



**ACTAS  
DE LA I REUNION SOBRE  
ESCULTURA ROMANA  
EN HISPANIA**

**Coordinadora:  
TRINIDAD NOGALES BASARRATE**

**MINISTERIO DE CULTURA**





**ACTAS  
DE LA I REUNION SOBRE  
ESCULTURA ROMANA  
EN HISPANIA**

**Coordinadora:  
TRINIDAD NOGALES BASARRATE**

**MINISTERIO DE CULTURA**

Coordinación: T. Nogales Basarrate.

Colaboraciones:

Juana Márquez Pérez.

José Carlos Saquete Chamizo.

Félix Palma García.

Angeles Castellano Hernández.

Foto portada: Archivo M.N.A.R. (M. de la Barrera).  
Cabezas de Augusto Velado y Genio de la Colonia.

© Ministerio de Cultura  
Museo Nacional de Arte Romano de Mérida

ISBN: 84-7483-987-4

Depósito legal: M. 38.238-1993

Imprime: **grafoffset sl**

# INDICE

PRESENTACION .....	7
<b>PROVINCIA BETICA</b>	
La incidencia del estilo provincial en retratos de la Bética, <i>Pilar León</i> .....	11
Ciclos escultóricos en la casa y en la ciudad de la Bética, <i>Pedro Rodríguez Oliva</i>	23
Escultura funeraria monumental de la <i>Baetica</i> , <i>Luis Baena del Alcázar</i> .....	63
El sarcófago de tema pagano en la Bética, <i>José Beltrán Fortes</i> .....	77
La escultura de fuentes en Hispania: ejemplos de la <i>Baetica</i> , <i>María Luisa Loza Azuaga</i> .....	97
<b>PROVINCIA LUSITANIA</b>	
Novedades en torno al programa iconográfico del teatro romano de Mérida, <i>Walter Trillmich</i> .....	113
El llamado "obelisco" de Santa Eulalia en Mérida y sus piezas romanas, <i>José Luis de la Barrera Antón</i> .....	125
El retrato privado emeritense: estado de la cuestión, <i>Trinidad Nogales Basarrate</i>	141
La plástica indígena y el impacto romano en la Lusitania, <i>E. Cerrilo y M. Cruz</i> .	159
<b>PROVINCIA TARRACONENSE. CITERIOR</b>	
Las estelas decoradas de la Meseta, <i>José Antonio Abásolo Alvarez</i> .....	181
Escultura galaico-romana, <i>Fernando Acuña Castroviejo</i> .....	195
<b>PROVINCIA TARRACONENSE</b>	
Escultura republicana en la Tarraconense: el monumento funerario de Malla, <i>Isabel Rodá</i> .....	207
La escultura del entorno de <i>Tarraco</i> : las <i>Villae</i> , <i>Eva María Koppel</i> .....	221
Elementos decorativos de la arquitectura funeraria, <i>M.ª L. Cancela</i> .....	239
La escultura romana de <i>Carthago Nova</i> (Cartagena): notas para un estado de la cuestión, <i>José Miguel Noguera Celdrán</i> .....	263

# LA ESCULTURA DE FUENTES EN HISPANIA: EJEMPLOS DE LA BAETICA

María Luisa Loza Azuaga

El análisis de la escultura que ornamentó los ambientes de fuentes en el mundo romano tiene desde nuestro punto de vista un doble interés, ya que aparte del estudio de la pieza escultórica en particular, deben considerarse aspectos como el lugar en que iba colocada, la función que cumplía y los programas ornamentales de los que formaba parte; por ello, es muy importante restituir en la medida de lo posible su lugar de ubicación y valorar las piezas dentro del ambiente concreto de la fuente.

El tema de las estatuas-fuentes había sido abordado ya a nivel general por varios autores bajo otras perspectivas, destacando la recopilación de Kaposy sobre las esculturas decorativas de fuentes en épocas helenística y romana (1). En su trabajo las ordena tipológicamente en cinco categorías, respondiendo a criterios iconográficos, pero no sólo reúne las piezas que tienen salida de agua, sino también aquellas que se encuentran con seguridad en contextos acuáticos (2).

La consideración de que son, por tanto, el lugar de colocación de la pieza y su función dentro de ese ambiente acuático los elementos definitorios de este enfoque de estudio nos lleva a abordar dos vertientes diferentes pero complementarias; en primer lugar, habría que considerar la fuente como contexto espacio-arquitectónico, aunque en muchas ocasiones desconocemos la ornamentación escultórica que tenía. En segundo lugar —y por ese mismo planteamiento— debemos de analizar una serie de piezas escultóricas, de las que, aun desconociendo su lugar de ubicación original, tenemos la seguridad de que fueron estatuas-fuentes o formaron parte de la decoración de fuentes por su propia tipología o porque incorporan una salida de agua. La identificación de ejemplares con tales funciones se hace, pues, más problemática cuando la propia pieza no incorpora la salida de agua, bien porque originalmente se colocaba en el pedestal de la escultura o en una zona próxima, o bien porque la pieza se conserva actualmente fragmentada.

En el caso de la Bética la mayor parte de las veces carecemos de datos acerca de la decoración escultórica de fuentes arquitectónicas conservadas. Este puede ser el caso, por ejemplo, de un gran “ninfeo de fachada” situado en la localidad malagueña de Ante-

quera, denominado la “Carnicería de los Moros”, que posiblemente debió guardar bajo sus hornacinas una rica decoración escultórica, aunque carecemos de datos acerca de ella (3).

Un ejemplo contrario bien ilustrativo es el de la fuente de la *schola fabrum* de *Tarraco*, bien conocido a partir del estudio de Koppel (4), y cuyos hallazgos se llevaron a cabo a comienzos de siglo en el interior de un pequeño peristilo de un *collegium*, con uno de sus lados presidido por un ninfeo. Aparte de dos esculturas con salida de agua (una ninfa yacente y un grupo de *Dionysos* ebrio apoyado en un sileno), al menos otras dos esculturas (un eros dormido y un *herakliskos*), pueden relacionarse con la fuente arquitectónica por su temática y tipología, lo que da pie para elaborar interesantes hipótesis de restitución de aquel ambiente acuático.

Restringiéndonos al ámbito geográfico de la *Baetica* contamos sólo en ocasiones con datos suficientes que nos permiten un intento de aproximación a la identificación de los contextos arqueológicos originales, entre los que diferenciaremos en principio fuentes de ambiente público (y dentro de ellas de carácter religioso o civil) y de ambiente privado.

Son escasos los elementos que testimonien un culto a las aguas en la *Baetica*, en contraposición a otras zonas peninsulares, en concreto de la Lusitania y el Noroeste hispano. En estas zonas, no obstante, los testimonios son fundamentalmente epigráficos, siendo bastante escasas las representaciones escultóricas de los *numina* que documentan. En estos territorios el carácter sagrado de las aguas debía de estar más arraigado, pero se trata en general de un culto anicónico, en contraposición a las abundantes representaciones escultóricas béticas que siguen modelos clásicos y que parecen cumplir en primera instancia una función decorativa.

Un caso excepcional —para los territorios de la *Lusitania* aunque muy cercano a los territorios béticos— lo supone un relieve elaborado en un frente de una cantera romana de Vigaría en Villaviçosa, aunque aquí nos encontramos no tanto con un santuario, sino con la sacralización de un lugar en función de un fenómeno extraordinario, como era el nacimiento de una fuente. Sobre la salida natural del agua, que aprovechaba una grieta en el mármol, se esculpió un relieve en el que se representa el *numen* de la fuente, según una iconografía clásica correspondiente a divinidades fluviales (5).

Una segunda posibilidad es la presencia de decoración escultórica con valor simbólico dentro de determinados cultos no dedicados específicamente a las aguas. En este caso tenemos un interesante ejemplo en la denominada “Tumba del elefante” de Carmona, considerada por Bendala como un santuario dedicado al culto de Cibeles, y donde podemos identificar un relieve de un personaje masculino (considerado un *gallus*) asociado a una fuente sagrada; el relieve parece enmarcado en una pequeña hornacina y con la salida de agua localizada en el lateral izquierdo, presidiendo el *balneum* cultural (6).

Dentro de edificios de ámbito público no religioso destaca en la *Baetica* el caso de las termas de Munigua. En este edificio se localiza, junto al *frigidarium* (7), un pequeño ninfeo “a cámara”; se trata de un espacio de planta cuadrangular, que se cierra en su parte meridional por un pequeño ábside, en cuya pared se localiza la hornacina, con un pedestal —con salida de agua incorporada— donde se debió situar la estatua. El agua caería, pues, en cascada por encima de una serie de escalones hasta una piscina situada a un nivel más bajo.

La escultura femenina que se recuperó en este ambiente y que presidiría la fuente es

identificada con una ninfa en actitud de caminar hacia la fuente. Aunque no sigue un modelo conocido, su editor piensa que se trata de un tipo iconográfico creado en época helenística que representaría a una musa de la danza; un modelo adaptable con facilidad por los copistas romanos a las representaciones de ninfas (8).

El ejemplo muniguense es excepcional, ya que en la mayoría de las ocasiones desconocemos el ambiente de procedencia de las esculturas identificadas como estatuas-fuentes. Diversas piezas escultóricas del ámbito bético han sido recuperadas en ciudades romanas, aunque queda la duda sobre la pertenencia a ambientes públicos o a *domus*.

En ocasiones la identificación del área de descubrimiento o característica de la propia pieza pueden inducirnos a plantear hipótesis. Este es el caso de una pieza hallada en Córdoba en 1979, en la que se representa a una figura masculina recostada, que viste su parte inferior con un manto, deja al descubierto el torso y lleva como atributos una urna y cornucopia (9). Se trata, sin duda, de una divinidad fluvial, que, a juzgar por sus rasgos juveniles, no correspondería lógicamente con la representación de un río de las características del Guadalquivir (Lám. I, 1).

La abundante presencia de divinidades acuáticas, tales como ninfas y ríos, en la decoración de termas (10) podría llevar a pensar que éste fue el ambiente donde se integró una pieza como la cordobesa, aunque no se pueden descartar otras hipótesis, y en todo caso queda la duda sobre el carácter privado o público de la edificación.

Por otro lado, habría que señalar las semejanzas estilísticas de esta pieza con un erote que sostiene una máscara sobre su hombro, procedente de la cercana localidad de Montemayor (Lám. II), que fue datado por sus editores en época severiana (11). Una tercera escultura, hallada en la *villa* romana de Almedinilla (12), de estilo y cronología similares, nos hacen suponer la existencia de un taller escultórico posiblemente enclavado en Córdoba, dedicado en parte a la elaboración de esculturas decorativas, que trabajaría entre fines del siglo II d. C. y comienzos del siglo III d. C.

En Sevilla, reaprovechada en un muro medieval aunque posiblemente procedente de unas termas públicas cercanas, se halló la parte inferior de una ninfa “tipo Virunum” (13). Es destacable la similitud tipológica y estilística que la une a otro ejemplar de ninfa recuperada en unas termas de una *villa* de Lecrín (Granada) (14); también se conservó sólo la parte inferior de la figura —que era pieza aparte de la superior, quizá para favorecer su transporte desde el taller de elaboración—, aunque sus menores dimensiones se explican por su pertenencia a un ambiente privado.

Carácter público tendrían las esculturas —en bronce o mármóreas— asociadas a los *lacus* en las ciudades. En Córdoba han salido a la luz parte de dos soportes epigráficos pertenecientes a *lacus* asociados a un nuevo acueducto de época augustea (*Aqua Augusta*) (15). Aunque no se ha conservado, uno de los epígrafes cita la ornamentación escultórica en bronce que debió sustentar el frontal de fuente y que probablemente daría salida al agua, denominándola *effigies aheneas*. Con toda probabilidad debió tratarse de un mascarón en bronce, bien de animal —una cabeza de león, como en el caso de la fuente pública de *Baelo* (16), y era lo más frecuente— o de cualquier otra representación figurada, ya humana o animal, como se documenta en las fuentecillas públicas de Pompeya (17). Otro epígrafe bético de *Ilugo* documenta la erección de *lacus cum suis ornamentis* (18), o en otros casos *lacus cum aeramentis*, como los procedentes de Ecija (19) y Lora del Río (20), que pueden presuponer la existencia de una decoración figurada como en el caso cordobés.

Un caso excepcional lo constituye un espléndido frontal de fuente hallado de forma

casual en Santiponce, en el Cerro de los Palacios, donde, con posterioridad, se llevaron a cabo las excavaciones que documentaron el Capitolio republicano de *Italica* (21). La pieza, sin duda importada, se halla realizada en pórfido rojo; está dividida en tres cuerpos, colocándose la decoración en relieve en el central. Presenta la cara posterior sin trabajar y huellas de grapas en la parte superior y los laterales, por lo que suponemos que debió ser concebida para ir adosada a una estructura arquitectónica, en un pequeño nicho, sobremontado a un *lacus* o a otra estructura de fuente (Lám. III).

El esquema decorativo está centrado por una representación de la loba y los gemelos, y enmarcados por un árbol y una cueva; en segundo término, una figura humana —el pastor *Faustulus*—, avanza hacia la escena central, representando el momento en que descubre a Rómulo y Remo, amamantados por la loba. El paisaje bucólico en el que están inmercas las figuras del relieve italicense, así como la presencia del propio *Faustulus*, remiten a escenas de tradición helenística que, según Himmelman, hacen su entrada en el arte romano en obras de corte mitológico (22).

La relación del grupo con el agua es evidente si se considera que Rómulo y Remo fueron arrojados a las aguas del río Tiber, a cuya personificación acompañan en numerosos monumentos (23). El tipo de material que sirve de sustento a esta fuente italicense (pórfido egipcio) (24), así como ciertas consideraciones estilísticas (como por ejemplo la separación nítida entre el paisaje y los sujetos), nos llevan a pensar que este relieve debe ser datado en época adriánea, en consonancia con el florecimiento y embellecimiento que en estos momentos se produce en la ciudad de *Italica*.

Por otro lado, la preferencia del motivo de la loba y los gemelos en época adrianea se constata en el ámbito escultórico (25), aunque es cierto que reasumiendo un tema que había tenido durante el principado augusteo también gran predilección, con una importante carga simbólica (26). Bendala pone en relación esta pieza con el lugar de ubicación del Capitolio italicense, donde tendría cabida dentro de un repertorio de carácter religioso y político, al contribuir a realzar el papel de Roma como dominadora del Imperio (27).

Dentro de espacios públicos en ciudades de la *Baetica* llama la atención especialmente una serie de esculturas que debieron ornamentar fuentes en los *pulpita* de los teatros. Nos referimos en concreto a los silenos del teatro de *Baelo Claudia* y las ninfas del teatro de *Italica* (28).

Los silenos del teatro de *Baelo Claudia* debieron situarse sobre el muro del *pulpitum* y servir de surtidores de una fuente arquitectónica, articulada en siete nichos, que alternan la forma semicircular con la rectangular las caras frontales están recubiertas de una fina capa de estuco pintado con decoración vegetal e imitación de placas de mármol. La zona inferior está recubierta de placas de mármol, colocadas en vertical, que conforman las piletas centrales de la fuente, asociadas a una leve pendiente por donde rebosaría el agua —al menos en las piletas rectangulares—, para depositarse en unos estanques cuadrados situados en la zona inferior (29). Las estatuas de los silenos, colocadas en la parte superior del muro del *pulpitum* —sobre las piletas rectangulares— conformarían el nivel más alto de esta bella fuente escalonada (Lám. I, 2).

Asimismo del teatro de *Italica* proceden dos figuras de ninfas del “tipo Virunum” de la zona de la *orchestra*, recuperadas junto a tres *arae* con decoración báquica y otra poligonal (30). Ambas piezas se han labrado reaprovechando dos esculturas de togados, lo que hace suponer que debieron ser elaborados en la propia ciudad, en fecha tardía.

El muro del *pulpitum* del teatro se articula en una serie de siete nichos, que como en

*Baelo* alternan la forma semicircular con la rectangular; según Luzón las *arae* debieron situarse en los nichos semicirculares (31). Si tomamos como modelo el teatro de *Baelo*, las estatuas de las ninfas debieron estar situadas en la parte superior del muro del *pulpitum*, sobre los entrantes rectangulares, posiblemente en los situados en los extremos; hipótesis que concordaría con la decoración estucada con motivo de peces, conservada en la pared del nicho rectangular más septentrional (32).

El uso de estanques similares en la *orchestra* como probables pilas para recibir el agua que cae de las estatuas-fuentes (normalmente silenos viejos recostados sobre el odre) ha sido ya señalado con anterioridad en otros teatros extrapeninsulares (33), con claras concotimancias con ninfeos arquitectónicos del tipo de *scenae frons*.

Fuentes semejantes a las de estos teatros béticos debieron existir en el resto peninsular en el teatro de Mérida, de donde procede una escultura muy fragmentaria de un sileno recostado (34), y en el de Lisboa, del que se conservan dos silenos dormidos sobre un odre con salida para agua (35).

La incorporación de los miembros del *thiasos* báquico dentro del programa decorativo de los teatros, en opinión de Bieber responde esencialmente al culto que aquí recibe *Dionysos* (36); sin embargo, Schwingenstein piensa que se trata más bien de una evocación de los actores mediante estos personajes pétreos, motivado por la enorme tradición de la representación de obras de corte satírico (37).

En el de las ninfas italicenses habría que resaltar desde el punto de vista iconográfico su vinculación e incluso identificación como ménades, tanto por el uso de brazaletes que se observa en la pieza conservada íntegra, como por el predominio del elemento báquico dentro del programa decorativo de la *orchestra* del teatro de *Italica* (38). De todas formas, como observara Balil, la distinción entre ménades y ninfas es muy completa y con unos límites poco claros (39).

El segundo gran apartado que habíamos establecido hacía referencia a fuentes localizadas en ámbitos privados, *domus* o *villae*. En general, las *villae* sustentan programas decorativos más ricos que las *domus* (40); el hecho se debe en gran medida a que las primeras fueron concebidas en sus *partes urbane* como lugares para el *otium*. Esta idea va a condicionar no sólo a los elementos decorativos, sino también a la propia arquitectura del edificio que le va a servir de marco (41).

Sin embargo, la existencia de fuentes se constata también en *domus*. Un tipo especial que parece estar ligado en particular a tales ambientes es la "fuente de escalinatas".

En la *Baetica* conocemos dos ejemplares, uno hallado en Córdoba y editado por Blanco (42), y una segunda pieza, inédita procedente de Cantillana, la antigua *Naeva*, que se conserva en el Museo Arqueológico de Sevilla (Lám. IV).

En el ámbito de las *villae* son quizá los sectores termales una de las zonas más ricamente ornadas con estatuas-fuentes. Este es el caso ya citado de las termas privadas de una *villa* de Lecrín, donde apareció en el interior del *frigidarium* (43). Como parte de la decoración de unas termas —también privadas— cabría suponer una divinidad acuática masculina descubierta antiguamente en Fuengirola (Málaga) (44). La vinculación de este tipo estatuario con la decoración de las termas —como se dijo antes— y la supuesta procedencia de la escultura de las termas de Torreblanca (45) o de la *villa* del Secretario (asimismo con una importante zona termal, cuyas excavaciones están aún inéditas) avallan esta hipótesis.

La mayor parte de la decoración escultórica en las termas se localizaba en los *frigidaria*, como salas centrales de las termas en las que el individuo pasaría el mayor

tiempo; a ello habría que unir los efectos nocivos del calor húmedo sobre las esculturas y sus recubrimientos pictóricos, que se acentuarían en otros espacios termales (46).

Sin embargo, la existencia de fuentes y estatuas-fuentes en *villae* no se limitaba exclusivamente a la decoración de termas, sino que se vinculaba de forma clara a otros espacios como jardines y peristilos. Una de las características de la *villa* romana será la apertura hacia el paisaje, con grandes jardines y parques que se poblarán de fuentes (47). En estos jardines la decoración estatuaria va a estar constituida de forma predominante —aunque lógicamente no exclusiva—, por *Dionysos* y su círculo, aludiendo a un paisaje mítico, que junto a representaciones de pequeños animales evocarían un *paradeisos*, todo ello dentro de esa estética del *otium* que se impone en los finales de la República (48).

Con esta óptica habría que mirar un conjunto escultórico hallado en la localidad cordobesa de Montilla en la *villa* de la “Casilla de la Lámpara”, recuperado en el interior de un estanque o fuente absidado (49); dado que fue excavada sólo de forma parcial, desconocemos su estructura completa y carecemos de datos sobre la presencia de otros complejos arquitectónicos relacionados con el agua. Precisamente en las localidades cercanas de Cabra (50) y Almedinilla (51) se conoce la existencia de fuentes biabsidadas que presiden el peristilo de las *villae*, estructuras con las que quizá se podría paralelizar la fuente de Montilla, aunque también cabe la posibilidad de que se tratase de un ninfeo en forma de exedra.

La decoración escultórica de la fuente de la *villa* de Cabra, dentro de su problemática de reutilización de las piezas (*Dionysos*, Mitra, eros dormido), es bien conocida (52). En el caso de la *villa* de Almedinilla, además de la fuente central del peristilo en donde apareció la mayor parte de las esculturas, se constata la existencia de un ninfeo arquitectónico que conecta con un *stibadium*. Sin embargo, la aparición del conjunto escultórico fuera de su lugar original de ubicación y la ausencia de orificios de salida de agua en las esculturas impide precisar qué esculturas estarían vinculadas a la decoración de estos concretos espacios acuáticos. La temática de uno de los grupos escultóricos, el de Andrómeda rescatada por Perseo del monstruo marino, entroncaría con el mundo acuático y parece posible que decorase el citado ninfeo, ya que muy cerca se recuperó uno de sus fragmentos (53).

La decoración de la *villa* de Montilla sólo es conocida por una breve referencia de su excavador Santos Gener (54). Los fragmentos recuperados del interior de la estructura absidada fueron un brazo de bronce, una escultura de Diana, un fragmento de estatua-fuente de sátiro con odre y una pantera en bronce con salida para agua. Problemática resulta la identificación con la divinidad a la que debió pertenecer el brazo en bronce; puede tratarse de una estatua de un sátiro o —como ya apuntara Santos Gener— de *Dionysos* (55), pero asimismo a otra divinidad, quizá de una escultura como el Apolo de Pinedo, el que Balil suponía sentado sobre una roca (56). Diana se relaciona especialmente con la decoración de jardines y peristilos, como fue puesto de manifiesto por Dwyer en Pompeya (57). En determinados repertorios decorativos, forma pareja con Apolo, como en la *villa* de los Quintilios, aludiendo a dos formas distintas de vida (58). En un programa ornamental como ese encajaban perfectamente las estatuas-fuentes báquicas del sátiro con odre y la pantera.

En la *villa* de Benalmádena-Costa (Málaga) (59), conocemos la existencia de una gran fuente arquitectónica, localizada en la parte posterior de la vivienda en relación a un gran patio ajardinado, de planta rectangular, que estaba ocupado en toda su longitud

por una impresionante fuente en forma de *euripus*. La cabecera debió estar decorada con mosaicos parietales y se prolongaba en una serie de cubetas de planta rectangular alternando con otras de planta circular en sentido descendente, por las que desbordaría el agua, hasta finalizar en un estanque de planta semicircular en la zona más meridional de este *viridarium*. Sin embargo, aunque se conoce parte de la rica decoración de diversas partes de la *villa*, no salió a la luz ningún elemento de la ornamentación escultórica que esta rica fontana debió sustentar.

En otra lujosa *villa* malagueña de Alameda (60) de época imperial se documentó una amplia zona de peristilo con varias fuentes y una habitación, probablemente un atrio, donde se localizaba otra fuente. Aunque en el transcurso de la excavación tampoco se recuperó ninguna escultura, con anterioridad se había hallado en este lugar una escultura del Príapo, estatua-fuente que presenta el orificio para la salida de agua en el abdomen, quizá una reutilización de la pieza original (61) (Lám. V).

Contamos así con la existencia de una estatua-fuente y por otro lado con la existencia de varias fontanas arquitectónicas, que debieron ambos elementos. Aunque no se pueda asegurar de forma taxativa la pertenencia de esta escultura a uno de aquellos contextos acuáticos, debió de estar integrada en un marco de características similares.

P. Grimal apuntaba una determinada relación entre los miembros del círculo dionisíaco y el dios Príapo, considerando a todos ellos estrechamente vinculados con el sentimiento religioso y naturalista que tuvieron los jardines en su origen (62), aunque en un segundo momento hay que pensar que estas esculturas debieron perder el valor sagrado que tuvieron originalmente, para tener un carácter y una función puramente ornamentales (63). Es ése un fenómeno que caracteriza a la mayor parte de las estatuas-fuentes de la Bética en época romana.

## NOTAS

(1) B. KAPOSSY, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zürich, 1969.

(2) *Ibidem*, 12 ss.

(3) Cfr. S. GIMENEZ-REYNA, *Memoria arqueológica de la provincia de Málaga hasta 1946*, Madrid, 1946; A. GARCÍA y BELLIDO, S. GIMENEZ-REYNA, *Antigüedades romanas de Antequera*, Madrid, 1948; A. RIÑONES, *Anuario Arqueológico de Andalucía*, I-3, 1987, 251 ss.; íd., *XX CNA*, 1990, 1081 ss.; W. LETZNER, *Römische Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reichshälfte*, Münster, 1990, 423, núm. 287.

(4) E. KOPPEL, Hallazgos del "Forn del Cisne". La "Schola" del "collegium fabrum" de Tarraco, *Recull Joaquin Avellá Vives (1915-1967)*, Tarragona, 1980, 10 ss.; íd., *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, "Madrider Forschungen", 15, Mainz, 1985, 21 ss.; íd., *La schola del collegium fabrum de Tarraco y su decoración arquitectónica*, "Faventia Monografies", 7, Bellaterra, 1988, 11 ss.

(5) J. ALARÇAO, A. TAVARES, *Studia Pompeiana and Classica in honor of W. F. Jashemski*, N. York, 1981, II, 5 ss.; V. DE SOUZA, *Corpus Signorum Imperii Romani. Portugal*, Coímbra, 1990, 28, núm. 65. A pesar de que ambos autores identifican la figura con una ninfa tendida, es evidente su consideración masculina (restos de barba).

(6) M. BENDALA, *La Necrópolis de Carmona*, Sevilla, 1976, 58. F. Sear ve en este frontal una representación del difunto, exenta de cualquier relación con el culto metroaco (*AEspA*, 63, 1990, 95 ss.); réplica en M. BENDALA, *AepA*, 63, 1990, 109 ss.

(7) TH. HAUSCHILD, *M. M.*, 18, 1977, 284 ss.; W. LETZNER, *op. cit.*, 298, núm. 193.

(8) W. GRÜNHAGEN, *M. M.*, 18, 1977, 272 ss. El programa decorativo de las termas de Munigua estaba integrado, además, por la escultura de Afrodita a la que pertenece la cabeza de la denominada *Hispania* y cuyo torso se localizó en 1985 junto al muro de contención del foro: cfr. TH. HAUSCHILD, *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 1985, v. II, 424 ss., Fig. 4.

(9) Pieza inédita; se expone en el Museo Arqueológico de Córdoba.

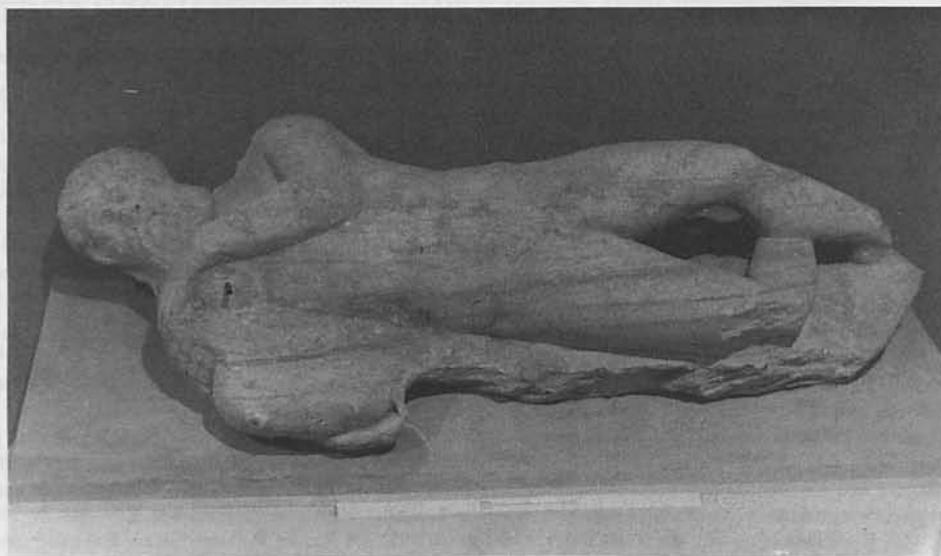
(10) H. MANDERSCHIED, *Die Skulpturenausstattung kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlín, 1981, 31 ss.

- (11) J. M.<sup>a</sup> LUZON, M.<sup>a</sup> P. LEON, *Habis*, 4, 1973, 261 ss.
- (12) Aunque ha sido considerada como elaborada en el s. IV d. C., posiblemente haya que adscribirla a fecha severiana; cfr. D. VAQUERIZO, *Anales de Arqueología Cordobesa*, I, 1990, 137 ss., lám. VII; íd., *AEspA*, 63, 1990, 310, fig. 11; íd., *Joven con atavío persa, Andalucía y el Mediterráneo*, Sevilla, 1986, 177. Sobre el tipo, vid. C. PRASCHNIKER, H. KENNER, *Die Bäderbezirk von Virunum*, Wien, 1947, 79 ss. con lista de réplicas en nota 52; B. KAPOSSY, *op. cit.*, 18; E. FABRICOTTI, *Ninfe dormiente: Tentativo di classificazione*, *St. Misc.*, 22, 1974-1975, 67 ss.
- (13) Sobre el hallazgo de la escultura, J. M. CAMPOS, *Excavaciones arqueológicas en la ciudad de Sevilla. El origen prerromano y la Hispania romana*, Sevilla, 1986, 177. Sobre el tipo, vid., C. PRASCHNIKER, H. KENNER, *Die Bäderbezirk von Virunum*, Wien, 1947, 79 ss. con lista de réplicas en nota 52; B. KAPOSSY, *op. cit.*, 18; E. FABRICOTTI, *Ninfe dormiente: Tentativo di classificazioni*, *St. Misc.*, 22, 1974-75, 67 ss.
- (14) A. MENDOZA y otros, *XVII CNA*, 1985, Fig. 3b.
- (15) Cfr. J. M. BERMUDEZ, R. HIDALGO, A. VENTURA, *Anales de Arqueología Cordobesa*, II, 1991, 291 ss.
- (16) P. PARIS, G. BONSOR, A. LAUMONIER, R. RICARD, C. DE MERGELINA, *Fouilles de Belo (Bolonia, Provincia de Cadix), 1917-1921*, París, 1923, 60 ss.
- (17) H. ESCHEBACH, *Katalog der pompejanischen Laufbrunnen und ihre Reliefs*, *Antike Welt*, 13, 3, 1981, 21 ss.; H. ESCHEBACH, T. SCHÄFER, *Die öffentlichen Lufbrunnen Pompejis. Katalog und Beschreibung*, *Pompei, Herculaneum, Stabiae*, I, 1983, 11; L. ESCHEBACH, *Die Wasserversorgung antiker Städte*, II, Mainz, 1987, 202 ss.
- (18) *CIL*, II, 3240.
- (19) *CIL*, II, 1478.
- (20) *CIL*, II, 1071; J. GONZALEZ, *Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía*, II, Sevilla, 1991, núm. 208.
- (21) M. BENDALA GALAN, *Italica (Sántiponce, Sevilla)*, E.A.E., Madrid, 1982, 29 ss. Referencia a la pieza en R. CORZO, *La Antigüedad, Historia del Arte de Andalucía*, Sevilla, 1989 (con foto).
- (22) N. HIMMELMANN, *Lo bucólico en el arte antiguo*, *Habis*, 5, 1974, 141 ss.; íd., *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen, 1980, 118 ss.
- (23) Cfr. J. LE GALL, *Sur le culte du Tibre*, París, 1953, 17 ss.; C. DULIÉRE, *Lupa Romana. Recherches d'iconografie et essai d'interprétation*, Bruxelles-Roma, 1979, 119 ss. Este autor no toma en consideración la escultura identificada como el Tíber del Museo Capitolino ya que piensa que los gemelos que acompañan al felino son un añadido moderno y la loba debe identificarse con un tigre, lo que llevaría a considerar esta divinidad fluvial el río Tigris.
- (24) R. GNOLI, *Marmora Romana*, Roma, 1971, 160 ss. Sobre su explotación, TH. KRAUS, J. RÖDER, *Mons Claudianus. Mons Porphyrites, M.D.A.I. (Abt. Kairo)*, 22, 1967, 108 ss. Sobre obras escultóricas en porfido rojo, R. DELBRÜCK, *Antike Porphyrwerke*, Berlin-Leipzig, 1932; M. L. LUCCHI, *Il porfido nell'Antichità*, *Arch. Class.*, XVI, 1964, 226 ss.
- (25) K. STEMMER, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlín, 1978; L. MARINESCU-NICOLAISEN, *R. A.*, 1990, 2, 387 ss.
- (26) P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, München, 1987, 204 ss. (Madrid, 1992).
- (27) M. BENDALA, *op. cit.*, 70.
- (28) Quizá haya que incluir sendos silenos de Peñaflor (Sevilla) y Baena (Córdoba) entre los que decoraban teatros; cfr. M.<sup>a</sup> L. LOZA, *Estatuas-fuentes en teatros hispanorromanos (e.p.)*.
- (29) Respectivamente M. PONSICH, M. SANCHA, *M.C.V.*, XV, 1979, 559 ss. lám. VI; y XVI, 1980, 367 ss. lám. VI. Cfr. M. FUCHS, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz, 1987, 142 s.
- (30) J. M.<sup>a</sup> LUZON, *El teatro de Itálica, El teatro en la Hispania romana*, Badajoz, 1982, 184 ss.; F. DIEZ Y PLATAS, *Catálogo e iconografía de las Ninfas en Hispania romana*, Madrid, 1983 (microficha), 183 ss.; M. FUCHS, *op. cit.*, 142 ss.
- (31) J. M.<sup>a</sup> LUZON, *M. M.*, 19, 1978, 272 ss.; íd. *op. cit.*, 182 ss.
- (32) Cfr. L. ABAD CASAL, *Pinturas Romanas en Sevilla*, Sevilla, 1979, 62 s.; íd., *Pintura romana en Hispania*, Sevilla, 1982, núm. 374.
- (33) M. FUCHS, *op. cit.*, 141 ss.
- (34) J. R. MELIDA en *Historia de España*, Madrid, 1935, II, 690; M. FUCHS, *op. cit.*, 142.
- (35) V. DE SOUZA, *op. cit.*, 49, núm. 138; sobre el teatro de *Olisipo*, TH. HAUSCHILD, *M. M.*, 31, 1990, 351 ss.
- (36) M. BIEBER, *The History of Greek and Roman Theater*, Princeton, 1971 (4.<sup>a</sup> ed.), 223.

- (37) CH. SCHWINGESTEIN, *Die Figurenausstattung des griechischen Theatergebäudes*, München, 1977, 35 ss.
- (38) J. M.<sup>a</sup> LUZON, *opp. et locc. citt.*; M.<sup>a</sup> L. LOZA, *op. cit.*
- (39) A. BALIL, *St. Arch.*, 71, 1982, núm. 98; cfr. R. NEUDECKER, *Die Skulpturen Ausstattung römischer Villen*, Mainz, 1988, 48.
- (40) S. DE ARO, *Sculpture found at the Villa at Oplontis, Ancient Roman Gardens*, Washington, 1988, 187: cfr., por ejemplo, el gran número de esculturas halladas aquí, en contraposición a las conocidas para cinco casas pompeyanas, E. J. DWYER, *Pompeian Domestic Sculpture. A Study of five Pompeian Houses and Their Contents*, Roma, 1982.
- (41) H. MIELSCH, *Die römische Villa. Architektur und Lebensform*, München, 1987, con un estudio pormenorizado de las distintas partes que la componen y su significado.
- (42) A. BLANCO, *Habis*, I, 1970, 116 ss. Sobre este tipo de fuentes, cfr. V. GALLIAZZO, *Significato e funzione della fontanella "a scalette d'acqua" nella casa romana e un singolare frammento al Museo Civico di Feltre, Atti della Accademia Roveretana degli Agiati*, XIX, 1979, 49 ss.
- (43) A. MENDOZA y otros, *op. cit.*
- (44) J. TEMBOURY, *Torres Almenaras (Costa Occidental)*, Málaga, 1975, 201; P. RODRIGUEZ OLIVA, *B.S.A.A.*, XLIV, 1978, 384 ss. lám. II, 2 y III, 2; L. BAENA, *Catálogo de las Esculturas Romanas del Museo de Málaga*, Málaga, 1984, núm. 10; M.<sup>a</sup> L. LOZA, J. BELTRAN, *La explotación del mármol blanco de la sierra de Mijas de época romana*, Bellaterra, 1990, núm. 7.
- (45) R. PUERTAS, *Mainake*, VIII-IX, 1986-1987, 145 ss.; *id.*, *Homenaje al prof. J. Maluquer*, en prensa.
- (46) H. MANDERSCHIED, *op. cit.*, 21 ss.
- (47) P. GRIMAL, *Les jardins romains*, París, 1969 (2.<sup>a</sup> ed.); J. F. JASHEMSKI, *The Gardens of Pompei*, N. York, 1979, 69 ss.
- (48) P. ZANKER, *Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit, Le Classicisme à Rome aux I<sup>ers</sup> siècles avant et après J.C.*, Gêneve, 1979, 285 ss.; *id.*, *Die Villa als Vorbild des späten pompejanischen wohnesmacks, J.D.I.*, 94, 1979, 460 ss.; N. NEUDECKER, *op. cit.*, 58.
- (49) S. DE LOS SANTOS GENER, *Hallazgos romanos en la "Casilla de la Lámpara" (Montilla, Córdoba)*, *Cuadernos de Historia Primitiva*, 2, 1946, 103 ss.
- (50) A. BLANCO y otros, *Excavaciones en Cabra (Córdoba)*. *La Casa del Mitra, Habis*, 3, 1972, 297 ss.
- (51) J. R. CARRILLO, *Anales de Arqueología Cordobesa*, I, 1989, 81 ss.; D. VAQUERIZO, *AEspA.*, 62, 1990, 295 ss.
- (52) A. BLANCO y otros, *op. cit.*
- (53) D. VAQUERIZO, *Anales de Arqueología Cordobesa*, I, 1990, 125 ss.; *id.*, *La villa... (cit.)*, 302 ss.
- (54) S. SANTOS GENER, *op. cit.*, 106 ss.
- (55) *Ibidem*.
- (56) A. BALIL, *St. Arch.*, 60, 1980, núm. 78.
- (57) E. DWYER, *op. cit.*, 125.
- (58) N. NEUDECKER, *op. cit.*, 35.
- (59) P. RODRIGUEZ OLIVA, *Arqueología romana de Benalmádena*, Benalmádena, 1982, 30; *id.*, *Anuario Arqueológico de Andalucía*, I, 1986, v. II, 407 ss.
- (60) F. ALMOHALLA, M.<sup>a</sup> J. BOTOS, *Villa romana del cortijo de los Vila (Alameda)*, Málaga, 1986 (Memoria inédita depositada en la Diputación de Málaga, Area de Urbanismo), que hemos consultado.
- (61) L. BAENA, *Dos esculturas de Príapo inéditas de la Vega de Antequera, Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 7-8, 1980-1981, 141 ss.; P. RODRIGUEZ OLIVA, *Mosaicos romanos de Bobadilla (Málaga)*, Málaga, 1987, 127 ss.; M. L. LOZA, *Notas sobre la colocación de esculturas decorativas. A propósito de una estatua-fuente romana de Alameda (Málaga)*, *Homenaje a A. Balil*, Univ. de Málaga, en prensa.
- (62) P. GRIMAL, *op. cit.*, 49; N. NEUDECKER, *op. cit.*, 52.
- (63) W. JASHEMSKI, *op. cit.*, 124.



1



2

Lámina I. 1. Divinidad acuática de Córdoba. 2. Sileno del teatro de *Baelo Claudia* (Cádiz).



Lámina II. Erote con máscara de Montemayor (Córdoba).



Lámina III. Frontal de fuente de *Itálica*.



Lámina IV. Fragmento de fuente de escalinatas de Cantillana (Sevilla).

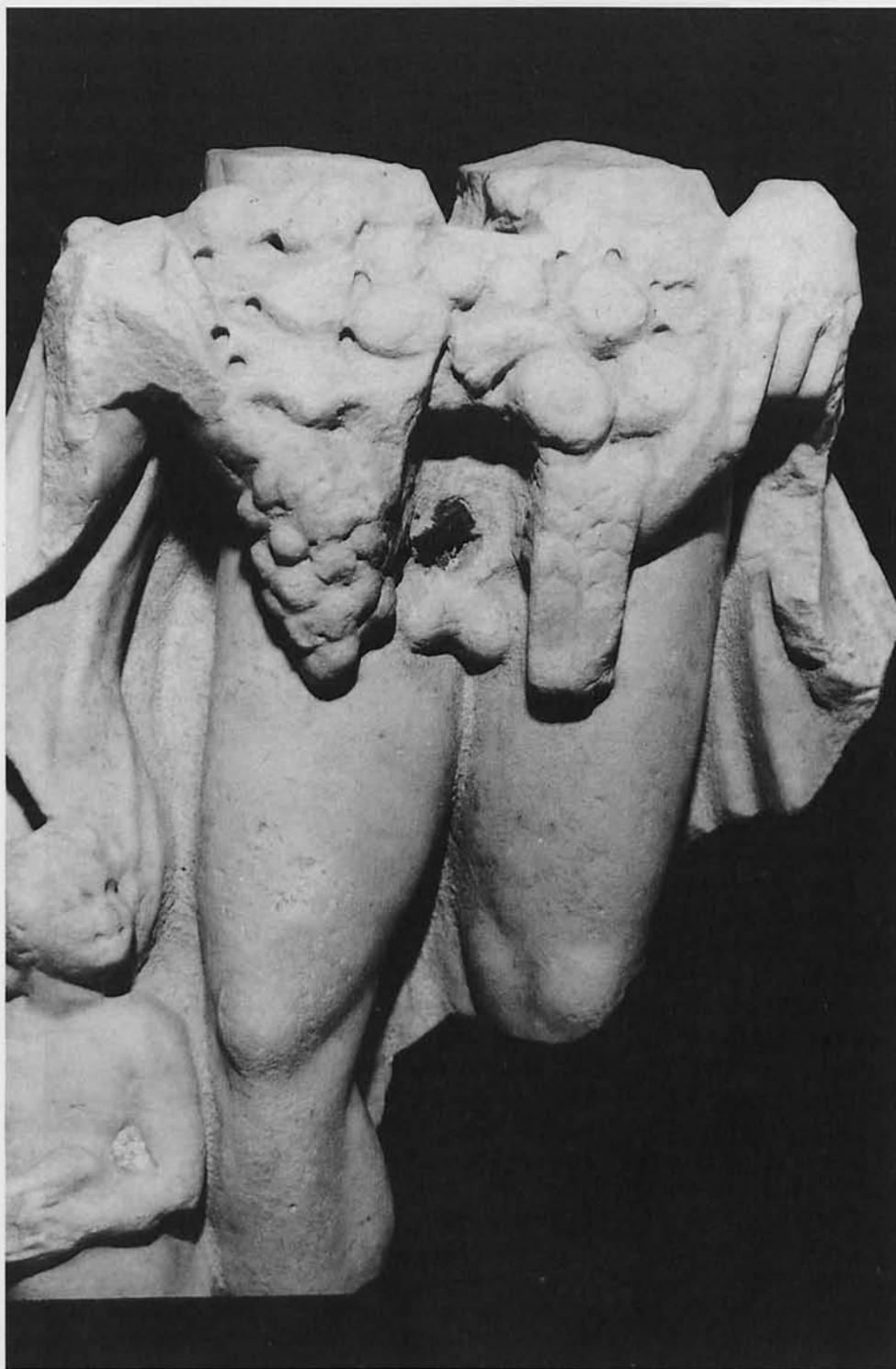


Lámina V. Príapo y genio estacional de Alameda (Málaga).