

C. Márquez - D. Ojeda
Editores científicos

Escultura romana en Hispania

VIII

Homenaje a Luis Baena del Alcázar

ESCULTURA ROMANA EN HISPANIA VIII

Actas de la VIII Reunión Internacional de Escultura Romana en Hispania celebrada en la Universidad de Córdoba y Baena los días 5 al 8 de octubre de 2016.

ORGANIZACIÓN

Universidad de Córdoba y Ayuntamiento de Baena. Colabora: Museo Arqueológico de Córdoba.

Comité científico

Dra. Pilar León-Castro. Universidad de Sevilla

Dra. Trinidad Nogales. Museo Nacional de Arte Romano

Dra. Isabel Rodá, Universitat Autònoma de Barcelona

Dra. Eva Koppel, Universitat Autònoma de Barcelona

Dra. Montserrat Clavería. Universitat Autònoma de Barcelona

Dr. Pedro Rodríguez. Universidad de Málaga

Dr. José Beltrán. Universidad de Sevilla

Dr. Luis Baena. Universidad de Málaga

Dr. José Miguel Noguera. Universidad de Murcia

Dr. Luis Jorge Gonçalves. Universidad de Lisboa

Dr. Walter Trillmich. Instituto Arqueológico Alemán

Dr. Markus Trunk. Universidad de Trier

Comité organizador

Dr. Carlos Márquez. Universidad de Córdoba

Dr. David Ojeda. Universidad de Córdoba



Fotografía de los participantes en el Museo Histórico de Baena

Índice

Introducción	15
- J. Beltrán. Semblanza de Luis Baena del Alcázar.....	17
Aspectos generales	21
- A. Cristilli. Un inedito ritratto di Caligola dalla Villa della gens Volusia a Lucus Feroniae.....	23
- F. Filippi. Campo Marzio: documenti scultorei nella zona degli stabula delle fazioni circensi.....	39
- V. Gaggadis - Robin. Les rencontres autour de la sculpture romaine	57
- V. Hofst. Die Augen der alten Republikaner.....	73
- P. León. La singularidad del arte adrianeo.....	89
- P. Liverani, U. Santamaria, G. Verri. La quarta dimensione della scultura: il colore....	107
- M. Trunk. Cabezas de Atenas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.....	125
- S. Vidal. Los sarcófagos tardoantiguos de Hispania: nuevos datos a partir de los análisis arqueométricos de los sarcófagos del Museo Arqueológico Nacional.....	143
- H. von Hesberg. Immagini e iscrizioni. Le stele di legionari e ausiliari nelle province romane	163
Tarraconense.....	187
- F. Arasa. Tres esculturas de la colección Miguel Martí Esteve (Valencia)	189
- M. Burón, M. Barrera, I. Sánchez, A. Plaza, C. Escudero, J. L. Alonso, P. P. Pérez, J. V. Navarro. Caracterización y recreación de la policromía de la escultura “Diosa Fortuna” procedente del teatro romano de Clunia (Burgos)	209
- M. Clavería, I. Moreno. Arqueología y Conservación. Análisis complementarios para la interpretación de cinco retratos del Museo D’Arqueologia de Catalunya.....	217
- D. López. Ciclos dinásticos altoimperiales presentes en foros y teatros de la Hispania Citerior: evidencias escultóricas y epigráficas. Estudio preliminar.	245
- M. L. Loza, J. M. Noguera. Las estatuas-fuentes de la villa romana de Los Cantos (Bullas, Murcia): informe preliminar.....	253
- M. Moreno. Retratos en piedra local de la zona nororiental.....	279

- J. M. Noguera, L. Ruiz. El retrato de Adriano de la villa de Los Torrejones (Yecla, Murcia) y su contexto arqueológico.....	299
- J. F. Palencia. Las esculturas de ámbito público y privado del municipio romano de Consabvra (Consuegra, Toledo).....	319
- I. Rodà, E. Hinojo, C. Miró. Un nuevo retrato de Barcino y su contexto arqueológico.....	337
- P. Rodríguez. Una nueva copia romana del “Narciso”/“Jacinto” de Policeto encontrada en una villa de la provincia de Toledo	351
- L. Romero, J. Andreu. El programa escultórico del foro de la ciudad romana de Los Bañales: novedades y aspectos iconográficos, programáticos e históricos	365
- I. Sánchez, J. Morín, R. Barroso, E. J. Navarro, A. Ribera. La decoración arquitectónica de la residencia de Pla de Nadal (Ribarroja del Turia, Valencia).....	389
Lusitania.....	403
- N. Barrero. Plástica tardoantigua en Augusta Emerita. A propósito de las cruces gemadas en piedra de la escultura visigoda emeritense	405
- L. Fernandes, T. Nogales. Teatro romano de Olisipo: programas decorativos teatrales de Lusitania	431
- L. J. Gonçalves. Sob o signo da fertilidade: a ideologia das esculturas da época de Augusto na Lusitânia Ocidental: devoção privada e programas públicos	457
- J. Lehmann. Lenguaje imperial. El diálogo entre la decoración arquitectónica y escultórica de un edificio monumental en Pax Iulia (Beja)	479
- C. Matos. A fisionomia dos retratos de Augusto na Lusitânia ocidental.....	499
- T. Nogales, M. J. Merchán. Teatro romano de Metellinum: programa escultórico - decorativo	527
- M. Salinas, M. C. Jiménez, T. Nogales. Personaje togado y espacio público de Salmantica	553
Bética.....	577
- J. A. Garriguet. Un posible retrato de Adriano en el Palacio de Viana (Córdoba)	579
- I. López, J. Beltrán. Esculturas reencontradas. Un conjunto de la Colonia Iulia Genetiva (Osuna, Sevilla)	597
- M. L. Loza, J. Beltrán. Dos estatuas femeninas de Celti (Peñaflor, Sevilla)	625
- C. Marcks-Jacobs. Consideraciones sobre un posible monumento conmemorativo de comienzos de época augustea en la región de Estepa	649

- C. Márquez, J. A. Morena. Divus Augustus Pater hallado en la Prouincia Baetica.....	673
- D. Ojeda. ¿Hispania, Venus, ninfa o sirena? Sobre una estatua femenina procedente de Munigua.....	691
- A. Peña. Representaciones militares en los hermas de pequeño formato de la Bética.....	705
- A. Portillo. Nuevos fragmentos escultóricos de los fora de Colonia Patricia	721

Apéndice.....731

- A. Ventura, L. Fernández. El color de la imagen imperial en Torreparedones: estudio de la policromía en las estatuas sedentes del foro.....	733
---	-----

Figuras en color.....753

- P. Liverani, U. Santamaria, G. Verri.....	754
- S. Vidal.....	759
- M. Burón, M. Barrera, I. Sánchez, A. Plaza, C. Escudero, J. L. Alonso, P. P. Pérez, J. V. Navarro.	769
- A. Peña	774
- A. Ventura, L. Fernández.....	782

Las estatuas-fuentes de la villa romana de Los Cantos (Bullas, Murcia): informe preliminar

María Luisa Loza Azuaga
Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico

José Miguel Noguera Celdrán
Universidad de Murcia

Abordamos en este trabajo un primer análisis tipológico, iconográfico y funcional de un conjunto de cuatro estatuas-fuente procedente de la villa romana de Los Cantos¹ (en las inmediaciones de Bullas, provincia de Murcia; *Hispania citerior, conventus Carthaginiensis*), ubicada en la rica cuenca del río Mula, cuyo territorio estuvo poblado por numerosas *villae* y otros asentamientos rurales para la explotación de los recursos agropecuarios (Brotóns y Ramallo 1989: 109). El enclave es conocido por hallazgos fortuitos de la segunda mitad del siglo XIX y por posteriores trabajos de prospección y excavación realizados en los siglos XX y actual (Noguera 2009: 328-335)². Estas actuaciones han permitido documentar parte de la villa (de más de 3000 m² de extensión) y de su *pars urbana* (de unos 830 m²), organizada en torno a un peristilo en forma de U con estanque central al cual se abren diversas estancias (*oecus, triclinium, cubicula...*); al suroeste de la casa había un *balneum*.

¹ Sobre la villa véase, entre otros, García y Buendía 1989: 21, n.º 30, fig. de la p. 23; López 1999: 256-269; Ramallo 2001-2002; 2005; Noguera 2009; Porrúa 2011a.

² Entre ellos destacan por su interés los desarrollados entre 1905 y 1909 por J. B. Molina Núñez, párroco de Bullas (Guirado 2005: 387-394; Porrúa 2011a: 146-147). Cabe referir asimismo las prospecciones realizadas en 1982 (Ramallo 1985: 100) y 1993, y una excavación de urgencia en 1994 y otra ordinaria en 1995 centradas en la *pars fructuaria* del enclave (López 1994; *id.* 1999: 256-269). Más recientemente y promovidas por el ayuntamiento de Bullas, se han realizado nuevas excavaciones arqueológicas ordinarias en los años 2009-2010 y 2012, esta última centrada además en el proyecto de conservación y musealización del yacimiento (Porrúa 2011a: 143-155; *id.* 2011b: 657-676; Martínez 2012; Martínez y García 2015: 1-12).

Las actuaciones arqueológicas recientes han permitido trazar, en líneas generales, un panorama de la dinámica evolutiva de la villa, que tuvo tres fases principales: 1) se fundó hacia el gobierno de Claudio y experimentó sus primeras reformas en época flavia; 2) tras una cesura de la actividad, sus espacios fueron monumentalizados y ocupados desde mediados del siglo II a los comedios del III d.C.; 3) por último, las estructuras del conjunto fueron frecuentadas de forma residual hasta el siglo V d.C. (López 1999: 263; Martínez y García 2015: 3). En el contexto de la fase 2 deben insertarse las estatuillas-fuente objeto del presente trabajo.

I.

Contexto y circunstancias del hallazgo de las estatuas-fuente

A pesar de la escasez de la documentación disponible, las esculturas de los cuatro niños con diversos atributos proceden de la villa de Los Cantos. Fueron halladas a comienzos del siglo XX, entre los años 1905 y 1909, en el transcurso de las excavaciones de Juan Bautista Molina, párroco de Bullas (Guirado 2005: 387-394; Porrúa 2011a: 146-147). Durante estos trabajos se descubrieron diversas estructuras y ambientes, de los cuales al menos tres estaban pavimentados con mosaicos (Ramallo 2001-2002: 383-392; Noguera 2009: 311; Porrúa 2011a: 146-147). Según el croquis de los hallazgos que el clérigo adjuntó en una carta el 17 de diciembre de 1909 al Padre Fidel Fita de la Real Academia de la Historia, las cuatro esculturas fueron halladas en un pequeño ambiente de la villa, marcado en un plano con la letra G, ubicado al noreste del peristilo.

Una de las esculturas ha sido estudiada e interpretada por uno de nosotros como un *Kairos* del otoño a partir de la información proporcionada por una antigua fotografía (Melgares 1984: 11; Noguera 2009: 311)(Fig. 1). La estatuilla permanece en paradero desconocido, posiblemente en una colección particular. Las otras tres esculturas no habían sido objeto de análisis hasta ahora, a pesar de que sus fotografías fueron publicadas el 28 de diciembre de 1909 en el diario independiente *El Tiempo* (Guirado 2005: 393-394; Porrúa, 2011a: 148, nota 1). Este elenco fotográfico se completa con otra serie de fotografías encontradas en el transcurso de los trabajos de clasificación y digitalización de la correspondencia mantenida en 1909 entre el párroco de Bullas y el Padre Fita (Porrúa 2011a: 146-147). Las tres estatuas fueron recuperadas el día 15 de septiembre de 2016 por agentes del SEPRONA de la 5ª Zona de la Guardia Civil de Murcia. Puestas a

disposición del Juzgado de Instrucción nº 1 de Mula, con fecha 20 del mismo mes fueron trasladadas al Museo Arqueológico de Murcia, donde se custodian y han sido catalogadas y restauradas. Nosotros hemos realizado su autopsia y documentación fotográfica entre los meses de diciembre de 2016 y febrero de 2017. Desde septiembre de 2017 están depositadas en el Museo del Vino de Bullas.

II.

Las esculturas: estudio tipológico e iconográfico

II.1. Estatuilla de *Kairos* del otoño (Fig. 1)

A juzgar por la documentación fotográfica antigua, en el momento de su hallazgo la escultura se conservaba en perfecto estado. Labrada en mármol blanco y bulto redondo, evoca a un niño de temprana edad como sugieren las formas redondeadas de su anatomía. Desnudo del epigastrio hacia abajo, solo endosa una amplia *chlamys*, anudada sobre el hombro diestro con una fíbula anular, cuyos extremos penden por los laterales en abundantes pliegues. El brazo izquierdo está doblado y cubierto por la capa, y el opuesto desnudo y proyectado hacia delante. Con las manos coge sendos atributos: en la diestra un copioso racimo de uvas y en la opuesta un animalillo, quizás una liebre. Sobre el pedestal rectangular de la estatuilla y junto al pie derecho del niño hay un animal, tal vez un perro, sentado sobre sus cuartos traseros; junto a la pierna izquierda hay un tronco de árbol, que actúa de sustento.

La interpretación de este niño con *chlamys* y racimo de uvas ha sido objeto reciente de revisión por uno de nosotros atendiendo a sus caracteres tipológicos y atributos (Noguera 2009: 311-350), razón por la que no incidiremos ahora en su estudio. Catalogada en alguna ocasión como una estatuilla de Baco por las uvas de su mano diestra (Melgares 1984: 13, con lám.; Egea 1994: 48), las analogías con esculturas tipológicamente similares e igual atributo avalan su inclusión en la serie de los *Kairoi* o *Tempora anni* latinos surgidos en época de Adriano³, cuyos esquemas compositivos e iconográficos permanecieron casi inalterados hasta el siglo IV d.C., alcanzando su cenit en época severiana (Simon 1966: 468-473). Entonces se difundieron con profusión en pinturas, relieves y estatuillas en bulto redondo, vajillas, medallones y monedas, así como en otros soportes, en especial sarcófagos y mosaicos bajo-imperiales donde estas alegorías cobraron

³ Simon 1966: 468-473; Abad 1990: 891-920; *id.* 1994-1995; *Der neue Pauly* 6 1999: s.v. Kairos, cols. 138-139 [B. Sch.]; Zaccaria, 2006.

gran profusión (Abad 1990: 899, n.º 87; Parrish 1981; *id.* 1984, Ling 1983: 13-22; Durán, 1993: 336-342).

Por tanto, el geniecillo de Bullas acrecienta la nómina de las estatuillas de *Kairos* estacionales en bulto redondo, datables en su mayoría entre el siglo II e inicios del III d.C. Hanfmann confeccionó un primer *corpus* de estas esculturas (1951: 159-160, n.º 263-289), con posterioridad revisado y completado por Abad (1990: 891-920)⁴.

A tenor de su atributo principal, el ramo de uvas, la estatuilla de Bullas puede interpretarse como un geniecillo del otoño, estación en la que madura la fruta de la vid y se procede a la vendimia. A sus paralelos en bulto redondo y relieve señalados con anterioridad (Noguera 2009: 317-320), pueden sumarse ahora, entre otros, un genio del otoño del Museo de Sousse (Chaisemartin 1987: 25-26, n.º 15), una estatua-fuente con genio del otoño de Salamis (Chipre) (Karageorghis 1964: I, 45, n.º 56, lám. L), un fragmento escultórico de mano con racimo de uvas procedente de Villa Adriana, actualmente en estudio por P. León y T. Nogales, y un niño con racimo de uvas en su mano izquierda de Itálica (Santiponce, Sevilla), inédito que sepamos.

Como veremos, los caracteres estilísticos y formales de la escultura sugieren su datación a inicios del siglo III d.C., momento de máxima eclosión de este género de estatuillas.

II.2. Niño con pájaro (paloma?) (Fig. 2)

Junto al *Kairos* otoñal se descubrió una segunda estatuilla, muy bien conservada. Cuerpo y cabeza (rota a la altura del cuello, que está perdido) estaban separados y, como sugieren las fotografías antiguas, tras el hallazgo ambas partes se unieron, si bien hay dudas sobre la pertinencia de la cabeza. Se trata de una estatuilla de pequeño formato, de 66,5 cm de altura y 30 cm de anchura máxima. La cabeza mide 15,5 cm de altura y 13 cm de anchura. Esculpida en mármol blanco y bulto redondo, evoca un niño de cortad edad, de formas suaves, redondeadas y sin musculatura.

Totalmente desnudo, apoya sobre la pierna izquierda, ligeramente adelantada, mientras que la derecha está retrasada. Esta posición genera una ligera curvatura del cuerpo hacia el lado diestro y le confiere un armónico “contraposto” que rompe la frontalidad de la figura. Con el brazo izquierdo doblado sobre el pecho sujeta una pequeña ave, quizás una paloma, que bate todavía las alas desplegadas tratando de huir. Con el brazo opuesto, caído a lo largo del cuerpo, sujeta un pequeño vaso (una especie de hidria), a su vez

apoyado sobre un pedestal con dado central alargado y molduras superior y inferior; dotado de orificio posterior para introducir una *fistula aquaria*, el vaso actuaría como caño de agua de una fuente.

En su posición actual (que no ha sido objeto de revisión durante la reciente restauración), la cabeza está levemente inclinada y con la mirada proyectada al suelo; no obstante, esta inclinación podría estar provocada y acentuada por una errónea orientación de la cabeza sobre la base de las regiones laterales y anterior del cuello. Falta el cuello, seguramente corto y ancho. El peinado de los cabellos es propio de niños de corta edad y se organiza, según una tradición de derivación helenística, con raya central, un pequeño moño sobre la frente y amplios y rizados mechones caídos por los laterales (tapando las orejas) y el dorso de la cabeza; sobre la frente, un corto flequillo con rizos y dividido en dos mitades enmarca la cara. El rostro muestra perfil redondeado, de facciones suaves y carnosas, nariz ancha y boca de labios gruesos, mentón prominente, amplios arcos superciliares y ojos grandes y con el iris y pupilas bien marcados.

La identificación de la anterior estatuilla con un *Kairos* otoñal podría sugerir, en primera instancia, que las otras tres estatuillas de Bullas fuesen también alegorías estacionales, pues este género de obras suelen agruparse para formar ciclos unitarios. Sin embargo, el tema del niño con pájaro no parece tener vínculo con el tema estacional, o al menos su tipología e iconografía no corresponden a los modelos habituales. Además, las palomas y otros pájaros pequeños no son atributos estacionales, al contrario que la oca o el pato que, como veremos, acompañan alegorías del invierno.

La estatuilla de Bullas muestra un niño con su animal preferido, tema desarrollado a partir del siglo V a.C. en contextos funerarios. En las estelas sepulcrales griegas de esta centuria los niños y jóvenes difuntos fueron efiados en actitud de jugar con su animal favorito, satisfaciendo el deseo de sus padres de recordar a los hijos perdidos en plenitud y jugando felices con sus mascotas (comunes fueron los pájaros) (Ridgway y Berkin 1994: 12 y 13; Oakley 2003: 353). Desde el siglo IV a.C. y durante el periodo helenístico estos niños con palomas, gansos u otros animales entre los brazos fueron dedicados en santuarios griegos como exvotos (Sturgeon, 1987: 114-117), a la par que siguieron disponiéndose en sepulturas bajo el formato de esculturas de bulto redondo, como por ejemplo una conservada en los Museos Vaticanos (Vorster 2004: 158, n.º 108, lám. 121, 1-2). Fue en el siglo II a.C. cuando este tema alcanzó su máximo apogeo en el marco del llamado “rococó helenístico” (Klein 1921), término alusivo al valor ornamental conferido de corriente a estas figuras, de gran predicamento en épocas posteriores (Bieber 1961²). En efecto, estos niños fueron uno de los motivos caracterizadores de esta corriente del Helenismo y adoptaron un nuevo significado ornamental (Pollit 1986). El tema del niño y la oca gozó de particular éxito si valoramos su difusión en época romana. Estudios recientes sobre tipos estatuarios hallados en contextos domésticos de Delos y Pompeya

⁴ Al cual cabría añadir ahora –entre otras– una alegoría estival de la villa cordobesa de Almedinilla (Peña 2009: 340, lám. 462, con bibliografía anterior), un geniecillo del Museo Provincial de Torcello (Ghedini y Rosada 1982: 156-157, n.º 62) y otro de la antigua Colección Stroganoff de Roma (Pollak y Muñoz 1912: 76, lám. XLVI, 2).

sugieren que este género deriva directamente del Helenismo y que su inclusión en la decoración de los ambientes domésticos respondió al gusto de sus propietarios (Hardiman 2005: 138; Rathmayr 2005: 226). Producto de la popularidad alcanzada por el tema y sus versiones iconográficas fue su reproducción también en diversos materiales, algunos exóticos. Significativa es la escultura de un negrito en mármol *bigio morato* de Afrodísias (Attanasio, Bruno y Yavuz 2009: 312-348), interpretada como pie de *cartibulum* o como lampadario (Baratte 2001: 62ss.; Chaisemartin 2007: 207-212).

El vaso (de corriente una hidria) perforado para introducir una fina *fistula aquaria* evidencia que actuó de caño de fuente. El uso de este tipo de esculturas como adorno de fuentes y ninfeos es bien conocido⁵.

II.3. Estatuillas de niños con oca o pato (figs. 3-4)

Junto a las anteriores, se descubrieron otras dos estatuillas ornamentales muy parecidas y de tema semejante, pero no igual, a las anteriores. Se trata de niños estantes que sujetan con su brazo izquierdo un ave de grandes proporciones, quizás una oca o un pato, mientras con la mano opuesta cogen por el asa una hidria que apoya sobre un pedestal moldurado con dado central alargado. Las dos se han conservado de forma excelente, si bien una de ellas ha perdido la cabeza y la testa del ave. Ambas son obras de formato pequeño y dimensiones parecidas: la estatuilla acéfala tiene 62 cm de altura conservada y 41 cm de anchura máxima (Fig. 3); la que conserva la cabeza mide 74,5 cm de altura y 34 cm de anchura máxima; la cabeza tiene 16,5 cm de altura por 12,5 cm de anchura (Fig. 4).

Esculpidas en mármol blanco y bulto redondo, muestran gran similitud tipológica e iconográfica, si bien evidencian diferencias de estilo y ejecución que las individualizan y distancian cronológicamente, como por ejemplo el acabado de las superficies y el tratamiento de los atributos y detalles anatómicos. La somatología de ambas estatuillas es infantil, de formas blandas y redondeadas, sin musculatura remarcada. La posición de ambas es frontal, con la pierna izquierda adelantada y flexionada, en actitud de descanso junto a un tronco de

árbol que sirve de apoyo a la figura y al pato que abraza; la pierna opuesta es portante y sobre ella pivota el peso del cuerpo. Con el brazo izquierdo sujetan un ave acuática de grandes dimensiones, una oca o, más probablemente, un pato. Ambos colocan la palma de la mano sobre el plumaje para asir y separar las alas, de suerte que el ala izquierda se despliega sobre el brazo izquierdo, ocultándolo, y el ala diestra queda plegada. En el ejemplar que se conserva entero, el ánade estira su largo cuello hacia la cabeza del niño, ligeramente doblada hacia la izquierda, en actitud de morder su oreja con el pico. Este gesto genera una juguetona conexión entre niño y ave, como denota el rostro levemente sonriente y dispuesto a esquivar el picotazo. El brazo derecho en ambos niños pende por el lateral del cuerpo y sustenta con la mano el asa de un vaso, quizás una pequeña hidria, con orificio posterior para una *fistula aquaria* y perforado longitudinalmente para dar salida al agua que abastecería la pila de una fuente.

En la cabeza conservada los cabellos son muy cortos y se adhieren al cráneo con mechones cortos, lisos y finamente caligrados. En la coronilla se distribuyen en forma de estrella. El rostro redondeado tiene la frente estrecha, con arcos superciliares marcados y ojos grandes y rasgados, con los párpados bien delineados, la boca prominente de labios entreabiertos y las comisuras levemente rehundidas; la nariz es corta y con pliegues. No se recurrió al trépano para la ejecución ni del cabello ni de las fosas nasales.

Como se ha referido más arriba, un cotejo entre ambas estatuillas evidencia que la acéfala es de técnica y ejecución más depurada, en tanto que la conservada completa, de dimensiones ligeramente más reducidas, es una copia casi exacta de la primera, pero trabajada con menor esmero y pulcritud. La copia fue una práctica usual y conocida en los talleres escultóricos romanos, que reproducían estatuas mediante la técnica de la saca de puntos. Los grandes talleres neohelenísticos copiaron para sus exigentes clientes las *opera nobilia* de época griega clásica y helenística. Y esta práctica se hizo común en todo tipo de talleres en época romana imperial. En el caso de las estatuillas de Bullas, la acéfala copió con solvencia un probable original helenístico o una redacción de él derivada, mientras que en la otra es copia despreocupada de aquella, lo cual se observa en la falta de maestría y habilidad por parte del artesano y en un trabajo menos depurado y displicente que obvia tratamientos depurados para las superficies y pormenores en atributos y anatomía.

Como ya hemos señalado, el niño con animal fue motivo recurrente en el arte griego clásico y helenístico, al inicio con significado funerario y más tarde con carácter ornamental. Y aves como gansos, cisnes, patos y ocas, y en especial estas dos últimas, fueron las mascotas más apreciadas, incluso por delante de los perros. Ocas y patos aparecen con frecuencia jugando con niños, tanto en

⁵ Así, por ejemplo, una estatuilla del Museo Torlonia de Roma con un joven sentado sobre unas piedras y asiendo una paloma debió actuar de surtidor en una instalación acuática, una fuente, un ninfeo o el estanque de un jardín (Kaposy 1969: 44). Más cercana geográficamente a la de Bullas, una escultura fragmentada hallada en el despoblado de Alechipe, solar de la antigua *Lacipo* (Casares, Málaga) y conservada en la Colección Municipal de Casares, fue también una estatua-fuente, si bien en este caso ignoramos por su estado de conservación si evocó a Baco o a algún otro miembro de su thiasos, quizás un sátiro o un muchacho (Rodríguez Oliva 1976: 43-46; *id.* 1978: 377-9, n.º 2, lám. II, 1; Loza 1993). También en la Galleria Borghese se conserva la estatua de un niño de mármol pario, procedente de la propia Roma y descubierta en 1835 en Via Nomentana, muy cercana en disposición a las de *Lacipo* y Bullas, si bien la impostación del brazo izquierdo (no conservado) era distinta (Moreno y Viacava 2003: 214-215, n.º 198).

relieves de estelas sepulcrales como en vasos cerámicos y terracotas de función decorativa (Lazenby 1949; Sorabella 2007: 366).

Los niños con oca o pato muestran diversidad de tipos iconográficos, pudiéndose reconocer diversas variantes en el carácter y composición. El más conocido es el tipo del niño que abraza con vehemencia, casi estrangulándola, un ave de gran tamaño. El original, fundido en bronce, se atribuyó por Plinio (*nat.* 34.84) a Boethos de Calcedonia. El tipo alcanzó cierto éxito si consideramos el número de sus copias conservadas⁶. Gardner identificó en su día hasta 52 copias, clasificadas en seis categorías diferentes que no parecen derivar de un mismo original dado que no todas muestran caracteres comunes (Gardner 1885; Stuveras 1969; Lazar 2008: 58, A-33); advirtió asimismo del uso genérico del término “oca” para definir el ave que acompaña al niño, si bien en ocasiones el trabajo somero y abocetado del ave y la ausencia de detalles concretos no permite una identificación segura. De ahí que sea más aconsejable el uso de términos genéricos, como el de ave acuática.

En el caso de las estatuillas de Los Cantos, los niños juegan con el pato que sujetan con su brazo y mano izquierdos; el ave intenta picar la oreja del niño, mientras este aparta instintivamente la cabeza hacia el lado opuesto. El esquema corresponde al tipo 1 de Gardner y, en concreto, al del ejemplar n.º 7 que, como consecuencia de una errónea restauración, abraza un águila en lugar de un pato, y apoya el brazo diestro sobre un *oinochoe* colocado sobre un pedestal (Gardner 1885: n.º 7; también: Clarac II 1828-1880: n.º 2233; Reinach 1897: I, n.º 878, 4); la estatuilla pudo ser, como las aquí estudiadas, parte de la decoración de una fuente.

La interpretación posible de una de las esculturas descubiertas en Los Cantos como un *Kairos* otoñal podría sugerir, a priori, la posibilidad de que estas otras dos fuesen también una evocación estacional. El pato u oca y el jarro son atributos definitorios de las personificaciones invernales, tal y como se constata en otros casos, como un altar circular adrianeo de los *Horti Sallustiani* (Simon 1966: 472) u otro altar similar del Museo Wagner de Wurzburg, procedente de Roma y de época de Claudio (Simon 1967; Abad 1990: n.º 87). También en una escultura de Ostia se evoca al invierno como un erote con alas ocultas bajo un amplio manto, que cubre todo el cuerpo, mientras un pequeño pato descansa en el lado izquierdo sobre un pequeño pedestal (Abad 1990: n.º 104).

Con un ánade aparece en relieves de sarcófagos, donde el invierno suele ser un erote alado, ataviado con túnica, que coge uno o dos patos con una mano⁷.

⁶ Como por ejemplo las tres de la villa de los Quintilios, en las cercanías de Roma, conservadas en la Gliptoteca de Munich (Ridgway 2006: 110, nota 8), la Galleria dei Candelabri de los Museos Vaticanos (Lippold 1936-1956: III, 2, 325ss.) y el Museo del Louvre (Charbonneau 1963: 85).

⁷ Véase al respecto, por ejemplo, un sarcófago de Isola Sacra (Ostia) (Abad 1990: n.º 71).

En otros casos sobre la túnica se dispone una clámide y se sujetan dos patos en la mano derecha, como sucede en un sarcófago del Museo del Ermitage (Abad 1990: n.º 73). En ocasiones, su única vestimenta es una *chlamys* corta, como en un sarcófago de Ostia en el Museo Nazionale Romano (Abad 1990: n.º 75).

La iconografía y atributos de las estaciones fueron mutando con el paso del tiempo en función de las modas, si bien la simbología permaneció casi inalterable. Ello se aprecia en un sarcófago de finales del siglo III d.C. donde el invierno tiene como atributos dos patos asidos en su mano diestra y las cañas en la izquierda; a sus pies hay un jabato (Abad 1990: n.º 143). En otro sarcófago del último cuarto del siglo III d.C., conservado en el jardín del Belvedere de los Museos Vaticanos, las estaciones son jóvenes con clámide en el caso de la primavera y el verano, y ataviados con túnica corta con mangas y amplio manto los del otoño e invierno; esta última coge con su mano izquierda unos ánades por las patas y con la derecha sujeta un ramo de cañas (Abad 1990: n.º 157). En casos excepcionales, como el de una estatuilla de la Casa dei Vettii de Pompeya, identificada como alegoría invernal, el erote está desnudo, a excepción de un gorro frigio, y acompañado de un cordero, colocado sobre el lado derecho de la peana, y una vara con unos pájaros muertos (Abad 1990: n.º 149). De Villa Adriana procede la escultura de un joven Eros, vestido con clámide dispuesta sobre los hombros, que conserva parte del ala derecha y sujeta con su mano izquierda un ave de grandes proporciones, seguramente un pato o una oca; el brazo derecho está perdido (ARACHNE: n.º 18825); quizás fue una personificación del invierno.

En todo caso, creemos que las estatuillas de Bullas no fueron personificaciones invernales, primero por su tamaño inferior al del *Kairos* otoñal, y segundo porque de ser así no tendría sentido tener dos esculturas de igual tema e iconografía.

III.

Estilo y datación de las esculturas

Los talleres escultóricos y los comitentes hispanos recurrieron a temas y modelos en boga en cada época, adoptando aquéllos formas de trabajo y “tics” perceptibles en desequilibrios en la ejecución y el tratamiento diferenciado entre partes de una misma obra, y en ocasiones en la despreocupación por refinamientos y detalles en el acabado. Estos rasgos son propios del estilo provincial, bien caracterizado para el caso de la Bética (Noguera 2000: 118-119, láms. 10-11).

Las estatuas-fuente de la villa de Los Cantos son obras correctas y de aceptable calidad artesanal elaboradas en un taller especializado en plástica ornamental. Cada una de ellas muestra rasgos técnicos y estilísticos caracterizadores. El niño con pájaro (paloma?) destaca por el modelado mórbido y el pulimento del mármol, que se traduce en formas suaves y blandas (sobre todo en los rostros) y una epidermis tersa y brillante, y el regusto por los pormenores, apreciable en la primorosa labra de las uñas y el detalle del iris del ojo marcado y la pupila horadada en su centro. El recurso al trépano, en particular en los cabellos, es más limitado. El dorso fue trabajando de forma limitada, en particular en lo concerniente a los atributos. Por otra parte, el niño acéfalo con pato muestra rasgos semejantes, en particular perceptibles en el tratamiento suave de la anatomía rolliza y el pulimento brillante de la piel, y la ejecución cuidada de los pormenores del frontal, quedando la zona posterior de los atributos simplemente abocetada. Estos rasgos, como veremos, son propios de época adrianea y los comedidos del siglo II d.C.

El niño con pato que conserva la cabeza, que es copia del anterior, adolece de falta de interés por los acabados resueltos y pulcros y por el bruñido del mármol que otorga a la epidermis su tono mórbido y brillante. Por su parte, el *Kairos* del otoño destaca –según se observa en la fotografía conservada– por el copioso uso al trépano, especialmente apreciable en los orificios nasales, los cabellos sobre los temporales y el racimo de uvas, el tratamiento de los pliegues de la *chlamys* y la concepción rolliza y regordeta de la anatomía; rasgos que lo asemejan a obras del círculo bético, como el genio estacional de la villa de Almedinilla (Vaquerizo y Noguera 1997: 180-187, n.º 21; Peña 2009: 350). Estos rasgos, constatados en la Bética y otros puntos de la geografía romana, prueban la pervivencia a comienzos del siglo III d.C. de recursos y formas de trabajar derivadas de un sustrato técnico común, así como la continuidad en la adopción de tipos y modelos en boga.

Característico de los talleres provinciales hispanos fue, como se observa en las cuatro estatuillas pero con especial incidencia en las más recientes, la conclusión abocetada en el reverso de las estatuas de la anatomía, cabellos, prendas y atributos, así como la despreocupación por eliminar las huellas del trépano.

Especial atención merece el cotejo de tema, forma y estilo en las dos estatuillas de niños con oca o pato. Ambas son prácticamente iguales desde la óptica del tamaño (con alguna pequeña salvedad), tema, tipo y concepción general, si bien muestran entre sí divergencias en la ejecución de los detalles, el modelado y resultado final de la labra. En la acéfala el trabajo del mármol es pulcro, cuidado en el rendimiento de la anatomía, de formas rollizas y pormenores resueltos con esmero, como se aprecia en las cutículas de las uñas, el caligrafiado del plumaje del ave, los detalles del pilar que sustenta el vaso

y la labra detallista del tronco de árbol y sus tendones. Destaca el primoroso pulimento que otorga a la epidermis un tono terso y brillante. Por el contrario, en la estatuilla con cabeza los mismos detalles han sido resueltos con impericia y tosquedad. Por tanto, no cabe duda de que la estatua acéfala fue copiada por la que ahora conserva la testa.

Respecto a la cronología, el niño con paloma y el niño acéfalo con pato denotan la adopción de formas y recursos técnico-estilísticos generalizados a partir del reinado de Adriano y desarrollados durante todo el siglo II d.C., como el pulimento terso y brillante de la dermis y el regusto por los acabados. El peinado del primero tiene buenos paralelos en obras de época adrianea y mediados del siglo II d.C. (por ejemplo: Noguera y Hernández 1993: 28-33, n.º 29-30), en tanto que el trabajo depurado del iris y pupila fue frecuente en el ámbito del retrato a partir de mediados del siglo II d.C., introduciéndose poco después y perdurando desde entonces la moda de acercar el iris al párpado superior para conseguir efectos ilusionistas (Baena 1997: 208). Por tanto, una cronología en torno a mediados del siglo II d.C. sería pertinente, fecha en la que igualmente incidiría el pulimento terso y brillante de la epidermis. Iguales consideraciones pueden establecerse para la estatuilla infantil acéfala con pato. Además, téngase en cuenta que la cabeza de su copia, y en particular la ejecución del pelo y ojos, recuerda obras como, por ejemplo, la cabeza de un efebo de Osuna, de época antoniniana (Beltrán 2008: 537, láms. 20 y 21; Ruiz y Pachón 2012: 51, láms. 6 y 7). Esta cronología debe aplicarse no tanto a la copia cuanto al original de la serie, es decir, la estatua acéfala. Unos años más tarde debe fecharse la copia (niño con cabeza y con pato), si bien el desinterés por los detalles y la ausencia del característico pulimento brillante del mármol sugiere una cronología de finales del siglo II d.C. o época severiana. Otro tanto sucede con el *Kairos* otoñal, donde el rendimiento anatómico regordete, la forma en que fue resuelto el plegado de la *chlamys*, el desinterés por los detalles elaborados con primor y el uso abundante del trépano en cabellos y uvas sugieren una cronología de finales del siglo II d.C. o época severiana, tal y como se constata en obras cercanas estilísticamente como, entre otras, el *Kairos* de Almedinilla y la escultura de un niño con liebre de la villa del Mitra, en *Igabrum* (Cabra, Córdoba) (Vaquerizo y Noguera, 1997: 180-187, n.º 21; Peña, 2009: 350, lám. 476). Además, las evocaciones de las estaciones en escultura en bulto redondo experimentaron su *floruit* en época severiana (Simon 1966: 468-473), lo que reafirma la cronología propuesta.

IV. Uso, ubicación y significado

Las estatuillas procedentes de la villa de Los Cantos son obras mitológicas o de género y se definen como estatuas-fuente porque el animalito del *Kairos* otoñal y los vasos sustentados por los otros tres niños están perforados para ser conectados a una tubería (*fistula aquaria*) por donde manaría el agua que abastecería una o varias fuentes (Kapposy 1969: 54; Loza 1993; Aristodemou 2011: 150-15). En efecto, las cuatro esculturas fueron halladas en un pequeño ambiente (letra G en el croquis de Molina), al noreste del peristilo, en una parte de la *pars urbana* aún pendiente de excavación. Ese espacio estaba en conexión con una tubería de plomo y una cañería de ladrillos que discurría en diagonal a dos estructuras (identificadas como S y Z en el referido croquis) descritas como “balsas”, aunque este término fue usado también por los primeros excavadores para designar algunas habitaciones. La presencia de las dos conducciones de agua induce a pensar que las estatuas-fuente pudieron hallarse en su contexto primario, prácticamente in situ, si bien la ausencia de más información impone la debida cautela (Porrúa 2011a: 148-149, lám. 3), siendo los futuros trabajos arqueológicos los que aclaren la cuestión. En todo caso, estas estructuras pudieron formar parte de una fuente, situada en una estancia anexa al peristilo, como en el mencionado caso de la Villa dei Papiri, que según los datos arqueológicos recientes corresponde a la reforma del enclave hacia mediados del siglo II d.C. Esta segunda fase se completaría con la construcción de las estructuras vinculadas con el agua (Porrúa 2011a).

A partir de estas propuestas de datación, pueden sugerirse varias hipótesis sobre el proceso de formación del ciclo estatuario de Los Cantos, a saber: 1) como más probable, que las cuatro estatuas-fuente, de diversa cronología, fueran colocadas de forma coetánea en una fuente de la villa a finales del siglo II o en las primeras décadas del siglo III d.C., momento de máximo apogeo del enclave; 2) que en la segunda mitad del siglo II d.C. se colocara en dicha fuente la estatuilla de niño con paloma y la acéfala con pato y que más tarde, a finales de la centuria o en época severiana se completara el ciclo con las otras dos estatuas; 3) que las cuatro estatuas-fuente se colocaran en la casa en un momento posterior, avanzado el siglo III o incluso en el IV d.C., como está atestiguado en otras *villae* hispanas en el contexto del coleccionismo erudito constatado en la época (Elvira *et alii* 1994: 198-200; Koppel 1995, 46; Chavarría *et alii* 2006: 24).

El programa estatuario podría ligarse a la fertilidad agrícola, expresada por medio del *Kairos* del otoño; de hecho, esta alegoría es manifiestamente más grande que las otras tres estatuillas y, aun teniendo las cuatro la función de surtidores, es posible que destacase por su asociación al mundo de la vid y el vino, cuya producción pudo ser una de las actividades económicas principales del enclave, y a los meses del año en que la vendimia era el eje en torno al que pivotaba la vida del *fundus*. Las otras tres estatuillas parecen aludir más a un genérico universo infantil, en el que los niños juegan despreocupados con sus mascotas en torno al agua, de la cual beben los pájaros y donde nadan alegres los patos. Un *locus amoenus* donde, al abrigo del frescor del agua y su relajante murmullo, refugiarse de los rigores estivales y apaciguar los otoñales.

El tema de los niños que juegan con aves acuáticas y actúan como surtidores de fuente está muy documentado en la península itálica. Casos bien conocidos son, por referir ejemplos significativos, los de la villa de Oplontis (Jashemski 1979: 304, fig. 407; Watson 2002: 364-365) y los de los jardines de algunas casas pompeyanas, como la de los *Vettii* (Jashemski 1993: 153-154, figs. 167 y 168; Watson 2002: 364), la de Polibio (Watson 2002: 365), la de la Fontana Piccola (Jashemski 1993: 136, fig. 150) o la de Julia Félix, donde en el canal del *euripus* de una gran fontana rectangular y junto a otras tres estatuas-fuente (de un pequeño sátiro con *nebrys*, un sátiro tocando la flauta y un águila con las alas desplegadas) había una cuarta estatua marmórea de un joven que sujetaba un pato con su mano izquierda, mientras con la opuesta, caída por el lateral del cuerpo, asía un racimo de uva; se ha definido como un joven sátiro, integrante del tíaso del que formaban parte las otras esculturas báquicas (Lazar 2008: 58, A-33).

También en la península ibérica está ampliamente constatado el uso de estas estatuas-fuente (Loza 1993: 97-110), algunos de cuyos ejemplos significativos podemos reseñar. Al ninfeo de la *schola* del *Collegium Fabrum* de Tarraco (Tarragona) estuvieron asociadas una serie de esculturas: un *berakliscos*, un Dionysos con Sileno y una ninfa y un Eros durmientes. El *berakliscos*, ataviado con la piel del león de Nemea, sujeta con su brazo izquierdo una clava, mientras con el pie diestro pisa el ala de una oca o pato (Koppel 1985: 54-55, lám. 26.1; *id.* 1988: 18-21; Oria 1997: 119, n.º 4). La *schola* fue un ámbito semiprivado donde se congregaban los *fabri* tarraconenses y donde debieron celebrarse actividades lúdicas, como prueba la existencia del ninfeo, a cuyas esculturas ornamentales se añadieron otras concernientes a la función asociativa y cultural de la sede (como sendos retratos de Claudio y Adriano, una cabeza de Minerva y un genio con vestimenta militar) (Koppel 1985; *id.* 1988). De la villa del Faro de Torrox-Costa (Torrox, Málaga) procede un fragmento de escultura, de la que sólo se conserva el plinto con un ala, quizás parte de un niño que jugaría con un ave, similar a la de Tarragona (Rodríguez Oliva 1978; *id.* 1993: 46; Oria 1997: 119, nota

22). También de la villa malagueña de la Estación de Antequera procede un nutrido conjunto de hallazgos escultóricos, algunos directamente asociados al ornato de fuentes como, por ejemplo, un erote que cabalga sobre un delfín o un hipopótamo; ambos fueron estatuas-fuente que sirvieron de surtidores en la fuente del peristilo (Romero, Mañas y Vargas 2006: 251-254). Por último, en contexto urbano cabe mencionar, entre otras, las dos estatuillas-fuente del Monte de San José de Cartagena (Murcia), la antigua *Carthago Nova*, con célebres tipos de Musas transformados en ninfas con conchas o cuencos donde recoger el agua. Esta transformación de los modelos iconográficos banalizaron el tema erudito de las Musas para acercarlo más a las connotaciones populares del círculo dionisiaco que a las intelectuales del coro apolíneo (Noguera 2001: 145-149, láms. 2-3).

También en los teatros hispanos se colocaron esculturas duplicadas, con temas asociados al mundo dionisiaco (como silenos viejos recostados sobre un odre o jóvenes ninfas o ménades durmientes), para decorar las fuentes de los púlpitos. Casos conocidos son los de *Baelo Claudia* (Bolonía, Cádiz), *Celti* (Peñaflor, Sevilla), *Augusta Emerita* (Mérida), *Olisipo* (Lisboa) y *Metellinum* (Medellín)⁸.

Por otra parte, debe remarcar la circunstancia –ya referida– de que en Los Cantos tenemos dos esculturas con versiones prácticamente idénticas de un mismo modelo, el niño con pato, que posiblemente estuvieron colocadas una junto a otra formando *pendant*. Bartman analizó el uso de *pendants* en el arte romano y estableció una clasificación en dos categorías principales (1988: 211-225): una primera donde los temas pareados muestran vínculos semánticos, es decir, se asocian por su significado y muestran en ocasiones asociaciones temáticas complementarias; y una segunda donde las ligazones son más formales que temáticas. Una de las formas más populares de *pendant* fue la de las dos copias semejantes de un mismo tipo estatuario, pero con diferente orientación al objeto de generar el “efecto espejo” que acentuaba la sensación de frontalidad de las estatuas. Las dos esculturas son temática y tipológicamente idénticas, razón por la que se adscriben a la primera categoría.

El uso de los *pendants* puede rastrearse en muchos ambientes como –por referir casos significativos– la Villa dei Papiri de Herculano, la Villa de Sperlonga, la de Adriano en Tívoli o en una rica y refinada casa excavada en la década de 1940 en Via Cavour, Roma (Bartman 1988: 211-225), algunos de cuyos ambientes se decoraron con esculturas del mismo tipo, definidas no obstante por sus diferencias estilísticas y cronológicas, algo semejante a lo constatado en Bullas. Esta reiteración de tipos iconográficos ayudaba al comitente a otorgar

coherencia y unidad al programa ornamental (no solo escultórico sino también pictórico y musivo) centrado en un tema predeterminado. En la *domus* de Via Cavour la elección de los sujetos se vinculó también con un cierto tipo de coleccionismo refinado y erudito, de gran fortuna en época romana (Bartman 1988; *id.* 1991; Gazda 2015: 377-380, fig. 4.3.3), lo que en cierto modo tampoco puede excluirse en ciertos ejemplos tardíos constatados en ámbitos rurales de *Hispania* (Elvira *et alii* 1994: 198-200; Koppel 1995: 46; Chavarría *et alii* 2006: 24), incluida la villa de Los Cantos.

Este tipo de recursos estuvo en íntima conexión con la arquitectura para generar determinados efectos. En la zona oriental del peristilo de la Villa dei Papiri, una pequeña estancia con fuente cuadrangular se decoró con cuatro erotes semejantes, que no eran réplicas exactas entre sí; todos portan el mismo atributo, pero solo dos son idénticos, aunque concebidos en posición inversa. El artificio pudo ser un recurso para resaltar la estancia y diferenciarla del resto de ambientes circundantes más complejos (Bartman 1988: 211-25; Bartman 1991: 71-88; Gazda 2002: 8-10; Noguera 2004: 183-194).

Estas obras acreditan en las *villae* romanas el interés por las escenas de género, herederas del gusto y tipos del Helenismo (Hardiman 2005: 128-140). Otras dos esculturas, esta vez bronceas y con sendas muchachas que persiguen una perdiz, ilustran bien el gusto romano por los *pendants*. Ambas están sentadas en posición similar y con los brazos abiertos para alcanzar el ave⁹. Debieron ser parte del ornato de la fuente de una villa.

Sobre el significado de esta reiteración de imágenes se han postulado diversas interpretaciones. Una de ellas sugiere que la repetición del mismo tema se inspiró en el modelo de la retórica, pues la redundancia de palabras y, en particular, la *conduplicatio* era idónea para reforzar y amplificar argumentos concretos (Bartman 1988). De esta forma, frente el orador que repite frases, el escultor reduplicaba citas plásticas para interactuar con el espectador. Con todo, también advirtió Bartman de la monotonía que implicaba el uso de unos mismos sujetos y de cómo su multiplicación podía trivializar los temas elegidos en cada caso (Bartman 1988: 219).

⁸ Al respecto: Alarção 1982: 290, lám. 9; Fuchs 1987; Loza 1994: figs. 1, 4, 5b, 6 y 7; Gonçalves 2007: 266-268, n° 117A y B; Nogales 2007: 114-115, Griño 2009; Mateos y Picado 2011: 373-410.

⁹ Conservadas en una colección particular de Zürich desde la década de 1960, fueron subastadas por la casa Christies en 2012 (al respecto: http://artdaily.com/index.asp?int_sec=11&int_new=56875#.WHM-7kevhvV).

Bibliografía

- Abad, L. 1990: “Kairoi/Tempora Anni”, *Lexicon Ikonographicum Mythologicae Classicae (LIMC)*, I y II, Zürich / München, 891-920.
- Abad, L. 1994-1995: “Horae, Tempora Anni y la representación del tiempo en la antigüedad romana”, *Anas* 7-8, 79-87.
- Alarçao, J. 1982: “O teatro romano de Lisboa”, *El teatro en la Hispania romana*, Badajoz, 287-392.
- Arachne: iDAI.objects arachne, *Deutsches Archäologisches Institut, Universität zu Köln, Berlin-Köln*.
- Aristodemou, G. A. 2011: “Sculptured decoration of monumental nymphaea at the eastern provinces of the Roman Empire”, T. Nogales e I. Rodà (eds.), *Roma y las provincias: modelo y difusión, Hispania Antigua, Serie Arqueológica* 3, Roma, 149-160.
- Attanasio, D., Bruno, M. y Yavuz, A. B. 2009: “Quarries in the region of Aphrodisias: the black and white marbles of Göktepe (Muğla)”, *JRA* 22, 1, 312-348.
- Baena, L. 1997: “Acerca de un retrato romano bajoimperial de Aurgi”, *Habis* 28, 207-214.
- Baratte, F. 2001: “Exotisme et décor à Aphrodisias: la statue du jeune Noir de l'ancienne collection Gaudin”, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 80, 57-80.
- Bartman, E. 1988: “Decor et Duplicatio: Pendants in Roman Sculptural Display”, *AJA* 92, 2, 211-22.
- Bartman, E. 1991: “Sculptural Collecting and Display in the Private Realm”, E. K. Gazda (ed.), *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*, Ann Arbor, 71-88.
- Beltrán, J. 2008: “Esculturas romanas de Conobaria (Las Cabezas de San Juan) y de Vrso (Osuna). La adopción del mármol en los programas estatuarios de dos ciudades de la Baetica”, J. M. Noguera y E. Conde (eds.), *Escultura Romana en Hispania V*, Murcia, 501-544.
- Bieber, M. (1961): *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York.
- Brotóns, F. y Ramallo, S. F. 1989: “La red viaria romana en Murcia”, *Los caminos de la Región de Murcia. Función histórica y rentabilidad económica*, Murcia, 101-119.
- Chaisemartin, N., 1987: *Les Sculptures romaines de Sousse et des sites environnants*, Roma.
- Chaisemartin, N. 2007: “Le commerce des sculptures dans l'empire romain: témoignages sur les échanges artistiques des ateliers d'Aphrodisias avec l'Afrique”, *La Méditerranée d'une rive à l'autre: culture classique et cultures périphériques. Actes du 17ème colloque de la Villa Kérylos, Cahiers de la Villa Kérylos* 18, Paris, 201-229.
- Charbonneaux, J., 1963: *La sculpture Grecque et Romaine au Musée du Louvre*, Paris.
- Chavarriá, A. et alii, 2006: *Villas tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental, Anejos de Archivo Español de Arqueología* 39, Madrid.
- Clarac, F. de, 1828-1880: *Musée de Sculpture Antique et Moderne*, ii, Paris.
- Durán, M., 1993: *Iconografía de los mosaicos romanos en la Hispania alto-imperial*, Barcelona.
- Egea, M., 1994: “Bullas”, A. González Blanco (coord.), *Patrimonio Histórico-Artístico del Noroeste Murciano (Materiales para una guía turística)*, Murcia, 45-61.
- Elvira, M. Á. et alii, 1994: “La colección de esculturas hallada en Valdetorres de Jarama (Madrid)”, *AEspA* 67, 179-200.
- Fuchs, M., 1987: *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater im Italien und der Westprovinzen des Imperium Romanorum*, Mainz.
- García, M. y Buendía, M., 1989: “Aportación a la carta arqueológica de Murcia: el índice de yacimientos”, *Verdolay* 1, 7-47.
- Gardner, E. A., 1885: “A Statuette Representing a Boy and a Goose”, *JHS* 6, 1-15.

- Gazda, E. K., 2002: "Beyond copying. Artistic originality and tradition", E. K. Gazda (ed.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in artistic Originality and Tradition from Present to Classical Antiquity*, *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes 1*, Michigan, 1-24.
- Gazda, E. K., 2015: "Domestic Displays", E. A. Friedland y M. Grunow Sobocinski (eds.), *The Oxford handbook of Roman sculpture*, Oxford, 374-389.
- Ghedini, F y Rosada, G., 1982: *Sculture greche e romane del Museo Provinciale di Torcello*, Roma.
- González Simancas, M., 1905-1907 (1997): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia. Tomo 1º. Arqueología primitiva, edición facsimilar* (J. Carballal et alii, eds.), Murcia.
- Gonçalves, L. J., 2007: *Escultura romana em Portugal: um arte do cotidiano*, Colección Studia Lusitana 2, Mérida.
- Griñó, B., 2009: *Reflejos de Roma. Selección de escultura romana del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz*, Badajoz.
- Guirado, D., 2005: "El niño de las uvas. Introducción a su estudio", S. Martínez y A. González Blanco (coords.), *Actas del I Congreso sobre Etnoarqueología del vino*, *Revista Murciana de Antropología 12*, Murcia, 387-394.
- Hanfmann, G. M. A. 1951: *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, I-II, Cambridge (Massachusetts).
- Hardiman, I. C., 2005: *The Nature of Hellenistic Sculpture in its Cultural and Spatial Contexts*, Dissertation, Ohio University.
- Klein, W., 1921: *Von antike Rokoko*, Wien.
- Jashemski, W., 1979: *The Gardens of Pompeii, Herculaneum, and the Villas Destroyed by Vesuvius*, New York.
- Jashemski, W., 1993: *The gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, 2. Appendices, New Rochelle.
- Kapossy, B., 1969: *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zürich.
- Karageorghis, V., 1964: *Sculptures from Salamis, Nicosia*.

- Koppel, E. M.^a, 1985: *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlin.
- Koppel, E. M.^a, 1988: *El collegium fabrum de Tarraco y su decoración escultórica*, Tarragona.
- Koppel, E. M.^a, 1995: "La decoración escultórica en las villae romanas de Hispania", J. M. Noguera (coord.), *Poblamiento rural romano en el Sureste de Hispania*, Murcia, 27-48.
- Lazar, I., 2008: "The interior decoration of the Roman houses in Celéia", *Domus. Das Haus in den Städten der römischen Donauprovinzen. Akten des 3. Internationalen Symposiums über römische Städte in Noricum und Pannonien*, Wien, 53-73.
- Lazenby, F. D., 1949: "Greek and Roman Household Pets", *The Classical Journal* 44, 4, 245-252 y 299-307.
- Ling, R., 1983: "The Seasons in Romano-British Mosaics Pavements", *Britannia* 14, 13-22.
- Lippold, G., 1956: *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, III, 2, Berlin-Leipzig.
- López, M., 1994: *Informe sobre la excavación arqueológica de urgencia realizada en la 'Villa romana de Los Cantos' (Bullas, Murcia). Septiembre de 1994*, Murcia (informe inédito depositado en la Dirección General de Bienes Culturales de la Región de Murcia).
- López, M., 1999: "La villa romana de Los Cantos (Bullas, Murcia): cambio y continuidad de un asentamiento rural en la cuenca alta del río Mula", *MemAMurcia* 9, 256-269.
- Loza, M.^a L., 1993: "La escultura de fuentes en Hispania: ejemplos de la Baetica", T. Nogales (ed.), *Actas de la I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Madrid, 97-110.
- Loza, M.^a L., 1994: "El agua en los teatros hispanorromanos: elementos escultóricos", *Habis* 25, 263-283.
- Martínez, S., 2012: "La villa romana de Los Cantos: historia al descubierto", *Libro de Fiestas de Bullas 2012*, Bullas, s/p.

- Martínez, S. y García, M., 2015: “Mundo Rural y vino en época romana: la Villa de Los Cantos (Bullas)”, El patrimonio como generador de estrategias e ideas para el desarrollo territorial. I Jornadas de Arqueoturismo y Ecoturismo “Tierra de Íberos”, Caravaca de la Cruz, 137-152.
- Mateos, P. y Picado, Y., 2011: “El teatro romano de Metellinum”, MM 52, 373-410.
- Melgares, J. A., 1984: “Arqueología y Arte en Bullas”, Bullas. Introducción a su historia, Murcia, 7-24.
- Moreno, P. y Viacava, A., 2003: I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese. Guida-catalogo, Roma.
- Nogales, T., 2007: “Teatro romano de Augusta Emerita. Evolución y programas decorativos”, Mainake 29, 103-138.
- Noguera, J. M., 2000: “Una aproximación a los programas decorativos de las villae béticas. El conjunto escultórico de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)”, P. León y T. Nogales (eds.), Actas de la III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania, Madrid, 111-147.
- Noguera, J. M., 2001: “Bacchus, Ariadna, Musae, Nymphae, Satyroi, peplophoroi... in urbe. Una aproximación arqueológica a la escultura de casa y jardín en la Carthago Nova altoimperial”, E. Ruiz (ed.), La casa romana en Carthago Nova. Arquitectura privada y programas decorativos, Murcia, 139-166.
- Noguera, J. M., 2004: “Ciclos estatuarios en Herculano, según Delle Antichità di Ercolano, Tomo sexto: statue”, Bajo la cólera del Vesubio. Testimonios de Pompeya y Herculano en la época de Carlos III, Valencia, 153-201.
- Noguera, J. M., 2009: “El Kairos otoñal (“Baco niño”) de Bullas (Murcia)”, Homenaje al académico Julio Mas, Murcia, 311-350.
- Noguera, J. M. y Hernández, E., 1993: El Hypnos de Jumilla y el reflejo de la mitología en la plástica romana de la Región de Murcia, Murcia.

- Oakley, J., 2003: “Death and the Child”, J. Neils y J. Oakley (eds.), Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past, Dartmouth, 163-194.
- Oria, M., 1997: “Jugando a ser dioses: Heracliscos y otros dioses niños en la estatuaria hispana”, BVallad 63, 115-137.
- Parrish, D., 1981: Seasons Mosaics of Roman North Africa, I-III, Columbia.
- Parrish, D., 1984: Seasons Mosaics of Roman North Africa, Roma.
- Peña, A., 2009: “La escultura decorativa”, P. León (coord.), Arte Romano de la Bética. Escultura, Madrid-Sevilla, 321-364.
- Pollak, L. y Muñoz, A., 1912: Pièces des choix de la Collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome, Roma.
- Pollitt, J. J., 1986: Art in Hellenistic Age, Cambridge.
- Porrúa, A., 2011a: “La villa romana de Los Cantos, Bullas. Campañas de 2009 y 2010”, Verdolay 13, 143-155.
- Porrúa, A., 2011b: “Las monedas de la Villa romana de Los Cantos”, J. Torres (coord.), Ars metallica: monedas y medallas, Nules-Valencia, 657-676.
- Ramallo, S. F., 1985: Mosaicos romanos de Carthago Nova (Hispania Citerior), Murcia.
- Ramallo, S. F., 2001-2002: “Un mosaico con decoración geométrica procedente de la villa de los Cantos (Bullas)”, AnMurcia 17-18, 383-392.
- Rathmayr, E., 2014: “Die Skulpturen”, H. Thür y E. Rathmayr (eds.), Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 6: Baubefund, Ausstattung, Funde Reihe, Forschungen in Ephesos 8/9, Wien, 207-229.
- Reinach, S., 1897: Répertoire de la statuaire grecque et romaine, I, Paris.
- Ridgway, B. S., 2006: “The Boy Strangling the Goose: Genre Figure or Mythological Symbol?”, AJA 110, 643-648.
- Ridgway, B. S. y Berkin, J. M., 1994: Greek Sculpture in the Art Museum, Princeton.
- Rodríguez Oliva, P., 1976: “Una estatua fuente de Lacipo”, Jábega 13, 43-46.
- Rodríguez Oliva, P., 1978: La villa malagueña del Faro de Torrox (Málaga), Studia Archaeologica 48, Valladolid.

- Rodríguez Oliva, P., 1993: “Ciclos escultóricos en la casa y en la ciudad de la Bética”, T. Nogales, (ed.), *Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Madrid, 23-61.
- Romero, M.,
Mañas, I. y Vargas, S., 2006: “Primeros resultados de las excavaciones realizadas en la Villa de la Estación de Antequera”, *AEspA* 79, 239-258.
- Ruiz, J. I. y
Pachón, J. A., 2012: “Jorge Bonsor y el teatro de Osuna”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 14, 47-54.
- Simon, E., 1966: s. v. “Stagioni”, *Enciclopedia dell’Arte Antica*, VII, Roma, 472ss.
- Simon, E., 1967: *Der Vierjahreszeitenaltar in Würzburg*, Stuttgart.
- Sorabella, J., 2007: “Eros and the Lizard: Children, Animals, and Roman Funerary Sculpture”, A. Cohen y J. B. Rutter (eds.), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy*, *Hesperia Supplement* 41, Princeton, 353-370.
- Sturgeon, M., 1987: *Isthmia. The Sculpture I*, 1952-196, Princeton.
- Stuvert, R., 1969: *Le putto dans l’art romain*, Bruxelles.
- Vaquero, D. y
Noguera, J. M., 1997: *La villa de El Ruedo, Almedinilla (Córdoba). Decoración escultórica e interpretación*, Murcia.
- Vorster, Ch., 2004: *Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. II. 2. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. Werke nach Vorlagen und Bildformeln hellenistischer Zeit sowie die Skulpturen in den Magazinen*, MAR 158, Wiesbaden.
- Watson, G. E., 2002: “Birds: Evidence from Wall Paintings, Mosaics, Sculpture, Skeletal Remains and Ancient Authors”, W. Jashemski y F. Meyer (eds.), *The Natural History of Pompeii*, Maryland, 357-400.
- Zaccaria, A. P., 2006: *Le forme del tempo: Aion, Chronos, Kairos*, Padova.



Fig. 1. Estatuilla de Kairos del otoño (cortesía J. A. Melgares).



Fig. 2. Estatuilla de niño con pájaro (paloma?)
(fot. José Inchaurrendieta)



Fig. 3. Estatuilla acéfala de niño con ave (pato?)
(fot. José Inchaurrendieta).



Fig. 4. Estatuilla de niño con ave (pato?)
(fot. José Inchaurreandieta).

Retratos en piedra local de la zona nororiental¹

Marta Moreno Vide

Universitat Autònoma de Barcelona

El conjunto que hemos analizado está formado por cinco testas de carácter privado halladas en tres ciudades romanas importantes de la antigua Tarraconense (Tarraco, Barcino y Gerunda). Los cinco retratos, expuestos actualmente en cuatro instituciones públicas catalanas², fueron encontrados fuera de su contexto arqueológico original. Esto, sumado al deterioro que sufre la gran mayoría de las piezas y el hecho de que hayan sido labradas en talleres locales dificulta la labor de interpretación cronológica, problemática que se encuentra generalizada en la retratística provincial. A pesar de ello hemos conseguido esbozar una hipótesis de edad para todas ellas.

Las obras se presentarán siguiendo un orden cronológico de acuerdo a las conclusiones extraídas. Así, citaremos en primer lugar los dos retratos de Tarraco, atenderemos después al de Gerunda y finalmente a los dos de Barcino.

I.

Los retratos de Tarraco

Estas dos piezas, ubicadas en el Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (MNAT), han sido básicamente estudiadas por E.M. Koppel, siendo objeto de estudio en su tesis doctoral (1985) y más tarde las volvió a mencionar

¹ Este trabajo está enmarcado dentro de la tesis en proceso de la autora, dirigida por Montserrat Clavería y Aureli Álvarez a quienes agradezco su ayuda y la confianza depositada en mí.

² Agradecemos a la dirección y a los conservadores de las cuatro instituciones (MNAT, MAC-Gerona, MAC-Barcelona y MUHBA) el habernos facilitado el estudio de las cinco piezas.