

LAS ESTATUAS-FUENTE DE LA *VILLA* ROMANA DE LOS CANTOS (BULLAS, MURCIA): ANÁLISIS ARQUEOLÓGICO E INTERPRETACIÓN¹

THE FOUNTAIN-SCUPTURES OF THE ROMAN VILLA OF THE LOS CANTOS (BULLAS, MURCIA): ARCHAEOLOGICAL ANALYSIS AND INTERPRETATION

JOSÉ MIGUEL NOGUERA CELDRÁN², MARÍA LUISA LOZA AZUAGA³

Recibido: 08-VII-2022; aceptado: 01-VIII-2022

RESUMEN

En este artículo se analiza el programa ornamental de la *villa* romana de Los Cantos (Bullas, prov. Murcia, España), y en particular un conjunto de cuatro estatuas-fuente con evocaciones de niños, uno con una paloma, dos con una oca y un cuarto interpretado como posible *Kairos* del otoño. Las esculturas fueron halladas en excavaciones realizadas en 1905, aunque después han permanecido en paradero desconocido hasta 2016, cuando las tres primeras fueron recuperadas en el transcurso de una operación de los cuerpos de seguridad del Estado contra el tráfico ilícito de bienes culturales. Del *Kairos* solo se ha recuperado recientemente el coronamiento de su pedestal. Las esculturas se estudian desde la óptica tipológica, iconográfica y estilística, y también se aborda su significado y funcionalidad a finales del siglo II-inicios del III d.C. en el contexto de la decoración de una fuente en el hipotético *hortus* de la villa.

PALABRAS CLAVE: Estatua-fuente; *Kairos*; niño con paloma; niños con aves acuáticas; *pendants* escultóricos.

ABSTRACT

This article analyses the ornamental programme of the Roman villa of Los Cantos (Bullas, prov. Murcia, Spain), and in particular a set of four statues-fountain with evocations of children, one with a dove, two with a goose and a fourth interpreted as a possible *Kairos* of Autumn. The sculptures were found in excavations carried out in 1905, although they remained unknown until 2016, when the first three were

(1) Este trabajo forma parte de los proyectos FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación – Agencia Estatal de Investigación: “Vivere in urbe. Arquitectura residencial en las ciudades de Carthago Nova, Valentia y Lucentum. Investigación y socialización” (PID2019-105376GBC41/AEI/10.13039/501100011033) e “Italica Adrianea: la ‘Nova Urbs’. Análisis arqueológico del paradigma urbano y su evolución, y contrastación del modelo” (PID2020-114528GB-I00).

(2) Universidad de Murcia. noguera@um.es

(3) Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. marial.loza@juntadeandalucia.es

recovered during an operation by the State security forces against the illicit art trafficking. The crown of the pedestal of the Kairos has recently been recovered. The sculptures are studied from a typological, iconographic, and stylistic point of view, and their significance and functionality at the end of the 2nd - beginning of the 3rd century AD in the context of the decoration of a fountain in the hypothetical hortus of the villa is also discussed.

KEY WORDS: Fountain-sculpture; Kairos; boy with dove; boys with waterfowl; sculptural pendants.

I. INTRODUCCIÓN

En septiembre de 2016, en el transcurso de una operación contra el tráfico ilícito de bienes culturales, la Guardia Civil de Murcia recuperó tres estatuas-fuente de temática infantil. Estas estatuas, junto con una cuarta aún en paradero desconocido e interpretada como un *Kairos* del otoño (Noguera, 2009), fueron halladas durante unos trabajos arqueológicos a inicios del siglo XX en la *villa* romana de Los Cantos, cerca de Bullas (prov. de Murcia) (*Hispania citerior, conventus Carthaginiensis*). Las tres esculturas habían permanecido inéditas, a pesar de que sus fotografías se adjuntaron a la correspondencia mantenida en 1909 entre su descubridor y la Real Academia de la Historia (Gómez, 2001: 158; Porrúa, 2011: 146-147; Martínez *et alii*, 2020: 221-222) (Fig. 1) y de que se publicaron en el diario *El Tiempo*, en su edición de 28 de diciembre de 1909⁴.

Tras su recuperación, las tres estatuas se exhibieron en la exposición “*Villae. Vida y producción rural en el sureste de Hispania*”, celebrada en el Museo Arqueológico de Murcia en 2019 (Noguera, 2019: 274-279, n.º 51-53 [M.^a L. Loza *et alii*]), y un avance a su estudio fue publicado en las actas de la *VIII Reunión internacional de Escultura Romana en Hispania* (Loza y Noguera, 2018). En el presente trabajo, que es continuación de este último, se profundiza en el análisis tipológico, iconográfico y estilístico del conjunto, incluida la cuarta estatua-fuente desaparecida, se caracteriza el tipo de mármol empleado en su labra, y se discute su funcionalidad en el contexto del posible *hortus* de la villa y el origen de dos de ellas de un mismo modelo.

II. LA VILLA DE LOS CANTOS

La *villa* de Los Cantos se ubica en el noroeste murciano, en la cuenca del río Mula, una zona con favorables condiciones agropecuarias y cercana a la *via Augusta*, que a través del valle del Guadalentín comunicaba la Bética con el sureste peninsular⁵ (Fig. 2). La primera caracterización del enclave remonta a trabajos arqueológicos

(4) Guirado, 2005: 393-394; Porrúa, 2011: 148, nota 1. Véase también: Guirado, D. 2010. *Estatuas-fuentes de Los Cantos; Bullas (Murcia)*. Disponible en: <http://terraeantiquae.com/group/hispaniaromana/forum/topics/estatuasfuentes-de-los-cantos> [Consultado 05-07-2022]. Noticia del hallazgo se dio también en el diario *El Liberal de Murcia*, VIII, n.º 2606, de 15 de octubre de 1909.

(5) Brotóns y Ramallo, 1989: 109. En los actuales términos de Caravaca y Cehegín existe un nutrido conjunto de asentamientos rurales (Ramallo, 1980: 303; para el poblamiento rural romano en el Noroeste murciano: López-Mondéjar, 2010; Brotóns y López-Mondéjar, 2010), destacando la villa agropecuaria del Empalme (siglos I-III d.C.), de la que se conoce parte de la zona residencial y el *balneum* (Ramallo, 1989-1990; García-Entero, 2005: 69; Martínez, 2019: n.º 11, 166).



Fig. 1. Estatuas-fuente halladas en la *villa* de Los Cantos. Fotografía realizada tras su hallazgo (fotos Juan P. Molina, 1909 [vide nota 9 del texto]).

acometidos en la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX (Noguera, 2009: 328-335; Noguera y Antolinos, 2018: 152 y 166; Martínez *et alii*, 2020: 220-222)⁶.

Después de algunas prospecciones y excavaciones realizadas en los pasados años 80 y 90⁷, desde 2009 el Ayuntamiento de Bullas promueve en la *villa* bajo la

(6) Rada, 1876; González Simancas, 1905-1907 (1997): 487. Los primeros trabajos en el enclave fueron acometidos en 1867-1868 por Bernardino García, vicario de Caravaca, y el arquitecto Francisco Bolarín. Cabe destacar también por su relevancia las intervenciones realizadas entre los años 1905-1909 por Juan Bautista Molina Núñez, párroco de Bullas (Guirado, 2005; Porrúa, 2011: 146-147; Martínez *et alii*, 2020: 220-222).

(7) Martínez *et alii*, 2020: 222. Cabe destacar las prospecciones acometidas en 1982 (Ramallo, 1985: 100) y 1993, y sendas excavaciones realizadas en 1994 y 1995 (de urgencia y ordinaria, respectivamente) en la *pars fructuaria* de la *villa*, dotada de una amplia *cella* orientada de este a oeste (López, 1994; 1999).

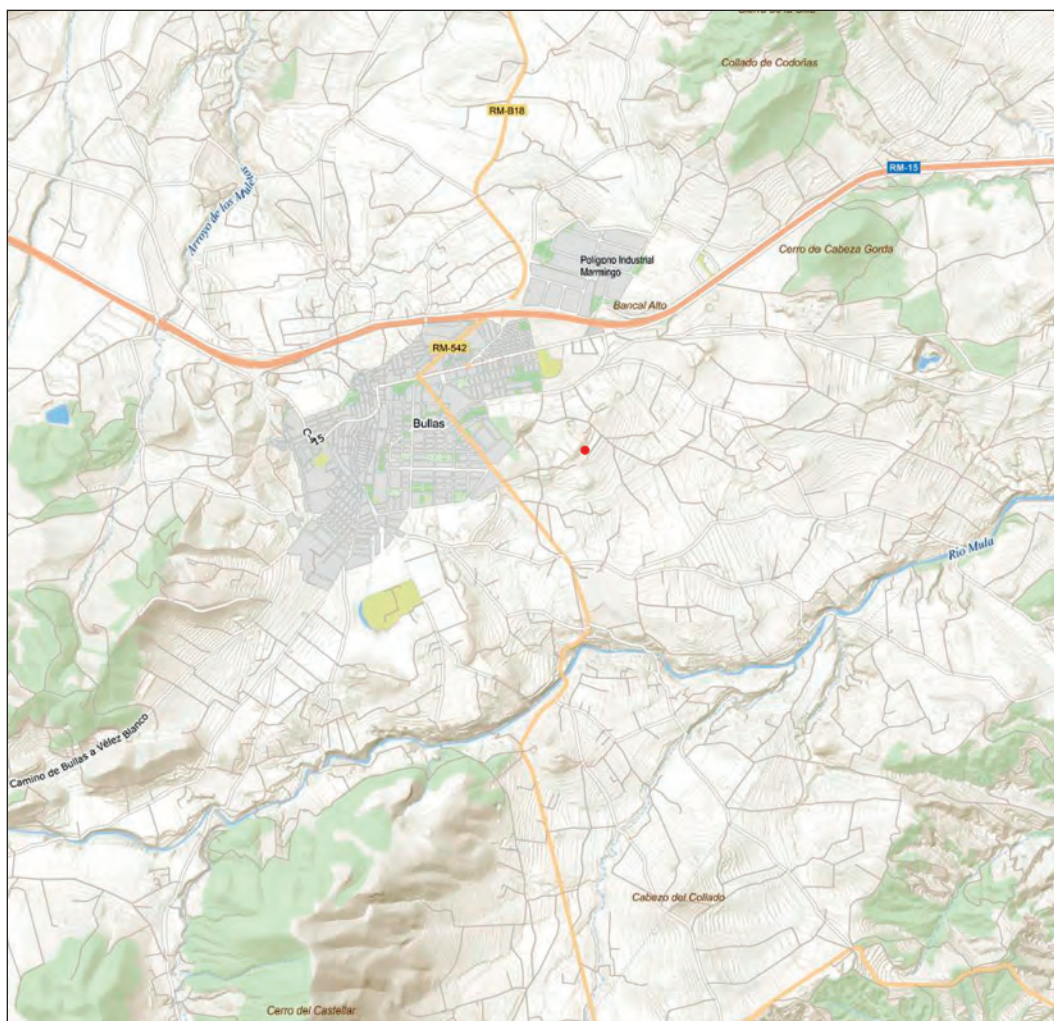


Fig. 2. Ubicación de la villa de Los Cantos en el término municipal de Bullas (prov. Murcia). Coordenadas UTM (HUSO 30 ETRS89) X: 618114 Y: 4211717 Z: 630 m (Martínez, 2019: 162).

dirección de S. Martínez un proyecto arqueológico que aúna investigación, conservación y socialización (Martínez *et alii*, 2020: 222-223). Esta actuación está permitiendo documentar un enclave de más de 3000 m², con una *pars urbana* de unos 830 m² organizada en torno a un peristilo en forma de U, abierto al sureste a través de un mirador, con *impluvium* central y diversas estancias alrededor (*oecus*, *triclinium*, *cubicula*...) (Fig. 3). Al suroeste de la vivienda principal se construyó un *balneum*, y anejo a este un pequeño lagar, interpretado como perteneciente a una bodega doméstica (Porrúa, 2011: 143-155; Martínez, 2012; Martínez y García, 2015; Martínez, 2019: 160-167, n.º 11; Martínez *et alii*, 2020).

La secuencia crono-estratigráfica de la *villa* está integrada por cuatro fases principales de ocupación. La fundacional corresponde a una primera instalación de época augustea y se caracteriza por la presencia de material ibérico y producciones cerámicas de importación (paredes finas y *terra sigillata* sudgálica). En la segunda fase, datable entre la segunda mitad del siglo I y la segunda mitad del II d.C., se construyó una nueva *pars urbana* (terrace meridional y acceso al ala norte). En la tercera, entre la segunda mitad del siglo II y finales del III d.C., se produjo la

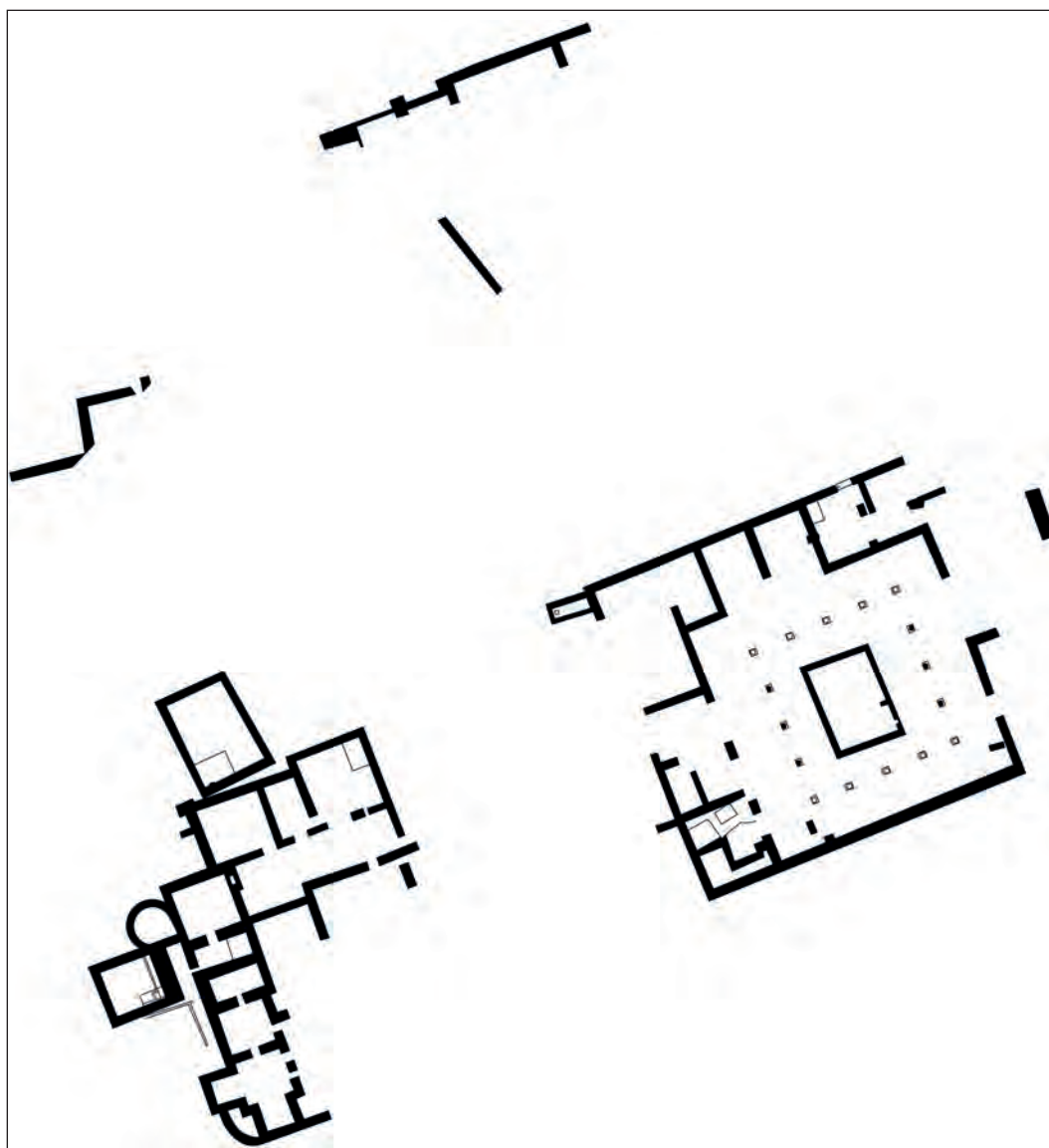


Fig. 3. Plano arquitectónico interpretado de la villa de Los Cantos en su fase de los siglos I-III d.C. (orientado al norte en la parte superior de la figura) (Martínez, 2019: 163).

reorganización y ampliación de la crujía meridional de la *pars frumentaria* y la transformación en áreas de servicio de algunos ambientes de la vivienda. La cuarta y última fase constata una ocupación residual, cuando tras el abandono de la villa algunos grupos se instalan allí y construyen estructuras con material reutilizado, las cuales fueron abandonadas definitivamente pasado el siglo IV d.C. (Porrúa, 2010: 674-675; 2011: 160-167, n.º 11, en part. 167; Martínez *et alii*, 2020: 222-223)⁸.

(8) Los hallazgos en el enclave desde 1867 se asocian a distintos ámbitos y fases de la villa. Algunos formaron parte de la decoración de la *pars urbana*, como un mosaico en blanco y negro de tradición itálica, conocido por un dibujo conservado en la Real Academia de la Historia de Madrid, y una estatua fragmentada de Venus (Ramallo, 2001-2002; Guirado, 2005; Noguera, 2009; Porrúa, 2011; Noguera, 2019: 232, n.º 17 [M.ª Á. Castellanos]). Los restos de sepulturas y cadáveres recuperados por Rada (1876) y mencionados después por González Simancas (1905-1907 [1997]), debieron pertenecer al cementerio del enclave, en tanto que las estructuras documentadas en 1995 corresponderían a la *pars fructuaria*, definida por la presencia de silos, almacenes y estancias vinculadas a la manufacturación agropecuaria.

III. LUGAR Y CIRCUNSTANCIAS DEL HALLAZGO DE LAS ESTATUAS-FUENTE

Las cuatro estatuas-fuente fueron halladas en la *villa* durante una excavación arqueológica acometida entre 1905 y 1909 por Juan Bautista Molina Núñez, párroco de Bullas (Guirado, 2005; Porrúa, 2011: 146-147). Estos trabajos permitieron constatar diversos ambientes (denominados como “balsas” por el clérigo), de los que al menos tres estaban pavimentados con mosaicos (Noguera, 2009: 311; Porrúa, 2011: 146-147). Con fecha 17 de noviembre de 1909, el párroco remitió al director de la Real Academia de la Historia (P. Fidel Fita) un informe en el que daba cuenta de las circunstancias y lugar de hallazgo de las esculturas y al que adjuntaba algunas fotografías (Gómez, 2001: 158; Porrúa, 2011: 146-149, lám. 3)⁹. En un informe posterior, del 17 de diciembre del mismo año, indicó que las cuatro esculturas se habían encontrado en un pequeño ambiente ubicado al noreste del peristilo (que fue denominado con la letra G)¹⁰.

Después de su hallazgo, las esculturas permanecieron en poder de Molina Núñez, quien pudo vender la estatua del *Kairos*, que aún permanece en paradero desconocido, para financiar el inicio de la construcción de la capilla de la Comunión de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Bullas (Sánchez, 1955). Las otras tres estatuillas, que al morir el sacerdote pasaron a disposición de sus sobrinos, fueron recuperadas por agentes del SEPRONA de la Guardia Civil de Murcia el 15 de septiembre de 2016. Se encontraron en el transcurso de varios registros e inspecciones en diversas viviendas de Lorca y Cartagena, practicados en el marco de la “operación *Kairos*”¹¹ destinada a desarticular una red de compra-venta ilícita de bienes culturales¹². Pasaron a disposición del Juzgado de Instrucción n.º 1 de Mula y, con fecha 20 del mismo mes, se trasladaron al Museo Arqueológico de Murcia, en cuyo taller de restauración se les aplicó una limpieza mecánica en 2017. En el museo pudimos realizar la autopsia de las esculturas, que también fueron catalogadas con anterioridad a su depósito temporal en el Museo del Vino de Bullas, donde permanecen actualmente. También bajo la supervisión del museo, se extrajeron muestras del mármol de las tres estatuas, que fueron enviadas a la Unitat d’Estudis Arqueomètrics del Institut Català d’Arqueologia Clàssica (en adelante ICAC

(9) Juan P. Molina (Párroco), “Carta del párroco de la localidad murciana de Bullas con información sobre excavaciones en dicha localidad y la petición de ‘apadrinar’ uno de los descubrimientos. Fotos de cuatro esculturas adjuntas”, 17/11/1909. Bullas (Murcia). Archivo Histórico de la Compañía de Jesús de la provincia de España (sede Alcalá de Henares) (Molina, J. P. 1909. *Carta del párroco de la localidad murciana de Bullas con información sobre excavaciones en dicha...*

Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/portales/archivo_historico_compania_de_jesus/obra/carta-del-parroco-de-la-localidad-murciana-de-bullas-con-informacion-sobre-excavaciones-en-dicha-localidad-y-la-peticion-de-apadrinar-uno-de-los-descubrimientos-fotos-de-cuatro-esculturas-adjuntas/ [Consultado 28-06-2022].

(10) Juan P. Molina (Párroco), “Carta del párroco de Bullas (Murcia) a Fidel Fita informando detalladamente (con dibujos incluidos) sobre el hallazgo de un mosaico y unas ‘balsas’”. 17/12/1909. Bullas (Murcia). Archivo Histórico de la Compañía de Jesús de la provincia de España (sede Alcalá de Henares) (Molina, J. P. 1909. *Carta del párroco de Bullas (Murcia) a Fidel Fita informando detalladamente (con dibujos...* Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/portales/archivo_historico_compania_de_jesus/obra/carta-del-parroco-de-bullas-murcia-a-fidel-fita-informando-detalladamente-con-dibujos-incluidos-sobre-el-hallazgo-de-un-mosaico-y-unas-balsas/ [Consultado 28-06-2022]).

(11) A su vez enmarcada en el *Plan para la defensa del Patrimonio Histórico Español*.

(12) Véase diario *La Opinión de Murcia*, de 16 de septiembre de 2016 (Sin autor. 2016. *Localizan tres estatuas romanas de gran valor ‘perdidas’ hace un siglo en Bullas*. Disponible en: <http://www.laopiniondemurcia.es/municipios/2016/09/16/localizan-lorca-cartagena-tres-estatuas/767715.html>) [Consultado 24-06-2022]; y diario *La Verdad de Murcia*, de 23 de septiembre de 2016 (Botías, A. 2016. *La Guardia Civil recupera tres valiosas esculturas romanas que se perdieron en Bullas hace un siglo*. Disponible en: <http://www.laverdad.es/murcia/comarcas/201609/16/guardia-civil-recupera-tres-20160916005109-v.html>) [Consultado el 24-06-2022].

Tarragona) para caracterizar su procedencia. El conjunto compuesto por las cuatro estatuas-fuente fue declarado bien de interés cultural mediante Decreto n.º 246/2017, de 25 de octubre, del Consejo de Gobierno de la Región de Murcia (BORM n.º 255, de 4 de noviembre de 2017).

IV. LAS ESTATUAS-FUENTE: TIPOLOGÍA E ICONOGRAFÍA

A continuación, se analizan desde el punto de vista descriptivo, tipológico e iconográfico las cuatro estatuas-fuente de Los Cantos, de las cuales una de ellas –solo conocida por fotografías antiguas– es un *Kairos* otoñal, otra un niño de pie que juega con una paloma, y otras dos –casi idénticas entre ellas– niños estantes que sujetan con su brazo izquierdo un ave, seguramente una oca. Son esculturas de género de formato mediano, de las cuales el *Kairos* era la de mayores dimensiones (*vide supra* Fig. 1). Las tres estatuas conservadas se labraron en mármol blanco (como parece que también el genio otoñal), y su estado de conservación es notable, a excepción de algunas pérdidas reseñables (por ejemplo, la testa del niño y de la oca de una de ellas).

N.º 1. Niño con paloma (Fig. 4)

La estatuilla se conserva en el Museo del Vino de Bullas (n.º inv.: VLC/CK/17/00001) (Loza y Noguera, 2018: 256-258, fig. 2; y 261-263; Noguera, 2019: 274-275, n.º 51 [M.^a L. Loza *et alii*]). Mide 66,5 cm de alt. y 30 cm de anch. máx. La cabeza tiene 15,5 cm de alt., 13,5 cm de anch. y 13 cm de prof.; la alt. mentón-cráneo es de 8,5 cm. Fue esculpida en mármol de color blanco homogéneo y grano de tamaño medio heterométrico y bien cristalizado. Los análisis del ICAC Tarragona concluyen que es un mármol de composición calcítica, con tamaño medio de grano y textura heteroblástica, probablemente correspondiente al tipo Paros-2(3), variedad extraída de canteras a cielo abierto en la isla de Paros (Cícladas, Grecia)¹³.

La escultura presenta un notable estado de conservación, aunque también algunos desperfectos. Tiene roturas en la peana, el pie izquierdo, el cuello, boca y pie de la hidria, los dedos de la mano derecha, el rostro y cabellos del niño y la testa de la paloma. Falta el sexo. Pequeños saltados y concreciones oxidadas en toda la superficie del mármol, en particular en el cuello. La cabeza está fracturada a la altura de la parte baja del cuello. Cabeza y cuello unen de forma inadecuada, a juzgar por la falta de conexión clara entre la región posterior del cuello y el arranque de la región suprascapular; ello podría sugerir que la testa no fuese la original de la estatuilla, o bien que hubiera sido objeto de una restauración inadecuada.

La peana de sustentación tiene una alt. de 6,7 cm, una anch. de 30 cm y una prof. que oscila entre 19 y 14,5 cm (lateral derecho e izquierdo). Tiene alisadas las superficies frontal y superior; el resto están trabajadas en basto, lo que evidencia que la obra se concibió para ser vista de frente. Refuerza esta hipótesis que la parte posterior del pilarcillo de sustentación del vaso-surtidor, incluidas las molduras, apenas esté abocetada (aunque sí alisada).

(13) Informe *Análisis de tres muestras de mármol de un conjunto de esculturas halladas en el yacimiento romano de la villa de Los Cantos (Bullas, Murcia)*, Unitat d'Estudis Arqueomètrics, ICAC, Tarragona, 22 de noviembre de 2017: 7-10.



Fig. 4. Estatuilla de niño con paloma. Vista anterior (A), posterior (C) y laterales (B y D) (fotos José Inchaurreandieta).

La estatua muestra un niño estante y en bulto redondo. Las formas suaves, regordetas (muslos, pantorrillas, pectoral, glúteos y mentón) y sin expresión de musculatura son acordes a la corta edad infantil, como también la diferencia entre brazos largos y piernas cortas. Está desnudo, con la parte superior del cuerpo en posición frontal, la pierna izquierda adelantada y la opuesta ligeramente retranqueada. Ello se traduce en una ligera curvatura hacia el lado diestro (*contrapposto*), que confiere al cuerpo un armónico movimiento que rompe la frontalidad.

Con el brazo izquierdo flexionado sujeta en su pecho una paloma, que bate las alas desplegadas en actitud de querer huir. Con el brazo opuesto, caído a lo largo del cuerpo, sujeta el asa de una pequeña hidria (de 14 cm de long. conservada), la cual apoya sobre un grueso pilarcillo de 19 cm de alt. y remates moldurados; el vaso servía de surtidor de una fuente y estaba alimentado en su base por una conducción de agua (*fistula aquaria*). Restos de un *puntello* de unión entre la hidria y el muslo derecho.

La cabeza está levemente inclinada hacia delante y con la mirada hacia abajo, lo que de nuevo atenúa la frontalidad (Fig. 5). No obstante, este gesto podría estar provocado por una disposición forzada de la cabeza sobre el cuello en el mismo momento de su hallazgo (*vide supra* Fig. 1). El peinado es propio de los niños de corta edad desde época helenística en adelante. El cabello largo, que pende por los laterales y dorso de la testa y cubre cuello y orejas, se organiza en pequeños rizos acaracolados animados con pequeños orificios de trépano. Sobre la región parietal conforma un nudo, en parte roto, del que nacen sendos mechones de los que, a su vez, penden finas guedejas sobre la frente. El rostro tiene un perfil redondeado, de facciones carnosas y bien marcadas. El cuello es ancho y corto, el mentón prominente, la boca de labios gruesos y comisuras marcadas, la nariz ancha y recta, los pómulos regordetes, la frente amplia y despejada, y los arcos supraciliares amplios con párpados finos y almendrados; los ojos son grandes y tienen el iris y la pupila marcados con sendos golpes de trépano.

Destaca la labra pulcra, en ocasiones no exenta de cierta displicencia (detalle del sexo), como se observa en los detalles de los dedos y las cutículas de las uñas. La habilidad del artesano se aprecia también en su capacidad para esculpir exenta la obra en un único bloque de mármol, con la excepción del recurso al pequeño *puntello* ya citado. Destaca el contraste entre el tosco alisado de la peana, la hidria y el pilar y el pulimento terso y brillante de la epidermis del cuerpo infantil.

La escultura puede fecharse en época adrianea-mediados del siglo II d.C. (*vide infra*).



Fig. 5. Cabeza del niño con paloma. Vista anterior (A), posterior (C) y laterales (B y D) (fotos José Inchaurreandieta).

El argumento de la escultura es un niño evocado con su mascota o un ave, creado en el siglo V a.C. para contextos votivos y funerarios¹⁴. En el siglo II a.C., el tema alcanzó su mayor éxito en el contexto del “rococó” helenístico (Pollit, 1986), si bien en época romana adquirió una nueva dimensión ornamental y perdió su significado simbólico (Queyrel, 2016: 310)¹⁵. El registro doméstico de Delos y Pompeya sugiere que la inclusión de este y otros géneros derivados directamente del helenismo respondió al gusto de los propietarios y comitentes (Hardiman, 2005: 138; Rathmayr, 2014: 226).

El tipo del niño-joven que ase un ave, en particular una paloma, alcanzó cierta popularidad en época romana, y obras semejantes a la de Los Cantos, aunque no exactamente iguales, se constatan en varios puntos de la geografía imperial. Así, por ejemplo, la colección Worbun Abbye de Gran Bretaña conserva la escultura de un joven de pie que coge con ambas manos las alas de un ave, de la que sólo quedan algunos restos sobre su pecho (Angelicooussis, 1992: 52 III, 94-95, n.º 16). Aunque el motivo es el mismo que el de Los Cantos, se constatan diferencias en la edad de los protagonistas y en el movimiento del pájaro con las alas abiertas. También en Roma se conserva el torso de otro joven que coge con su mano izquierda un ave, posiblemente otra paloma. El brazo derecho no se ha conservado, pero debió situarse paralelo al costado y es posible que a su lado hubiese un sustento lateral. Muy cercano por su impostación al ejemplar murciano, tampoco en este caso se evocó a un niño de corta edad sino a un muchacho de cuerpo más esbelto y proporcionado, aunque aún con el típico peinado infantil sujeto en un moño en la parte superior de la cabeza (Arachne: n.º 3469). En el Museo Torlonia se conserva la escultura de un tercer joven, sentado sobre unas piedras y con una paloma asida, que debió estar asociada a un ambiente acuático, un ninfeo, una fuente o el estanque de un jardín, donde funcionaría como surtidor (Kaposy, 1969: 44).

Más cercana geográficamente a la de Los Cantos es una escultura procedente de la antigua *Lacipo* (Casares, Málaga)¹⁶. Muestra una figura masculina de pie en posición de reposo, con la pierna derecha flexionada y adelantada, y la opuesta (perdida) retrasada y soportando el peso del cuerpo. Junto a la rodilla, un apoyo marmóreo sirve de nexa con el segundo fragmento conservado: un pilar prismático rematado por un ábaco rectangular, que no ha conservado la base. En la parte superior apoya un recipiente, de

(14) En las estelas funerarias griegas del siglo V a.C., los jóvenes difuntos eran efigiados en actitud de jugar con su animal favorito, como si sus padres desearan recordar al hijo perdido en su momento de plenitud, cuando juega feliz con su mascota (Ridgway y Berkin, 1994: 12 y 13; Oakley, 2003: 353), siendo los pájaros una de las más comunes (Kitchell, 2011: 11). A partir del siglo IV a.C. y hasta época helenística estas esculturas infantiles con aves en sus brazos, tales como palomas, gansos y otros animales, se ofrecieron como exvotos a determinadas divinidades en numerosos santuarios griegos (Sturgeon, 1987: 114-117). Sería el caso, por ejemplo, de algunas esculturas de niñas, ofrecidas por los fieles como exvotos, en particular en santuarios consagrados a divinidades protectoras de la infancia. Esta práctica se atestigua en Alejandría a partir del siglo IV a.C., en el denominado *Boubasteion*, de donde procede la evocación de una niña con su gata en brazos, y en el santuario de *Artemis Brauronia* en Atenas (Queyrel, 2016: 309-310, fig. 368), aunque es más común que se acompañen con un ave. En este periodo seguirán apareciendo en contextos funerarios, si bien en esculturas de bulto redondo como, por ejemplo, una de los Museos Vaticanos (Vorster, 2004: 158, n.º 108, lám. 121, 1-2).

(15) Con todo, el significado funerario originario de este tipo de imágenes no se perdió y siguieron siendo usados en la decoración de altares y sarcófagos en contextos funerarios, como el altar de *C. Iulius Corinthus Atimetus*, en la colección Albani y procedente de un columbario situado en la viña de Sturiona-Vagnolino, datado en época flavia. El altar tiene en su cara central, enmarcado por una guirnalda de flores y frutos que pende de los cuernos de dos cabezas centradas de Zeus-Amón, un erote vestido con una clámide corta sobre los hombros y con un pájaro en su mano derecha mientras que con la izquierda sustenta una canasta de frutos (Bol, 1998: 280-282, n.º 755, lám. 118-119).

(16) La estatua consta de dos fragmentos que unen entre sí; en uno se conserva la parte de la extremidad inferior derecha, desde la mitad del muslo, la rodilla y parte de la pierna, y en el otro, que encaja con el anterior, parte de un pilar (Rodríguez Oliva, 1978: 377-379, n.º 2, lám. II, 1; Loza, 1993; Castro, 2020: 207).

forma alargada y con dos asas, de las cuales solo se conserva la superior con los restos de la mano que la asía; la vasija, posiblemente un ánfora, está perforada de forma longitudinal para servir de caño de un surtidor, como en la escultura de Los Cantos. Dado su estado fragmentario, ignoramos el sujeto evocado en esta estatua, aunque pudo representar al propio Dioniso-Baco o a algún miembro de su *thyasus*, quizás un sátiro. De la antigua *Asido* procede también una escultura infantil de tamaño menor que el natural o, como en el caso de Bullas, un niño, semejante en su disposición, aunque en estado aún más fragmentario (Beltrán *et alii*, 2018: 106-107, n.º 29; Beltrán y Loza, 2020: n.º 135, lám. LXXIV, fig. 119). En la Galleria Borghese se conserva una escultura fragmentada de un niño, descubierta en 1835 en la via Nomentana y labrada en mármol pario, muy cercana en disposición a las esculturas de *Lacipo* y Los Cantos, aunque parece diferenciarse en la disposición del brazo izquierdo, que en todo caso no conserva (Moreno y Viacava, 2003: 214-215, n.º 198).

Este tipo escultórico se reprodujo en materiales diversos, algunos de ellos exóticos. Un ejemplo significativo es una estatuilla labrada en mármol *bigio morato* de las canteras de Afrodiasias (antigua Caria, actual Turquía) (Attanasio *et alii*, 2009; Attanasio *et alii*, 2015; Attanasio y Bruno, 2018), descubierta en 1899 en la casa del “monje” del barrio del Trocadero de *Hadrumetum* (Susa). La obra evoca a un joven negro que ase con la mano izquierda una paloma que oprime contra su pecho. Sobre su omoplato izquierdo son visibles los restos de un orificio para ensamblar una pieza metálica, lo que sugiere su uso como pie de un *cartibulum* o de un lampadario (Chaisemartin, 2007: 207-212). También de las termas construidas en Afrodiasias tras la visita de Adriano a Asia Menor entre 129 y 133 d.C. procede otra pequeña escultura, labrada en igual material, de otro joven negro vestido con la *exomis* y con una sítula en su mano izquierda. Concebida para ser vista de frente, debió colocarse en un nicho como parte de la decoración de una fuente (Baratte, 2001: 57-60)¹⁷.

N.º 2. Niño con oca, acéfalo (Fig. 6)

Se conserva en el Museo del Vino de Bullas (n.º inv.: VLC/CK/17/00002) (Loza y Noguera, 2018: 258-261, fig. 3; Noguera, 2019: 276-277, n.º 52 [M.^a L. Loza *et alii*]). Tiene 62 cm de alt. conservada y una anch. máx. de 41 cm; la alt. del pilarcillo y del vaso vertedor es de 39,5 cm. Está labrada en mármol blanco de grano grueso de composición calcítica y textura heteroblástica, especialmente compatible con el mármol blanco del tipo Paros-2(3) griego. Se diferencia del mármol de la escultura anterior (n.º 1) por su grano de mayor tamaño, que puede llegar a medir como máximo 3,5 mm¹⁸.

Su estado de conservación es notable, a pesar de haber perdido el cuello y la cabeza del niño, y la testa del ave. Falta también el dedo índice de la mano derecha. Pequeños saltados en toda la superficie y concreciones en la peana, el tronco, el ave y la hidria y su pilar de sustentación.

(17) Los talleres de Afrodiasias produjeron un gran número de estatuillas labradas en este exótico material, las cuales ornamentaron diversos espacios de las casas romanas, entre los que las fuentes ocuparon un lugar preferente. Determinados temas gozaron de una gran acogida y sirvieron de estatua-fuente, como el del negro acróbata que sostiene en sus manos, o bien tiene apoyado en un suelo rocoso, un cocodrilo o un delfín. No sólo se esculpieron en el mármol grisáceo que encaja bien con la temática escultórica, sino que también se usó el mármol blanco de las canteras (Chaisemartin, 2007: 210-211).

(18) Véase el informe citado *supra* en nota 13: 11-13.



Fig. 6. Estatuilla de niño acéfalo con ave acuática. Vista anterior (A), posterior (C) y laterales (B y D) (fotos José Inchaurreandieta).

La peana tiene 7 cm de alt., 36 cm de anch. máx. y 22 cm de prof.; las superficies frontal y superior están alisadas. La parte posterior del ave, tronco, pilar y pie del cántaro están abocetadas y trabajadas en basto. Todo ello avala la hipótesis de su visión frontal.

La estatuilla evoca a un niño desnudo de pie, impostado en la pierna derecha que está levemente retranqueada, mientras la opuesta queda ligeramente adelantada y flexionada. Ello se traduce en un ligero *contrapposto* y en una posición del torso inclinado hacia la izquierda. Sujeta contra su torso una oca con su brazo y mano izquierdo. El ave tiene una alt. conservada de 16,5 cm y una anchura máx. de 17 cm. El plumaje está labrado con detallismo caligráfico. El ala izquierda está cogida por la mano del niño, en tanto que la opuesta está abierta y une con un burdo *puntello* a la cola; esta a su vez apoya en un tocón, de 27 cm de alt. conservada y dispuesto en el lateral izquierdo del niño, del cual se han evocado detalles tales como algunos arranques de ramas, raíces aéreas y anillos de la corteza; la labra tosca de esta parte acrecienta el realismo del tronco. El muslo izquierdo estaba unido a un tocón por medio de dos *puntelli*. Con la mano derecha ase por el asa un cántaro, de 17,2 cm de long., que a su vez apoya sobre un pilarcillo de 21 cm de alt., con dos molduras de coronamiento y dos inferiores con patas angulares (solo evocadas en el frente). El vaso, perforado en toda su longitud, era el surtidor de una fuente, obteniendo el suministro de agua por la base mediante una tubería. El frente del pilar muestra la superficie alisada, en tanto que el resto y la hidria, incluido el borde, tienen un tratamiento más burdo y, por el dorso, simplemente abocetado.

El artesano puso especial esmero en definir el perfil, así como la anatomía, óptima y de formas rollizas y regordetas. Recurrió a canales de trépano para individualizar caligráficamente la figura infantil, en particular en los puntos de contacto entre las caras internas de los muslos (por debajo del sexo), el muslo derecho y la hidria-pilar, el ave y el lateral izquierdo del torso, y el tocón y el muslo izquierdo; usó también este recurso para destacar, en el dorso de la estatua, el brazo y codo izquierdo del cuerpo abocetado de la oca. Destaca también su capacidad para labrar la estatuilla en un único bloque de mármol, ejecutar de forma apurada manos, dedos y pies, incluidas las cutículas de las uñas, la somatología del pectoral y región axilar derecha, y el marcado contraste entre la epidermis infantil pulida y brillante y el alisado o abocetado de la peana, la hidria, el pilar y el tocón.

Por sus caracteres estilísticos, la escultura podría fecharse a mediados del siglo II d.C. (*vide infra*).

N.º 3. Niño con ave acuática (Fig. 7)

La estatuilla se conserva en el Museo del Vino de Bullas (n.º inv.: VLC/CK/17/00003). (Loza y Noguera, 2018: 258-261, fig. 4; Noguera, 2019: 278-279, n.º 53 [M.^a L. Loza *et alii*]). Mide 74,5 cm de alt. y tiene una anch. máx. de 34 cm; la cabeza tiene 16,5 cm de alt. por 12,5 cm de anch.; la alt. de la cabeza es de 15 cm, su anch. es de 12,5 cm y la prof. de 15 cm; la alt. mentón-cráneo es de 11 cm. Está labrada también en mármol blanco de composición calcítica y textura heteroblástica, aunque con un tamaño variable de los cristales, que oscila entre un



Fig. 7. Estatuilla de niño con ave acuática. Vista anterior (A), posterior (C) y laterales (B y D) (fotos José Inchaurrendieta).

máximo de 4 mm y medio de 1,3 mm. Los caracteres de este mármol de grano grueso no han sido determinantes y se constatan en diversos mármoles griegos como los de Proconeso, Afrodisias y especialmente en algunas variedades de Paros. La textura heteroblástica sin una marcada bimodalidad, su MGS de 2 mm, la CL extremadamente baja, y sus valores isotópicos permiten descartar el mármol proconesio. La identificación más plausible es con la variedad Paros-2(3) y con los mármoles de las canteras de Afrodisias, definidas por el dominio del grano grueso. Puede descartarse que sea mármol hispano de Macael, donde también afloran mármoles blancos de grano grueso¹⁹.

Su estado de conservación es excepcional, a excepción de pequeños saltados en toda la superficie de la labra.

La peana de sustentación es informe y tiene una alt. de entre 3 y 7 cm, una anch. de 18 cm y una prof. máx. de 18 cm; no tiene las superficies alisadas. La parte posterior del ave, tronco, pilar y pie del cántaro están abocetadas y trabajadas en basto, lo que sugiere que tenía una visión frontal.

La estatuilla evoca un niño desnudo y en bulto redondo. Apoya sobre la pierna derecha recta y retrasada, en tanto que la opuesta está levemente abarquillada y adelantada. El cuerpo está inclinado hacia la izquierda, con gesto más acusado que en la estatuilla n.º 2. Con la mano diestra sostiene el asa de una tosca hidria. El vaso mide 13 cm de long. y apoya sobre un tosco pilar, de 21,5 cm de alt. y dotado de molduras inferiores y superiores (al contrario de lo que sucede en n.º 2, se han omitido los pies del plinto inferior). Con el brazo y mano izquierdos sujeta contra su lateral izquierdo una oca, de 33 cm de alt. conservada (incluidos cuello y testa) y 15,5 cm de anchura máx. El plumaje corporal y de las alas está labrado con detallismo caligráfico. El ala izquierda está asida por la mano del niño, mientras que la opuesta queda abierta. La oca estira su largo cuello hacia la testa del infante, ligeramente doblada hacia la izquierda, para darle un picotazo en la oreja. Este gesto establece una juguetona complicidad entre ambos, como denota la leve sonrisa del niño generada por el cosquilleo causado por el ave. Cola y ala derecha están unidas con un grueso *puntello* de sección cuadrada. La cola toca la parte superior de un tocón, de 26 cm de alt. y dispuesto en el lateral izquierdo del niño, del cual solo se han evocado burdamente algunos detalles, como el arranque de una rama y los anillos de la corteza.

El rostro del niño es regordete, tiene arcos supraciliares marcados y ojos grandes y rasgados, rodeados con párpados gruesos; no se han marcado ni el iris ni la pupila (Fig. 8). El cuello es corto, el mentón ancho y redondeado, con mejillas rellenas, boca prominente, labios carnosos y entreabiertos, y comisuras marcadas; la nariz es corta y ancha. Las orejas apenas están abocetadas y sin la parte posterior vaciada, lo que de nuevo sugiere su visión frontal. El cabello está peinado hacia delante en mechones cortos, finos y caligráficos, distribuidos en torno al cráneo y curvilíneos sobre las sienes; el flequillo es corto y deja la frente amplia y despejada.

(19) Véase el informe citado *supra* en nota 13: 14-16.



Fig. 8. Cabeza del niño con ave acuática. Vista anterior (A), posterior (B) y lateral (C) (fotos José Inchaurreandieta).

La anatomía es de formas blandas y regordetas. Sin embargo, está menos lograda que en la estatuilla n.º 2, lo que se observa en detalles como la concepción más plana del pectoral y la mano izquierda sobre la oca (*vide infra* Fig. 12A).

No se ha logrado la calidad técnica y de estilo de la escultura n.º 2. Reproduce los detalles de manos y cutículas de las uñas presentes en aquella. El pulimento es liso, aunque no brillante. No se recurre al uso del canal de trépano para delinear la figura infantil del resto de la composición. Las zonas de contacto entre el muslo derecho y la hidria y su pilar de sustentación, la oca y el torso infantil, y el tocón y el pie y pantorrilla izquierdos, son burdas y displicentes. La mano diestra no se ha diferenciado del asa del cántaro. Tampoco hay esmero en la ejecución del dorso infantil, en particular en glúteos y axilas. El pilar, la hidria y el tocón están burdamente ejecutados, sin que se hayan podido replicar los pormenores de la estatuilla n.º 2.

La escultura podría datarse por sus rasgos estilísticos en el periodo severo (*vide infra*).

El niño con ave o mascota es un motivo recurrente en el arte griego desde época clásica, inicialmente con significado sagrado y funerario²⁰, y desde época helenística también con marcado carácter decorativo, en especial en el ámbito de las producciones del “rococó”. Aunque se han definido como “obras de género”, pues evocan actividades cotidianas, algunos autores les otorgan un significado religioso como personificaciones de Dioniso-Harpócrates, evocando el ave un espíritu maligno sobre el que triunfa el dios. El motivo tendría un significado simbólico de

(20) No es infrecuente encontrar estelas funerarias griegas en las que los niños aparecen acompañados de sus mascotas, que los amparan en su postrer viaje. En la Antigüedad, las aves como gansos, cisnes, patos y ocas, y en especial estas dos últimas, fueron algunos de los animales de compañía más apreciados, incluso más populares que los perros. Fue muy frecuente que apareciesen representadas jugando con los niños, tanto en relieves de estelas funerarias como sirviendo de elementos decorativos de vasos cerámicos y terracotas (Lazenby, 1949; Sorabella, 2007: 366).

renacimiento anual y victoria sobre la muerte (Ridgway, 2006: 643-648), lo que ya se había apuntado para el tema del erote con anterioridad (Stuveras, 1969: 149ss.; Schollmeyer, 2003; Núñez y Sáiz, 2007-2008: 1096-1097; Queyrel, 2016: 307-308). También se ha dado a estos niños un significado simbólico de legitimación política, interpretándolos como una alegoría de Antíoco V Eupátor, el cual fue asesinado a los diez años y se muestra como un *herakliscos* que vence a las serpientes que lo rodean, símbolos de los peligros que acechaban al joven príncipe (Andreae, 2001: 160).

Sea como fuere, el tema del niño con un ave se materializó en diferentes tipos y sus variantes, siendo el más afamado el del infante que abraza con vehemencia una gran ave. El original bronceo del tipo, atribuido a Boethos de Calcedonia por Plinio (*nat.* XXXIV, 84), fue un exvoto esculpido en los primeros momentos del helenismo para un santuario, si bien en época romana perdió su valor sagrado y fue copiado y utilizado como ornamento en jardines y peristilos (Kunze, 1999)²¹. Respecto al valor sagrado de estas esculturas, son significativos unos versos de Herondas (Mimo 4, 31-35), compuestos entre 280-265 a.C. o hacia mediados del siglo III a.C., donde dos mujeres que van a sacrificar al alba en el santuario de Asclepios refieren la existencia allí de una escultura de niño que estrangula una oca egipcia (Genyon, 1891: 25; Dalmeyda, 1893: 89). Se diferenciaba de la escultura atribuida a Boethos en que no era en bronce, sino de mármol (Queyrel, 2016: 310). El pasaje también alude a la idea de mimesis y a la imitación de la realidad, y llama la atención –como asimismo parece suceder con las esculturas de Los Cantos, en las que se contraponen dos ejemplares muy parecidos, pero no idénticos– un juego de espejos en el que no se diferencia lo real de su reflejo, la realidad de aquello que se imita (Queyrel, 2016: 310).

En su día, Gardner identificó hasta 52 copias, clasificadas en seis grupos diferentes que no parecen proceder de un mismo original, pues no todas tienen rasgos comunes (Gardner, 1885; Stuveras, 1969). El grupo 1 muestra un niño o erote, en ocasiones alado, que sujeta a su lado o contra el pecho con ayuda del brazo izquierdo un ave, de corriente identificada como una oca²², mientras que con el brazo opuesto acaricia el ave, la alimenta o simplemente la ase. El niño suele estar desnudo o ataviado con un manto corto (*chlamys*). A las 18 esculturas incluidas en este grupo²³, pueden sumarse otros ejemplares conocidos²⁴. El esquema de las dos esculturas de Los Cantos (n.º 2-3), con los niños que sujetan el ave bajo su brazo izquierdo, mientras esta les pica la oreja izquierda y ellos apartan instintivamente la cabeza hacia el lado opuesto, corresponde al tipo I de Gardner y, en

(21) El tipo alcanzó un cierto éxito si consideramos el total de 15 copias romanas conservadas (Queyrel, 2016: 306), como las de la Gliptoteca de Munich (Kunze, 2002: 149, lám. 19, figs. 60-3; Ridgway, 2006: 110, nota 8), la Galleria dei Candelabri de los Museos Vaticanos (Lippold, 1956: 325ss.), la del Museo del Louvre y las tres de la villa de los Quintilios de Roma (Charbonneau, 1963: 85), entre otras.

(22) En relación con el tipo escultórico, Gardner advirtió del uso genérico que se hace de la palabra “oca” para definir el ave que acompaña al niño, si bien en ocasiones el trabajo somero del ave y la falta de rasgos específicos dificultan una identificación concluyente, razón por la cual sería más aconsejable el uso de un término más amplio, como el de ave acuática (Gardner, 1885). No obstante, a propósito de las esculturas procedentes de las casas de Pompeya, se ha identificado el ave con la *anas Penelope*, el sibón europeo, un tipo de oca o ganso que hiberna en el sur de Europa (Watson, 2002: 364).

(23) Tres de ellas realmente no guardan relación con el mismo (n.º 16 y 17, idénticas, en las que se ha evocado a un niño vestido que coge un pájaro con cada mano, y n.º 18, una terracota con una niña y un niño jugando con una oca).

(24) Como, por ejemplo, dos esculturillas de Pompeya procedentes de las casas de *Aelius Magnus* (Carrella *et alii*, 2008: 145, C38) y de Polibio (Carrella *et alii*, 2008: 102, n.º B-37), en las que un muchacho de pie estrangula una oca, apoyando su cuello sobre su rodilla derecha; estas esculturas son muy similares a una del Museo Arqueológico de Venecia, una de la colección Giustiniani de Roma y otra de Berlín (Carrella *et alii*, 2008: 102, B37, notas 245, 346 y 347, respectivamente).

concreto, al ejemplar n.º 7, que sujeta un ave²⁵ y apoya el brazo diestro extendido a lo largo del cuerpo sobre un *oinochoe*, a su vez apoyado en un pedestal cuadrangular, que servía de fuente (Gardner, 1885: n.º 7)²⁶.

Algunas estatuas atestiguan el origen helenístico del tema del niño acompañado de un ave y sus variantes. Sería el caso de una escultura de plata descubierta en Memphis, con seguridad fechable entre 246 y 241 a.C., con un infante al que un ave muerde su oreja izquierda (Ridgway, 2006: 643-648; Schollmeyer, 2003; Queyrel, 2016: 308-309), como se constata en los ejemplares de Los Cantos. Esta similitud iconográfica sugiere que estas se inspiran en un original helenístico más tardío que la escultura broncea atribuida a Boethos. En la misma dirección apunta también la composición de ambas, alejada de la estructura piramidal del grupo de Calcedonia, donde el niño está sentado, mientras que la composición de los ejemplares de Bullas es más vertical, con los niños de pie asiendo el ave con la mano izquierda y volviendo ligeramente la cabeza hacia ese mismo lado al recibir el picotazo del ave.

N.º 4. *Kairos otoñal* (*vide supra* Fig. 1)

La estatua se conserva en paradero desconocido (Noguera, 2009: 311-350; Loza y Noguera, 2018: 255-256). Es la escultura de mayores proporciones del conjunto. Ignoramos sus dimensiones exactas, aunque debió medir unos 90 cm de alt. a juzgar por su cotejo con el niño n.º 1 (de 66,5 cm) (*vide supra* Fig. 1). Según parece, fue también labrada en mármol blancuecino. En el momento de su hallazgo, se conservaba en perfecto estado, si exceptuamos algunos pequeños golpes, en particular el que afectaba a la boca del perrito que serví de surtidor.

La estatua evoca en bulto redondo un niño de pie, apoyado sobre la pierna derecha, ligeramente retrasada, en tanto que la opuesta está levemente flexionada y adelantada. Lo inmaduro de las proporciones corporales determina la inexistencia de resalte alguno en el enlace del muslo con el reborde del músculo de la cadera²⁷. Destacan las formas anatómicas redondeadas. Desnudo del tórax hacia abajo, endosa únicamente un amplio manto o *chlamys*, anudado sobre el hombro diestro con una fíbula anular, cuyos extremos penden por los laterales en copiosos plegados; sobre el pecho, el manto conforma amplios plegados ondulados y surcados por algunas acanaladuras de tendencia rectilínea; de particular interés es el borde que pende sobre el tocón, en cuyo remate se aprecia una pesita redonda. El brazo izquierdo está doblado y cubierto por la *chlamys*, en tanto que el opuesto está desnudo y adelantado. Con las manos ase sendos atributos: en la diestra un racimo de uvas y en la opuesta

(25) El ave, que descansaría sobre la parte izquierda del cuerpo, fue restaurada erróneamente como un águila (Gardner, 1885: n.º 7).

(26) Procedente de *Caesarea*, el Museo de Cherchel conserva la escultura de un muchacho ataviado con un corto manto alrededor del cuello y hombro izquierdo, con un ave de menores dimensiones que las de Bullas; tiene el brazo derecho doblado y echado hacia adelante; con la mano derecha, perdida, pudo sujetar algún atributo o dar de comer al ave (Durry, 1924: III, 83 lám. VIII.2). Cierta similitud iconográfica con las estatuas de Bullas muestra otra una escultura de Estambul, procedente de la ciudad siria de Selefké; broncea y de pequeñas dimensiones, muestra un muchacho que sujeta un pájaro de grandes dimensiones con la mano izquierda, mientras la opuesta se extiende hacia el espectador portando un atributo no conservado (Arachne: n.º 147.415).

(27) En contra de los modelos policléitecos en los que se basa la concepción genérica de algunas esculturillas similares, no sólo de geniecillos estacionales, sino de otras semidivinidades híbridas, como es el caso de *Silvanus* (*The Ernest Brummer*, 1979: 250-251, n.º 638; Nagy, 1994: 763-764, n.º 1-18).

un animalillo, posiblemente una liebre. La estatuilla apoya en un pedestal rectangular, en la que junto al pie derecho del niño descansa otro animal, posiblemente un perro, sentado sobre sus cuartos traseros, en tanto que detrás del pie izquierdo se distingue un tocón.

La cabeza gira y se inclina levemente a la diestra, originando pliegues en la epidermis del cuello, que parece grueso y achaparrado. Los cabellos cubren la totalidad del casquete craneal; no se distingue bien su distribución, a excepción de los rizos ensortijados que sobre los temporales ocultan las sienas y la parte superior de las orejas. La configuración redondeada del rostro, en particular de las mejillas, unida a la blandura del modelado de las facciones regordetas y los contrastes generados por los pliegues labio-nasales, el prominente mentón y las amplias y profundas cavidades oculares, con ojos almendrados y párpados superiores con membranas anchas y gruesas, generan un efecto plástico muy del gusto de las tendencias coloristas de la segunda mitad del siglo II d.C., si bien algunos rasgos estilísticos remiten a época severa (*vide infra*).

La interpretación de este niño de corta edad, a juzgar por las facciones de su rostro y su anatomía rolliza, exige un atento análisis. Catalogada como una estatuilla de Baco debido a las uvas que sustenta con la mano diestra, la inexistencia de cualquier tipo de parangón iconográfico en el conjunto de las evocaciones infantiles de dicha divinidad y el hecho de que los mencionados atributos no le sean propios en exclusividad dificultan dicha interpretación (Melgares, 1984: 13, con lám.; Egea, 1994: 48). El esquema tipológico-arquetípico, los atributos y los paralelos con algunas esculturas similares acreditan su inclusión en la serie de los *Kairoi* o *Tempora anni* romanos nacidos en época adrianea (Simon, 1966; Abad, 1990; 1994-1995; Zaccaria, 2006), cuyos esquemas compositivos e iconográficos permanecieron invariables hasta el siglo IV d.C., si bien alcanzaron su cenit en época severa (Simon, 1966). Dados los conceptos de fructificación y cíclica renovación de la naturaleza contenidos en estos personajes, suelen portar atributos inherentes al periodo estacional que rememoran, por lo general, cornucopias, cestos o haces con flores (primavera), espigas (verano) y frutos (otoño). Los atributos de la escultura (liebre, perro, manto y racimo de uvas) permiten su asimilación a un genio del otoño, como ya expusimos en un trabajo previo al cual remitimos (Noguera, 2009). Por tanto, se suma al grupo de evocaciones otoñales, cuya nómina es muy nutrida²⁸.

(28) Véanse listados incompletos en Noguera, 2009: 322-324, y Loza y Noguera, 2018: 256-258, a los cuales pueden añadirse, entre otras:

1) Estatua de joven desnudo con ave en la mano izquierda y racimo de uva en la derecha (Jashemski, 1993, 87, fig. 98; Carrella *et alii*, 2008: 58-59, A-33). Procede de los *praedia* de *Julia Felix* en Pompeya (II 4, 2). Descubierta en el interior del euripo.

2) Soporte de mesa figurado en el que se ha representado un joven vestido con *nebrys*, terciada sobre el hombro derecho y brazo, con el que sostiene un racimo de uvas, identificado con sátiro joven o genio estacional (Rodríguez Oliva, 2017-2018: 325).

V. OTROS ELEMENTOS DEL PROGRAMA DECORATIVO

Otros elementos procedentes de la *villa* pueden asociarse a su programa ornamental. Entre los antiguos hallazgos escultóricos destaca una escultura de Venus (Fig. 9)²⁹, conservada solo en parte. A diferencia de las estatuillas precedentes, fue hallada a finales del siglo XIX por J. de D. Rada, quien la trasladó al Museo Arqueológico Nacional (n.º inv.: 2696)³⁰. Tras su exposición en la citada muestra “*Villae. Vida y producción rural en el sureste de Hispania*” (2019), el MAN la cedió en depósito temporal al Museo Arqueológico de Murcia.

Labrada en mármol blanco (de procedencia ignota, pues no ha podido ser analizado) y de 59,7 cm de alt. conservada, muestra la parte inferior del cuerpo, desde la región inferior del abdomen hasta los tobillos. La diosa estante endosa un manto ceñido en torno a las caderas y con el que se oculta en parte su desnudez.

Obra de modelado suave y óptima factura, esta Venus se adscribe a una de las múltiples reelaboraciones del tipo genérico de la Afrodita Púdica y pertenece al grupo de las variantes o recreaciones surgidas de la Venus Landolina, según el ejemplar conservado en el Museo Nazionale de Siracusa (Delivorrias *et alii*, 1984: 83, n.º 743), que es copia de un original tardohelenístico, probablemente de la primera mitad del siglo II a.C., tal vez asimilable a la famosa Afrodita Calipigia citada por Ateneo (Giuliano, 1953: 210-211 y 213). Anatomía y manto están labrados en el dorso de forma sumaria y antinatural, lo que sugiere que la obra se destinó a una visión frontal³¹.

V.1. Coronamiento de pedestal de una estatua-fuente (Fig. 10)

Fue descubierto en la *villa* durante la campaña arqueológica de 2012, en el denominado sector L (Noguera, 2019: 280, n.º 54 [S. Martínez y J. M. Noguera]). Se conserva en el Museo del Vino de Bullas (n.º inv.: VLC17/247/00001), donde ingresó en el año 2017. En 2019, con motivo de la exposición “*Villae. Vida y producción rural en el sureste de Hispania*”, se realizó su limpieza mecánica en el Museo Arqueológico de Murcia. Está fracturado en dos piezas que unen perfectamente entre sí. Se labró en piedra arenisca y tiene unas dimensiones de 60 cm de anch. máx., 68 cm de prof. y 18 cm de alt. En la parte superior presenta un rebaje de 43 cm por 25 cm, destinado a insertar la peana de una escultura.

(29) Balil, 1986-1987: 121-127; Delivorrias *et alii*, 1984: 84, n.º 758; Noguera, 2009: 336-341, láms. 10-11 (con bibliografía anterior); Noguera, 2019: 232, n.º 17 (M.ª Á. Castellanos).

(30) Véase Rada, 1876: 575-584. Sobre su descubrimiento, González Simancas señaló que las noticias sobre los hallazgos de materiales romanos en diversos puntos de las inmediaciones de Bullas dificultaban establecer “*la situación del lugar preciso en que se encontró la preciosa estatua mutilada de Venus, esculpida en mármol blanco, que como procedente de Bullas, conserva el Museo Arqueológico Nacional, [...]*” (González Simancas, 1905-1907: 487), pero –añadía– muy probablemente esta escultura es el “*fragmento de estatua de mármol blanco*” referida por Rada en su informe de 13 de diciembre de 1867 dirigido a la Real Academia de la Historia (RAH-MU-9-7963-10-1. Madrid, 1867-12-13. Oficio de Juan de Dios de la Rada, destinado al secretario de la Real Academia de la Historia, en el que se describe una *villa* de época romana; Gómez, 2001: 158). Fue hallada –posiblemente amortizada– en el interior de un recinto cuadrangular que fue interpretado como un posible horno (García y Bellido, 1949: 140-141, n.º 143, fig. 143).

(31) Para otros detalles iconográficos de la escultura remitimos a los estudios realizados con anterioridad (en particular: Balil, 1986-1987: 121-127; Delivorrias *et alii*, 1984: 84, n.º 758; Noguera, 2009: 336-341, láms. 10-11).



Fig. 9. Estatuilla de Venus. Vista anterior (A), posterior (C) y laterales (B y D) (fotos Javier García-Conde).



Fig. 10. Coronamiento superior de un pedestal de estatua (foto Javier García-Conde).

Se trata de un coronamiento de pedestal, formado por tres molduras sucesivas, un cuarto de bocel, un pico de cuervo y un goterón (Bonneville, 1980: 95 y 98). El pedestal serviría para sustentar una estatua-fuente, cuya peana encajaría en el rebaje superior. Una entalladura semicircular en uno de los laterales, de 12 cm por 5,5 cm, indica el punto donde se dispuso la tubería para alimentar de agua la estatua. La parte inferior, cuadrangular y de 47,5 cm de anchura, está alisada para apoyar en el cuerpo central del pedestal.

El tamaño del rebaje superior no concuerda con las peanas de sustentación de las tres estatuas recuperadas, por lo que debe corresponder al del pedestal del *Kairos* otoñal. El surtidor de esta escultura estaba en la boca del perro, situado a la derecha del genio, y según se observa en la fotografía antigua se alimentaba por una entrada situada en la parte posterior donde ensamblaría una tubería plúmbea (Fig. 11).

Pedestales, peanas, columnas, e incluso escaleras hechas en obra de mampostería y recubiertas de mármoles, fueron habituales en las fuentes romanas para colocar y realzar las estatuas usadas como surtidores, dando relevancia a las de mayor tamaño. Esta combinación embellecía el espacio y dotaba al conjunto de mayor movimiento. Es el caso, por ejemplo, de algunas fuentes de las viviendas de Pompeya en las que la estatua se sitúa sobre un pedestal u otro elemento similar de apoyo. En la Casa de la Segunda Fontana, una fuente en forma de nicho con un mosaico se decoró con la estatua de un niño con una oca, cuyo pico actuaba de surtidor; la estatua apoyaba en una columna, lo que confería mayor protagonismo a la parte central de la composición (Carrella *et alii*, 2008: VI 8, 23-24, 86). También en la Casa de *A. Virnius Modestus* el peristilo se decoraba con una fuente en forma de edículo, cuyas paredes estaban recubiertas de lava volcánica y teselas de pasta vítrea azul para

evocar una caverna, en cuya parte central se colocó un pilar que servía de soporte a la estatua-fuente de un sileno (Carrella *et alii*, 2008: 184-185, IX 7, 16 y D-3).



Fig. 11. Reconstrucción hipotética del conjunto formado por el *Kairos* otoñal y su pedestal (montaje L. Suárez; direc. científica J. M. Noguera) (Noguera, 2019: 280, n.º 54 [S. Martínez y J. M. Noguera]).

VI. MATERIAL, ESTILO Y CRONOLOGÍA

VI.1. Material

Los resultados de los análisis arqueométricos de los mármoles de las estatuas-fuente n.º 1-3 aportan resultados significativos sobre sus canteras de procedencia. Las estatuas n.º 1 y 2 fueron labradas en mármol blanco tipo Paros-2(3), mientras que la n.º 3 pudo labrarse en este mismo tipo de mármol, si bien no es descartable el uso del procedente de las canteras de Afrodiasias.

El mármol Paros-2(3) es una variedad explotada en las canteras de Lefkes (en el valle de Chorodaki) y en las de Aghias Minas, junto a Marathi (Moens *et alii*, 1988), situadas en la isla de Paros (Cícladas), y fue uno de los mármoles más preciados en la antigüedad clásica. Los mármoles griegos de Thasos y el Pentélico y, en particular, las diversas variedades de Paros, fueron especialmente usados y reconocidos en época romana. Pausanias, por ejemplo, refiere que para la elaboración de las estatuas de Adriano se recurrió con preferencia a los mármoles de Thasos y Paros (Paus. 1, 12, 6; véase también: Duthoy, 2012: 16; León y Vargas, 2018: 31). En consecuencia, el mármol utilizado para las esculturas de Los Cantos se adecuaba perfectamente a usos extendidos en el ámbito de la plástica romana ornamental.

Con los datos disponibles, es difícil establecer el lugar del taller donde se elaboraron las esculturas. No hay evidencias de talleres a pie de cantera en las explotaciones de Paros, como sí sucede en lugares como *Docimium*, *Simitthus*, Éfeso y Afrosidias. Tras su extracción, es muy posible que el mármol pario siguiese una de las dos rutas de transporte del mármol de Asia Menor y Grecia hacia la península itálica, en particular la que por el mar Jonio arribaba a la punta oriental de Sicilia y proseguía por el estrecho de Mesina hasta Ostia y Roma, donde estaba la *statio marmorum* (Neri, 2002: 88-82). Allí pudieron labrarse en un taller del entorno metropolitano o bien transportarse a la península ibérica para ser ejecutadas en un taller hispano. Al menos las estatuas n.º 2 y 3 debieron ser labradas en un mismo taller, si bien en momentos diferentes, a juzgar por sus diferencias de estilo y ejecución técnica.

Respecto al material, destaca la combinación de estatuas de mármol griego pario con pedestales muy toscos elaborados en piedra arenisca, a juzgar por el coronamiento conservado (*vide supra*) de una de las estatuas (n.º 4). Esta práctica no parece excepcional pues un caso similar se constata en el siglo IV d.C. en Valdeterres del Jarama (Madrid), donde las esculturas de gran calidad salidas de los talleres de Afrodiasias se encontraron asociadas a pedestales de factura y labra tosca, que evidentemente no proceden del mismo taller (Puerta *et alii*, 1994: 181 y 195-196, figs. 20-21). En buena lógica, es probable que mientras el *dominus* de Los Cantos compró, posiblemente en el mercado especializado, las esculturas en mármol pario para decorar una fuente en su casa rural, los toscos pedestales hubieran sido encargados en un taller local al objeto de abaratar costes y homogeneizar en la fuente la exposición de las esculturas.

VI.2. Estilo

Desde el punto de vista de la labra y el estilo, las estatuas de Los Cantos son obras de notable calidad artesanal, en particular la n.º 1 y 2. Los desequilibrios en la ejecución entre las partes de las figuras definen estas obras de género tan habituales en la plástica ornamental doméstica. En el ámbito de la hispana, se definen por la adopción por talleres y comitentes de modelos imperantes en cada época y de “tics” y recursos característicos, que se traducen en diferencias de tratamiento entre partes de una misma labra y en la despreocupación por refinamientos y detalles de acabado.

El niño con paloma (n.º 1) destaca por el modelado mórbido y el pulimento del mármol, de formas suaves y blandas (sobre todo en rostro y torso), la epidermis tersa y brillante, y el gusto por los pormenores, apreciable en la primorosa labra de las uñas y el detalle del iris y la pupila. El dorso fue trabajando de forma limitada, en particular en lo concerniente a los elementos accesorios. El recurso al trépano, en particular en los cabellos, es aún limitado.

Los rasgos estilísticos del *Kairos* otoñal (n.º 4) solo pueden analizarse a través de una antigua fotografía. Se observa un uso abundante del trépano, sobre todo en orificios nasales, cabellos sobre los temporales y racimo de uvas. Destaca la concepción rolliza y regordeta de la anatomía y la ejecución de los pliegues del manto. Estos rasgos están presentes en producciones similares de época severa constatadas en territorio bético³² y en otros puntos de la geografía imperial³³, lo que sugiere la existencia en la segunda mitad del siglo II y los inicios del III d.C. de formas de trabajar habituales derivadas de un sustrato técnico común.

VI.2.1. Las estatuillas n.º 2 y 3: copias de un mismo original

Como ya hemos referido, el cotejo de tema y forma de las estatuillas n.º 2 y 3 evidencia que son prácticamente iguales por tamaño (con alguna pequeña salvedad), motivo, tipo y concepción general. La posición de ambas es frontal, con la cabeza ligeramente inclinada al lado izquierdo y sin atuendo alguno, lo que permite apreciar la impostación de las piernas, con la izquierda adelantada y flexionada, en actitud de descanso, en tanto que la pierna opuesta permanece estante. También el gesto de los brazos es el mismo.

Las esculturas n.º 2 y 3 son prácticamente iguales no solo en tema y tipología, sino también en dimensiones. El cotejo de las medidas de algunos atributos y detalles anatómicos así lo acredita. Así, la alt. cuello-pubis es de 27 cm en la estatuilla n.º 2 y de 26 cm en la n.º 3, en tanto que la alt. cadera-pie derecho es de 33,5 cm en la primera y de 33 cm en la segunda. La alt. cadera-pie izquierdo es de 28 cm en la n.º 2 y de 30 cm en la n.º 3 (como consecuencia del mayor grado de torsión). La altura de la mano izquierda es de 8,3 cm en la n.º 2 y de 7,9 cm en la n.º 3. La alt. hombro-mano diestro

(32) Como, por ejemplo, los genios estacionales de Almedinilla (Vaquerizo y Noguera, 1997: 180-187, n.º 21; Noguera, 2000: 118-119, láms. 10-11; Peña, 2009: 340, lám. 462), el erote con máscara de Montemayor (Córdoba) (Loza, 1993: 99, lám. II) o la estatua fuente con divinidad acuática recostada de Córdoba (Loza, 1993: 99, lám. I, 1).

(33) Como sería el caso, por ejemplo, de los genios de los museos Nazionale Romano, tenido como evocación de la Primavera (Abad, 1990: 905, n.º 146) y Provinciale di Torcello (Ghedini y Rosada, 1982: 156-157, n.º 62), de la antigua Colección Stroganoff de Roma (Pollak y Muñoz, 1912: 76, lám. XLVI, 2).

es de 25 cm en ambos casos. El borde superior de la hidria mide 12 cm de anch. en la primera y 8,5 cm en la segunda. En consecuencia, se observa que ambas esculturas son iguales en dimensiones, si bien se observa en la segunda de ellas una ligerísima reducción del tamaño, lo que sugiere que la n.º 3 hubiese sido obtenida a partir de la n.º 2 o su modelo.

Pero las estatuillas también presentan entre sí notables divergencias de estilo y ejecución de los detalles, modelado y resultado final de la labra, lo que las distancia cronológicamente y determina que el resultado de la n.º 3 sea mucho menos satisfactorio, probablemente debido a la falta de pericia del artesano (Fig. 12).

La escultura acéfala (n.º 2) muestra un trabajo pulcro del mármol, con una cuidada ejecución de la anatomía, formas rollizas y detalles resueltos con esmero, como se aprecia en las cutículas de las uñas, el diseño caligráfico del plumaje del ave, los detalles del pilar sobre el que apoya la hidria y la labra minuciosa del tocón y sus tendones. El pulimento otorga a la epidermis un tono terso y brillante. Por el contrario, en la estatuilla n.º 3 los mismos detalles están resueltos con impericia y tosquedad. El modelado es más somero y no se marcan los detalles con la misma precisión. En el peinado de la cabeza, que muestra un arreglo típicamente infantil con mechones cortos, sin volumen y adheridos al cráneo, no se recurrió al uso del trépano para ejecutar rizos. Tampoco para las fosas nasales.

Por todo lo dicho, no cabe duda de que la estatua n.º 3 depende de la n.º 2 o de su modelo. La copia fue un recurso habitual en los talleres escultóricos romanos, que reproducían estatuas mediante la técnica de la saca de puntos. Los grandes talleres



Fig. 12. Comparación de los atributos de las estatuillas n.º 2 y 3. Pilarcillo e hidria (A), ave acuática (B) y tocón (C-D) (fotos y montaje José Inchaurreandieta).

neo-áticos copiaron para sus exigentes clientes las *opera nobilia* de época griega clásica y helenística. Esta práctica se hizo común en todo tipo de talleres en época romana imperial. Como sucedía también con los retratos oficiales, cuando un modelo ornamental se creaba (en ocasiones a partir de la reelaboración de uno anterior), los talleres multiplicaban las copias y abastecían las necesidades de los comitentes privados. Las estatuas eran copiadas mecánicamente con la técnica de “traslación de puntos” y, así, en principio, todas derivan de un mismo prototipo. Esto ayuda a explicar la uniformidad de detalles que muestran las dos esculturas de Los Cantos. La acéfala n.º 2 copió con solvencia un probable original helenístico o una versión de él derivada, mientras que la n.º 3 es copia despreocupada de aquella o de la propia estatuilla n.º 2. La menor cualificación del artesano se tradujo en un trabajo menos depurado y displicente, que obvia tratamientos refinados para las superficies y pormenores en atributos y anatomía.

VI.3. Cronología

La cronología de estas estatuas-fuente oscila entre las épocas adrianea y severa, y se inserta en el periodo de esplendor de la villa en el siglo II d.C., momento en que añadieron nuevos elementos ornamentales, como mosaicos, fechables en la segunda mitad de la centuria (Ramallo, 2001-2002; Porrúa, 2010).

El niño con paloma (n.º 1) y el acéfalo con oca (n.º 2) evidencian formas generalizadas a partir del reinado de Adriano y durante parte del siglo II d.C., como el pulimento terso y brillante de la dermis y el regusto por los acabados de calidad. Esto se traduce en ambas esculturas en formas suaves y blandas, apreciables en el rostro de la primera, en contraste con la conclusión en basto de los reversos de los atributos y accesorios, la sumaria ejecución de los cabellos en los temporales y la despreocupación por eliminar las huellas de trépano.

El peinado del niño con paloma tiene óptimos paralelos en obras de época adrianea y los comedios del siglo II d.C. (por ejemplo: Noguera y Hernández, 1993: 28-33, n.º 29-30). El trabajo depurado del iris y la pupila incisa fue frecuente en el ámbito del retrato a partir de los años 30 del siglo II d.C., introduciéndose poco después y perdurando desde entonces la moda de acercar el iris al párpado superior para conseguir efectos ilusionistas (Baena, 1997: 208). También el detallismo de la labra de las uñas o de ciertos detalles anatómicos, así como el modelado mórbido del mármol, denota usos frecuentes desde época adrianea, definida por un fuerte rebrote clasicista. Por tanto, una cronología adrianea o de mediados del siglo II d.C. sería pertinente, fecha en la que igualmente incidiría el bruñido de la epidermis y el tratamiento de los detalles de los ojos.

Estas consideraciones son extensibles al niño acéfalo con oca (n.º 2). La testa de su copia (n.º 3), en particular el detalle del pelo y de los ojos, recuerda obras como, por ejemplo, la cabeza de un efebo de Osuna, fechado en edad antonina (Beltrán, 2008: 537, láms. 20 y 21; Ruiz y Pachón, 2012: 51, láms. 6 y 7).

Por su parte, los rasgos estilísticos del *Kairos* otoñal (n.º 4) y del niño con oca n.º 3 abogan por una datación más tardía, encuadrable en la segunda mitad del siglo II o

inicios del III d.C. Así lo sugieren la concepción rolliza de la anatomía, el tratamiento del plegado de la *chlamys*, el desinterés por los detalles, la ausencia del característico pulimento brillante del mármol y el uso abundante del trépano en cabellos y uvas. Similares caracteres se constatan en obras como, por ejemplo, el *Kairos* de Almedinilla (Vaquerizo y Noguera, 1997: 180-187, n.º 21), una escultura de niño con liebre de la villa del Mitra de *Igabrum* (Cabra, Córdoba) (Peña, 2009: 350, lám. 476), y un soporte de mesa decorado con genio estacional o sátiro joven, que se cubre con piel de pantera y sostiene un racimo de uvas en el brazo izquierdo, procedente de las inmediaciones del teatro romano de Málaga (Loza y Beltrán, 2022: e.p.). El hecho de que las evocaciones de las estaciones en escultura en bulto redondo experimenten su *floruit* en época severiana (Simon, 1966), reafirma la cronología propuesta para el *Kairos*. Igual cronología podría hacerse extensiva al pedestal al que perteneció el coronamiento arriba estudiado.

Por su parte, la estatua de Venus es obra del siglo II d.C., con probabilidad fechable hacia el comedio de la centuria, cronología que en términos generales encajaría con la del momento de uso de las estatuas-fuente y un mosaico bícromo de la villa (Ramallo, 2001-2002).

VII. UBICACIÓN Y SIGNIFICADO DEL CONJUNTO

Las esculturas infantiles de la villa de Los Cantos son obras de género (Kapposy, 1969; Loza, 1993; Aristodemou, 2011) y pueden caracterizarse como estatuas-fuente, pues tanto el animal al pie del *Kairos* otoñal, como los cántaros portados por los tres niños actuaban como surtidores conectados a tuberías, que podrían ser de cerámica o, más probablemente, de plomo (Kapposy, 1969: 54; Aristodemou, 2011: 150-151) (Fig. 13).

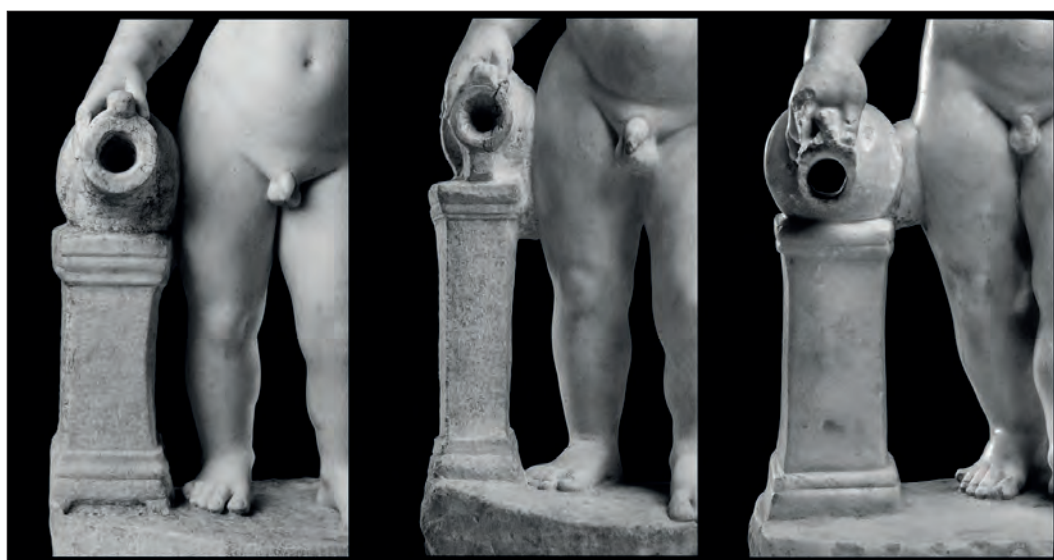


Fig. 13. Comparación entre los surtidores (hidria sobre pilarcillo) de las estatuillas n.º 1, 2 y 3 (fotos y montaje José Inchaurreandieta).

Según las noticias antiguas, las cuatro estatuas fueron halladas en un pequeño ambiente, marcado con la letra G en el croquis enviado por Juan Bautista Molina al padre Fita en diciembre de 1909, ubicado al noreste del peristilo de la *pars urbana* (*vide supra* nota 10). Ese espacio estaba en conexión con una tubería de plomo y una cañería de ladrillos³⁴ que discurría en diagonal a dos estructuras (identificadas como S y Z en el referido croquis) descritas como “balsas”, aunque este término fue usado como sinónimo de habitación. La presencia de estas conducciones de agua induce a pensar que las esculturas pudieran haberse hallado *in situ* en su contexto primario, o bien en un lugar muy cercano, y que la *fistula* plúmbea fuese la que proporcionase agua a los surtidores (Porrúa, 2011: 148-149, lám. 3). Estas estructuras, lamentablemente conocidas de forma tan exigua, pudieron ser parte de una fuente de la que formarían parte las estatuas y sus pedestales hacia la segunda mitad o finales del siglo II d.C. (Porrúa, 2010) (Fig. 14).

La zona al noreste del peristilo ha sido reexcavada en 2019 y se ha identificado, a modo de hipótesis, con el área del *hortus* de la villa; aquí se han documentado diversas estancias y un nuevo mosaico (Martínez, 2019: 170, n.º 11; Martínez *et alii*, 2020: 219-227). En este ambiente pudo estar la fuente, algo habitual en peristilos y espacios anexos (García-Entero, 2003-2004: 60-61). Un ejemplo significativo lo tenemos en el ambiente anexo a la parte oriental del peristilo de la *Villa dei Papiri* de Herculano, donde una fuente se decoró con cuatro erotes que interactuaban entre ellos formando *pendants*.



Fig. 14. Recreación del *fundus* y *villa* de Los Cantos en el siglo II d.C. En el ángulo inferior izquierdo se emplazaría el *hortus* donde estaría la fuente con sus surtidores en forma de estatuillas infantiles (dibujo Pablo Pineda) (Martínez, 2019: 163).

(34) A las tuberías de plomo también alude González Simancas, 1905-1907 (1997): 484-485.

Respecto a la cronología de la fuente y sus esculturas, pueden sugerirse dos hipótesis principales: 1) que en la segunda mitad del siglo II d.C. se colocaran las estatuillas n.º 1 y 2 y unos años más tarde se añadiesen las otras dos (n.º 3-4); y 2) que las cuatro se adquiriesen y colocasen en época severa, en el momento final del periodo de *floruit* del enclave (fase 2). Esta última opción parece la más lógica. A juzgar por la cronología de la *villa*, no parece factible que las cuatro esculturas se incorporasen en un momento avanzado del siglo III o, incluso, en el IV d.C., tal y como se constata en otras *villae* hispanas donde se documentan auténticas “colecciones” de esculturas (Koppel, 1995: 46; Chavarría *et alii*, 2006: 24; Ripoll, 2018; 2021).

Respecto a la semántica de las esculturas, no parecen mostrar un hilo conductor de naturaleza mitológica. El *Kairos* otoñal pudo aludir a la fertilidad agrícola, a la viticultura y al periodo en que la vendimia pudo ser la actividad en torno a la cual pivotaba la vida del *fundus*, como sugiere la presencia de un lagar. Las otras tres estatuas infantiles no pueden interpretarse como *Kairoi* o *Tempora anni*. Aunque las aves, como la oca o el pato, aparecen con frecuencia como atributo de las alegorías del invierno, la paloma no es un atributo estacional, y además ninguna de las estatuillas se amolda a la iconografía de las estaciones. Estas figuraciones más bien parecen aludir de forma genérica al universo en que los niños juegan en entornos acuáticos con aves y mascotas.

El recurso a pequeñas esculturas infantiles con aves, muchas veces acuáticas, fue usual en fuentes de los jardines de las casas vesubianas (Jashemski, 1979: 304, fig. 407; 1993: 136, fig. 150; 154, figs. 167-168; Watson, 2002: 364-365; Carrella *et alii*, 2008: 58, A-33; 136). El tema de los niños que juegan con animales está presente también en estatuas-fuente de diversos ambientes hispanos (Rodríguez Oliva, 1978; 1993: 46; Koppel, 1988: 54-55, lám. 26.1; 1995: 18-21; Oria, 1997: 119, n.º 4, nota 22; Noguera, 2001: 145-149, láms. 2-3; Romero *et alii*, 2006: 251-254).

La importancia del agua pudo remarcararse también con la presencia de la mencionada estatua de Venus púdica. La escultura no tiene contexto seguro al que asociarla pues, al parecer, se halló amortizada en el interior de una estructura identificada como un horno (González Simancas, 1905-1907 [1997]: 487; Gómez, 2001: 158). Pero seguramente desempeñó una función ornamental en la *pars urbana* de la *villa* (Balil, 1986-1987: 121) y, aunque solo es una posibilidad, incluso pudo formar parte de la fuente en que las estatuillas infantiles actuaban de surtidores. De hecho, el tipo al que pertenece la Venus se ha vinculado con ambientes acuáticos, pues la diosa se evoca al nacer de las aguas del mar. Las estatuas de la diosa también se utilizaron en la decoración de los jardines, que en este contexto ejercieron una función decorativa y en conexión con la agricultura y la fertilidad (García-Entero, 2003-2004). Por ello, no tenían un mero carácter ornamental, sino que desempeñaban un papel relevante en el ámbito de los cultos domésticos, no pudiendo separarse sus funciones decorativa y religiosa (Jashemski, 1979).

VII.1. El recurso a *pendants*

Como hemos observado, en Los Cantos hay dos esculturas con versiones idénticas de un mismo tema, aunque de cronología distinta, seguramente colocadas una frente

a la otra formando *pendant*. Esta práctica se constata en otros muchos ambientes –por ejemplo, en la *Villa dei Papiri* de Herculano, en Sperlonga, en la Villa de Adriano en Tívoli y en una refinada casa hallada en Via Cavour en Roma (Bartman, 1988)– decorados con esculturas de igual tipo y motivo, aunque con diferencias estilísticas y cronológicas. Esta reiteración ayudaba al comitente a dar unidad al programa sustanciado en torno al tema elegido, no solo escultórico sino también pictórico y musivo, y a revelar sus gustos e intenciones. Así, por ejemplo, en la referida *domus* de Via Cavour la elección de los sujetos estatuarios se vinculó también con un cierto tipo de coleccionismo refinado y erudito, de gran fortuna en época romana (Bartman, 1988; 1991; Gazda, 2015: 377-380).

Este regusto por el empleo de *pendants* está bien ilustrado por dos esculturas de bronce, de finales del siglo I a.C.-inicios del I d.C., con evocación de sendas niñas que tratan de coger una perdiz³⁵. Están sentadas en posición similar y con los brazos extendidos tratando de alcanzar el ave. Debieron formar parte del ornato de una villa, quizás de una fuente. Estas obras, que ofrecen una neta visión de la opulencia de la esfera privada, constatan el gusto romano por estas escenas de género, herederas del helenismo y adaptadas para una función puramente decorativa (Hardiman, 2005: 128-140).

Una de las formas más populares de *pendant* fue el recurso a dos copias semejantes de un mismo tipo estatuario, pero con diferente orientación al objeto de recrear un “efecto espejo” que acentuaba la sensación de frontalidad de las esculturas. Este recurso se empleó en íntima conexión con la arquitectura para generar determinados efectos, como se constata por ejemplo en la zona oriental del peristilo de la referida *Villa dei Papiri*, donde una fuente cuadrangular se decoró con cuatro erotes similares, aunque sin ser réplicas exactas entre sí; todos portan el mismo atributo y solo dos de ellos son idénticos, aunque están en posición inversa. Este artificio se ha interpretado como recurso para resaltar la estancia, más pequeña y sencilla que las circundantes, contribuyendo a diferenciarla del resto de ambientes más complejos (Bartman, 1988; 1991; Gazda, 2002: 8-10; Noguera, 2004: 183-194; Gazda, 2015: 381). El recurso a *pendants* quizás pudo tener semejantes pretensiones en la villa de Los Cantos.

El significado de esta reiteración de imágenes ha sido objeto de diversas interpretaciones. Bartman estableció una clasificación en dos categorías principales para el uso de estos *pendants*: una primera donde los temas tienen vínculos semánticos, es decir, se relacionan por su significado, mostrando en ocasiones asociaciones temáticas complementarias; y una segunda definida por asociaciones más formales que temáticas (Bartman, 1988).

Las esculturas de Los Cantos se ajustan a la primera categoría. La reiteración del mismo tema sigue el modelo de la retórica, pues para reforzar y amplificar un argumento la redundancia de palabras y, en concreto, la *conduplicatio*, es un instrumento idóneo (Bartman, 1988). Así, frente al orador que reitera ciertas frases, el escultor y el comitente recurren a la plástica para interactuar con el espectador.

(35) Recientemente subastadas en la galería Christie's (Sin autor. 2012. *Extraordinary Roman bronzes to highlight Christie's Antiquities sale on December 5*. Disponible en: <https://www.artfixdaily.com/artwire/release/4275-extraordinary-roman-bronzes-to-highlight-christie%E2%80%99s-antiquities-s> [Consultado 25-05-2022]).

También advirtió Bartman de la monotonía que implicaba el uso de los mismos sujetos escultóricos y de cómo su multiplicación podía originar la trivialización de los temas elegidos (Bartman, 1988: 219). En este sentido, cabe traer de nuevo a colación los mencionados versos de Herondas, donde la realidad es imitada por su reflejo, como si de un juego de espejos se tratase (Queyrel, 2016: 310-311). En la fuente de Los Cantos quizás también pudo observarse una misma imagen distorsionada por el efecto del agua, siendo sustituida la escultura real por un doble juego de espejos.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, L., 1990: s.v. “Kairoi/Tempora Anni”, *LIMC*, I, Zürich-München: 891-920.
- ABAD, L., 1994-1995: “*Horae, Tempora Anni* y la representación del tiempo en la antigüedad romana”, *Anas*, 7-8: 79-87.
- ANDREAE, B., 2001: *Skulptur des Hellenismus*, München.
- ANGELICOUSSIS, E., 1992: *The Woburn Abbey Collection of Classical Antiquities* (MAR, 20), Mainz.
- ARACHNE: *iDAI.objects arachne*, Deutsches Archäologisches Institut, Universität zu Köln, Berlin-Köln (<http://arachne.uni-koeln.de/drupal/>).
- ARISTODEMOU, G. A., 2011: “Sculptured decoration of monumental nymphaea at the eastern provinces of the Roman Empire”, en Nogales, T. y Rodà, I. (eds.), *Roma y las provincias: modelo y difusión* (Hispania Antigua, Serie Arqueológica, 3), Roma: 149-160.
- ATTANASIO, D., BRUNO, M., 2018: “Aphrodisias and the newly discovered quarries at Göktepe”, en Smith, R. R. R. y Lenaghan, J. (eds.), *Roman Portraits from Aphrodisias*, Istanbul: 216-227.
- ATTANASIO, D., BRUNO, M., YAVUZ, A. B., 2009: “Quarries in the region of Aphrodisias: the black and white marbles of Göktepe (Muğla)”, *JRA*, 22, 1: 312-348.
- ATTANASIO, D., BRUNO, M., PORCHASKA, W., YAVUZ, A. B., 2015: “A Multi-Method Database of the Black and With Marbles of Göktepe (Aphrodisias), Including Isotopic, EPR, Trace and Petrographic Data”, *Archaeometry*, 57 2: 217-245.
- BAENA, L., 1997: “Acerca de un retrato romano bajoimperial de Aurgi”, *Habis*, 28: 207-214.
- BALIL, A., 1986-1987: “La Venus de Bullas”, *CuPAUAM*, 13-14: 121-127.
- BARATTE, F., 2001: “Exotisme et décor à Aphrodisias: la statue du jeune Noir de l’ancienne collection Gaudin”, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 80: 57-80.
- BARTMAN, E., 1988: “Decor et Duplicatio: Pendants in Roman Sculptural Display”, *AJA*, 92, 2: 211-225.
- BARTMAN, E., 1991: “Sculptural Collecting and Display in the Private Realm”, en Gazda, E. K. (ed.), *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*, Ann Arbor: 71-88.
- BELTRÁN, J., 2008: “Esculturas romanas de *Conobaria* (Las Cabezas de San Juan) y de *Vrso* (Osuna). La adopción del mármol en los programas estatuarios de dos ciudades de la *Baetica*”, en Noguera, J. M. y Conde, E. (eds.), *Escultura Romana en Hispania*, V, Murcia: 501-544.
- BELTRÁN, J., LOZA, M. L., 2020: *Provincia de Cádiz (Hispania Ulterior Baetica). Corpus Signorum Imperii Romani. España*, Volumen I, Fascículo 8, Cádiz-Tarragona.

- BOL P. C. (dir.), 1998: *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der Bildwerke*, V, Berlin
- BELTRÁN, J., LOZA, M. L., MONTAÑÉS, S., 2018: *Esculturas romanas de Asido (Medina Sidonia, Cádiz)*, Cádiz-Sevilla.
- BONNEVILLE, J. N., 1980: “Le Monument Epigraphique et ses moulurations”, *Faventia*, 212: 75-98.
- BROTÓNS, F., RAMALLO, S. F., 1989: “La red viaria romana en Murcia”, en *Los caminos de la Región de Murcia. Función histórica y rentabilidad económica*, Murcia: 101-119.
- BROTÓNS, F., LÓPEZ-MONDÉJAR, L., 2010: “Poblamiento rural romano en el Noroeste murciano”, en Noguera, J. M. (ed.), *Poblamiento rural romano en el sureste de Hispania. 15 años después*, Murcia: 413-438.
- CARRELLA, A., D’ACUNTO, M., INSERRA, N., SERPE, C., 2008: *Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Roma.
- CASTRO, M^a. M., 2020: “La gestión del agua en la ciudad romana de *Lacipo* (Casares, Málaga)”, *Spal*, 29, 1, 189-212. <http://dx.doi.org/10.12795/spal.2020.i29.07>.
- CHAISEMARTIN, N., 2007: “Le commerce des sculptures dans l’empire romain: témoignages sur les échanges artistiques des ateliers d’Aphrodisias avec l’Afrique”, en Laronde, A. y Leclant, J. (dir.), *La Méditerranée d’une rive à l’autre. Culture classique et cultures périphériques. Actes du 17ème colloque de la Villa Kérylos* (Cahiers de la Villa Kérylos, 18), Paris: 201-229.
- CHARBONNEAUX, J., 1963: *La sculpture Grecque et Romaine au Musée du Louvre*, Paris.
- CHAVARRÍA, A., ARCE, J., BROGIOLO, G. P., 2006: *Villas tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental* (Anejos de AEspA, 39), Madrid.
- DALMEYDA, G., 1893: *Les Mimes de Hérondes* (trad.), Paris.
- DELIVORRIAS, A., BERGER-DOER, G., KOSSATZ-DEISSMANN, A., 1984: s.v. “Aphrodite”, *LIMC*, II, 1-2, Zürich-München: 2-151.
- DURRY, M., 1924: *Musées de L’Algérie et de la Tunisie. Musée de Cherchel, Suppl.*, Paris.
- DUTHOY, F., 2012: *Sculpteurs et commanditaires au II^e siècle après J.-C. Rome et Tivoli* (Collection de l’École Française de Rome, 465), Rome.
- EGEA, M., 1994: “Bullas”, en González, A. (coord.), *Patrimonio Histórico-Artístico del Noroeste Murciano (Materiales para una guía turística)*, Murcia: 45-61.
- GARCÍA Y BELLIDO, A., 1949: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.
- GARCÍA-ENTERO, V., 2003-2004: “Algunos apuntes sobre el jardín doméstico en Hispania”, *AnMurcia*, 19-20, 55-70.
- GARCÍA-ENTERO, V., 2005: *Los balnea domésticos –ámbito rural y urbano– en la Hispania romana* (Anejos de AEspA, 37), Madrid.
- GARDNER, E. A., 1885: “A Statuette Representing a Boy and a Goose”, *JHS*, 6: 1-15.
- GAZDA, E. K., 2002: “Beyond copying. Artistic originality and tradition”, en Gazda, E. K. (ed.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in artistic Originality and Tradition from Present to Classical Antiquity* (Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes 1), Michigan: 1-24.
- GAZDA, E. K., 2015: “Domestic Displays”, en Friedland, E. A. y Grunow, M. (eds.), *The Oxford handbook of Roman sculpture*, Oxford: 374-389.
- GENYON, F. G., 1891: *Classical Texts from Papyri in the British Museum: Including the Newly Discovered Poems of Herodas, with Autotype Facsimiles of MSS*, London.

- GHEDINI, F., ROSADA, G., 1982: *Sculture greche e romane del Museo Provinciale di Torcello*, Roma.
- GIULIANO, A., 1953: "La Afrodita Callipige di Siracusa", *ArchCl*, V: 210-214.
- GÓMEZ, M.^a Á., 2001: *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Región de Murcia. Catálogos e índices*, Madrid.
- GONZÁLEZ, M., 1905-1907 (1997): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia. Tomo 1º. Arqueología primitiva* (ed. facsimilar a cargo de Carballal, J. y Navarro, F. J., 1997), Murcia.
- GUIRADO, D., 2005: "El niño de las uvas. Introducción a su estudio", en Martínez, S. y González, A. (coords.), *Actas del I Congreso sobre Etnoarqueología del vino* (Revista Murciana de Antropología, 12), Murcia: 387-394.
- HARDIMAN, I. C., 2005: *The Nature of Hellenistic Sculpture in its Cultural and Spatial Contexts*, Dissertation, Ohio University.
- JASHEMSKI, W., 1979: *The Gardens of Pompeii, Herculaneum, and the Villas Destroyed by Vesuvius*, New York.
- JASHEMSKI, W., 1993: *The gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius, 2. Appendices*, New Rochelle.
- KAPOSSY, B., 1969: *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zürich.
- KITCHELL, K. F. Jr., 2011: "Penelope's Geese. Pets of the Ancient Greeks", *Expedition. The magazine of the University of Pennsylvania*, 53, 3: 14-23.
- KOPPEL, E. M.^a, 1988: *El collegium fabrum de Tarraco y su decoración escultórica*, Tarragona.
- KOPPEL, E. M.^a, 1995: "La decoración escultórica de las villae romanas en Hispania", en J. M. Noguera (coord.), *Poblamiento rural romano en el sureste de Hispania*, Murcia. 27-48.
- KUNZE, CH., 1999: "Verkannte Gotterfreunde. Zu Deutung und Funktion hellenistischer Genreskulpturen", *RM*, 106: 43-82.
- KUNZE, CH., 2002: *Zum Greifen Nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, Munich.
- LAZENBY, F. D., 1949: "Greek and Roman Household Pets", *The Classical Journal*, 44, n.º 4 y 5: 245-252 y 299-307.
- LEÓN, P., VARGAS, S., 2018: "Escultura ideal", en León, P. y Nogales, T. (eds.), *Villa Adriana. Escultura de los almacenes*, Roma: 29-120.
- LIPPOLD, G., 1956: *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, III, 2, Berlin-Leipzig.
- LÓPEZ, M., 1994: *Informe sobre la excavación arqueológica de urgencia realizada en la 'Villa romana de Los Cantos' (Bullas, Murcia). Septiembre de 1994*, Murcia (informe inédito depositado en la Dirección general de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Región de Murcia).
- LÓPEZ, M., 1999: "La villa romana de Los Cantos (Bullas, Murcia): cambio y continuidad de un asentamiento rural en la cuenca alta del río Mula", *MemAMurcia*, 9: 256-269.
- LÓPEZ-MONDÉJAR, L., 2010: "Paisaje y poblamiento en el Sureste peninsular entre la República tardía y el Alto Imperio", en Noguera, J. M. (ed.), *Poblamiento rural romano en el sureste de Hispania. 15 años después*, Murcia: 71-98.
- LOZA, M.^a L., 1993: "La escultura de fuentes en Hispania: ejemplos de la Baetica", en Nogales, T. (ed.), *Actas de la I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Madrid: 97-110.

- LOZA, M.^a L., BELTRÁN, J., 2022: “Esculturas decorativas romanas de Málaga, del entorno del Teatro Romano”, *Mainake*, XXXIX, e.p.
- LOZA, M.^a L., NOGUERA, J. M., 2018: “Las estatuas-fuente de la villa romana de Los Cantos”, en Márquez, C. y Ojeda, D. (eds.), *Escultura romana en Hispania*, VIII, Córdoba: 253-278.
- MARTÍNEZ, S., 2012: “La villa romana de Los Cantos: historia al descubierto”, en *Libro de Fiestas de Bullas 2012*, Bullas, s/p.
- MARTÍNEZ, S., 2019: “Los Cantos. Bullas”, en Noguera, J. M. (ed.), *Villae. Vida y Producción rural en el Sureste de Hispania*, Murcia, 162-167.
- MARTÍNEZ, S., GARCÍA, M., 2015: “Mundo Rural y vino en época romana: la Villa de Los Cantos (Bullas)”, en *El patrimonio como generador de estrategias e ideas para el desarrollo territorial. I Jornadas de Arqueoturismo y Ecoturismo “Tierra de Iberos”*, Caravaca de la Cruz: 137-152.
- MARTÍNEZ, S., PORRÚA, A., ROMERO, A., MARTÍNEZ, J. J., 2020: “La villa romana de Los Cantos (Bullas, Murcia). Un proyecto de futuro”, en Martínez, A., Nogales, T. y Rodà, I. (coords.), *Congreso Internacional “Las villas romanas bajoimperiales de Hispania”* (Palencia, 2018), Palencia: 219-227.
- MELGARES, J. A., 1984: “Arqueología y Arte en Bullas”, en *Bullas. Introducción a su historia*, Murcia: 7-24.
- MOENS, L., ROOS, P., DE RUDDER, J., DE PAEPE, P., VAN HENDE, J., WAELEKENS, M., 1988: “A multimethod approach to the identification of White marbles used in Antique artifacts”, en Herz, N. y Waelkens, M. (eds.), *Classical Marble. Geochemistry, Technology, Trade, ASMOSIA I (Luca, Italy, May 9-13, 1988)* (Applied Sciences, 153), Boston: 243-250.
- MORENO, P., VIACAVALA, A. (eds.), 2003: *I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese. Guida-catalogo*, Roma.
- NAGY A. M., 1994, s.v. “Silvanus”, *LIMC*, VII, Zürich-München: 763-773.
- NERI, C., 2002: *Il marmo nel mondo romano. Forme di rappresentazione del potere*, Firenze.
- NOGUERA, J. M., 2000: “Una aproximación a los programas decorativos de las villae béticas. El conjunto escultórico de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)”, en León, P. y Nogales, T. (eds.), *Actas de la III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Madrid: 111-147.
- NOGUERA, J. M., 2001: “Bacchus, Ariadna, Musae, Nymphae, Satyroi, peplophoroi... in urbe. Una aproximación arqueológica a la escultura de casa y jardín en la Carthago Nova altoimperial”, en Ruiz, E. (ed.), *La casa romana en Carthago Nova. Arquitectura privada y programas decorativos*, Murcia: 139-166.
- NOGUERA, J. M., 2004: “Ciclos estatuarios en Herculano, según Delle Antichità di Ercolano, Tomo sexto: “statue”, en *Bajo la cólera del Vesubio. Testimonios de Pompeya y Herculano en la época de Carlos III*, Valencia: 153-201.
- NOGUERA, J. M., 2009: “El Kairos otoñal (“Baco niño”) de Bullas (Murcia)”, en *Homenaje al académico Julio Mas*, Murcia: 311-350.
- NOGUERA, J. M. (ed.), 2019: *Villae. Vida y producción rural en el sureste de Hispania*, Murcia.
- NOGUERA, J. M., ANTOLINOS, J. A., 2018: “Las villas romanas en el sureste hispano (Región de Murcia, Hispania Citerior): Estado y perspectivas de la investigación”, en Gualda, R. M.^a y Hernández, E. (coords.), *El Legado de Jerónimo Molina a la Arqueología*, Murcia: 131-174.

- NOGUERA, J. M., HERNÁNDEZ, E., 1993: *El Hypnos de Jumilla y el reflejo de la mitología en la plástica romana de la Región de Murcia*, Murcia.
- NÚÑEZ, J., SAIZ, S., 2007-2008: “Un pequeño Eros en bronce procedente del yacimiento de Mariturri, Armentia, Vitoria Gasteiz”, *Veleia*, 24-25: 1089-1112.
- OAKLEY, J., 2003: “Death and the Child”, en Neils J. *et alii* (eds.), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, Dartmouth.
- ORIA, M., 1997: “Jugando a ser dioses: Heracliscos y otros dioses niños en la estatuaria hispana”, *BVallad*, 63: 115-137.
- PEÑA, A., 2009: “La escultura decorativa”, en León, P. (coord.), *Arte Romano de la Bética. Escultura*, Madrid-Sevilla: 321-364.
- POLLAK, L., MUÑOZ, A., 1912: *Pièces des choix de la Collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome*, Roma.
- POLLITT, J. J., 1986: *Art in Hellenistic Age*, Cambridge.
- PORRÚA, A., 2010: *Inventario de fondos del Museo del Vino de Bullas*, Ayuntamiento de Bullas (inédito).
- PORRÚA, A., 2011: “La villa romana de Los Cantos, Bullas. Campañas de 2009 y 2010”, *Verdolay*, 13: 143-155.
- PUERTA, C., ELVIRA, M. Á., ARTIGAS, T., 1994: “La colección de esculturas hallada en Valdetorres de Jarama”, *AEspA*, 67: 179-200.
- QUEYREL, F., 2016: *La Sculpture Hellenistique. Tome 1. Formes, Thèmes et Fonctions*, Paris.
- RADA, J. DE D. DE LA, 1876: “Algunas estatuas romanas encontradas en España, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional”, *Museo Español de Antigüedades*, VII: 575-584.
- RAMALLO, S. F., 1980: “La Romanización y cristianización de la Región. Los pueblos germánicos”, en *Historia de la Región Murciana*, II, Murcia, 267-349.
- RAMALLO, S., 1985: *Mosaicos romanos de Carthago Nova (Hispania Citerior)*, Murcia.
- RAMALLO, S., 1989-1990: “Termas romanas de Carthago Nova y alrededores”, *AnMurcia*, 5: 165-183.
- RAMALLO, S., 2001-2002: “Un mosaico con decoración geométrica procedente de la villa de los Cantos (Bullas)”, *AnMurcia*, 17-18: 383-392.
- RATHMAYR, E., 2014: “Die Skulpturen”, en Thür, H. y Ratmayr, E. (eds.), *Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheit 6: Baubefund, Ausstattung, Funde Reihe* (Forschungen in Ephesos, 8/9), Wien: 207-229.
- RIDGWAY, B. S., 2006: “The Boy Strangling the Goose: Genre Figure or Mythological Symbol?”, *AJA*, 110: 643-648.
- RIDGWAY, B. S., BERKIN, J. M., 1994: *Greek Sculpture in the Art Museum*, Princeton.
- RIPOLL, G., 2018: “Aristocratic residences in Late Antique Hispania”, en Marzano, A. y Métraux, G. P. R. (eds.), *The Roman Villa in the Mediterranean Basin. Late Republic to Late Antiquity*, New York: 426-452.
- RIPOLL, G., 2021: “La sculpture de l’Antiquité tardive et du haut Moyen Âge en péninsule Ibérique, une révision nécessaire”, en Le Pogam, P.-Y. y Merel-Brandenburg, B. (eds.), *La sculpture de l’Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, Actes du colloque* (Les Cahiers de l’École du Louvre, 17). <https://doi.org/10.4000/cel.19054>.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., 1978: *La villa malagueña del Faro de Torrox (Málaga)* (*Studia Archaeologica*, 48), Valladolid.

- RODRÍGUEZ OLIVA, P., 1993: “Ciclos escultóricos en la casa y en la ciudad de la Bética”, en Nogales, T. (ed.), *Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Madrid: 23-61.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., 2017-2018: “El nuevo Museo de Málaga en el Palacio de la Aduana”, *Mainake*, XXXVII: 317-328.
- ROMERO, M., MAÑAS, I., VARGAS, S., 2006: “Primeros resultados de las excavaciones realizadas en la Villa de la Estación de Antequera”, *AEspA*, 79: 239-258.
- RUIZ, J. I., PACHÓN, J. A., 2012: “Jorge Bonsor y el teatro de Osuna”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 14: 47-54.
- SCHOLLMAYER, P., 2003: “Der Münchner Ganswürger: Ein ptolemaischer Kindgott”, en *Kinggötter im Aegypten der griechischen römischen Zeit. Zeugnisse aus Stadt und Temple als Spiegel des interkulturellen Kontakts*, Leuven: 283-300.
- SÁNCHEZ, A., 1955: *Historia de Mula*, Murcia.
- SIMON, E., 1966: s.v. “Stagioni”, *EAA*, VII, Roma: 468-473.
- SORABELLA, J., 2007: “Eros and the Lizard: Children, Animals, and Roman Funerary Sculpture”, en Cohen, A. y Rutter, J. B. (eds.), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy* (Hesperia Supplement, 41), Princeton: 353-370.
- STURGEON, M., 1987: *Isthmia. The Sculpture I, 1952-196*, Princeton.
- STUVERAS, R., 1969: *Le putto dans l'art romaine*, Bruxelles.
- The Ernest Brummer Collection* (Ancient Art, II), 1979, Zürich.
- VAQUERIZO, D., NOGUERA, J. M., 1997: *La villa de El Ruedo, Almedinilla (Córdoba). Decoración escultórica e interpretación*, Murcia.
- VORSTER, C., 2004: *Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. II. 2. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit. Werke nach Vorlagen und Bildformeln hellenistischer Zeit sowie die Skulpturen in den Magazinen* (MAR, 158), Wiesbaden.
- WATSON, G. E., 2002: “Birds: Evidence from Wall Paintings, Mosaics, Sculpture, Skeletal Remains and Ancient Authors”, en Jashemski, W. y Meyer, F. (eds.), *The Natural History of Pompeii*, Maryland: 357-400.
- ZACCARIA, A. P., 2006: *Le forme del tempo. Aion, Chronos, Kairos*, Padova.