

## UN CONJUNTO DE ESCULTURAS DE PEQUEÑO FORMATO PROCEDENTE DE *ITALICA* (SANTIPONCE, SEVILLA)<sup>1</sup>

Antonio Peña Jurado  
Santiago Rodero Pérez

Seminario de Arqueología  
Universidad Pablo de Olavide

### Resumen

En este artículo damos a conocer un conjunto de esculturas de pequeñas dimensiones completamente inéditas, depositadas en los fondos del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, procedentes de la antigua *Italica* (Santiponce, Sevilla). El estudio de su tipología, temática, dimensiones y calidad nos induce a pensar que, en su mayoría, dichas piezas pudieron haber formado parte de ambientes domésticos de la mencionada ciudad romana.

### Abstract

*We present in this paper a group of unpublished little-size sculptures, deposited in the funds of the Archaeological Provincial Museum of Sevilla, coming from the old Italica (Santiponce, Sevilla). The study of their typology, theme, size and quality make us think that the majority of these pieces could have been part of domestic settings in such roman city.*

## 1. INTRODUCCIÓN

En los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla se encuentra depositado un importante conjunto de piezas marmóreas cuyo denominador común son sus reducidas dimensiones. Según indican los libros de registro del Museo, la mayoría de ellas procede de la antigua ciudad romana de *Italica*, localizada en el actual municipio de Santiponce, a unos kilómetros al noroeste de la capital hispalense; para el resto, aunque no consta su lugar de hallazgo, el hecho de encontrarse en las mismas cajas que aquéllas nos induce a pensar que muy probablemente también correspondan a esta misma ciudad. Buena parte de las piezas llegó al Museo por entrega de la Comisión Provincial de Monumentos a finales del siglo XIX, otras lo hicieron como donación de

particulares a principios del siglo XX, y sólo unas cuantas se hallaron en el curso de excavaciones arqueológicas e ingresaron en 1976. Sin embargo, en ninguno de los casos consta la procedencia exacta del material, circunstancia que se erige en un importante obstáculo a la hora de realizar un buen estudio del mismo.

El acercamiento a la escultura de *Italica* se ha ido incrementando a lo largo de los siglos. Tras unas primeras y escuetas referencias a la misma durante la segunda mitad del siglo XIX, correspondientes a E. Hübner, F. M. Tubino y E. Bethe, el primer tratamiento importante del asunto es realizado a comienzos del siglo XX por M. Gómez-Moreno y J. Pijoán (GÓMEZ-MORENO–PIJOÁN 1912), estudio que sirve de base a P. Arndt para redactar las fichas de la *Photographische Einzelaufnahmen*, hasta entonces la mejor fuente de conocimiento de esta escultura (ARNDT 1933). Durante los años 30 y 40, F. Poulsen y R. Thouvenot continúan la labor de publicación de las piezas (POULSEN 1933, THOUVENOT 1940). Sin embargo, el primer *corpus* viene de la mano de A. García y Bellido, primeramente en su catálogo de las esculturas hispanas, más tarde con la aparición de su monografía sobre *Italica* (GARCÍA Y BELLIDO 1949, 1960). A principios de los años 80, en el marco de su trabajo sobre la escultura de Hispania, A. Blanco propone nuevas vías de estudio, sobre todo en lo referente a la iconografía y el estilo de las piezas (BLANCO 1982). Una mayor importancia reviste quizá la figura de H. G. Niemeyer, cuyos trabajos sobre la escultura ideal adrianea de *Italica* ofrecen unas reflexiones de gran hondura, aunque algunos de sus planteamientos se encuentren hoy ya superados (NIEMEYER 1985, 1993). Con esto llegamos al año 1995, momento en que ve la luz la monografía de P. León, donde se aborda un estudio integral de la escultura italicense (LEÓN 1995). Tras unas reflexiones introductorias especialmente interesantes en lo referente a cronología, localización, estilo y talleres de esta escultura, la autora se adentra en el análisis de 57 piezas, con especial atención a aspectos como la descripción, el comentario iconográfico y el comentario cronológico de las mismas, todo ello complementado con un excelente aparato gráfico. Sin duda alguna, es ésta la obra de referencia para cualquier interesado en la escultura de *Italica*.

Dos ideas expuestas en la obra de P. León llaman especialmente nuestra atención: por una parte, la descontextualización generalizada de la práctica totalidad de la escultura italicense. La mayoría de las piezas constituyen hallazgos de los siglos XVIII y XIX, para los que apenas existen indicaciones de su procedencia, de manera que en el mejor de los casos, como hace la autora, tales esculturas

1. Nos gustaría expresar nuestro agradecimiento al de su director, D. Fernando Fernández Gómez, por Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, en la persona de facilitarnos el acceso a los materiales objeto de estudio.

sólo pueden ser atribuidas de una forma genérica a las cuatro grandes áreas de la ciudad antigua, esto es, el área del foro, el área del teatro, el área de la terraza superior del teatro y el área de “Los Palacios” (*IBID.*, 18-24); por otra parte, la nula atención que han recibido los ámbitos doméstico y funerario pues, como acabamos de señalar, las esculturas recuperadas proceden de espacios públicos de la ciudad (*IBID.*, 18). La segunda de estas constataciones contribuye a realzar el interés de nuestro trabajo, puesto que las esculturas que presentamos, lo adelantamos ya, probablemente correspondan en su mayoría a uno de esos ámbitos prácticamente desconocidos, como es el doméstico; sin embargo, la primera afirmación establece los límites de nuestra reflexión, en el sentido de que en ningún caso podremos proponer una localización exacta para las piezas, de modo que habremos de contentarnos con justificar su atribución a viviendas de *Italica*.

Teniendo muy presentes estas observaciones, nuestro trabajo se marca dos objetivos muy concretos: en primer lugar, realizar un estudio tipológico, iconográfico y cronológico de cada una de las piezas consideradas; y, en segundo lugar, proceder a la contextualización de cada grupo de piezas, con la correspondiente justificación de su pertenencia a ambientes domésticos.

## 2. CATÁLOGO

### Nº 1: Herma con casco (fig. 1)

REP 178. De *Italica*. *Giallo antico*<sup>2</sup>. Alt. máx. 9 cm, anch. máx. 10'5 cm, grosor 7'5 cm. Falta la mitad inferior del rostro así como el cuello y el busto. Bajo el ojo izquierdo presenta un hueco alargado, quizá fruto de una reparación antigua. La parte posterior es completamente lisa. Época augustea o tiberiana. Inédito.

Cabeza de un personaje juvenil en cuyo rostro se atisban ciertas dosis de patetismo, acentuadas por la arruga que se constituye en su frente. Las cuencas oculares están vaciadas y presentan igualmente sendas trepanaciones en la zona más próxima a la nariz, destinadas a albergar incrustaciones de pasta vítrea (MOSS 1989, 86-87). La figura está tocada con un casco hemiesférico con cuernos de carnero y, bajo estos, una franja decorada con un motivo vegetal: de un cáliz de tres hojas de acanto parten dos tallos que constituyen tres roleos a cada lado, con alternancia de flores cuádrupétalas y cálices. Completan el casco un colgante en el lado derecho, probablemente también representado en el izquierdo, y un forro al que se fijan las carrilleras o paragnátides.

2. Todas las identificaciones del mármol se basan en inspecciones *de visu* de las piezas y en la consiguiente comparación con los diferentes *marmora* publicados

en los principales repertorios al uso (MIELSCH 1985, BORGHINI 1992).

La figura se inserta en la amplia serie de representaciones con casco<sup>3</sup>, sin duda derivadas de un prototipo común, muy probablemente de comienzos de la época helenística (ACUÑA 1980, 136), pues fue en ese momento cuando surge esta iconografía asociada en un primer momento a Alejandro Magno y, más tarde, a otros monarcas helenísticos (RODRÍGUEZ OLIVA 1984-1985, 141-147). La pieza presenta algunas variaciones respecto al tipo más frecuentemente representado: así, lo habitual es la utilización del casco calcídico (ACUÑA 1980, 137), compuesto por un ala poco saliente, cuernos de carnero y cimera, junto con forro, paragnátides y colgantes en forma de cabezas de carnero. La ausencia en la pieza italicense de la cimera y de la visera, cuyo espacio ocupa el motivo floral, nos induce a pensar que, más que de yelmo calcídico, quizá pueda hablarse de *kausia* macedónica, a semejanza de un herma doble de Porcuna donde se muestra a un personaje portando este tocado con cuernos de carnero y paragnátides (BAENA-BELTRÁN 2002, 133-134, n° 127, lám. 55). La ausencia del ala la aproxima a un herma de Sierra de Aznar (ACUÑA 1980, 138-139, n° 1, láms. I-II), mientras que la decoración floral del casco constituye hasta el presente un *unicum* en estos hermas.

A pesar de la antigüedad de los estudios sobre este tipo de piezas, la identidad del personaje representado sigue siendo objeto de discusión. Primeramente identificado como Marte (RODRÍGUEZ OLIVA 1984-1985, 138), más tarde fue relacionado con Alejandro Magno, Pirro del Epiro o con otros monarcas helenísticos (REINACH 1906, PAIS 1926, HERBIG 1934, RODRÍGUEZ OLIVA 1984-1985, SANDE 1993, BAENA 2002). Desde entonces, la mayoría de los autores que ha tratado el asunto se ha adherido a esta interpretación, si bien C. Rückert ha sugerido la posibilidad de identificar a estos personajes como Dionysos con casco, en alusión a su periplo victorioso por la India (RÜCKERT 1998, 195-196). Más recientemente, J. Beltrán ha retomado la hipótesis tradicional al identificar al personaje que aparece en un herma doble de Porcuna con Alejandro Magno, por portar la *kausia* macedónica y por su asociación con Zeus-Amón (BAENA-BELTRÁN 2002, 133-134, n° 127, lám. 55).

Por nuestra parte, estamos de acuerdo con la mayoría de los investigadores en que esta iconografía alude en primera instancia a Alejandro Magno. Ahora bien, como señala Rückert, parece claro que no puede hablarse de retratos en relación a estas piezas (RÜCKERT 1998, 195) puesto que, salvo contadas excepciones, caso de un herma de la antigua colección Dattari (REINACH 1906, 1 fig. 1), nos encontramos siempre ante rostros completamente idealizados, en

3. Catalogadas en diferentes ocasiones (HERBIG 1934, RODRÍGUEZ OLIVA 1984-1985, RÜCKERT 1998, GREGAREK 1999, MIKOCKI 1999, BAENA 2002, PEÑA 2004).



*Fig. 1: Herma con casco (n° 1)*

ocasiones perfectamente comparables a los de ciertos hermas de Dionysos juvenil, identificados claramente con el dios por la presencia de coronas vegetales, como se aprecia en una pieza de Córdoba (PEÑA 2002, 32-33, n° 6, lám. XI-XII) o en otra de Bruselas (GREGAREK 1999, 236, D156, 94 fig. 79)<sup>4</sup>. Sin embargo, tampoco pensamos que pueda hablarse de Dionysos con casco, como propone Rückert (RÜCKERT 1998, 195-196), puesto que no se conocen imágenes del dios con atuendo militar (GASPARRI-VENERI 1986, GASPARRI 1986). Por su parte, S. Sande ha optado por una propuesta intermedia, al considerar que no se trata de un retrato de Alejandro, sino más bien de un tipo, de la imagen de cómo debía ser el macedonio (SANDE 1993, 193). Al plantear en un trabajo reciente que este tipo se produjo durante la segunda mitad del siglo I d. C., descartamos su identificación con Alejandro en favor de su consideración como una alusión a Egipto a través de los cuernos de carnero, símbolo del dios Amón (PEÑA 2004, e. p.). Sin embargo, si aceptamos la cronología augustea o tiberiana que proponemos para la pieza (*vide infra*), entonces no sería problemática la identificación del personaje con el caudillo macedónico si, como pensamos, el prototipo se fijó en época augustea a partir de un retrato de Alejandro, probablemente procedente de Egipto (*IBID.*).

El herma está ejecutado con una gran finura, como delatan algunas cuestiones. Por una parte, el tratamiento tan plástico del rostro y el interés por distinguir diferentes planos en la piel; por otro lado, el detallismo en la ejecución de cada uno de los elementos que integran el casco; finalmente, la decoración de roleos en el borde del yelmo, completamente inédita en otras figuras con casco, tanto itálicas como hispanas. El escaso relieve de los motivos, el punteado de trépano tan sutil del cáliz o la forma de las rosetas de los roleos son perfectamente comparables al trabajo de numerosos frisos y pilastras decoradas de comienzos de época imperial procedentes de Roma, del centro de Italia y de otros lugares de Occidente, como Arlés, Mérida o Cherchel (SCHÖRNER 1995, 154-155, n° 90, lám. 27, 1.2; MATHEA-FÖRTSCH 1999, 109, n° 15, lám. 6, 6; 115, n° 32, lám. 70, 3-6; 129, n° 78, lám. 26, 5; 175, n° 224, lám. 5, 3). Todo ello nos lleva a pensar que la pieza debe ser adscrita a finales de la época augustea o bien al periodo tiberiano. En virtud de su cronología tan antigua, de la originalidad del motivo floral que decora el casco y del empleo del *giallo antico*, es muy probable que nos hallemos ante una pieza importada, elaborada en talleres itálicos.

4. Aunque H. Gregarek la considera una ménade, por nuestra parte pensamos que se trata más bien de un Dionysos femenino, según las observaciones hechas por

C. Rückert sobre la inexistencia de figuras femeninas en el repertorio de hermas de pequeño formato (RÜCKERT 1998, 193-194).

## Nº 2: Herma de Dionysos joven (fig. 2)

IG 41. De *Italica*. Mármol blanco. Alt. máx. 13 cm, anch. 10 cm, grosor 10 cm. Carece del cuello y del busto. El dorso es completamente liso. Época julio-claudia temprana. Inédito.

Cabeza de una figura juvenil de rostro alargado, boca cerrada y rehundida, grandes ojos con cuencas almendradas y pelo con raya central dispuesto sobre los temporales. Sobre el cráneo adopta una forma muy ornamental al convertirse en un roleo. En el marco genuinamente dionisiaco, tan característico de los hermas de pequeño formato, una figura imberbe sin rasgos animalescos sólo puede ser interpretada como Dionysos (RÜCKERT 1998, 190).

Con esta pieza iniciamos el comentario de una serie de hermas cuya labra se distancia notablemente de lo que suele ser habitual en los hermas de pequeño formato. La elaboración tan tosca de la figura, cuyos detalles se indican mediante incisiones, el rostro extremadamente alargado o el trabajo de las cuencas oculares, almendradas y muy prominentes, remiten a una estética indígena, muy alejada de las mejores creaciones romanas. Como observamos en otros hermas hispanos, caso de un ejemplar de San Sebastián de los Ballesteros (PEÑA 2002, 48-49, nº 15, láms. XXIX-XXX), de una pieza procedente de Almedinilla (VAQUERIZO-NOGUERA 1997, 140-143, nº 9) o de otra de Torredonjimeno (BAENA-BELTRÁN 2002, 141, nº 140), es muy probable que nos encontremos ante producciones provinciales ejecutadas por artesanos hispanos que, a inicios de época imperial, comienzan a producir tipos escultóricos nuevos procedentes de Italia, como es el caso del herma<sup>5</sup>. En un primer momento, la estética indígena tendría lógicamente un peso muy importante en sus obras, pero con el paso de los años y con el contacto con talleres itálicos paulatinamente irían adoptando los gustos típicamente romanos.

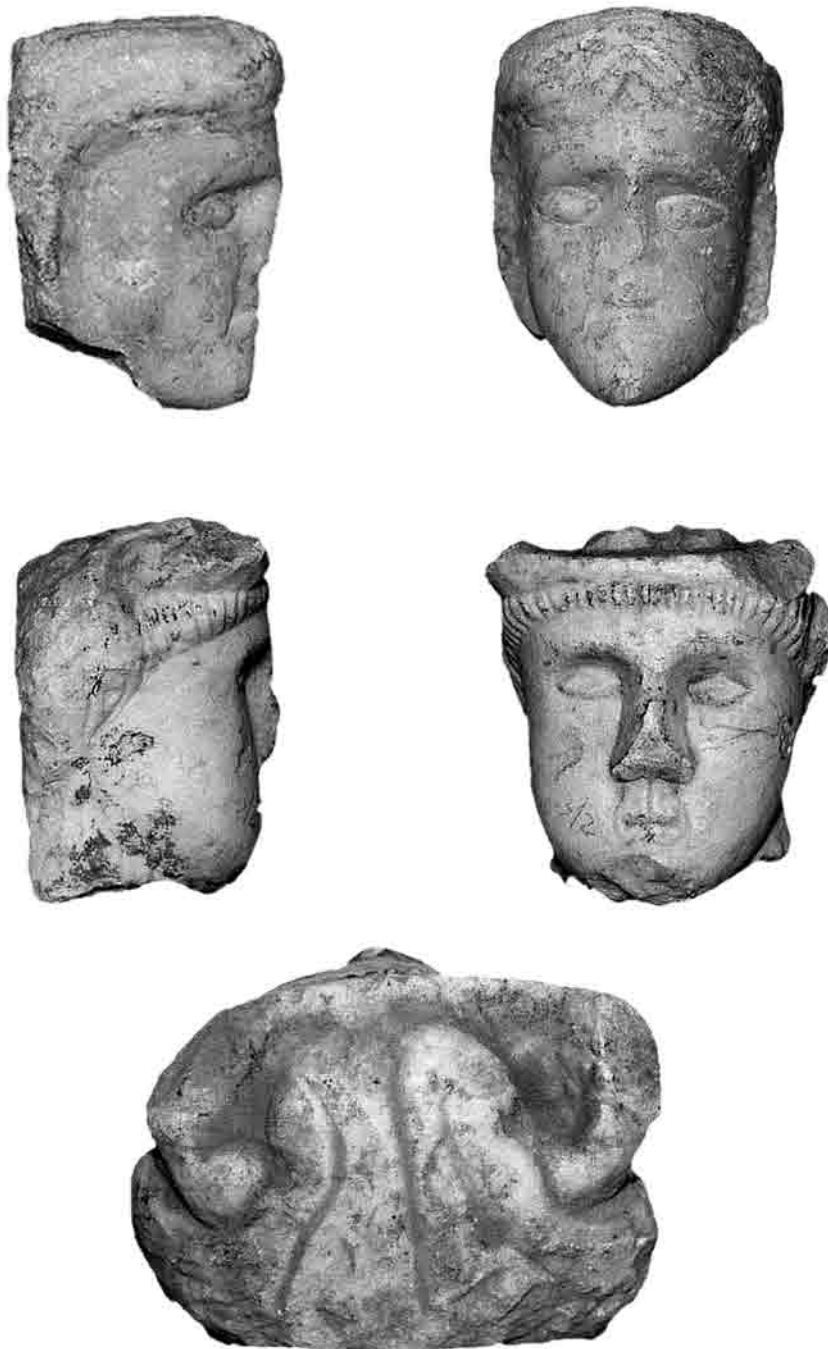
Si bien la tosquedad y el esquematismo de la pieza podrían llevarnos a cuestionar su autenticidad, su hallazgo en *Italica* en el transcurso de excavaciones arqueológicas, según informan los libros de registro, no deja lugar a la duda.

## Nº 3: Herma de Dionysos joven (fig. 3)

REP 182. De *Italica*. Mármol blanco. Alt. máx. 13 cm, anch. máx. 11'5 cm, grosor 9 cm. Se ha perdido parte del lateral izquierdo, el cuello y todo el busto. La parte posterior es completamente lisa. Época julio-claudia temprana. Inédito.

Cabeza de una figura juvenil que muestra estrechas concomitancias con la nº 2. El rostro es igualmente alargado, la boca está rehundida y los ojos son almendrados y prominentes. El tocado es de difícil interpretación: a primera

5. Tanto J. M. Noguera como P. Acuña exponen una propuesta semejante al hablar de los citados hermas de Almedinilla y de Torredonjimeno (VAQUERIZO-NOGUERA 1997, 140; ACUÑA 1980, 141).



*Fig. 2: Hermas de Dionysos joven (nº 2) y de Heracles joven (nº 4)*



vista se asemeja al casco del herma nº 1, de modo que podríamos interpretar la moldura inferior como el forro y la superior como el ala. No obstante, no estamos convencidos de que se trate realmente de un casco debido a la total ausencia de decoración así como de las paragnátides en el rostro. En cualquier caso, la consideración como Dionysos se sustenta en los mismos fundamentos que en la pieza nº 2. Con respecto a los problemas de su producción y cronología, remitimos a lo expuesto en el citado herma.

#### **Nº 4: Herma de Heracles joven (fig. 2)**

REP 312. Posiblemente de *Italica*. Mármol blanco. Alt. máx. 12 cm, anch. 12 cm, grosor 9 cm. Carece del cuello y del busto. La parte posterior es plana, labrada en basto. Época julio-claudia temprana. Inédito.

Cabeza de una figura juvenil masculina de rostro ancho, boca cerrada, nariz de dorso ancho y ojos grandes de cuencas poco salientes. Sobre la frente se dispone un flequillo corto en forma de pequeños mechoncitos rectangulares. La bóveda craneana se cubre con un tocado extraño: en apariencia se trata del hocico de un felino, en cuyos extremos se disponen sendos colmillos, todo ello ejecutado de un modo enormemente esquemático. Ante la posibilidad de identificar este tocado con una *leonté*, pensamos que el personaje representado debería ser considerado como Heracles (BOARDMAN Y OTROS 1988, 729). Si esto fuera así, estaríamos ante una representación del héroe nada habitual en el seno de los hermas de pequeño formato pues, que sepamos, sólo un herma de Heracles de la provincia de Córdoba presenta un tocado similar, aunque en este caso de ejecución mucho más cuidada (PEÑA 2002, 42-43, nº 11, láms. XXI-XXII). Con respecto a los problemas de su producción y cronología, sigue siendo válido lo expuesto en el herma nº 2.

#### **Nº 5: Herma de Dionysos barbado (fig. 3)**

REP 3138. De *Italica*. *Giallo antico* en su variante blanquecina. Alt. máx. 11 cm, anch. 7'5 cm, grosor 6 cm. Se ha perdido el cuello y el busto de la figura. No queda claro si la parte posterior oblicua del cráneo se debe a estar fracturado. El dorso de la pieza es completamente liso. Época julio-claudia plena. Inédito.

Cabeza de un personaje en edad adulta, caracterizado por su luenga barba de mechones ondulados y bigote de puntas largas que enmarca completamente la boca. Como en el herma nº 1, las cuencas oculares están vaciadas, preparadas para recibir incrustaciones de pasta vítrea. Su pelo aparenta estar ceñido por una *taenia* (SAGLIO 1919, 19-20), bajo la cual se disponen los cabellos en forma de mechoncitos. Aun careciendo de algún atributo característico, tanto la disposición

tan cuidada del pelo sobre la frente como el tipo de barba y de bigote son propios de Dionysos (RÜCKERT 1998, 189).

Desde el punto de vista iconográfico, la imagen combina rasgos propios del arcaísmo, como la larga barba estructurada en mechones lisos, con otros característicos del periodo severo, como el pelo ceñido por la cinta y los mechoncitos sobre la frente, en una imagen que recuerda creaciones clasicistas de los siglos II-I a. C., caso del conocido como Joven de Estéfano (ZANKER 1974, 49-50, lám. 44). Aunque no hemos encontrado réplicas exactas de nuestra pieza, algunos hermas permiten aproximarnos al tipo representado, caso de un herma de Jerez (RÜCKERT 1998, lám. 26 a).

Desde el punto de vista estilístico, no existen demasiados detalles de labra que permitan determinar su cronología. Excepto para la ejecución de la boca y de las orejas, el trépano se halla completamente ausente, de modo que los detalles se logran mediante incisiones. Junto a ello, el empleo de rasgos arcaizantes, bien documentado en retratos y producciones decorativas de época claudio-neroniana (HERDEJÜRGEN 1968, 223-226), nos induce a fechar la pieza en la primera mitad del siglo I d. C.

### **Nº 6: Herma de Dionysos joven (fig. 3)**

REP 287-339. Posiblemente de *Italica*. Mármol blanco. Alt. máx. 13 cm, anch. 11 cm, grosor 5'5 cm. Fragmentado en sus laterales. Carece del cuello y del busto. El dorso es completamente liso. Época julio-claudia plena. Inédito.

Cabeza de una figura masculina de rostro juvenil y facciones poco definidas. Sus cuencas oculares, como en los hermas anteriores, están vaciadas. El peinado, de gran volumen, es de raya central, con guedejas dispuestas en ondas hacia la zona de las orejas. El pelo se ha dividido en dos registros por una *taenia*. A los lados del rostro, parece que se constituyen sendas trenzas que caerían sobre los hombros del personaje. Tanto por el peinado como por sus facciones juveniles, pensamos que resulta correcta su identificación como Dionysos (RÜCKERT 1998, 190).

El dios combina un peinado en la órbita del periodo severo con un rostro imberbe y de facciones femeniles típico del siglo IV a. C. Esto último hace de la divinidad un ser ambiguo, razón por la que tradicionalmente se han considerado estas figuras como representaciones femeninas, aunque no existen argumentos convincentes para defender tal postura<sup>6</sup>. En el ámbito de los hermas existen buenos paralelos para establecer el tipo: nos referimos a una pieza de Pompeya

6. Cf. n. 4.



*Fig. 3: Hermas de Dionysos joven (nº 3), de Dionysos barbado (nº 5) y de Dionysos joven (nº 6)*

(MAIURI 1927, 74 fig. 39) y a un herma de Córdoba (PEÑA 2002, 38-39, nº 9, láms. XVII-XVIII), ambos con peinados muy semejantes. La relación con este último es quizá más acentuada, tanto por la cinta que divide el pelo del herma italicense en dos mitades como por las trenzas en relieve a ambos lados del rostro, interpretación que en la pieza cordobesa no era del todo segura (*IBID.*, 38).

Como en el herma nº 5, el modelado de la figura se ha conseguido exclusivamente con ayuda de incisiones. Esta forma semejante de trabajar el mármol nos permite atribuir nuestro herma al mismo periodo, esto es, a plena época julio-claudia.

### **Nº 7: Herma de Dionysos barbado**

REP 4818. De *Italica*. Mármol blanco con pátina amarillenta. Alt. máx. 6 cm, anch. máx. 8 cm, grosor máx. 3 cm. Apenas se conserva un fragmento del rostro de la figura. Siglo I d. C. Inédito.

En lo poco de lo conservado de la figura se aprecia el ojo izquierdo, una especie de aro que ciñe el pelo y dos mechones dispuestos hacia el lado izquierdo. La consideración como Dionysos deriva de su comparación con otros hermas del mismo personaje con características semejantes, entre los que citamos un ejemplar de Arcos de la Frontera (SANTERO-PERDIGONES 1975, 341-343, lám. 30).

En esta ocasión, no es posible realizar precisiones cronológicas a partir de un fragmento tan pequeño. En todo caso, teniendo en cuenta la cronología atribuida a las piezas anteriormente comentadas, pensamos que resulta aceptable una datación genérica en el siglo I d. C., quizá de la primera mitad de la centuria. Su consideración como herma deriva del tipo iconográfico así como de la forma lisa del lateral izquierdo conservado.

### **Nº 8: Pata de mesa (fig. 4)**

IG 1248. De *Italica*, hallada en la Cañada Honda. Mármol blanco. Alt. máx. 18 cm, anch. 15'5 cm, grosor 13 cm. Carece de la cabeza y de parte de la pata y la garra. Época augustea. Inédita.

Cuerpo central de un trapezóforo del tipo *delphica* que muestra unas hojas de acanto de las que surge un grotesco alado con forma de grifo. A los lados del cuello de la figura caen dos mechones de pelo que apoyan por encima de las alas. Éstas flanquean los dos laterales de la pieza y muestran simétricamente la misma disposición en dos hiladas de plumas sobre hojas de acanto vueltas hacia el exterior, unidas para formar un cáliz del que surge la figura. Las alas están realizadas en forma de dos hiladas de plumas agrupadas por parejas superpuestas unas sobre otras con la intención de crear el volumen propio del plumaje. El ala derecha conserva dos hiladas de plumas agrupadas en tres parejas por hilada, mientras que el lado izquierdo preserva dos hiladas con cinco parejas de plumas.



*Fig. 4: Patas de mesa (n° 8 y n° 10)*

Junto al cuello, representado por un vástago circular, caen sobre los hombros dos mechones de pelo apuntados formados por dos hebras cada uno.

La forma de presentar el plumaje de las alas está en sintonía con la representación de grotescos que aparece en algunos candelabros de mármol de época augustea, como los que figuran en los n° 2487 y 2482 de la *Galería de los Candelabros* de los Museos Vaticanos o en el ejemplar de *San Crisogono* en Roma (CAIN 1985, 184-186, lám. 39, 1-4). El análisis de la forma de las hojitas del caule que funciona como soporte de la figura nos acerca a esta cronología augustea plena, como puede apreciarse por la sintonía existente en la representación de las zonas de sombra y en las formas apuntadas de los lóbulos de las hojas de nuestra pieza con las representaciones vegetales de los fragmentos de pilastra de la *Bibliotheca Comunale* de Terni o la depositada en el Museo Metropolitano de Nueva York (MATHEA-FÖRTSCH 1999, 135, 181, láms. 17.1, 20.1-2). Como ejemplo de soporte de mesa con representación de grifos podemos encontrarlo en algunas piezas escultóricas del *Palazzo dei Conservatori* (STUART-JONES 1968, 95, lám. 35). Por todo lo dicho, consideramos razonable fechar esta *delphica* en época augustea.

### N° 9: Cabeza de pantera (fig. 5)

Sin n° de inventario. Posiblemente de *Italica*. Mármol blanco. Alt. máx. 7 cm, anch. 8'5 cm, grosor máx. 3'5 cm. Únicamente se conserva la parte superior del hocico y el lateral derecho de la cabeza. Época augustea. Inédita.

Fragmento de cabeza de felino, previsiblemente una *panthera*<sup>7</sup>. El hocico está formado por dos grandes orificios convergentes hacia el interior, de forma alargada, realizados con el trépano con la intención de representar los conductos nasales. Por lo que respecta a las fauces, originalmente abiertas, el fragmento conserva parte del incisivo izquierdo y los dientes propios del maxilar superior. El lado derecho de la cabeza presenta la musculatura natural de la carrillada y el ojo correspondiente a dicho lado, subrayados por la línea de sombra que delimita el hocico.

Acerca de la funcionalidad del grotesco, pueden plantearse múltiples conjeturas. Primeramente cabría la posibilidad de encontrarnos ante un trapezóforo con prótomo de felino, aunque su tamaño nos parece algo mayor del usado en los n° 8 y 10. Es posible que las dimensiones del fragmento escultórico lo acerquen a las máscaras o prótomos de león utilizadas como surtidores de fuente (LOZA 1992, 127). Este uso es conocido desde la Antigüedad Clásica y el

7. Sobre las diferentes designaciones de felinos en época romana, cf. TOYNBEE 1996, 82.



*Fig. 5: Cabeza de pantera (n° 9) y fuste helicoidal (n° 15)*

material utilizado comúnmente ha sido el bronce y la piedra, tanto caliza como marmórea. Ejemplos de surtidores de mármol los podemos encontrar en Cañete de las Torres (MORENA 1991, 39-42), en Huesca (LOSTAL 1977, 35) o en Mérida (FERNÁNDEZ 1985). Conocemos casos en que una pantera aparece recostada junto a una ninfa, como ocurre con la “ninfa sobre una pantera” del museo *Czartoryski* (MIKOCKI 1999, 65, lám. 35). Prótomos de leones y panteras se han utilizado en ocasiones como relieves decorativos de carácter arquitectónico o como gárgolas, caso de la pantera de la colección *Radziwill* (*IBID.*, 42-43, lám. 29), aunque con un tamaño algo mayor y más burdamente trabajadas.

El tratamiento general de la figura recuerda al utilizado en la pieza nº 8: ojos redondeados, sutiles zonas de sombras delineadas con líneas someramente marcadas e idéntica ejecución de la dentadura con dientecitos en forma cuadrada. Destaca en esta pieza el tratamiento de los músculos que forman pliegues producto del arte de representar una acción intimidadora, lo que origina suaves arrugas carnosas a la altura del cráneo y por encima del hocico, todo ello sin alcanzar un exagerado barroquismo. Es por ello que atribuimos a esta pieza una cronología augustea.

#### **Nº 10: Pata de mesa (fig. 4)**

IG 1238. De *Italica*. Mármol blanco. Alt. máx. 18 cm, anch. 12 cm, grosor 15 cm. Falta el hocico y la mandíbula superior del felino así como una parte de la pata y toda la garra. Época flavia. Inédita.

Parte superior de un trapezóforo con prótomo de pantera en cuya porción conservada muestra las fauces abiertas, la lengua en forma triangular, dos colmillos inferiores partidos y varios dientecillos en su maxilar derecho. En la facción superior de la cabeza surgen dos ondulaciones que convergen en una línea central con la voluntad de representar la musculatura craneal formada en un felino con intenciones agresivas, esbozándose dos ojillos redondeados con la finalidad de completar una expresión convincente de fiereza. Conserva las pequeñas orejas redondeadas detrás de las cuales afloran dos pequeños mechones de pelo que caen sin continuidad sobre el arranque del cuello. Delante de las orejas vuelven a surgir, a ambos lados, dos mechones de pelo que conforman a la altura de la mandíbula inferior una pequeña guedeja constituida por cuatro bucles apuntados que caen sobre la garganta de la fiera. En el lado derecho se conserva la parte superior de un ala apenas silueteada donde pueden apreciarse las líneas maestras del plumaje. Estamos pues ante un felino híbrido semejante al tipo III que R. H. Cohon establece en los *cartibula* (COHON 1984, 59).



Nos decantamos por considerar este fragmento como *delphica* y no como *monopodium* al mostrar la pieza en su parte trasera un inacabado frente recto que vendría a ser usado como plano de conexión con la estructura metálica de sostén de las tres patas de la mesa. Por tanto, consideramos que esta pieza debería de incluirse dentro del tipo 3 de G. M. A. Richter: mesas con tablero circular y con tres patas con forma de animal, del cual destacamos, por sus afinidades iconográficas, el trapezóforo con cabeza de pantera descubierto en Corinto (RICHTER 1966, 112, láms. 575-576). El tipo llegó a ser muy popular en Roma, siendo encontrado en muy diferentes localidades, lo que atestigua el uso generalizado de estas mesas (*IBID.*, 112), cuyo origen se encuentra en las mesas griegas de Delos, Delfos o Priene (CARUSO 1979, 130), alcanzando una difusión mayor en época helenística –con tipos derivados de modelos aqueménidas– y prosiguiendo en la edad imperial romana con su generalización en el siglo I d. C. (COARELLI 1966, 968). El tipo de *delphica* más generalmente utilizado se compone de una zarpa felina de la que suele surgir un motivo central, tipo caule, en cuya parte superior encaja un prótomo de animal según un procedimiento no griego, pero sí de origen oriental (*IBID.*). Encontramos dos piezas cuyas semejanzas estilísticas con la italicense son explícitas, aunque su calidad supera con mucho la alcanzada por nuestros provincianos: la primera, depositada en los Museos Capitolinos, realizada en alabastro y de magnífica manufactura, se asemeja en la forma de representar la fiereza del animal y en el tratamiento dado a la boca (BERTOLETTI 2002, 386); pero, sin duda, el trapezóforo con mayor similitud al nuestro, realizado en mármol y surgiendo de una hoja de acanto, procede de Atenas y se fecha en el tercer cuarto del siglo I d. C. (MIKOCKI 1999, 40, lám. 15, 1-3).

La elaboración del grotesco nos muestra una cabeza de pantera en perfecta simetría, con una pequeña melena formada por dos grupos de mechones a ambos lados cuyo tratamiento es quizá lo más completo de la *delphica*. Vista de frente, el ala izquierda conserva la última hilada de plumas con formas redondeadas que fueron labradas apuntando someramente los contornos de las mismas. La parte inferior de las fauces deja entrever la utilización del trépano para la realización de los dientes y de la forma de la lengua, a fin de conseguir los volúmenes de clarooscuro que pudieran reflejar la fiereza del felino. Estas características, unidas a las afinidades constatadas con el trapezóforo ateniense, permiten fechar la *delphica* en época flavia.

**Nº 11: Venus (fig. 6)**

REP 171. De *Italica*. Mármol blanco. Alt. máx. 23 cm, anch. 11 cm, grosor 9 cm. Falta la cabeza y el torso de la figura. Mediados del siglo I d. C.-comienzos del siglo II d. C. Inédita.

Figura femenina que muestra la pierna derecha adelantada con la rodilla flexionada, mientras que la pierna izquierda se dibuja recta. Ambas extremidades están cubiertas por un manto que por su cara anterior arranca debajo del vientre desnudo, cayendo uno de los pliegues por encima de la pierna exonerada, de tal manera que es recogido no por un nudo sino entre ambas extremidades. Por su cara posterior el manto se repliega de manera horizontal a la altura de los glúteos, mientras que el resto del tejido cae recto hasta los pies.

Estamos ante un tipo que inspiró una de las celebérrimas creaciones de Apeles, conocida como Afrodita *Anadyomene*. El pintor recuperó el tema del nacimiento de la diosa en el mar presentando una divinidad desnuda sobre las olas con los brazos alzados en actitud de arreglarse el cabello (DE FRANCISCIS 1958, 122); buenas muestras de este tipo conservan los Museos Vaticanos o el Museo de Bellas Artes de Houston (DELIVORRIAS 1984, 72). Creación primohelenística fue la Afrodita de Melos del Museo del Louvre que emerge desnuda de las aguas en dinámica torsión (DE FRANCISCIS 1958, 123). Cercano al motivo es el tipo denominado Afrodita de Capua que se gira con naturalidad en busca del reflejo de la imagen en el espejo que sostiene con la mano izquierda. Por lo que se refiere a nuestra pieza, en líneas generales se halla muy próxima a la *Anadyomene*, aunque en su concepción formal también aún peculiaridades de los otros tipos mencionados: así, el tratamiento de los pliegues del vestido, con la caída sin anudar por delante y entre las piernas, nos recuerda la disposición del mismo que suele darse en la Afrodita de Capua, como la depositada en el Museo de Corinto, o en la Afrodita de Melos, existente en el museo de Rodas (DELIVORRIAS 1984, 72, nº 631-632), aun cuando la colocación de las piernas es la negativa, a saber, la izquierda flexionada y la derecha erguida. La carencia en la representación de la diosa de anudación delante del pubis es una variante recogida en los manuales al uso. De características exactas a la pieza italicense encontramos en Cherchel una Venus *Anadyomene* de dimensiones reducidas y tratamiento del vestido sencillo e irreal (LANDWEHR 1993, 32, nº 14, lám. 29 b-c, e-f), con diferencias en la disposición de las piernas; situación ésta que enlaza con el discurso sincrético anteriormente expuesto, donde este tipo de piezas de marcado carácter local aglutina distintas formas de interpretar a Venus dentro de la concepción ecléctica del arte romano provincial. Un testimonio más de lo expuesto lo tenemos en Elche, donde conocemos una Afrodita desnuda que reúne elementos de la Venus Capitolina y de la Venus de Médici (NOGUERA 1996, 306-307).



*Fig. 6: Venus (n° 11)*

En cuanto a la ejecución de la figura, de derecha a izquierda encontramos diferentes maneras de tratar las plegaduras del tejido, siendo común en todas ellas la falta de acabado y el tratamiento burdo que concluye con soluciones esquemáticas y estereotipadas. El primer grupo de arrugas se forma a objeto de representar la caída del vestido sobre la pierna derecha doblada; para conseguir dicho efecto se trazan tres grandes pliegues verticales que sugieren las formas de la pierna y el descenso del manto por la espalda. Dos de ellos se encargan de delimitar el muslo y en su interior se van trazando de manera cóncava arrugas paralelas labradas muy sutilmente. El pliegue trasero vertical es remarcado profusamente a fin de subrayar claramente la parte trasera. El resto de arrugas apenas se esboza con una dirección opuesta a los pliegues básicos. La parte delantera nos muestra con más detalle la forma de trabajar el paño; éste converge en su parte superior desde la cintura hacia el pubis, públicamente cubierto por la estudiada colocación del manto. Este efecto se consigue por la superposición de un grupo de pliegues que se monta sobre los otros cayendo en forma curva hacia los pies, dando la sensación de estar sujetos entre los muslos de la figura. Este grupo de pliegues que apoyándose en la rodilla derecha cae hacia el centro de la figura está labrado mediante surcos que recalcan las zonas de luces y sombras donde se aprecia la inacabada huella del trépano.

La pierna izquierda representada recta nos muestra la sucesión y superposición de pliegues oblicuos mayoritariamente concentrados y resaltados en la parte de las caderas, mientras en la zona inferior las plegaduras son difusas y de arco más amplio. Estos pliegues se representan resaltándolos sobre el fondo liso y con forma alargada, donde el vértice que converge hacia los muslos es más estrecho que la forma sugerida en la parte exterior de las piernas. Presenta la superficie de la arruga una clara ondulación originada por la elevación de los bordes de los pliegues respecto a la parte central de los mismos. Por último, la cara posterior de la figura se divide en dos grupos de dobleces: por un lado, la parte superior representa el vestido enrollado sobre sí mismo a la altura de los glúteos mediante tres pliegues separados por sendos surcos de forma ligeramente helicoidal. Bajo este paño arrollado surgen tres grandes pliegues rectos más estrechos arriba que abajo que, divididos por surcos, se abren ligeramente hacia los lados. El resto de las ondulaciones textiles se representa mediante surcos diagonales que van curvándose hacia las respectivas piernas. En virtud de todas estas características de labra, pensamos que la pieza puede ser fechada entre mediados del siglo I d. C. o comienzos del siglo II d. C., en coincidencia con la cronología asignada al paralelo procedente de Cherchel, datado en el siglo II d. C.

## Nº 12: Serapis sedente (fig. 7)

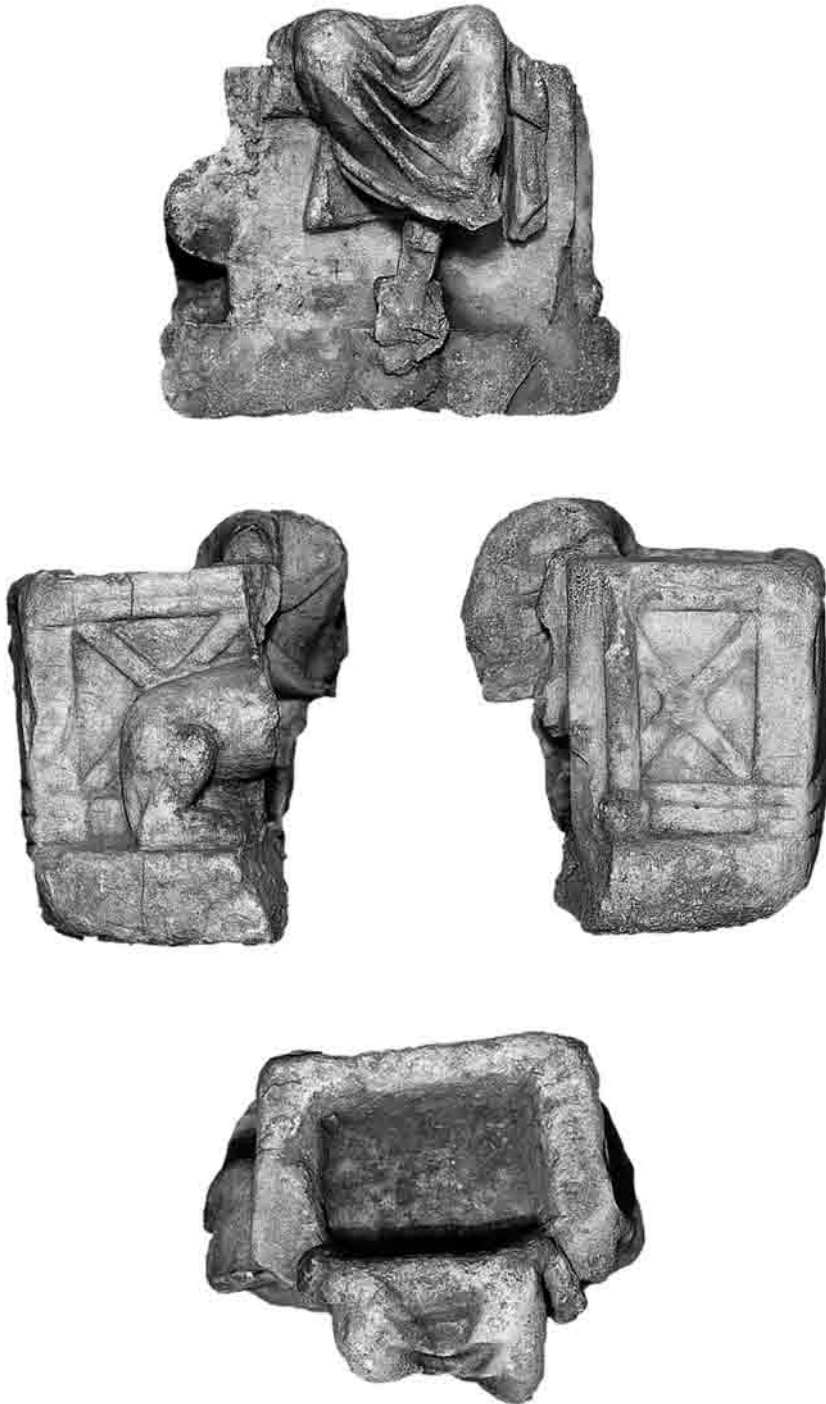
REP 2368. De *Italica*. Mármol blanco. Alt. máx. 15 cm, anch. 15 cm, grosor máx. 12 cm. De la pieza, concebida en dos partes, sólo se conserva la mitad inferior, de la que faltan los pies de la figura sedente y la cabeza y cuartos delanteros del animal. Siglo II d. C. Inédito.

Sobre un alto plinto se dispone un trono ocupado por una figura vestida con una túnica larga y manto dispuesto sobre el regazo que cae a la izquierda de sus piernas. Su pie izquierdo apoya sobre una especie de escabel. A su lado derecho aparecen los cuartos traseros de un animal sentado, en el lado izquierdo parece haberse representado un cetro. El trono está decorado en sus laterales por un motivo en forma de aspa, mientras que por detrás es liso. Aunque falta la mitad superior de la composición, la iconografía descrita nos permite identificar la figura con el dios egipcio Serapis (CLERC-LECLANT 1994, 689).

Como es bien sabido, Serapis es una divinidad surgida a finales del siglo IV a. C. en el Egipto lágida (*IBID.*, 666). Fue Tolomeo I (323-283 a. C.) quien, deseoso de crear un dios dinástico protector de griegos y egipcios, ideó esta divinidad a la que rindió culto en el *Serapeum* de su capital, Alejandría. Según Tácito (*Hist.* IV, 83-84), para ello mandó traer de Sinope, ciudad del Ponto, una estatua del dios griego Hades atribuida a Briaxis que dispuso en el santuario de Alejandría y consagró bajo el nombre de Serapis<sup>8</sup>. Desde entonces, esta estatua de Hades pasó a ser la imagen canónica del dios: barbado y con melena larga, tocado con el *modius* o *kalathos*, símbolo de fertilidad agraria, entronizado, flanqueado a su derecha por la imagen del perro Cerbero, guardián de los Infiernos, y sosteniendo el cetro con la mano izquierda (HORNBOSTEL 1973, 59-95). En época romana se hicieron innumerables réplicas del original alejandrino<sup>9</sup>, entre las que se cuenta esta pieza italicense; respecto a aquél apenas presenta variaciones, salvo el cambio de posición de las piernas así como el tipo de trono empleado. Por citar sólo alguna de las principales réplicas del prototipo, destacamos las versiones de Alejandría (CLERC-LECLANT 1994, 669, nº 9), Roma (*IBID.*, nº 10 c) y Ostia (RODÀ 2001, 235-236, nº 9, 263 fig. 8), especialmente interesante tanto por sus semejantes dimensiones –28 cm de altura– como por el motivo en forma de aspa que decora el respaldo del trono. Según se desprende del estudio clásico de A. García y Bellido, en la Península Ibérica únicamente se conoce una pieza semejante, tanto en el tipo como en

8. Según L. Castiglione, la primera estatua de culto fue esculpida por artesanos alejandrinos para el santuario construido por Tolomeo III (246-221 a. C.) y no se habría terminado hasta el reinado de Tolomeo IV (221-203 a. C.) (CASTIGLIONE 1958, 39).

9. En opinión de L. Castiglione, la imagen canónica en época romana no derivaría de este original alejandrino, sino en realidad de la nueva estatua realizada a comienzos del siglo II d. C. para el santuario renovado probablemente por Adriano (CASTIGLIONE 1958, 39).



*Fig. 7: Serapis sedente (nº 12)*

dimensiones, procedente del mitreo de Mérida (GARCÍA Y BELLIDO 1956, 349, nº 11, lám. XIII a).

La pieza italicense se ha concebido en dos partes, circunstancia nada extraña en la escultura romana (NOGUERA-ANTOLINOS 2002, 119-125)<sup>10</sup>. En la conservada se practicó un rebaje cuadrado picoteado interiormente con el puntero para facilitar el acoplamiento de la parte superior, probablemente fijada con algún tipo de cola o resina. Sorprende no obstante que no se hayan alisado completamente los bordes para el perfecto encaje de las partes. En la superior se habría representado el respaldo del trono así como el resto de las piernas y todo el torso del dios. La atrevida disposición de las piernas, cruzadas a la altura de los pies, no ha sido resuelta con demasiada fortuna por parte del escultor, quien ha concebido la izquierda como si estuviera dislocada. Esta notable incorrección denota una falta de pericia por parte del artesano, aspecto que nos sitúa nuevamente tras la pista de una producción provincial.

Los detalles de la labra no permiten otorgar cronología a la pieza, de ahí que ésta deba plantearse en virtud de la difusión del culto de Serapis en Hispania. En este sentido, al margen del *Serapeum* de Ampurias, fechado en un momento indeterminado del siglo I a. C., y de las inscripciones dedicadas al dios, halladas en su entorno inmediato, todos los testimonios conocidos de culto a Serapis en la Península Ibérica se fechan durante los siglos II y III d. C., sobre todo durante la segunda centuria (GARCÍA Y BELLIDO 1956, 313-355; GONZÁLEZ WAGNER-ALVAR 1982, 324-326). Por todo ello, nos parece razonable proponer para la pieza una cronología del siglo II d. C., quizá de época antonina o severiana.

### **Nº 13: Torso de Dionysos (fig. 8)**

REP 4325. De *Italica*. Mármol blanco. Alt. máx. 12 cm, anch. máx. 8 cm, grosor 5'5 cm. Carece de la cabeza, los brazos y las piernas. Época altoimperial. Inédito.

Torso de una figura masculina de formas blandas, juveniles, como se observa en la parte descubierta del pecho. Visto por detrás se aprecian algunos mechones de pelo que caen sobre el cuello y hombros del personaje. Éste va cubierto por una piel de animal, quizá una pardalé, piel de pantera, o mejor una nébrida, piel de cervato (LEGRAND 1907, 40-41). La piel, anudada sobre el hombro izquierdo, queda abierta en este lado mientras que recubre todo el costado derecho, donde presenta un ancho pliegue. En virtud de este atuendo, podríamos pensar en la representación de Dionysos o bien de un sátiro, personajes que en ocasiones aparecen ataviados

10. Habitualmente se emplea esta técnica en esculturas de grandes dimensiones, aunque en ocasiones también se aplica a las de pequeño formato. Éste es el caso de

un herma de Dionysos de Cartagena, elaborado en dos partes unidas mediante un encolado (NOGUERA-ANTOLINOS 2002, 122, 166 lám. 8 a).

con pieles de estos animales (*IBID.*). No obstante, aún careciendo de la cabeza, los cabellos largos sobre la espalda son un signo inequívoco de Dionysos.

La imagen del dios ataviado con la piel de un animal se documenta en un prototipo del siglo IV a. C., atribuido a Praxíteles o a su círculo más inmediato, reelaborado en época romana para gestar nuevos tipos escultóricos (RIZZO 1981, 293). Existen numerosas réplicas del mismo, con leves variaciones entre unas y otras, sobre todo en lo que respecta a la disposición de la piel del animal, en unos casos anudada sobre el hombro izquierdo, en otros sobre el derecho. La mayoría corresponde a Italia, caso de Roma (*IBID.*, ala IV, nº 13, 292-293), *Villa Adriana* (GASPARRI 1986, 543, nº 51), Tívoli (*MUSEO DEL PRADO* 1999, 136-137) y Ostia (*BILDKATALOG* 1998, lám. 94); en la Península Ibérica tenemos una muestra similar procedente de Aldaia, en Valencia (BALIL 1988, 235-236, nº 199, lám. X). En todos los casos, Dionysos aparece acompañado de una pantera a sus pies.

Desde el punto de vista de la labra, en lo conservado se observa una ejecución muy sumaria, muy especialmente en la representación de la piel, muy plana en la parte anterior, cuyos detalles muy probablemente irían indicados con ayuda de la policromía. Por otro lado, vista de perfil, su grosor es desproporcionado en comparación con el torso del personaje. Para separarla del cuerpo el artesano ha practicado un leve surco. Todos estos detalles nos hablan de una producción provincial, atribuible de un modo genérico a la época altoimperial, sin posibilidad de precisar más esta cronología teniendo en cuenta sus reducidas dimensiones y su estado tan fragmentario.

#### **Nº 14: Torso de Venus** (*fig. 8*)

IG 42. De *Italica*, hallada en el teatro. Mármol blanco. Alt. máx. 12 cm, anch. 11 cm, grosor 5'5 cm. Ha perdido la cabeza, el seno izquierdo, los brazos y la parte inferior del cuerpo. Época altoimperial. Inédito.

Busto desnudo de una figura femenina cuyo estado de conservación dificulta establecer con seguridad los aspectos de carácter iconográfico y cronológico. Aparentemente, en los contornos desnudos de la pieza creemos ver las líneas maestras de una Venus del tipo Cnidia. Afrodita se convierte en uno de los motivos más queridos del arte de Praxíteles, quien nos la muestra totalmente desnuda en el mencionado tipo, referente fundamental en el desarrollo iconográfico de la divinidad que dará origen a una amplia serie de Afroditas desnudas (DE FRANCISCIS 1958, 122). La Cnidia inspirará creaciones helenísticas como la Afrodita de Médici o la Capitolina, aunque sustituyendo la sacralidad del baño de la diosa praxiteliana por aspectos más mundanos, como el realismo y la sensualidad de la Afrodita que Doidalsas realizó para el rey Nicomedes de Bitinia. Este original





*Fig. 8: Torso de Dionysos (nº 13) y torso de Venus (nº 14)*

tardohelenístico, transportado con posterioridad a Roma, dará origen a múltiples copias que decoraron termas y jardines (*IBID.*, 124). Volviendo a nuestra pieza, la relación con la figura praxiteliana se pone de manifiesto en los dos mechones de pelo rizado que caen sobre los hombros así como en el modo asimétrico de representar los pechos. Por sus formas, que no por sus dimensiones, tiene consolidadas concomitancias con una Afrodita del *Museo Nazionale Romano*, con la *Venus Colonna* del Vaticano (DELIVORRIAS 1984, 50, n° 391) o con la copia de la Afrodita de Cnido de las Termas Marcianas de Ostia (SCHMIDT 1997, 204, n° 111). La existencia de este modelo iconográfico en *Italica* no resulta extraña pues ya Ivo de la Cortina, en función del hallazgo de los restos de una Venus tipo Cnido, proponía la existencia en la ciudad de un “larario público” con altar y templo dedicado a esta advocación (DE LA CORTINA 1840, 32). Considerando el estado tan fragmentario de la pieza, únicamente podemos proponer su datación genérica en época altoimperial, sin posibilidad de realizar más precisiones.

#### **N° 15: Fuste helicoidal (fig. 5)**

IG 1234. De *Italica*. Giallo antico. Alt. máx. 10 cm, anch. 9'5 cm, grosor 5 cm. Época altoimperial. Inédito.

Fragmento de columna de reducidas dimensiones con acanaladuras que giran hacia la derecha. Presenta una decoración al exterior realizada mediante canales helicoidales de sección semicircular separados por aristas vivas que descienden desde el sumoscapo hacia su base. El reverso de la pieza está roto pero muestra parte de un canal semicircular por donde debió de encajarse un vástago metálico.

Este tipo de piezas presenta una escasa propagación a lo largo del Occidente romano y cuando aparece en un espacio concreto, se concibe con la finalidad de embellecer los ambientes tanto domésticos como de entretenimiento (MÁRQUEZ 1998, 121). Sin embargo, es en Oriente donde estas piezas alcanzan una enorme difusión y una larga tradición de uso. La utilización de este tipo de fuste en el ámbito doméstico (CHAPOT 1907, 54) nos recuerda que estas piezas están proyectadas a objeto de plasmar el elevado nivel de vida adquirido por el propietario así como el refinado gusto que embarga su vivienda, dentro de un proceso muy del momento, la *luxuria privata* (RODERO 2003, 105). Pero este tipo de piezas no reducía su uso sólo a espacios privados (MAIURI 1958, fig. 159; KURSCH 1960, lám. 13), ya que es conocido también en edificios públicos de carácter lúdico o en espacios sacros (GRANT 1971, 90; VISCOGLIOSI 1996, fig. 124). Pensamos, por tanto, que nuestra pieza debió desempeñar una clara función decorativa fundamentalmente de ámbito doméstico y relacionada con espacios comunes donde pudieran apreciarse las singularidades de la misma.

Diversos son los ejemplos que nos ha legado la Antigüedad para poder comparar nuestra pieza, como los soportes de variada tipología estudiados por T. Mikocki, con o sin cálices de acanto, típicos del Alto Imperio y que podían servir como pilares de *bermae* en los jardines (MIKOCKI 1999, 55, lám. 27, 3-4). También pudieron funcionar de soportes de candelabros, como el caso del tronco de candelabro del *Palazzo dei Conservatori* (CAIN 1985, lám. 89) o de sostén de cráteras neoáticas. Los fustes de columnas torsas realizados en mármoles de importación y de pequeño tamaño también se utilizaron en ninfeos como elementos sustentantes de ménsulas a la vez que embellecían, como sucedió con las columnitas del ninfeo de los Eroles de Ostia (PENSABENE 1973, 120) o en una pieza de *pavonazzetto* de esta misma ciudad (BRUNO 2002, 412). Esta última nos muestra además el fenómeno de la reutilización de columnas decoradas en las postrimerías del Bajo Imperio (*IBID.*), lo que nos indica la importancia y calidad de estos elementos realizados en mármoles importados y labrados con sutileza, que no pierden su intención de propaganda elitista.

Una singularidad destaca en nuestra pieza respecto a lo anteriormente dicho: el canal semiesférico del reverso. Esta circunstancia nos plantea la posibilidad de su uso como soporte decorativo de un objeto colocado sobre ella, quizá un *labrum*, fijado al soporte marmóreo a través de un vástago circular o conectado por una *fistula aquae* que encajara en la acanaladura trasera de la pieza y que sirviera de desagüe al *bacino*. Funcionalmente semejante a nuestra pieza encontramos en Ostia un paralelo estudiado por A. Ambrogi, para quien sólo en casos concretos se puede atribuir con seguridad una función a este tipo de piezas (AMBROGI 2002, 397). Con respecto a la cronología del ejemplar italicense, sólo cabe proponer una datación en época altoimperial.

#### **Nº 16: Toro (fig. 9)**

REP 3559. Posiblemente de *Italica*. Mármol blanco. Long. 10 cm, anch. 3'2 cm, alt. máx. 7 cm. Se ha perdido la cabeza y parte de las cuatro patas. Época altoimperial. Inédito.

La labra esboza los contornos redondeados de un bóvido, del cual se conservan los cuartos traseros y los delanteros muy fragmentados por encima de los correspondientes codillos. También se aprecia la profusa musculatura del cuello y el amplio pecho que definen aunque esquemáticamente las formas poderosas de un toro. Carecemos de la cabeza y de la parte trasera del animal, no contando por tanto con información acerca de su rabo ni de su sexo. Dimensiones y labra tan esquemática sólo permiten fechar la esculturilla de un modo genérico durante el periodo altoimperial.

**Nº 17: Perro (fig. 9)**

IG 990. De *Italica*, hallada en la calle de las termas. Mármol blanco. Long. 5 cm, anch. 2 cm, alt. máx. 2 cm. Carece de la cabeza y de parte de las cuatro patas. Presenta concreciones calcáreas por todo el cuerpo. Época altoimperial. Inédito.

Se conserva el tronco de un animal con el arranque de las cuatro patas y la cola. Estaría representado de pie, con las dos patas delanteras alineadas, mientras que las traseras presentarían una disposición asimétrica, estando la derecha ligeramente más adelantada que la izquierda. La cola presenta un volumen de pelo considerable que la asemeja a la que tienen el *canis lupus* o algunos miembros de la especie *canis familiaris*. Al ser la pieza de un tamaño tan reducido, el escultor le da un tratamiento realista en los contornos, pero simple en la ejecución de los detalles, caracterizados por su ausencia. Como en la pieza anterior, proponemos para ésta una cronología genérica en época altoimperial.

**Nº 18: Perro**

Sin nº de inventario. Posiblemente de *Italica*. Mármol blanco. Long. 4 cm, anch. 2 cm, alt. máx. 2 cm. Época altoimperial. Inédito.

Figura representada mediante volúmenes que delinean esquemáticamente los cuartos traseros de un animal. Dicha simplificación dificulta su adscripción fisionómica a una especie concreta; no obstante, el contacto *de visu* con la pieza atisba formas comunes y cotidianas características de animales de la fauna doméstica y cercanas a las del perro. Como sucedía con los nº 16 y 17, pensamos que esta figura también debe fecharse en época altoimperial.

**Nº 19: Pies (fig. 10)**

IG 474. De *Italica*. Mármol blanco. Long. 11 cm, anch. máx. 7 cm, alt. 3'5 cm. Fracturado parte del pie izquierdo. Planta lisa, parte posterior y superior planas. Época altoimperial. Inéditos.

**Nº 20: Pies (fig. 10)**

Sin nº de inventario. Posiblemente de *Italica*. Mármol blanco de grano muy fino. Long. 8 cm, anch. 6 cm, alt. 3 cm. Ligeras fracturas en los dedos. Planta, parte posterior y superior lisas. Época altoimperial. Inéditos.

**Nº 21: Pies (fig. 10)**

REP 3560. De *Italica*. *Giallo antico*. Long. 9'5 cm, anch. 7 cm, alt. 4 cm. Fracturado el pie izquierdo y en la parte posterior. Planta, laterales y parte superior lisas. Época altoimperial. Inéditos.



Fig. 9: Toro (nº 16) y perro (nº 17)

**Nº 22: Pies** (fig. 10)

REP 3201. Posiblemente de *Italica*. *Giallo antico*. Long. 8'5 cm, anch. máx. 4 cm, alt. 3 cm. Perdido por completo el pie izquierdo, fracturado levemente en su parte posterior. Planta y parte superior lisas. Época altoimperial. Inéditos.

**Nº 23: Pies** (fig. 10)

REP 3550. De *Italica*. Mármol blanco de grano muy fino, posiblemente Luni. Long. 6 cm, anch. máx. 5 cm, alt. 3 cm. Fracturado el pie derecho. Planta y parte posterior lisas. Época altoimperial. Inéditos.

**Nº 24: Pies** (fig. 10)

REP 159. De *Italica*. Mármol blanco. Long. 7'5 cm, anch. 8 cm, alt. 5 cm. Prácticamente intacto. Planta lisa, partes posterior y superior planas. Época altoimperial. Inéditos.

### 3. CONSIDERACIONES GENERALES

Como señalamos en la introducción, no tenemos constancia de la procedencia exacta de ninguna de las piezas consideradas. Sin embargo, existen buenas razones para pensar que la mayoría formaron parte de ambientes domésticos. En este sentido, resulta del mayor interés constatar las afinidades existentes entre estas esculturas y la situación documentada en diferentes *domus* de Italia o de la propia Hispania. En Italia, los mejores testimonios corresponden a Pompeya y Herculano donde, en el marco de la predominante temática dionisiaca, aparecen todos los tipos aquí considerados, junto con otros géneros escultóricos, dispuestos en jardines y peristilos (BELTRÁN 1996, 213-216). En Hispania, ciudades como *Ilici* o *Carthago Nova* ofrecen en sus casas un nutrido grupo de esculturas de pequeñas dimensiones, entre las que se cuentan Dionysos y su cortejo, Attis, Serapis, Mercurio o Venus, en ocasiones dispuestas en *lararia* (NOGUERA 1996; *IBID.*, 2001). Otras veces, esculturas de las citadas características pueden localizarse en *villae*. Uno de los mejores ejemplos al respecto es quizá la *villa* de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba) en la que, junto a una selecta muestra de *opera nobilia* –grupo de Perseo y Andrómeda, *Hypnos*, Hermafrodita–, aparecen en obras de género los temas propios de las ciudades vesubianas –grupos dionisiacos, hermas, trapezóforos, Venus– (VAQUERIZO-NOGUERA 1997).

Volviendo a las piezas italicenses, a continuación vamos a considerar sus posibles contextos de exposición según los distintos grupos que pueden establecerse en función de su tipología y temática. Al respecto, se distinguen dos grandes bloques: esculturas y mobiliario.

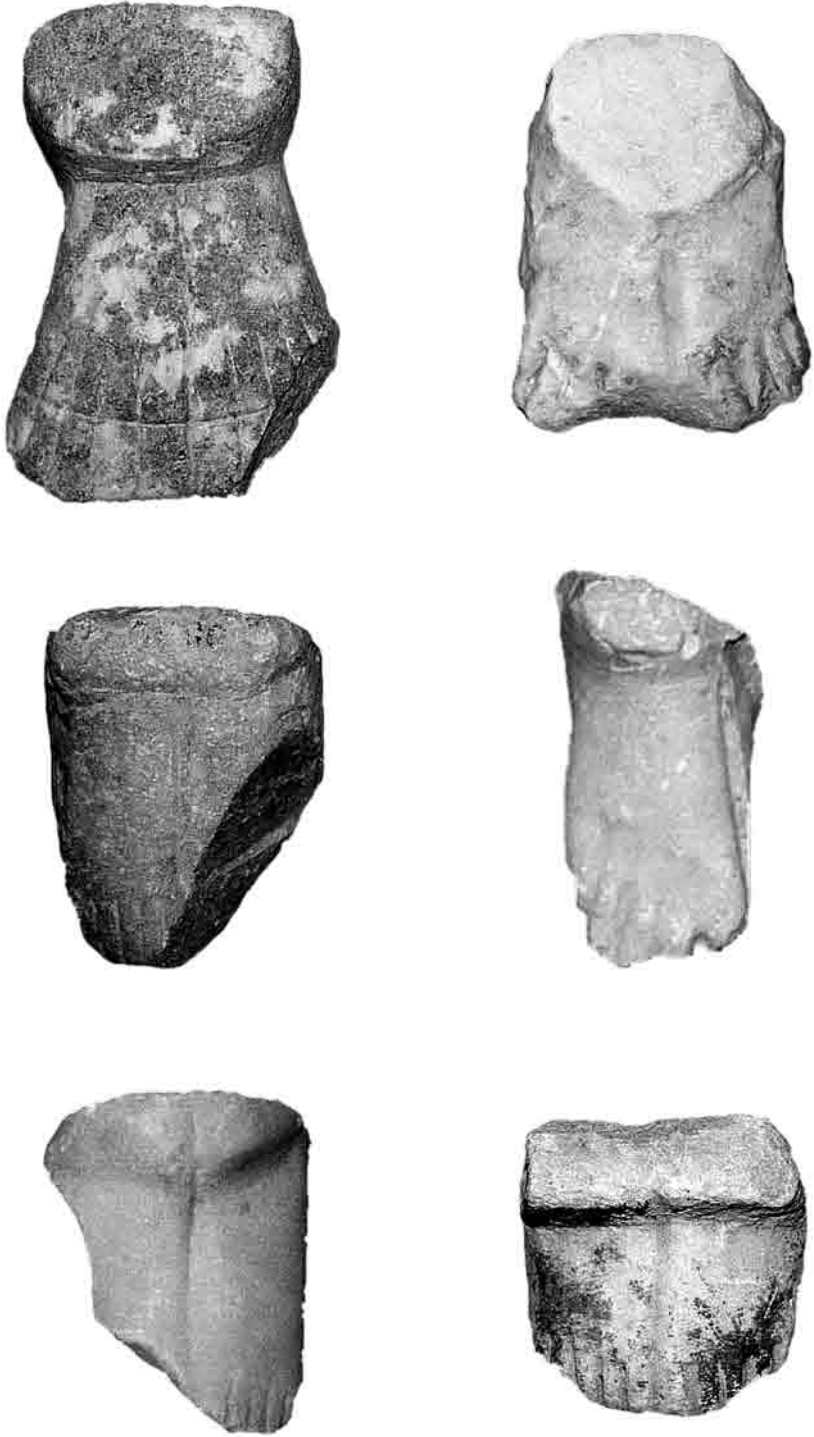


Fig. 10: Pies (n° 19-24)

## A) Esculturas

### Estatuillas de divinidades (figs. 6-8)

Contamos por una parte con tres representaciones de pequeño formato de Dionysos (nº 13) y de Venus (nº 11 y 14), algunas de las divinidades más frecuentes en el ámbito doméstico, como bien documentan las ciudades sepultadas por el Vesubio: con respecto a Dionysos, la frecuente aparición de hermas, *oscilla*, *pinakes*, máscaras y estatuas de pequeñas o grandes dimensiones, con representaciones del dios o de los miembros de su cortejo, es de sobra conocida en las viviendas de la clase media enriquecida de Pompeya y Herculano (JASHEMSKI 1993, *passim*); en cuanto a Venus, nuevamente es Pompeya la ciudad que reúne un mayor número de estatuas de la diosa en tales casas (DWYER 1982, 124; JASHEMSKI 1979, 124-128), en parte por tratarse de la diosa tutelar de la ciudad.

Teniendo presentes las dimensiones de las piezas italicenses, ninguna de las cuales supera los 40 cm de altura, parece claro que ninguna de ellas debió de ubicarse al aire libre, sino que probablemente se dispondrían en espacios habilitados al efecto, como nichos o edículas en jardines y peristilos. En el caso de Venus, autores como Varrón (*Rust.*, I, I, 6; *Ling.*, 6, 20) o Plinio el Viejo (*Nat. XIX*, 50) nos informan de que los jardines se encontraban bajo la protección de la diosa, de ahí la abundancia de sus estatuas en estos espacios: citemos entre otras las estatuillas de la *Casa d'Euxino* (JASHEMSKI 1979, 125, fig. 199) o de la *Casa del Camillo* (DWYER 1982, 63, lám. XXI, fig. 79). Sin embargo, también podríamos encontrar piezas semejantes en *lararia*, situados tanto en el atrio como en el peristilo. En este sentido, según se desprende de la información aportada por los altares domésticos de Pompeya, Dionysos y Venus fueron dos divinidades muy apreciadas, junto a las habituales representaciones de *lares*, *penates* y *genius*, elaboradas en bronce (ORR 1974, 1575-1585). Buen ejemplo de esta presencia en lararios lo tenemos en la Venus de la *Casa d'Epidio Rufo* (DWYER 1982, 121, n. 1, lám. L, fig. 202).

La única excepción al panorama anteriormente trazado viene dada por la Venus nº 14 pues, según consta en los libros de registro del Museo, procede del teatro. Sobre esta cuestión hemos de señalar que en algunos teatros de Occidente se conocen estatuas de la diosa, sobre todo del tipo Cnidia, si bien en todos los casos se trata de piezas de gran formato ubicadas en diferentes ambientes de la *scaena* (FUCHS 1987, 42, E I 1, 2; 111, E I 2). En el caso del ejemplar italicense, sus reducidas dimensiones nos hacen pensar en su disposición en algún lugar de la *porticus post scaenam* más que en el interior del edificio escénico.



Junto con las anteriores, disponemos de una estatua de Serapis (nº 12), difícilmente asignable a un contexto concreto. Un buen número de representaciones del dios procede de santuarios dedicados a su culto, como una pieza del serapeo de Ostia (RODÀ 2001, 235-236, nº 9, 263 fig. 8), o bien al de otras divinidades, como el Serapis sedente del mitreo de Mérida (GARCÍA Y BELLIDO 1956, 349, nº 11, lám. XIII a). En el caso concreto de *Italica*, hasta la fecha no conocemos ningún complejo de culto a esta divinidad, de ahí que consideremos razonable la ubicación de la figura en un espacio sacro doméstico. Al respecto, queremos llamar la atención sobre el *sacellum* de una *domus* descubierto a finales del siglo XIX junto a la iglesia de *San Martino ai Monti* en Roma, dedicado a Isis-Fortuna (ENSOLI 1993, 235-237), que albergó entre otras esculturas una representación de Serapis, paralelo muy interesante para la pieza italicense tanto por sus reducidas dimensiones –26 cm de altura– como por su datación en época antonina (*IBID.*, 226, nº 6, 229 fig. 63).

### Representaciones de animales (fig. 9)

En el catálogo hemos mencionado tres figurillas de animales de muy reducidas dimensiones, con representaciones de un toro y de dos cánidos. En estos casos, no sólo resulta complicado dilucidar su contexto original, sino también determinar su propia función.

Con respecto al toro (nº 16), podemos sugerir dos líneas funcionales. Una primera opción es que la pieza perteneciera a un grupo escultórico donde fuera necesaria la representación de un bóvido, sea el caso de esculturas votivas o de sacrificio donde este animal era llevado junto al altar para ser ofrecido a los dioses. Claro ejemplo de ello lo encontramos ya desde época helenística en los ritos apotropaicos donde los tres animales sagrados de carácter oficial, la oveja, el cerdo y el toro (*suovetaurilia*) formaban parte de las representaciones procesionales alrededor de la ciudad (BIEBER 1981, 187). La segunda posibilidad nos lleva a entender la pieza aisladamente, dentro de una doble concepción votiva o lúdica: en su representación como exvoto, bien en contextos funerarios o en altares públicos, encontramos paralelos en esculturitas de terracota en Córdoba (VAQUERIZO 2004, 146), en Godmanchester (*IBID.*, 181-183, lám. CLXVII), en el Museo Nacional de Nápoles (D'AMBROSIO-BORRIELLO 1990, 94), en la Galia (ROUVIER-JEANLIN 1972, 338) o en las piezas procedentes del Tíber (PENSABENE Y OTROS 1980, 82, 314-315, láms. 14 y 111)<sup>11</sup>, mientras que en

11. Éstas no sólo se usaron con el fin de obtener o agradecer los servicios de divinidades como Hera, Deméter o Atenea, sino que en ocasiones tales repre-

sentaciones sustituían al animal del sacrificio (PENSABENE Y OTROS 1980, 314).

mármol destacan los toros votivos depositados en la Galería Imp. V del *Palazzo dei Conservatori* encontrados allá por el año 1887 cerca del Altar de Minerva Médica (STUART-JONES 1968, 326, lám. 120); en su vertiente lúdica, bien en ambientes domésticos o funerarios, la pieza podría formar parte del ajuar de los más pequeños. Estos posibles *crepundia* (GUILLÉN 1977, 196) no sólo tendrían ese intrínseco carácter de entretenimiento sino que podrían llegar a convertirse, si el aciago destino así lo dictaba, en ajuar funerario, pues en ocasiones se enterraba a los niños junto con sus pertenencias más queridas que podían consistir en figuritas de animales de variado género (FERNIQUE 1887, 1561-1562)<sup>12</sup>.

En cuanto a las representaciones de cánidos (nº 17 y 18), su uso debe ser considerado dentro del contexto mencionado para el bóvido ya comentado, aunque en este caso nos decantamos más por considerarlas como piezas aisladas y no formando parte de un grupo. La funcionalidad atribuible a piezas tan pequeñas está dentro de lo anteriormente expuesto, bien desempeñando un papel votivo o dentro de la escultura decorativa de ámbito doméstico (JASHEMSKI 1979, 34-35), como sucede en la *Casa degli Amorini Dorati*, inundada de pequeñas esculturas (conejos, perros, incluso osos) que pueblan el follaje del jardín (*IBID.*, 40), o en la *Casa di Marco Lucrezio*, con numerosas estatuas de pequeños animales de tamaños diversos (*IBID.*, 43). Representaciones de canes o de lobos son de sobra conocidas en el mundo romano, siendo nuevamente las terracotas las que ofrecen los mejores paralelos. Como ejemplos proponemos las terracotas de Cerro Muriano-Córdoba (VAQUERIZO 2004, 146) o, más cercano al modelo de nuestra pieza, el perro de Arrington fechado en los comedios del siglo II d. C. (TAYLOR 1997, 191-225, figs. 2-5).

### Hermas (figs. 1-3)

Con el término *hermae* se denominan en época romana unos bustos de reducidas dimensiones, entre 15 y 20 cm de altura de media, con las partes posterior e inferior planas y los hombros seccionados verticalmente, derivados de los primitivos pilares hermaicos griegos y utilizados casi exclusivamente para representar a Dionysos y a los miembros de su cortejo (WREDE 1986, 2, 67-68). Con respecto a las piezas italicenses (nº 1-7), todas ellas carentes del busto, de ahí sus dimensiones algo más reducidas –13 cm de altura máxima, 10-12 cm de anchura y 6-9 cm de grosor–, predominan las representaciones de Dionysos, aunque también encontramos a Heracles y a una figura con casco que, como indicamos en el catálogo, bien podría identificarse con Alejandro Magno.

12. De los diferentes tipos de *crepundia* documentados en las tumbas, nos referimos en concreto al tipo 6 consistente en pequeños animales de diversas formas, como el cerdo, el leopardo o el caballo (FERNIQUE 1887, 1562).

Aunque existen algunos testimonios de hermas en termas, en teatros y en lugares de culto, la inmensa mayoría de los ejemplares conocidos corresponden a ambientes domésticos, tanto a *domus* como a *villae* de la clase media enriquecida (RÜCKERT 1998, 196-200). Habitualmente se ubican en los espacios abiertos de las viviendas, caso de peristilos y jardines, colocados sobre pilarillos exentos; otras veces aparecen en el interior, en *cubicula* y en otras pequeñas estancias, donde se emplean en la decoración de *monopodia* (PEÑA 2002, 95-96). Frente a estas disposiciones más habituales, la ciudad de Pompeya ofrece un repertorio de localizaciones extraordinariamente amplio –empotrados en los muros, empleados para delimitar espacios, como estatuas-fuente–, todo lo cual impide decantarse por una opción determinada.

## B) Mobiliario

### Trapezóforos (figs. 4 y 10)

El término *trapezophorum* (GRAILLOT 1919, 410-412) hace referencia en la Antigüedad Clásica a todo tipo de mesas, según tengan una, dos o hasta tres patas, designadas respectivamente con los sustantivos *monopodia* (DE RIDDER 1904, 1720-1726), *cartibula* (SAGLIO 1887, 929) y *delphicae* (DE RIDDER 1904, 1720-1726).

A la categoría de trapezóforos corresponde el grupo de seis pies (nº 19-24) que muestran en común grandes afinidades tipológicas y estilísticas. Por lo general son piezas de pequeñas dimensiones –7'5-9'5 cm de longitud, 5-7 cm de anchura, 3 cm de grosor–, en ocasiones elaboradas en mármoles de importación, caso del *giallo antico* y posiblemente del mármol blanco de *Luni*. En todos los casos se representan siempre unidos, aunque la ejecución varía de unos ejemplares a otros: así podemos encontrar piezas de elaboración más tosca –nº 24, 21 y 23–, de forma rectangular y dedos indicados mediante incisiones paralelas verticales. La nº 19 constituye una evolución con respecto a las anteriores, pues adopta una forma más acorde a los pies y los dedos se indican mediante incisiones paralelas radiales; en cambio otras –nº 20 y 22– denotan una mayor plasticidad, con la forma de los pies y de los dedos perfectamente modelados.

A diferencia de las piezas anteriores, cuya disposición original no puede ser determinada con seguridad, en el caso de los pies sí sabemos con certeza su función: constituyen elementos decorativos de *monopodia*. El esquema básico de este tipo de trapezóforos queda perfectamente ilustrado de la mano de un ejemplar pompeyano conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (*POMPEII A. D.* 79, 139, nº 63): se compone éste de un vástago que iría coronado por un capitel troncopiramidal sobre el que descansaría el tablero de la mesa. Para la sustentación de

todo el conjunto se incluye una base cuadrangular en la que insertar dicho vástago; como elemento decorativo, al vástago se antepone un pilar rematado por un herma y sustentado en la parte inferior por unos pequeños pies, del estilo a los que ahora comentamos. Esta disposición explica la planta plana de los pies, por ser la zona de contacto que apoya directamente en la base del trapezóforo, y el resalte igualmente plano de su parte superior, la zona de unión al pilarillo.

Que sepamos, no existe ninguna publicación que aborde directamente el estudio de tales pies<sup>13</sup>. Sin embargo, contamos con un trabajo elaborado por C. F. Moss que analiza en profundidad las mesas romanas, entre ellas los *monopodia* (MOSS 1989). En su catálogo sobre este tipo de trapezóforos no comenta nada sobre las dimensiones medias que alcanzan estas piezas, pero sí nos informa de los materiales empleados en su elaboración (*IBID.*, 540-624), en muchos casos mármol blanco, aunque sin duda el material preferido es el *giallo antico*, del cual tenemos una muestra en los nº 21 y 22.

De la información proporcionada por los libros de registro del Museo no se deduce ninguna correlación directa entre hermas y pies, de modo que ignoramos por completo si alguna de estas piezas podría haberse dispuesto en un mismo *monopodium*, si bien esta posibilidad no debe ser descartada. Si éste fuera el caso, sería muy probable que los pies se hubieran elaborado en época julio-claudia, en coincidencia con la cronología proporcionada por los hermas. De lo contrario, únicamente cabría fecharlos de un modo genérico en el periodo altoimperial, en virtud de sus reducidas dimensiones así como de su ejecución tan sumaria.

Por su parte, los dos fragmentos de pata de mesa analizados en el catálogo (nº 8 y 10) corresponden a sendas *delphicae*. La elección de los motivos decorativos está estrechamente vinculada al *thiasos* báquico (MANGANARO 1960, 1061; CARUSO 1979, 139) y a la cotidianeidad romana. Esta vinculación alcanza una mayor relevancia cuando se trata de *cartibula* o *delphica*, teniendo en cuenta su localización genérica en atrios, peristilos y *triclinia*, pues aúnan la funcionalidad del mueble como soporte de vajilla vinaria y comensal con la evocación sagrada que tenía la antigua mesa patriarcal (CARUSO 1979, 138-139). Obviamente el fin fundamental de estas piezas era ser vistas y apreciadas por aquéllos que participaban de las prebendas del anfitrión en un ceremonial de mesa que permite mostrar a los invitados el lujo y la fortuna de aquél que los agasaja.

13. En la monografía sobre la escultura de *Munigua* aparecen unos pies de semejantes características considerados por D. Hertel como objeto votivo (BLECH Y OTROS 1993, 96, nº 33, lám. 45 e). En nuestra opinión, es muy probable que estén

íntimamente relacionados con el único herma aparecido en la ciudad (*IBID.*, 92-93, nº 12, lám. 43 a, b) ya que ambas piezas proceden del mismo entorno, de modo que podrían haber formado parte de un mismo *monopodium*.

### ¿Fuentes? (fig. 5)

Como se desprende del catálogo, no queda del todo claro si las piezas nº 9 y 15 pudieron haber formado parte de fuentes, en el primer caso a modo de mascarón o surtidor, en el segundo como soporte de un *labrum* o pilón. Es por ello que, ante la duda, optamos por dejar abierta la cuestión.

Justificada por tanto la probable pertenencia de la mayoría de nuestras piezas a viviendas romanas, resulta del mayor interés realizar un breve recorrido por la arquitectura doméstica italicense para adentrarnos en los posibles contextos de exposición de todas estas esculturas. Al respecto, frente al desconocimiento casi absoluto de las casas de la *Vetus Urbs* debido a la escasez de investigaciones en esta zona y a la ubicación del pueblo de Santiponce sobre sus ruinas, la información que nos ofrece la ampliación adrianea, la denominada *Nova Urbs*, es mucho más rica y variada. En este sector de la ciudad se disponen casas de dimensiones considerables, en su mayoría de una sola planta, estructuradas en torno a un gran peristilo y ricamente decoradas con diferentes variedades de mármoles, mosaicos y decoración pictórica (GARCÍA Y BELLIDO 1960). Constituyen por tanto el marco ideal para la exposición de esculturas como las aquí presentadas. No obstante, por desgracia carecemos de toda información acerca de las piezas que decoraron el interior de estos enormes espacios, dado que en la documentación escrita sobre las excavaciones llevadas a cabo en el yacimiento no consta referencia alguna a las mismas. Los testimonios más antiguos corresponden a I. de la Cortina, en cuya obra *Antigüedades de Itálica*, escrita en 1840, presenta un corpus de material que va desde piezas de gran formato hasta agujas de hueso (DE LA CORTINA 1840). Igualmente A. Parladé, en su *Memoria de Excavaciones de las campañas de 1925 a 1932*, hace mención de casas decoradas con grandes jardines que presentan mármoles de colores y fustes de columnas y de la existencia de un “amplísimo edificio” de capiteles de mármol blanco, fustes de columna de mármol, una cabeza de mujer, bustos de hombres, bronce, molduras y trozos de arquitectura (PARLADÉ 1934, 12).

Así las cosas, con la información de que disponemos y en virtud de la cronología proporcionada por la mayoría de las piezas, esto es, los siglos I y II d. C., sólo cabe atribuirles de una forma genérica tanto a *domus* de la *Vetus* como de la *Nova Urbs* italicense. Lo único seguro en este discurso es que las piezas de la primera centuria aparecidas en la ampliación adrianea tendrían que haber llegado necesariamente a su nuevo destino como producto de un traslado desde el viejo núcleo fundacional, en un proceso perfectamente documentado en la legislación urbanística romana (MURGA 1976).

#### 4. CONCLUSIONES

La recuperación de unos materiales hasta el presente relegados al olvido en los fondos del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla nos ha permitido ilustrar una faceta de *Italica* hasta ahora prácticamente desconocida, como es la decoración doméstica. En esta categoría se incluyen un grupo de esculturas de pequeñas dimensiones, entre las que se cuentan representaciones de divinidades, figuras animales, hermas, trapezóforos y quizá algún testimonio de fuentes, todas ellas fechadas durante los siglos I y II d. C., que en conjunto nos permiten devolver a las viviendas de la vieja ciudad romana parte de la vida que tuvieron antaño. Gracias a ellas contribuimos también al avance en el conocimiento de la escultura italicense, asunto sobre el que no se había escrito nada nuevo desde la publicación en 1995 de la monografía de P. León, de manera que, modestamente, nuestra aportación constituye un complemento al trabajo realizado por la citada investigadora. A nuestro entender, sería deseable que futuras investigaciones continuasen esta línea de trabajo, de modo que nuestra imagen de *Italica* sea cada día más integral y más evocadora.

#### Bibliografía:

- ACUÑA, P. (1980): "Cabezas con casco de época romana en Hispania", *CuadRom* 14, 135-142.
- AMBROGI, A. (2002): "Sopporto", en DE NUCCIO, M.-UNGARO, L. (eds.): *I marmi colorati della Roma imperiale*, Venecia, 396-397.
- ARNDT, P. (1933): *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen*, vol. VII, Munich.
- BAENA, L. (2002). "Un nuevo hermes del tipo 'cabeza de guerrero' de Alameda (Málaga)", *Baetica* 24, 243-250.
- BAENA, L.-BELTRÁN, J. (2002): *Esculturas romanas de la provincia de Jaén*, Murcia.
- BALIL, A. (1988): "Esculturas romanas de la Península Ibérica IX", *BVallad* 54, 1988, 223-253.
- 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, 201-232.
- BERTOLETTI, M. (2002): "Trapezóforo con protomo di pantera", en DE NUCCIO, M.-UNGARO, L. (eds.): *I Marmi colorati della Roma imperiale*, Venecia, 386-387, nº 88.
- BIEBER, M. (1981): *The sculpture of the hellenistic age*, Nueva York.
- Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums. Band II. Museo Pio Clementino, Cortile Ottagono*, Berlín-Nueva York 1998.
- BLANCO, A. (1982): "Escultura", en: *Historia de España Ramón Menéndez Pidal, vol. II. Hispania romana*, Madrid, 649-682.
- BLECH, M. Y OTROS (1993): *Mulva III: das Grabgebäude in der Nekropole Ost, die Skulpturen, die Terrakotten*, Mainz.
- HORNBOSTEL, W. (1973): *Sarapis*, Leiden.
- BOARDMAN, J. Y OTROS (1988): "Heracles", *LIMC* IV, 1, 728-838.
- BORGHINI, G. (ed.) (1992): *Marmi antichi*, Roma.
- BRUNO, M. (2002): Fusto di colonna tortile", en DE NUCCIO, M.-UNGARO, L. (eds.): *I Marmi colorati della Roma imperiale*, Venecia, 412, nº 119.
- CAIN, H. U. (1985): *Römische Marmorkandelaber*, Mainz.
- CARUSO, I. (1979): "Una classe di trapezófori pompeiani: problemi di produzione locale ed esegesi dei motivi ornamentali", *RSILig* 45, 129-140.
- CASTIGLIONE, L. (1958): "La statue de culte hellénistique du Sarapeion d'Alexandrie", *BMusHongr* 12, 1958, 17-39.
- CHAPOT, V (1907): *La colonne torse et le décor en bélice dans l'art antique*, París.
- CLERC, G.-LECLANT, J. (1994): "Sarapis", *LIMC* VII, 1, 1994, 666-692.
- COARELLI, F. (1966): "Trapezóforo", *EAA* VII, 968-969.
- COHON, R. (1984): *Greek and roman stone table supports with decorative reliefs*, Ann Arbor.

- D'AMBROSIO, A.-BORRIELLO, M. (1990): *Le terracotte figurate di Pompei*, Roma.
- DE FRANCISCIS, A. (1958): "Afródita", *EAA I*, 115-128.
- DE LA CORTINA, I. (1840): *Antigüedades de Itálica*, Sevilla.
- DELIVORRIAS, A. (1984): "Aphrodite", *LMC II*, 1, 2-151.
- DE RIDDER, A. (1904): "Mensa", *DS II*, 2, 1720-1726.
- DWYER, E. (1982): *Pompeian domestic sculpture. A study of five pompeian houses and their contents*, Roma.
- ENSOLI, S. (1993): "Le sculpture del 'larario' di S. Martino ai Monti. Un contesto recuperato", *BullCom XCV*, 221-243.
- FERNÁNDEZ, C. (1985): *Ingeniería hidráulica romana*, Madrid.
- FERNIQUE, E. (1887): "Crepundia", *DS I*, 2, 1561-1562.
- FUCHS, M. (1987): *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1956): "El culto a Sarapis en la Península Ibérica", *BACHist* 139, 293-355, láms. I-XIV.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1960): *Colonia Aelia Augusta Italica*, Madrid.
- GASPARRI, C. (1986): "Bacchus", *LMC III*, 1, 540-566.
- GASPARRI, C.-VENERI, A. (1986): "Dionysos", *LMC III*, 1, 414-514.
- GÓMEZ-MORENO, M.-PIJOÁN, J. (1912): *Materiales de arqueología española*, Madrid.
- GONZÁLEZ WAGNER, C.-ALVAR, J. (1982): "El culto de Serapis en Hispania", en: *La religión romana en Hispania*, Madrid, 323-333.
- GRAILLOT, H. (1919): "Trapezophorus, trapezophorum", *DS V*, 410-412.
- GRANT, M. (1971): *Cities of Vesuvius: Pompei and Herculaneum*, Verona.
- GREGAREK, H. (1999): "Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Idealplastik aus Buntmarmor", *KölnJb* 32, 33-284.
- GUILLÉN, J. (1977): *Urbs Roma. Vida y costumbres de los romanos. I. La vida privada*, Madrid.
- HERBIG, R. (1934): "Jena, archäologisches Museum der Universität", *EA*, XIV, a, n° 3940-3941.
- HERDEJÜRGEN, H. (1968): "Ein Athenakopf aus Ampurias. Untersuchung zur archaischen Plastik des 1. Jahrhunderts n. Chr.", *MM* 9, 213-229, láms. 63-70.
- JASHEMSKI, W. F. (1979): *The gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, Nueva York.
- JASHEMSKI, W. F. (1993): *The gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius II*, Nueva York.
- KURSCHE, E. (1960): *Herculaneum*, Nürnberg.
- LANDWEHR, CH. (1993): *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae I. Idealplastik*, Mainz.
- LEGRAND, A. (1907): "Nebris", *DS IV*, 1, 40-41.
- LEÓN, P. (1995): *Esculturas de Itálica*, Sevilla.
- LOSTAL, J. (1977): "Arqueología del Aragón romano (I)", *Caesaraugusta* 41-42, 5-89.
- LOZA, M. L. (1992): *La decoración escultórica de fuentes en Hispania*, Málaga.
- MAIURI, A. (1927): "Casa dell'Efebo", *NSc*, 73-74.
- MAIURI, A. (1958): *Ercolano I. Nuovi scavi (1927-1958)*, Roma.
- MANGANARO, G. (1960): "Grifo", *EAA III*, 1061.
- MÁRQUEZ, C. (1998): *La decoración arquitectónica de Colonia Patricia*, Córdoba.
- MATHEA-FÖRTSCH, M. (1999): *Römische Rankenpfeiler und -pilaster*, Mainz.
- MAYER, M. (1999): "Las *bermae* decorativas de pequeñas dimensiones. Una nueva aproximación a los ejemplares hispánicos", en N. Blanc-A. Buisson (eds.), *Imago antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges offerts à Robert Turcan*, París, 353-363.
- MIELSCH, H. (1985): *Buntmarmore aus Rom in Antikenmuseum Berlin*, Berlín.
- MIKOCCI, T. (1999): *Les sculptures mythologiques et décoratives dans les collections polonaises II*, Varsovia.
- MORENA, J. A. (1991): "Escultura zoomorfa iberorromana de Cañete de las Torres", en ARANDA DONCEL, J. (coord.): *III Encuentros de Historia local. Alto Guadalquivir*, Córdoba, 39-48.
- MOSS, C. F. (1989): *Roman marble tables*, Ann Arbor.
- MURGA, J. L. (1976): *Protección a la estética en la legislación urbanística del Alto Imperio*, Sevilla.
- Museo del Prado. *Guía de la escultura clásica*, Santander 1999.
- NIEMEYER, H. G. (1985): "La escultura romana en época hadriana y su establecimiento en la Bética", en: *En Homenaje a Conchita Fernández Chúcarro*, Madrid, 333-340.
- NIEMEYER, H. G. (1993): "Römische Idealplastik und der Fundort Italica", en: *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz, 183-192.
- NOGUERA J. M. (1996): "Aproximación a un primer corpus de la plástica romana de época imperial de la Colonia Iulia Ilici Augusta (Elche, Alicante)" en: *Actas de la II Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Tarragona, 285-318.
- 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, 141-166.
- NOGUERA, J. M.-ANTOLINOS (2002): "Materiales y técnicas en la escultura romana de Carthago Nova y su entorno", en NOGALES, T. (ed.): *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emerita y otras ciudades de Hispania (Cuadernos Emeritenses 20)*, Mérida, 91-166.
- ORR, D. G. (1974): "Roman domestic religion: the evidence of the household shrines", *ANRW* 2, 16, 2, 1557-1591.
- PAIS, E. (1926): "Ritratti di re macedoni", *RendLinc* serie 6, vol. II, 49-56, láms. 1-3.

- PARLADÉ, A. (1934): *Excavaciones en Itálica. Campañas de 1925 a 1932*, Madrid.
- PENSABENE, P. (1973): *Scavi di Ostia VII. I capitelli*, Roma.
- PENSABENE, P. Y OTROS (1980): *Terracote votive dal Tevere*, Roma.
- PEÑA, A. (2002): *Hermas de pequeño formato del Museo Arqueológico de Córdoba*, Córdoba.
- PEÑA, A. (2004): "Nuevas hermas de pequeño formato de la Bética", *AnCord* 15, e. p.
- Pompeii A. D.* 79, Boston 1978.
- POULSEN, E. (1933): *Sculptures antiques du musée de province espagnols*, Copenhagen.
- REINACH, S. (1906): "Deux nouvelles images d'Alexandre", *RA*, 1-6, lám. V.
- RICHTER, G. M. A. (1966): *The furniture of the greeks, etruscans and romans*, Londres.
- RIZZO, M. A. (1981): "Statua de Dioniso con pantera", en: *Museo Nazionale Romano. Le sculture* I/2, Roma, 292-293.
- RODÀ, I. (2001): "La escultura del Serapeo ostiense", en MAR, R. (ed.): *El santuario de Serapis en Ostia*, Tarragona, 227-276.
- RODERO, S. (2003): "Materiales decorativo-arquitectónicos del museo de Ulfa", *AnCord* 13-14, 97-115.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1984-1985): "Dos *hermes*, del tipo 'reyes macedónicos', de la provincia de Málaga", *Mainake* 6/7, 137-154.
- ROUVIER-JEANLIN, M. (1972): *Les figurines Gallo-Romaines en terre cuite au Musée des Antiquités Nationales*, París.
- RÜCKERT, C. (1998): "Miniaturhermen aus Stein. Eine vernachlässigte Gattung kleinformatiger Skulptur der römischen Villeggiatur", *MM* 39, 176-237, láms. 21-31.
- SAGLIO, E. (1887): "Cartibulum", *DS* I, 2, 929.
- SAGLIO, E. (1919): "Taenia", *DS* V, 19-20.
- SANDE, S. (1993): "The golden Alexander", en CARLSEN, J. Y OTROS (eds.), *Alexander the Great. Reality and myth*, Roma, 189-196.
- SANTERO, M.-PERDIGONES, L. (1975): "Vestigios romanos en Arcos de la Frontera", *Habis* 6, 1975, 341-343, lám. 30.
- SCHMIDT, E. (1997): "Venus", *LMC* VIII, 1, 192-230.
- SCHÖRNER, G. (1995): *Römische Rankenfriese*, Mainz.
- STUART-JONES, H. (1968): *The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Roma.
- TAYLOR, A. (1997): "A roman child burial with animal figurines and pottery, from Godmanchester, Cambridgeshire", *Britannia* 28, 386-393.
- THOUVENOT, R. (1940): *Essai sur la province romaine de Bétique*, París.
- TOYNBEE, J.M. (1996): *Animals in roman art and life*, Baltimore.
- VAQUERIZO, D. (2004): *Immaturi et innupti. Terracotas figuradas en ambiente funerario de Corduba, Colonia Patricia*, Barcelona.
- VAQUERIZO, D.-NOGUERA, J. M. (1997): *La villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Decoración escultórica e interpretación*, Murcia.
- VISCOGLIOSI, A. (1996): *Il tempio di Apolo in Circo e la formazione del linguaggio architettonico augusteo*, Roma.
- WREDE, H. (1986): *Die antike Herme*, Mainz.
- ZANKER, P. (1974): *Klassizistische Statuen*, Mainz.