

LA ESCULTURA DE *DOMUS* EN HISPANIA

Antonio Peña Jurado
Universidad Autónoma de Barcelona

RESUMEN

Presentamos en este artículo un panorama sobre la escultura decorativa doméstica de Hispania a partir de tres casos de estudio: *Tarraco*, *Carthago Nova* y *Corduba*. Para ello hemos seleccionado un total de 30 piezas cuya pertenencia a ambientes domésticos urbanos es segura o probable en virtud de su procedencia. De la mano de estos ejemplares hemos realizado una síntesis sobre los principales géneros escultóricos presentes en las *domus* hispanas y su posible ubicación dentro de las mismas, para lo cual resulta de gran ayuda la consideración de la evidencia proporcionada por las ciudades sepultadas por el Vesubio.

Palabras clave: Escultura decorativa, *Tarraco*, *Carthago Nova*, *Corduba*, *domus*, Hispania.

ABSTRACT

This article presents an overview of domestic decorative sculpture coming from Hispania by the hand of three cases to study: *Tarraco*, *Carthago Nova* and *Corduba*. To get this goal we have selected 30 pieces whose ascription to urban houses is certain or likely by virtue of its origin. Thanks to these pieces we have made a synthesis of the major sculptural genres present in the hispanic *domus* and its possible location within them, for which it is very helpful to consider the evidence provided by the cities buried by Vesuvius.

Key words: Decorative sculpture, *Tarraco*, *Carthago Nova*, *Corduba*, *domus*, Hispania.

INTRODUCCIÓN

En 1993, E. M. Koppel publicó un artículo sobre los programas escultóricos de las *villae* de Hispania, punto de partida de otros trabajos sobre la misma materia que han visto la luz en los últimos años. En ellos se pone de manifiesto la riqueza que en algunos casos adquirieron las viviendas del ámbito rural en diferentes puntos de la geografía peninsular entre los siglos I d. C. y IV d. C. Esta abundancia de publicaciones sobre escultura de *villae* contrasta con la práctica ausencia de trabajos similares sobre la escultura doméstica del ámbito urbano. Conscientes de esta carencia, hemos concebido el artículo que presentamos a continuación. No obstante, su título no debe inducir a error al lector. En efecto, en ningún momento ha sido nuestro propósito recopilar uno por uno los testimonios de escultura doméstica urbana conocidos, pues sería completamente inabarcable. Antes bien, hemos optado por presentar una muestra amplia y suficientemente significativa de estas producciones que permita ilustrar el asunto. En esta labor, el principal obstáculo que hemos encontrado ha sido la descontextualización generalizada de la mayoría de las piezas, circunstancia que impide dilucidar con absoluta certeza si una determinada escultura encontró cobijo en una *domus* o bien en algún espacio o edificio público de la ciudad. Por esta razón, para confeccionar el catálogo, hemos optado por incluir por una parte aquellas piezas que proceden con seguridad del interior de *domus* o de zonas donde han aparecido restos de las mismas y, por otra, aquéllas que probablemente pertenecieron a *domus* en virtud de su hallazgo intramuros, en zonas donde no consta la existencia de edificios públicos. Con todo, no es descartable que alguna de las piezas que veremos a continuación hubiera formado parte de la ornamentación de estos últimos. En cualquier caso, como marco espacial de este estudio hemos considerado oportuno centrar nuestro interés en tres ciudades para las que disponemos de un notable volumen de información sobre sus producciones escultóricas. Nos referimos a Tarragona, Cartagena y Córdoba.

I. HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

Como se ha apuntado en el apartado anterior, se conocen bastante bien las producciones escultóricas relacionadas con *villae*, tanto de Italia como de la propia Hispania. En el primer caso, son de sobra conocidos los trabajos de D. Pandermalis o M. R. Wojcik sobre la *Villa*

dei Papyri en Herculano (Pandermalis, 1971; Wojcik, 1986), de J. Raeder sobre la escultura de Villa Adriana (Raeder, 1983) y de R. Neudecker sobre los repertorios de las residencias aristocráticas de Italia (Neudecker, 1988), por citar sólo algunos ejemplos. En el segundo caso, llamamos la atención sobre el planteamiento general realizado por E. M. Koppel (1993 y 1995), al que siguieron otras publicaciones sobre hallazgos concretos, entre los que se encuentran las *villae* de Valdetorres de Jarama (Madrid) (Elvira *et al.*, 1994), El Ruedo (Almedinilla, Córdoba) (Vaquerizo y Noguera, 1997), Quinta das Longas (Elvas, Portugal) (Nogales *et al.*, 2004) y La Estación (Antequera, Málaga) (Rodríguez Oliva, 2004, p. 52-57). En cambio, contamos con un menor número de estudios sobre escultura de *domus*, la mayoría circunscritos a las ciudades sepultadas por el Vesubio y, en especial, a Pompeya. Al respecto, destacan los trabajos de E. J. Dwyer sobre cinco casas de Pompeya (Dwyer, 1982), de F. Seiler sobre la *Casa degli Amorini Dorati* (Seiler, 1992), de M. Mastroroberto y de W. F. Jashemski sobre las esculturas más habituales en peristilos y jardines en las ciudades vesubianas (Mastroroberto, 1992; Jashemski, 1993) y, por último, la reciente monografía de A. Carrella, L. A. D'Acunto, N. Inserra y C. Serpe, donde se revisan los repertorios escultóricos de un gran número de *domus* pompeyanas (Carrella *et al.*, 2008). Esta situación contrasta notablemente con el panorama de Hispania, donde no contamos con ningún trabajo de similares características, a excepción de un artículo de J. M. Noguera sobre el caso concreto de Cartagena (Noguera, 2001). Así las cosas, para recabar información sobre la escultura de *domus*, hemos de recurrir a publicaciones de carácter general sobre la escultura de diferentes regiones, tanto del nordeste hispano, obra de E. M. Koppel e I. Rodà (Koppel, 1986-1989; Koppel y Rodà, 1996), como del mediodía peninsular, debidos a nosotros mismos (Peña, 2009). Junto a ello, afortunadamente disponemos de estudios monográficos sobre la escultura de Tarragona y Cartagena, debidos a E. M. Koppel y J. M. Noguera respectivamente (Koppel, 1985; Noguera, 1991), y algunas aportaciones nuestras sobre Córdoba (Peña, 2002a y b; *id.*, 2004).

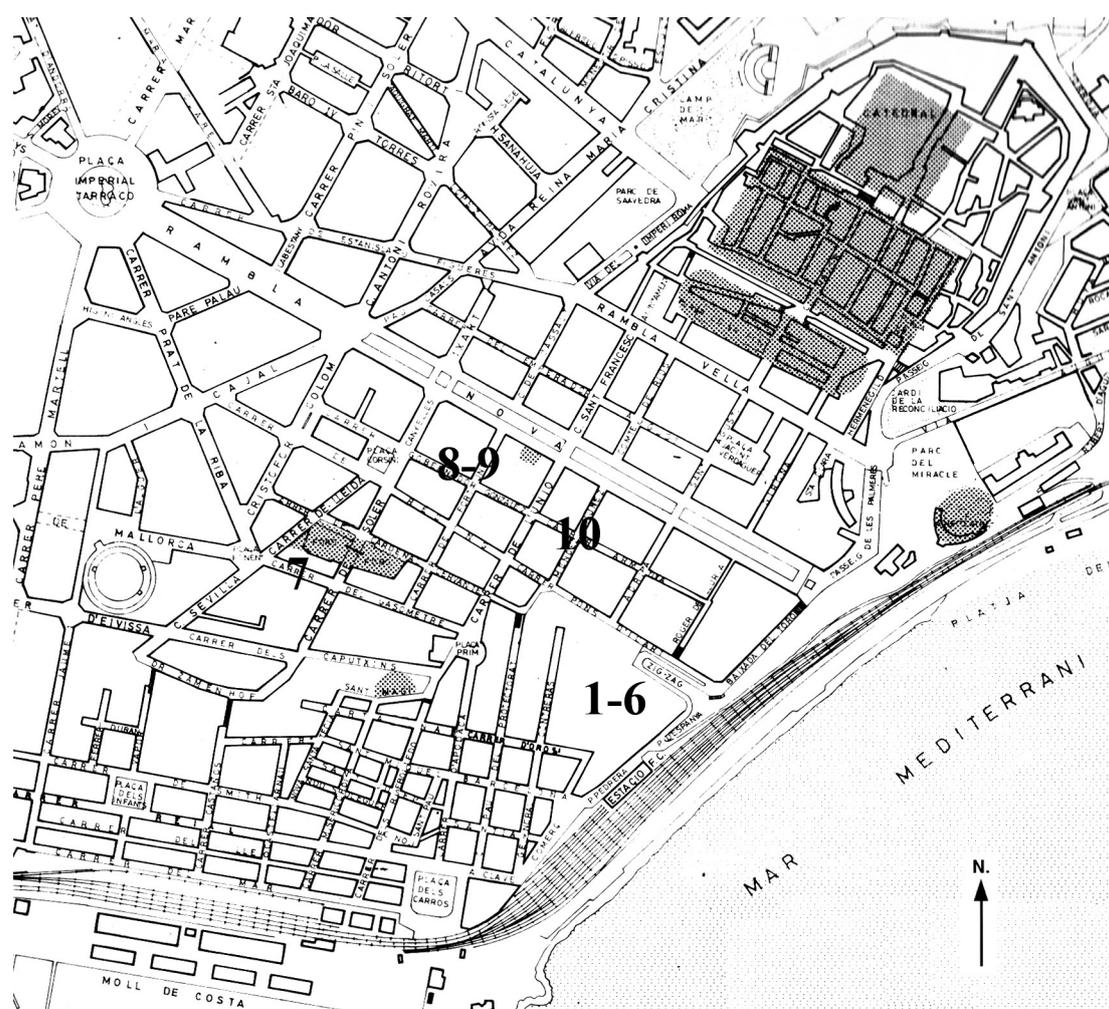


Figura 1. Plano de Tarragona con indicación de los hallazgos escultóricos (a partir de Koppel, 1985).

II. LA ESCULTURA DOMÉSTICA EN HISPANIA: PRINCIPALES CASOS DE ESTUDIO

II.1. *Tarraco* (fig. 1)

Por lo que respecta a Tarragona, los principales trabajos de referencia se deben a E. M. Koppel (1985 y 1986-1989; Koppel y Rodà, 1996). En ellos se pone de manifiesto que no son muchas las piezas que pueden atribuirse con seguridad a *domus* urbanas.

Entre éstas destacan las recuperadas a principios del siglo XIX en la denominada “Cantera del Puerto”, un sector situado junto al nuevo puerto de Tarragona, en el extremo sureste de la ciudad romana. Los restos de esta época encontrados en dicho lugar fueron empleados en aquellos años como material constructivo para la ampliación del puerto. En el transcurso de estas obras,

aparecieron numerosos mosaicos polícromos, fechables en época severiana, así como diferentes elementos arquitectónicos, de época julio-claudia y tetrárquica, y también escultóricos. Significa ello que nos encontramos ante un sector residencial de la ciudad cuyas casas, en virtud de la calidad de sus elementos arquitectónicos y escultóricos, pueden relacionarse con los ciudadanos acomodados de *Tarraco* (Koppel, 1985, p. 75-77). Entre los elementos escultóricos recuperados destacan un herma, una pata de mesa, un pilón de fuente, una estatua de Dionysos, otra de Venus, una fragmentaria de una Hora y una cabeza de Venus¹, todos ellos realizados en

¹ La estatua fragmentaria de Hora y la cabeza de Venus han quedado fuera de nuestro estudio. Sobre estas piezas: Koppel, 1985, p. 73-74, nº 95, láms. 36 1-3 y 37, 1 (Hora); p. 71, nº 93, lám. 34 1-4 (Venus).



Lámina 1. N° 1: herma de Eros (Foto: autor).

mármol, y una estatua broncea que representa a un lampadóforo africano.

El *herma*² (n° 1, lám. 1) representa a un personaje infantil de rostro redondeado y mofletudo, cuya cabeza está ceñida por una corona de hiedra y corimbos, en la cual se enrollan cintas ornamentales que podríamos denominar como *lemnisci* (Peña, 2002a, p. 65, n. 156). Como elemento más característico de su iconografía, llamamos la atención sobre el mechón de pelo que se dispone sobre el cráneo, a modo de cresta. Aunque E. M. Koppel identifica esta figura como Dionysos³, juzgamos más probable interpretarlo como Eros puesto que tal elemento es distintivo de su peinado (Rückert, 1998, p. 191). Difícilmente podemos rastrear un prototipo escultórico para esta representación, circunstancia poco habitual en el seno de hermas de pequeño formato (Peña,

2 Koppel, 1985, p. 74-75, n° 96, lám. 37, 2-4; Rückert, 1998, p. 219-220, S81, lám. 29c. Mármol blanco, posiblemente de *Luni* (Koppel y Rodà, 1996, 157). Alt. 14,5 cm.

3 Por su parte, E. M. Koppel e I. Rodà lo consideran una ménade (Koppel y Rodà, 1996, p. 157).

2002a, p. 66-67), aunque sí conocemos paralelos para la pieza, caso de un herma procedente de algún lugar de la provincia de Cádiz (Peña, 2009, p. 326-237, n° 442), de mejor factura que el ejemplar de Tarragona. Por lo que respecta a su cronología, E. M. Koppel propuso datarlo en época antonina⁴. Sin embargo, como bien ha llamado la atención C. Rückert, es más probable que éste y otros hermas simples se fechen durante el siglo I d. C., sobre todo en la segunda mitad de la centuria (Rückert, 1998, p. 183-184), datación que proponemos para la pieza. La *pata de mesa*⁵ (n° 2) consta de una corona decorada con bucráneos y una guirnalda, un cuerpo ornamentado con gallones y el extremo inferior en forma de garra de felino. A la corona se adosa una ménsula con perfil en forma de S y una palmeta. Rematando el vástago deberíamos pensar en un tablero marmóreo, hoy perdido. E. M. Koppel e I. Rodà sugieren la posibilidad de que la pieza correspondiera a una mesa de cuatro patas, aunque tampoco sería descartable su consideración como *monopodium*. En cualquier caso, este ejemplar se encuadra en el tipo I de R. H. Cohon, derivado de prototipos helenísticos (Cohon, 1985, p. 20-46), cuyos paralelos más cercanos proceden en su mayoría del ámbito egeo (Koppel y Rodà, 1996, p. 153, n. 102). Es posible que se trate de una pieza importada, labrada en época augustea. De gran interés es un fragmento de *pilón de fuente*⁶ (n° 3), el único ejemplo conocido de la ciudad. La parte conservada nos muestra un recipiente cuadrado sobre el cual se dispone el cuerpo hexagonal provisto de seis nichos, separados unos de otros mediante pilastras acanaladas. En cuatro de ellos se disponían Erotos que portan odres con el extremo con forma de cabeza caprina, mientras que en los otros dos aparecen sendas veneras sobre unas escaleras. El agua manaba de un recipiente en forma de urna, en buena medida perdido, situado en el centro del hexágono. Al rebosar, el agua salía por los orificios existentes en los odres y en las veneras y, en este último caso, fluía en cascada por las escaleras. Nos encontramos ante un testimonio más del tipo denominado “fuente de escalinatas”, analizado por extenso por V. Galliazzo (1979). En su opinión, su origen remonta a época romana, probablemente a comienzos del siglo II d. C., pues

4 E. M. Koppel e I. Rodà proponen esta datación o bien la época flavia (Koppel y Rodà, 1996, p. 157).

5 Koppel y Rodà, 1996, p. 153 y 174 fig. 11. Mármol blanco, posiblemente de Paros. Alt. 85,5 cm, anch. 10 y 17 cm, grosor 3,2 y 5 cm.

6 Balil, 1977, p. 87-88, lám. III; Loza, 1992, p. 342-346, n° 69, láms. 66-68. Mármol blanco. Alt. 38 cm, anch. 72 cm, grosor 47 cm.

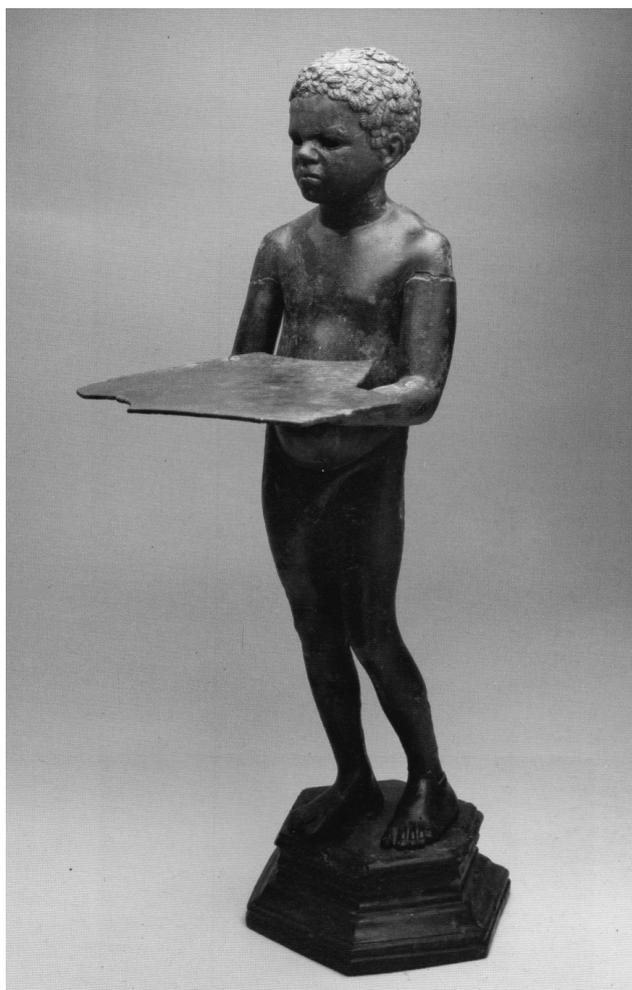


Lámina 2. Nº 6: estatua de lampadóforo (VV. AA, 1990, p. 279, nº 219).

no se constata nada similar en las ciudades sepultadas por el Vesubio. A este mismo tipo corresponde un pilón de fuente de Córdoba (nº 30), sobre el que hablaremos posteriormente. Por lo que respecta a su cronología, las características de la labra sugieren su datación en época adrianea (Loza, 1992, p. 346).

En el ámbito de la estatuaria realizada en mármol disponemos de una **estatua de Dionysos**⁷ (nº 4). El dios se encuentra desnudo, con el brazo derecho levantado y el izquierdo apoyado sobre un tronco de árbol, sobre el cual se dispone una *nebris*. En la base del tronco se aprecia parte del cuerpo de una pantera. Dicha imagen deriva del sátiro escanciador de Praxíteles (Gercke, 1968), aun-

que en ningún caso podría considerarse como tal pues, a pesar de la ausencia de la cabeza, sobre los hombros se atisban restos de pelo, únicamente documentables en el caso de Dionysos. La estatua se data en época adrianea o comienzos de época antonina. Junto a ésta, también llamamos la atención sobre una **estatua de Venus**⁸ (nº 5). La diosa, de la que se han perdido los brazos y la cabeza, está desnuda y se apoya en un recipiente, similar a un *loutrophoros*, cubierto por un paño. La estatua puede ser considerada como una réplica de la Venus Capitolina, creación del siglo II a. C. (Delivorrias *et al.*, 1984, p. 52-53). Por lo que respecta a su cronología, se data en época adrianea. La última de las piezas a considerar, en este caso realizada en bronce, es una **estatua de lampadóforo**⁹ (nº 6, lám. 2). Se trata de un joven desnudo, de origen africano, como denotan los labios gruesos, la nariz ancha y el pelo rizado. En el gesto característico de los sirvientes, extiende sus brazos hacia delante para sostener una bandeja donde se dispondrían las lucernas empleadas en la iluminación. La estatua deriva de prototipos helenísticos, probablemente de ámbito alejandrino (Himmelman, 1983, p. 64-65). En cuanto a su datación, corresponde a finales del siglo I d. C.

A las piezas procedentes de la “Cantera del Puerto”, debemos añadir un hallazgo reciente en la C/ Gasómetro. En este lugar, en el transcurso de la excavación de una *domus*, se encontró un *dolium* en cuyo interior se localizó un **herma de Dionysos**¹⁰ (nº 7). Se trata de una imagen del dios con larga barba y bigote recto, pelo largo peinado en ondas y cabeza tocada con una corona de hojas de hiedra y corimbos y ceñida por una cinta anudada en la parte posterior, cuyos extremos caen sobre los hombros. Tampoco en esta ocasión cabe referir la pieza a un prototipo determinado. El empleo de rasgos arcaizantes, en lo que respecta a la barba larga, es común a otras representaciones de Dionysos (Peña, 2002a, p. 68), aunque en este caso no hemos podido encontrar ningún paralelo cercano. Desde el punto de vista cronológico, E. M. Koppel e I. Rodà proponen su datación en época flavia o a comienzos de época antonina. En nuestra opinión, la primera sería la opción más adecuada.

8 Koppel, 1985, p. 71-73, nº 94, lám. 35, 1-4. Mármol blanco de grano fino. Alt. máx. 1,05 m.

9 García y Bellido, 1949, p. 442-443, nº 467, lám. 325; Niemeyer, 1993. Alt. 82 cm.

10 Koppel y Rodà, 1996, p. 157, 177 fig. 15. Alt. 16 cm, anch. 8 cm, grosor 5 cm. Posiblemente *pavonazetto*.

7 Koppel, 1985, p. 69-71, nº 92, lám. 33, 1-3. Mármol blanco de grano grueso. Alt. máx. 1,20 m.

Al margen de las piezas ya comentadas, existen tres más para las que, en virtud de su procedencia del interior del perímetro urbano, podría suponerse su pertenencia al ámbito doméstico. La primera de ellas es un fragmento de *oscillum* en forma de clipeo¹¹ (nº 8), procedente de la C/ Gobernador González. La pieza, en estado bastante fragmentario, presenta en el anverso una orla de lengüetas que enmarcan una cabeza masculina con bigote y cabello largo. El rasgo más llamativo de la misma es la existencia de cuatro aletas de pez, dos que surgen de los extremos de la frente y otras dos del arranque del cuello. En virtud de este detalle iconográfico, E. M. Koppel identifica al personaje como tritón (Icard y Gianolio, 1997), con paralelos en un relieve rectangular de Roma (Hekler, 1929, p. 110, nº 101). Por su parte, en el reverso aparece una figura femenina vestida con una túnica larga que sostiene con sus manos un manto detrás de la espalda. Su actitud danzante permite identificarla con una ménade, similar a la que aparece en un tondo de Herculano (Bachetta, 2006, p. 419, T42, lám. IX.2). Dado el notable grosor de la pieza, unos 6,5 cm, E. M. Koppel considera que no se habría colocado suspendida, como la mayoría de ejemplares del género, sino que más bien se habría dispuesto sobre un pilar. No obstante, puesto que la medida está tomada en la figura y no en la orla con lengüetas, cuyo grosor es de 2 cm, es más probable que la pieza se hubiera colocado suspendida. Desde el punto de vista cronológico, posiblemente se feche a finales del siglo I d. C., como la mayoría de ejemplares de la producción. En el mismo emplazamiento que la pieza anterior se halló el extremo superior de una **pata de monopodium decorada**¹² (nº 9, lám. 3). El vástago de la mesa está decorado con una figura barbada, con pelo provisto de una cinta, una corona de hojas de hiedra y corimbos, una hoja de parra que se dispone sobre la frente y racimos de uvas a los lados de la cabeza. En virtud de esta iconografía, no parece posible identificar esta cabeza como bárbaro, como proponen E. M. Koppel e I. Rodà en virtud de la expresión melancólica y del supuesto peinado con raya central con mechones dispuestos hacia la frente, sino más bien como Dionysos barbado, en una imagen muy similar a la que muestra en un herma de Ampurias (Almagro, 1953) y bastante

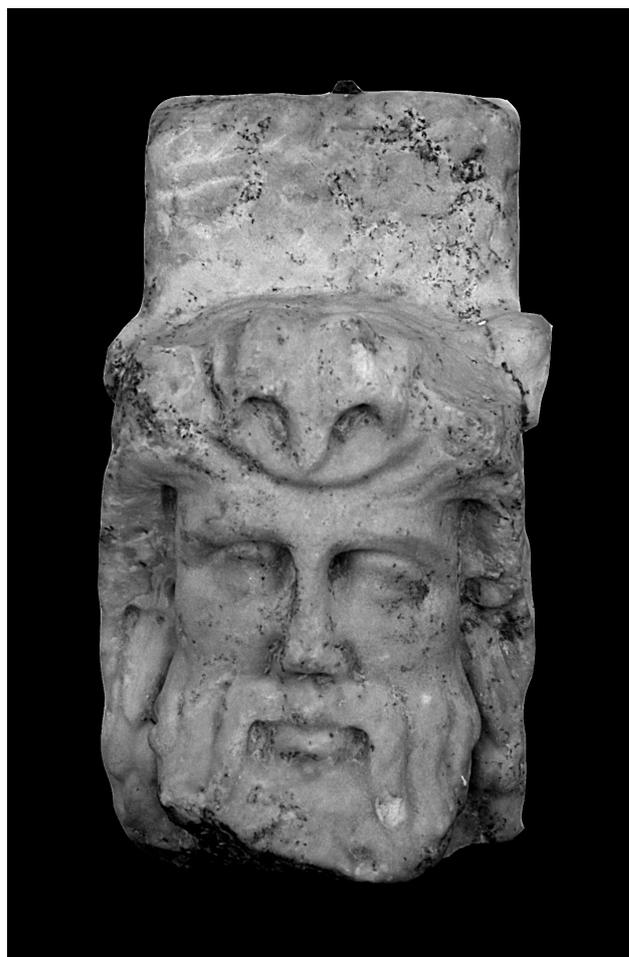


Lámina 3. Nº 9: pata de *monopodium* decorada con Dionysos (Foto: autor).

habitual en otros hermas del dios, caso de un ejemplar de Pompeya (Carrella *et al.*, 2008, p. 219, E18). Por esta razón y por la reducida altura de la cabeza, pensamos que ésta no formaría parte de una estatua completa adosada al vástago de la mesa, sino más bien de un herma –del cual únicamente faltaría el cuello y el busto– sostenido por un pilar, todo ello labrado en el mismo bloque que el vástago. Si bien se trata de una práctica poco frecuente dentro de los *monopodia*, para los que resulta más habitual la labra por separado de pilar hermaico y vástago, en absoluto es insólita. Desde el punto de vista cronológico, la pieza debe datarse en época flavia.

La tercera de las piezas es una **estatua**¹³ (nº 10, lám. 4) procedente de un lugar cercano a las dos anteriores, de la C/ Méndez Núñez. La figura, conservada desde

11 Koppel, 1986-1989, p. 14-15 figs. 16-17. Mármol blanco, posiblemente de Paros. Alt. máx. 17 cm, anch. máx. 22,5 cm, grosor 6,5 cm.

12 Koppel y Rodà, 1996, p. 154-155, 174 fig. 12. Alt. máx. 19 cm (pilar) y 13 cm (cabeza), anch. 8,3 cm (pilar) y 9 cm (cabeza), grosor 6 cm. Mármol blanco, posiblemente de *Luni*.

13 Koppel, 1985, p. 112, lám. 75, 3-4. Mármol blanco de grano fino. Alt. máx. 48 cm.



Lámina 4. Nº 10: bárbaro de *monopodium* (Foto: autor).

los pies hasta la altura del vientre, viste *tunica manicata* y *braccae* y cruza su pierna izquierda sobre la derecha. El resto del tipo puede reconstruirse con la ayuda de otro ejemplar de Tarragona (Koppel, 1985, p. 112, nº 169, lám. 75, 1-2). En efecto, el brazo izquierdo cruzaría igualmente sobre el pecho y el derecho estaría levantado hasta llegar a la cabeza, con la mano apoyada bien sobre la cara o bien sobre la boca. Aunque E. M. Koppel la identifica con Attis, juzgamos más probable su consideración como una representación de un bárbaro u oriental, en virtud de las observaciones de R. M. Schneider¹⁴. En su opinión, la imagen es una variante de un prototipo gestado en Roma en época augustea que muestra estatuas de orientales de grandes dimensiones, empleadas con una función arquitectónica, cuyos primeros testimonios los

encontramos en la fachada de la Basílica Emilia (Schneider 1985, 102)¹⁵. La mayor parte de los paralelos de esta pieza los encontramos en Pompeya (Carrella *et al.*, 2008, p. 96-97, B32; p. 142-143, C35), aunque también conocemos algunos ejemplos de Hispania, sobre todo de la Bética (Peña, 2009, p. 339, nº 459-460). Son precisamente las piezas pompeyanas las que sugieren considerar el bárbaro de Tarragona como la decoración de la pata de un *monopodium*¹⁶, a favor de lo cual se pronuncia la disposición de la figura sobre un plinto así como el dorso picoteado, indicio de que la parte posterior no estaba a la vista. En consecuencia, resulta más probable que la pieza encontrase uso en el ámbito doméstico y no en el mundo funerario, como había sugerido E. M. Koppel¹⁷. En su opinión, la estatua se fecha a comienzos del siglo II d. C., aunque también podría haberse labrado en un momento ligeramente anterior, quizá en época flavia.

II.2. *Carthago Nova* (fig. 2)

La escultura de Cartagena ha sido sistematizada por J. M. Noguera quien, además, ha conferido una especial atención a las producciones de carácter doméstico (Noguera, 1991 y 2001). En este sentido, se observa que ninguna de las piezas puede atribuirse con seguridad a ambientes domésticos urbanos, si bien cabe suponer su relación con *domus* en virtud de su hallazgo intramuros en zonas donde se han documentado restos de viviendas.

La ciudad de Cartagena ha proporcionado una nutrida nómina de hermas de pequeño formato, tanto simples como dobles, e incluso un *Körperherme*. Del primer grupo tenemos cuatro piezas. La primera es un **herma de Dionysos**¹⁸ (nº 11), encontrado en la C/ San Cristóbal la Larga. La figura representa al dios provisto de bigote y larga barba, con una doble hilera de rizos en forma de gancho; pelo ceñido mediante un aro, bajo el cual se aprecia una hilera de rizos en forma de bucle, dos tirabuzones sobre las orejas y sendas trenzas entorchadas que caen sobre los hombros. La hilera de rizos bajo el

15 Sobre las figuras de la Basílica Emilia: Schneider, 1985; Bitterer, 2007.

16 Por esta función se decantan E. M. Koppel e I. Rodà (1996, p. 154).

17 A esta conclusión llegan E. M. Koppel e I. Rodà (1996, p. 154).

18 Noguera, 1991, p. 41-44, nº 2, láms. 2, 2 y 3 1-2; Noguera, 2001, p. 155-154, lám. 7. Alt. 18 cm, anch. 12 cm, grosor 6,5 cm. Posiblemente *giallo antico*.

14 Schneider, 1985 y 1992. Como tal es considerado por E. M. Koppel e I. Rodà (1996, 154).

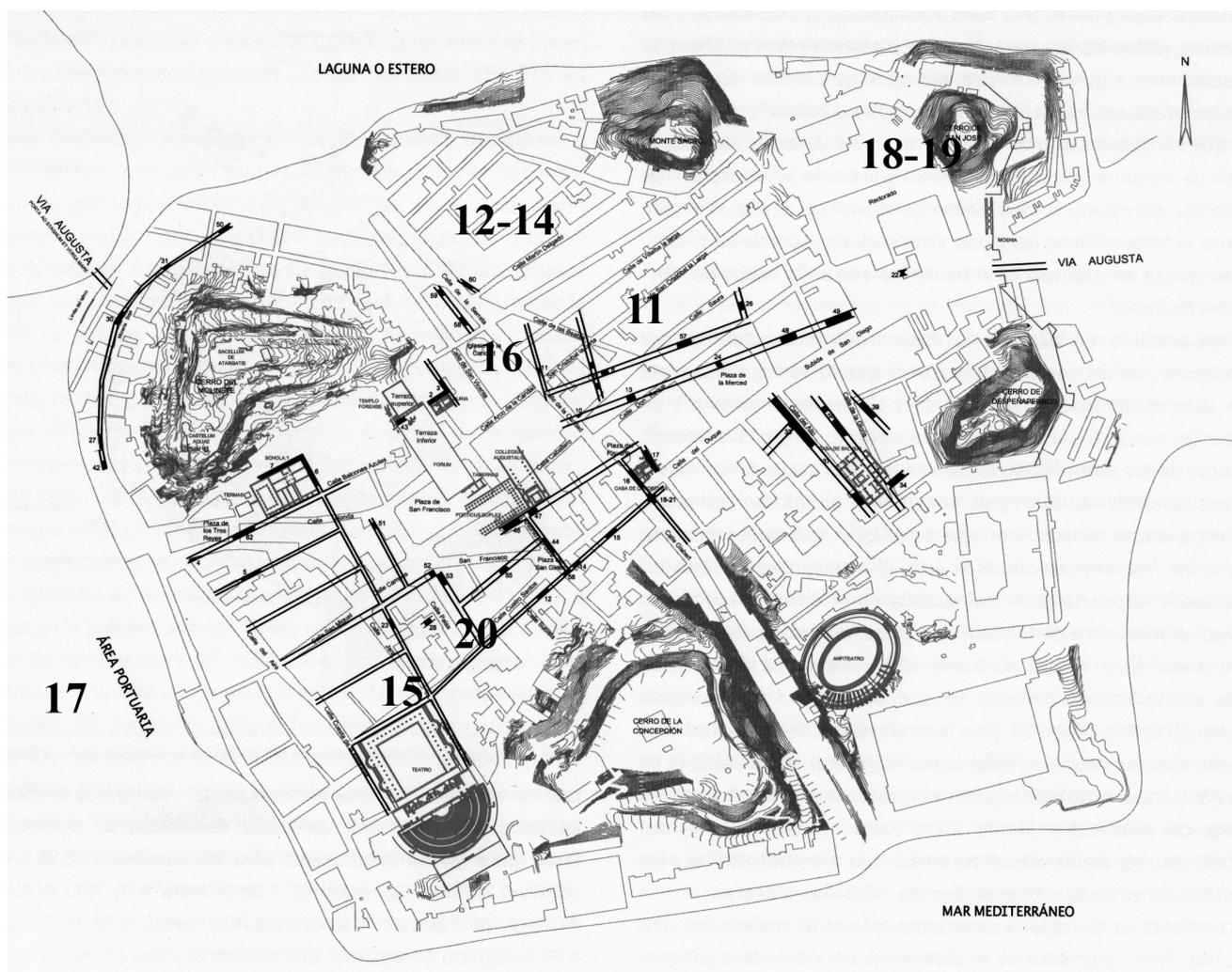


Figura 2. Plano de Cartagena con indicación de los hallazgos escultóricos (a partir de Antolinos, 2009, p. 62, fig. 8)

aro remite a modas típicas del periodo severo, mientras que los rizos de la barba y las trenzas del pelo son rasgos típicamente arcaizantes. Tales referencias a los momentos más antiguos de la escultura griega son bastante habituales en el seno de hermas de pequeño formato (Peña, 2002a, p. 68). Por lo que respecta a los paralelos, el más cercano lo encontramos en un ejemplar procedente de Córdoba (*ibid.*, p. 39-41, n° 10, láms. XIX-XX). La forma de ejecución de los rizos del pelo nos sitúa en época flavia. Junto a esta pieza tenemos otras tres procedentes de la C/ Monroy. La primera es un **herma de Dionysos**¹⁹

¹⁹ Noguera, 1991, p. 44-46, n° 3, láms. 4 1-2 y 5, 1; Noguera, 2001, p. 155-157, 156, lám. 8. Alt. 16,5 cm, anch. 11 cm, grosor 8 cm. Posiblemente *giallo antico*. La pieza tiene la peculiaridad de estar labrada en dos bloques unidos mediante cola. Además, sobre la cabeza presenta un orificio circular.

(n° 12, lám. 5). Nos encontramos ante la imagen del dios provisto de bigote y barba larga y cuadrada estructurada en dos registros, el superior con rizos en forma de gancho y el inferior en forma de tirabuzón. El pelo se compone de una triple hilera de rizos en forma de bucle, situados bajo una corona decorada con motivos vegetales, y dos grandes trenzas onduladas que caen sobre los hombros. La triple hilera de rizos sobre la frente permite conectar este herma con el Hermes *Propylaios* de Alcámenes, más concretamente con el tipo Éfeso (Willers, 1967). No obstante, la concepción general se aproxima más a la del herma bronceo de Dionysos creado por Boethos de Calcedonia a finales del siglo II a. C., recuperado en el pecio de Mahdia (Mattusch, 1994). Muy similar es un herma de Pompeya (Carrella *et al.*, 2008, p. 161-162, D3), salvo en el tratamiento de la barba, donde presenta

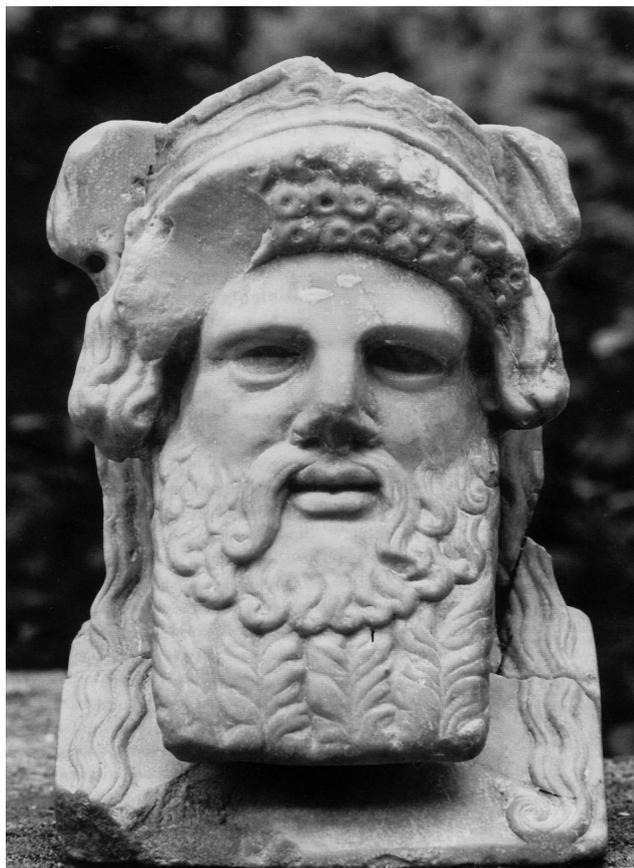


Lámina 5. Nº 12: herma de Dionysos (Noguera, 2001, 156, lám. 8).

una triple hilera de mechones en forma de gancho. El modo de ejecución de los rizos del pelo sugiere su datación en época neroniano-flavia. El segundo **herma**²⁰ (nº 13) corresponde a una figura imberbe, con la cabeza ceñida por una diadema lisa, bajo la cual se dispone una hilera de rizos en forma de gancho, y trenzas laterales onduladas que caen sobre los hombros. La posesión de la diadema induce a J. M. Noguera a considerarla como una imagen femenina, probablemente Ariadna. Sin embargo, pensamos que más bien podría tratarse de un Dionysos juvenil, para quien los rasgos de femineidad están especialmente extendidos en el seno de hermas de pequeño formato (Rückert, 1998, p. 193-194). Este detalle sugiere relacionar la representación con creaciones del siglo IV a. C. El trabajo de los rizos del pelo se asemeja bastante al del herma nº 11, razón por la cual fechamos esta

20 Noguera, 1991, p. 37-40, nº 1, láms. 1, 1-2 y 2, 1; Noguera, 2001, p. 157-159, 158, lám. 9. Alt. 25,5 cm, anch. 15 cm, grosor 8 cm. *Pavonazzetto*. Sobre la cabeza presenta un orificio circular.

pieza en época flavia. La tercera es un **herma doble de Hermes y Dionysos**²¹ (nº 14). En una de sus caras contemplamos una figura con bigote y barba larga, con tres hileras de rizos en forma de gancho, trenzas onduladas que caen sobre los hombros y cabeza cubierta por un *petasos* alado, distintivo inequívoco del dios Hermes y completamente desconocido en el repertorio de hermas de pequeño formato. En la otra cara se presenta una figura imberbe, de apariencia femenil, peinada con raya central, una doble trenza que cae sobre los hombros y un tocado en forma de corona de hojas de hiedra. Tanto el aspecto femenino del personaje como la corona vegetal son rasgos propios de los hermas de Dionysos. Como el resto de ejemplares considerados, es atribuible a la época neroniano-flavia. Para concluir el apartado de hermas cabe citar un **Körperherme de Hércules**²² (nº 15), aparecido en la C/ Soledad. La pieza se encuentra en estado muy fragmentario, pues sólo conserva el torso cubierto por una *leonté*, una de cuyas zarpas se aprecia en el lado derecho. Este atributo permite pensar en una imagen de Hércules, personaje frecuentemente ataviado de esta guisa en representaciones en forma de pilar hermaico. La figura deriva de un prototipo gestado en el siglo II a. C., del cual existen numerosas versiones por todo el Mediterráneo (Vorster, 1988) y también en Hispania (Beltrán, 1993), de las cuales una de las más completas es un *Körperherme* de la Palma del Condado (Huelva) (Peña, 2009, p. 331, nº 449). Según J. M. Noguera, la pieza se data en época augustea en virtud del contexto arqueológico en que fue encontrada.

Dentro del género de *oscilla*, encontramos un **oscillum en forma de tondo**²³ (nº 16), procedente de la C/ Caridad esquina C/ San Cristóbal la Corta. De la pieza sólo se conserva un pequeño fragmento, en una de cuyas caras se aprecia una pierna izquierda y parte de la garra de una piel de animal, probablemente una *pardalé*. En ese caso, deberíamos considerar la figura como un sátiro, con cercanos paralelos en piezas pompeyanas (Bachetta, 2006, p. 439, T96, lám. XIV.1). En la otra cara se atisba

21 Noguera, 1991, p. 49-51, nº 5, láms. 7 1-2 y 8 1-2; Noguera, 2001, p. 159-160, lám. 10. Alt. 16,5 cm, anch. 10,5 cm, grosor 13,5 cm. Mármol blanco.

22 Noguera, 1991, p. 53-54, nº 7, lám. 10, 2; Noguera, 2001, p. 159-162, 160, lám. 11. Alt. máx. 15,5 cm, anch. máx. 30 cm, grosor máx. 19 cm. Mármol de Paros. La cabeza estaba realizada en pieza aparte. El extremo inferior plano, con un orificio rectangular, indica que el torso iba inserto en otra superficie.

23 Noguera, 1991, p. 110-114, nº 27, lám. 27 1-2; Noguera, 2001, 150-152, 151 lám. 4. Diám. reconstruido 44 cm, grosor 2,5 cm. *Pavonazzetto*.



Lámina 6. Nº 17: peplófora de *monopodium* (Foto: autor).

un ambiente rocoso, ante el cual debería disponerse otra figura. Poco más puede decirse al respecto, excepto que el ejemplar debe fecharse en época flavia. Una pieza muy singular, tanto por sus características como por el material en que está elaborada, es una estatua femenina que representa una **peplófora**²⁴ (nº 17, lám.

²⁴ Noguera, 1991, p. 63-67, nº 11, láms. 15 1-2 y 16 1-2; Noguera, 2001, p. 152-154, 153, lám. 6. Alt. máx. 53 cm, anch. 23 cm, grosor 13 cm. *Giallo antico* brechado.



Lámina 7. Nº 18: estatua-fuente de ninfa (Noguera, 1991, lám. II,1).

6), aparecida en la Plaza del Rey. La denominación de la pieza deriva de la vestimenta que porta, un *peplos*. La posición de los brazos es reconstruible gracias a otros ejemplares procedentes de Nemi (Sestieri, 1953, p. 25). De ellos se infiere que la estatua de Cartagena llevaría en sus manos dos recipientes, posiblemente un *oinochoe* en la derecha y un *kantharos* en la izquierda. La mujer tenía pelo largo, como se aprecia en la parte posterior, donde se conserva el extremo recto de los cabellos. En opinión de J. M. Noguera, nos encontramos ante una cariátide, según un tipo probablemente creado en época augustea, pero con precedentes en época clásica. Por su parte, recientemente W. Trillmich ha querido reconocer en esta figura una réplica de las estatuas existentes en el Pórtico de las Danaides en el recinto de Apolo Palatino (Trillmich, 2008, p. 57). La pieza probablemente sirvió como decoración de un *monopodium*, teniendo en cuenta

sus reducidas dimensiones y la parte posterior apenas trabajada. Desde el punto de vista cronológico, se atribuye a finales del siglo I d. C.

Para concluir el repaso de las piezas de Cartagena, queda considerar el género de las estatuas-fuente, de las que contamos con tres ejemplares. El primero es una **estatua-fuente de ninfa**²⁵ (nº 18, lám. 7), recuperada en las laderas del Monte de San José. Se trata de una figura femenina estante, vestida con túnica ceñida al cuerpo mediante un cinturón y un manto, con el torso curvado hacia adelante para apoyarse en origen en una roca sobre la que trepa un lagarto. La iconografía es propia de las musas, concretamente del tipo creado en el siglo II a. C. por Filisco de Rodas para Polymnia, musa de la poesía coral (Pinkwart, 1965, p. 78-83). No obstante, los orificios existentes en el extremo superior del pilar inducen a J. M. Noguera a pensar que en este lugar se ubicaría un recipiente, realizado en pieza aparte, aprovisionado por una tubería de plomo que posiblemente se dispondría entre el pilar y la figura. En consecuencia, no estaríamos realmente ante una musa, sino más bien ante una ninfa. Desde el punto de vista cronológico, debe fecharse en algún momento del siglo II d. C. La segunda pieza es también una **estatua-fuente de ninfa**²⁶ (nº 19, lám. 8), aparecida junto a la anterior en las laderas del Monte de San José, lo que induce a pensar que probablemente formaron pareja. Como aquélla, también se trata de una figura femenina estante, vestida con túnica y manto, con la pierna izquierda levantada y apoyada sobre una roca. La pieza presenta igualmente una iconografía propia de las musas, concretamente de Terpsichore, musa de la danza, según esquemas propios del siglo IV a. C., concretamente de la Afrodita de Capua (Delivorrias *et al.*, 1984, p. 71-72). No obstante, también en este caso se supone la existencia de un recipiente apoyado sobre la pierna, lo que sugiere interpretarla como ninfa. Al igual que la anterior, se fecha en algún momento del siglo II d. C. La última pieza a considerar es otra **estatua-fuente de ninfa**²⁷ (nº 20), encontrada en la C/ Cuatro Santos, actualmente en paradero desconocido. Se nos muestra la cabeza y torso de una figura femenina recostada y

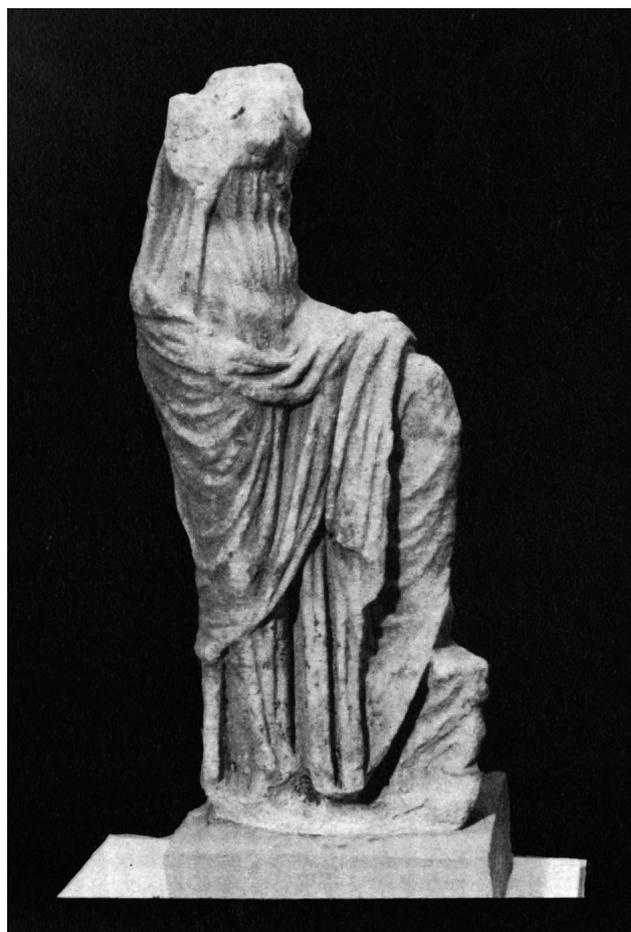


Lámina 8. Nº 19: estatua-fuente de ninfa (Noguera, 1991, lám. 12, 1).

dormida, según un esquema iconográfico creado en época tardohelenística para las representaciones de ninfas (Fabricotti, 1974-1975), identificación a la que conduciría el posible recipiente, ubicado a la altura de la cadera izquierda, del que manaría el agua. En Hispania existen varios testimonios afines, entre ellos una pieza de Tarragona (Koppel, 1985, p. 60-61, nº 85, lám. 31, 2-4). La estatua de Cartagena quizá corresponda a la época severiana.

II.3. Corduba (fig. 3)

A diferencia de Tarragona y Cartagena, ciudades para las que existen trabajos monográficos sobre su escultura, para Córdoba no tenemos ninguna publicación de conjunto similar. Para las producciones de carácter doméstico, sólo disponemos de algunos comentarios realizados por nosotros mismos (Peña, 2002a y b, 2004 y 2009).

25 Noguera, 1991, p. 55-56, nº 8, lám. 11 1-2; Noguera, 2001, p. 146-148, 146, lám. 2. Alt. máx. 60 cm, anch. 30 cm, grosor 15 cm. Mármol de Paros.

26 Noguera, 1991, p. 56-58, nº 9, láms. 12 1-2 y 13, 1; Noguera, 2001, p. 148-149, 148, lám. 3. Alt. máx. 65 cm, anch. 25 cm, grosor 18,5 cm. Mármol de Paros.

27 Noguera, 2001, p. 144-145, 144 lám. 1. Dimensiones desconocidas. Mármol, supuestamente blanco.



Figura 3. Plano de Córdoba con indicación de los hallazgos escultóricos (a partir de León, 1999, p. 49, fig. 4)

Como en las dos ciudades consideradas precedentemente, tampoco contamos con mucha información sobre piezas correspondientes con seguridad a *domus*. Quizá el único testimonio al respecto sea el hallazgo de dos hermas²⁸ en las excavaciones practicadas en el año 2002 en el patio del Colegio de Santa Victoria, sito en

²⁸ Existe un tercer ejemplar del que sólo se ha conservado el busto (Peña 2004, 277-278, n° 3, lám. V).

la C/ Santa Victoria. Según se desprende del informe de excavación, en el transcurso de estas intervenciones se documentaron una serie de estructuras de carácter público y privado. En efecto, en época augustea el espacio estaba ocupado por una calle porticada, junto a la cual se situaba una *domus*. Algunos años más tarde, en época flavia, se produjo la renovación de ambas construcciones, plasmada en la compartimentación del pórtico mediante la construcción de *tabernae* y en la adición a la *domus* de



Lámina 9. N° 21: herma de sátiro (Foto: autor).

una estancia pavimentada con losas de mármol y provista de un estanque. Ciertamente, ninguna de las piezas se halló en el interior de la *domus*, sino en las proximidades de las *tabernae*, en el primer caso sobre el pavimento de la calle y en el segundo junto a un pilar del pórtico (Carrillo y Castro, 2001, p. 99-115). Aunque existen ejemplos de hermas asociados a *tabernae*, empleados en el culto doméstico como elementos integrantes de *lararia* (Fröhlich, 1991, p. 250-251, L3, n. 1; p. 332-333, F63) o bien como decoración de *monopodia* utilizados en la exposición de mercancías (Moss, 1989, p. 290-292), la mayoría de los ejemplares conocidos se relacionan con la decoración doméstica (*ibid.*, p. 315). En consecuencia, parece más probable que las piezas hubieran formado parte del repertorio decorativo de la *domus* y que en un momento posterior se hubieran desplazado de su ubicación original, a favor de lo cual se pronuncia su hallazgo en un estrato fechado en el siglo III d. C.

La primera pieza es un **herma de sátiro**²⁹ (n° 21, lám. 9), caracterizado como tal por el rostro mofletudo, la nariz respingona y el pelo erizado sobre la frente, recogido por una cinta cuyo extremo cae sobre el hombro izquierdo. Como tocado, porta una corona de hojas de hiedra y corimbos. Junto a ello, muestra en el cuello un *torques* abierto rematado en su extremo derecho con una cabecita de carnero y en el izquierdo con otra de serpiente, elemento completamente singular en el repertorio de hermas de pequeño formato. Lo más parecido a ello son los collares decorados con hojas de hiedra y corimbos, presentes en hermas de Dionysos niño de Nueva Carteya (Peña, 2002a, p. 28-30, n° 4, lám. VII-VIII) y de la *Casa dell'Efebo* de Pompeya (Maiuri, 1927, p. 74, fig. 40) o en un herma de sátiro del mercado de antigüedades de Londres (Gregarek, 1999, p. 224, D84; p. 89, fig. 69). Desde el punto de vista cronológico, fechamos la pieza en época neroniano-flavia. El segundo ejemplar es un **herma de Pan**³⁰ (n° 22). El dios se presenta como una figura con barba y pelo rizados, realizados de una forma muy tosca, con empleo sistemático del trépano. Como el anterior, ciñe su cabeza una corona de hojas de hiedra y corimbos, a la que probablemente se enrollaron *lemnisci*, indicados mediante dos surcos ubicados a ambos lados del cuello. La identificación como Pan se infiere del ceño fruncido y, sobre todo, de los cuernos de cabra, apreciables sobre la cabeza. La cronología de este ejemplar es similar a la del anterior, concretamente la época flavia.

Junto a estas dos, existe un notable número de piezas que podrían pertenecer a *domus* en virtud de su hallazgo intramuros o en zonas muy próximas a las murallas en las que consta la existencia de ambientes domésticos. Entre las primeras contamos con un **herma-retrato de atleta**³¹ (n° 23), procedente de la C/ Ángel de Saavedra. Se representa un personaje masculino imberbe, de pelo corto rizado, cuya cabeza está ceñida por una cinta. Las cuencas oculares están completamente vaciadas para añadir el ojo en otro material, posiblemente pasta vítrea, en un recurso similar al de algunos hermas de pequeño formato (Moss, 1989, p. 86-87). En opinión de L. Loza, los rasgos faciales, en especial la profunda arruga de la frente y los abultamientos de las orejas, así como

29 Peña, 2004, p. 272-274, n° 1, láms. I-II. Posiblemente *giallo antico*. Alt. 17,5 cm, anch. 10,5 cm, grosor 5,5 cm.

30 *Ibid.*, p. 275-277, n° 2, láms. III-IV. Posiblemente *giallo antico*. Alt. 17 cm, anch. 11,5 cm, grosor 7,5 cm.

31 Loza, 1996. Mármol blanco de grano fino, posiblemente de *Luni*. Alt. 29'5 cm, anch. 20 cm, grosor 18 cm.

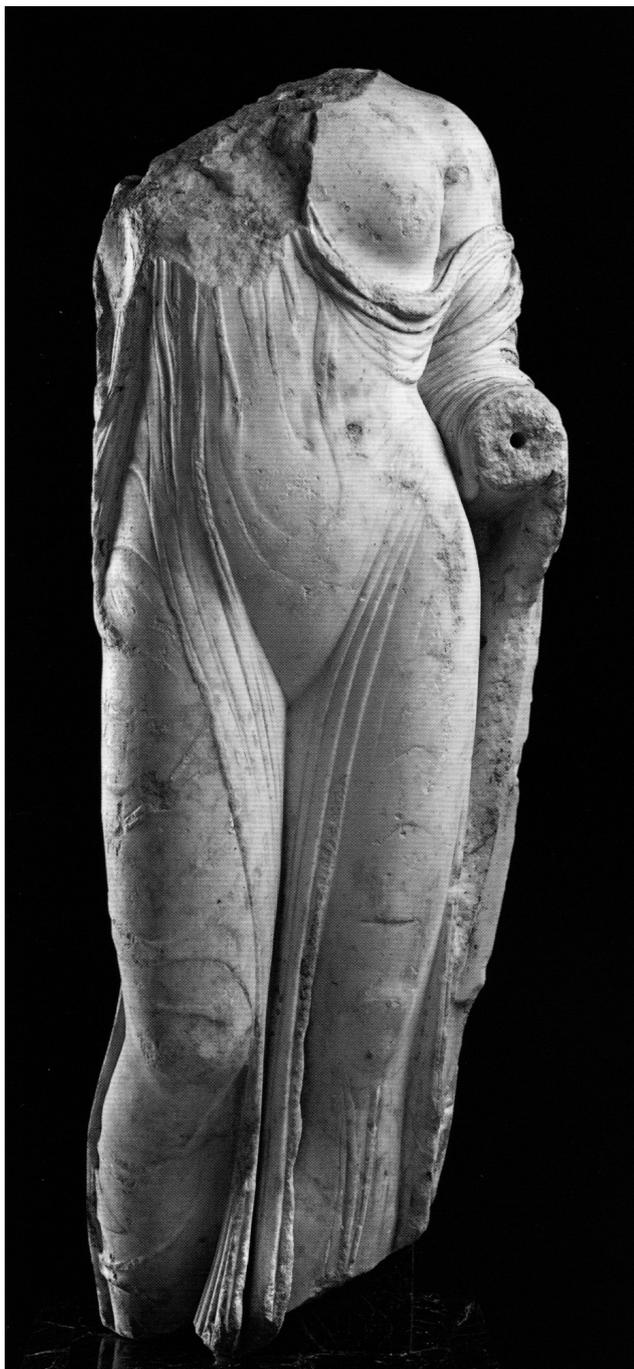


Lámina 10. N° 27: estatua de Venus (Rodríguez Oliva, 2009, p. 99, fig. 98).

la posesión de una cinta en el pelo permiten identificar al personaje como un atleta, con rasgos que lo asimilan a Hércules. La pieza se dispuso originalmente sobre un pilar, cuya cara delantera debía contener una inscripción con el nombre del personaje. Puesto que no se ha conservado, no podemos profundizar más en la identidad

del representado. Nos encontramos ante una creación derivada de prototipos del siglo IV a. C., dentro del círculo de Lisipo y Escopas. Un paralelo cercano, sobre el que llamó la atención J. A. Garriguet (1999, p. 92, n. 8), lo encontramos en un herma del *Museo Gregoriano Profano ex Lateranense*, aunque éste ha sido interpretado como Hércules (Vorster, 1993, p. 140-142, n° 62, láms. 275-278). Las características de la labra sugieren datar la pieza cordobesa en época augustea o tiberiana. Del Colegio de las Esclavas, situado en la Plaza de San Juan, procede un *oscillum en forma de pelta*³² (n° 24). En uno de los lados presenta una máscara de tragedia femenina y una antorcha, mientras que en el otro aparece una máscara del drama satírico y un *pedum*. Debido a la ausencia de policromía, la relación de tales máscaras con los tipos enumerados en el *Onomastikon* de Julio Pólux³³ resulta enormemente complicada. No obstante, cabría identificar la primera con los n° 23 ó 18, la mujer pálida de pelo largo (*katákomos ochrá*) o la mujer con canas de pelo largo (*polià katákomos*), mientras que la segunda corresponde al n° 3, el sátiro imberbe (*sátyros agéneios*). La comparación con los ejemplares pompeyanos le otorga una datación en época neroniano-flavia. Como el herma-retrato, en la C/ Ángel de Saavedra también se recuperó una **máscara de Pan**³⁴ (n° 25), identificada con el dios en virtud del ceño fruncido, las orejas apuntadas y, sobre todo, los cuernos caprinos. En su parte posterior, a la altura del arranque de los cuernos, presenta restos de una argolla de hierro, probablemente empleada para suspender la pieza. En Pompeya existe una pieza similar (Carrella *et al.*, 2008, pp. 254-255, E82). Su cronología se fija en época flavia. En la C/ Cruz Conde apareció una **pata de monopodium decorada con Dionysos**³⁵ (n° 26). De la mesa propiamente dicha falta la parte inferior del vástago con la base y el tablero, mientras que la figura ha perdido buena parte de los brazos y la mitad inferior de las piernas. Presenta ésta un peinado de raya central, con guedejas dispuestas

32 Carrillo, 1996, p. 126-127; Peña, 2009, p. 333, figs. 451-452. Mármol blanco de grano fino, posiblemente de *Luni*. Alt. 16,5 cm, anch. 22,5 cm, grosor 2 cm.

33 Poll. IV, 133-154. En esta obra, compuesta a finales del siglo II d. C., recoge un exhaustivo catálogo de todas las máscaras utilizadas en el teatro griego a partir del siglo III a. C. En total menciona 76 tipos, 28 de los cuales corresponden a la tragedia, 4 al drama satírico y 44 a la comedia.

34 Peña, 2002b, p. 237-238, III6. Alt. 40 cm, anch. 22,5 cm. Mármol blanco de grano fino, posiblemente de *Luni*.

35 Márquez, 1997, p. 73-74, lám. 3, 2; Peña, 2009, p. 338, fig. 457. Caliza. Alt. máx. 50 cm, anch. 20 cm, grosor 19,5 cm.



Lámina 11. N° 29: pata de *cartibulum* (Peña, 2009, p. 342, fig. 463).

sobre los parietales y trenzas enrolladas sobre las orejas. La cabeza está ceñida por una corona de hojas de hiedra. El dios está desnudo, a excepción de una piel de animal que le sirve de capa y le cubre incluso la cabeza. El brazo derecho está levantado y la mano apoyada sobre la cabeza. La posesión de la corona de hojas de hiedra indica que se trata de un personaje del cortejo dionisiaco. Sin embargo, la ausencia de orejas caprinas sugiere que se trata del propio Dionysos. El dios se ha representado según un esquema iconográfico propio de Apolo, concretamente del tipo de Apolo *Lykeios*, gestado en el siglo IV a. C., pero adaptado en época tardohelenística para figurar a Dionysos (Schröder, 1989). A este periodo remiten también el *pathos* del rostro, característico de la corriente conocida como barroco helenístico. El empleo de la caliza sugiere una datación temprana para la pieza, probablemente de época augustea.

En el ámbito de la estatuaria en mármol, contamos con una **estatua de Venus**³⁶ (n° 27, lám. 10), encontrada en la C/ Eduardo Dato. A pesar de la pérdida de ambos

brazos y de la cabeza, la imagen puede reconstruirse con ayuda del gran número de réplicas conocidas. La diosa está vestida con *chiton* ceñido al cuerpo, según la técnica de los paños mojados, con el seno izquierdo al descubierto, y *himation* recogido con el brazo izquierdo, en cuya mano portaba originalmente una manzana, y sostenido en su extremo con la mano derecha por encima de la espalda. Nos encontramos ante una réplica del denominado tipo Louvre-Nápoles, derivado de un prototipo de Afrodita creado por Calímaco a finales del siglo V a. C., del que existen un gran número de ejemplares, entre los cuales destaca una estatua procedente de Fréjus (Deliverrias *et al.*, 1984, p. 34-35). Por las características de la labra, puede fecharse en época julio-claudia. Por lo que respecta a la escultura en bronce, debemos señalar una **estatuilla de Ulises**³⁷ (n° 28), aparecida en el Patio de los Naranjos de la Mezquita Aljama. La pieza muestra a una figura masculina barbada y con bigote, con indumentaria a la griega, esto es, provista de un *pileus* sobre la cabeza, vestida con *exomis* y clámide y calzada con *endromides*.

36 Rodríguez Oliva, 2009, p. 98-99, 99, fig. 98. Mármol blanco de grano medio. Alt. máx. 69 cm.

37 García y Bellido, 1949, p. 441, n° 465, lám. 323. Alt. máx. 14,5 cm, anch. máx. 5 cm.



Lámina 12. N° 29: pata de *cartibulum* (Márquez, 1997, lám. 6).

Terciado sobre el pecho se dispone un *balteus* que sostiene una espada en su costado izquierdo, y junto a sus pies figura un escudo circular. La figura está en movimiento, representado mediante el adelantamiento de la pierna derecha, la curvatura del torso y la inclinación de la cabeza hacia el lado derecho. En virtud de esta iconografía, la figura se ha identificado como Ulises. Probablemente se fecha en época julio-claudia.

Del área periurbana de la ciudad proceden dos piezas de gran interés. La primera es una **pata de *cartibulum***³⁸ (n° 29, láms. 11 y 12), encontrada en algún lugar de la barriada de la Sagrada Familia –actual barrio de Fray Albino–, en la zona sur de la Córdoba actual, en la margen izquierda del Guadalquivir. El tercio inferior se ha perdido y en ambas caras presenta sendos orificios circulares producto de una posterior reutilización como quicialera. Los frentes se decoran con patas de felino rematadas por prótomos de grifos. El espacio central de ambas caras también presenta decoración, aunque apenas se aprecia por estar muy desgastado. No obstante, en una de ellas se atisba la silueta de una cornucopia con frutos y sendos racimos de uvas colgando a los lados y una cinta que parte del centro de la cornucopia y se dispone hacia el lado izquierdo. Por su parte, en la otra cara se intuyen los tallos de un motivo vegetal, probablemente una palmeta que nace de un cáliz de acanto. Paralelos para esta iconografía han sido recogidos por

R. H. Cohon: en efecto, la cornucopia aparece en un ejemplar de Pompeya (Cohon, 1984, p. 341-342, n° 199), mientras que la palmeta figura en una pieza de Espoleto (*ibid.*, p. 252-253, n° 98). Por otro lado, una combinación similar se documenta en una pata de Pompeya (*ibid.*, p. 323-324, n° 184). El empleo en su elaboración de un mármol de color, posiblemente *giallo antico*, es una circunstancia bastante excepcional en este tipo de piezas, la práctica totalidad de las cuales se ejecutó en mármol blanco³⁹. Esto nos induce a fecharla en época flavia. La segunda pieza es un **pilón de fuente**⁴⁰ (n° 30), aparecido en Huerta Cardosa, topónimo relacionado con la zona occidental de la Córdoba actual, próximo al Colegio Público Enríquez Barrios, ubicado en la C/ Maestro Priego López. Corresponde al tipo denominado “fuente de escalinatas”. Se trata de un recipiente rectangular, en cuyas caras presenta una escalinata y un orificio a través del cual cae el agua que manaba del surtidor central, en forma de urna circular. En los lados cortos, las escaleras están coronadas por una concha. Como dijimos al tratar el ejemplar de Tarragona (n° 3), su paralelo más cercano, el prototipo del que derivan estas piezas probablemente remonta a la época trajano-adrianea. Desde el punto de vista cronológico, se fecha en época severiana.

38 Balil, 1988, p. 226, n° 187, lám. V; Márquez, 1997, p. 75-76, láms. 6-7; Peña, 2009, p. 342-343, fig. 463. Posiblemente *giallo antico*. Alt. máx. 52 cm, anch. 71 cm, grosor 15 cm. Revisamos aquí en gran medida el estudio dedicado a esta pieza.

39 En el catálogo de R. H. Cohon, sólo para dos piezas se ha recurrido al mármol de color: la n° 108 está realizada en *giallo antico* (*ibid.*, 1985, p. 262), mientras que la n° 125 es de *rosso antico* (*Ibid.*, 1985, p. 274).

40 Loza, 1992, p. 173-176, n° 19, lám. 14. Mármol blanco de grano fino. Alt. 15,5 cm, anch. 46 cm, grosor 36,5 cm.

III. CARACTERES GENERALES DE LA ESCULTURA DOMÉSTICA HISPANA

Puesto que, como expusimos en la introducción, no hemos recogido en este trabajo toda la escultura de Hispania procedente de contextos domésticos urbanos, es evidente que la síntesis que presentamos a continuación es aplicable sobre todo a los tres casos de estudio, si bien es muy probable que pueda hacerse extensible a otras ciudades peninsulares. Sea como fuere, de la recopilación realizada anteriormente se desprende que son tres los rasgos que mejor definen la escultura doméstica de ambiente urbano: nos referimos a sus reducidas dimensiones, el frecuente empleo del mármol⁴¹ y el predominio de la temática dionisiaca.

III.1. Géneros escultóricos

La evidencia proporcionada por Tarragona, Cartagena y Córdoba permite documentar piezas de cada uno de los géneros escultóricos más frecuentes dentro del repertorio doméstico, como son hermas, *oscilla*, trapezóforos, estatuas-fuente y otras estatuas. De cada uno de ellos haremos un comentario sobre tipología, iconografía, materiales y cronología de las piezas, al que no serán ajenos los aspectos de carácter cuantitativo⁴². No obstante, el lector deberá tomar estos últimos con suma cautela dado que, como señalamos en la introducción, la recopilación realizada no recoge todo el material que debió de existir originalmente. Concluiremos el apartado con una síntesis general sobre las piezas y una comparación con la evidencia que al respecto ha proporcionado la ciudad de Pompeya.

El primero de los géneros a considerar es el de los **hermas**, cuyo origen remonta al mundo griego. En efecto, a finales del siglo VI a. C., momento de su aparición, eran pilares monolíticos rematados por la cabeza barbada de Hermes –de ahí su nombre, *hermai*–, ubicados en las márgenes de los caminos para indicar la ruta a los caminantes. Por su parte, en época romana se generaliza

la elaboración por separado de pilar y cabeza, convertida en un busto con los hombros seccionados en vertical, variante denominada *Schulterherme*, en convivencia con los tradicionales pilares hermaicos, si bien de cuerpo mucho más desarrollado, conocidos como *Körperhermen*. Unos y otros encontraron preferentemente su lugar dentro del repertorio decorativo doméstico y se emplearon para representar tanto a divinidades como a personajes reales (Wrede, 1986, *passim*; Peña, 2002a, p. 55-57). Por lo que respecta a los *Schulterhermen* que representan a divinidades, una variante ampliamente extendida en todo el Imperio son los hermas de pequeño formato (Rückert, 1998). Se trata de piezas de pequeñas dimensiones, por lo general entre 15 y 20 cm de altura, que muestran a uno o a dos personajes, en este último caso dos bustos unidos en su parte posterior, todo ello realizado en una misma pieza⁴³. Desde el punto de vista iconográfico, unos y otros se emplearon casi exclusivamente para figurar a diferentes personajes relacionados directa o indirectamente con el cortejo dionisiaco, caso de Dionysos, sátiros, silenos, Pan, Eros, Hércules y una figura masculina imberbe tocada con un casco de cuernos de carnero (Rückert, 1998, p. 195-196). Aunque algunas de las piezas derivan de *opera nobilia* griegos –Hermes *Propylaios* de Alcámenes, herma de Dionysos de Boethos, Heracles *Epitrapezios* de Lisipo–, la inmensa mayoría pueden ser considerados como obras de género, cuya iconografía toma elementos de los principales periodos de la escultura griega: el arcaísmo, el periodo severo y el barroco helenístico. Este eclecticismo de la producción supone que en muy pocas ocasiones se puedan rastrear dos piezas iguales o muy similares (Peña, 2002a, p. 66-71). Para su elaboración se utilizó fundamentalmente el mármol, tanto blanco como de color, con predominio del *rosso antico* y, sobre todo, del *giallo antico*. Desde el punto de vista cronológico, el comienzo de la producción de hermas simples se sitúa en época augustea, según se infiere de un herma hallado en Cosa, bien fechado por estratigrafía en estos mismos años. El grueso de la producción se fecha en el siglo I d. C., con un momento álgido en época neroniano-flavia (*ibid.*, p. 84-85). En cuanto a los *Schulterhermen* que muestran a personajes reales, también denominados hermas-retrato, comparten con los hermas de pequeño formato la representación de uno o dos personajes en

41 En este sentido, hemos de señalar que sólo en contadas ocasiones se han realizado analíticas que permiten identificar las variedades empleadas. En los demás casos, las identificaciones propuestas se basan en análisis *de visu* de las piezas y en la comparación con los diferentes repertorios de *marmora* más utilizados (Borghini, 1992; Pensabene, 2002, Lazzarini, 2002). Esta segunda circunstancia se ha expresado en el texto de un modo hipotético (“posiblemente”).

42 Muchas de estas cuestiones las hemos abordado en un reciente trabajo (Peña, 2009).

43 Todo indica que se trata de una creación genuinamente romana, sin precedentes en el mundo griego, cuyo origen probablemente sea coetáneo al de los hermas simples (Wrede, 1986, p. 53).

una misma pieza, pero se diferencian de ellos por sus mayores dimensiones, en ocasiones cercanas a los 50 cm de altura y, en comparación con los hermas simples, por presentar la cabeza completamente labrada. Para su elaboración se empleó preferentemente el mármol blanco y, en ocasiones, el bronce. Si bien algunos investigadores han propuesto que esta variedad hace su aparición en época tardohelenística y continúa sin grandes cambios en época romana, H. Wrede considera que se trata de una producción netamente romana, cuyos primeros testimonios parecen corresponder, como en el caso de los hermas de pequeño formato, a la época augustea (Wrede, 1986, p. 75), aunque su mayor difusión se produce en el siglo II d. C., momento en que se popularizan los retratos de *virii illustres* de la época clásica y helenística (Lorenz, 1965). Junto a esta variante, en Hispania abunda otra que representa al *genius* o a la *iuno* de los propietarios de la casa. De las piezas sólo se conserva el pilar con la inscripción, mientras que la cabeza, realizada en bronce, se ha perdido en todos los casos (Portillo *et al.*, 1985).

Por lo que respecta a las tres ciudades hispanas, los diez hermas analizados encajan bastante bien en el panorama anteriormente trazado para la producción. En efecto, se observa un predominio de hermas de pequeño formato (nº 1, 7, 11-15, 21 y 22), mientras que la presencia de hermas-retrato (nº 23) es testimonial. En el primer caso, se documentan diferentes personajes del cortejo dionisiaco, como Dionysos (nº 4, 7, 11-14b), sátiros (nº 21) y Pan (nº 22), junto a otros personajes como Hermes (nº 14a), Eros (nº 1) y Hércules (nº 15). En el segundo caso, el herma probablemente representó a un atleta. Entre los materiales más utilizados, predominan las variedades de color, tanto *pavonazzetto* (nº 7 y 13) como *giallo antico* (nº 11, 12, 21 y 22), aunque también se recurre al mármol blanco, en este caso lunense (nº 1 y 23), pario (nº 15) o de origen indeterminado (nº 14). Desde el punto de vista cronológico, todos los hermas de pequeño formato se fechan en época neroniano-flavia, a excepción del *Körperherme* de Hércules (nº 15) y el herma-retrato de Córdoba (nº 23), atribuidos al periodo augusteo.

Un segundo género está representado por los *oscilla*, en este caso una creación genuinamente romana. El término, empleado por Virgilio para designar una serie de objetos de naturaleza indeterminada que se suspendían de las ramas de los árboles como ofrenda al dios Baco (Verg. *Geogr.*, II, 380-392), ha sido popularizado por la investigación reciente para referirse a un conjunto de relieves de mármol que comparten con los

oscilla virgilianos la disposición suspendida, aunque se diferencian de ellos probablemente en su naturaleza y, sobre todo, en su disposición en un contexto diverso, como se indicará más adelante. Desde el punto de vista tipológico, los *oscilla* presentan formas muy variadas. Los más frecuentes son los tondos o discos, similares a los clipeos, caracterizados estos por la presencia de una cabeza frontal en altorrelieve. Junto a ellos tenemos las peltas o escudos semicirculares y los relieves rectangulares. A estos tipos suelen añadirse también las máscaras –principal objeto de culto a Dionysos en el mundo griego– pues, tras su empleo en el teatro desde finales del siglo VI a. C. para representar diferentes personajes y su incorporación a relieves arquitectónicos a partir de época helenística, en época romana fueron utilizadas en ocasiones como objetos suspendidos, al igual que el resto de *oscilla* (Navarre, 1919, p. 197-198; Bieber, 1930, p. 2071-2076). Las dimensiones medias son muy similares, y se sitúan entre los 20 y 35 cm de diámetro o anchura de tondos, clipeos, peltas y placas y los 20-25 cm de altura de las máscaras. Por lo que respecta a la decoración de los relieves, lo habitual es que se disponga en las dos caras, aunque existen ejemplos en los que aparece sólo en una. Predominan los motivos de carácter dionisiaco, tanto personajes del cortejo como máscaras. Como complemento encontramos también personajes y escenas mitológicas y, por último, animales, tanto reales como fantásticos. Algunos de los motivos empleados derivan del repertorio neoático, como se aprecia al comparar con la decoración de algunas de las producciones relivarias más características de estos talleres. Para su elaboración se utilizó casi exclusivamente el mármol blanco, en sus variedades lunense, pentélico, pario, proconesio y de otras canteras de ámbito regional. Como indicamos más arriba, todos los indicios disponibles hacen de los *oscilla* una creación plenamente romana, cuyos testimonios más antiguos corresponden a la época augustea, mientras que los ejemplares más recientes se fechan, salvo excepciones, en época adrianea (Bacchetta, 2006, *passim*).

También en esta ocasión la evidencia procedente de las tres ciudades hispanas comparte las características de la producción. En efecto, contamos con cuatro ejemplares correspondientes a los principales tipos de *oscilla*, esto es, tondos (nº 16), peltas (nº 24), clipeos (nº 8) y máscaras (nº 25). Su decoración es muy variada, pues si bien son más frecuentes los motivos dionisiacos, caso de un posible sátiro (nº 16) y sobre todo las máscaras (nº 24 y 25), también encontramos motivos marinos, como un tritón (nº 8). La mayoría de las piezas se ha elaborado

en mármol blanco, tanto de *Luni* (nº 21 y 25) como de Paros (nº 8), salvo el ejemplar de Cartagena, realizado en *pavonazetto* (nº 16). La cronología de todos ellos se sitúa en época neroniano-flavia.

El tercero de los géneros de escultura doméstica hizo su aparición en época helenística. Nos referimos a los **trapezóforos**, término derivado del griego *trapezophora* que designa concretamente la pata de mesa pero, por extensión, se aplica a la mesa completa (Cohon, 1985, *passim*; Moss, 1989, *passim*). Según el número de patas, se distinguen tres tipos de trapezóforos: *monopodium* o mesa de una sola pata, *cartibulum* o mesa de dos patas y *delphica* o mesa de tres patas. En todos los casos, las patas soportan un tablero, bien rectangular o bien circular. La altura media de cada uno de los tipos es muy similar, y se sitúa en torno a 90 cm. Por lo que respecta a la decoración, el repertorio de *monopodia* es muy variado. En ocasiones, el vástago es completamente liso, aunque lo habitual es que cuente con algún tipo de decoración, caso de una ménsula en el extremo superior. Sin embargo, mucho más difundidas son las mesas a cuyo vástago se antepone un pilar rematado por un herma de pequeño formato, un *Körperherme* o una estatua de pequeñas dimensiones. El empleo de hermas de pequeño formato adosados al vástago de la mesa, como se aprecia en ciertos *monopodia* completos procedentes de Pompeya (Moss, 1989), justifica el dorso plano o liso que presentan la mayoría de las piezas. Dos pequeños pies de mármol, de los que se conservan varios ejemplares procedentes de *Italica*, completaban la imagen antropomorfa del conjunto integrado por herma y pilar. Considerados tradicionalmente como pies votivos, su elaboración en numerosas ocasiones en mármoles de color, especialmente en *giallo antico*, denota su atribución a este género de trapezóforos (Peña y Rodero, 2004, p. 97-98). En cuanto a los vástagos decorados con estatuas, labradas en el mismo bloque o exentas, el repertorio decorativo es muy variado, si bien predominan los personajes del cortejo dionisiaco, bien solos o bien en grupos, y las representaciones de bárbaros u orientales. En cuanto a *cartibula* y *delphicae*, el repertorio es bastante más repetitivo. Los frentes de las patas de *cartibula* adquieren normalmente la forma de los cuartos traseros de un felino, rematados en un cáliz del que nace la cabeza de un animal –por lo general un león, una pantera o un grifo–, pero también podemos encontrar esfinges recostadas o incluso ninfas arrodilladas que sostienen una venera. El espacio que media entre los frentes puede quedar liso o decorado, en cuyo caso son habituales los cálices vegetales o los

candelabros de los que nacen roleos. Por lo que respecta a las *delphicae*, rematando las patas en forma de cuartos traseros de un felino podemos encontrar cabezas de león, pantera o grifo. Aunque existen trapezóforos realizados en bronce, más frecuente fue la producción de mesas de mármol, sobre todo de mármol blanco. Sin embargo, para los pilares hermaicos y algunas figuras que decoran los *monopodia*, e incluso para algunas patas de felino, es frecuente el empleo de mármoles de color, especialmente del *giallo antico*. Los primeros testimonios de mesas de mármol remontan a época tardohelenística y fueron producidos por talleres afincados en el Egeo, principalmente de Atenas, Delos y Delfos. A partir de época augustea encontramos los primeros ejemplares típicamente romanos, cuya producción alcanza hasta el siglo IV d. C. (Stephanidou-Tiberiou, 1993, p. 303-304).

Las tres ciudades consideradas nos han proporcionado seis testimonios de trapezóforos, aunque ninguno de ellos se encuentra completo: al contrario, disponemos bien de las propias patas (nº 2 y 29) o bien de las figuras que las decoraban (nº 9, 10, 17 y 29). En todos los casos, nos encontramos siempre con fragmentos de *monopodia* (nº 2, 9, 10, 17 y 26) y de *cartibula* (nº 29). Aunque contamos con algún ejemplar liso (nº 2), lo más habitual es que presenten decoración figurada. En ese caso, documentamos representaciones de Dionysos (nº 9 y 26), de bárbaros u orientales (nº 10), de peplóforas (nº 17) y, por último, de seres fantásticos, caso de los grifos (nº 29). El material más frecuentemente utilizado es el mármol blanco, bien lunense (nº 9), pario (nº 2) o de procedencia indeterminada (nº 10). Sólo en un caso se recurre a la caliza (nº 26) y en dos al mármol de color, en esta ocasión el *giallo antico* (nº 17 y 29). En cuanto a la cronología, dos ejemplares se han atribuido a la época augustea (nº 2 y 26), mientras que cuatro se adscriben al periodo flavio (nº 9, 10, 17 y 29).

El cuarto de los géneros, como el anterior surgido en época helenística, es el de las **estatuas-fuente**. Dicho término se aplica a una serie de figuras de temática muy variada cuyo nexos de unión es la presencia de un orificio donde insertar una tubería de plomo, a través de la cual vertía el agua en un estanque o pilón. Desde el punto de vista tipológico, cabe distinguir entre estatuas y pilones de fuente provistos de decoración, sobre todo del tipo denominado “fuente de escalinatas”. Por lo que respecta a las estatuas, dentro del repertorio iconográfico predominan las divinidades acuáticas masculinas, generalmente recostadas, las ninfas, las figuras del cortejo dionisiaco, los Eroles o niños y, por último, las representaciones de

animales. La mayoría de las piezas derivan de prototipos gestados en época helenística, sobre todo en el siglo II a. C. El material más frecuentemente empleado para su elaboración es el mármol blanco, aunque a veces se acude a variedades coloreadas, especialmente de color oscuro. Como se ha apuntado antes, el origen de este tipo de representaciones se encuentra en las residencias de los primeros soberanos de época helenística. De Oriente el tipo pasó al Occidente romano, donde fue popularizado a lo largo de la época altoimperial, con momentos álgidos durante la segunda mitad de los siglos I d. C. y II d. C. (Loza, 1992, *passim*).

Por lo que respecta a las tres ciudades consideradas, la evidencia analizada asciende a cinco los ejemplares, correspondientes a estatuas (nº 18-20) o a pilones de fuente (nº 3 y 30). En el primer caso, tratamos siempre con ninfas, tanto estantes (nº 18 y 19) como recostadas (nº 20). En el segundo caso, nos referimos a las fuentes de escalinatas (nº 3 y 30). Los dos ejemplares comentados no presentan diferencias muy acentuadas, aunque son palpables. Así, la pieza de Córdoba es un pilón con conchas y escaleras laterales, desprovisto de cualquier otra decoración (nº 30), mientras que la de Tarragona añade a estos motivos las figuras de cuatro Eroles que portan odres sobre sus hombros (nº 3). Todas las piezas están realizadas en mármol blanco, la mayoría de origen indeterminado (nº 3, 20 y 30), mientras que dos de ellas son de mármol de Paros (nº 18 y 19). Las dos ninfas estantes (nº 18 y 19) se fechan de modo genérico en el siglo II d. C., el pilón de fuente de Tarragona (nº 3) en época adrianea y la ninfa recostada y el pilón de fuente de Córdoba (nº 20 y 30) en época severiana.

El último de los géneros que queda por tratar es el de las **estatuas**. La abundancia de piezas durante todas las épocas y en diferentes contextos, tanto públicos como privados, dificulta sobremanera establecer unas pautas generales para este género. No obstante, si nos ceñimos a las producciones de carácter estrictamente doméstico, observamos el predominio de la escultura ideal, con una serie de personajes cuyas representaciones gozaron de una especial predilección. Nos referimos a Dionysos y su cortejo, a Venus, Eros, Hércules, Fortuna, las ninfas, los lares y el *genius* de los propietarios. Para todas ellas, los prototipos más frecuentemente utilizados corresponden a la época helenística, aunque también se acude a creaciones de época clásica e incluso a temas típicamente romanos. Como materiales, sin duda el más utilizado es el mármol —principalmente en sus variedades blancas, aunque también se recurre a las variedades de color— y

en menor medida el bronce. Desde el punto de vista cronológico, podemos encontrar piezas desde época tardorrepublicana y a lo largo de la época altoimperial, con puntos álgidos en época augustea y julio-claudia y en época adrianea y antonina.

Por lo que respecta a las tres ciudades hispanas, contamos con cinco ejemplares, entre los cuales se representa a Dionysos (nº 4), Venus (nº 5 y 27), Ulises (nº 28) y un sirviente africano (nº 6). La inmensa mayoría se han realizado en mármol, en todos los casos mármol blanco, salvo la imagen de Ulises (nº 28) y el sirviente africano (nº 6), que son de bronce. Desde el punto de vista cronológico, se fechan en época julio-claudia (nº 27 y 28), flavia (nº 6) y adrianea (nº 4 y 5).

A modo de **síntesis** de todo lo expuesto hasta el momento, cabe indicar lo siguiente. Por lo que respecta a la tipología, las tres ciudades hispanas nos han dejado testimonios de los principales géneros escultóricos del ámbito doméstico, esto es, hermas, *oscilla*, trapezóforos, estatuas-fuente y estatuas en general (nº 4-6, 27 y 28): entre los hermas, sin duda el género más numeroso, prácticamente todos representan a divinidades (nº 1, 7, 11-15, 21 y 22), mientras que sólo uno es un herma-retrato (nº 23). De los primeros, encontramos ejemplares tanto simples (nº 1, 7, 11-13, 21 y 22) como dobles (nº 14) e incluso un *Körperherme* (nº 15); en el grupo de *oscilla*, encontramos diferentes variedades, caso de tonos (nº 16), peltas (nº 24), clípeos (nº 8) y máscaras (nº 25); en cuanto a los trapezóforos, se documentan tanto las propias patas como las figuras que las decoraban, correspondientes sobre todo a *monopodia* (nº 2, 9, 10, 17 y 26) y en un solo caso a *cartibula* (nº 29); en el campo de las estatuas-fuente, se distinguen tanto estatuas (nº 18-20) como pilones de fuente (nº 3 y 30). En el terreno iconográfico, no cabe duda que la temática dionisiaca es la preferida. En efecto, encontramos a Dionysos (nº 4, 7, 9, 11-14b y 26) y a algunos miembros de su cortejo, caso de los sátiros (nº 16 y 21), el dios Pan (nº 22 y 25) y las ménades (nº 8b), así como objetos estrechamente relacionados con su culto, como las máscaras (nº 25). Junto a ellos, se constata la presencia de otras divinidades, caso de Venus (nº 5 y 27), Eros (nº 1 y 3), Hermes (nº 14a), los tritones (nº 8a) y las ninfas (nº 18-20); de héroes, como Hércules (nº 15) y Ulises (nº 28); de retratos, como el del posible atleta (nº 23); de figuras de género, caso del sirviente africano (nº 6), el bárbaro u oriental (nº 10) y

la peplófora (nº 17) y, por último, de animales míticos, como los grifos (nº 29). En lo referente a los materiales utilizados, se constatan testimonios de caliza (nº 26) y bronce (nº 6 y 28). No obstante, el mármol es el material más frecuentemente utilizado, con 27 de las 30 piezas consideradas. Al respecto, los mármoles blancos son los más extendidos, completados por una selecta muestra de mármoles de color: entre los primeros, contamos con mármol de *Luni* (nº 1, 9 y 23-25) y de Paros (nº 2, 8, 15, 18 y 19), junto a otras variedades de origen indeterminado (nº 3-5, 10, 14, 20, 27, 29 y 30); entre los segundos, se documenta el *pavonazzetto* (nº 7, 13 y 16) y el *giallo antico* (nº 11, 12, 17, 21 y 22). Por último, desde el punto de vista cronológico, existen piezas de época augustea (nº 2, 15, 23 y 26), julio-claudia (nº 27 y 28), neroniano-flavia (nº 1, 6-14, 16, 17, 21, 22, 24, 25 y 29), adrianea (nº 3, 4 y 5), severiana (nº 20 y 30) y del siglo II d. C. (nº 18 y 19). Como puede comprobarse, predominan las producciones del siglo I d. C., especialmente del periodo neroniano-flavio, mientras que sólo unos cuantos ejemplos corresponden al siglo II d. C. Este cambio de tendencia probablemente deba ponerse en relación con un mayor interés por parte de los propietarios hacia sus viviendas rurales, esto es, por las *villae*, espacios que se monumentalizan en estos años y se dotan de importantes conjuntos escultóricos (Koppel, 1995).

Si efectuamos una **comparación con Pompeya**, observamos que el panorama anteriormente expuesto muestra notables concomitancias. Para llevar a cabo esta labor, nos será de gran utilidad la reciente monografía de A. Carrella, L. A. D'Acunto, N. Inserra y C. Serpe (Carrella *et al.*, 2008), por tratarse quizá de la única publicación que aborda con mayor extensión la plástica de ámbito doméstico de esta ciudad⁴⁴. El análisis pormenorizado de cada una de las piezas tratadas en este trabajo permite extraer las siguientes conclusiones⁴⁵. Con respecto a la tipología, observamos los mismos tipos documentados en las tres ciudades hispanas, es decir, hermas, *oscilla*, trapezóforos, estatuas-fuente y estatuas en general, con un predominio bastante acentuado de hermas de pequeño formato y de *oscilla* (Carrella *et al.*, 2008, 275.): entre los hermas, existen tanto hermas

de divinidades como hermas-retrato. De los primeros, buena parte de las piezas son hermas simples, algunos son dobles y en pocos casos vemos *Körperhermen*. En cuanto a su elaboración, muchas veces los hermas de pequeño formato se han ejecutado en el mismo bloque que el pilar⁴⁶; entre los *oscilla*, se documentan abundantes tondos, peltas, relieves rectangulares⁴⁷ y máscaras, en menor medida clipeos y, como elemento singular, un *oscillum* en forma de siringa⁴⁸; dentro de los trapezóforos, la inmensa mayoría son elementos de *monopodia*, y sólo unos cuantos ejemplos corresponden a *cartibula*; en cuanto a las estatuas-fuente, se constatan sobre todo estatuas y sólo algunos pilones de fuente, desprovistos de decoración⁴⁹. Al repertorio tipológico comentado, similar a lo visto en las tres ciudades de Hispania, se añaden dos tipos nuevos, caso de las representaciones de animales⁵⁰ y los retratos⁵¹. En el terreno de la iconografía (*Ibid.*, p. 273-274), el predominio de la temática dionisiaca es considerable. Al margen del propio Dionysos, sin duda el más frecuentemente representado, existen imágenes de sátiros, silenos⁵² y Pan. A continuación se encuentran las representaciones de Venus, también muy numerosas, probablemente por la conexión que la diosa tenía con la ciudad –recuérdese su nombre: *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum*–, de otras divinidades como Apolo⁵³, Diana⁵⁴ y las ninfas, y del héroe Hércules. Entre las figuras de género, destacan los Eroses o niños⁵⁵ y los bárbaros u orientales. En el terreno de los animales, el elenco es bastante amplio, con predominio de delfines, liebres y ranas⁵⁶. Por último, muchos retratos efigian a *viri illustres*, tanto a poetas como a filósofos y oradores⁵⁷, mientras

46 *Ibid.*, p. 71-72, B6-B7; 119, C7; 202, D59; 236-237, E55.

47 *Ibid.*, p. 103-105, B39-B40; 168, D10; 189-190, D37-D39; 193-194, D44-D45; 246-248, E70-E73.

48 *Ibid.*, p. 117, C4.

49 *Ibid.*, p. 48-49, A28; p. 151-152, C48.

50 Cf. n. 56.

51 *Ibid.*, p. 27-28, A8; p. 36-41, A14-17; p. 93-94, B28-B29; p. 147-148, C40; p. 168-173, D11-D15; p. 177, D21; p. 180-181, D25.

52 *Ibid.*, p. 19-20, A1; p. 88-89, B22; p. 91, B25; p. 101, B36; p. 118, C5; p. 122, C11; p. 148, C41; p. 185-186, D33; p. 194-195, D46; p. 211, E4; p. 238, E57.

53 *Ibid.*, p. 50-52, A29; p. 120-121, C10; p. 210, E2.

54 *Ibid.*, p. 61-62, A36; p. 127-129, C18.

55 *Ibid.*, p. 102-103, B38; p. 132-133, C21-C22; p. 135-136, C24-26; p. 145-147, C38-C39; p. 174, D17; p. 187, D34; p. 209-210, E1; p. 214-216, E7-10; p. 239, E59.

56 *Ibid.*, p. 152-153, C49 y p. 178-179, D23 (delfines); p. 90-91, B24 y p. 218, E14 (liebres); p. 26, A5-A6 y p. 150-151, C46 (ranas).

57 *Ibid.*, p. 94, B29 y p. 168-170, D11 (Hesíodo); p. 93-94, B28 y p. 171, D14 (Epicuro); p. 180-181, D25 (Metrodoro); p. 170, D12 (Demóstenes).

44 Al margen de las aportaciones de E. J. Dwyer, quien considera sólo cinco casas (Dwyer, 1982), y de W. F. Jashemski, que analiza un mayor número de viviendas, aunque centra su interés en peristilos y jardines (Jashemski, 1993).

45 En el relato que sigue, haremos mención específica sólo de aquellas peculiaridades no documentadas en las tres ciudades hispanas.

que otros podrían representar tanto a miembros de la casa imperial como a privados⁵⁸. Las consideraciones que sobre el material realizan las autoras de la monografía no resultan de gran ayuda, pues en la inmensa mayoría de las ocasiones no se ha procedido a la identificación *de visu* de las piezas, de modo que muy frecuentemente se califica el material simplemente como mármol. En todo caso, predominan los mármoles blancos, en ocasiones del monte Pentélico⁵⁹, de Paros y de *Luni*. En cuanto a los mármoles de color, el más extendido es el *giallo antico*, pero también se documenta el *rosso antico*⁶⁰ y el *pavonazzetto*. Tampoco los datos de carácter cronológico son de gran utilidad para nuestra comparación puesto que, por una parte, evidentemente toda la plástica de la ciudad es anterior al año 79 d. C. y, por otro lado, la mayoría de las piezas no cuenta con una cronología específica, sino sólo con una datación genérica en el siglo I d. C. A pesar de todo, de las dataciones propuestas se observa la escasa representación de las piezas de época augustea y julio-claudia y el abrumador predominio de los ejemplares flavios (*Ibid.*, p. 264).

III.2. Ubicación

Según hemos podido comprobar en el comentario de cada una de las piezas, ninguna de ellas se ha encontrado *in situ*. En el mejor de los casos, algunos ejemplos pueden considerarse *in loco*, pero la mayoría son hallazgos antiguos para los que no constan sus circunstancias de hallazgo, de modo que pueden considerarse piezas descontextualizadas. Indudablemente, esta realidad constituye un importante condicionante a la hora de la aproximarnos a su ubicación original. Sin embargo, la consideración de aquellas piezas que proceden de un contexto conocido resulta de gran ayuda para superar este obstáculo y permite aproximarnos a su disposición primigenia. En este sentido, partiendo de la premisa de que todas las piezas proceden de ambientes domésticos⁶¹, la contemplación de

la evidencia proporcionada por las ciudades sepultadas por el Vesubio, en especial de Pompeya, resulta del mayor interés. Gracias a los trabajos de E. J. Dwyer (1982), de W. F. Jashemski (1993) y a la reciente publicación de A. Carrella, L. A. D'Acunto, N. Inserra y C. Serpe (2008), podemos hacernos cada vez más una idea de la posición concreta que tuvieron las esculturas pompeyanas en el interior de las casas. A pesar de que la mayoría de éstas pasaron a engrosar los fondos de numerosos museos y colecciones de toda Europa, la existencia en la mayoría de los casos de los diarios de excavación ha permitido a la investigación reciente devolver muchas de estas piezas a su contexto original. Para ilustrar el problema en cuestión hemos seleccionado tres casas pompeyanas, minuciosamente analizadas por E. J. Dwyer, que cuentan con abundantes testimonios escultóricos y que disponen de información sobre las circunstancias de hallazgo. Nos referimos a la *Casa di Marco Lucrezio*, la *Casa del Citarista* y la *Casa della Fortuna*.

La *Casa di Marco Lucrezio* (Dwyer, 1982, p. 23-52) ha proporcionado una extensa nómina de esculturas. Algunas de ellas proceden de uno de los atrios de la vivienda, caso de una mesa circular y de una estatua de sátiro, probable adorno del *impluvium*. Otra, concretamente un herma simple, se disponía en un *cubiculum*, quizá como decoración de un *monopodium*. Sin embargo, fue el jardín la estancia que albergaba la práctica totalidad de las esculturas. Según la propuesta de E. J. Dwyer, las piezas formaban parte de un programa decorativo dispuesto según unos criterios que tenían en cuenta la visión del espectador desde el *tablinum* (*ibid.*, p. 41). En efecto, suspendidos de los espacios situados entre los pilares se disponía un numeroso grupo de *oscilla*, entre los que se cuentan tondos, peltas, una placa rectangular y una máscara. Por otro lado, en el acceso al jardín desde el *tablinum* encontramos un conjunto de cinco piezas: un grupo de sátiro y Pan, situado en el centro, flanqueado por sendos grupos de Eroses cabalgando sobre delfines, a cuyos lados se sitúan dos hermas dobles dispuestos sobre sus correspondientes pilares. En el centro del jardín se encontraba un estanque, en cuyo borde se dispusieron diferentes figuras de animales, empleadas como estatuas-fuente. Al oeste de dicho estanque se localizan un

58 *Ibid.*, p. 27-28, A8; p. 36-41, A14-17; p. 147-148, C40; p. 170-171, D13; p. 172-173, D15; p. 177, D21.

59 *Ibid.*, p. 78-79, B13; p. 120-121, C10; p. 127-129, C18.

60 *Ibid.*, p. 91-92, B26, p. 98-99, B34; p. 164-166, D6; p. 198-199, D52; p. 202-203, D59.

61 Aunque no necesariamente debe ser así, pues de cada uno de los géneros considerados tenemos constancia de su empleo tanto en edificios públicos como en monumentos funerarios: en efecto, los hermas de pequeño formato aparecen en ocasiones en teatros, termas, lugares de culto y tumbas (Peña, 2002a, p. 97-98), mientras que los hermas-retrato se documentan igualmente en santuarios, teatros y tumbas (Portillo *et al.*, 1985, p. 209-213; Stylow, 1990, p. 199-204);

los *oscilla* se localizan también en teatros, termas, templos, anfiteatros y tumbas (Bacchetta, 2006, p. 357-382); algunos trapezóforos provienen de templos y tumbas (De Ridder, 1904, p. 1720); un gran número de estatuas-fuente se emplean en fuentes y ninfeos, santuarios y templos, termas y teatros (Loza, 1992, p. 580-593); por último, las estatuas podemos encontrarlas en todo tipo de ambientes.

Körperherme de sátiro y cabra rampante y una estatua de sátiro, cuya posición aparentemente aislada se justifica por su contemplación desde un *cubiculum* ubicado al este del jardín. Finalmente, en el extremo opuesto al ingreso al jardín se encontraba un ninfeo, provisto de una estatua-fuente de sileno y flanqueado por sendos hermas dobles, ubicados sobre sus correspondientes pilares.

La *Casa del Citarista* (*ibid.*, p. 86-108) muestra un panorama similar al caso anterior, pues el grueso de la escultura se ubica en los peristilos de la vivienda, mientras que sólo un reducido número de piezas procede de otras estancias de la *domus*. Así, en el atrio meridional se localizaron dos bustos-retrato de bronce, posiblemente considerables como parte de hermas-retrato aparentemente adosados a las antas del *tablinum*. Otras piezas reseñables son dos estatuillas de bronce de Minerva procedentes de una estancia ubicada al este del peristilo central, probablemente dedicada al culto doméstico; dos bustos-retrato de jóvenes, encontrados en una estancia posiblemente empleada como almacén; y, por último, una estatua broncea de Venus, encontrada en una habitación interpretada como establos. Por lo que respecta a los peristilos, cercano a una columna del lado oriental del peristilo sur se halló una estatua de bronce de Apolo. No obstante, es el peristilo central el espacio que atrajo la atención del propietario. Así, en los intercolumnios del pórtico se dispuso una nutrida representación de *oscilla*, tanto tondos como peltas. En el ala este del porticado se situaba un busto-retrato femenino. Por último, en el borde del estanque central se colocaron varias representaciones de animales realizadas en bronce, con la función de surtidores de fuente, mientras que a los lados del estanque se ubicaron dos hermas dobles.

El último de los ejemplos a considerar es la *Casa della Fortuna* (*ibid.*, p. 70-78), cuyas esculturas se disponen únicamente en dos estancias, el atrio y el peristilo. Del atrio apenas contamos con algunos testimonios, caso de dos estatuillas de lares y una de Fortuna, todas ellas realizadas en bronce, ubicadas en el *lararium*. Por su parte, en el peristilo se produce nuevamente el despliegue de la escultura. Como siempre, en los intercolumnios del pórtico se situaban diferentes *oscilla*, entre los que se encuentran tondos, peltas, placas rectangulares, máscaras y una pieza singular, en forma de siringa. Dentro del jardín, al sur de la esquina noroeste, se encontraban una estatua-fuente de Eros y delfín en bronce y un pilón de fuente, situados ambos sobre sendos *monopodia*. Por su parte, adosado a la columna de la esquina sureste se localiza una estatua-fuente de niño con máscara. Tam-

bién en el peristilo se dispusieron una estatua-fuente de sileno y dos hermas simples, si bien se desconoce su localización exacta.

Tanto estos como otros ejemplos de Pompeya y Herculano permiten establecer una serie de premisas sobre la distribución de la escultura dentro de las *domus*. Por una parte, comprobamos que son dos espacios, el atrio y el peristilo o jardín, los que concentran el grueso de la escultura, mientras que otras piezas pueden aparecer en *cubicula*, *triclinia* y otras estancias (*ibid.*, p. 113-120; Jashemski, 1993, *passim*; Carrella *et al.*, 2008, p. 275). Por otro lado, observamos que cada uno de los géneros escultóricos testimonia una localización preferente (Dwyer, 1982, p. 121-134; Carrella *et al.*, 2008, p. 271-272). Así, los hermas simples de pequeño formato se emplearon mayoritariamente para decorar los *monopodia* existentes en *cubicula* y estancias de pequeñas dimensiones (Moss, 1989, p. 315), los hermas dobles y los hermas-retrato de *virii illustres* se dispusieron sobre pilares en jardines y peristilos (Wrede, 1986, p. 60-61) y los hermas-retrato con representación del *genius* del propietario se adosaron a las *antae* de ingreso al *tablinum* (Portillo *et al.*, 1985, p. 208-209); los *oscilla* se suspendían en los intercolumnios de los pórticos de los peristilos mediante una cuerda o cadena unida a una argolla metálica inserta en un extremo de las piezas (Baccheta, 2006, p. 9-11); dentro de los *trapezóforos*, los *monopodia* decorados con hermas aparecen, como se ha dicho antes, en *cubicula* y en estancias de pequeñas dimensiones, los *monopodia* decorados con *Körperherme* o con estatuas y las *delpheicae* se localizan en peristilos y en *triclinia* y los *cartibula* se ubican junto al *impluvium* del atrio (Moss, 1989); las estatuas-fuente se disponen normalmente en jardines y peristilos exentas, en el borde de un estanque o en el interior de un ninfeo, pero también en *balnea* (Loza, 1992, p. 596-602); por último, las estatuas pueden aparecer en cualquier lugar de la casa, sobre todo en peristilos y jardines, pero también en atrios –caso de las figurillas en bronce de lares, penates y *genius*, junto a otras divinidades, albergadas en el *lararium*⁶²–, *triclinia* y otros espacios de representación (Dwyer, 1982, p. 121-128; Carrella *et al.*, 2008, p. 275).

Posiblemente todas las piezas analizadas en este trabajo se ubicaron de una forma similar a lo visto al tratar las *domus* pompeyanas. No obstante, la total ausencia de evidencias al respecto sólo permite movernos en el terreno de la conjetura.

62 Orr 1974. Quizá la imagen en bronce de Ulises (nº 28) pudo ubicarse en uno de estos *lararia*.

IV. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos pretendido ofrecer unas líneas maestras de lo que fue la escultura doméstica urbana en Hispania. Para ello, hemos contemplado los diferentes géneros escultóricos y su posible ubicación dentro de las viviendas. Al respecto, cabe señalar que la escultura no fue en absoluto un elemento aislado, sino que formaba parte de un programa destinado a propiciar el *otium*, el descanso del propietario (Beltrán, 1996). En esta labor también desempeñaron un papel esencial la arquitectura, la pintura, la vegetación y los juegos de agua, todo lo cual daba lugar a un ambiente ideal, similar a los *paradeisoi* de las cortes helenísticas. Los peristilos y jardines, espacios que concentraban el grueso de la escultura, se convirtieron en verdaderas naturalezas animadas, pobladas por divinidades propias de los bosques, sobre todo Dionysos y los miembros de su cortejo. Para potenciar esta sensación de vida, se incorporaron también figuras de animales, muchos de los cuales existieron de verdad en estos espacios. La presencia de Dionysos estaba plenamente justificada por todo lo que el dios simbolizaba, en especial la felicidad y la buena vida, la vida despreocupada, justo aquello que perseguía el propietario. Al dar cobijo en su morada al dios y a sus acompañantes, el *dominus* pretendía sentirse partícipe de sus bondades y, también en cierto sentido, alcanzar su protección frente a los malos espíritus, sin que ello implicara realmente forma de culto alguna.

Sirvan estas líneas para hacernos una idea de la riqueza y diversidad de los repertorios escultóricos más frecuentes en las viviendas urbanas de *Hispania*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M., 1953: "Una nueva cabeza de Hermes báquico hallada en Ampurias", *ArchEspA*, 26, pp. 217-220.
- ANTOLINOS, J. A., 2009: "El trazado urbanístico y viario de la colonia romana", en: NOGUERA, J. M.-MADRID, M. J. (eds.): *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete, Cartagena*, Murcia, pp. 59-67.
- BACCHETTA, A., 2006: *Oscilla. Relievi sospesi di età romana*, Milano.
- BALIL, A., 1977: "Fuentes y fontanas romanas de la Península Ibérica", en: *Segovia. Symposium de Arqueología romana*, Barcelona, pp. 77-89.
- BALIL, A., 1988: "Esculturas romanas de la Península Ibérica (IX)", *BVall*, 54, pp. 223-253.
- BELTRÁN, J., 1993: "Hermeracae hispanos", en: *Estudios dedicados a Alberto Balil in memoriam*, Málaga, pp. 163-174.
- BELTRÁN, J., 1996: "La incorporación de los modelos griegos por las élites romanas en el ámbito privado. Una aproximación arqueológica", en: FALQUE, E.-GASCÓ, F. (eds.): *Graecia capta. De la conquista de Grecia a la helenización de Roma*, Huelva, pp. 201-232.
- BIEBER, M., 1930: "Maske", *RE* XIV, 2, pp. 2070-2120.
- BITTERER, T., 2007: "Sulle statue degli orientali della Basilica Emilia", *ArchCl*, 58, pp. 155-163.
- BORGHINI, G. (ed.), 1992: *Marmi antichi*, Roma.
- CARRELLA, A. et alii., 2008: *Marmora pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane*, Roma.
- CARRILLO, J. R., 1996: "Oscillum en forma de pelta", en: VAQUERIZO, D. (ed.): *Córdoba en tiempos de Séneca*, Córdoba, pp. 126-127.
- CARRILLO, J. R. y CASTRO, E., 2001: *Informe preliminar de la IAU en el patio occidental del Colegio de Santa Victoria (Córdoba)*, Córdoba (inédito).
- COHON, R. H., 1985: *Greek and roman stone table supports with decorative reliefs*, Ann Arbor.
- DELIVORRIAS, A. et alii., 1984: "Aphrodite", *LIMC* II, pp. 2-151.
- DE RIDDER, A., 1904: "Mensa", *DS* II, 2, pp. 1720-1726.
- DWYER, E. J., 1982: *Pompeian domestic sculpture. A study of five pompeian houses and their contents*, Roma.
- ELVIRA, M. A. et alii., 1994: "La colección de esculturas hallada en Valdetorres de Jarama (Madrid)", *ArchEspA*, 67, pp. 179-200.
- FABRICOTTI, E., 1974-1975: "Ninfe dormiente. Tentativo de clasificación", *StMisc*, 22, pp. 68-71.
- FRÖHLICH, T., 1991: *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten*, Mainz.
- GALLIAZZO, V., 1979: "Significato e funzione della fontanella 'a scalette d'acqua' nella casa romana e un singolare frammento al Museo civico di Feltre", *AttiAcRov*, 19, pp. 49-80.
- GARRIGUET, J. A., 1999: "Reflexiones en torno al denominado 'Foro de Altos de Santa Ana' y los comienzos del culto dinástico en *Colonia Patricia Corduba*", *AnCord*, 10, pp. 87-113.

- GARCÍA Y BELLIDO, A., 1949: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.
- GERKE, P., 1968: *Satyryn des Praxiteles*, Hamburgo.
- GREGAREK, H., 1999: "Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor", *KölnJb*, 32, pp. 33-284.
- HEKLER, A., 1929: *Die Sammlung antiker Skulpturen. Museum der Bildenden Künste in Budapest*, Viena.
- HIMMELMANN, N., 1983: *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst*, Tübingen.
- ICARD-GIANOLIO, N., 1997: "Triton-Tritones", *LIMC* VIII, pp. 73-85.
- JASHEMSKI, W. F., 1993: *The gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, vol. II, Nueva York.
- KOPPEL, E. M., 1985: *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlín.
- KOPPEL, E. M., 1986-1989: "Los relieves decorativos de Cataluña", *Empúries*, 48-50 II, pp. 8-20.
- KOPPEL, E. M., 1993: "Die Skulpturenausstattung römischer Villen auf der Iberischen Halbinsel", en: *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz, pp. 193-203.
- KOPPEL, E. M., 1995: "La decoración escultórica de las villae romanas en Hispania", en: NOGUERA, J. M. (coord.): *Poblamiento rural romano en el sureste de Hispania*, Murcia, pp. 27-48.
- KOPPEL, E. M. y RODÀ, I., 1996: "Escultura decorativa de la zona nororiental del conventus Tarraconensis", en: *Actas de la II Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Tarragona, pp. 135-181.
- LAZZARINI, L., 2002: "La determinazione della provenienza delle pietre decorative usate dai romani", en: DE NUCCIO, M.-UNGARO, L. (eds.): *I marmi colorati della Roma imperiale*, Venecia, pp. 223-265.
- LEÓN, P., 1999: "Itinerario de monumentalización y cambio de imagen en Colonia Patricia (Córdoba)", *ArchEspA*, 72, pp. 39-56.
- LORENZ, T., 1965: *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern*, Mainz.
- LOZA, M. L., 1992: *La escultura de fuentes en Hispania*, Málaga.
- LOZA, M. L., 1996: "Consideraciones sobre algunas esculturas de Colonia Patricia Corduba", en: LEÓN, P. (ed.): *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica*, Córdoba, pp. 259-274.
- MAIURI, A., 1927: "Casa dell'Efebo", *NSc*, pp. 32-74.
- MÁRQUEZ, C., 1997: "Artes decorativas en la Córdoba romana", *AnCord*, 8, pp. 69-94.
- MASTROROBERTO, M., 1992: "La scultura dei giardini", en: *Domus, viridaria, horti picti*, Nápoles, pp. 39-42.
- MATTUSCH, C., 1994: "Bronze herm of Dionysos", en: HELLENKEMPER SALIES, G. Y OTROS (eds.): *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia I*, Colonia, pp. 431-450.
- MOSS, C. F., 1989: *Roman marble tables*, Ann Arbor.
- NAVARRE, O., 1919: "Theatrum", *DS* V, pp. 178-205.
- NEUDECKER, R., 1988: *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz.
- NIEMEYER, H. G., 1993: "Statue eines Negerknaben", en: *Hispania antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz, p. 378, lám. 171.
- NOGALES, T. et alii., 2004: "El programa decorativo de la Quinta das Longas (Elvas, Portugal): un modelo excepcional de las villae de la Lusitania", en: *Actas de la IV Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Lisboa, pp. 103-156.
- NOGUERA, J. M., 1991: *La ciudad romana de Carthago Nova. La escultura*, Murcia.
- 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: *La casa romana en Carthago Nova. Arquitectura privada y programas decorativos*, Murcia, pp. 141-166.
- ORR, D. G., 1978: "Roman domestic religion: the evidence of the household shrines", *ANRW*, II, 16, 2, Berlin, pp. 1557-1591.
- PANDERMALIS, D., 1971: "Zum Programm der Statuenausstattung in der Villa dei Papyri", *AM*, 86, pp. 173-209.
- PENSABENE, P., 2002: "Le principali cave di marmo bianco", en: DE NUCCIO, M.-UNGARO, L. (eds.): *I marmi colorati della Roma imperiale*, Venecia, pp. 202-221.
- PEÑA, A., 2002a: *Hermas de pequeño formato del Museo Arqueológico de Córdoba*, Córdoba.
- PEÑA, A., 2002b: "Máscara de Pan", en: VENTURA, A. Y OTROS (eds.): *El teatro romano de Córdoba*, Córdoba, pp. 237-238.
- PEÑA, A., 2004: "Nuevas hermas de pequeño formato de la Bética", *AnCord*, 15, pp. 271-289.
- PEÑA, A., 2009: "La escultura decorativa", en: LEÓN, P. (coord.): *Arte romano de la Bética*, vol. II, pp. 321-367.
- PEÑA, A. y RODERO, S., 2004: "Un conjunto de esculturas de pequeño formato procedente de Italica (Santiponce, Sevilla)", *Romula*, 3, pp. 63-102.

- PINKART, D., 1965: *Das Relief des Archelaos von Priene und die Musen des Philiskos*, Kallmünz.
- PORTILLO, R. *et alii.*, 1985: "Porträthermen mit Inschrift im römischen Hispanien", *MM*, 26, 1985, pp. 185-217, láms. 36-45.
- RAEDER, J., 1983: *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, Frankfurt.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., 2004: "Miscelánea de esculturas de la Bética", en: Actas de la *IV Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Lisboa, pp. 35-66.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., 2009: "Las estatuas de culto y las de lugares públicos", en: LEÓN, P. (coord.): *Arte romano de la Bética*, vol. II, pp. 76-109.
- RÜCKERT, C., 1998: "Miniatuhermen aus Stein. Eine vernachlässigte Gattung kleinformatiger Skulptur der römischen Villeggiatur", *MM*, 39, pp. 176-237, láms. 21-31.
- SCHNEIDER, R. M., 1985: *Bunte Barbaren*, Heidelberg.
- SCHNEIDER, R. M., 1992: "Orientalische Tischdiener als römische Tischfüsse", *AA*, pp. 295-305.
- SCHRÖDER, S. F., 1989: *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios*, Roma.
- SEILER, F., 1992: *Casa degli Amorini Dorati. Häuser in Pompeji 5*, Munich.
- SESTIERI, P. C., 1953: "Peplophoros", *ArchCl* V, 1, pp. 23-33.
- STEPHANIDOU-TIBERIOU, T., 1993: *Trapezophora me plastike diakosmese: e attika omada*, Atenas.
- STYLOW, A. U., 1989-1990: "Más hermas", *Anas*, 2-3, pp. 195-206.
- TRILLMICH, W., 2008: "La Preactas de la peplophoros de Cartagena y su tipo estatuario", en: *Preactas de la VI Reunión de Escultura romana en Hispania*, Cuenca, p. 57.
- VAQUERIZO, D. y NOGUERA, J. M., 1997: *La villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Decoración escultórica e interpretación*, Murcia.
- VORSTER, C., 1988: "Die Herme des fellbekleideten Herakles. Typenwandel und Typenwanderung in hellenistischer und römischer Zeit", *KölnJb* 21, 7-34.
- VORSTER, C., 1993: *Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit*, Mainz.
- VV.AA. (1990): *Los bronzes romanos en España*, Madrid.
- WILLERS, D., 1967: "Zum Hermes Propylaios des Alkamenes", *JdI*, 82, pp. 37-109.
- WOJCIK, M. R., 1986: *La Villa dei Papyri ad Ercolano*, Roma.
- WREDE, H., 1986: *Die antike Herme*, Mainz.