C. Márquez - D. Ojeda
Editores científicos

Escultura romana en Hispania

VIII

Homenaje a Luis Baena del Alcázar

UCOPress
Editorial Universidad de Córdoba

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

Escultura romana en Hispania VIII - Córdoba: UCO Press. Editorial
Universidad de Córdoba
Colección Ancian, 2
17x24. 812 pp. il. color
IBIC: HD

Edición y coordinación: Carlos Márquez y David Ojeda

Edita:
UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2018
Campus Universitario de Rabanales
Ctra. Nac, IV, km. 396. 14071 Córdoba
www.uco.es/ucopress
ucopress@uco.es

ISBN: 978-84-9927-378-5
Depósito Legal: CO-513-2018

Diseño e impresión: Impresiones Guadajoz, S.L.L.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Impreso en España

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. Hoft. 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 analisis 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. Claveria, I. Moreno. Arqueología y Conservación. Análisis complementarios para la interpretación de cinco retratos del Museu 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 Policleto 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

Dos estatuas femeninas de Celti (Peñaflor, Sevilla)[1]

María Luisa Loza Azuaga
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

José Beltrán Fortes
Universidad de Sevilla

Introducción

En 1842 se descubrieron en Peñaflor (Sevilla) dos estatuas romanas que fueron simplemente referidas, dos años después, en la revista Seminario Pintoresco Español, con sendos dibujos (Ramírez 1844). Corresponde, pues, a la ciudad romana de Celti, municipio flavio, cuyo yacimiento arqueológico se sitúa en las afueras de la misma localidad de Peñaflor (Keay et al. 2001), aunque se desconoce el contexto de aparición. Pasaron a formar parte de una colección particular de la misma localidad, donde se fotografiaron en los comienzos del siglo XX (Anónimo 1916), y –en 1929- se trasladaron a Sevilla para ser expuestas en el marco de la Exposición Ibero Americana, en concreto en una de las logias del Pabellón de las Bellas Artes, que desde los comedios del siglo XX sería la sede actual del Museo Arqueológico de Sevilla. Tras varios traslados, actualmente se conservan en dos colecciones diferentes de la localidad de Palma del Río (Córdoba). Aunque han sido referidas en diversos momentos desde su descubrimiento[2], nunca se había llevado a cabo un estudio completo, que es el objetivo de este trabajo. Tuvimos oportunidad de analizarlas personalmente

[1] Se enmarca dentro de los trabajos del Proyecto I+D+i "Proyecto Marmora. Innovaciones en el estudio arqueológico y arqueométrico del uso de los Marmora en la Baetica: Arquitectura, Escultura, Epigrafía" (Ministerio de Economía y Competitividad de España, Plan Estatal 2013-2016 Excelencia - Proyectos I+D, ref. HAR2013-42078-P, cofinanciado con Fondos FEDER).

[2] En 1877 se las refiere erróneamente como estatuas de Minerva y Mercurio (García 1877). En 1890, Jorge Bonsor las identifica asimismo mal como dos estatuas de togados (Bonsor 1989: 34). En 1916, se las catalogó como estatuas de musas, en concreto, Euterpe y Talía (Anónimo 1916). Cfr. López 2014.

y fotografiarlas en el año 2014, con motivo de una visita cursada por uno de nosotros (M. L. Loza) junto a personal técnico del Museo Arqueológico y la Delegación de Cultura de Sevilla[3].

I.
Estatua nº 1 (Figs. 1-3)

La primera escultura se conserva en la actualidad en el Palacio de Portocarrero, de Palma del Río (Córdoba), donde la pudimos ver y fotografíar en 2014. Dimensiones: Altura: 162 cm. Anchura: 60 cm. Grosor: 34 cm (máximas conservadas). Material: Mármol de grano fino y color blanco con vetas grises que, aunque sólo de manera visual, debe corresponder a un material de importación, seguramente de mármol de las canteras de Luni-Carrara (Italia), de la variedad denominada como bardiglio, con vetas grises (Dolci 1988; Pensabene 2002: 212-214), aunque esa identificación no es definitiva, ya que sería conveniente realizar análisis petrográficos. Conservación: muy buena. La cabeza, así como la mano izquierda de la figura y el antebrazo y mano derechas eran piezas aparte, cuya unión al cuerpo se aseguraba mediante espigas metálicas, que se conservan en las referidas extremidades. Ha perdido el pie izquierdo, fruto de una fractura, así como los extremos inferiores de la estola en esa parte. La escultura se encuentra embutida actualmente en un pedestal moderno, por lo que no se aprecia el basamento original, pero que debió llevar, como en el caso siguiente.

Contra lo que es habitual en este tipo de representaciones femeninas vestidas de época romana, la escultura apoya el peso del cuerpo sobre la pierna derecha, mientras flexiona y retrasa la izquierda, ocasionando el plegado inferior del ropaje. La túnica larga o calasis (Scholz 1992; Filges 1997: 165s., y 2002) sólo se advierte en la parte alta del pecho y en el brazo derecho, donde aparece abotonada, siguiendo el modelo del chiton griego. Encima de ésta se dispuso la estola (Filges 1997: 161, nota 637; Burnett 2003: 101 y 110; Marcks 2005: 73-34), aunque no se ha delimitado de manera clara el elemento metálico que la sujetaba en los hombros (sólo se advierte en el derecho); se ajusta

[3] En el año 2013 los propietarios de la estatua nº 1 solicitaron el preceptivo permiso para la venta y exportación al extranjero de la pieza, pero dado el interés de la escultura se recomendó su declaración como BIC y adquisición por la administración, lo que aún no se ha llevado a efecto. Expresamos especialmente nuestro agradecimiento a Dña. Concha San Martín, en aquella fecha directora del Museo Arqueológico de Sevilla, por la consulta de la memoria inédita elaborada (San Martín 2014).

sobre los senos en forma de V por la disposición de un balteus del manto muy alto y ceñido, y se reconoce por debajo de éste en la parte baja, sobre todo en la parte izquierda, ya que el manto no llega hasta abajo. Es, pues, una iconografía adecuada para mujeres casadas de alta alcurnia, siendo asimismo distintivo de las emperatrices (Alexandridis 2004: 51-53). Sólo se ha conservado el extremo del calzado derecho, con zapato cerrado (calceus muliebris), en vez de las sandalias más propias del mundo griego (Sebesta y Bonfante 2001: 101-131). El manto o palla se dispone sobre la túnica y estola y cubre con uno de sus extremos todo el hombro y brazo izquierdos, cayendo en ese lado en una columna vertical de pliegues en paralelo a la pierna izquierda. Asimismo el manto pasa por la espalda y cruza por delante de la figura, disponiendo por delante un grueso abultamiento o balteus inmediatamente por debajo de los senos, lo que ocasiona pliegues en U sobre el vientre. Frente a lo que es habitual en otras representaciones femeninas vestidas cabe destacar que este balteus se sitúa muy alto, recto y ceñido, cuando lo habitual es que aparezca a la altura de la cintura o incluso por debajo de ésta, así como el que no se dispone por encima del antebrazo izquierdo, sino que rodea el cuerpo y se sostendría en la axila izquierda, aunque lo tapa el otro extremo del manto antes referido. La flexión de la pierna izquierda ocasiona una serie de pliegues amplios y poco profundos en el manto por la parte delantera de la figura, que parecen delimitarse en la parte izquierda con una estrecha línea de pliegues verticales, que se contrapone a la más gruesa del otro lado, en un evidente recurso técnico del escultor. La cabeza –no conservada y que era pieza aparte- iría al descubierto, pues el manto descansa en la zona superior de la espalda.

Iconográficamente esta representación de Celti no corresponde exactamente a ninguno de los esquemas típicos derivados de la estatuaria griega de época clásica y helenística usados para las vestimentas femeninas en el mundo romano con función honorífica, sobre todo, por la disposición del manto (para Hispania, Baena 2000 y 2009; Garriguet 2001), si bien constituye una variante del llamado tipo Artemisia, que –como es sabido- sigue el modelo de la escultura homónima de hacia mediados del siglo IV a.C., del Mausoleo de Halicarnaso, en que la figura presenta los dos brazos abiertos, por lo que algunos autores lo denominan asimismo como tipo Orante[4]. Los talleres escultóricos desarrollaron una serie de peculiaridades que constituyen las diferentes variantes (Maderna 2004: 305-307, fig. 280, A-B); en concreto, la escultura de Peñaflor podemos relacionarla mejor en el campo de la estatuaria de bulto redondo con el denominado como

[4] Para Bieber (1977: 198, fig. 809), siguiendo a Lippold (1923: 10ss.), este tipo sería, no obstante, de inspiración griega pero de creación romana, en el contexto de la corte augustea (como reflejaría, por ejemplo, la estatua de Livia como Orante, de Otricoli; Boschung 2002: 68, nº 19.5, lám. 55, 1, con retrato tipo Copenhague 615), y que explicaría, por ejemplo, la abundancia del tipo en copias de estatuas femeninas de la Cirenaica (Rosembaum 1960).

tipo Artemis-Delphi o variante Moschine, por el ejemplar de Sardes, que presenta la peculiaridad de llevar el manto enrollado bajo el pecho, sin caer por encima del antebrazo derecho, como ocurría en la estatua de Artemisia (Linfert 1976: 5-7; Eule 2001: 33-34; Agnoli 2002: 40-44, I.2; 2a-2d; Dillon 2010: 65-80; Bairami 2015: 159-161, figs. 3-4). Ese esquema se vincula a la iconografía de las musas de ese mismo siglo IV a.C. y posiblemente a círculos cercanos a Praxíteles. Así parece indicarlo uno de los relieves de la basa de Mantinea, donde se representan tres musas en uno de los frentes. La musa de la derecha se vincularía al tipo Artemisia, mientras que la del centro correspondería al tipo que nos interesa en esta ocasión, con el manto enrollado bajo los senos y cubierto por el brazo izquierdo y el manto en ese lado de la figura (LIMC VI: 669s., nº 106; Koller 2002; VV.AA. 2007: 33). Esa iconografía asimismo se advierte en representaciones de particulares, como en relieves de estelas del siglo IV a.C., según ocurre –por ejemplo- en una estela de Atenas, de mediados de esa centuria, en que la figura femenina de pie dispone el himation con esa forma típica. Es de destacar que ya se identifica en esa figura el típico doblez delantero en forma de mandil triangular al que nos referimos a continuación. Dejando aparte este elemento, esta nueva postura general del manto coincide con la disposición típica de llevar el manto masculino, según se puede reconocer en el mismo relieve en la figura barbada que asiste en segundo plano a la escena, aunque en este caso la figura presenta el pecho y el hombro derecho desnudos, a la manera de un esquema de representación propio de algunos diones (como Asklepios) y del filósofo griego[5]. Por otro lado, asimismo se testimonia similar esquema en los relieves de uno de los sarcófagos de Sidón, en los que algunas figuras femeninas llevan asimismo el manto enrollado por delante de la cintura (Mendel 1912: I, 48-73, nº 10; Fleischer 1983).

En el ámbito de la escultura de bulto redondo podemos ver el mismo esquema en tres esculturas halladas en el santuario de Artemis Polo en Tasos, hoy conservadas en el Museo de Estambul, que se deben datar ya en los inicios del siglo III a.C., aunque siguen la tradición del siglo anterior (Linfert 1976: 125-126, figs. 291, 294, 295 y 302; Geominy 2007: 62-64, figs. 59-61), así como

[5] Flashar y von der Hoff 1993. También encuentra claro paralelo –ya asociado a la túnica- en la propia figura del llamado Mausolo de Halicarnaso, que acorta la superposición del himation por delante de las piernas, conformando casi un perfil triangular, que se convertirá en un elemento iconográfico muy característico, y que derivaría de modelos estatuarios del siglo V a.C., como aparece, por ejemplo, en alguna figura del friso del Partenón (Lippold 1923: 10ss.); cfr., Paribeni 1981, para una estatua femenina de Roma que sigue el modelo de la llamada Safo o Koré Albani, pero incluida en el tipo Temis de Ramnunte. En algunas representaciones estantes de filósofos se aprecia similar disposición del himation (también con el delantal o mandil triangular), pero dispuesto sobre el cuerpo desnudo, como en una estatua de un hombre barbado, seguramente un filósofo, de Delfos, de fines del siglo IV a.C., según Richter 1984: 46-47, fig. 10, quien lo relaciona efectivamente con la estatua de Mausolo.

en un fragmento de otra escultura femenina de Rodas, de similar cronología (Bairami 2015: 159), que presentan una colocación del manto a modo de balteus enrollado bajo el pecho y cubriendo el hombro izquierdo, aunque –como se advierte en los ejemplares de Tasos- el desarrollo del manto es diferente en la parte delantera e introduce una variante que será repetida ampliamente en los siglos siguientes, como ya se ha dicho: la superposición de uno de los extremos del manto sobre la parte delantera de los muslos, conformando una especie de mandil o delantal triangular[6]. También procedente del Asklepeion de Cos se documenta una serie de obras similares, que se pueden datar en el siglo III a.C., en concreto entre los años 280-240 a.C. (Linfert 1976: 79, lám. 32, 167).

Este tipo iconográfico se usará para representar a las mujeres romanas de las elites ciudadanas desde el siglo II a.C.; así, del Santuario de la Fortuna Primigenia en Palestrina proceden dos esculturas femeninas aparecidas en la Terrazza della Cortina (Agnoli 2002: 40-44 y 49-51, I.2 y I.4, figs. 2 a-c y 4 a-e). Atribuidas a un taller microasiático o bien a artistas griegos que trabajaban en Italia, se han relacionado con los talleres de Tasos y fechado en el último cuarto del siglo II a.C. En la Cirenaica, Rosembaum (1960: 89-90) también caracterizó un grupo muy abundante de esculturas de este tipo, que se usaron en época tardohelenística e imperial, tanto para representaciones femeninas imperiales cuanto para matronas de la elite. Dos esculturas de este grupo, que se apartan del conjunto, procedentes del santuario de Artemis, en Cirene, son más cercanas a la iconografía de la escultura de Celti. Así, en un caso dispone un ritmo inverso y gravita su peso sobre la pierna derecha, flexionando la izquierda, como en la de Peñaflor, mientras que en el otro caso no presenta el típico extremo triangular del manto por delante de las piernas, como asimismo ocurre en el ejemplar de Peñaflor (Rosembaum 1960: 90, lám. 71, 153 y 154). También de época romana es una escultura hallada en el teatro de Mileto, que ha sido identificada por algunos autores como la propia Livia efigiada como la diosa Hera (Linfert 1976: 20ss, nº 36, figs. 5-7, Eule 2001: 33s., nº 32, fig. 50; Dillon 2010: 73ss; en contra, Portale 2013: 213, nota 22), así como otra de Afrodisias en que la inscripción que la acompaña identifica a Livia representada como Nea Deméter (Portale 2013: 216-217). Durante el Imperio es frecuente que este esquema se contamine más o menos con la representación más habitual del tipo Artemisia, según demuestran –entre otras– una de las estatuas de vestales del Atrium Vestalis en el Foro Romano (por ejemplo, Kruse 1975: 365, nº 70), o una estatua de una sacerdotisa, de Puteoli y conservada en el Museo of Fine Arts de Boston, con una datación en época trajanea y con el balteus dispuesto más bajo (Kruse 1975: 124s., 338s., nº 27; Comstock y Vermeule 1976: 224s.,

[6] Un detalle iconográfico que asimismo se muestra en representaciones de divinidades femeninas, como testimonian, por ejemplo, la Ceres Vaticano, la Juno Barberini, o la Minerva de Velletri, pero con la disposición del balteus siempre mucho más baja, adecuándose más al tipo Temis.

nº 355). En general debe destacarse que aparece la disposición triangular del extremo del manto por delante de las piernas y el manto enrollado dispuesto por debajo del brazo izquierdo. Aún sigue en funcionamiento el esquema en la iconografía paleocristiana, con un esquema fiel al modelo original, como –por ejemplo, y entre otros muchos- testimonia la figura de la difunta, dispuesta en la postura típica de la orante, en el relieve frontal de un sarcófago en forma de lenós, de Roma, conservado en Santa María de la Antigua y fechado ya hacia el 300 d.C. (Zanker 2006: 180, fig. 7).

Entre los ejemplares hispanos que corresponden al tipo Artemisia se incluyen tres estatuas en la actual provincia de Jaén, respectivamente de Obulco (Porcuna), Torredonjimeno y Villargordo (Baena y Beltrán 2002: nºs 131, 141 y 154), así como otra de Arcos de la Frontera (Cádiz) (Baena 2000: 12), a las que se añaden sendos ejemplares de Mértola (Portugal) (Garriguet 2001: nº 28, lám. VIII, 3) y de Malaca (Málaga) (Beltrán y Loza 2003: 156-157, nº 76). No obstante, en ningún caso pueden estos ejemplares citados adscribirse a la variante Artemisia Delphi, a la que sí pertenece la pieza de Peñaflor. Además, mientras que en la mayoría de las copias referidas se apoya el peso sobre la pierna izquierda, en nuestro ejemplar el peso del cuerpo recae sobre la derecha. Por ello, alguna similitud formal tiene con otra estatua femenina de Corduba, del Museo Arqueológico de Córdoba, datada a fines de época trajanea e inicios de la adrianea (López 1998: 87-89, nº 56, lám. 67 y 139-140; Baena 2000: 6 y 12; 2009: 262, fig. 356), que sigue el tipo Artemisia y que Traversari define como tipo Deméter para una escultura de la Cirenaica que le sirve de paralelo (Traversari 1960: 27-30). El ejemplar cordobés coincide en el de Peñaflor en el apoyo en la pierna derecha y en la flexión de la pierna izquierda, así como en la disposición recta del balteus, aunque más bajo en la pieza de Corduba, que deja ver el cingulum y que además se enrolla en el antebrazo izquierdo, con un tratamiento libre del mandil o delantal triangular que hemos visto como un elemento iconográfico típico de muchas de las representaciones femeninas vestidas.

II.
Estatua nº 2 (Figs. 4-6)

La segunda escultura se conserva en la actualidad en el Hotel Monasterio de San Francisco, de Palma del Río (Córdoba), donde la pudimos ver y fotografíar en 2014. Dimensiones: Altura: 159 cm. Anchura: 60 cm. Grosor: 33 cm (máximas conservadas). Material: Elaborada en un mármol de grano fino con

vetas grisáceas, identificable de visu como procedente de las canteras de Luni-Carrara, en la variedad bardiglio, al igual que la pieza anterior. Conservación: muy buena. También corresponde a un solo bloque pétreo, al que se añadirían como piezas aparte la cabeza, la mano izquierda y antebrazo y mano derechos. No presenta roturas. Actualmente se encuentra embutida en un pedestal moderno, aunque se aprecia el zócalo rectangular sobre el que apoyaba, que forma cuerpo con la estatua, pero del que no puede saberse la altura.

También como la figura anterior, se viste con túnica o calasis, estola y manto o palla, elementos que caracterizan a las matronas romanas, sean ya emperatrices y otros miembros femeninos de la familia imperial (Scholz 1992; Garriguet 2001 y 2004), o ya particulares (Marcks 2005). La figura dispone un esquema diferente a la que hemos tratado anteriormente y se apoya sobre la pierna izquierda, ligeramente adelantada hacia el espectador, aunque el resultado del contraposto no es muy afortunado, ya que presenta un aspecto muy vertical, sin indicación de la curva en S, como fruto seguramente de la impericia del artesano en el taller local para adecuar el tipo iconográfico. Los dos brazos eran piezas aparte a partir del codo. Por la disposición de los huecos para su encaje, donde se conservan vástagos metálicos, dispondría los dos brazos abiertos hacia adelante, en la típica posición del gesto del orante (Alexandridis 2004: 79ss.). Elemento definidor de la iconografía es la disposición de la palla o manto, que se cruza en una típica disposición sobre el pecho, cubriendo el hombro y seno izquierdos y ocasionando un grueso haz de pliegues de disposición longitudinal desde el hombro izquierdo a la parte derecha de la cintura, a la vez que se complementa con otro segundo haz de pliegues o balteus en la cintura que corre casi horizontal, sólo con una leve caída hacia la izquierda; este segundo balteus se enrolla en el brazo izquierdo y cae en vertical en paralelo al muslo izquierdo. Nos encontramos, pues, ante una composición ecléctica que une dos de los tipos más frecuentes en este ámbito de representaciones femeninas vestidas: el tipo Artemisia, ya anteriormente analizado (con el balteus horizontal), y el tipo Koré, con el balteus en diagonal. En efecto, la disposición de un grueso haz de pliegues desde el hombro izquierdo a la cintura derecha responde al modelo Koré, cuyo prototipo original se puede fechar en el siglo IV a. C., inspirado asimismo en modelos que debieron estar cercanos al círculo de Praxíteles. Así, si volvemos a analizar el relieve citado supra de uno de los frentes de las basas de Mantinea se observa que precisamente la tercera de las Musas representadas dispone este esquema del manto, enrollado desde el hombro izquierdo a la cadera derecha, cruzando el pecho y cayendo el extremo en paralelo al cuerpo por la parte izquierda de la figura. Este tipo escultórico de la Koré se utilizará no sólo para la representación de las Musas, sino de otras divinidades femeninas,

como Ártemis (por ejemplo, la Ártemis Gabii), Hygieia o Tyché[7]. En época romana, fue especialmente empleado durante época julio-claudia, asimismo para las emperatrices y princesas, comenzando por la propia Livia (Filges 1997; Garriguet 2001; Marcks 2005: 70-78). En efecto, cabe recordar una serie de representaciones imperiales, algunas identificadas con dudas con Livia, como la del teatro de Caere (Filges 1997: nº 115; Alexandrinis 2004: A30; Davies 2013: 186-187, nota 28), así como la colosal del templo del teatro de Leptis Magna, representada como Ceres (Winkes 1995: 184s., nº 107; Filges 1997: nº140; Boschung 2002: 10-11, nº 1.22), al igual que ocurre con la del odeón de Cartago, una estatua póstuma, de época tardotiberiana (Winkes 1995: 186s., nº 109; Alexandridis 2004: 132-133, nº 39, lám. 4, 3). Asimismo hacia el 23 d.C. se data la estatua del teatro de Urbs Salvia (Filges 1997: 246, nº 22; Fabrini 2005). Hay que agregar la estatua del Museo Nacional de La Valeta, también de época tiberiana (Winkes 1995: 195, nº 124). Este tipo Koré continuará vigente como testimonian la estatua de Agripina Maior de Leptis Magna (Boschung 2002: 9, nº 1.8, lám. 6,2; Alexandridis 2004: nº 68, lám. 15, 2-3) o la de Drusila de la basílica de Velleia (CIL XI, 1167; Saletti 1968: 23-25, lám. I y II; Filges 1997: 246, nº 25; Rose 1977: 50, lám. 143; Boschung 2002: 26, lám. 17.1; Alexandridis 2004: 172, lám. 28, 4; Kreikenbom et alii 2010: 307, fig. 95), así como el relieve de Agripina Minor, representada como Deméter-Ceres, junto a Claudio en el Sebasteion de Afrodisias (Barret 1996: 243-245; Thommen 2012: 59).

Por ello, la diferencia principal que presenta nuestra figura de Celti con respecto al tipo canónico de la Koré es la presencia del segundo balteus por delante de la cintura (a la manera del tipo Artemisia). La mezcla de ambos marca su singularidad iconográfica. Para ese rasgo iconográfico podríamos mencionar dos referentes tipológicos en cierto modo relacionados, aunque que no son exactos. Así, algunas representaciones del tipo Hygieia Hope (Leventi 2003: 92), en ciertos detalles formales como la disposición del plegado sobre el vientre, donde parece apreciarse un segundo abultamiento de pliegues que corre por encima de la cintura, pero que se remete en la axila izquierda y no va enrollado en el antebrazo, según ocurre en el ejemplar celtitano, con el que además se diferencia en la forma en S de la figura y en que el manto se ajusta más al cuerpo, mientras que en la estatua de Peñaflor destaca la verticalidad de la figura. Por otro lado, se puede poner en relación con otra variante del tipo Artemisia que generalmente se usa en escenas de sacrificio, para representación de sacerdotisas romanas, por lo que generalmente aparecen capite velato, en

[7] Filges 1997: 150 ss. Para las últimas podemos traer a colación el tipo de la musa Clio de la Gliptoteca de Munich, cuyo original se vincula a la serie de musas del escultor rodio Filisco, de la primera mitad del siglo II a.C., y en la que el manto se enrolla en el antebrazo izquierdo, creando -en el fondo- un doble balteus ya que se une al que cruza el pecho desde el hombro de ese lado (La Rocca 2006: 115-117 y 122, fig. 21).

la que, si bien el balteus que se sitúa por delante de la cintura sí se enrolla en el brazo izquierdo, el balteus diagonal no arranca desde el hombro izquierdo, sino que cruza por delante del pecho de la figura y se recoge en la axila de ese lado, cubriendo o no el seno izquierdo según su colocación. Como ejemplo paradigmático podemos citar la controvertida estatua procedente de Pompeya, donde apareció en el sacellum de culto imperial del macellum, que fue interpretada como retrato de Livia –lo que se descarta-, y debe representar a una particular, de época julio-claudia (época de Nerón) (Zanker 1992: 371, fig. 253) o flavia, o incluso a la princesa Flavia Julia (por último, Stefani 2009; Tuccinardi 2014). Similar tipología presentan la estatua conservada en el Museo Británico, adquirida a fines del siglo XIX de la colección de Alessandro Castellani y que se dice proceder de Atripalda (Museo Británico, nº inv. 1873,0820.741), otra de Cirene (Rosembaum 1960: nº 143, lám. 70, 3; Traversari 1960: nº 29, lám. 18, 1) y la del Metroon de Olimpia, identificada como Agripina Minor (Filges 1997: cat. 80, lám. 192).

Dentro de la indudable singularidad iconográfica que presenta la estatua de Peñaflor consideramos que los ejemplos iconográficos más cercanos se sitúan en tres piezas de la Península Itálica, pero que –entre sí- asimismo ofrecen diferencias y que no se pueden adscribir a un tipo concreto, sino que se reúnen por similares características iconográficas en la disposición de la palla y, sobre todo, por la presencia del doble balteus, más o menos desarrollado. Son procedentes de la Península Itálica central, en concreto de Lucus Feroniae (Regio VII), de Herculaneum (Regio I) y de Velleia (Regio VIII), y en los tres casos formaron parte de importantes conjuntos estatuarios que responden a complejos y amplios programas imperiales julio-claudios, asociados a incripciones asimismo referidas a miembros de la Domus Augusta. Así, la estatua femenina de Lucus Feroniae del entorno del foro (Sgubbini 1985: 87-89; Boschung 2002: 36, nº 3.10, lám. 25, 3 y 6; cf., Zanker 1973: 21, láms. 15 a y 17; Cesarano 2015: 49-50), catalogada como tipo Oferente por su primera editora por la disposición de los brazos, aunque es diversa del ejemplar celtitano tanto en que aparece capite velato, cuanto en la disposición del manto en la parte izquierda, ya que cubre el brazo derecho, si bien es bastante similar desde el punto de vista estilístico y en detalles como la pequeña caida del manto en la parte alta del hombro izquierdo. En segundo lugar, una de las estatuas femeninas en bronce (Museo de Nápoles nº inv. 5609), recuperada en el siglo XVIII en Herculano (Boschung 2002: 120, nº 42.6, lám. 94, 1) y asimismo capite velato, para la que cabe destacar el que junto al balteus de la cintura el manto cruza el pecho de derecha a izquierda, si bien no constituye sensu stricto un segundo balteus. Se ha datado hacia el año 50 d.C., en que sería construido el edificio en que se encontró, seguramente un calchidicum dedicado al culto imperial en conexión con la sede o collegium de los augustales de Herculano (Cesarano 2015: 78 y

97-98, con bibliografía). Finalmente, la tercera escultura a reseñar es una de las esculturas procedentes de la basílica de Velleia, que representa a Livia como Ceres (Saletti 1968: 33ss., nº 4, lám. 11-14, como Drusila; Boschung 2002: 25, nº 2.6, lám. 16, 1 y 18, 1-3; CIL XI, 1165), de época de Calígula, que supone un buen paralelo iconográfico, aunque asimismo son evidentes las diferencias, sobre todo en los pliegues del manto en la parte inferior de la figura, debido sobre todo a que tienen diferente pierna de apoyo y a un mayor claroscuro en el plegado del ropaje de la pieza italiana, y a que ésta va capite velato, lo que hace que el manto no deje completamente libre el brazo derecho. Sí coinciden en el aspecto vertical de ambas, sin los acentuados esquemas en S propios de muchas de estas representaciones femeninas, en las que las vestimentas se ajustan más al cuerpo, aunque esa disposición del contraposto es más evidente en la escultura de Velleia que en la de Celti.

En resumen y como es lógico ante todo lo dicho, nos encontramos en el caso bético ante una variante ecléctica, una remodelación de época romana que reúne rasgos formales propios de diferentes modelos iconográficos, especialmente de los habituales tipos Koré y Artemisia, lo que apunta a un taller de ejecución con personalidad, que no sigue simplemente los tipos establecidos, sino que incorpora novedades propias. En ese sentido, tampoco existe paralelo formal adecuado entre las esculturas femeninas vestidas de la Baetica o, incluso, de Hispania[8], entre las que sobresalen las cuatro piezas integradas dentro del programa estatuario del teatro de Segobriga, tres de tipo Koré, interpretadas como musas (Balil 1983: 220ss.) o como miembros de la familia julio-claudia, entre fines del reinado de Tiberio y el de Nerón[9] y que pudieron incluso seguir modelos iconográficos de musas (Sesé 1994: 341ss., cit. en Garriguet 2001: 71). Además, sólo destacaremos dos estatuas tipo Koré de Augusta Emerita. La primera, datada en el segundo cuarto del s. I d.C., y aparecida en el entorno del foro colonial, ha sido identificada como posible representación de Livia (Nogales 1996: 126-127, lám. V; Garriguet 2001: 7-8, nº 11, lám. IV, 3). La segunda, que responde al mismo tipo pero más evolucionado en su ejecución y estilo, podría proceder del llamado foro provincial, y se ha datado en época claudio-neroniana (Garriguet 2001: 12, nº 18, lám. IV, 3). Aunque no presentan en sentido estricto un segundo balteus recto por delante de la cintura, sí disponen un pliegue algo más acentuado, sobre todo la segunda pieza; también

[8] Por ejemplo, Filges 1997; Baena 2000: 13 y 2009: 262-264; Alexandridis 2004: 266; Marcks: 72-78. Ejemplares de Obulco, Nabrisa, Malaca (dos), Barcino, Tarraco, Castulo, Segobriga (tres), Bigastrum, Norba Caesarina y Augusta Emerita (tres). A los que habría que agregar el fragmento de Sexi (Marcks, 2005: 175, nº 3, taf. 3.2) y el reciente ejemplar de Metellinum (Mateos y Picado 2011: 380, lám. 16, a-b; Griñó 2009: 54-56).

[9] Garriguet 2001: 38-40, nos 53-55, fechando las dos primeras entre 30-40 d.C. y la tercera en época claudio-neroniana. Noguera 2012: 81-91, nos 54, 55 y 57, y 247ss., quien las data en época tiberiana tardía-reinado de Calígula.

son similares a la pieza de Peñaflor en la presencia de un pliegue del manto que cae ligeramente sobre el hombro izquierdo.

III.
Conclusión

A pesar de las similitudes de material (Luni bardiglio) y dimensiones, las diferencias en las características formales y, sobre todo, el estilo de ejecución parecen apuntar a una diferencia cronológica en su elaboración, aunque pudieran corresponder a la producción de un mismo taller local que estuvo en funcionamiento varios decenios. Así, la primera estatua parece situarse en un momento temprano de la dinastía julio-claudia, sobre todo, teniendo en cuenta los pliegues amplios y poco profundos del manto por la parte delantera, que se podría concretar durante el período del reinado de Tiberio. Por el contrario, el estilo de la segunda escultura hace situar su ejecución en una fecha algo posterior, seguramente en los comedios del siglo I d.C. Precisamente entre las piezas hispanas debe llamarse la atención sobre un ejemplar de Mértola (Portugal), del tipo Artemisia y datado asimismo en época de Tiberio (Garriguet 2001: 19s., nº 28, lám. 8, 3), que presenta una disposición similar de los pliegues de la parte inferior del manto, incluyendo asimismo en el extremo de los pliegues que cuelgan del brazo izquierdo los dispuestos en zigzag de bordes redondeados, que se advierten a pesar de la rotura. La evolución del mismo motivo puede advertirse en otro ejemplar de Almuñécar, en este caso del tipo Temis, con mayor claroscuro y pliegues más alargados, que se data en época claudio-neroniana (Garriguet 2001: 42s., nº 58, lám. XVII, 4).

El taller que ejecutó las piezas de Celti denota calidad para su valoración a nivel provincial, tanto en el uso de mármol de importación de Luni como en la adopción de los modelos clásicos, algo testimoniado en otros talleres béticos en época julio claudia (León 1990), incluso en comunidades aún peregrinas[10], cuanto por la incorporación de alteraciones de los modelos estatuarios, aportando evidentes novedades iconográficas pero que tenían referentes en producciones de alto nivel, sobre todo, de Italia, si bien la ejecución concreta presente ciertas carencias, como ocurre con la excesiva verticalidad de la segunda estatua. Pudieron corresponder tanto a dos personajes de la elite local

[10] Por ejemplo, es significativo el caso de Obulco (Porcuna), en la periferia de la Bética, donde destacan dos estatuas femeninas de época augustea, que representan los tipos Artemisia y Koré, obras de taller local pero que siguen los modelos capitalinos (Baena y Beltrán 2002: 135-137, nos 131 y 132, láms. 63-64).

de Celti, cuanto a representaciones femeninas de la Domus Augusta, ya que para ambas funciones eran adecuados los tipos iconográficos usados. El que fueran de diferente cronología supondría una nueva incorporación en un momento algo más avanzado de la dinastía julio-claudia, como asimismo se testimonia en otros programas imperiales hispanos, según ocurre, por ejemplo, en Segobriga (Saelices, Cuenca) (Noguera Celdrán 2012: 247ss.). La muy buena conservación de ambas esculturas, que sólo tienen la falta de las piezas hechas aparte, apunta también a que no han sufrido reutilización, pero desconocemos el lugar exacto de descubrimiento. Se había afirmado en algún momento que procedían del teatro de Celti (Anónimo 1916), pero no hay constancia del hecho y, además, tampoco se ha localizado la existencia de un teatro en el yacimiento. Aunque aún en época julio-claudia la ciudad de Celti no había adquirido el estatuto municipal –lo hará en época flavia como municipio latino-, no debemos olvidar que la conformación de programas estatuarios a la romana era común en comunidades provinciales aún no privilegiadas, tanto para la representación de las elites locales cuanto para las de los programas imperiales de la Domus Augusta (Boschung 2002).

Bibliografía

Agnoli, N. 2002: Museo Archeologico di Palestrina: Le Sculture, Roma.

Alexandridis, A. 2004: Die Frauen des römisches Kaiserhauses. Ein Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Julia Domna, Mainz.

Anónimo 1916: "Pueblos andaluces. Peñaflor", Betica. Revista Ilustrada, año IV, 57-58, 15 y 30 de mayo, sin paginar.

Baena, L. 2000: "Tipología y funcionalidad de las esculturas femeninas vestidas de Hispania", Actas de la III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania, Madrid, 1-23.

Baena, L. 2009: "Estatuas togadas y femeninas vestidas", P. León (coord.), Arte Romano de la Bética. Escultura, Sevilla-Madrid, 235-275.

Baena, L. y Beltrán, J. 2002: Las Esculturas Romanas de la Provincia de Jaén, Murcia.

Bairami, K. 2015: "Rodhes and Pergamon. Affinities in large-scale Sculpture", Pergamon als Zentrum der hellenistichen Kunst, Bedeutung, Eigenheiten und Austrahlung, Petersburg, 156-164.

Balil, A. 1983: "Esculturas Romanas de la Península Ibérica (VI)", BSAAV 49, 215-265.

Barret, A. 1996: Agrippina, sister of Caligula, wife of Claudio, mother of Nero, London.

Beltrán, J. y Loza, M. L. 2003: El mármol de Mijas. Explotación, comercio y uso en época antigua, Mijas.

Beltrán, J. y Loza, M. L. 2015: "La Livia de Asido (Medina Sidonia, Cádiz). Identificación de la estatua en el Museo de Cádiz", MM 55, 260-271.

Bieber, M.1977: Ancient Copies, New York.

Bol, R. 1984: Das Statuen Programm des Herodes–Atticus–Nymphäums, Berlin.

Bonsor, J. 1989: Expedición arqueológica a lo largo del Guadalquivir. 1889-1901, Écija (New York, 1931).

Boschung, D. 2002: Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses, Mainz.

Burnett, J. 2003: Looking at Greek and Roman Sculpture in Stone: A Guide to Terms, Styles, and Techiques, Los Angeles.

Cesarano, M. 2015: In honorem Domus Divinae. Introduzione allo studio dei cicli statuari Gulio-Claudii a Roma e in Occidente, Roma.

Davis, G. 2013: "Essentially the Same or Fundamentally Different?", E. Hemelrijk y G. Woolf (eds.), Women and the Roman City in the Latin West, Mnemosy Supplements, History, Archaeology of the Classical Antiquity, Leiden, 185-200.

Dillon, S. 2010: The Female Portrait Statue in the Greek World, New York.

Dolci, E. 1988: "Marmora Lunensia: Quarrying, Technology and Archaeological Use", N. Herz y M. Waelkens (eds.), Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade, Dordrecht-London-Boston, 77-84.

Eule, C. 2001: Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien. Weibliche Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext, Istanbul.

Fabrini G. M. 2005: "Figura femminile panneggiata", G. de Marinis (ed.), Arte romana nei musei delle Marche, Urbisaglia, 88-89.

Filges, A. 1997: Standbilder jugendlicher Göttinnen klassische und frühhellenistiche Gewandstatuen mit Brustwulst und ihre kaiserzeitliche Rezeption, Köln-Weimar-Wien.

Filges, A. 2002: "Slauchkleid. Peronatris-Stola-Zum Genese einer Frauentracht", AA, 259-271.

Flashar, M. y von der Hoff, R. 1993: "Die Statue des sog. Philosophen Delphi um Kontext einer Mehrfiguren Stiftung", BCH 17, 407-433.

Fleischer, G. 1983: Der Klagefrauensarkophag aus Sidon, Tübingen.

García Tuñón y Quirós, E. 1877: Carta dirigida al Presidente de la Real Academia de la Historia (de 9 de julio de 1877), Correspondencia de la Real Academia de la Historia (ref. CAJ/9/7958/13 [1]).

Garriguet, J. A. 2001: La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios, Murcia.

Geominy, W. 2010: "Die allmähliche Verfestigung hellenistischer Stilformen (280–240 v. Chr.)", P. C. Bol (ed.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik, Mainz am Rhein, 43–101.

Ginsburg, J. 2006: Representing Agrippina: Constructing the Female Power in the Early Roman Empire, Oxford.

Griñó, B. 2009: Reflejos de Roma. Selección de escultura romana del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, Badajoz.

Keay, S., Creighton, J. y Remesal, J. 2001: Celti (Peñaflor). La arqueología de una ciudad hispanorromana en la Baetica: prospecciones y excavaciones 1987-1992, Sevilla.

Koller, M. 2002: "Alte und neue Überlegungen zur Rekonstruktion der praxitelischen Kultbasis aus Mantinea", Temenos. Festgabe für Florens Felten und Stefan Hiller, Wien, 83-89

Kreikenbom, D., et alii 2010: Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians, Frankfurt.

La Rocca, E. 2006: "Dalle Camene alle Muse: il canto come strumento di trionfo", A. Bottini (ed.), Musa pensosa. L'immagine dell'intelletuale nell'antichità, Milano, 98-133.

León, P. 1990: "Ornamentación escultórica y monumentalización en las ciudades de la Bética", W. Trillmich y P. Zanker (eds.), Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Stätdte zwischen Republik und Kaiserzeit, München, 367-380.

Leventi, I. 2003: Hygieia in the Classical Greek Art, Athens.

Linfert, A. 1976: Kunstzentren hellenisticher Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren, Wiesbaden.

Lippold, G. 1923: Kopien und Umbildungen griechischer Statuen, München.

López, I.1998: Estatuas masculinas togadas y estatuas femeninas vestidas de colecciones cordobesas, Córdoba.

López, J. F. 2014: "Apuntes sobre la posible existencia de un teatro en el municipio romano de Celti", Arte, Historia y Arqueología 21, 155-160.

Maderna, C. 2004: "Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik", P. C. Bol (ed.), Die Geschichte der Bildhauerkunst II, Klassische Plastik, Mainz am Rhein, 303–382.

Marcks, C. 2005: Formen Statuarischer Repräsentation von Privatpersonen in Hispanien zur Zeit der Republik und der Kaiserzeit, Köln.

Marin, E., Koleja, M., Claridge, A. y Rodà, I. 2004: "Livia d'Oxford–Opuzen", E. Marin e I. Rodà (eds.), Divo Augusto. El descubrimiento de un templo romano en Croacia, Split, 76–86 y 340–344.

Mateos, P. y Picado, Y. 2011: "El teatro romano de Metellinum", MM 51, 373-410.

Mendel, G. 1912: Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines, Istanbul.

Nogales, T. 1996: "Programas iconográficos del foro del Mérida", J. Massó y P. Sada (coords.), II Reunión sobre Escultura Romana en Hispania. Actas, Tarragona, 115-134.

Noguera, J. M. 2012: Segobriga (Provincia de Cuenca, Hispania Citerior), Tarragona.

Paribeni, E. 1981: "Statua muliebre acefala (inv. N. 126102)", A. Giuliano (ed.), Museo Nazionale Romano. Le sculture, I, 2, Roma: 24-27, nº 17.

Pensabene, P. 2002: "Le principale cave di marmo bianco", M. De Nuccio y L. Ungaro (eds.), I marmi colorati della Roma imperiale, Milano, 202-221.

Picozi, M. G. 1990: Galleria Colonna in Roma, Roma.

Portale, E. C. 2013: "Augustae, Matrons, Goddesses: Imperial Women in the Sacred Space", M. Galli (ed.), Roman power and Greek Sanctuaries. Forms of interaction and communication, Athens, 205-244.

Ramírez y Las Casas Deza, L. M. 1844: "Descubrimientos en Peñaflor", Semanario Pintoresco Español 47, 24 de noviembre, 371-373.

Richter, G. 1984: The Portraits of the Greeks, London.

Rose, C. B. 1987: Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period, Cambridge.

Rosembaum, E. 1960: Cyrenaican Portrait Sculpture, London.

Saletti, C. 1968: Il ciclo statuario de la Basilica de Velleia, Milano.

Saletti, C. 1992: "Ritorno a Velleia", RdA 15, 88-94.

San Martín, C. 2014: Informe sobre "busto romano femenino". Expediente de exportación demandado por Christies Ibérica S.L., Museo Arqueológico de Sevilla, informe inédito.

Scholz, B. I. 1992: Untersuchungen zur Tracht der römischen Matrona, Köln.

Sebesta, J. L. y Bonfante, L. 2001: The World of Roman Costume, Wisconsin.

Sesé, G. 1994: El teatro romano de Segobriga, Universidad Complutense, tesis doctoral inédita.

Sgubini, A. M. 1985: "Statue e ritratti onorari da Lucus Feroniae", Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti 56-56, 71-109.

Stefani, G. 2009: "Statua-ritratto di Flavia Iulia", F. Coarelli (ed.), Divus Vespasianus. Il bimilenario dei Flavii, Milano, 488-489.

Thommen, G. 2012: "The Sebasteion at Aphrodisias: An Imperial Cult to Honor Augustus and the Julio-Claudian Emperors", Chronika 2, 82-91.

Traversari, G. 1960: Statue iconiche femminili Cirenaiche, Roma.

Tuccinardi, S. 2014: "Statua femminile (cd. Livia)", Augusto e la Campania. Da Ottaviano a Divo Augusto 14-2014 d.C., Milano, 116-117, nº X.83.

VV.AA. 2007: Praxitèle, Paris.

Winkes, R. 1995: Livia, Octavia, Iulia. Porträts und Darstellungen, Providence - Louvain-la-Neuve.

Zanker, P. 1973: Studien zur den Augustus Porträts. I. Der Actium Typus, Göttingen.

Zanker, P. 1992: Augusto y el poder de las imágenes, Madrid.

Zanker, P. 2006: "Dal culto de la paideia alla visione di Dio", A. Bottini (ed.), Musa pensosa. L'immagine dell'intelletuale nell'antichità, Milano, 172-189.

Fig. 1. Estatua nº 1 de Celti (Peñaflor, Sevilla), frente. Foto: M. L. Loza.

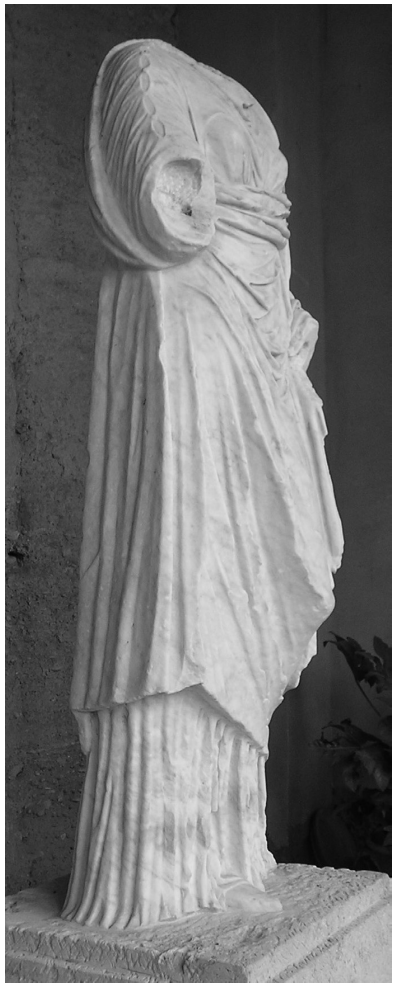

Fig. 2. Estatua nº 1 de Celti (Peñaflor, Sevilla), lateral derecho. Foto: M. L. Loza.

Fig. 3. Estatua nº 1 de Celti (Peñaflor, Sevilla), posterior izquierdo. Foto: M. L. Loza.

Fig. 4. Estatua nº 2 de Celti (Peñaflor, Sevilla), frente. Foto: M. L. Loza.

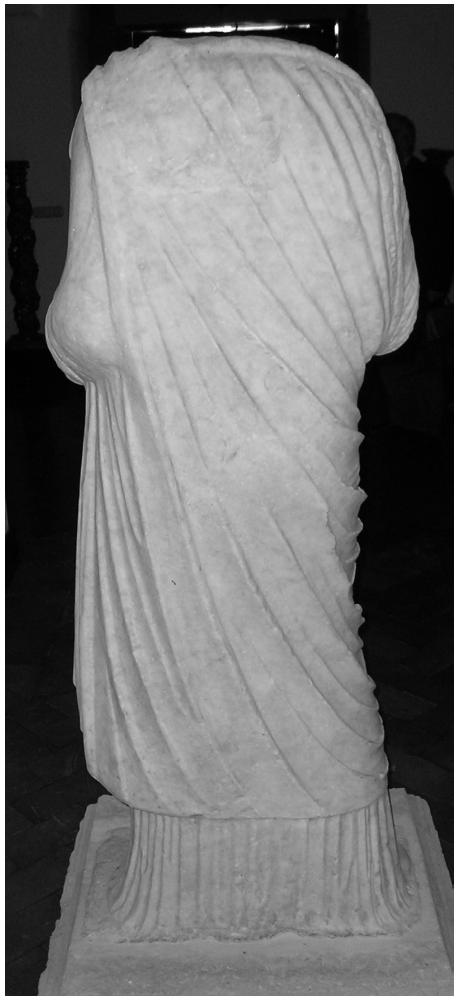

Fig. 5. Estatua nº 2 de Celti (Peñaflor, Sevilla), posterior. Foto: M. L. Loza.

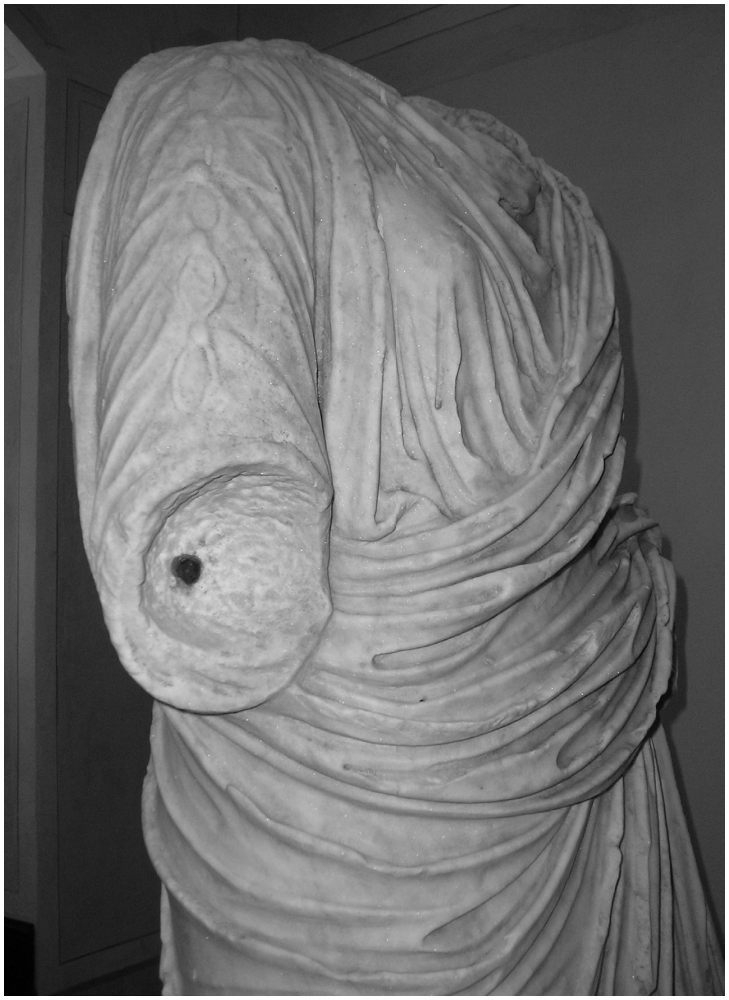

Fig. 6. Estatua nº 2 de Celti (Peñaflor, Sevilla), detalle. Foto: M. L. Loza.