

ESCULTURA ROMANA DE EROS DORMIDO, DE LUCENA (CÓRDOBA)

M.^a Luisa Loza Azuaga*
Daniel Botella Ortega**

RESUMEN: Estudiamos una escultura romana, hallada durante la intervención arqueológica que se ha desarrollado en el Palacio de los Condes de Santa Ana de Lucena (Córdoba) para su acondicionamiento como centro de interpretación de la localidad. Esta pieza era conocida desde antiguo y tenemos noticias de su primer descubrimiento a mediados del siglo XVIII, desapareciendo posteriormente. Analizamos su tipo iconográfico, taller y función en la decoración de uno de los espacios de una uilla, posiblemente en una fuente de un patio o jardín.

PALABRAS-CLAVE: Iconografía, Eros dormido, Decoración de jardín, Lucena.

A ROMAN SCULPTURE OF A SLEEPING EROS FROM LUCENA (CÓRDOBA)

SUMMARY: We study a roman sculpture, found during the archaeological excavation, that have spread on the Condes de Santa Ana's palace in Lucena (Córdoba) in order to create the Museum of the city. This piece was discovered for the first time in XVIII, but it disappeared later. We analyze his iconographic type, sculpture's workshop and his function in the decoration of the one of the uilla's spaces, maybe like it was used in a courtyard or garden to decorate a fountain.

KEY WORDS: Iconography, Sleeping Eros, Garden's Ornament, Lucena.

Recibido: 28 de junio de 2010/Aceptado: 20 de septiembre de 2010/Fecha de publicación: 6 de abril de 2011.

INTRODUCCIÓN

Con motivo de las obras que se han realizado recientemente en el Palacio de los Condes de Santa Ana, en Lucena (Córdoba), para su adaptación en centro de interpretación de la ciudad, se ha desarrollado una intervención arqueológica preventiva durante la cual ha sido descubierta la escultura romana que estudiamos en este trabajo.

Esta escultura representa un erote alado dormido y tiene unas dimensiones de 0,59 m de largo, 0,33 m de ancho y una altura máxima de 0,16 m, asentada sobre un plinto de una altura de 0,08 m. Está esculpida en mármol blanco de grano muy fino y cristalino, posiblemente de la cantera de Luni-Carrara¹.

La pieza presenta un buen estado de conservación, aunque le falta el brazo derecho, desde la altura del codo, y el pie derecho, así como la pierna izquierda sólo se ha conservado desde la altura

* marial.loza@gmail.com. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Isla de la Cartuja, s/n. E-41092 Sevilla.

** danielbotellaortega@gmail.com. Ayuntamiento de Lucena. Plaza Nueva, 1. E-14900 Lucena (Córdoba).

1 DOLCI, E. (1980); ID. (1987): 405-463 y (1988): 77-84.

de la rodilla y la zona del muslo de ese lado está muy dañada. Esta última fractura afecta asimismo al plinto sobre el que se recuesta la figura, que en esta zona se ha perdido por completo. Por esta causa también se ha perdido la mano derecha de la escultura con la que sujetaría un atributo del que sólo se conserva un elemento alargado con tres tallos y parte de los dedos de la mano con la que lo asía. Presenta, por último, pequeños desperfectos que afectan a ambas alas y a la cara del erote.

HISTORIA DE LA PIEZA HASTA SU DESAPARICIÓN A PRINCIPIOS DEL S. XIX

Esta escultura es conocida desde antiguo, ya que apareció en Lucena, por primera vez, a mediados del siglo XVIII, tal como está documentado en la obra manuscrita *Antigüedades de Lucena* (1751), escrita por Gerónimo Antonio Mohedano Roldán y Cárdenas, regidor de Lucena², donde se refiere su descubrimiento en el año de 1749. La somera descripción y dimensiones que nos aporta este autor no parecen dejar dudas sobre la identidad de la misma y dice textualmente:

«En la calle de Abad Serrano en la casa que hace esquina a la calle de Cabrillana, se encontró dos años ha, una estatua de alabastro muy perfecta representando un muchacho de hasta tres o cuatro años de edad. Permanece en dicha casa en el primer patio»³.

Cabe observar que en esta página del manuscrito, al margen de este párrafo, se ha consignado la fecha de 1749, refiriéndose al año en el que se descubrió. En 1763 P. Gutiérrez Bravo,

el conocido cura ilustrado de El Arahál⁴ copiará esta obra manuscrita y la complementará con sus *Addiciones a las Antigüedades de Lucena*; en la nota 3 añade algunas precisiones sobre la escultura y las nuevas noticias aportadas por Francisco de Aranda. Este personaje residió en la localidad en torno a finales del decenio y principios del siguiente, siendo «...natural de Sevilla y médico titular de Lucena... hácia el año 1762»⁵:

«Yo he querido añadir aquí un nuevo descubrimiento, que aunque lo toca nuestro autor cap. 1. Fol. 19. es por sima, hablando de las estatuas que se hallan en esta ciudad. Mi amigo D(on) Francisco de Aranda, erudito medico de ella, a quien devo este Ms para copiarlo... dice de esta estatua que estaba en casa de D(on) Geronimo Guerrero, como tan curioso, paso el año pasado de 1762 a otras casas y consiguio quitarla de la pared en que estaba, como lo manifiesta en carta que me escribió en 16 de marzo de dicho año...»⁶.

Y algo más adelante, completa esta noticia con otros comentarios, que corroboran claramente la identidad de la pieza con la aparecida hace pocos meses:

«Pasaré a ver en una casa un chiquillo de alabastro que no dudo que sea de Cupido socio de Venus. De esta da noticia en carta [de Francisco de Aranda a Patricio Gutiérrez Bravo] de 30 de dicho mes y año [marzo de 1762] con estas palabras: El dibuxo de la cabeza remitire y aun si puedo el del cupido que tengo ya descubierto. El brazo de que antes di a Vmd está en casa de los señores de Valdecañas de donde saque dicha caveza y pocos pasos más adelante en la misma calle se encontro el cupido. Este es de alabastro, pero tan

2 MUÑOZ y ROMERO, T. (1858): 154-155.

3 ROLDÁN y CARDENAS, G.M.A. (1751): 14.

4 SALAS ÁLVAREZ, J. (2009): 318.

5 MUÑOZ y ROMERO, T. (1858): 155, nº 4).

6 Patricio Gutiérrez Bravo en añadido a ROLDÁN y CARDENAS, G.M.A. (1763): 194.

hermoso, tan bien hecho y tan bien conservado que es un pasmo está en actitud de dormido con la mano siniestra baxo la mexilla y a no ser por el ala y un pedazo del ropaxe de la diosa que tiene unido a su figura podrá pasar por un niño Jesús. Tiene como una vara de largo, pero le faltan los pies y la mitad del brazo derecho»⁷.

Aparte de esa cita contenida en la carta reproducida en las *adiciones*, Francisco de Aranda incluye referencias a la escultura en similares términos a los arriba expresados en su obra *Apuntes de los que formó de su mano D (on) Francisco de Aranda, natural de Sevilla y médico de la localidad de Lucena para formar la historia de esta ciudad. Año 1762*, manuscrito que se conserva en el Archivo de la Real Academia de la Historia, que asimismo conoció P. Gutiérrez Bravo⁸.

Esta obra sobre la historia de Lucena fue utilizada ampliamente por el también erudito ilustrado Fernando Ramírez de Luque en *Tar-des divertidas y bien empleadas por dos amigos en tratar de la verdadera historia de su patria Lucena (1794-1808)*, donde se refiere a la escultura de Cupido, indicando que estaba ya en posesión de Antonio de Mora y Saavedra:

«Este que podemos llamar jefe de obra, despreciado por la ignorancia, estaba fijado en una pared descubierta el cuerpo, pero desconocido de lo que era. Habiéndolo yo visto por una feliz casualidad, y advirtiéndome su mérito le di parte a dicho Sr. (Mora) de mi afortunado hallazgo, fue inútil hacerle instancia para que lo recogiese en su gabinete, pues estimulado de su loable curiosidad pasó a la casa en cuyo patio estaba y logró trasladarlo a las suyas. La tradición común conviene en que se había hallado en otro tiempo

en la misma casa a mucha profundidad abriendo un pozo entre otras ruinas y destrozo de piedras que despreció la ignorancia de los obreros»⁹.

Esta noticia nos informa como la estatua del Eros dormido va a pasar del lugar en el que supuestamente se descubrió hasta el de su actual hallazgo, en la que fue la casa de Antonio de Mora y actual palacio de los Condes de Santa Ana de la Vega. Este edificio ha estado en posesión de la familia hasta principios del presente siglo que fue adquirido por el Ayuntamiento. La familia de Mora es ampliamente conocida y debió tener una cierta importancia. A uno de los descendientes de Antonio de Mora, a Juan María de Mora y Pantoja, le fue concedido el título nobiliario de Condes de Santa Ana de la Vega por el rey Carlos IV el 23 de enero de 1805. El real despacho fue expedido el 20 de septiembre de este mismo año, pero debía haber muerto ya este personaje entre el momento de la concesión y la expedición del título ya que éste se expide a nombre de su hijo, Antonio de Mora Oviedo y Castillejo, senador por la provincia de Granada, donde residirá hasta su muerte el 15 de marzo de 1864¹⁰.

Las precisas descripciones hechas por Francisco de Aranda a mediados del siglo XVIII parecen confirmar que la escultura hallada de nuevo en 2010 es la aquella descubierta en 1749¹¹, aunque hay algunas discrepancias en las dimensiones que se asignan a la pieza. Así, F. Ramírez de Luque va a mencionar unas medidas que estima en una vara y la hallada durante la restauración del Palacio de los Conde de la Vega de Santa Ana presenta un menor tamaño.

F. Ramírez de Luque nos aporta otro dato interesante a la hora de reconstruir la historia de esta escultura:

7 *Ibidem*: 195-196.

8 ABASCAL, J.M. y CEBRIÁN, R. (2005): 88.

9 RAMÍREZ DE LUQUE, F. (1794-1808): 10-11.

10 DUQUE DE VERAQUE (1958): 448; www.senado.es: Mora Oviedo Castillejo, Antonio; www.geneall.net: Condes de Santa Ana de la Vega.

11 RAMÍREZ DE LUQUE, F. (1794-1808): 10.

«Ví muchas veces este idolillo en casa del dicho Sr. Mora, pero por su muerte no sé donde ha ido a parar»¹².

Este comentario nos da noticia sobre el momento en el que la escultura va a perderse, bien de forma casual, o bien, como se ha propuesto, a causa de un ocultamiento intencionado durante la invasión napoleónica de Lucena en los inicios del siglo XIX. Es hacia 1805 cuando debe acaecer la muerte del citado Juan de Mora, posiblemente entre los meses de enero y septiembre de ese año, momento en el que se expide el título nobiliario que le había concedido Carlos IV, porque –como se dijo– éste ya se expide a nombre de su hijo y heredero Antonio de Mora, nacido en Atarfe (Granada) en 1767 y que fija su residencia en esta provincia. Es, entonces, con pocos años de antelación a la guerra de la independencia, cuando el palacio debe pasar al cuidado de diferentes administradores. Son estos los años en los que la escultura se pierde. Acaso es escondida con motivo de la llegada a la localidad de las tropas napoleónicas o bien cae en el olvido en manos de personas menos interesadas por la historia de su ciudad que sus antiguos dueños. Así, con ocasión de alguna de las remodelaciones que se realizarían por aquellos años en la casa, la escultura fue colocada boca abajo y sujeta con mortero en el quicio de una de las puertas de la planta baja de la casa, donde fue descubierta en 2010 con motivo de la intervención arqueológica preventiva que se ha desarrollado en el edificio para su rehabilitación como centro de interpretación de la ciudad de Lucena.

Las referencias posteriores a 1762, año en el que pasa a manos de Juan de Mora, son bastante numerosas. Así, podemos citar, unos años más tarde, que en 1765 el historiador P. Villalba Ber-

nal, en su obra *Anales de Lucena*, recoge también el hallazgo de esa escultura y pormenoriza el lugar donde se encontró:

«En la calle de Abad Serrano en que existe hoy la hermita de Ntra. Sra. de la Aurora, en la casa que hace esquina a la de Cabrillana (año 1755, se encontró abriendo unos cimientos profundos una estatua de alabastro, muy perfecta, representando a un parvulo de asta tres o cuatro años de edad, la que se llevó a las casas principales del mayorazgo que fundó el corregidor Juan de Mora y poseè en la calle D. Pedro Antonio Rafael de Cuenca Mora Pacheco y Saavedra, natural y vecino de esta ciudad...»¹³.

Bastante tiempo después, en 1896, Lucas Rodríguez Lara se refiere también a la noticia del hallazgo del Eros dormido, pero ya tan sólo transmite los datos que aportan las obras de Francisco de Aranda, y que además no la consulta directamente, sino a través de la obra de Fernando Ramírez de Luque, propietario de, al menos, dos de los manuscritos del anterior, según dice textualmente.¹⁴

Es, pues, una feliz coincidencia la recuperación de esta pieza escultórica que tanta literatura erudita había suscitado con su descubrimiento en el siglo XVIII.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y ESTILÍSTICO (FIGURA 1)

La escultura representa a un niño de corta edad, adormecido sobre un plinto rocoso, que está cubierto por una piel de león que sirve de lecho al infante, de forma que la cabeza reposa sobre las fauces entreabiertas del felino, a manera de almohada. En la parte posterior, junto a su pierna derecha se aprecia una de las garras,

¹² *Ibidem*: 11.

¹³ VILLALBA BERNAL, P. (1765): 199.

¹⁴ RODRÍGUEZ LARA, L. (1960): 7.



Figura 1

mientras que la otra es visible a la altura de la cabeza del niño, bajo el ala izquierda, aunque es en la parte frontal donde se aprecia mejor cómo la piel se extiende sobre el plinto.

La figura se halla recostada sobre su lateral izquierdo con la cabeza apoyada sobre el brazo izquierdo flexionado, mientras el derecho, sólo

conservado en parte, se extendía hacia el espectador y con esta mano –de la que son aún visibles los restos de los dedos sobre el plinto– sujetaba un atributo, colocado paralelo al cuerpo del niño. Sólo se ha conservado la parte inferior de este objeto, por lo que resulta difícil su interpretación. Su forma alargada hace pensar que son

los tallos de unas flores, que se puede interpretar como unas adormideras, con los capullos perdidos, debido a la fractura que afecta en esta parte a la escultura. Su forma y disposición lo alejan formalmente de su identificación con la clava de Hércules, o con el arco, atributos que aparecen en otras esculturas semejantes. La pierna derecha se encuentra extendida y bajo ella, flexionada, descansa la izquierda, conservada sólo en parte, como se ha dicho, por rotura antigua. El niño se halla caracterizado por dos alas; la izquierda se encuentra extendida sobre la parte frontal del plinto, mientras que la derecha se encuentra replegada en gran parte bajo su espalda y de ella sólo queda visible un tercio.

Como es evidente, nos encontramos ante una escultura de un niño alado, un erote, sumergido en un profundo sueño, que se acompaña por dos atributos que lo van a caracterizar, la piel hercúlea del león de Nemea, alusión a Hércules, y unas flores, las adormideras, que son apropiadas para el sueño del joven; es un atributo que ha llevado a pensar a algunos autores¹⁵ que este tipo de representaciones se puede identificar con el propio *Hypnos-Somnus*, el dios del sueño dentro de una serie de representaciones escultóricas en las que este tipo de Eros adopta también alguno de los caracteres de Hércules¹⁶.

El origen de este tipo se sitúa en el Helenismo, dentro de ambientes microasiáticos, y vinculado a la corriente artística que se ha denominado como «rococó helenístico», en especial, por su carácter decorativo¹⁷. En esos momentos tienen especial éxito las representaciones de los niños y, sobre todo, erotes alados, que en acti-

tudes miméticas reproducen las acciones de adultos, héroes o semidioses. Entre ellos alcanza un especial éxito la figura de Hércules, aunque también son frecuentes las imitaciones de otros dioses¹⁸. Este tipo de figuras de niños serán muy populares en época romana y constituyen un motivo usual en el repertorio de esculturas decorativas de *Hispania*, de las que Mercedes Oria aportaba un listado completo¹⁹.

El prototipo se encuentra en un original helenístico en bronce de Rodas, conservado en el Metropolitan Museum de New York y considerado como el origen de las dos variantes que se han establecido para este tipo estatuario²⁰. El momento de su creación es muy controvertido y se data entre el siglo III a.C. y el 150-100 a.C. aunque, en opinión de M. Söldner debe fijarse entre 270-260 a.C.²¹

A este prototipo escultórico se suman a lo largo del tiempo una serie de atributos con valores simbólicos muy variados, como el arco, el carcaj con las flechas, la maza, la pátera, la adormidera, el lagarto..., que aluden a diferentes divinidades, según se encuentren caracterizados²², pero que en muchas ocasiones se refieren a Hércules. En origen el tipo debió tener un marcado sentido funerario, en alusión a una futura vida venidera, más placentera, tras el abandono del cuerpo²³, aunque otros autores ponen en duda este carácter prístino, dada la diversidad de los atributos, y resaltan el hallazgo de este tipo de representaciones en ámbitos domésticos, donde aparecen formando parte, en especial, de la decoración de *uillae* y *domus*, en la ornamentación de los jardines²⁴ y con frecuencia vinculadas a

15 SÖLDNER, M. (1986): 96-103, 314-315 y 627-638, nos 56-76, figs. 65-80; RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1982): 232.

16 ORIA, M. (1997): 121; NOGUERA, J.M. (1997): 18.

17 KLEIN, W. (1921); BIEBER, M. (1961): 145; POLLIT, J. (1986): 127-138.

18 BLANC y GURY, F. (1986): 952-1049.

19 ORIA, M. (1997): 118-121.

20 MANSUELLI, G.A. (1958): I, 14.

21 SÖLDNER, M. (1986): 11-65 con bibliografía anterior; *cf.* NOGUERA, J.M. (1997): 19.

22 STUVERAS, R. (1969): 36.

23 CUMONT, F. (1942): 407-409.

24 BLANC, N., GURY, F. y LEREDDE, H. (1987): 239; ORIA, M. (1997): 122; NOGUERA, J.M. (1997): 19.

ambientes acuáticos²⁵. A este respecto hay que añadir que este tipo del erote muestra evidentes relaciones con otro tipo de figuras dormidas, como los hermafroditas, las ninfas y los silenos, creaciones asimismo con un carácter puramente ornamental y concebidas como decoraciones de peristilos y fuentes²⁶.

G.A. Mansuelli²⁷ diferenció dos grupos en función de la edad de los niños representados; el primero estaría constituido por los niños de más corta edad, que duermen de forma apacible, y un segundo grupo estaría integrado por aquellos algo más mayores, como éste que presentamos en este trabajo. Según la disposición de los brazos se establecen asimismo cuatro diferentes grupos²⁸. En uno de ellos la figura dobla el brazo derecho por delante del cuerpo y coloca la mano junto al cuello, apoyando en ella la cabeza; tipo al que pertenece el erote de la *uilla* del Mitra, en la cercana Cabra²⁹ así como el de Tarragona³⁰. Un segundo tipo presenta ambos brazos extendidos a lo largo del cuerpo; mientras que el tercero dispone el brazo derecho por encima de la cabeza y una última variante, a la que se adscribe la escultura de erote de Lucena, que se reclina sobre el lado izquierdo y flexiona el brazo con la mano que sirve de apoyo a la cabeza, como si de un cojín se tratara.

Como se dijo, son relativamente frecuentes las esculturas romanas de estas características de procedencia hispana. Se han hallado generalmente en contextos domésticos, relacionados con ambientes acuáticos, aunque también se encuentran en espacios de carácter semipúblico como la *schola* del *collegium fabrum* de Tarraco, como veremos más adelante.



Figura 2. Eros de la villa de la Estación de Antequera

Así, en la *uilla* de la Estación, de Antequera (Málaga), durante una intervención arqueológica desarrollada en 1998, se halló en el interior de un estanque del peristilo un fragmento escultórico de un erote dormido³¹ (Figura 2) que lleva un ramo de adormideras con la mano izquierda, mientras que con la derecha es posible que sujetara un arco³². El espacio interior del peristilo de esta *uilla* está conformado por cuatro grandes *labra* circulares, en cuyos bordes se ubicarían una serie de estatuas-fuentes, que servirían de surtidores (Figura 3). Esta escultura se ha

25 KAPOSSY, B. (1969): 40; LOZA, M.ªL. (1992).

26 EAD.

27 (1958): I, 141.

28 RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1982): 233ss.

29 JIMÉNEZ SALVADOR, J.L. y MARTÍN-BUENO, M. (1992): 70. KLÖCKNER, A. (2010): 260-261.

30 KOPPEL, E. (1985): 58, n.º 81 lám. 28 n.º 6-7; y (1988): 23, n.º 7, lám. 10.

31 RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2004): 56, fig. 12; *uid.*, finalmente, ID. (2010): 61-79.

32 ROMERO, M., MAÑAS, I. y VARGAS, S. (2006): 252-253.

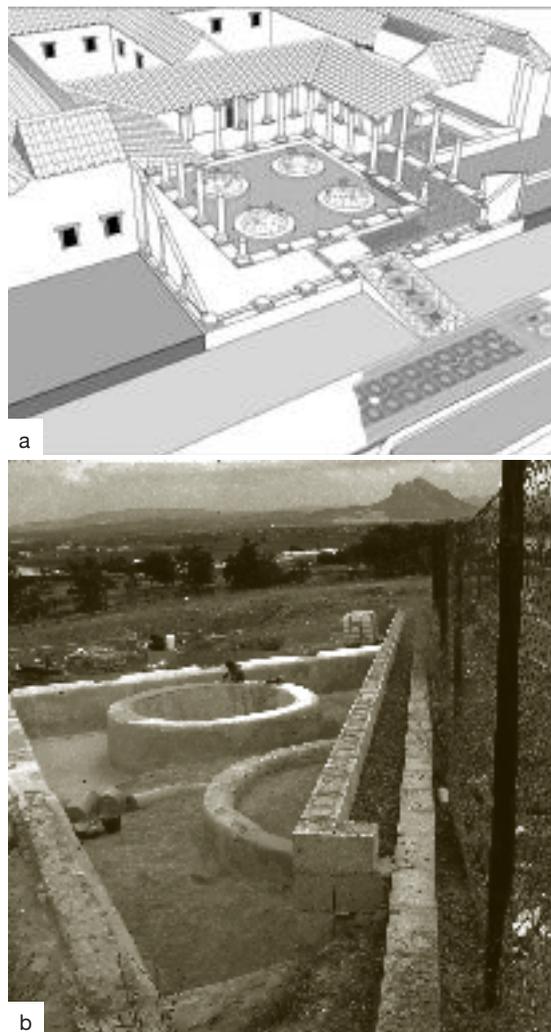


Figura 3. a) Villa romana de la Estación. Antequera. Recreación según M.Romero. b) Villa romana de la Estación. Antequera. Peristilo

datado entre finales del siglo II y primera mitad del siglo III, en consonancia con la fecha que se asigna a la fase II de la *uilla*, momento en el que se encontraría en pleno funcionamiento este peristilo³³. Se le puede atribuir un carácter de

estatua-fuente, como a algunas piezas que mencionaremos más abajo, puesto que, aunque no presentan una salida para el abastecimiento de agua a la fuente, constituyen tipos con una especial vinculación a ambientes acuáticos y pueden clasificarse como estatuas-fuentes. Frente a esta posición metodológica, otros autores sólo encuadran en esta categoría aquellas que presentan la salida de agua, incorporada a la escultura³⁴.

Asimismo en el transcurso de las excavaciones desarrolladas en la «Casa del Mitra», en la cercana localidad de Cabra (Córdoba), se puso al descubierto el peristilo de la *uilla* con un estanque biabsidado en su centro. En su interior se hallaron una serie de esculturas, junto con algunos fragmentos de *labra*: una representación de Mitra tauróctono, otra de Baco con un jarro y el *thyrsus* y, finalmente, un Eros dormido³⁵ (Figura 4), a las que habría que sumar –hoy sabemos– otra interesante cuarta escultura que representa a un niño pequeño con un lebrato³⁶. El citado erote dormido, asimismo alado, se extiende sobre una piel de león y porta, como atributos, unas flores de adormidera –como en el caso de Lucena–, así como un ramo de espigas y un carcaj de flechas, extendido junto al brazo izquierdo. El niño cruza el brazo derecho por delante del pecho y coloca la mano sobre el hombro contrario, sirviendo a su vez de apoyo a la cabeza. En el momento de su descubrimiento se le atribuyó un carácter funerario, y se le relacionó con una necrópolis cercana a la *uilla*. Esta interpretación se debe a la presencia del ramo de adormideras, flores vinculadas con la muerte –como sueño eterno–; además, la mano izquierda muestra un gesto apotropaico –los dedos índice y meñique extendidos– que apuntaban a un posible uso funerario³⁷. Su descubrimiento en el interior del

33 *Ibidem*: 239-258.

34 LETZNER, W. (1990): 258, nota 124; CARRELLA, A. *et al.* (2008): 212.

35 BLANCO, A. *et al.* (1973): 297-319; JIMÉNEZ SALVADOR, J.L. *et al.* (1992): 70; VAQUERIZO GIL, D. (1998): 85, n. II.3; KOPPEL, E. (1998): 310; KLÖCKNER, A. (2010): 260-261.

36 PEÑA, A. (2009): 350 y 354.

37 BLANCO, A. *et al.* (1973): nº 46, 318



Figura 4. Eros de la Villa del Mitra de Cabra. Museo Arqueológico Municipal de Cabra

estanque parece indicar su relación con la ornamentación del peristilo como el resto de las esculturas; si bien en el caso de la estatua de Mitra parece clara su reutilización, perdido su carácter cultural original en relación con un mitreo. Se fecha entre finales del siglo II d.C. y la primera mitad del siglo III d.C. aunque su empleo en la *uilla* sería posterior. Se ha considerado que este conjunto escultórico no fue concebido *ex profeso* para la *uilla*, que se construiría a finales del siglo III d.C.³⁸. El erote es posible que se situara en uno de los ábsides del estanque que preside el peristilo de la *uilla*. Se insertaría dentro de un programa decorativo de claro valor simbólico en el que prevalece el contenido dionísico, tema muy frecuente en la decoración de las fuentes que poblaban los jardines y peristilos de las *uillae* de la *Baetica*, concebidos el disfrute de un merecido *otium* por sus propietarios³⁹.

También en la provincia de Córdoba, del término municipal de Nueva Carteya, procede un nuevo ejemplar de Eros dormido, aunque no conocemos el contexto concreto con el que se relacionaba. Se diferencia de los tratados anteriormente por sus mayores dimensiones⁴⁰.

Fuera del territorio que constituyó la *Baetica* hay que sumar los dos ejemplares hallados en la *uilla suburbana* de Algorós, en el término municipal de la localidad alicantina de Elche, que han sido datados en la primera mitad del siglo II d.C., en concreto, en torno a momentos adrianeos, en función de sus rasgos estilísticos. Uno de ellos se conserva en la actualidad en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y tiene como atributos la antorcha invertida, que sujeta con su mano derecha, la clava y la piel del león de Nemea, característicos de Hércules⁴¹, mientras que el segundo ejemplar se guarda en el Museo

38 RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2004): 56, fig. 12; KLÖCKNER, A. (2010): 255-266.

39 LOZA, M.ª L. (1992); KLÖCKNER, A. (2010): 255-266.

40 RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1982): 231-234.

41 NOGUERA, J.M. y VERDÚ, V. (1993): 272-274, nº A.1, fig. 2,3 lám. 1; NOGUERA, J.M. (1997): 20, fig. 4; ARASA, F. (2004): 236-237.



Figura 5. Eros de la villa de Algorós. Museo de Elche

Arqueológico Municipal «Alejandro Ramos Folqués», de Elche. Posiblemente debió formar pareja con el anterior en la decoración de la *uilla* de la que proceden; éste se diferencia del anterior en los símbolos que lo acompañan; si bien sigue conservando la piel de león extendida sobre el lecho, la clava ha sustituido a la antorcha encendida, que ocupa su posición (Figura 5)⁴².

De la *schola* del *collegium fabrum* de *Tarraco* (Tarragona) procede otro erote dormido con alas, del que se conserva sólo la parte superior de la escultura, labrada en mármol blanco de Paros (Figura 6)⁴³. Es una representación bastante realista, y se acompaña con los atributos propios de Hércules, como la clava, dispuesta junto al brazo izquierdo extendido, y la piel de león. Se ha fechado su ejecución a mediados del siglo II d.C. y en concreto, de momentos severianos⁴⁴. Esta escul-

tura se integraba en el programa decorativo de la fuente de la citada *schola del collegium fabrum* de Tarragona. Estaba formado, además, por un grupo escultórico de *Dionysos* ebrio con Hércules, otro grupo de un heracliscos con un ave y tercera escultura, una ninfa dormida. Se ha propuesto una doble relación en este ciclo que hace referencia a las figuras de Baco y Hércules. Así la presencia de la ninfa se explicaría por su relación con las ménades o la propia Ariadna, y el Eros dormido sobre la piel de león y con la clava, atributos claramente hercúleos, por su relación con Hércules⁴⁵. Se puede proponer incluso una composición simétrica para la decoración de la fuente, muy del gusto romano⁴⁶ con dos grupos y dos figuras yacentes. El tamaño de las figuras es similar en todas ellas, lo que vendría a corroborar esta hipotética restitución, que sólo puede quedar en ese plano.

42 NOGUERA, J.M. y VERDÚ, V. (1993): 272-274, nº A.1, fig. 2,3 lám.1; 273-274, con la bibliografía anterior;

NOGUERA, J.M. y HERNÁNDEZ, E. (1993): 31-33, núm. 5, lám.1.

43 KOPPEL, E. (1985): 58, nº 81 lám. 28 nº 6-7 y (1988): 23, nº 7, lám. 10.

44 SÖLDNER, M. (1986): 203.

45 KOPPEL, E. (1988): 43s.

46 ZANKER, P. (1979): 461ss.



Figura 6. Eros de la *schola fabrum* de Tarragona

En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se conserva otro ejemplar escultórico de mármol que representa un erote alado y dormido por el contrario sobre un lecho de flores y ramas, posiblemente evocando el lugar en el que estaría colocado. Es un hallazgo antiguo de carácter fortuito en una localidad indeterminada de Extremadura, del que se desconoce su contexto arqueológico⁴⁷ (Figura 7).

De la actual Portugal, en concreto de la *uilla* de Pisoos, en la localidad de Santiago Maior de Beja, procede un pieza escultórica de un Eros alado dormido, hoy desaparecida. El niño aparecía recostado sobre la piel del león de Nemea, con las piernas cruzadas, mientras reclinaba su cabeza sobre el brazo izquierdo y junto al cuerpo, en su costado izquierdo, un lagarto. Se encuadra en el grupo II de Söldner, que se fecha en época antoniana⁴⁸. Su procedencia de un contexto doméstico, la *uilla* de Pisoos, hace pensar

que, como el resto de la serie, puedo formar parte de la decoración de una de las estancias de esta vivienda, posiblemente el peristilo (Figura 8).

En el Museo Thomaz Pires de Elvas, también en Portugal, se conserva otra escultura de un niño alado dormido sobre una piel de león. Como es habitual en este tipo de representaciones, tiene las piernas cruzadas y el brazo derecho sobre el pecho mientras que reposa la cabeza sobre el izquierdo. En la parte posterior de la cabeza hay un carcaj y una antorcha invertida se extiende a lo largo del cuerpo, símbolo de carácter funerario. Este atributo lo pone en relación con otro tipo de Eros, en el que el dios de pie, se muestra dormido y apoyado sobre una antorcha invertida. El Eros, de pie, adormecido y apoyado sobre la antorcha, tuvo un especial éxito en los últimos momentos del helenismo y se relaciona con contextos funerarios, donde, de manera simbólica, «iluminará la oscura no-

47 GARCÍA y BELLIDO, A. (1949): nº 115, fig. 115; SÖLDNER, M. (1986): 682, nº 157; NOGUERA, J.M. (1997): 20, fig. 3.

48 RODRIGUES GONÇALVES, L.J. (2007): II, nº 191, 366-367.



Figura 7. Eros conservado en el MAN



Figura 8. Eros del Museo de Elvas



Figura 9. Eros de la villa de Piseos

che de la muerte»⁴⁹. Junto a la antorcha y debajo del ala izquierda que se encuentra extendida sobre la piel de león, parece que se pueden distinguir también dos capullos de adormidera, con una clara referencia al sueño eterno de la muerte. Goçalbes⁵⁰ ha supuesto para esta escultura una fecha antoniniana, basándose en los estudios de Söldner. La falta de un contexto arqueológico no permite precisar su función y se ha sugerido su asociación a un contexto funerario⁵¹ (Figura 9).

El Eros de Lucena se halla esculpido en mármol de Luni-Carrara, mármol italiano ampliamente importado en *Hispania* y, especialmente, empleado en la *Baetica*, como se constata en concreto en *Colonia Patricia Corduba*⁵². Aparte de las esculturas, el mármol de Luni-Carrara llegaba a la *Baetica* en grandes bloques sin elaborar, transportados a través de una ruta marítima y costera⁵³. La adquisición de mármol de Carrara sin trabajar nos impide afirmar que la pieza de Lucena proceda de un taller extrapeninsular, aunque el pequeño formato de la escultura facilitaría su transporte desde un taller foráneo. Esta importación permite suponer también que la escultura pudo ser fruto de un taller bético, situado en la propia *Colonia Patricia*, que usaba para esculpir sus productos mármoles foráneos. Este hecho se constata a partir del siglo I d.C. en época claudia, el conjunto de togados de la avenida Ronda de los Tejares de Córdoba están trabajados en mármol de las canteras de Luni-Carrara; son obra de un taller escultórico de la capital bética que se caracterizó por la calidad de sus trabajos⁵⁴.

Además en el siglo II d.C. y, al menos, hasta momentos severianos, funcionó posiblemente un taller escultórico en *Corduba*, que elaboró es-

49 NOGUERA, J.M. (1997): 22.

50 RODRIGUES GONÇALVES, L.J. (2007): II, nº 192, 368-369.

51 *Ibidem*: nº 192, 369

52 CISNEROS CUNCHILLOS, M. (2002):103; LÓPEZ, I. (1998): 169.

53 DOLCI, E. (1988): 77-85 y (1989): 33; RODÁ, I. (1997): 47-48.

54 LÓPEZ, I. (1998): 168-169.

culturas decorativas de diversos formatos. Abasteció no sólo a la capital, sino que su producción se extendió a otros lugares del entorno⁵⁵. La presencia de importantes talleres locales en la capital de la *Baetica* en estos momentos también está constatada por el análisis de otros elementos arqueológicos, como los capiteles de elaboración local⁵⁶.

En cuanto al trabajo del mármol, se advierte en la parte posterior del plinto el uso del puntero⁵⁷, utilizado para el desbaste inicial del bloque, y cuyas huellas son visibles en esta parte de la escultura en la que no se ha llevado a cabo un trabajo posterior (Figura 10). Además, en el pelo se observa el uso del trépano para diferenciar y contrastar los mechones de la cabellera.

Es un producto de una cierta calidad, en la que se ha cuidado el esculpido de los detalles y es posible que se adscriba a un taller que trabajó con mármoles importados en *Colonia Patricia* y sus alrededores a lo largo del siglo II d.C.-principios del siglo III, momento en el que se debe fechar esta escultura, en consonancia con este tipo iconográfico y el propio desarrollo de la decoración escultórica en las *uillae* de la actual provincia de Córdoba y su entorno inmediato, como demuestran los paralelos que se han ido detallando a lo largo del trabajo.

Hay que señalar el éxito que alcanza este tipo iconográfico de *Hypnos-Eros* o erote dormido, a lo largo del siglo II d.C., en especial, en estas tierras béticas, ya que se conocen, al menos, cuatro ejemplares que ya hemos citado anteriormente y cuyos lugares de hallazgo se encuentran muy próximos geográficamente: junto a la de Lucena, las dos cordobesas de Cabra y Nueva Carteya, y la malagueña de Antequera, localidad muy cercana a las anteriores. Este fenómeno hay que ponerlo en relación con una particular tenden-



Figura 10. Parte posterior de la escultura

cia que se observa en la producción estatuaria en esta zona de la *Baetica* entre finales del siglo II d.C.-inicios del siglo III d.C. con un uso muy frecuente de niños de corta edad como motivos decorativos, tanto alados como ápteros. Estas esculturas aparecen en la decoración de ambientes domésticos de *uillae* o *domus*. Así, citaremos de la *uilla* de El Ruedo, de Almedinilla (Córdoba), dos esculturas de *kairoi*⁵⁸ y otros fragmentos de alas, que debieron formar parte de una o varias

55 LOZA, M.ª L. (1993): 151-152.

56 MÁRQUEZ, C. (1990): 161ss. y (1991): 309ss.

57 BELTRÁN, J. (1989): 176-177.

58 VAQUERIZO, D. y NOGUERA, J.M. (1997): 180 ss, nº 21 y nº 22.

esculturas de un erote⁵⁹, una personificación de divinidad acuática procedente de Córdoba⁶⁰, el niño con máscara de Fuente Mayor⁶¹, el niño con lebrato de la *uilla* del Mitra de Cabra⁶², el erote sobre un delfín de la *uilla* de La Estación de Antequera⁶³ o la escultura de un niño-pescador, procedente de una posible *uilla* de Los Azores de Priego⁶⁴, entre otras.

El descubrimiento de esta escultura de Lucena a mediados del siglo XVIII, durante las obras llevadas a cabo en una casa de la calle Cabrillana, muy cercana a otra de la misma calle en donde se encontraron también otros restos escultóricos, permitirían, en principio, conjeturar que esta escultura pudo formar parte de un programa decorativo más amplio, integrado por más de una escultura. No obstante, las noticias de estos hallazgos no son demasiado claras y no podemos concretar su carácter, ni si proceden de un mismo contexto arqueológico.

Además, no está constatada la existencia de un asentamiento urbano de época romana en la actual Lucena; esta circunstancia lleva a pensar que la escultura pudo formar parte de la decoración de una *uilla* romana, situada en el entorno cercano a la calle Cabrillana como los ejemplos aducidos a lo largo del trabajo que en muchos casos están vinculados con la decoración de fuentes o estanques de *uillae*, como en la *uilla* de Cabra, la de la Estación de Antequera y la de la *schola* del *collegium* de Tarraco.

Estos argumentos nos permiten suponer su pertenencia a la decoración de la parte residen-

cial de una *uilla* romana, que pudo situarse bajo la actual ciudad de Lucena. En el actual estado de conocimiento de la arqueología urbana de Lucena no hay evidencias que apunten hacia la existencia de antecedentes de época romana, en esa parte de la ciudad, ya que en las obras que se han realizado en la zona no se han detectado restos antiguos, en contradicción con los escritos de los eruditos, realizados en el momento de su descubrimiento que afirman que el hallazgo de esta escultura se realizó en el interior de la ciudad de Lucena, en concreto, en la calle de Abad Serrano, esquina con la calle Cabrillana.

No obstante, pensamos que esta escultura debe estar en relación con la decoración de una posible *uilla*, y más en concreto, con la decoración alguno de sus ambientes más privilegiados, en el peristilo o jardín, en los que las fuentes y ninfeos se convierten en marcos adecuados para la colocación de pequeñas esculturas de carácter diverso, y en especial estas esculturas de género, entre las que las representaciones de niños tienen un especial éxito⁶⁵. Son estas *uillae* rurales lugares de representación y de acercamiento a la naturaleza, dentro de una estética del *otium*, en las que sus propietarios buscan crear un ambiente en el que se disfrutara de una vida alejada de las preocupaciones cotidianas, volcada en la naturaleza. Asimismo, son los lugares adecuados para mostrar su cultura estética y estatus social mediante el empleo de diferentes recursos decorativos, que se combinan y completan con otros motivos pictóricos y musivarios.

59 VAQUERIZO, D. y NOGUERA, J.M. (1997): 174 ss, nº 17, 18, 19 y 20; *cf.*, ORIA, M. (1997): 120, nº 13.

60 LOZA, M.ªL. (1993): 147-149.

61 EAD. (1992) y (1993): 101-102, lám. II y ss.; PEÑA, A. (2009): 349, fig. 474.

62 *Ibidem*: 350 y 354.

63 ROMERO, M., MAÑAS, I. y VARGAS, S. (2006): 239-258; PEÑA, A. (2009): 350-352.

64 LOZA, M.ªL. (2010): 89-96.

65 GRIMAL, P. (1944); KAPOSSY, B. (1969); JASHEMSKI, W. (1979); FARRAR, L. (1998): 64-96; LOZA, M.ªL. (1993a): 102s. y (1993b): 141-158; GARCÍA-ENTERO, V. (2003-2204): 60.

BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL PALAZÓN, J.M. y CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R. (2005): *Manuscritos sobre antigüedades de la Real Academia de la Historia*, Madrid.
- ARANDA, F. de (1762): *Apuntes de los que formó de su mano D(on) Francisco de Aranda, natural de Sevilla y médico de la localidad de Lucena para formar la historia de esta ciudad. Año 1762*. Ms. de la Real Academia de la Historia, ref. 9-7378-12.
- ARASA, F. (2004): «La decoración escultórica de las *uillae* en el País Valenciano», en T. Nogales Basarrate y L. Goçvalves (eds.), *Actas de la IVª Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Lisboa-Madrid, pp. 229-256.
- BELTRÁN FORTES, J. (1989): «El mármol en la Antigüedad Clásica. Una aproximación a su estudio», *Gallaecia*, 11: 165-207.
- BIEBER, M. (1961): *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York.
- BLANC, N. y GURY, F. (1986): «Eros/Amor Cupido», *LIMC*, III: 952-1049.
- BLANC, N., GURY, F. y LEREDDE, H. (1987): «Les images d'Amor. Une experience de information», *RAI*, 2: 297-334.
- BLANCO FREIJEIRO, A. et al. (1973): «Excavaciones en Cabra (Córdoba). La casa del Mitra (Primera campaña, 1972)», *Habis*, 3: 297-320.
- CARRELLA, E. et al. (2008): *Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli: gli arredi scultorei delle case pompeiane*, Roma.
- CUMONT, F. (1942): *Recherches sur le symbolisme funeraire des Romains*, París.
- DOLCI, E. (1980): *Carrara Cave antiche*, Carrara.
- «I marmi Lunensi: tradizione, produzione, applicazioni», *Quaderni del Centro Lunensi*, 10-12: 405-463.
- (1988): «Marmora Lunensia: quarrying, technology and archaeological use», en N. Herz y N. Waelkens (eds.), *Classical Marble. Geochemistry, Technology, Trade*, Dordrecht, pp. 77-84.
- DUQUE DE VERAQUE (1958): «Marcas de las ganaderías de caballos de los títulos nobiliarios españoles», en *Ponencias, comunicaciones y conclusiones del I Congreso italo-español de historia municipal y de la V Asamblea de Hidalgos*, Madrid, pp. 431-454.
- FARRAR, L. (1998): *Ancient Roman Gardens*, Gloucestershire.
- GARCÍA-ENTERO, V. (2003-2004): «Algunos apuntes sobre el jardín doméstico en Hispania», *AnMurcia*, 19-20: 55-70.
- GARCÍA y BELLIDO, A. (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.
- JASHEMSKI, W. (1979): *The Gardens of Pompei, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, New York.
- JIMÉNEZ SALVADOR, J.L. y MARTÍN BUENO, M. (1992): *La Casa del Mitra*, Córdoba.
- KAPPOSSY, B. (1969): *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zürich.
- KLEIN, W. (1921): *Von antiken Rokoko*, Viena.
- KLÖCKNER, A. (2010): «Die 'Casa del Mitra' bei Igabrum und ihre Skulpturenausstattung» en D. Vaquerizo Gil (ed.), *Las áreas suburbanas de la ciudad histórica. Topografía, usos, función*, Córdoba, pp. 255-266.
- KOPPEL, E.M. (1985): *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlín.
- (1988): *El collegium fabrum de Tarraco y su decoración escultórica*, Tarragona.
- (1995): «La decoración escultórica de las villas romanas en Hispania», en J.M. Noguera Celadrán (ed.), *El poblamiento romano en el sureste de Hispania*, Murcia, pp. 27-48.
- LETZNER, W. (1990): *Römische Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reichshälfte*, Münster.
- LOZA AZUAGA, M.ªL. (1992): *La decoración escultórica de fuentes en Hispania*, Málaga.
- (1993a): «La escultura de fuentes en Hispania: ejemplos de la Baetica», en *Actas de la I Reunión sobre la Escultura Romana en Hispania*, Madrid, pp. 97-110.
- (1993b): «Estatuas-fuentes romanas de Colonia Patricia», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 4: 141-158.
- (2010): «Una escultura decorativa de Priego (Córdoba): El pescador de la *uilla* romana de Los Azores», *Antiquitas*, 22: 89-96.
- LÓPEZ LÓPEZ, M.I. (1998): *Estatuas masculinas togadas y estatuas femeninas vestidas de las colecciones cordobesas*, Córdoba.
- MANSUELLI, G.A. (1958): *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Roma.
- MÁRQUEZ MORENO, C. (1990): «Talleres locales de capiteles corintizantes en Colonia Patricia Corduba durante el periodo adrianeo», *AEspA*, 63: 161-182.
- (1991): «El capitel corintio de hojas lisas en Colonia Patricia Corduba», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 2: 309-324.
- MUÑOZ y ROMERO, T. (1858): *Diccionario bibliográfico-histórico de las antiguas ruinas, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, Madrid.

- NOGUERA CELDRÁN, J.M. (1997): «Modelos helenísticos en el barroco dieciochesco. Iconografía del niño dormido», *Locus Amoenus*, 3: 15-23.
- NOGUERA CELDRÁN, J. M. y VERDÚ MARTÍNEZ, V. (1993-1994): «Esculturas y elementos esculturados ilicitanos, de la antigua colección Ibarra, en el Museo Arqueológico Nacional», *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 9-10: 269-284.
- 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.
- ORIA SEGURA, M. (1997): «Jugando a ser dioses: Heracliscos y otros dioses en la estatuaria hispana», *BSAA*, 63: 115-137.
- PEÑA, A. (2009): «La escultura decorativa», en P. León (ed.), *Arte Romano de la Bética. II. Escultura*, Sevilla.
- POLLIT, J.J. (1986): *Art in the Hellenistic Age*, Nueva York.
- RAMÍREZ DE LUQUE, F. (1794-1808): *Tardes divertidas y bien empleadas por dos amigos en tratar de la verdadera historia de su patria Lucena*, edición en Biblioteca Lucentina, Lucena (ed. fac. 1998).
- RODRIGUES GONÇALVES, L.J. (2007): Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano. *Studia Lusitana*, II, Mérida.
- RODRÍGUEZ LARA, L. (1896): *Apuntes para una historia de Lucena*, Lucena (reed. Lucena, 1960).
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1982): «Un Eros dormido de Nueva Carteya (Córdoba)», *Sautuola*, III: 231-234.
- (2004): «Miscelánea de esculturas de la Bética», en T. Nogales y L.J. Gonçalves (eds.), *Actas de la IV Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Madrid, pp. 52-47.
- (2010): «Nuevos hallazgos escultóricos en uillae de los alrededores de Malaca y noticias sobre otras esculturas antiguas», en J.M. Abascal y R. Cebrián (eds.), *Escultura Romanas en Hispania. IV. Homenaje a Eva Koppel*, Murcia, pp. 61-96.
- ROLDÁN y CÁRDENAS, G.A.M. (1763): *Antigüedad de Lucena contra la opinión que la hace modernamente edificada. Adiciones a las antigüedades de Lucena y notas sobre algunos puntos por Patricio Gutiérrez Bravo*, Ms. Ref. 1744, Biblioteca Nacional de Madrid.
- ROMERO, M., MAÑAS, I. y VARGAS, S. (2006): «Primeros resultados de las excavaciones realizadas en la Villa de la Estación (Antequera, Málaga)», *AEspA*, 79: 239-258.
- SALAS ÁLVAREZ, J. (2009): «Gutiérrez Bravo, Patricio», en M. Díaz-Andreu, G. Mora y J. Cortadella (eds.), *Diccionario Histórico de la Arqueología en España*, Madrid.
- SÖLDNER, M. (1986): *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt-Berlin-Nueva York.
- STUVERAS, R. (1969): *Le putto dans l'art romaine*, Bruselas.
- VALVERDE FRAIKIN, J. (1991): *Títulos nobiliarios andaluces*, Granada.
- VAQUERIZO GIL, D. (1995): «El uso del mármol en la decoración arquitectónica y escultórica de villae cordobesas», en J.M. Noguera Celdrán, *El poblamiento romano en el sureste de Hispania*, Murcia, pp. 81-106.
- VILLALBA y BERNAL y MONTESINOS, P. (1765): *Anales de la muy ilustre y leal ciudad de Lucena en los que se describe su antigüedad y privilegios, ilustres hijos, parroquias, conventos, ermitas, hospitales, sus términos, jurisdicciones, empleos y fertilidad de sus campos y especiales aguas*, copia mecanografiada.
- ZANKER, P. (1979): «Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen Wohngesmacks», *Jd I*, 94: 460-523.