

X Reunião  
Escultura  
Romana  
na Hispânia

X Reunión  
Escultura  
Romana  
en Hispania

X Meeting  
of Roman  
Sculpture  
in Hispania

X  
Escultura  
*Roman*  
Romana *en*  
*Sculpture*  
na Hispânia  
*in Hispania*

2022

Portugal

Faro e Mértola

Algarve e Alentejo

27, 28 (Faro), 29 (Mértola)

Outubro / Octubre / October



## FICHA TÉCNICA

TÍTULO: Escultura Romana na Hispânia  
*Escultura Romana en Hispania*

SUBTÍTULO: Atas do X Encontro Internacional de Escultura Romana na Hispânia,  
realizado em Faro e Mértola de 27 a 29 de outubro de 2022  
*Actas de la X Reunión Internacional de Escultura Romana en Hispania,  
celebrada en Faro y Mertola los días 27 al 29 de octubre de 2022*

EDITORES: João Pedro Bernardes, Trinidad Nogales-Basarrate, Luís Jorge Gonçalves,  
Virgílio Lopes e Marco Lopes

EDIÇÃO: Universidade do Algarve – CEAACP

CONCEPÇÃO GRÁFICA – PAGINAÇÃO | ARTE-FINAL: Raquel Gil Ferreira

CAPA: Jorge dos Reis

ILUSTRAÇÃO DA CAPA: Cláudia Matos

IMPRESSÃO E ACABAMENTOS: LouresGráfica

DEPÓSITO LEGAL: 537062 / 24

ISBN: 978-989-9127-89-0

DOI: <https://doi.org/10.34623/b48f-2k76>

Os textos e o seu conteúdo são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores.



Centro de Estudos  
em Arqueologia  
Artes  
e Ciências do Património



UAlg  
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP, no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património [UIDB/00281/2020 – DOI: 10.54499/UIDB/00281/2020].

FARO / LISBOA, OUTUBRO DE 2024

# Esculturas romanas de la Colección Arqueológica de la Universidad de Sevilla

**José Beltrán Fortes** (Universidad de Sevilla)

**María Luisa Loza Azuaga**

(Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico)

**Resumen:** En este trabajo se estudian las esculturas romanas depositadas en el Museo de la Universidad de Sevilla, una colección que se formó desde 1898 con piezas de diferente origen. Dos de las esculturas estudiadas proceden de las excavaciones llevadas a cabo en *Arva* en unas termas romanas, una figura de Atis y una cabeza de Marte, mientras que las restantes son de procedencia desconocida: una cabeza de Atis, un retrato femenino y una personificación del Invierno.

**Palabras clave:** coleccionismo universitario. *Arva*. Termas. Atis. Marte. Personificación del invierno. Retrato femenino.

## Roman Sculptures of the University Seville's Archaeological Collection

**Abstract:** In this work it is studied the Roman sculptures, settled in the Archaeological Museum of the University of Seville, a collection made from 1898 with a different origin. Two of the studied sculptures are from the Roman city of *Arva*, from an excavation developed in a Roman bath, an Atis and a head of the god Mars; meanwhile the remaining are from unknown origin, a head of Atis, a female portrait and a personification of the Winter.

**Keywords:** University collection. *Arva*. Baths. Atis. Mars. Personification of the Winter. Female portrait.

## 1. Introducción: la Colección Arqueológica de la Universidad de Sevilla

El primer museo arqueológico universitario de Europa fue el *Ashmolean Museum*, creado en el año 1683 en la Universidad de Oxford, a partir de la donación de la colección privada de Elías Ashmole (Ovenell, 1986). Supone un hecho excepcional, ya que normalmente la vinculación entre universidad y museo/colección arqueológicos se desarrollará a lo largo del siglo XIX en el marco europeo. Según el carácter de los estudios, se crearon entonces museos científicos y técnicos, destacando en las facultades de Ciencias las colecciones de Ciencias Naturales, mientras que en las facultades de Letras y de Artes sobresalían las colecciones artísticas, con las gipsotecas, y, en algunas ocasiones, las colecciones arqueológicas. Ello ocurrió en la Universidad de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX, cuando, en la facultad de Ciencias, el catedrático Antonio Machado y Núñez –padre del folklorista Antonio Machado Álvarez, “Demófilo”, y abuelo de los poetas Manuel y Antonio Machado Ruiz– creó, en 1850, un gabinete de Historia Natural, que en la sección de Geología incluía piezas prehistóricas (Henares, 2013; 2020). Por el contrario, hay que esperar al año 1898 para que se creara en la facultad de Filosofía y Letras un museo arqueológico (Beltrán et al., 2012). Este museo universitario se constituyó con base en la donación de un conjunto muy importante de piezas arqueológicas, entre las que destacaban los vasos griegos suritálicos, casi un centenar, amén de otras piezas de procedencia hispana y extrapeninsular. El museo era anexo a la biblioteca de la facultad, en la destacada idea de que las ciencias históricas necesitaban para su enseñanza no solo de libros, sino también de piezas materiales. Tenía, pues, una justificación eminentemente didáctica. La colección original se enriqueció en los decenios siguientes con aportaciones de otras instituciones sevillanas, de otros coleccionistas y de profesores universitarios. No obstante, a partir de mediados del siglo XX, el museo cayó en declive y una gran mayoría de sus piezas desaparecieron, entre las cuáles la gran colección de vasos griegos suritálicos. A todo ello dedicamos una exposición, en 2012, bajo el título *Un museo en la Universidad. Colecciones Arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos XIX y XX)* (Beltrán et al., 2012), y ha sido objeto de estudio en una tesis doctoral, inédita, con una monografía editada

sobre el tema (Henares, 2020). A tales obras remitimos, para ampliar el contexto de las piezas escultóricas romanas que ahora presentaremos en conjunto.

Se trata de cinco esculturas, de las que solo de dos se sabe la procedencia exacta, en el contexto de unas termas públicas de la ciudad romana de *Arva* (Alcolea del Río, Sevilla), mientras que de las otras tres desconocemos el origen o incluso el momento exacto de su integración en la colección universitaria.

## **2. Dos esculturas procedentes de la ciudad romana de *Arva* (Alcolea del Río)**

Dentro de las exploraciones arqueológicas que se llevaron a cabo en la provincia de Sevilla en las últimas décadas del siglo XIX cabe destacar el trabajo desarrollado en el paraje denominado como Peña de la Sal (Alcolea del Río), donde se ubica la ciudad romana de *Arva*. Ya en el siglo XVI el anticuario Ambrosio de Morales llamó la atención sobre la existencia de una escultura romana, a propósito de la inscripción *CIL* II, 1065, grabada en “una basa de estatua, que yo allí he visto con la estatua, todo de mármol blanco hermosamente labrado” (Morales, 1575:fol. 99r). En el siglo XVIII el sitio fue explorado por Tomás Andrés de Gúseme, quien refiere la existencia “de estatuas, basas, epígrafes y columnas, dos esculturas y un altar, dedicado a Baco con unas esculturillas danzantes” (según Maier, 1999:84), aunque tampoco sabemos más datos, ni se ha conservado nada de ello. Sí se llevaron, ya en el siglo XX, al Museo Arqueológico de Córdoba algunas esculturas arvenses de carácter funerario, que decoraban tumbas monumentales y que estaban realizadas en arenisca, luego estucada y pintada (Beltrán, 2006).

En 1891 el inglés Jorge Bonsor (Maier, 1999), el francés Arthur Engel y el también inglés W.C. Clark-Maxwell llevaron a cabo excavaciones en unas termas públicas de *Arva* (Engel, 1891 y 1892; Bonsor, 1901; Clark-Maxwell, 1899). Según Bonsor se descubrió una piscina enlosada de mármol, además de mosaicos y un fragmento de pintura parietal con un motivo dionisiaco. Posteriormente, A. Engel continuó solo las excavaciones y encontró “un busto de Júpiter-Serapis; un fragmento de cabeza

con el cabello ondulado, recordando al peinado del Emperador Otón; y una pequeña cariátide representando a un prisionero ó esclavo con las piernas cruzadas” (Bonsor, 1901: 842), a lo que añade este autor: “De la Necrópolis de Carmona se han sacado estatuitas de la misma clase, de las que una tenía la cabeza apoyada en la palma de la mano, actitud melancólica característica de los monumentos funerarios de la Península” (Bonsor, 1901:843), si bien las piezas carmonenses están elaboradas en arenisca, luego estucada y pintada, como se dirá luego. El busto de Júpiter-Serapis se lo quedaría el propietario del terreno, y hoy está desaparecido, pero las otras dos esculturas fueron donadas por A. Engel al museo formado en el Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla a finales del siglo XIX y de allí pasaron al museo de la Universidad Hispalense en 1912 (Henares, 2020). Engel las dio también a conocer, afortunadamente con sendas fotografías, que nos sirven para su identificación sin lugar a dudas (Engel, 1892:147-148, figs. 1 y 2; cfr. Beltrán y Henares, 2012:115-117).

### 2.1. Estatua de figura oriental (Fig. 1)

La primera escultura (ref. CAUS 595) es una estatua de mediano tamaño, de 65 cm de altura, 22 cm de anchura y 15 cm de grosor máximos, con una buena conservación, aunque le faltan la cabeza, así como la mano y pie derechos; presenta huellas de encastrado en la parte superior del pilar. Está elaborada en *giallo antico* o *marmor Numidicum* de Chemtou (Túnez), una caliza con un exuberante colorido, que varía desde una tonalidad blanco amarillenta y que puede llegar hasta el rojo, que hacen que sea identificada con facilidad. Fue empleada de manera frecuente para la representación de estatuas de bárbaros o personajes orientales, en concreto desde época augustea y julio-claudia, por el simbolismo que se le daba a su peculiar colorido y la procedencia norteafricana de la piedra, así como en esculturas de *Dionysus* y sus seguidores, asociándose con el origen oriental del dios (McCann, 2015). En *Hispania* fue usado con profusión, teniendo un particular éxito en la elaboración de *hermae*, de pequeño formato (Mayer, 1999; Peña, 2004, 2009 y 2022). En general se trata de elaboraciones foráneas y, en muchos casos, son productos de talleres asociados a las canteras norteafricanas.

El personaje representado, masculino, está vestido con una túnica corta con mangas, sujeta en la cintura con un *cingulum*, y con un largo manto que cae desde los hombros hasta casi alcanzar el suelo, sobresaliendo de la base sobre la que se alza la escultura. Además, lleva los típicos pantalones hasta los tobillos, los *anaxyrides*, característicos de los pueblos bárbaros, particularmente de los de origen oriental, a la vez que se calza con *endromides*. A pesar de la falta de la cabeza, que iría hecha aparte, para ajustarse al hueco correspondiente, se conservan sobre los hombros los extremos de las dos ínfulas, que evidencian el que iría tocado con el gorro frigio. La escultura arvensis presenta la iconografía del denominado como *Atis tristis*, con las piernas cruzadas y la mano derecha bajo el mentón, pero –como es ahora aceptado, sobre todo en función de los contextos, generalmente domésticos–, frente a su consideración como imagen de ese dios, se identifican generalmente como representaciones de esclavos o servidores orientales (Schneider, 1986), como intuitivamente había considerado Bonsor en 1891, según se ha dicho antes. Esas representaciones de bárbaros en Roma son propias de la edad augustea y aparecen por primera vez en la *Basilica Aemilia* del Foro Romano, trabajadas en mármol frigio o numídico; sus llamativos colores simbolizaban el lujo oriental de igual forma que sus colores se identificaban con los países a los que se había sometido en la propaganda vinculada a la recuperación de las enseñas legionarias sobre los partos (Schneider, 1986:148-152; Cisneros, 2002:91). A partir de entonces se desarrolla aquella iconografía para representar a jóvenes orientales, prisioneros de Roma, cuyo último destino era el de convertirse en esclavos domésticos, destinados a escanciar el vino en los banquetes cortesanos. En este sentido se expresa Horacio en la oda dedicada a *Iccius*, cuando dice: *¿A qué muchacho de la corte pondrás a manejar el cazo, con el pelo empapado de perfumes...* (Odas, 1, 29, 9).

El motivo se convierte en apropiado para decorar los ambientes domésticos como soporte de mesa, trapezóforo (Schneider, 1992), en referencia a esos jóvenes esclavos orientales, a la vez que como un refinamiento propio de los dioses, que aludiría a la *luxuria*, representada a través de esa decoración escultórica escogida. Ello explicaría también, por ejemplo, el uso de representaciones escultóricas del joven Ganimedes, el copero de Júpiter – pero, en definitiva, un oriental como el propio Atis –, en ese tipo de ornamentación de soportes de mesa; son particularmente bien

conocidos los ejemplares procedentes de talleres áticos, elaborados en mármol pentélico (Bacchetta, 2002). También en nuestro caso se trataría de un trapezóforo, que presenta huellas del encastrado en la parte superior del pilar al que se adosa la figura; asimismo, esa función en un ambiente termal está plenamente justificada. Este tipo de trapezóforo se caracteriza por presentar un solo apoyo central, decorado con la figura en su frente, que servía de sostén a un tablero rectangular de mármol, como un monopodio. Se trata de un modelo de origen griego, incluido dentro del tipo 2 de la clasificación de Moss (1988:296-301).

En Italia es conocida esta decoración de *monopodia*. Así, sin ser exhaustivos, podemos citar un trapezóforo figurado como un joven sirviente frigio, que debió decorar el atrio en la *domus* de *Pacius Alexander* y *Alexa* en la *regio IX* de Pompeya, y otros soportes similares en la Calabria o en Aquileia (Carrella et al, 2008:164). No sólo se documenta el uso de este tipo de mesas en *domus*, sino también en termas, como en el *apodyterium* de las termas Suburbanas de Porta Marina, de Pompeya, en momentos tiberianos (Koloski-Ostrou, 2007, 242).

Aparte de otras piezas hispanas, como las dos de la *villa* valenciana de Vilar del Puig (L'Horta Nord) (Arasa, 2018:198-199, fig. 1. 2), a las que habría que sumar otras dos procedentes de *Tarraco* (Peña, 2007-2008:124-125, láms. 4, 10), de la *Baetica* se han conservado diversos ejemplares que sirven de paralelo al ejemplar que presentamos. Así, en primer lugar, uno similar procedente del entorno del teatro romano de Málaga, y que debió decorar unas cercanas termas urbanas (Beltrán y Loza, 2021), como en el caso de la escultura de *Arva*. La pieza malacitana se elaboró en un mármol blanco de grano fino, extrahispano. Del mismo tipo es otra pieza fragmentada, que sí está elaborada en *giallo antico* y que procede de la actual localidad cordobesa de Lucena, sin conocerse el contexto arqueológico de uso (Peña, 2009:338-340). Por el contrario, ese contexto sí es conocido en el caso del trapezóforo con figura oriental procedente de la *villa* de El Ruedo, en Almedinilla, también elaborado en *giallo antico*, aunque en este caso no cruza las piernas como ocurre en los dos ejemplos anteriores (Vaquerizo y Noguera, 1997). Finalmente, podemos citar otra pieza procedente de Algodonales, que debía proceder también de una *villa*, pero que fue elaborada en mármol blanco (Beltrán y Loza, 2020:227-229, n.º 119); tampoco cruza las piernas y la disposición

de los brazos es diferente a los tres anteriores, lo que se justifica porque con la mano izquierda sostendría un cazo metálico –hoy perdido–, lo que confirma su interpretación como representación de un sirviente.

En conclusión, podemos pensar que el ejemplar de las termas de *Arva* se realizó en época flavia, seguramente en un taller extrahispano, de donde llegó como producto de importación de lujo, a pesar de que presenta un carácter artesanal, de producción en serie. Se sitúa, por tanto, en una corriente artística y comercial que testimonian otros productos asimismo elaborados en la caliza norteafricana, como varios soportes de mesa decorados con figuras de Hércules arropado con la *leonté*, entre las que sobresale el Hércules de la *villa* murciana de Los Torrejones (Noguera, 2019; cfr., Beltrán, 1993), a los que hay que sumar ahora otro ejemplar de una *villa* sevillana ubicada en el término municipal de La Rinconada (Beltrán, 2022).

## 2.2. Cabeza de Marte (Fig. 2, a-b)

Junto al trapezóforo, fue descubierta en las excavaciones de las termas de *Arva* una cabeza que corresponde a una representación del dios Marte (ref. CAUS 593) (Beltrán y Loza, 2021). Está elaborada en mármol blanco con una pátina amarillenta y presenta unas dimensiones máximas de 25 cm (altura), 16 cm (anchura) y 24 cm (grosor); se conserva desde el inicio del cuello, aunque el lateral derecho está dañado desde el inicio de la mejilla hasta la parte alta de la cabeza, con pérdida de material, apreciándose los mayores daños en la barba y cabello de su parte derecha. En la parte superior del cráneo presenta un orificio circular de 1,5 cm de diámetro y 2 cm de profundidad, que se encuentra circunscrito por un segundo círculo de 5,5 cm de diámetro. Debió servir para encajar una pieza metálica, aunque no conserva en su interior ningún resto.

Presenta bigote espeso de puntas caídas y afinadas que cubre la mayor parte de la boca y una barba corta, con una ejecución sumaria de los mechones, que se han diferenciado mediante el empleo del trépano. Sobre la frente se ha dispuesto un flequillo, formado por cortos rizos que son visibles también sobre la nuca y el cuello, así como sobre las orejas, donde se advierte de nuevo el uso del trépano. La parte superior del cráneo ha sido simplemente alisada y aún pueden observarse las huellas de trabajo

con la gradina, preparada seguramente para recibir un añadido, como indica también la presencia del orificio superior que serviría para acoplarlo. Bajo unos grandes párpados, se sitúan los ojos que presentan el lacrimal marcado con dos golpes de trépano. El modelado de la obra es correcto, aunque conciso, concentrado en la parte frontal del rostro, en aquellas zonas que quedaban expuestas al público, con una economía de trabajo que es un rasgo característico de los talleres provinciales de la Bética (León, 1993, 2001 y 2009). Así, se ha dejado sin esculpir la parte posterior de la cabeza, en particular el cabello del cuello y nuca, presentando un trabajo muy sumario la oreja izquierda, la única conservada, en el que el conducto auditivo externo se ha trabajado mediante el uso del trépano.

El paralelo más cercano para esta pieza es otra cabeza procedente de la cercana ciudad romana de *Celti* (Peñaflor) (Keay et al., 2001), hoy conservada en el Museo Arqueológico de Córdoba y considerada desde su descubrimiento como una representación del dios Vulcano, tocado con el *pileus* (Blanco 1975 y 1982-1983). No obstante, D. Ojeda ha incluido esta cabeza celtitana en el estudio de un conjunto de esculturas béticas que presentarían huellas para la inserción de añadidos metálicos y la identifica como una efigie del dios Marte, según la tipología del *Mars Ultor*; así, llevaría un casco corintio como pieza aparte, hoy perdida, seguramente metálica, dándole una datación de época flavia para su elaboración, seguramente local (Ojeda, 2018). Una solución similar debemos pensar para la cabeza de *Arva*, que dispone el mismo tipo de *Mars Ultor* y también con el añadido del casco que cubriría la parte de la cabeza que no ha sido trabajada; asimismo, tendría una datación de elaboración en época flavia, pudiendo seguramente haber sido en el mismo taller local o, en todo, en talleres béticos próximos que siguen una misma tendencia formal y técnica, aunque teniendo en cuenta que la pieza de *Arva* es de bastante menor calidad que la de *Celti* (Beltrán y Loza, 2021).

Ambas esculturas arvenses, el trapezóforo y la cabeza de Marte, formaron parte del conjunto decorativo de unas termas públicas del municipio flavio, situadas posiblemente en algunas de las salas frías del conjunto, cuya planta es conocida a través de la reconstrucción que llevó a cabo J. Bonsor (1931:láms. XVIII-XIX) y según es habitual en las decoraciones escultóricas de edificios termales de época romana (en general, Manderscheid,

1981; para Hispania, Koppel, 2004). Precisamente, la edificación de este complejo termal ha sido puesta en relación con el proceso de monumentalización urbana que experimentaría el enclave en época flavia, asociado a la promoción y municipalización de la ciudad (Remesal, 1990:352-353); así las dos esculturas –una importada, otra elaborada en un taller local– presentan una datación similar a la construcción del edificio. J. Remesal llevó a cabo en 1987 otras excavaciones en las termas y refirió que sacó a la luz “...una cabeza de Baco, algo menor que el natural, perteneciente a un bajo relieve labrado en mármol blanco... Esta escultura debe fecharse tipológicamente a finales del siglo I d.C.” (Remesal, 1990:353). No obstante, no se daba fotografía de la pieza en la publicación y tampoco hemos tenido acceso a ella en los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla, en proceso de restauración. Sin embargo, esta pieza, junto a la citada en 1891 como un “busto de Júpiter-Serapis”, según se dijo antes, abundan en el uso de la temática ideal en la decoración de las termas de *Arva*, así como – en el caso de la primera – en la cronología flavia para esas esculturas.

### 3. Tres esculturas de procedencia desconocida

#### 3.1. Cabeza con gorro frigio (Fig. 3, a-b)

Una tercera escultura de la colección universitaria (ref. CAUS 591) hace referencia también a una representación de un personaje oriental, aunque solo conserva la cabeza, cubierta con un típico gorro frigio, pero de material e iconografía completamente diferentes. La cabeza presenta dimensiones naturales o algo mayores (28 cm de altura, 20 cm de ancho y 20 cm de grosor, máximos) y parece corresponder a una representación no fisiognómica. Se muestra a un personaje masculino joven, de pronunciadas facciones, realizadas mediante unos concisos golpes de cincel, pero de gran efectividad; en el rostro destaca la gran nariz de perfil aguileno, con unos profundos arcos supraciliares sobre los globos oculares con el iris dibujado y con los lacrimales marcados. El pelo se esconde bajo el gorro, cuyo remate superior se ha perdido, pero del que se escapan una serie de gruesos mechones, apenas trabajados. Se ha usado una

piedra arenisca, seguramente de origen local, que iría recubierta con una capa de estuco, luego pintada, de la que se conservan algunos restos, con pigmentos en rojo, en la parte derecha de la cara. Debió formar parte de una escultura completa, trabajada en bulto redondo. Sus primeras editoras apuntaron la posibilidad de que la figura tuviese adosado en la parte posterior un pilar que le sirviera de sustento y tuviera función de trapezóforo (Bandera, y Ruiz, 1992:165-166), como la primera pieza que hemos analizado; ello debe descartarse a nuestro juicio, tanto por el material y forma de la figura, cuanto por las dimensiones, demasiado grandes para esa función si pensamos en una figura de cuerpo completo y estante, que sería de tamaño natural o incluso algo mayor.

No se conoce la procedencia, pero por esas características y por los paralelos existentes en la cercana necrópolis romana occidental de *Carmona* (Carmona), podríamos pensar que tiene ese origen. Hay que recordar que la ya referida colección del Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla, que se integró en la colección universitaria en 1912, tenía piezas arqueológicas de yacimientos sevillanos, como *Italica*, *Urso* y *Carmona* (Henares, 2020). Precisamente, Antonio María Ariza, cuya colección conformó el núcleo original del museo arqueológico ateneísta en 1887, había excavado en la necrópolis de Carmona en 1874, junto con los hermanos Manuel y Juan Fernández López y el canónico Francisco Mateos Gago (Salas, 2011:393-394), y por ese conducto pudo llegar al Ateneo. Además, es conocida la existencia de diversas esculturas similares elaboradas en este material local, luego estucado, que se conservan en el Museo de la Necrópolis de Carmona y que proceden, en concreto, de la conocida como Tumba del Elefante (Bendala, 1976: 49-65 y láms. 53 y 55), cuya construcción se data en los primeros decenios del siglo I d.C. (cfr. Jiménez y Carrasco, 2012). Todo ello hace plausible ese origen (Beltrán, 2021). Manuel Bendala consideró que tales representaciones carmonenses eran del dios Atis y que la Tumba del Elefante fue también un santuario de culto metroaco, dedicado a los dioses Atis y Cibele, como demostraría además la existencia de un gran betilo (Bendala, 1976). En ese caso la cabeza de la colección universitaria podría corresponder a la representación de Atis. Sin embargo, otros autores, como A.T. Fear (1990) o G. Alföldy (2012), han criticado esta interpretación vinculada al mundo púnico y consideran que se trata simplemente de una tumba colectiva familiar que sigue parámetros romanos, con diversas

estancias, aunque sin entrar realmente en la interpretación de las esculturas. En esta segunda opción estas deberían entonces interpretarse como adaptaciones locales del modelo del bárbaro sirviente – al que ya hemos aludido –, que decorarían los *triclinia* donde se realizaban los ágapes funerarios, de los que en la tumba del Elefante hay tres. Finalmente, también se ha defendido que el recinto fuera en una de sus fases un mitreo (Jiménez y Carrasco, 2012), con lo que las figuras podrían también entroncarse con representaciones de corte mitraico, aunque la iconografía no parece adecuada.

No olvidemos que representaciones de figuras orientales en contextos sepulcrales son frecuentes en algunas zonas del mundo romano, como, por ejemplo, en el norte de Italia, interpretados generalmente en asociación con la figura de Atis (Rossetti, 2002). En la Tarraconense podemos citar, por ejemplo, los dos relieves de figuras orientales de la denominada Torre de los Escipiones, en Tarragona (Hesberg, 1992:144, fig. 86), o también dos relieves de Atis funerarios de *Barcino* (Rodà, 2000:177, láms. 8-9). Asimismo, en el monumento funerario de los *Atilii*, en Sofuentes, se representan cabezas en relieve con gorros frigios, junto a un relieve de armas (Fatás y Martín-Bueno, 1977), por lo que parece apuntar mejor en este caso a su interpretación como bárbaros vencidos; o también en el monumento funerario de los *Antonii* en *Valentia* aparece el motivo de la figura del Atis *tristis*, agrupados en dos parejas en relieve, enmarcando las inscripciones funerarias (Jiménez Salvador, 2002:189, fig. 5). De un ámbito más cercano, ya en la Bética, en el Alto Guadalquivir, se ha documentado una destacada representación en relieve de una figura oriental en un *monumentum* julio-claudio de *Iliturgi*, en Mengíbar (Baena y Beltrán, 2002:114-115, n.º 90); en cierto modo podría conectar con ciertos motivos relivarios de tumbas monumentales de necrópolis urbanas de esa zona del Alto Guadalquivir (Beltrán y Baena, 1996; Baena y Beltrán, 2002:52-65). No obstante, aunque todos esos casos presentan la iconografía del Atis *tristis* o funerario, asimismo pueden ser interpretados simplemente como bárbaros vencidos, según se ha dicho de manera explícita para el relieve de Sofuentes. En ese sentido es interesante hacer referencia a una tumba de *colonia Patricia Corduba*, descubierta en 1947, y en la que se documentó parte de una cabeza con gorro frigio, en terracota, sobre la que se plantea sobre si representaría a Atis o a un sirviente oriental (Vaquerizo, 2001:150-152; cfr., Jiménez Díez, 2008:259).

En conclusión, la cabeza que estudiamos, modelada en piedra arenisca, muestra una relación muy cercana con las esculturas procedentes de la necrópolis occidental de Carmona, y, en particular, de la Tumba del Elefante, por lo que podríamos identificarla, como más probable, como una escultura sepulcral – pero en el marco de esa problemática interpretación –, con una datación de los inicios de época imperial romana.

### 3.2. Retrato femenino (Fig. 4, a-b)

Esta pieza (ref. CAUS 592) debe de tener una procedencia local, pero sin saberse exactamente de donde procede. Se ha dicho que quizás pudo formar parte de la colección de Francisco Mateos Gago (León, 2001:154), pero no hay certeza, ya que esta constituyó el núcleo del Museo Arqueológico Municipal de Sevilla en 1886 (Amores, 2015) y, a mediados del siglo XX, las piezas pasaron al Museo Arqueológico Provincial de Sevilla (Amores, 2015).

Corresponde a un retrato femenino, roto a la altura del cuello, que conserva una altura máxima de 21 cm (19 cm de mentón a cráneo) y está trabajado en mármol blanco de grano medio y brillante, que podría proceder de las canteras de Almadén de la Plata (Sevilla), aunque solo *de visu*. La pieza está muy desgastada en la superficie, sobre todo, en la parte izquierda de la cara, con pérdidas de la nariz y la barbilla, así como de la mayor parte del peinado sobre la frente. También tiene pérdidas graves en la parte posterior de la cabeza. A pesar de todo presenta un evidente interés por su iconografía y datación temprana, como ha puesto en evidencia el estudio de P. León (2001:154-155, n° 40), que seguimos. Así, sus rasgos individualizados y el peinado tipo *nodus*, que sigue el modelo de la emperatriz Livia, apuntan a un retrato de carácter privado, de una dama de la élite de alguna de las comunidades urbanas del Bajo Guadalquivir en los últimos tiempos del reinado de Augusto. La creación de ese tipo de peinado *nodus*, con trenzas laterales, se sitúa en torno al 20 a.C. y el 2 d.C. (por ejemplo, Winkes, 1995; Bartman, 1999) y los paralelos más cercanos para el ejemplar de la colección hispalense, según recogiera P. León (2001:154-155), son de mediados de época augustea; así, se trataría de un retrato del Museo Gregoriano Profano, al que hay que unir otro del Paul Getty Museum, identificado como póstumo de

*Atia*, la madre de Augusto, y un tercero del Museo Nacional de Chieti. Entre los retratos hispanos esta autora también señala la similitud con un retrato de *Barcino* (León, 2001:154-155), con el que también puede relacionarse otro procedente de *Saguntum*, pero que se ha datado ya en época de Tiberio (Arasa, 2010).

El retrato en estudio se trataría de una obra de un taller local, ubicada seguramente en la Bética occidental, en alguna de las ciudades del Bajo Guadalquivir, lo que vendría refrendado por el uso del mármol de Almadén de la Plata, si se corrobora esa identificación. A una obra local apuntan el conciso tallado de la pieza, así como el modelado del peinado, donde los diversos elementos que lo componen solo se han esbozado, sin apenas trabajar. La adopción de peinados elaborados, que siguen la moda de los personajes de la casa imperial, es una práctica bien conocida entre las élites provinciales ya desde época de Augusto, atestiguando no solo su cosmopolitismo, sino también su lealtad a la casa imperial y a los ideales que representaban (por ejemplo, Hemelrijk, 2015:300-301).

### 3.3. Personificación del Invierno (Fig. 5, a-b)

La última de las piezas corresponde a una figura exenta, también de procedencia desconocida, que se conserva inédita en la colección universitaria (ref. CAUS 594). Elaborada en mármol, con unas dimensiones conservadas de 54 cm (altura), 21 cm (anchura) y 16 cm (grosor), está rota en dos fragmentos, que casan, pero le falta el extremo inferior de las piernas y el soporte que posiblemente llevaba; el resultado total sería de unos 70/80 cm de altura, por tanto, de tamaño medio. En los extremos de ambas piernas presenta sendos orificios circulares, que podrían corresponder tanto a perforaciones modernas para colocar vástagos para su exposición, como a un arreglo antiguo para añadirle los extremos de las piernas y el soporte, que se hubieran fracturado, pues –como se dirá– tiene huellas de una restauración. Así, el rostro ha sido retocado en época antigua, destacando los orificios circulares que marcan las pupilas, y ello es evidente, sobre todo, en la parte posterior, donde la cabeza y el hombro derecho presentan las huellas de haberse añadido una pieza marmórea aparte, hoy perdida, empleándose la técnica de la *anathirosis* para su unión. También hay huellas de retallado de la superficie del manto

en la parte posterior trasera. A pesar del deterioro de la superficie del rostro, éste aparece redondeado, con formas propias de un adolescente, que se ha individualizado del manto mediante un profundo surco que lo contornea. En efecto, toda la cabeza aparece tapada por el manto, dejando fuera el flequillo, muy erosionado. El manto también cubre casi enteramente el cuerpo, dejando solo al descubierto el brazo izquierdo –en el que se advierte la manga corta de la túnica–, así como las dos piernas desde por debajo de las rodillas. Con la mano y brazo izquierdos sostiene una rama o palma, a la que le falta la parte superior; a la altura de la mano hay un pequeño orificio cilíndrico en el cuerpo, que debió servir para algún añadido, no conservado. Sitúa el puño derecho por debajo de la barbilla, cubierto por el manto. Elemento destacado –en la parte posterior– son dos típicas protuberancias bajo el manto, que fácilmente se identifican como dos alas extendidas. Así, la temprana edad del efigiado y la presencia de esas alas le identifican como la representación de un Eros. Dentro de la iconografía de estos se ajusta a la de los *Kairoi* o *Tempora anni*, mediante tipos bien estudiados en los clásicos trabajos, entre otros, de G.A.M. Hanfmann (1951) o de L. Abad (1990). En este caso la iconografía remite claramente a la personificación de la estación del Invierno, cubierto completamente con el manto y con una rama como atributo.

Son personificaciones que se desarrollan especialmente desde inicios del siglo II d.C., sustituyendo en muchos casos al motivo de las *Horae*. Así, se testimonia una temprana representación del Invierno en los relieves del Arco de Benevento, donde aparece un joven adolescente cubierto con el manto, bajo el que se situarían las alas, por lo que sirve de claro modelo a la pieza sevillana, aunque en el relieve trajaneo es otro el atributo que porta –unas aves muertas– y el brazo izquierdo cae a lo largo del cuerpo para sostenerlas (Hanfmann, 1951:218, n.º 311). El tema de los erotes estacionales llega a alcanzar gran popularidad desde fines de aquella centuria (Stuveras, 1969; Huwé, 2017), como motivos decorativos en la escultura y en todo tipo de representaciones, como mosaicos y pinturas (Abad, 1990:nos 57, 62, 111, 123, 135, 147, 179, 191, 203, 223). Precisamente en uno de los mosaicos de *Italica* (Santiponce), desaparecido, se representan las cuatro estaciones y el Invierno era un erote cubierto totalmente por el manto (Celestino, 1973:363, lám. XXV), como se atestigua también en otro mosaico de *Carmo* (Carmona),

cubierto con una amplia túnica (Loza, 2010:240, fig. 7). Junto a su presencia en relieves oficiales, como el ejemplo de Benevento, son apropiados especialmente para ambientes privados, domésticos y en contextos funerarios, lo que explica su gran éxito, por ejemplo, en la decoración relivaria de sarcófagos, interpretados como metáfora del paso del tiempo mediante las estaciones, y que en ocasiones se vinculan a Baco, junto a los retratos de los difuntos. La personificación del Invierno se caracterizará por diversos atributos, como evocación de esa estación; los más frecuentes son los patos y las ocas, y la caña, que en algunas ocasiones aparecen juntos, además del cesto de olivas o de frutas, junto con las liebres y el *lagóbolon*, o incluso la cornucopia, según se documentan en relieves sarcófagicos de los siglos III-IV d.C., como recoge J. Kranz en su importante estudio de los sarcófagos estacionales (Kranz, 1984; cfr., Abad, 1990). En estos casos ya puede aparecer el erote con las alas desplegadas y descubiertas del manto o, incluso, este desaparece y lleva solo la túnica corta. Lo mismo ocurre en la ornamentación de los mosaicos, que testimonian también otros atributos, como la copa o los frutos, con grandes mantos y alas desplegadas.

Un buen ejemplo de la inserción de *Kairoi* o *Tempora Anni* escultóricos en *Hispania* son los ejemplares de las *villae* de El Ruedo, en Almedinilla, y de Los Cantos, en Bullas, ápteros. En la primera se halló una evocación de un *Kairós* de la Primavera, casi completo, junto a diversos fragmentos de cuerpos y alas que pudieron componer el conjunto de las cuatro estaciones, que se datan en época severiana y se adscriben a la producción de un taller local (Vaquerizo y Noguera, 1997:180-192, nos 21-24); no se conserva íntegra, pues, la representación del Invierno. De la *villa* de Bullas procede solo una esculturilla de un *Kairós* del Otoño, hoy en paradero desconocido, pero que formó parte de la decoración de un ninfeo junto a otras tres estatuas-fuente de niños que llevan dos ánades y una paloma, respectivamente, con una datación del siglo II d.C.-primeros decenios del III d.C. (Loza y Noguera, 2018); el *Kairós* portaba una liebre y un racimo de uva, mientras tenía un perro al pie. El conjunto escultórico referenciaba un motivo de origen helenístico en el que erotes o niños de corta edad juegan con sus mascotas, en un ambiente para disfrutar del *otium*, un *paradeisos* doméstico, donde agua y naturaleza forman un conjunto en el marco de la *villa*.

El estilo del *Kairós* de la colección de la Universidad de Sevilla sugiere su elaboración en un taller local, que ha dejado sin trabajar aquellas zonas de la pieza que van ocultas para el espectador, a lo que habría que sumar el modelado plano y un estilo que apunta a una cronología similar en torno a fines del siglo II d.C. e inicios del siglo III, si bien el modelo seguido era la representación del relieve tardotrajaneo de Benevento. En una época posterior, debió sufrir las reparaciones que mencionamos antes, que le afectaron al rostro, la cabeza y la zona derecha de la parte posterior del cuerpo, con el añadido de una pieza marmórea no conservada. Serviría entonces como elemento decorativo –junto a otras estatuas estacionales, seguramente– de una destacada vivienda tardorromana, una *domus* o, más posiblemente, una *villa*, como otras muchas hispanas, de las que hemos mencionado los singulares ejemplos de Bullas, en el sureste de la Tarraconense, y de Almedinilla, en la Bética, con sus conjuntos escultóricos.

#### 4. Colofón

La colección arqueológica de la Universidad de Sevilla se creó como museo a fines del siglo XIX con un objetivo didáctico, teniendo su auge en la primera mitad del siglo XX y su declive en la segunda mitad de la centuria. En los últimos años la Universidad de Sevilla ha desarrollado una importante labor de recuperación, tutela y valorización de esa colección arqueológica, dentro de su rico Patrimonio Histórico-Artístico (sin autor, sin año), y se encuentra a la espera de llevar a cabo el ilusionante proyecto de creación de un Museo Universitario, donde las piezas arqueológicas, incluyendo estas esculturas romanas que hemos analizado, tendrán una nueva función, no solo en el ámbito universitario, sino en el de toda la sociedad en general.

#### 5. Agradecimientos

Nuestro agradecimiento a la Dirección General de Cultura y Patrimonio de la Universidad de Sevilla y al CICUS por las facilidades dadas para llevar a cabo este estudio. Además, a Marta A. Morena Matos por las fotografías de las figuras 1, 3a, 4a y 5a. Este trabajo se hace en el marco de las actividades del grupo de investigación HUM 402, del Plan Andaluz de Investigación, adscrito al Departamento de Prehistoria y Arqueología de

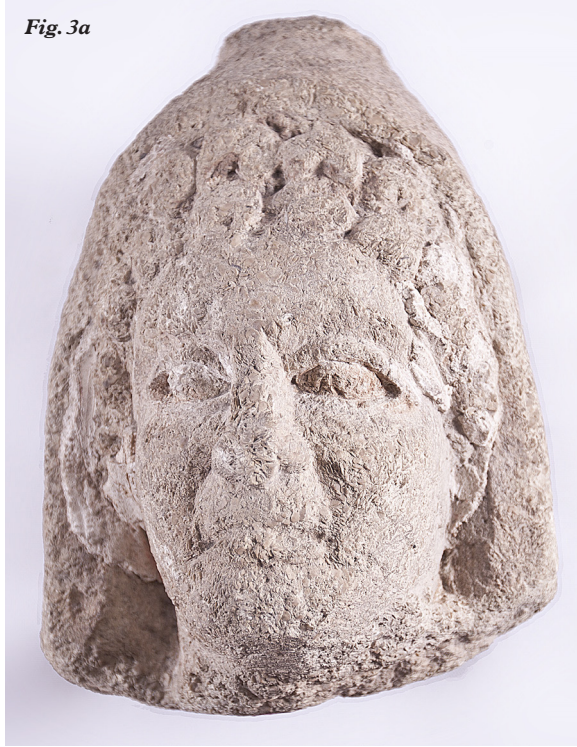
la Universidad de Sevilla, así como del proyecto I+D+i “*Italica Adrianea: la Nova Urbs. Análisis arqueológico del paradigma urbano y su evolución, y contrastación del modelo*”, PID2020-114528GB-I00 (FEDER / Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación, AEI).

*Fig. 1*

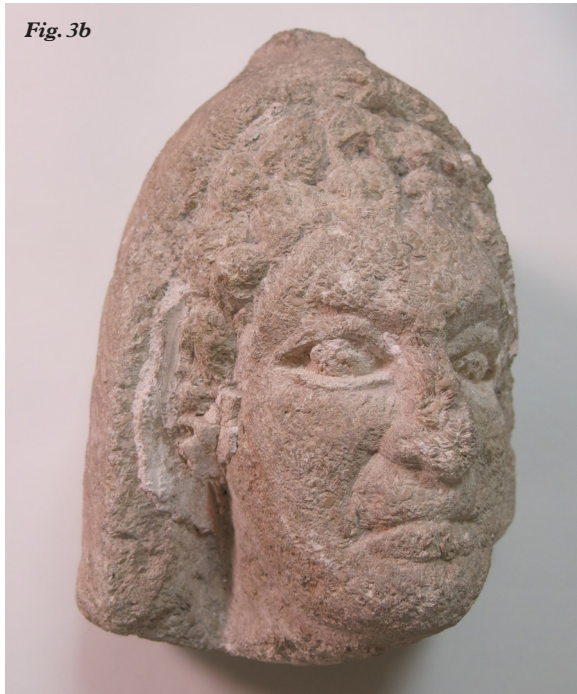




*Fig. 3a*



*Fig. 3b*



*Fig. 4a*



*Fig. 4b*



*Fig. 5a*



*Fig. 5b*



## Pies de figuras

**Fig. 1.** Soporte de mesa con representación de personaje oriental. Colección Universidad de Sevilla. Foto: M. A. Morena.

**Fig. 2,** a-b. Cabeza de Marte; frente y posterior. Colección Universidad de Sevilla. Fotos: J. Beltrán.

**Fig. 3,** a-b. Cabeza con gorro frigio; frente y lateral derecho. Colección Universidad de Sevilla. Fotos: M. A. Morena (a) y J. Beltrán (b).

**Fig. 4,** a-b. Cabeza femenina; frente y lateral derecho. Colección Universidad de Sevilla. Fotos: M. A. Morena (a) y J. Beltrán (b).

**Fig. 5,** a-b. Erote estacional (Invierno); frente y posterior. Colección Universidad de Sevilla. Fotos: M. A. Morena (a) y J. Beltrán (b).

## Bibliografía

Abad Casal, L. (1990). Kairoi/Tempora Anni. *LIMC*, V, 891-920.

Alföldy, G. (2012). La sociedad del municipio de *Carmona*. En A. Caballos (Ed.), *Carmona Romana*. Carmona: Ayuntamiento de Carmona-Universidad de Sevilla, p. 519-541 (2.<sup>a</sup> ed.).

Amores Carredano, F. (2015). *La colección arqueológica municipal de Sevilla: 1886-2014. Historia y Perspectivas*. Sevilla: ICAS.

Arasa Gil, F. (2010). Un retrato femenino de época romana procedente de Sagunto (Valencia). *Madrider Mitteilungen*, 21, 348-359.

— (2018). El Vilar del Puig (l’Horta, València). Una villa romana de l’ager Saguntinus excavada en el segle XVIII. *Archivo de Prehistoria Levantina*, 32, 173-234.

Bacchetta, A. (2002). Un trapezoforo marmoreo al Museo Archeologico di Acqui Terme, *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, 55-3, 237-250.

Baena del Alcázar, L.; Beltrán Fortes, J. (2002). *Corpus Signorum Imperii Romani. España. 1, 2. Las esculturas romanas de la provincia de Jaén*. Murcia: Tabularium.

Bandera Romero, M.L.; Ruiz Bremón, M. (1992). Un nuevo Attis funerario de la Bética. *Habis*, 23, 159-169.

Bartman, E. (1999). *Portraits of Livia Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome*. Cambridge: Harvard University Press.

Beltrán Fortes, J. (1993). *Hermeraclae hispanos*. En *Estudios dedicados a Alberto Balil in memoriam*. Málaga: Universidad de Málaga, p. 163-174.

— (2006): Esculturas romanas de *Arva* (Alcolea del Río, Sevilla) conservadas en el Museo Arqueológico de Córdoba. En D. Vaquerizo & J.F. Murillo (Eds.), *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar León Alonso*. Córdoba: Universidad de Córdoba, vol. 2, p. 249-258.

— (2021): El Museo Arqueológico de la Universidad de Sevilla. Piezas romanas procedentes de *Carmo* (Carmona, Sevilla). *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 40, 95-112.

— (2022). Un nuevo *herma* de Hércules arropado con la *leonté* de Majaravique (La Rinconada, Sevilla). En D. Gorostidi & A. Gutiérrez (Eds.), *Tituli – Imágenes – Marmora. Materia y prestigio del mármol. Homenaje a Isabel Rodà de Llanza* (Anejos de AEspA 95). Madrid: CSIC, p. 249-256.

Beltrán Fortes, J.; Baena del Alcázar (1996). *Arquitectura funeraria romana de la colonia Salaria (Úbeda, Jaén)*. *Ensayo de sistematización de los monumentos funerarios altoimperiales del alto Guadalquivir*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Beltrán Fortes, J.; Henares Guerra, M.T. (2012). El Museo Arqueológico de la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla. En J. Beltrán; M.T. Henares & R. Huarte, *Un Museo en la Universidad. Colecciones Arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos XIX y XX)*. Sevilla: CICUS, p. 89-129.

Beltrán Fortes, J.; Henares Guerra, M.T.; Huarte Cambra, R. (2012). *Un Museo en la Universidad. Colecciones*

*Arqueológicas de la Universidad de Sevilla (siglos XIX y XX)*. Sevilla: CICUS.

Beltrán Fortes J.; Loza Azuaga, M. L. (2020). *Corpus de Esculturas del Imperio Romano-España, I, 8. Provincia de Cádiz (Hispania Ulterior Baetica)*. Cádiz-Tarragona: Editorial Universidad de Cádiz-ICAC.

— (2021). Una cabeza romana de Marte en la colección arqueológica de la Universidad de Sevilla. *Habis*, 52, 137-147.

Bendala Galán, M. (1976). *La necrópolis romana de Carmona*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Blanco Freijeiro, A. (1975). Ein Kopf des Vulkan in Córdoba. *Madridener Mitteilungen*, 16, 263-266.

— (1982-1983). Cabeza de Vulcano en el Museo de Córdoba. *Corduba Archaeologica*, 13, 25-33.

Bonsor, J. (1901). Los pueblos antiguos del Guadalquivir y las alfarerías romanas. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, V, 837-857.

— (1931): *The Archaeological Expedition along the Guadalquivir (1889-1901)*. New York: Hispanic Society of America.

Carrella, E.; et al. (2008). *Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Celestino, S. (1977). Mosaicos perdidos de Itálica. *Habis*, 8, 359-383.

- Cisneros Cunchillos, M. (2002). El mármol y la propaganda ideológica: el modelo del Foro de Augusto. En F. Marco; F. Pina & J. Remesal (Eds.), *Religión y propaganda política en el mundo romano*. Barcelona: Universidad de Barcelona, p. 83-104.
- Engel, A. (1891). Fouilles exécutées aux environs de Séville. *Revue Archéologique*, 17, 87-92.
- (1892). Rapport sur une Mission archéologique en Espagne. *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et littéraires*, 3, 142-153.
- Fatás, G.; Martín-Bueno, M. (1977). Un mausoleo de época imperial en Sofuentes (Zaragoza). *Madridener Mitteilungen*, 94, 232-271.
- Fear, A. T. (1990). Cybele and Carmona. A reassessment. *Archivo Español de Arqueología*, 63, 95-108.
- Hanfmann, G.A.M. (1951). *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hemelrijk, E. A. (2015). *Hidden Lives, Public Personae: Women and Civic Life in the Roman West*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Henares Guerra, M. T. (2013). *La Colección de Prehistoria del antiguo Gabinete de Historia Natural de la Universidad de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2020). *Historia de cuatro Museos. Los museos arqueológicos de la Universidad, el Ateneo y Sociedad de Excursiones y la Sociedad Española de Historia Natural, en la Sevilla de finales del siglo XIX*. Sevilla: EUS.

Hesberg, H. von (1992). *Römische Grabbauten*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Huwé, C. (2017). *Cupidon dans l'art romain*. Saint Denis: Connaissances.

Jiménez Díez, A. (2008). *Imagines Hibridae. Una aproximación postcolonialista al estudio de las necrópolis de la Bética*. Madrid: CSIC.

Jiménez Hernández, A.; Carrasco Gómez, I. (2012). La Tumba del Elefante de la Necrópolis romana de Carmona. Una revisión desde la arqueología de la arquitectura y la arqueoastronomía. *Archivo Español de Arqueología*, 85, 119-139.

Jiménez Salvador, J.L. (2002). Últimas novedades en relación al mundo funerario romano en el este y el sureste de Hispania (siglos II a.C.-IV d.C.). En D. Vaquerizo (Ed.), *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano*. Córdoba: Universidad de Córdoba, vol. I, p. 181-202.

Keay, S.; Creighton, J.; Remesal Rodríguez (2001). *Celti (Peñaflor). Arqueología de una Ciudad Hispanorromana en la Baetica. Prospecciones y exploraciones 1987-1992*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Koloski-Ostrou, A.O. (2007). The city baths of Pompeii and Herculaneum. En J.J. Dobbins & P.W. Foss (Eds.), *The World of Pompeii*. New York: Routledge, p. 224-256.

Koppel, E.M. (2004): “La decoración escultórica de las termas en Hispania”. En T. Nogales & L.J. Gonçalves (Eds.), *Actas de la IV Reunión sobre escultura romana en Hispania*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, p. 339-366.

- Kranz, J. (1984). *Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln* (ASRV, 4). Berlin: Mann.
- León, P. (1993). La incidencia del estilo provincial en retratos de la Bética. En T. Nogales (coord.), *Actas de la I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 11-21.
- (2001). *Retratos romanos de la Bética*. Sevilla: Fundación El Monte.
- (2009). El retrato privado. En P. León (Ed.), *Arte romano de la Bética. Escultura*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 158-203.
- Loza Azuaga, M. L. (2010). El contexto arqueológico de la plaza de Abastos de Carmona (Sevilla). *Romula*, 9, 225-246.
- Loza Azuaga, M. L.; Beltrán Fortes, J. (2021). Esculturas decorativas romanas de Málaga, del entorno del teatro romano. *Mainake*, 39.
- Marderscheid, H. (1981). *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*. Berlin: Mann.
- McCaan, K.C. (2015). The use and symbolism of polychrome marble in Roman Sculpture. In E. Hughes (Ed.), *Meaning and logox. Proceedings from the Early Professional Interdisciplinary Conference*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, p. 21-29.
- Maier Allende, J. (1999). *Jorge Bonsor. 1855-1930. Un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Mayer, M. (1999). Las *hermae* decorativas de pequeñas dimensiones. Una nueva aproximación a los ejemplares hispánicos. En *Imago Antiquitatis. Religion et iconographie du monde romain. Melanges offerts à Robert Turcan*. Paris: De Boccard, p. 353-363.

Moos, E. (1988). *Roman Marble Tables*. Princeton: Princeton University.

Morales, A. de (1575). *Las antigüedades de las ciudades de España*. Alcalá de Henares: J. Íñiguez de Lequerica.

Noguera Celdrán, J.M. (2019). *Herma* de Hércules. En J.M. Noguera (Ed.), *Villae. Vida y producción rural en el Sureste de Hispania*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de la Región de Murcia, p. 272.

Noguera Celdrán, J.M.; Loza Azuaga, M. L. (2022). Las estatuas-fuentes de la *villa* romana de Los Cantos (Bullas, Murcia): análisis arqueológico e interpretación. *Anas*, 35, 255-292.

Ojeda Nogales, D. (2018). Anstückungen and kaiserzeitlichen Idealskulpturen. Zu drei aus der Baetica stammenden Statuen des Mars. *Archäologischen Anzeiger*, 2, 193-208.

Ovenell, R. F. (1986). *The Ashmolean Museum (1683-1894)*. Oxford: Oxford University Press.

Peña Jurado, A. (2004). Nuevos hermas de pequeño formato de la Bética. *Anales de Arqueología Cordobesa*, 15, 271-289.

— (2007-2008): La escultura de *domus* en Hispania. *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 23-24, 119-144.

— (2009). La escultura decorativa. En P. León (Ed.), *Arte Romano de la Bética. Escultura*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, p. 321-367.

— (2022). Dos hermas de pequeño formato de la Bética en el Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona. En D. Gorostidi & A. Gutiérrez (Eds.), *Tituli – Imagines – Marmora. Materia y prestigio del mármol. Homenaje a Isabel Rodà de Llanza* (Anejos de AEspA 95). Madrid: CSIC, p. 257-266.

Remesal Rodríguez, J. (1990). Informe preliminar sobre la primera campaña de excavaciones en *Arva* (Alcolea del Río, Sevilla). *Anuario Arqueológico de Andalucía'1987*. Sevilla: Junta de Andalucía, vol. 2, p. 346-353.

Rodà de Llanza, I. (2000). La escultura del sur de la Narbonense y del norte de Hispania Citerior: paralelos y contactos. En P. León & T. Nogales (Eds.), *Actas de la III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, p. 173-196.

Rossetti, A. (2002). *Attis nelle tombe e Attis sulle tombe*. Su una enigmatica figura dipinta nel colombario di *Pomponius Hylas*. En D. Vaquerizo (Ed.), *Espacio y usos funerarios en el Occidente Romano*. Córdoba: Universidad de Córdoba, vol. II, p. 105-113.

Salas Álvarez, J. de la A. (2011). Antonio María Ariza y Montero-Coracho. En *Diccionario Biográfico Español*, XXV. Madrid: Real Academia de la Historia, p. 393-394.

Schneider, R. M. (1986). *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus Farbiger Marmor in der römischen Repräsentationenkunst*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.

— (1992). Orientalische Tischdiener als römische Tischfüsse. *Archäologischer Anzeiger*, 295-305.

Sin autor (sin fecha). *Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Sevilla*. Consultado el 4 de marzo de 2023 en <http://www.patrimonioartistico.us.es>.

Stuveras, R. (1969). *Le putto dans l'art romain*. Bruxelles: Latomus.

Vaquerizo Gil, D. (2001). Formas arquitectónicas funerarias de carácter monumental en Colonia Patricia Corduba. *Archivo Español de Arqueología*, 74, 131-160.

Vaquerizo Gil, D.; Noguera Celdrán, J.M. (1997). *La villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba). Decoración escultórica e interpretación*. Murcia: Universidad de Murcia.

Winkes, R. (1995). *Livia, Octavia, Iulia. Porträts und Darstellungen*. Providence: Brown University.

