

# YAKKA

REVISTA DE ESTUDIOS YECLANOS

## ESCULTURA ROMANA EN HISPANIA IX

José Miguel Noguera Celdrán  
Liborio Ruiz Molina  
Editores científicos



AÑO XXVI, Número 22 (2017-2019)

ESCULTURA ROMANA EN HISPANIA  
IX

# YAKKA

REVISTA DE ESTUDIOS YECLANOS

## ESCULTURA ROMANA EN HISPANIA IX

José Miguel Noguera Celdrán  
Liborio Ruiz Molina  
Editores científicos



Yecla-Murcia 2020

**YAKKA – Revista de Estudios Yeclanos, Año XXVI, Número 22, 2017-2019.**

José Miguel Noguera Celdrán  
Liborio Ruiz Molina  
Editores científicos



El volumen Escultura Romana en Hispania IX se enmarca en el proyecto de investigación *Exemplum et spolia. El legado monumental de las capitales provinciales romanas de Hispania. Perduración, reutilización y transformación en Carthago Nova, Valentia y Lucentum* (HAR2015-64386-C4-2-P MINECO/FEDER, UE).

Fotografía de cubierta: Retrato del emperador Adriano. Mármol. Los Torrejones (Yecla. Murcia). Siglo II d.C. Museo Arqueológico Municipal “Cayetano de Mergelina” de Yecla (MaYe). Autor: José Inchaurrendieta Ramallo.

Reservados todos los derechos. Queda prohibido reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información y transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación...) sin el permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

- © De los textos: los autores
- © De las ilustraciones (dibujos y fotografías): sus autores
- © De esta edición:

Museo Arqueológico Municipal Cayetano de Mergelina (MaYe)  
Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Yecla  
Calle España, 37; 30510 Yecla (Murcia)  
Correo: [casacultura.yecla@gmail.com](mailto:casacultura.yecla@gmail.com)

EDITUM. Ediciones de la Universidad de Murcia  
Edificio Pleiades. Campus de Espinardo; 30100 Murcia  
Correo: [editum@um.es](mailto:editum@um.es)

Diseño y maquetación: 42lineasdigital  
Impresión: Yeclagrafic. Artes Gráficas

ISBN: 978-84-17865-49-8 (Escultura romana en Hispania IX)  
ISSN: 1130-3581 (revista Yakka)  
Depósito Legal: MU-952-1989

Impreso en España / Printed in Spain  
2020



Foto de grupo de los participantes en la *IX Reunión internacional sobre Escultura Romana en Hispania*, celebrada en el Museo Arqueológico Municipal “Cayetano de Mergelina” de Yecla del 27 al 29 de marzo de 2019.

## **ESCULTURA ROMANA EN HISPANIA IX (Actas de la reunión internacional celebrada en Yecla del 27 al 29 de marzo de 2019)**

Museo Arqueológico Municipal “Cayetano de Mergelina” (MaYe)

### Organizan

Ayuntamiento de Yecla. Concejalía de Cultura. Museo Arqueológico Municipal “Cayetano de Mergelina” de Yecla (MaYe)  
Universidad de Murcia. Grupo de investigación Arqueología histórica y patrimonio del Mediterráneo occidental

### Dirección

Dr. José Miguel Noguera Celadrán (Universidad de Murcia)  
D. Liborio Ruiz Molina (Museo Arqueológico Municipal Cayetano de Mergelina)

### Comité Científico

Dr. Ferran Arasa Gil (Universidad de Valencia)  
Dr. Luis Baena del Alcázar (Universidad de Málaga)  
Dr. José Beltrán Fortes (Universidad de Sevilla)  
Dra. Margherita Bonanno (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”)  
Dra. Montserrat Claveria Nadal (Universidad Autónoma de Barcelona)  
Dr. Luís Jorge Gonçalves (Universidade de Lisboa)  
Dra. Pilar León-Castro Alonso (Universidad de Sevilla / Real Academia de la Historia)  
Dr. Carlos Márquez Moreno (Universidad de Córdoba)  
Dr. José Miguel Noguera Celadrán (Universidad de Murcia)  
Dra. Trinidad Nogales Basarrate (Museo Nacional de Arte Romano Mérida)  
Dra. Isabel Rodà de Llanza (Universidad Autónoma de Barcelona / ICAC)  
Dr. Pedro Rodríguez Oliva (Universidad de Málaga)  
D. Liborio Ruiz Molina (Museo Arqueológico Municipal Cayetano de Mergelina)  
Dr. Marcus Trunk (Universität Trier)  
Dra. Lucrazia Ungaro (Sovrintendenza Capitolina Beni Culturali, Roma)

### Secretaría

Dña. Esther García Muñoz (Casa de la Cultura de Yecla)

## ÍNDICE

Presentación	
José Miguel Noguera Celdrán y Liborio Ruiz Molina .....	17

### CONFERENCIAS INVITADAS

<i>Sculture colossali nell'atelier del Foro di Traiano</i>	
Lucrezia Ungaro .....	23

<i>Per una risistemazione dell'arredo dell'Aedes Genii Coloniae a Lucus Feroniae: la statua nel tipo Offerente e il togato inv. 91421</i>	
Armando Cristilli .....	33

<i>Un ritratto maschile dalla Locride Opunzia nel Museo Archeologico di Tebe</i>	
Margherita Bonanno Aravantinos .....	45

<i>La decoración escultórica en las bibliotecas de la Roma antigua</i>	
Luis Baena del Alcázar .....	61

<i>Los retratos de Fulvia Plautilla: consideraciones en torno a un problema arqueológico. Un estudio preliminar</i>	
Pedro David Conesa Navarro .....	83

### ARGUMENTOS GENERALES

<i>Los primeros usos del mármol en la escultura de Hispania</i>	
Isabel Rodà de Llanza .....	101

<i>Il volto giulio-claudio dell'Hispania romana. I cicli statuari dinastici</i>	
Mario Cesarano .....	121

<i>El sarcófago romano en Hispania. Estado de la investigación y nuevos fragmentos</i>	
Montserrat Claveria Nadal .....	151

## HISPANIA CITERIOR

<i>Conjuntos rupestres en el interior de Hispania: ¿ejemplos de sincretismo religioso o identidad plenamente romana?</i> Juan Francisco Palencia García .....	169
<i>Las excavaciones de 1925-1930 en el área del foro local de Tarraco</i> Julio C. Ruiz .....	193
<i>Gli altari funerari romani di Verona e Tarragona: due realtà a confronto</i> Mónica Pagan .....	209
<i>Aportaciones al estudio de la escultura de Sagunto (Valencia)</i> Ferran Arasa .....	235
<i>Un ara anepigráfica con la imagen de Baco y otras representaciones alusivas a Liber Pater procedentes de la meseta de Requena-Utiel</i> Asunción Martínez Valle .....	253
<i>Un busto inédito procedente de Abegondo (A Coruña)</i> Silvia González Soutelo, Anna Gutiérrez García-M., Pilar Lapuente Mercadal e Isabel Rodà de Llanza .....	273
<i>Un retrato de Augusto de Cara (Santacara, Navarra, Hispania citerior)</i> Luis Romero Novella y Javier Andreu Pintado .....	287
<i>Las esculturas de bronce del templo de culto imperial del Foro de la ciudad romana de Valeria: estudio arqueológico, análisis arqueométrico y restauración</i> Ángel Fuentes Domínguez, Joaquín Barrio Martín, Rosangela Faieta, Inmaculada Donate y Mari Cruz Medina .....	301
<i>El Hércules de Los Torrejones (Yecla, Murcia): contexto e interpretación. A propósito de un reencuentro inesperado</i> José Miguel Noguera Celdrán y Liborio Ruiz Molina .....	319

## HISPANIA VLTERIOR BAETICA

<i>Relieves de propaganda dinástica de comienzos del Imperio en la provincia ulterior Baetica</i> Pedro Rodríguez Oliva .....	349
<i>Restos de acrolitos del Traianeum de Italica</i> Pilar León-Castro Alonso .....	369
<i>Una escultura de Hércules en colonia Patricia</i> Carlos Márquez Moreno .....	379
<i>Una nueva estatua funeraria de Corduba</i> José Antonio Garriguet Mata .....	393
<i>Dos estatuas de Marte procedentes de la Bética decoradas mediante apliques</i> David Ojeda Nogales .....	405
<i>Sobre un retrato romano inédito del Museo de Málaga</i> Isabel López García .....	413
<i>La villa de Salar (Granada): nuevo descubrimiento escultórico</i> María Luisa Loza Azuaga, José Beltrán Fortes, Julio M. Román Punzón, María Isabel Fernández García, Manuel Moreno Alcaide, Pablo Ruiz Montes y Julio Ramos Noguera .....	423

## HISPANIA VLTERIOR LUSITANIA

<i>La digitalización tridimensional y su aplicación en el estudio de la escultura romana</i> María José Merchán, Trinidad Nogales, Pilar Merchán y Emiliano Pérez .....	445
<i>Esculturas de divindades: um olhar na intimidade dos romanos durante o período julio cláudio, na Lusitânia Ocidental</i> Luís Jorge Gonçalves y Cláudia Matos Pereira .....	459

<i>Um olhar sobre o retrato de Agripina Maior de Aeminium (Lusitânia), do Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra, Portugal)</i>	
Cláudia Matos Pereira y Luís Jorge Gonçalves .....	473
Relación de autores (por orden alfabético) .....	493

# APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA ESCULTURA DE SAGUNTO (VALENCIA)

Ferran Arasa  
Universitat de València

Los trabajos sobre la escultura romana de *Saguntum* comenzaron a finales del siglo XIX con una primera recopilación del historiador A. Chabret (1888), quien formó una pequeña colección que se dispersó tras su muerte, cuando desaparecieron algunas piezas como el único fragmento de sarcófago encontrado en la ciudad. Años más tarde E. Albertini (1911-12) publicó un primer estudio de la estatuaria saguntina en su extenso artículo sobre la escultura de la Tarraconense, en el que dio a conocer dicha colección e incluyó nuevas piezas. Posteriormente, en sus artículos sobre la escultura romana de Hispania, A. Balil (1979: 236-237, n.º 46, lám. IX; 1982: 125, n.º 81, lám. IV) estudió algunas de las esculturas saguntinas. Pocos años después, en el marco del amplio programa de investigación que desarrolló sobre la ciudad romana, C. Aranegui (1990a) dirigió la publicación del primer catálogo de la escultura del Museo de Sagunto, en el que se estudiaron las principales piezas de la colección local. Hace pocos años tuvimos la suerte de poder localizar dos cabezas incluidas en los trabajos de A. Chabret y E. Albertini que se daban por

desaparecidas, una femenina y otra de *Dionysos* joven (Arasa 2010a: 324-334, fig. 5-9; 2010b). En el presente trabajo revisaremos tres piezas ya conocidas que se conservan en el Museo Arqueológico de Sagunto: una estatua-fuente de niño con máscara, una cabeza femenina que se ha atribuido a Diana y un fragmento de otra estatua-fuente de un Sátiro<sup>1</sup>.

## 1. ESTATUA-FUENTE DE *PUTTO* CON MÁSCARA

La primera pieza que presentamos es de procedencia exacta desconocida (NI S-16-1), y fue dada a conocer por L. Baena (en Aranegui 1990a: 85-86). Posteriormente ha sido citada por M.<sup>a</sup> L. Loza (2013: 59, fig. 11). Se trata de una figura infantil desnuda y sentada sobre una roca que está reconstruida a partir de 3 fragmentos. Es de mármol blanco y mide 38 cm de altura, aunque completa debía tener unos 50 cm, por lo que es mayor que los otros ejemplares conocidos de este tipo (Figs. 1-2). En su trabajo sobre los materiales lapídeos de Sagunto, M. Mayer e I. Rodà (1992: 41) lo identifi-

1 Agradecemos a la directora del Museo Arqueológico de Sagunto, Emilia Hernández, y al conservador Matías Calvo, las facilidades que nos han dado para examinar y fotografiar las piezas existentes en sus fondos.



Figura 1. Vista frontal de la estatua-fuente de *putto* con máscara (foto F. Vera).

caron como mármol de Afyon (Turquía). Le faltan la cabeza, ambos brazos y el objeto que apoyaba sobre su rodilla izquierda y sujetaba con la misma mano. La pierna derecha descansa en una postura relajada, mientras que la izquierda reposa en una prominencia de la roca, de manera que aquel quedaba en alto. El cuerpo está inclinado hacia atrás y ligeramente ladeado hacia la derecha. La mano derecha descansaba sobre la boca de un recipiente que hacía de surtidor, de la que solo se conserva la parte inferior, por lo que se trataba de una estatua-fuente. El brazo izquierdo estaba extendido para sujetar el objeto que falta. La roca está cincelada y la figura infantil conserva algunos orificios de trépano por debajo de la rodilla derecha, bajo el talón del mismo pie y entre los dedos de los pies, cuyo detalle no se aprecia por el desgaste



Figura 2. Vista posterior de la estatua-fuente de *putto* con máscara (foto F. Vera).

en el derecho y la fractura en el izquierdo. La parte posterior presenta un buen acabado, de igual calidad que la frontal. Sobre el hombro izquierdo y en la espalda se ven las puntas de la cabellera. En la rodilla izquierda presenta un plano de fractura de forma ovalada y unas dimensiones de 6 x 3,7 cm que corresponde a la base del objeto que sujetaba con la mano izquierda.

Se trata de una estatuilla-fuente de las que decoraban peristilos y jardines, con representaciones de niños en posturas y actitudes variadas, en ocasiones acompañados de animales, que son tan frecuentes en *domus* y villas. El objeto que sostenía con la mano sobre la rodilla izquierda se puede restituir sin mayores problemas como una máscara (Fig. 3). En la estatuaria pompeyana encontramos un paralelo muy próximo en el *putto* con



Figura 3. Recreación de la estatua-fuente de *putto* con máscara a partir del modelo de la Casa della Fortuna (Pompeya) (dibujo E. Flors).

máscara de la Casa della Fortuna, que se fecha en época flavia, se conserva completo y con sus 42 cm de altura es algo menor que el de Sagunto (Dwyer 1982: 76-77, n.º XXII, lám. XXX, 115; Carrella *et alii* 2008: 136, C 26). La figura infantil tiene la cabeza inclinada hacia la izquierda, y mira sonriente la máscara de Pan. Las diferencias más apreciables que encontramos entre ambas figuras son que la de Pompeya no es una estatua-fuente y la pierna izquierda no está tan levantada. Lamentablemente, la falta de la cabeza y de la máscara nos privan de conocer el tipo de esta e importantes detalles como el peinado y los ojos. De este tipo estatuario podemos señalar otras tres copias, la primera de la Casa de *Loreius Tiburti-*

*nus* (Pompeya), de tan sólo 23 cm de altura, que sujeta la máscara con la mano izquierda por su parte superior (Kaposy 1969: 40; Dwyer 1982: 77, lám. L, 199; Jahsemski 1993: 80, fig. 87). En el Antikenmuseum de la Universidad de Leipzig se encuentra otro ejemplar incompleto, que conserva 25 cm de una altura original de 35 cm y se fecha en el siglo II (Cain 2000: 31-34, n.º 7). Finalmente, en los Staatliche Museen de Berlín se conserva una figura de Eros de 37 cm de altura con la máscara sobre la rodilla derecha que también se fecha en el siglo II (Kaposy 1969: 40; Grassinger, en Grassinger *et alii* 2008: 294).

La iconografía del niño que juega con una máscara es bien conocida y está muy difundida en el mundo romano. Se trata de una escena de género cuyo origen hay que situar en el Helenismo, y que evolucionará en época romana diversificándose en numerosas variantes. El tema fue estudiado inicialmente por W. Deonna (1916: 74-75) a partir de las representaciones en sarcófagos, y sobre su significado profundizaron posteriormente R. Stuveras (1969: 15-16, nota 8), L. Hardermann-Misguich (1982: 513-516) y B. Palma (1991). La figura del *putto* se enmarca en el ámbito dionisiaco, y —con un significado funerario— es frecuente en la decoración de sarcófagos. En la escultura de bulto redondo presenta diversas variantes, frecuentemente con la función de estatua-fuente. Entre las más conocidas se encuentra la que lo representa portando una máscara, de la que saca

la mano por la boca, como podemos ver en las estatuillas marmóreas del Museo Nazionale Romano (Palma, en Giuliano 1986, I, 6: 96-98, n.º III, 3) y Villa Albani (Mandel, en Bol 1994, IV: 368-372, lám. 211). En otro caso el *putto* –sentado sobre un pedestal– sujeta la máscara sobre su cabeza inclinando el cuerpo hacia atrás, como podemos ver en los ejemplares del Museo Capitolino (Jones 1912: 317, n.º 8, lám. 79) y del Museo de Sperlonga (Cassieri 1996: 60, n.º 10, fig. 22). Entre las representaciones en bronce destacan las dos de la Villa dei Papiri de Herculano, en las que el surtidor es la propia máscara que descansa sobre una columna situada junto a las figuras infantiles (Wojcik 1986: 234-236, lám. CXVIII).

En las provincias hispánicas no conocemos ningún paralelo de este tipo, aunque sí se encuentran algunas variantes. Así, en la Bética encontramos una en la villa de la Zargadilla (Montemayor, Córdoba), también incompleta, que presenta una posición invertida en brazos y piernas, sostiene la máscara en alto y se fecha en época severiana (Loza 1993a: 99, lám. II; Peña 2009: 349; Loza 2013: 56, fig. 5). De Tarragona es una escultura muy incompleta de la que se conservan los pies de una figura estante y a su lado, en el suelo, una máscara con un orificio en la boca, que se fecha en época adrianea (Koppel 1985: 110, n.º 165, lám. 73, 1). Se trata de una más de las numerosas variantes de estatuas-fuente cuyo estudio realizó en su día M.ª L. Loza (1993b), y

que recientemente se ha enriquecido con la publicación de las magníficas estatuillas de la villa de Los Cantos (Bullas) por esta misma investigadora en colaboración con José Miguel Noguera (Loza y Noguera 2018).

De la figura de Sagunto destaca el modelado suave, con formas delicadas y blandas, el tratamiento cuidado de las diferentes partes del cuerpo, el uso moderado del trépano, el buen acabado de la parte posterior y detalles como la labra cuidadosa de los dedos del pie derecho. Teniendo en cuenta la estrecha semejanza que presenta con la estatuilla de la Casa de la Fortuna de Pompeya, y a pesar de las limitaciones que supone la ausencia de cabeza y máscara, puede datarse en época flavia. Se trata de una obra de género, una escultura decorativa de pequeño formato que debió formar parte del programa ornamental de alguna *domus* saguntina, posiblemente en un ambiente de jardín.

## 2. CABEZA FEMENINA

Se encontró en 1959 en el solar donde estuvo el Palacio del Duque de Gaeta, en el casco antiguo de la población, a unos 15 m al este del muro que A. García y Bellido relacionó con el templo de Artemisa (García y Bellido 1963a y b; 1964), al que hoy se le atribuye un carácter defensivo, posiblemente como parte de un recinto amurallado de época republicana (Olcina, en Aranegui 1987: 20-21; Ara-



Figura 4. Vista frontal de la cabeza femenina (foto F. Vera).

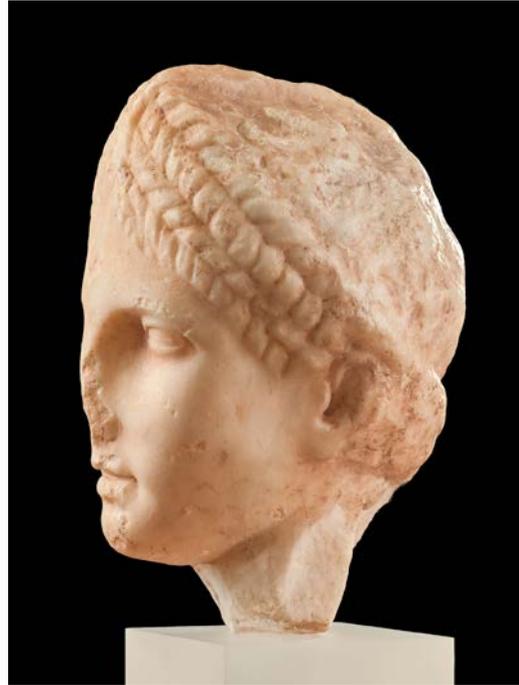


Figura 5. Vista del lado izquierdo de la cabeza femenina (foto F. Vera).

negui 1990b: 244). Fue este autor quien la dio a conocer en un cuarto trabajo sobre dicho monumento, en el que apuntó que se trataba de una copia romana de un original griego que –por el estilo y el peinado– podía fecharse en la segunda mitad del siglo IV a.C.; de la asociación entre ambos elementos, cabeza y restos del supuesto templo, dedujo que se trataba de una representación de esta divinidad (García y Bellido 1966: 160-161, lám. 40-42). Posteriormente, A. Mantilla (en Aranegui 1987: 46) destacaba su carácter clásico y recogía su identificación con Venus o una musa. Finalmente, C. Aranegui (en Aranegui 1990a: 97-98; 1990b: 244-245, lám. 16, f-i; 1991: 69,

fig. 3; 2004: 176, fig. 6.2) señaló que su atribución a Diana a partir del peinado y de su calidad parecía forzada y sugirió que podía tratarse de un retrato privado.

Es de mármol blanco y mide 22 cm de alto, de los que 2,6 cm corresponden al cuello, 13 cm de ancho y 15 cm de grosor (NI S.16.3). M. Mayer e I. Rodà (1992: 41) señalaron que podía tratarse de mármol del Pentélico (Grecia). A pesar de algunos desperfectos, su estado de conservación es bastante bueno en general. Tiene una importante fractura moderna en el cuello, le falta casi toda la nariz y se observan algunas erosiones en la parte central de la frente, en ambas cejas, el ojo derecho, el labio superior, ambas



Figura 6. Vista del lado derecho de la cabeza femenina (foto F. Vera).

mejillas, el mentón y las trenzas (Figs. 4-6). Está levemente inclinada hacia el lado izquierdo y representa a una mujer joven, con los ojos un poco hundidos, la mirada un tanto apagada y la boca entreabierta apuntando una sonrisa. Su rostro es de formas suaves, con los pómulos, el mentón y los pliegues nasolabiales poco marcados. En los ojos no se han señalado el iris, la pupila o los lacrimales. En la nariz, el puente —la única parte conservada— es recto. Las comisuras de los labios se han señalado con dos pequeños hoyuelos, el izquierdo realizado con trépano. Entre el labio inferior y el mentón hay una marcada depresión. En los conductos de las orejas, que están pegadas a

los parietales, también se ha utilizado el trépano.

El largo cabello está peinado en dos gruesas trenzas que desde la parte frontal se prolongan por los lados hasta la nuca; por debajo de aquellas, desde los lados de la frente, nacen otras dos más pequeñas que se dirigen hacia arriba donde se unen —formando un remate apuntado— en una trenza central poco detallada que llega hasta la coronilla. En los lados su disposición es asimétrica: en ambos la trenza superior pasa por encima de las orejas, pero en el izquierdo la inferior llega solo hasta las sienes y en el derecho desaparece por detrás de la oreja, con una representación mal resuelta. Las trenzas están separadas por surcos y se representan de forma esquemática con líneas incisas dispuestas oblicuamente en direcciones alternas. Por los lados continúan hasta unirse en la nuca sin formar un moño, aunque más allá de las orejas no se representan con detalle. Las partes superior y posterior del cráneo, que están rodeadas por las trenzas, presentan un acabado tosco, sin representación del cabello.

La parte más destacada de la figura es sin duda alguna el peinado de trenzas que rodean la cabeza, que está documentado en Grecia desde el siglo V a.C. Los paralelos los reunió G. I. Despinis (1994) en su estudio de una cabeza colosal, de 56 cm de altura, de la Acrópolis de Atenas (NI 1352), que identificó con la estatua de culto del santuario de Artemisa Brauronia<sup>2</sup>, a la que posteriormente tam-

2 Agradecemos las indicaciones sobre esta pieza a la profesora Margherita Bonanno (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”), así como las observaciones de la profesora Pilar León (Universidad de Sevilla/Real Academia de la Historia) y de la Dra. Trinidad Nogales (Museo Nacional de Arte Romano Mérida).

bién atribuyó otros fragmentos recuperados en las excavaciones (Despinis 2004 y 2010), y que según Pausanias (I.23.7) era obra de Praxíteles, por lo que podría fecharse hacia 330-320 a.C. Se ha querido ver una copia de esta estatua en la denominada Artemisa de *Gabii*, conservada en el Louvre, que se fecha en el siglo I (Rolley 1999: 262; Pasquier y Martínez 2007: 312-315, n.º 73), aunque dicha identificación, como destaca A. Ajooutian (1996: 124-126, fig. 69), no es segura.

La atribución de dicha cabeza a la estatua de Praxíteles presenta ciertas dificultades que han señalado algunos autores (Holtzmann 2003: 180-181; Pasquier y Martínez 2007: 103-104 y 126-127, n.º 24). La cabeza, afectada por importantes fracturas en nariz, boca y mentón, presenta un peinado de trenzas que convergen en el centro de la frente, de donde arranca otra central que se dirige hacia la parte posterior. La trenza axial se encuentra en peinados de niños de ambos sexos y de mujeres jóvenes, por lo que se interpreta como un atributo de juventud. Este peinado ya se encuentra en la Coré del Erecteion conservada en el Museo Británico (420-406), que como las otras lleva dos trenzas que rodean la cabeza sobre una primera hilera de mechones ondulados, y además la trenza axial (Leibundgut 1991: 33-35, lám. 1, 3; 4, 1-2). Esta trenza también la lleva a veces Apolo, más gruesa y con un peinado ondulado hacia los lados (Palagia, LIMC II, 1984: 193-194, n.º 39), posiblemente

a modo de símbolo de juventud, como puede verse –entre otras– en las copias del Apolo Liceo del Museo del Louvre y de los Museos Vaticanos (Schröder 1989: lám. I, a-b) y en dos réplicas conservadas en el Museo del Louvre (Maderna, en Bol 2004, II: 368-369 y 538-539, figs. 331-332). La combinación de estas trenzas en el mismo peinado se encuentra en retratos del siglo IV a.C. y posteriores. Como señala A. Pasquier, este peinado se adecua a la representación de una diosa como Artemisa que se considera siempre joven, casta y virgen.

G. I. Despinis (1994 y 2010) reunió cinco cabezas que llevan el mismo peinado, todas ellas del área griega, que copiarían el arquetipo de la Artemisa Brauronia: una del Heraion de Argos, otra de una Amazona del templo de Esculapio en Epidauro, una tercera de Laurión, otra del Museo de Tesalónica y la última de una estatua hallada en la Casa del Diadúmenos de Delos. La del Heraion de Argos se conserva en el Museo Nacional de Atenas (MN 4848), es de mármol de Paros, mide 16,5 cm de altura y está bastante deteriorada, aunque se distingue bien el peinado con las trenzas (Delivorrias 1974: 163-164, n.º 1, lám. 55 a-b, 56a; Despinis 1994: 180; 2010: 133). La cabeza de una Amazona de Epidauro, conservada igualmente en el Museo Nacional de Atenas (MN 140), formaba parte de un grupo (MN 4752) que decoraba el tímpano de la fachada oeste del templo de Esculapio (380-375 a.C.), y se completa con la figura de un guerrero que la

sujeta por la trenza axial (Crome 1951: 22-23, lám. 4-5; Yalouris 1992: 42-44, n.º 39, lám. 47e, 48, 49a y 50a; Despiniis 1994: 181; 2010: 133). La de Laurión, también conservada en el Museo Nacional de Atenas, presenta una mano derecha en su parte superior y está mal conservada (MN 183) (Despiniis 1994: 181; 2010: 133, lám. 35). La cabeza del Museo de Tesalónica (NI 1027) es de procedencia desconocida, mide 25,5 cm de altura y se fecha en el último cuarto del siglo IV d.C. (Despiniis 1994: 181, n.º 4, lám. 37, 1-2; Despiniis *et alii* 1997: 47-48, n.º 26, figs. 50-53; 2010: 133, lám. 34, 3-4). Por último, la de la Casa del Diadúmeno de Delos, igualmente conservada en el Museo Nacional de Atenas (MN 1829), podría ser un retrato ideal, mientras que la estatua se ha identificado con Artemisa y se considera una adaptación helenística de un original del siglo IV d.C. (Marcadé 1969: 223 y 276-277, lám. XXXVI; Despiniis 1994: 181; 2010: 133, lám. 36-38). J. Marcadé mencionaba, también de Delos, otras cabezas de factura mediocre con peinados similares que no consideraba retratos. Por su parte, L. Kahil opina que podría ser un retrato idealizado (LIMC II, 1984, “Artemis”: 640, n.º 181). Finalmente, Artemisa también lleva este peinado en un relieve votivo de Brauron, una réplica de un original fechado hacia 330 a.C., donde la diosa se identifica con seguridad por sus atributos (Neumann 1979: 63, lám. 40b).

Así pues, este tipo de peinado se utilizó en algunos retratos ideales, como es el caso de Artemisa en el mencionado relieve de Brauron. En otros, como el de la supuesta estatua de culto de Artemisa Brauronia y la de Delos, la atribución no parece segura. Dicho peinado presenta dos variantes: en los ejemplares de la acrópolis de Atenas, Tesalónica y Delos se dispone una primera hilera de mechones ondulados por debajo de las trenzas laterales, mientras que en la de Laurión figura en su lugar una trenza; en ambos casos la trenza axial arranca por debajo de las laterales. La disposición de las trenzas en la cabeza de Sagunto no es exactamente igual, ya que –aunque ciñen igualmente el cráneo– están muy inclinadas sobre la frente y forman un remate más apuntado. Todas ellas tienen en común un trabajo cuidadoso del cabello en trenzas y mechones, que pierde detalle por la parte posterior y –en la trenza axial– por la superior. Esta minuciosa labor contrasta con el tosco acabado de la zona central del cráneo. Por otra parte, la de Sagunto está un poco inclinada, como la de Tesalónica, aunque esta lo está hacia la derecha. Ambas, junto a la de Delos, presentan un ligero alargamiento del rostro.

A modo de síntesis, la cabeza de Sagunto presenta un peinado poco frecuente que puede relacionarse con el que llevan algunos retratos ideales griegos que se fechan desde la segunda mitad del siglo IV a.C. Entre los paralelos mencionados, destacan los de Tesalónica, Delos

y Laurión: su inclinación –aunque en posición invertida– la aproxima al primero; con este y el de Delos se asemeja en el ligero alargamiento del rostro, y con el de Laurión presenta un mayor parecido en el peinado de trenzas. En la copia de Sagunto las trenzas sobre la frente se disponen de forma más apuntada que en ellos. Por otra parte, teniendo en cuenta que se ha señalado el posible origen pentélico del mármol, podría ser obra de un taller griego. Debe ser una copia de época romana de un retrato ideal que, por algunos de los rasgos apuntados, puede fecharse en el siglo I d.C. Sin embargo, el hecho de que solo se conserve la cabeza, y que por tanto desconozcamos la vestimenta y los atributos, no permite clasificarla en un tipo escultórico determinado ni identificarla de manera segura con alguna divinidad.

### 3. ESTATUA-FUENTE DE SÁTIRO

Se encontró en el solar que forma esquina entre las calles Marc y Romeu, situado en el centro de la población, y la dio a conocer L. Baena (en Aranegui 1990a: 89-90). Se trata de la parte inferior de una figura estante de mármol blanco de grano fino, que está apoyada en un tronco y tiene una altura de 34 cm, de los que 2,5 cm corresponden al plinto, 20 cm de ancho y 22,5 cm de profundidad (NI S-16-11). Está recompuesta a partir de 6 fragmentos –con algunos añadidos de escayola– que presentan diver-

sas fracturas, recortes y erosiones (Figs. 7-9). En el extremo superior del tocón, por la parte izquierda, la piedra tiene una veta de coloración anaranjada. Representa unas piernas masculinas, desnudas, seccionadas hacia la mitad de los muslos, que se apoyan en el tronco situado a su derecha sobre el que descansa una piel de carnero. El plinto está serrado por la parte frontal, donde el corte alcanza a la base del soporte y al pie derecho, y posterior, donde afecta a la pierna izquierda hasta la altura del muslo. La base del tronco también está incompleta por los lados derecho y posterior. La pierna derecha presenta un golpe a media altura de la espinilla, y a la izquierda le falta una parte por debajo de la rótula. La cabeza de carnero tiene un golpe reciente a la altura del morro y algunas rasaduras en la parte superior.

Ambas piernas se encuentran estiradas, una delante de la otra, la derecha avanzada y con el pie recto, de puntillas y con el talón sobre el pie izquierdo, mientras que la izquierda queda retrasada y tiene el pie un poco girado hacia la izquierda y muy dañado por su parte derecha, del que se conservan tres dedos bien trabajados. Debido a la postura, la musculatura de la pierna derecha está en tensión y bien marcada. La mano derecha apoyaba sobre el extremo superior del tronco, en cuyo lateral derecho se conservan los cuatro dedos largos: el índice extendido y roto en su extremo, y el resto doblados asiendo el cuerno derecho del carnero; el extremo del pul-



Figura 7. Vista de la estatua-fuente de Sátiro (foto F. Vera).

gar se conserva separado sobre la testuz. La superficie del tronco presenta, en la parte delantera y derecha, largas franjas longitudinales cinceladas de 1-1,5 cm de anchura, con incisiones transversales en los vértices, mientras que en el lado izquierdo es irregular. La *nebris* descansa sobre el tronco y cae por su parte posterior, donde no presenta un trabajo detallado. La cabeza de carnero cuelga por la parte delantera del tronco y presenta un trabajo cuidadoso y detallado, visible en el arranque del cuerno derecho, los ojos alargados, la oreja derecha y una larga barba. Encajado entre el muslo y el ex-



Figura 8. Vista del lado derecho de la estatua-fuente de Sátiro (foto F. Vera).

tremo superior del tronco se encuentra la boca de un recipiente de tipo indeterminado, con el borde curvado en la parte inferior y un orificio en su centro de 2,2 cm de diámetro y 6 cm de profundidad. La sección de los muslos está alisada y conserva dos orificios circulares de 1,5 cm de diámetro y 2,5 cm de profundidad que alojaban los pernos con los que debía encajarse la parte superior de la figura. Del muslo izquierdo, a media altura, arranca un puntel de 2,6 x 2,4 cm. La ranura que separa el dedo gordo del segundo está trabajada con trépano.



Figura 9. Vista del lado izquierdo de la estatua-fuente de Sátiro (foto de F. Vera).

La parte conservada corresponde a una figura masculina en reposo, apoyada en el tronco y posiblemente desnuda. La presencia de la *nebris* sobre el tocón permite deducir que el personaje representado formaba parte del séquito de *Dionysos*, y por la posición de las piernas y pies debe tratarse –como ya apuntó L. Baena– de un Sátiro. El orificio conservado entre la cabeza de carnero y el muslo derecho, que corresponde a un recipiente, indica que era una estatua-fuente. Este se encuentra encajado entre el tronco y el muslo y no está sujeto por la mano, que descansa sobre la cabeza. El puntel que

arranca del muslo izquierdo debió servir como sostén del brazo o tal vez de algún atributo. La escultura estaba dividida en partes que se acoplaban mediante pernos sujetos en orificios preparados al efecto.

El estado incompleto de la figura impide reconocer en ella algún tipo escultórico concreto. Los dos rasgos más significativos que pueden observarse son la posición de las piernas y pies y la mano apoyada sobre el tocón, que se corresponden con una postura de descanso; menos significativos son la *nebris* colgada del tronco y el puntel visible en su muslo izquierdo. La figura debía estar inclinada hacia la derecha, con el hombro más alto y el brazo izquierdo extendido, tal vez sujetando algún atributo. Como hemos visto, las piernas están estrechamente unidas, como formando una sola, y el pie derecho apoya el talón sobre el izquierdo, que descansa en el suelo. Dada la inclinación de la figura, el apoyo del tronco –que hace la función de segunda pierna– es imprescindible. La combinación de esta postura con la mano apoyada sobre el tronco excluye su identificación con los tipos más frecuentes de Sátiro, como el Sátiro en reposo de Praxíteles (340-330 a.C.), que se apoya con el antebrazo en el tronco y tiene las piernas separadas con los pies alineados, uno delante del otro (Pasquier y Martínez 2007: 241-248 y 258-267), como vemos en las copias romanas de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (Moltesen *et alii* 2002: 282-287, n.º 92-93). En la villa de El Vilar (El Puig,

Valencia), próxima a Sagunto, se conoce una variante de este tipo con las piernas cruzadas (Arasa 2018: 196-197, fig. 9, 3). Idéntica postura adopta el Sátiro que toca la flauta, una creación del primer periodo helenístico inspirada en el anterior, como puede verse en el ejemplar de Pompeya conservado en el Museo Nacional de Nápoles (Carrella *et alii* 2008: 59, A34).

Por otra parte, aunque el pie derecho solo apoye su punta en el suelo, su postura no es propia de un paso de danza, lo que también descarta su identificación con el amplio grupo de sátiros en movimiento, tanto el Sátiro danzante, cuyo mejor exponente es el Marsyas Borghe-se, una copia en mármol de un original helenístico en bronce que se fecha hacia el 200 a.C. (Mandel, en Bol 2007, III: 153-156 y 394, fig. 160), como el llamado Sátiro en el huerto que porta la *nebris* terciada y sujeta con el antebrazo izquierdo, donde a modo de un hato lleva frutos y uvas, mientras que con la derecha alzada sujeta el *lagobolon* para alejar a la pantera, como vemos en una escultura de Villa Albani (Schneider, en Bol 1990, II: 316-324, n.º 237), y en otro ejemplar del Museo Nacional de Nápoles (Askamp 2007: 238-239, n.º 5.16). También pueden descartarse otros tipos como el Sátiro con *Dionysos* niño, que está caminando y suele tener los brazos en alto, según vemos en el grupo de la Ny Carlsberg Glyptotek (Moltesen *et alii* 2002: 354-356, n.º 123), o el Sileno con *Dionysos* niño, al que sujeta con am-

bos brazos apoyado con el antebrazo izquierdo sobre el tronco, con las piernas separadas y los pies uno delante del otro, una obra de hacia el 290-280 a.C., de la que puede verse una copia romana en el Museo del Prado fechada en el 170-190 d.C. (Schröder 2004: 142-145, n.º 122).

La mano descansando sobre el elemento de apoyo, que conlleva una posición del brazo estirado, no se encuentra en los tipos más frecuentes de *Dionysos* o de algún miembro de su *thiasos* como los Sátiros. Sí puede verse al dios con el antebrazo descansando sobre aquel, en ocasiones sujetando un racimo de uva, como en una escultura de Cirene de principios del periodo antonino con un tocón a su izquierda y la pantera a la derecha, en la que un puntel que arranca a media altura del muslo debía sujetar el brazo que sostendría el enócoe (Paribeni 1959: 116, n.º 327, lám. 154). De la villa de El Vilar (El Puig, Valencia) también se conoce una escultura de *Dionysos* del tipo Sátiro copero en la que este descansa el antebrazo izquierdo sobre el tronco, con cuya mano debía sostener un recipiente o racimo (Arasa 2018: 195-196, fig. 9, 2). La misma posición de la mano puede verse en el llamado Narciso, que sí tiene el brazo estirado, como podemos ver en la réplica del Museo del Prado que se fecha en el segundo cuarto del siglo I d.C. (Schröder 2004: 74-79, n.º 105).

La *nebris* sobre el tronco aparece en diversos tipos escultóricos que representan a miembros del cortejo dionisiaco, como por ejemplo en la copia del men-

cionado Marsyas Borghese existente en el Museo Barracco (Dierks-Kiehl 1973: 86-89, fig. 10-11); y también en algunas copias del grupo de Sátiro con *Dionysos* niño, como la del Museo Nacional de Nápoles de la Colección Farnese, que se fecha en el siglo II d.C. (Pafumi, en Gasparri 2010: 137-138, n.º 61, lám. LVI, 1-4).

El puntel conservado en su muslo izquierdo no implica necesariamente la presencia de otra figura formando un grupo, aun de la pantera, que se sitúa normalmente al otro lado del tronco. Esta suele representarse de pequeño tamaño, pero en ocasiones es de mayores proporciones, como la de un grupo de *Caesarea Mauretaniae* en el que se encuentra al lado izquierdo del sátiro con la grupa en alto y el tocón a la derecha con la *nebris*, aunque el Sátiro está en movimiento y sus pies tienen una posición diferente (Landwehr 2006: 38-40, n.º 200, lám. 30-32). Más improbable parece que dicho puntel sujetara otra figura humana de menores proporciones, como sucede en los grupos de *Dionysos* con Sátiro, ya que el dios suele representarse con la postura propia del Apolo Liceo, con el brazo derecho sobre la cabeza y las piernas separadas, como puede verse en un ejemplar del Museo Nazionale Romano en el que la *nebris* cuelga del tocón que lo separa de la pantera (Palma, en Giuliano 1983, I, 5: 101-104, n.º 42; Pochmarski 1990: 320-321, lám. 69, 2). La presencia de la *nebris* y la mano sobre el tocón excluye la posibilidad de

que el puntel sujete el extremo inferior de aquella, por lo que debe corresponder al brazo izquierdo estirado, o tal vez a algún objeto que portaba. Podemos ver una disposición similar en una copia del Sátiro en el huerto del Museo Torlonia (Roma), en la que el brazo derecho está estirado y sujeta el *lagobolon* unido a la pierna por sendos punteles (Gasparri 1980: 158, n.º 21), y otra de los Museos Capitolinos del mismo tipo que representa a un Sátiro con un cesto de frutas sobre el hombro izquierdo, con el brazo derecho estirado y roto y un puntel a media altura del muslo (Jones 1926: 135, n.º 6, lám. 50).

En resumen, nos encontramos ante una estatua-fuente de un tamaño inferior al natural que representa a un Sátiro en posición de descanso, apoyado sobre un tronco, que estaba compuesta al menos de dos partes. Su postura no se corresponde con ninguno de los tipos más conocidos de las representaciones de Sátiros. El alineamiento de los pies recuerda a los del Sátiro en reposo, aunque en la figura de Sagunto uno descansa el talón sobre el otro y las piernas están juntas, mientras que el brazo estirado con la mano apoyada sobre el tronco recuerda a la figura del llamado Narciso. Dado que la piel de carnero se encuentra sobre el tronco, el puntel del muslo debe corresponder a algún objeto que sostenía con el brazo izquierdo, tal vez el cayado. Por todo ello, pensamos que puede ser una variante del Sátiro en reposo, una composición ecléctica que reúne elementos

de diferentes tipos escultóricos. A pesar de encontrarse muy incompleta, el cuidadoso tratamiento del modelado y el resalte dado a los detalles anatómicos, visible en la musculatura de la pierna derecha, aconsejan una datación en el siglo II d.C. Las representaciones de Sátiros, como las de Silenos, son numerosas entre las estatuas-fuente (Kaposy 1969: 30-31). Esta figura de Sátiro y la del *putto* con máscara que hemos visto en primer lugar, forman el reducido elenco saguntino de este tipo de esculturas ornamentales propias de peristilos y jardines.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ajootian, A. 1996: “Praxiteles”, en *Personal styles in greek sculpture*, O. Palagia y J. J. Pollitt (eds.), *Yales Classical Studies*, XXX, 91-129.
- Albertini, E. 1911-12: “Sculptures antiques du Conventus Tarraconensis”, *AIEC*, IV, 323-474.
- Amelung, W. 1908: *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums. Band I. 3. Museo Chiaramonti*, Berlin.
- Aranegui Gascó, C. (coord.) 1987: *Guía de los monumentos romanos y del Castillo de Sagunto*, Valencia.
- Aranegui Gascó, C. (dir.) 1990a: *Espai públic i espai privat. Les escultures romanes del Museu de Sagunt*, Valencia.
- Aranegui Gascó, C. 1990b: “Sagunto”, en P. Zanker y W. Trillmich (eds.), *Stadtbild und Ideologie. Die monumentalisierung hispanischer Stadte zwischen Republik und Kaiserzeit*, München, 241-250.
- Aranegui Gascó, C. 1991: “Un templo republicano en el centro cívico saguntino”, *Cuadernos de Arquitectura Romana*, 1, 67-82.
- Aranegui Gascó, C. 2004: *Sagunto. Oppidum, emporio y municipio romano*, Bellaterra.
- Arasa i Gil, F. 2010a: “Novedades en la escultura del País Valenciano”, en J. M. Abascal y R. Cebrián (eds.), *Escultura Romana en Hispania VI. Homenaje a Eva Koppel*, Murcia, 315-337.
- Arasa i Gil, F. 2010b: “Un retrato femenino de época romana procedente de Sagunto (Valencia)” *MM*, 51, 348-359.
- Arasa i Gil, F. 2018: “El Vilar del Puig (l’Horta Nord, València). Una vil·la romana de l’ager saguntinus excavada en el segle XVIII”, *ArchPrehist-Lev*, XXXII, 173-234.
- Asskamp, R. (ed.) 2007: *Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel*, Mainz.
- Balil, A. 1979: “Esculturas romanas de la Península Ibérica (III)”, *BVallad*, 45, 227-257.
- Balil, A. 1982: “Esculturas romanas de la Península Ibérica (V)”, *BVallad*, 48, 120-150.
- Bol, P. C. (ed.) 1989-1998: *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, Berlin.
- Bol, P. C. (ed.) 2002-2010: *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, Mainz am Rhein.

- Cain, H.-U. 2000: *Der falsche Augustus. Ausstellungskatalog Leipzig*, Leipzig.
- Carrella, A. – D’Acunto, L. A. – Inserra, N. y Serpe, C. 2008: *Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane*, Roma.
- Cassieri, N. 1996: *Il Museo Archeologico di Sperlonga*, Roma.
- Chabret Fraga, A. 1888: *Sagunto. Su historia y sus monumentos*, Barcelona.
- Crome, J. F. 1951: *Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros*, Berlin.
- Delivorrias, A. 1974: *Attische giebelskulpturen und akrotere des fünften Jahrhunderts*, Tübingen Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 1, Tübingen.
- Deonna, W. 1916: “Notes archéologiques. I. Éros jouant avec un masque de Silène”, *RA*, III, 74-91.
- Despinis, G. I. 1994: “Neues zu einem alten Fund”, *AM*, 109, 173-198.
- Despinis, G. I. 2004: “Die Kultstateuen der Artemis in Brauron”, *AM*, 119, 261-315.
- Despinis, G. I. 2010: Ἄρτεμις Βραυρωνία: λατρευτικά αγάλματα και αναθήματα από τα ιερά της θεάς στη Βραυρώνια και την Ακρόπολη της Αθήνας, Αθήναι.
- Despinis, G. I., Stefanidou-Tiveriou, Th. y Voutiras, E. 1997: *Catalogue of Sculpture in the Archaeological Museum of Thessaloniki*, 1, Thessaloniki.
- Dierks-Kiehl, Ch. 1973: *Zu späthellenistischen bewegten Figuren der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts*, Köln.
- Dwyer, E. J. 1982: *Pompeian domestic sculpture. A study of five pompeian houses and their contents*, Roma.
- García y Bellido, A. 1963a: “El lienzo megalítico del Artemisión de Saguntum”, *BAcHist*, CLIII, 301-305.
- García y Bellido, A. 1963b: “Das Artemision von Sagunt”, *MM*, 4, 87-98.
- García y Bellido, A. 1964: “Diana Saguntina. Historia de un célebre santuario ibérico”, *Arse*, VII, 12-14.
- García y Bellido, A. 1966: “Nochmals über das Artemision von Sagunt”, *MM*, 7, 156-161.
- Gasparri, C. 1980: *Materiale per servire allo studio del Museo Torlonia di scultura antica*, Roma.
- Gasparri, C. (ed.) 2010: *Le sculture Farnese I. Le sculture ideali*, Napoli.
- Giuliano, A. (ed.) 1986: *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, Roma.
- Grassinger, D., De Oliveira Pinto, T. y Scholl, A. 2008: *Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp*, Berlin.
- Hadermann-Misguich, L. 1982: “L’image antique, byzantine et moderne du putto au masque”, *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles, 513-523.
- Holtzmann, B. 2003: *L’Acropole d’Athènes, monuments, cultes et histoire du sanctuaire d’Athéna Polias*, Paris.
- Jashmeski, W. F. 1993: *The gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*. II, New York.
- Jones, H. S. 1912: *A Catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The*

- sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford.
- Jones, H. S. 1926: *A Catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome. The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford.
- Kapossy, B. 1969: *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zürich.
- Koppel, E. M.<sup>a</sup> 1985: *Die römischen Skulpturen von Tarraco*, Madrider Forschungen, 15, Berlin.
- Landwehr, Ch. 2006: *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae*, III, Mainz am Rhein.
- Leibundgut, A. 1991: *Künstlerische Form und konservative Tendenzen nach Perikles. Ein Stilpluralismus im 5. Jahrhundert v. Chr?*, Mainz am Rhein.
- Loza Azuaga, M.<sup>a</sup> L. 1993a: “La escultura de las fuentes de Hispania: algunos ejemplos de la Bética”, *Actas de la I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Madrid, 97-110.
- Loza Azuaga, M.<sup>a</sup> L. 1993b: *La decoración escultórica de fuentes en Hispania*, Universidad de Málaga, Tesis Doctorales/Microficha, 84, Málaga.
- Loza Azuaga, M.<sup>a</sup> L. 2013: “Agua y arte en la Urso romana. A propósito de una estatua-fuente procedente de Osuna (Sevilla)”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 15, 55-61.
- Loza Azuaga, M.<sup>a</sup> L. y Noguera Celdrán, J. M. 2018: “Las estatuas-fuentes de la villa romana de Los Cantos (Bullas, Murcia): informe preliminar”, en C. Márquez y D. Ojeda (eds.), *Escultura romana en Hispania VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar*, Córdoba, 253-278.
- Marcadé, J. 1969: *Au Musée de Delos. Étude sur la sculpture en ronde bosse découverte dans l'île*, BEFAR, 215, Rome.
- Mayer, M. y Rodà, I. 1991: “El comercio del mármol en el Mediterráneo y su reflejo en la ciudad romana de Sagunt”, en C. Aranegui (coord.), *Saguntum y el mar*, Valencia, 37-45.
- Moltesen, M. et alii 2002: *Catalogue Imperial Rome II. Statues. Ny Carlsberg Glyptotek*, Vojens.
- Neumann, G. 1979: *Probleme des griechischen Weihreliefs*. Tübingen Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 3, Tübingen.
- Palma, B. 1991: “Continuità di un motivo iconografico ellenistico: il putto con la maschera”, en S. Stucchi y M. Bonnano (cur.), *Giornate di Studio in honore di Achile Adriani*, Studi Miscellanei, 28, Roma, 222-236.
- Paribeni, E. 1959: *Catalogo delle Sculture di Cirene. Statue e rilievi di carattere religioso*, Roma.
- Pasquier, A. y Martinez, J.-L. 2007: *Praxitèle*, Paris.
- Peña, A. 2009: “La escultura decorativa”, en P. León (coord.), *Arte romano de la Bética. Escultura*, Sevilla, 321-364.
- Pochmarski, E. 1990: *Dionysische gruppen. Eine typologische Untersuchungen zur Geschichte des Stützmotivs*, Wien.

- Rolley, C. 1999: *La Sculpture grecque, II. La période classique*, Paris.
- Schröder, St. F. 1989: *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios. Studien zur bildformulierung und bildbedeutung in späthellenische-Römischer Zeit*, Roma.
- Schröder, St. F. 2004: *Catálogo de las esculturas antiguas del Museo del Prado, II: Plástica ideal*, Madrid.
- Stuveras, R. 1969: *Le putto dans l'art Romain*, Bruxelles.
- Wojcik, M.<sup>a</sup> R. 1986: *La villa dei Papiri ad Ercolano. Contributo alla ricostruzione dell'ideologia della nobilitas tardorepublicana*, Roma.
- Yalouris, N. 1992: *Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros*, Antike Plastik, 21, München.