

Esculturas romanas de la ciudad de *Celti* (Peñaflor, Sevilla): ¿la decoración del teatro?

ROMAN SCULPTURES FROM THE CITY OF *CELTi*
(PEÑAFLO, SEVILLA): IS THE DECORATION OF THE THEATER?



MARÍA LUISA LOZA AZUAGA*

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía

JOSÉ BELTRÁN FORTES*

Universidad de Sevilla

RECIBIDO: 06-05-17 / ACEPTADO: 30-08-17

RESUMEN: Se estudian tres esculturas procedentes de la romana *Celti* (Peñaflor, Sevilla), dos estatuas femeninas vestidas y otra de sátiro dormido, con un odre. Se plantea la posible vinculación con la decoración del teatro romano de la ciudad romana de *Celti*.

PALABRAS CLAVE: Esculturas femeninas romanas; *Baetica*; *Celti*; teatro romano; sileno.

ABSTRACT: It studies three sculptures from the Roman city of *Celti*, the present town of Peñaflor (Seville), two female dressed statues and another one, an old sleeping satyr with a wineskin. It is suggested the possible link with the ornamentation of the Roman theatre of the ancient town of *Celti*.

KEY WORDS: Roman Female Sculptures; *Baetica*; *Celti*; Roman Theatre; silenus.

INTRODUCCIÓN AL YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO

Bajo la actual localidad sevillana de Peñaflor se localiza la antigua ciudad de *Celti*, mencionada por Plinio el Viejo (*NH* III, 11) como la primera ciudad del *Conventus Hispalensis* cuando va describiendo los enclaves situados en las márgenes del Guadalquivir desde Córdoba aguas abajo; posteriormente en el llamado Itinerario de Antonino (414, 5), bajo la denominación *Celtici*, se la sitúa junto a la antigua *Carmo* (Carmona), pero no será ya hasta el siglo VII d.C. cuando vuelva a ser nombrada en el Anónimo de Rávena (315, 2), como *Celtum*, y donde se ubica cercana a las localidades béticas de *Regina* (Reina, Badajoz), *Astigi* (Écija, Sevilla) y la referida *Carmo*.¹ Junto a propuestas de fijar la *Celti* pliniana en Peñaflor ya desde el

(*) Grupo de Investigación del P.A.I. HUM 402. En el marco del «Proyecto *Marmora*. Innovaciones en el estudio arqueológico y arqueométrico del uso de los *marmora* en la *Baetica*: Arquitectura, Escultura, Epigrafía» (HAR2013-42078-P), del Ministerio de Economía y Competitividad.

1. *Tabula Imperii Romani* (Comité Español). J-30; Valencia. Madrid: CSIC, 2001, s.v. «Celti»; CORREA RODRÍGUEZ, José Antonio, *Toponimia Antigua de Andalucía*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2016, pp. 274-275.

siglo XVII,² el epigrafista alemán Emil Hübner en el *CIL* II situó a *Celti* más al norte, en el *Conventus Cordubensis*,³ pero la serie de inscripciones recuperadas en el solar de la actual localidad de Peñaflor y los importantes restos arqueológicos abogan por esta localización, aceptada en la actualidad frente a otras posibilidades expuestas.⁴ *Celti* procede de la latinización del topónimo indígena, de origen tarteso turdetano.⁵

En efecto, son numerosos los restos arqueológicos que se han ido testimoniando desde finales del siglo XIX, que demuestran la importancia económica que tuvo esta ciudad en época romana, de la que son bien conocidos los productos de sus *figlinae*, que destacaron por la producción de ánforas Dressel 20 para el envasado del aceite de oliva que se producía en su *ager* y cuya producción se ha puesto en relación con la importante familia bética de los *Aelii Optati*,⁶ en función del epígrafe de *Quintus Aelius Optatus* documentado en Peñaflor (*CIL* II, n° 2329; *CILA* Sevilla, n° 168, fig. 83). Además, en su territorio se produjeron las cerámicas de imitación de la TS itálica denominadas originalmente como «tipo Peñaflor», y más recientemente «precoces», fechadas a partir del período de Augusto y el reinado de Tiberio, que tendrán una importante producción y distribución regionales.⁷ Acuñó moneda en bronce con una sola emisión en el siglo II a.C. con el tipo de la cabeza laureada en el anverso y jabalí sobre espada en el reverso, con la leyenda *CELTITAN(orum)*, al igual que plomos monetales con la leyenda *CELTE* y que llevan tipos mineros.⁸

En el sitio, que ha sufrido diversos avatares en su conservación, son visibles una serie de estructuras en torno a una serie de puntos fundamentales, identificados con topónimos.⁹ En la parte sureste del yacimiento, se sitúa «El Higuerón», junto a la desembocadura del arroyo Moreras, y junto al río Guadalquivir, que supone una construcción de gran tamaño, ciclópea, interpretada de diversas formas desde bastión turdetano a muelle fluvial.¹⁰ No olvidemos que *Celti* será un activo puerto fluvial en

2. REMESAL RODRÍGUEZ, José, «De topografía y epigrafía celtitana», *Celti (Peñaflor). La arqueología de una ciudad hispanorromana en la Bética: Prospecciones y excavaciones 1987-1992*, Sevilla: Consejería de Cultura, 2001, p. 174.

3. *CIL* II, p. 321.

4. Cfr., por ejemplo, GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Julián, *CILA. Sevilla*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991, vol. II, 1, pp. 139-140. Para la epigrafía de *Celti*, además, REMESAL RODRÍGUEZ, José, ob. cit., pp. 174-228.

5. CORREA RODRÍGUEZ, José Antonio, *op. et loc. cit.*

6. THEVENOT, E., «Una familia de negociantes de aceite establecida en la Baetica en el siglo II: los Aelii Optati», *Archivo Español de Arqueología*, 1952, n° 25, pp. 223-231.

7. VÁZQUEZ PAZ, Jacobo, «El comercio de cerámica romana en *Carmo*», *Spal*, 2004, n° 13, pp. 232.

8. VIVES, Antonio, *La moneda hispánica*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1924-1926, vol. III, p. 106; GARCÍA-BELLIDO, María Paz, *et alii*, *Diccionario de cecas y pueblos hispánicos*. Madrid: CSIC, 2001, s.v. «Celtitan».

9. Cfr. KEAY, Simon, CREIGHTON, John y REMESAL RODRÍGUEZ, José, *Celti (Peñaflor). La arqueología de una ciudad hispanorromana en la Bética: Prospecciones y excavaciones 1987-1992*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2001 esp. pp. 13-24.

10. *Ibidem*, p. 19.

la margen derecha del Guadalquivir, y es una de las claves que potenciará el enriquecimiento de la ciudad desde época augustea, como salida no sólo de los productos locales (destacando el aceite, amén de minerales) y centro regional redistribuidor de importaciones, en un punto intermedio entre la capital bética, *Corduba*, y la capital conventual de *Hispalis*. Más al norte en el mismo yacimiento se halla «La Viña», también denominada como «Pared Blanca», donde se centraron parte de las excavaciones recientes realizadas por el profesor Simon Keay y su equipo, que evidenciaron una cierta continuidad ocupacional en la zona y que albergó el foro de la ciudad romana. Dentro de la Peñaflor actual, en el paraje conocido como «El Cortinal de las Cruces», se debió ubicar la necrópolis oriental de la ciudad antigua y allí se conserva en la actualidad una serie de columbarios, algunos de ellos recuperados con fines turísticos en la actualidad como el de Cueva de Robledo.¹¹ En el paraje de «El Camello», al oeste de la ciudad, se debió situar una de las necrópolis más antiguas de la ciudad, cercana a la actual CN 431, y donde se recuperó un león funerario en piedra, que formó parte de uno de los mausoleos de esta necrópolis, y donde es posible que se situara una de las puertas urbanas.¹²

La ciudad romana debió alcanzar una extensión cercana a las 26 ha en su momento de máximo esplendor, pero pocos son los datos que se conocen acerca de su topografía y urbanismo, que debió desarrollarse durante la segunda mitad del siglo I d.C., en época flavia, momento en que la ciudad alcanzaría el estatus de *municipium*, aunque no existen evidencias epigráficas que avalen esa fecha. Incluso algunos autores suponen en función de la adscripción de alguno de sus ciudadanos a la *tribus Galeria* que pudo ser municipio desde época augustea, aunque los argumentos esgrimidos son débiles.¹³

Las excavaciones realizadas por Simon Keay y su equipo desde el año 1987 a 1992 pusieron de manifiesto la existencia de un primer foro, con centro en una plaza rectangular, porticada, en uno de cuyos laterales se localizó un edificio, de pequeñas dimensiones, que se ha interpretado como una *aedes Augusti*, aunque sin una base epigráfica. Por el contrario, en la ciudad se halló un epígrafe dedicado a la *Victoria Augusta* por los augustales *Fabius Atticus* y *Fabius Firmus*.¹⁴

En fechas recientes, se ha apuntado a la localización hipotética de dos importantes edificios de espectáculos en la ciudad romana, como son el anfiteatro y el teatro, con base en una serie de argumentos de diversa índole. El anfiteatro ha sido ubicado de manera hipotética al norte de la ciudad actual, en una zona extramuros, en la finca

11. *Ibidem*, pp. 249-250.

12. *Ibidem*, pp. 244-245.

13. *Ibidem*, pp. 248-249. Se trata de la inscripción CILA Sevilla, nº 183 correspondiente a *Gaius Licinius Lupus* (GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Julián, ob. cit., p. 156).

14. *Ibidem*, pp. 141-142, nº 166.

conocida como «Las Joyas», según José Francisco López Muñoz.¹⁵ Por el contrario, para el teatro se han propuesto dos lugares, ambos asimismo hipotéticos. En un caso, en un sector en declive al oeste de la zona forense de «La Viña», donde aún hoy día se evidencian una serie de restos estructurales¹⁶ y en cuyas cercanías se descubrieron las dos estatuas que describiremos a continuación, según López Muñoz.¹⁷ En otro caso, el emplazamiento tiene su base en la orogenia del terreno, en el denominado como «teatro natural», que se sitúa al sureste del mismo sector de «La Viña», en un zona próxima al arroyo Moreras, asimismo en declive, con forma semicircular, pero sin respaldo de evidencias arqueológicas.¹⁸

LA DOCUMENTACIÓN SOBRE EL DESCUBRIMIENTO DE LAS ESCULTURAS DE CELTI

Las dos estatuas femeninas

Los descubrimientos más notables hechos en estos últimos tiempos [en Peñaflor], son el de dos estatuas de alabastro de las llamadas augustas, es decir, de las que tenían un tamaño natural bien cumplido, que por faltarles las cabezas y las manos no se puede saber qué personas representaban. Tales como están, tiene la del número 1º dos varas menos seis dedos de alto, y la del 2º dos varas menos siete dedos, y fueron halladas juntas á poca profundidad en la salida del pueblo, y en el mismo camino que dirige á Sevilla, en 1842.¹⁹

De esta manera se expresaba hacia los comedios del siglo XIX el erudito y anticuario cordobés Luis María Ramírez y las Casas-Deza en unas breves notas que bajo el título «Arqueología. Descubrimientos de Peñaflor» dio a la luz en la revista *El Semanario Pintoresco Español* en su número 44, de 24 de noviembre de 1844, acompañadas del dibujo de las dos piezas (FIG. 1). No queda claro si ambas estatuas ya habían pasado entonces a la colección que refiere este mismo autor como la más importante de Peñaflor en aquella época, propiedad del que califica como «la única persona curiosa que hay en ella, el Licenciado Don Francisco Javier de la Coba»,²⁰ pero es muy posible, pues la siguiente referencia las sitúa en poder de esa familia de Peñaflor. Así, J. F. López Muñoz asegura que: «Son las que se encontraban en la antigua Casa Cuartel, donde las vio

15. LÓPEZ MUÑOZ, José Francisco, «Identificación de las estructuras arqueológicas del posible anfiteatro del municipio romano de Celti», *Arte, Arqueología e Historia*, 2004, nº 11, pp. 61-65.

16. KEAY, Simon, CREIGHTON, John y REMESAL RODRÍGUEZ, José, ob. cit., p. 20, fig. 1.4.5.

17. LÓPEZ MUÑOZ, José Francisco, «Apuntes sobre la posible existencia de un teatro en el municipio romano de Celti», *Arte, Arqueología e Historia*, 2014, nº 21, pp. 155-160.

18. KEAY, Simon, CREIGHTON, John y REMESAL RODRÍGUEZ, José, ob. cit., p. 27, fig. 2.1b; LÓPEZ MUÑOZ, José Francisco, ob. cit., p. 159.

19. RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, Luis María, «Descubrimientos en Peñaflor», *Semanario Pintoresco Español*, 1844, 24 de noviembre, nº 47, p. 372.

20. *Ibidem*, loc. cit.



FIG. 1. Dibujo de las dos estatuas romanas de Peñaflor, en el *Semanario Pintoresco Español* (1844).

Bonsor».²¹ En todo caso los actuales miembros de la familia Cova indican que pasaron a su poder hacia 1880, por lo que realmente pudieron estar en aquella localización referida antes de la incorporación a esa colección. Sí parece errónea la información de que su hallazgo se produjera como resultado de los trabajos ferroviarios de 1865 en el paraje de «Pared Blanca».²²

Efectivamente Jorge Bonsor, en 1890, recoge claramente que: «En el patio de la casa de don Antonio Cova, que era entonces alcalde, vimos dos estatuas de togados que habían perdido las cabezas».²³ El hispanista y arqueólogo de origen anglofrancés llevó a cabo junto al también inglés W. G. Clark-Maxwell excavaciones en el yacimiento, en «...la mesa de Celti, en el lugar llamado la Pared Blanca», durante la primavera de ese mismo año de 1890, identificando el peristilo y estanque de una *domus*, así como —más hacia el río Guadalquivir— un alfar cerámico.²⁴ Sorprende el error de Bonsor al considerar togados las dos estatuas femeninas, pero veremos más adelante que sigue en ello la reputada opinión de Emil Hübner, y en todo caso el error se justificaba en la inusual iconografía de las piezas (como se verá), pero no hay duda de que se trata de

21. LÓPEZ MUÑOZ, José Francisco, «Sobre la conservación de nuestro patrimonio. La lamentable pérdida, salida y destrucción de importantes restos arqueológicos y piezas de interés patrimonial en Peñaflor», *Peñaflor. Revista de Feria y Fiestas Patronales*, 2012, p. 9.

22. Según referencia de la antigua directora del Museo Arqueológico de Sevilla, C. Fernández-Chicarro, como recogen KEAY, Simon, CREIGHTON, John y REMESAL RODRÍGUEZ, José, ob. cit., p. 21, con reproducción de la foto de 1916 y cuyo topónimo corrigen en todo caso por el de «La Viña».

23. BONSOR, Jorge, *Expedición arqueológica a lo largo del Guadalquivir. 1889-1901*, Écija: Gráficas Sol, 1989 (traducción del inglés de la edición original de New York, 1931), p. 34.

24. *Ibidem*, pp. 34-39.

ellas, ya que se conserva una fotografía de comienzos del siglo XX, en la que se observa que ambas piezas están colocadas a los dos lados de un pozo en el patio de la casa.²⁵

Un detalle de esa misma fotografía ilustró, en 1916, un artículo general que sobre Peñaflor se dio a la luz en el número correspondiente de *Bética. Revista Ilustrada*. El autor anónimo del artículo indica textualmente:

Estatuas. En la casa de D.^a Rosa Cora [*sic*] se conservan sin cabezas ni manos, encontradas hace unos 60 años al sitio de la Pared Blanca o Monerúas. El Sr. D. Gabriel Lupiáñez cree que representan a Euterpe y Talia, y que decoraban la puerta del teatro que hubiera en esta población. En aquel sitio hay vestigios de edificaciones, de baños, de albercas, etc.²⁶

El referido bien puede tratarse de una importante figura de la cultura e intelectualidad de la Sevilla de aquellos momentos, Gabriel Lupiáñez Estévez (Granada, 1860-Sevilla, 1929), que fue catedrático de la Facultad de Medicina de Sevilla, así como doctor en Filosofía y Letras, llegando a desempeñar el cargo de Rector de la Universidad Literaria de Sevilla desde 1916; asimismo alcanzó la presidencia de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, fue académico numerario de la de Bellas Artes de San Fernando y socio fundador y presidente del Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla. De manera correcta consideraba ya las dos estatuas como representaciones femeninas, sin entrar en la consideración de su interpretación como musas. El descubrimiento de las dos esculturas femeninas había sido atribuido por entonces a los trabajos que se desarrollaron en el yacimiento con motivo de las obras de construcción de la vía férrea Sevilla-Córdoba, que produjo un daño irreparable en el yacimiento, alrededor de los años 60 del siglo XIX, pero ello no es correcto, ya que las piezas aparecen en la década de 1840.

En 1877, el académico correspondiente por la ciudad de Bailén de la Real Academia de la Historia, Elías García Tuñón y Quirós, da noticias de nuevo sobre las esculturas, al informar en una carta a la Academia, fechada el 9 de julio de 1877, que

...un ingeniero ingles mui amigo mio el cual tubo empeño en que marchase con el para dirigir escabaciones en el lugar [de Peñaflor] donde se cree estuvo el anfiteatro por haberse encontrado alli cerca dos preciosas estatuas de marmol sin brazos que segun la informacion representaban a Minerva y Mercurio...

Su entusiasmo arqueologico era tal que de poder yo acompañarle hubieran ya empezado las escabaciones. Mas la causa dicha, la ignorancia que hai acerca de las leyes que rigen en la

25. LÓPEZ MUÑOZ, José Francisco, «Apuntes sobre la posible existencia de un teatro... (*cit.*)», p. 156. Archivo fotográfico de José Carranza Cruz.

26. ANÓNIMO, «Pueblos andaluces. Peñaflor», *Bética. Revista Ilustrada*, 1916, 15 y 30 de mayo, año IV, n° 57-58, sin paginar.



FIG. 2, A-B. Las dos estatuas de *Celti* (Peñaflor) en la Exposición Iberoamericana de 1929, Pabellón de las Bellas Artes (Sevilla). Archivo MAS (año 1930).

materia y otras consideraciones mías relativas a lo que suelen exagerar tales hallazgos le decidieron por ahora a no emprender nada hasta contar con datos más positivos y seguros.²⁷

A pesar de que —como se ha visto— en las dos citas se indica la existencia respectivamente de sendas estatuas de Mercurio y Minerva, como aparecidas en el anfiteatro (1877), y de dos estatuas de musas del teatro (1916), creemos que debe concluirse sin error que en los dos casos se están refiriendo a las dos estatuas femeninas aparecidas juntas en 1842, interpretadas de diversa forma.

En los diversos avatares sufridos por las piezas, las dos estatuas femeninas fueron expuestas en Sevilla, con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929 (Fig. 2, A-B), precisamente en el Pabellón de las Bellas Artes, que corresponde a la sede actual del Museo Arqueológico de Sevilla (desde su inauguración en 1946), en una de las logias situadas en su frente, según fotografías del archivo MAS de Barcelona (clichés n^{os}

27. GARCÍA TUÑÓN Y QUIRÓS, Enrique, Carta dirigida al presidente de la Real Academia de la Historia, de 9 de julio de 1877. Correspondencia de la Real Academia de la Historia (ref. CAJ/9/7958/13 [1]). Según LÓPEZ MUÑOZ, José Francisco, «Apuntes sobre la posible existencia de un teatro... (*cit.*)», p. 156, el ingeniero inglés se encontraba en Peñaflor con motivo de los trabajos referidos del ferrocarril.

59041 y 59042), con copias conservadas en el referido Museo, en cuyas fichas se indica que eran de Peñaflor y de la colección Cova y Ruiz.²⁸

Como nos informaron en 2014 los propietarios, sres. Félix Moreno Ardanuy y Enriqueta de la Cova y Ruiz, las piezas fueron llevadas después desde Sevilla a una casa familiar en la localidad cordobesa de Palma del Río y, desde allí, en 1939, a otra residencia familiar en Sevilla (en calle Guzmán el Bueno), donde estuvieron hasta el año 2010 en que nuevamente se trasladaron a Palma del Río y donde se conservaban en el año 2014;²⁹ una de ellas en el Palacio de Portocarrero (nº 1), mientras que la otra en el Hotel Monasterio de San Francisco (nº 2).

La estatua de sileno

Conocemos la existencia de otra interesante escultura romana recuperada en Peñaflor pocos años antes del descubrimiento de las dos estatuas femeninas. En efecto, según escribe el mismo Luis María Ramírez de las Casas-Deza en el artículo referido:

El otro descubrimiento [en Peñaflor], que fue algunos años antes [que el de las dos estatuas], es el de una bella estatua de Baco, de alto relieve, recostado en un lecho, teniendo por almohada un odre horadado en su boca con un agujero que traspasa la superficie inferior de la piedra, por lo que se ha sospechado por algunos si estaría colocado en alguna fuente; pero no tiene las señales que indefectiblemente hubiera dejado el agua en la piedra. Su estatura, si no le faltaran parte de las estremidades, sería de seis a siete pies. Desde luego que se halló fue muy maltratada, pues no solo los muchachos se entretuvieron por mucho tiempo en apedrearla desapiadadamente, sino que el señor cura dispuso que se destruyese todo lo que juzgó que la decencia no podía permitir manifestase el desnudo de la estatua, por lo que ha quedado tal como la representa el dibujo. Compróla en 1835 el señor D. José Gutiérrez de los Rios, vecino de Córdoba, y la llevó á su posesión de las Ascalonias, término de la villa de Hornachuelos, donde se conserva.³⁰

El dibujo al que se refiere el texto fue fielmente reproducido en la publicación (FIG. 3, A), y también fue incluido un dibujo en la monumental obra de Salomon Reinach

28. Estos datos se encuentran recogidos en SAN MARTÍN MONTILLA, Concepción, *Informe sobre «busto romano femenino»*. Expediente de exportación demandado por Christies Ibérica S.L., Museo Arqueológico de Sevilla, 2014, informe inédito. Le agradecemos habernos proporcionado una copia de ese informe para su consulta.

29. Donde las pudimos ver y fotografiar en 2014, en una visita cursada por varios técnicos del Museo Arqueológico de Sevilla, de la Delegación Provincial de Cultura de Sevilla y del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Cfr., SAN MARTÍN MONTILLA, Concepción, ob. cit. En el año 2013 los propietarios solicitaron el preceptivo permiso para la venta y exportación al extranjero de la estatua nº 1, pero dado el interés de la escultura se recomendó su declaración como BIC y adquisición por la administración, lo que no se ha llevado a efecto.

30. *Ibidem*, loc. cit.

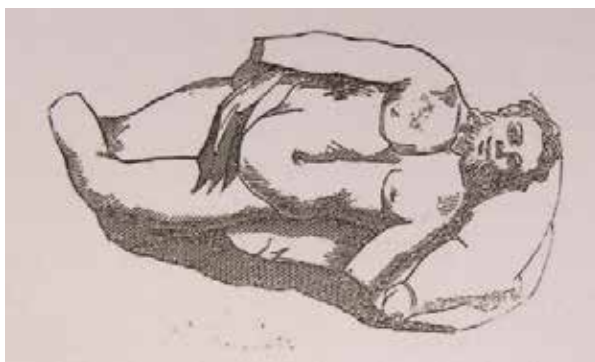


FIG. 3. A. Dibujo del «Baco» de Peñaflo, según Ramírez de las Casas-Deza (1844); B: Sileno del teatro romano de Peñaflo. Museo Romero de Torres, Córdoba. Foto: A. Vallejo.

Répertoire de la statuaire grecque el romaine.³¹ Posteriormente la escultura se incorporó a los importantes fondos arqueológicos del Museo Romero de Torres, de Córdoba, a donde había ido a recalar desde la colección citada de José Gutiérrez de los Ríos, en Hornachuelos, pero perdiéndose el recuerdo de su primitivo origen y dándose como aparecida en la localidad cordobesa de Hornachuelos.³² Finalmente, uno de nosotros, a través del dibujo de Luis María Ramírez de las Casas-Deza, pudimos identificarlo en la pieza conservada en el Museo Romero de Torres, donde lo fotografiamos y estudiamos.³³ No se trata de la representación de Baco, como se dijo en 1844, sino una estatua fuente de un sileno dormido sobre el odre, pero sí conocemos las razones del deterioro

31. REINACH, Salomon, *Répertoire de la statuaire grecque el romaine*, tomo IV, Paris: E. Leroux, 1910, p. 61, fig. 1.

32. ROMERO DE TORRES, Ángela, «La colección arqueológica Romero de Torres. Córdoba», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 1943, vol. IV, pp. 205-208; *Idem*, «La colección arqueológica Romero de Torres. Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1950, p. 202.

33. LOZA AZUAGA, María Luisa, *La decoración escultórica de fuentes en Hispania*. Málaga: Tesis Universidad de Málaga (en microficha), pp. 276-279, n.º 37, lám. XXXI, fig. 28; *Idem*, «El agua en los teatros hispanorromanos: elementos escultóricos», *Habis*, 1994, n.º 25, pp. 275-278, figs. 6-7.

de la pieza, que debió ser descubierta en mucho mejor estado de conservación que el actual (FIG. 3, B). De su estudio iconográfico se concluirán –como se verá más adelante– interesantes aspectos en relación a su contexto, que claramente debe corresponder a la decoración del frente escénico de un teatro, y –por ende– a la misma hipótesis para las dos estatuas femeninas.

ANÁLISIS FORMAL Y ESTILÍSTICO DE LAS ESCULTURAS

Las dos estatuas femeninas

Se trata de dos estatuas que aparecieron juntas, de similares dimensiones y que fueron elaboradas en el mismo tipo de mármol. La primera escultura mide 1,62 m de altura, 0,60 m de anchura, y 0,34 m de grosor (máximo conservado) (FIG. 4); la segunda mide 1,59 m de altura, 0,60 m de anchura y 0,33 m de grosor (máximo conservado) (FIG. 5), aunque ambas estatuas se encuentran embutidas en sendos pedestales modernos. Con la cabeza, que falta en ambos casos, tendrían un tamaño similar al natural o muy poco mayor. Las dos están elaboradas en el mismo tipo de mármol, de grano fino y color blanco con vetas grises que, *de visu*, identificamos como la variedad «bardiglio» del mármol de las canteras de Luni-Carrara (Italia).³⁴

Como se advierte la conservación es buena, aparte de la desaparición de las piezas hechas aparte, como las cabezas, los antebrazos derechos y manos izquierdas, advirtiéndose los orificios para las espigas metálicas que ayudaban a fijar tales elementos. La estatua nº 1 sí ha perdido por fractura el pie izquierdo, así como los extremos de la túnica en esa parte. En este caso el basamento original de la estatua se encuentra embutido totalmente en el pedestal, al contrario que en la estatua nº 2, donde sí se aprecia parcialmente. En ambos casos también los pies, que asoman por debajo de los extremos inferiores de la túnica, se calzan con zapatos cerrados (*calceoli*), en vez de sandalias.³⁵ Asimismo, ambas representaciones se visten con largas túnicas hasta los pies y se ajustan con botones en los brazos, según se advierte en el brazo derecho, que es el único que queda al descubierto en los dos casos; sobre la túnica llevan la *stola* o *peronatrix*, aunque no se ha delimitado de manera clara el elemento metálico que la sujetaría en la parte alta del hombro derecho, pero determina el movido plegado en V en la zona del pecho, bajo el cuello. El uso de la estola era un signo distintivo

34. DOLCI, Enrico, «*Marmora Lunensia: Quarrying, Technology and Archaeological Use*», *Classical Marble: Geochemistry, Technology, Trade*. Dordrecht-London-Boston: Kluwer Academic Publishers, 1988, pp. 77-84; PENSABENE, Patrizio, «Le principale cave di marmo bianco», *I marmi colorati della Roma imperiale*. Milano: Electa, 2002, pp. 202-221.

35. Cfr., FILGES, Axel, *Standbilder jugendlicher Göttinnen. Klassische und frühhellenistische Gewandstatuen mit Brustwulst und ihre kaiserzeitliche Rezeption*, Köln-Weimar-Wien: Böhlau-Verlag GmbH, 1997, p. 164; SEBESTA, Judith Lynn y BONFANTE, Larissa, *The World of Roman Costume*. Wisconsin: The University Wisconsin Press, 2001, pp. 101-131.



FIG. 4. Estatua romana de Peñaflor (nº 1); foto: M. L. Loza.



FIG. 5. Estatua romana de Peñaflor (nº 2); foto: M. L. Loza.

de las matronas romanas: ...*matronas appellabant eas fere quibus stolas habendi ius erat* (según Fest. *Epit.* 125, 15); es decir, de las mujeres casadas o matronas de alta alcurnia.³⁶ Por citar piezas del entorno cercano se puede ver la presencia de la estola en sendas estatuas de matronas, una de *Italica* (Santiponce, Sevilla), recuperada en el siglo XVIII y que se expone en el Museo Arqueológico de Sevilla, aunque es de una

36. SCHOLZ, Brigit Ingrid, *Untersuchungen zur Tracht der römischen Matrona*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau-Verlag GmbH, 1992. De manera general, pueden verse, por ejemplo, TRIMBLE, Jennifer, *Women and visual replication in Roman imperial art and culture*, Cambridge: University Press, 2011; HEMELRIJK, Emily y WOOLF, Greg, eds., *Women and the Roman city in the Latin West*, Leiden: Brill, 2013.

datación posterior de época antonina,³⁷ y otra de *Naeva* (Cantillana, Sevilla), de época julio claudia.³⁸ Finalmente, el manto o *palla* se dispone sobre la túnica y estola, aunque en este caso difiere la forma de disposición en las dos esculturas celtitanas.

Contra lo que es habitual en este tipo de representaciones femeninas vestidas de época romana, la escultura nº 1 apoya el peso del cuerpo sobre la pierna derecha, mientras flexiona y retrasa la izquierda, ocasionando el plegado inferior del ropaje. El manto cubre con uno de sus extremos todo el hombro y brazo izquierdos, cayendo en ese lado en una columna vertical de pliegues en paralelo a la pierna izquierda; además, pasa por la espalda y cruza por delante de la figura, dejando al descubierto sólo la parte inferior de la túnica, el brazo derecho y el pecho, y disponiendo un grueso pliegue o *balteus* por debajo de los senos. Este *balteus* se sitúa muy arriba y recto, cuando lo habitual es que aparezca a la altura de la cintura o incluso por debajo de ésta, así como tampoco se coloca normalmente por debajo del brazo izquierdo y cubierto con el extremo contrario del manto, sino que se dispone de manera usual por encima del antebrazo izquierdo. La cabeza iría al descubierto, no cubierta por el manto. Iconográficamente esta disposición del manto no corresponde exactamente a ninguno de los tres esquemas típicos derivados de la estatuaria griega y helenística usados para las vestimentas femeninas en el mundo hispanorromano,³⁹ como son los tipos Artemisia, Temis y Koré, aunque sería una variante del primero. El llamado tipo Artemisia, también denominado por algunos como tipo Oferente, sigue el modelo de la estatua de Artemisia en el Mausoleo de Halicarnaso, de hacia mediados del siglo IV a.C., a partir del que se establecen diversas variantes.⁴⁰ La escultura de Peñaflor se incluiría en el campo de la estatuaria de bulto redondo en el tipo Artemis-Delphi o variante Moschine, por el ejemplar de Sardes, que presenta la peculiaridad de llevar el chitón enrollado bajo el pecho.⁴¹ El esquema se vincula al ámbito de la iconografía

37. LEÓN ALONSO, Pilar, *Esculturas de Itálica*, Sevilla: Consejería de Cultura, 1995, pp. 68-69, nº 16; BAENA DEL ALCÁZAR, Luis, «Estatuas togadas y femeninas vestidas», *Arte Romano de la Bética. Escultura*. Sevilla-Madrid: Fundación Focus-Abengoa, 2009, pp. 258-259, fig. 353.

38. BELTRÁN FORTES, José, «Eine römische Frauenstatue aus Naeva (Cantillana, Prov. Sevilla)», *Madridrider Mitteilungen*, 2008, nº 49, pp. 189-203; BAENA DEL ALCÁZAR, Luis, ob. cit., pp. 261-262, fig. 355.

39. Hemos llevado a cabo el estudio iconográfico de ambas piezas de manera más pormenorizada en: LOZA AZUAGA, María Luisa y BELTRÁN FORTES, José, «Dos estatuas femeninas de Celti (Peñaflor, Sevilla)», *VIII Reunión sobre Escultura Romana en Hispania (Córdoba-Baena, 2016)*, en prensa. En general, véase, por ejemplo, BAENA DEL ALCÁZAR, Luis, «Tipología y funcionalidad de las esculturas femeninas vestidas de Hispania», *Actas de la III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990, pp. 1-23; *Idem*, «Estatuas togadas y femeninas... (cit.)», pp. 324-375.

40. MADERNA, Caterina, «Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik», *Die Geschichte der Bildhauerkunst II, Klassische Plastik*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 2004, pp. 303-382, esp. pp. 305-307, fig. 280, A-B.

41. LINFERT, Andreas, *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren*. Wiesbaden: Steiner, 1976, pp. 5-7; EULE, Cordelia, *Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien. Weibliche*

de las musas de ese mismo siglo IV a.C. y posiblemente a círculos cercanos al escultor Praxíteles, con ejemplos en la estatuaria griega de época helenística, como ocurre en Tasos, Rodas y Kos.⁴² En el ámbito romano podemos mencionar paralelos en varias estatuas femeninas del santuario de la Fortuna Primigenia en Palestrina,⁴³ pero que son obras del siglo II a.C. elaboradas en un taller de Asia Menor o de artistas griegos que trabajaban en Italia, quizás de Tasos. En el abundante repertorio procedente de Cirene podemos asimismo testimoniar otros interesantes paralelos,⁴⁴ así como en el teatro de Mileto, donde el ejemplar se ha identificado por algunos estudiosos como representación de Livia como la diosa Hera-Juno,⁴⁵ y de época tardoadrianea es otro ejemplar del foro de Magnesia.⁴⁶ Durante época imperial es habitual que este esquema presente elementos más habituales del tipo Artemisia, y aún sigue en funcionamiento en la iconografía paleocristiana.

Entre los ejemplares hispanos que corresponden al tipo Artemisia se incluyen tres estatuas de territorio giennense, de Porcuna (de la antigua *Obulco*), de Torredonjimeno y de Villargordo,⁴⁷ así como otra de Arcos de la Frontera, en la provincia de Cádiz,⁴⁸ otra de Mértola (Portugal)⁴⁹ y una sexta de *Malaca* (Málaga), que había sido mal clasificada como un togado, y que está elaborada en mármol de Mijas (Málaga),⁵⁰ pero ninguna de ellas corresponde a la variante Artemisia Delphi. Alguna relación formal

Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext. Istanbul: Tarih Arkeoloji Sanat ve Kültür Mirasını Koruma Vakfı, 2001, pp. 33-34; AGNOLI, Nadia, *Museo Archeologico di Palestrina: Le Sculture*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2002, pp. 40-44, I.2 y 2a-2d; DILLON, Sheila, *The Female Portrait Statue in the Greek World*. New York: Cambridge University Press, 2010, pp. 65-80; BAIRAMI, Kalliope, «Rodhes and Pergamon. Affinities in large-scale Sculpture», *Pergamon als Zentrum der hellenistischen Kunst, Bedeutung, Eigenheiten und Ausstrahlung*. Petersberg: M. Imhof Verlag, 2015, 156-164, esp. pp. 159-161, figs. 3-4.

42. Así, Tasos: LINFERT, Andreas, ob. cit., pp. 125-126, figs. 291, 294, 295 y 302; GEOMINY, Wilfred, «Die allmähliche Verfestigung hellenistischer Stilformen (280-240 v. Chr.)», *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 2010, pp. 62-64; figs. 59-61; Rodas: BAIRAMI, Kalliope, ob. cit., p. 159; Cos: LINFERT, Andreas, ob. cit., p. 79, lám. 32, y pp. 168-169.

43. AGNOLI, Nadia, ob. cit., pp. 40-44 y 49-51, I.2 y I.4, figs. 2 a-c y 4 a-e.

44. ROSEBAUM, Elisabeth, *Cyrenaican Portrait Sculpture*. London: British Academy, 1960, pp. 89-90.

45. LINFERT, Andreas, ob. cit., pp. 20ss, n° 36, figs. 5-7; EULE, Cordelia, ob. cit., pp. 33s., n° 32, fig. 50; DILLON, Sheila, ob. cit., pp. 73ss. En contra, PORTALE, Elisa Chiara, «Augustae, Matrons, Goddesses: Imperial Women in the Sacred Space», *Roman Power and Greek Sanctuaries. Forms of interaction and communication*. Athens: Scuola Archeologica Italiana di Atene, 2013, p. 213, nota 22.

46. ALEXANDRIDIS, Annetta, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Ein Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Julia Domna*. Mainz an Rhein: Philipp von Zabern, 2004, pp. 185-186, n° 184, lám. 37, 2.

47. BAENA DEL ALCÁZAR, Luis y BELTRÁN FORTES, José, *Las Esculturas Romanas de la Provincia de Jaén*, Murcia: Tabularium, n°s 131, 141 y 154.

48. BAENA DEL ALCÁZAR, Luis, «Estatuas togadas y femeninas... (cit.)», p. 12.

49. GARRIGUET MATA, José Antonio, *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*, Murcia: Tabularium, 2001, n° 28, lám. VIII, 3.

50. BELTRÁN FORTES, José y LOZA AZUAGA, María Luisa, *El mármol de Mijas. Explotación, comercio y uso en época antigua*, Mijas: Ayuntamiento, 2003, n° 76.

tiene con otra estatua femenina de *Corduba*,⁵¹ del Museo Arqueológico de Córdoba, a caballo entre los tipos Artemisia y Temis, ya que coincide en el apoyo de la pierna derecha y en la disposición alta y recta del *balteus*, dejando el manto sin cubrir el pecho y el brazo derechos, aunque en éste el extremo del *balteus* se enrolla en el antebrazo izquierdo y la túnica y estola se cogen con un cinto o *cingulum* anudado por debajo de los senos.

La estatua nº 2 dispone un esquema diferente a la anterior. En este caso se apoya sobre la pierna izquierda, que es más habitual, y la disposición de los brazos, dirigidos hacia adelante, la acerca a los tipos de oferente, pero es la disposición de la *palla* o manto lo más singular, ya que presenta un esquema ecléctico, con dos gruesos pliegues o *baltei* por el frente de la figura, uno desde la cintura derecha al brazo izquierdo, desde el que cae hacia abajo el extremo del manto, y otro que cruza el pecho de manera longitudinal desde el hombro izquierdo a la parte derecha de la cintura. La disposición primera hace referencia al tipo Artemisia, ya analizado en el caso de la estatua anterior, mientras que el segundo *balteus* lo relaciona con el tipo Koré/Perséfone, cuyo prototipo original se puede fechar asimismo en el siglo IV a. C. en relación con el círculo de Praxíteles.

El tipo Koré se utilizará tanto para la representación de musas y divinidades y personificaciones femeninas, como Ártemis, *Hygieia* o *Tyché*,⁵² cuanto para los retratos de emperatrices y mujeres de la casa imperial especialmente durante época julio-claudia, comenzando por la propia Livia.⁵³ La diferencia que presenta la estatua de *Celti* con respecto al tipo Koré es, pues, la presencia del segundo *balteus* por delante de la cintura, a la manera del tipo Artemisia, como se dijo. Quizás encuentre algunas similitudes con algunas representaciones de la *Hygieia* tipo Hope, o con ciertas representaciones de sacerdotisas, con ejemplares del *macellum* del foro de Pompeya, otro de Atripalda, de la antigua colección Castellani y hoy en el British Museum, un tercero de Cirene y un cuarto del *Metroon* de Olimpia, identificado como Agripina *Minor*,⁵⁴ pero debe concluirse que la pieza de Peñaflores presenta una mayor singularidad iconográfica. Por ello encuentra sus mejores paralelos sólo en tres estatuas de modelos diversos que formaron parte de importantes programas escultóricos de la península itálica, de época julio-claudia. Así, en primer lugar, una estatua femenina *capite velato* del entorno del

51. BAENA DEL ALCÁZAR, Luis, «Estatuas togadas y femeninas... (cit.)», p. 262, fig. 356.

52. FILGES, Axel, ob. cit., pp. 150ss.

53. Cfr., especialmente, ROSE, Charles Brian, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987; BOSCHUNG, Dietrich, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 2002; CESARANO, Mario, *In honorem Domus Divinae. Introduzione allo studio dei cicli statuari Giulio-Claudii a Roma e in Occidente*, Roma: Edizioni Quasar, 2015.

54. Hemos desarrollado todo ello en LOZA AZUAGA, María Luisa y BELTRÁN FORTES, José, «Dos estatuas femeninas de *Celti*... (cit.)», al que remitimos.



FIG. 6. Estatua retrato de Livia, de la basílica de *Velleia*; foto: J. Beltrán.

foro de *Lucus Feroniae*, datada primeramente en época tardoaugustea, aunque debe tener una cronología posterior, acorde con el conjunto estatuario.⁵⁵ En segundo lugar, una de las estatuas femeninas en bronce de Herculano,⁵⁶ asimismo *capite velato*, conservada en el Museo de Nápoles (nº inv. 5609), datada hacia mediados del siglo I d.C. Finalmente, en tercer lugar la Livia como Ceres de la basílica de *Velleia* (FIG. 6),

55. Estudiada en primer lugar por MORETTI SGUBINI, Anna Maria, «Statue e ritratti onorari da Lucus Feroniae», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 1985, pp. 87-89; BOSCHUNG, Dietrich, ob. cit., p. 36, nº 3.10, lám. 25, 2 y 5; CESARANO, Mario, ob. cit., pp. 49-50.

56. BOSCHUNG, Dietrich, ob. cit., p. 120, nº 42.6, lám. 94, 1; CESARANO, Mario, ob. cit., pp. 78 y 97-98.

de época de Calígula,⁵⁷ que supone el mejor paralelo formal, aunque asimismo son evidentes las diferencias, sobre todo en los pliegues del manto en la parte inferior de la figura, debido sobre todo a que tienen diferente pierna de apoyo y a un mayor claroscuro en el plegado del ropaje de la pieza italiana, y a que ésta va asimismo *capite velato*, lo que hace que el manto no deje completamente libre el brazo derecho.

Tampoco existe ningún paralelo exacto para esta variante en la estatuaría hispanorromana conocida hasta ahora, en la que sí podemos testimoniar ejemplos de representaciones femeninas del tipo Koré más habitual. Así, podemos mencionar ejemplares de *Nabrisa* (Lebrija, Sevilla), *Obulco* (Porcuna, Jaén), *Castulo* (Linares, Jaén), dos de *Malaca* (Málaga), tres de *Segobriga* (Saelices, Cuenca), *Bigastrum* (Cehegín, Murcia), *Barcino* (Barcelona), *Tarraco* (Tarragona), *Norba Caesarina* (Cáceres), *Mettellinum* (Medellín. Cáceres) y tres de *Augusta Emerita* (Mérida, Badajoz), a los que habría que agregar un fragmento de *Sexi* (Almuñécar, Granada).⁵⁸ Especial mención merecen dos de las estatuas tipo Koré de Mérida, que, aunque no presentan en sentido estricto un segundo *balteus* recto por delante de la cintura, sí disponen un pliegue algo más acentuado que podría acercarse en cierto modo al esquema que analizamos en el ejemplar de Peñaflor, si bien son de mayor calidad. Una de ellas (FIG. 7, A), datada en el segundo cuarto del s. I d.C. y procedente del entorno del foro colonial, ha sido identificada como posible representación de Livia,⁵⁹ mientras que la segunda (FIG. 7, B), más evolucionada en su ejecución y estilo y procedente del llamado foro provincial, se dataría en época claudio-neroniana.⁶⁰

Las similitudes de material (mármol *bardiglio* de las canteras de Luni) y de dimensiones en el caso de las dos estatuas de Peñaflor que estudiamos, así como el que fueran recuperadas juntas y el grado de conservación parecen apuntar a que formaban parte de un mismo programa estatuario; pero las diferencias formales y, sobre todo, estilísticas obligan a dar una datación diferente para la elaboración de ambas estatuas celtitanas. Así, la estatua nº 1 podría datarse su elaboración durante los reinados de Tiberio/Calígula, mientras que el estilo de la estatua nº 2 apunta a un momento algo más avanzado, seguramente durante los reinados de Claudio/Nerón. Ello sitúa a

57. SALETTI, Carlo, *Il ciclo statuario de la Basilica de Velleia*, Milano: Ceschina, 1968: pp. 33ss., nº 4, lám. 11-14, erróneamente identificada como Drusila. Cfr., BOSCHUNG, Dietrich, ob. cit., p. 25, nº 2.6, lám. 16, 1 y 18, 1-3. Correspondería al pedestal con inscripción CIL XI, nº 1165.

58. Estos ejemplares aparecen recogidos en BAENA DEL ALCÁZAR, Luis, «Tipología y funcionalidad de las esculturas femeninas... (cit.), *passim*; Idem, «Estatuas togadas y femeninas... (cit.), *passim*; MARCKS, Carmen, *Formen Statuarischer Repräsentation von Privatpersonen in Hispanien zur Zeit der Republik und der Kaiserzeit*. Köln: Diss. Universität, 2005, *passim*.

59. NOGALES BASARRATE, Trinidad, «Programas iconográficos del foro del Mérida», *II Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*. Actas. Tarragona: Museo Arqueológico Nacional de Tarragona, 1996, pp. 126-127, lám. V; GARRIGUET MATA, José Antonio, *La imagen del poder imperial... (cit.)*, pp. 7-8, nº 11, lám. IV, 3.

60. *Ibidem*, p. 12, nº 18, lám. IV, 3.



FIG. 7 A-B. Estatuas femeninas de *Augusta Emerita*. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Fotos. J. Beltrán.

ambas esculturas formando parte de un programa seguramente de carácter honorífico elaborado a lo largo de época julio claudia.

Podría pensarse incluso que correspondiera tanto a dos miembros femeninos de la elite local de la ciudad, cuanto a la representación de dos miembros de la *Domus Augusta*. Ausentes los retratos y otros posibles atributos no podemos saber a quiénes se representaban realmente.⁶¹ Las dimensiones de ambas esculturas, que con las cabezas

61. Sobre esa problemática y las representaciones de matronas en contextos urbanos romanos, podemos remitir, por ejemplo, a FEJFER, Jane, *Image and context. Roman portraits in context*, Berlín: Walter de Gruyter, 2009; TRIMBLE, Jennifer, *Women and visual replication in Roman imperial art and culture*, Cambridge: University Press, 2011; HEMELRIJK, Emily y WOOLF, Greg, eds., *Women and the Roman city in the Latin West* (Mnemosyne Suppl. 360), Leiden: Brill, 2013.

medirían en torno a los 1,85-1,90 m de altura quizás fueran más apropiadas a una representación imperial. En este sentido, es muy atractivo pensar que para el primer caso nos encontráramos ante una representación de Livia, ya divinizada, como esposa de Augusto, madre de Tiberio y abuela de Calígula, que se realizara bajo el gobierno de éste o en los finales del segundo,⁶² pero no puede demostrarse, ya que asimismo puede tratarse –como se decía– de la representación de matronas principales de la comunidad celtitana según los tipos puestos de moda por las mujeres de la familia imperial. Tampoco es determinante el hecho de que la comunidad de *Celti* no obtuviera su condición de municipio hasta el período flavio, ya que en casos de comunidades peregrinas el desarrollo de programas imperiales en época julio claudia pretendía hacer fehaciente la vinculación de la comunidad y sus elites con el nuevo imperio a través de la representación de los emperadores y otros miembros de la *Domus Augusta*, antes de haber sido promocionados como *municipia*.

También debe destacarse el uso en ambos casos del mismo material de importación, el mármol lunense, sobre todo, utilizado en ambientes de Italia y provincias occidentales desde época de Tiberio. Pero no creemos que se trate de obras de importación, traídas ya elaboradas desde talleres foráneos, sino que posiblemente fueron ejecutadas en un taller de la Bética, no sabemos si ubicado en la misma *Celti* o en alguna otra ciudad de su entorno. La verticalidad y pesadez de ambas composiciones, pero sobre todo apreciable en la estatua nº 2, donde casi no se aprecia el contraposto tan característico de las representaciones tipo Koré, apuntan precisamente a un mismo taller local de ejecución, pero que se mantuvo durante algún tiempo (al menos durante época julio claudia), que trabajaba con mármol de importación y que a la falta de una calidad excelente en el trabajo sí contraponía una evidente originalidad iconográfica, con esa alteración tan singular que presentan los modelos originales (tipos Artemisia y Koré, en nuestros casos) en variantes poco documentadas, especialmente en el ejemplar nº 2.

El sileno dormido

La tercera escultura representa a un sileno viejo recostado, con unas dimensiones máximas de 1,32 m de longitud, esculpido en mármol blanco de grano grueso, seguramente de origen regional, aunque no lo hemos identificado de manera concreta. Su estado de conservación no es bueno, debido a las vicisitudes que sufrió la obra tras su descubrimiento, ya referidas. Así, la pieza se conserva muy desgastada y ha perdido el antebrazo izquierdo, ambas manos y la zona inferior de las piernas, aparte del sexo y otras partes del cuerpo dañadas por pequeñas roturas. El plinto sobre el que se asienta la figura está también fracturado en la parte delantera. Sobre esa peana, a modo de

62. No olvidemos que el tipo Koré es especialmente utilizado para las representaciones de las mujeres de la casa imperial julio claudia, desde Livia en adelante, como se ha dicho *supra*.

lecho, se extiende una piel de animal, posiblemente de una pantera, visible en la parte superior de la escultura, junto al odre, sobre el que reposa la cabeza; como es habitual, el odre se halla perforado para servir de surtidor a una fuente. La figura, recostada sobre su lado izquierdo fue concebida para una visión frontal, situada en la parte superior del *pulpitum* del teatro, como es usual.

La frente está levemente abombada y es amplia en consonancia con la escasez de cabello, que se reparte en largos mechones, colocados de manera dispersa sobre el odre. Tiene los ojos de forma almendrada, cerrados, como corresponde a su estado, con párpados muy abultados. La nariz, que debió ser corta y ancha, está rota. La boca es grande, con gruesos labios semiabiertos, enmarcada por un bigote de largas guías. El mentón, poco pronunciado, está cubierto por una barba larga y rala, que se extiende por el cuello y cae sobre el odre. La figura se ha representado completamente desnuda, con su brazo derecho extendido a lo largo del cuerpo y el izquierdo, que falta en parte, caído sobre el lecho, adelantado hacia el espectador. Los miembros tienen poco marcada la musculatura y dan la impresión de flacidez. En el torso, el pecho se ha señalado mediante una hendidura vertical y otra horizontal que marca el inicio del protuberante abdomen. La pierna izquierda, flexionada y adelantada, se coloca sobre la derecha, que reposa extendida a lo largo del lecho. El modelado de la cabeza y del cuerpo es pobre y poco cuidado, con facciones esbozadas y poco marcadas, que dan como resultado un trabajo mediocre, atribuible a un taller provincial.

Esta escultura de género forma parte de una serie de representaciones del cortejo báquico, que aparecen en diversas posiciones y actitudes, como decoración de fuentes (estatuas fuentes). En este caso es un tipo bien documentado, el del sileno viejo y ebrio, que duerme recostado sobre un odre de vino. También se ha querido ver en esta representación no tanto uno del conjunto de silenos que formaba parte del *thiasos* báquico, sino una referencia concreta a Sileno, como personaje singular, sabio y profético preceptor del joven Dionisio, del que habla brevemente Herodoto en relación con el rey Midas, quien conociendo la costumbre de Sileno de beber agua cada día de una fuente, hará que brote vino de ella para adormecerlo y con ello que pueda ser apresado más fácilmente por sus soldados.⁶³ No obstante, Vorster desechará esta propuesta ya que considera que simplemente no puede aludir a un único Sileno cuando el número en el que aparecen en las fuentes de los *pulpita* de los teatros es siempre de dos.⁶⁴

63. AJOOTIAN, Aileen, «Silenus at Sparta», *Sculpture from Arcadia and Laconia. Proceedings of an international conference April 10 - 14, 1992*. Athens: American School of Classical Studies, 1993, pp. 251-256.

64. VORSTER, Christiane, *Museo Gregoriano Profano. Katalog der Skulpturen II 2. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 2. Werke nach Vorlagen und Bildformeln hellenistischer Zeit*. Wiesbaden: L. Reichert, 2004, p. 49.

Es un tipo escultórico considerado de tradición helenística,⁶⁵ aunque algunos autores proponen que el modelo se puede rastrear en momentos más tempranos. Así, Aileen Ajootian, en función de su nueva interpretación, ha visto retratos de este Sileno en cerámicas de finales del siglo V a.C., como en una crátera del pintor de Patmos, y los primeros ejemplos estatuarios en algunas esculturas funerarias de Olinto en las que una serie de silenos reposan sobre vasijas, que se pueden datar a fines del siglo IV a.C.; asimismo añade otros ejemplos más tardíos, como un sátiro dormido sobre un odre, descubierto como decoración de una fuente en Rodas, para el que se ha propuesto una datación helenística.⁶⁶ De todas formas, será en época romana cuando el tipo del sileno apoyado o recostado sobre un odre o una vasija alcance su mayor popularidad, relacionado e influenciado por el auge del modelo de las ninfas denominadas tipo Virunum.⁶⁷ En ambos casos la figura duerme recostada sobre su costado, indistintamente a derecha o izquierda, ya que son frecuentes que se coloquen como *pendant*, formando composiciones simétricas o contrapuestas. Se conserva un buen número de réplicas, repartidas por todo el imperio romano, aunque se observa una serie de variantes en función del tipo de la vasija sobre la que recuestan la cabeza y el brazo, así como la posición del cuerpo al dormir, con las piernas más o menos extendidas.⁶⁸ En efecto, el odre es sustituido en ocasiones por un recipiente, un ánfora, como en el ejemplo de los silenos de Tesalónica y Mitilene, aunque en estos casos se observan otras diferencias como el menor tamaño de las esculturas, su posición y el hecho de que no están dormidos. Hay que señalar que ninguno de los sátiros de la parte oriental del imperio romano ha sido relacionado con la decoración de un teatro.

En la parte occidental del imperio es un tipo escultórico que se usa de forma muy habitual en las fuentes con las que se decoran los *pulpita* de los teatros,⁶⁹ colocados en la parte alta de los nichos y vertiendo el agua en las piletas que conforman la fuente, algunas de ellas con decoraciones parietales alusivas al tema acuático, como, por ejemplo, en el caso hispano, la del teatro de Itálica, decorada con peces y guirnalda y datadas en el siglo III d.C., en consonancia con las esculturas que la decoraban, que constituyen un caso único hasta el momento. En este caso los silenos han sido sustituidos por esculturas femeninas simétricas de ninfas recostadas sobre un ánfora.⁷⁰ No

65. KAPPOSY, Balacz, *Brunnenfiguren in the hellenistischen und römischen Zeit*. Zürich: Juris Verlag, 1969, pp. 33-35; VORSTER, Christiane, ob. cit., pp. 49-50, n.º 19 y 20, láms. 26, 1-2 y 27, 1-2.

66. AJOOTIAN, Aileen, *op. et loc. cit.*

67. PRASCHNIKER, Camillo y KENNER, Hedwig, *Die Bäderbezirk von Virunum*, Wien: Rudolf M. Rohrer, 1947; FABBRICOTTI, E., «Ninfe dormienti. Tentativo di classificazione», *Studi Miscellanei*, 1974-1975, n.º 22, pp. 65-71.

68. AJOOTIAN, Aileen, ob. cit., p. 251.

69. FUCHS, Michaela, ob. cit., *passim*.

70. LOZA AZUAGA, María Luisa, «El agua en los teatros... (cit.)», pp. 270-273; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva, «La *scenae frons* del teatro de Itálica. Ensayo de anaparastasis a través de sus elementos arquitectónicos», *Archivo Español de Arqueología*, 2000, n.º 52, p. 137; PEÑA, Antonio, «La escultura decorativa», *Arte romano de la Bética. Escultura*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2009, pp. 345-348.

obstante, es posible que el teatro de Córdoba se decorase con ninfas, pero en este caso de pie, portando una concha colocada sobre el vientre desde donde el agua caería a la fuente arquitectónica.⁷¹

Estatuas-fuentes de silenos recostados decoraban los teatros de *Caere*, *Falerii*, *Arles* y *Vienne*⁷² y, en *Hispania*, destacan los que decoraban los teatros lusitanos de *Olisipo* (Lisboa), los dos de Medellín (Badajoz)⁷³ y de *Augusta Emerita* (Mérida, Badajoz).⁷⁴ En la Bética podemos referenciar los dos silenos del teatro de *Baelo Claudia* (Bolonia, Tarifa, Cádiz), así como un probable ejemplar fragmentado de un sileno recostado que procede de Baena (Córdoba), sin conocerse el lugar exacto de origen; aunque de éste no se ha conservado la vasija sobre la que recostaría el brazo y la cabeza, ya que el fragmento sólo incluye parte del abdomen y piernas, presenta unas dimensiones que debieron ser acordes con los ejemplares conocidos de los teatros, que oscilan entre 1,30 y 1,50 metros, como en el caso de Peñaflor. La mayor parte de los ejemplares indicados se fechan en época temprana, como es el caso de los ejemplares del teatro de *Caere*, datados en momentos neronianos o tardoneronianos en consonancia con la decoración escultórica del teatro,⁷⁵ o, por ejemplo, los referidos béticos del teatro de *Baelo Claudia*, que han sido fechados en momentos neronianos-flavios por detalles como los rasgos arcaizantes de la barba.⁷⁶ Por el contrario, las ninfas del teatro de *Italica*, realizadas mediante de la reutilización de togados de grandes dimensiones, cuyos restos se advierten aún en las zonas inferiores que no quedaban a la vista, se han datado en época severiana, acorde con la reforma del edificio en ese momento.⁷⁷

En el caso del sileno de Peñaflor ciertas características de la labra tanto en el trabajo del cabello como en la concepción general del cuerpo podrían encontrar un paralelo estilístico, aunque no formal, a nivel regional, en una divinidad fluvial de Carmona, estatua-fuente representada de manera sedente, que se ha datado en época antoniniana,⁷⁸ pero los paralelos antes indicados quizás apunten mejor a una cronología más temprana, de época julio claudia, acorde además con el proceso de monumentalización del teatro que testimoniarían las dos estatuas femeninas que hemos analizado, si es cierta la hipótesis de su vinculación al edificio teatral celtitano, en un proceso previo al momento de la adquisición de su estatuto de municipalidad bajo los flavios.

71. LOZA AZUAGA, María Luisa, «Estatuas-Fuentes romanas en Colonia Patricia Corduba», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 1993, nº 4, pp.141-158.

72. FUCHS, Michaela, ob. cit., pp. 71-72, 109-110, 146-147, respectivamente.

73. GRINÓ FRONTERA, Beatriz, *Reflejos de Roma. Selección de escultura romana del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz*, Badajoz: Consejería de Cultura y Turismo, 2009, pp. 54-58.

74. FUCHS, Michaela, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz am Rhein: P. von Zabern, 1987, pp. 142-143.

75. VORSTER, Christiane, ob. cit., pp. 40-54.

76. PEÑA, Antonio, ob. cit., p. 348.

77. LEÓN, Pilar, ob. cit., pp. 166-169, nºs 56-57.

78. PEÑA, Antonio, ob. cit., p. 347.

PROPUESTA DE CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS DOS ESTATUAS FEMENINAS EN EL TEATRO DE *CELTÍ*

Cuestión aparte es el lugar en que se situaría el programa escultórico del que estas dos estatuas formaron parte en algún ambiente público de la ciudad de *Celti*.⁷⁹ No podemos eliminar la posibilidad de que procedan del foro o de alguno de los edificios que lo conformaban, pero sí tenemos que prestar atención a la localización que dieron algunos de los autores que se ocuparon originalmente de ambas piezas, como veíamos al principio, en concreto la vinculación a la decoración de dos edificios de espectáculos, el anfiteatro y el teatro, aunque, como también decíamos al inicio, no existen pruebas irrefutables para ello en uno u otro sentido. En efecto, en el texto publicado en 1844 sólo indicaba Luis María Ramírez de las Casas-Deza que las dos estatuas «fueron halladas juntas á poca profundidad en la salida del pueblo, y en el mismo camino que dirige á Sevilla...», pero en fecha reciente José Francisco López Muñoz sitúa en ese sector de la salida occidental de *Celti* el teatro y, consecuentemente, vincula a la decoración del teatro ambas estatuas⁸⁰ y no a la del anfiteatro. Precisamente al desmantelamiento parcial de ese teatro celtitano habría que vincular la noticia recogida en aquel mismo texto de que una enorme cantidad de sillares fue extraída de una construcción antigua situada «á un lado del camino de Sevilla» y que podría identificarse con el lugar de procedencia de las estatuas –según la hipótesis de López Muñoz–.⁸¹

Encuéntrense igualmente con mucha frecuencia, y por todas partes [en Peñaflores], cimientos formados de sillares, muchos de ellos tan enormes, que apenas se puede llevar uno solo en una carreta: de estos se han sacado de una hacienda de olivar, próxima á la población, y á un lado del camino de Sevilla, mas de dos mil, sin necesidad de profundizar mucho, los que han servido para labrar una gran cerca, y para otros usos, y si se hubiera continuado el trabajo se hubieran sacado muchos mas. De tales cimientos se parece inferir la grandeza y magnificencia de los edificios que se levantarían sobre ellos.⁸²

El que las dos estatuas hubieran decorado el teatro celtitano puede ser asumible por otras razones, como el hecho de que el teatro es el edificio de espectáculos que

79. *Cfr.*, FEJFER, Jane, ob. cit.

80. LÓPEZ MUÑOZ, José Francisco, «Apuntes sobre la posible existencia de un teatro... (*cit.*). Por el contrario, creemos que no es correcto que del yacimiento procedan tres togados: las noticias de dos de ellos fueron errores en la identificación de las dos estatuas que estudiamos, como se argumentó al inicio, y el tercero (*Ibidem*, pp. 157-158) corresponde sin duda a un togado de *Corduba* y no hay argumentos para defender que en *Celti* apareció otro idéntico.

81. Si bien es cierto que en ese texto original de 1844 de L. M. de las Casas-Deza no se dice de manera explícita que las dos estatuas se recuperaran en ese lugar de donde se extrajeron los sillares, en la carta de Elías Tuñón y Quirós, de 1877, sí se recuerda el sitio en que «...estubo el anfiteatro por haberse encontrado allí cerca dos preciosas estatuas de marmol...» (texto ya reproducido *supra*, *cfr.* nota 27). Habría que corregir la identificación de las estatuas de Minerva y Mercurio por nuestras dos femeninas y, quizás, la referencia del anfiteatro por la del teatro, como hipótesis.

82. RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, Luis María, «Descubrimientos en Peñaflores... (*cit.*)», p. 372.

normalmente está presente en las ciudades béticas durante época julio claudia, mientras que los anfiteatros, más reducidos en número, normalmente se construyen en momentos más avanzados;⁸³ o el hecho de que es habitual la presencia de importantes programas estatuarios, imperiales o de miembros de las elites, en la decoración de los teatros romanos.⁸⁴ Podemos recordar para *Hispania* la serie de tres estatuas femeninas del teatro de *Segobriga* (Saelices, Cuenca), que han sido consideradas como musas, pero que más bien representarían a emperatrices y princesas,⁸⁵ o la reciente estatua recuperada en el teatro de la *colonia Metellinensis* (Medellín, Cáceres).⁸⁶

Por otro lado, según refiere Emil Hübner en *CIL* II, junto a estas dos estatuas se descubrió un *fragmentum tabulae marmoreae ingentis, epistylīi puto aedificiū alicuius sive sacri sive publici*, según refiere en el comentario a la inscripción *CIL* II, n° 2328, hoy perdida.⁸⁷ En aquel gran fragmento de arquitrabe se conservaban sólo dos letras de buena ejecución, aunque no indica el tamaño (sólo dice: *litterae supersunt duae tantum, optime sculptae*): [---] E R [---]. Aunque lo escaso de lo conservado no permite una restitución adecuada sí testimonia su pertenencia como *epistylum* a un edificio público, sacro o civil, según afirmaba Hübner, y que bien pudo corresponder al teatro. El epigrafista alemán vio personalmente el fragmento de arquitrabe epigráfico, conservado hacia los inicios de la década de 1860 (cuando Hübner visitó Andalucía para la preparación del volumen hispano del *CIL*), *in aula domus Antonii de la Coba*, descendiente directo de aquel Francisco Javier de la Coba al que mencionó Ramírez de las Casas-Deza en 1844 y que aún en 1890 Jorge Bonsor refirió como alcalde y propietario de las estatuas (si bien Bonsor no mencionó la inscripción). Finalmente, Hübner vertía algunos errores al decir que la inscripción se encontró en el año 1840 *cum statuīs togatorum duorum*, por lo que podemos pensar que fue el propio Hübner quien clasificó erróneamente las dos estatuas femeninas,⁸⁸ como luego hizo Bonsor.

Finalmente, a todo ello habría que añadir otro evidente argumento, aunque tampoco determinante, el que «algunos años antes», según refiere el propio Ramírez de las Casas-Deza, se descubriera en la misma Peñaflor una estatua recostada de Sileno con el odre, formaría parte sin duda de la decoración del *pulpitum* del teatro de *Celti*, según los paralelos que se pueden aportar. Su presencia da certidumbre a la existencia de un teatro romano en *Celti*, pero de nuevo debemos tener prudencia, ya que en esa

83. Cfr., por ejemplo, las síntesis correspondientes de VENTURA VILLANUEVA, Ángel, «Teatros». *Arte Romano de la Bética. Arquitectura y urbanismo*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2008, pp. 172-221; y de HIDALGO PRIETO, Rafael, «Anfiteatros». *Arte Romano de la Bética...* (cit.), pp. 222-231.

84. Remitimos al fundamental estudio de FUCHS, Michaela, ob. cit., *passim*.

85. Estudiadas por último por NOGUERA CELDRÁN, José Miguel, *Segobriga (Provincia de Cuenca, Hispania Citerior)*. Tarragona: ICAC, 2012, pp. 247ss.

86. GRINÓ FRONTERA, Beatriz, ob. cit., pp. 54-56.

87. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Julián, ob. cit., n° 203.

88. Si bien Emil Hübner dice de ellas que son: *statuae duae togatorum operis elegantis* (*CIL* II, p. 321).

publicación de 1844 no se dice que se hubiera descubierto en el mismo lugar en el que luego aparecieron las dos estatuas femeninas,⁸⁹ aunque también es plausible.

5. CONCLUSIONES

La oportunidad de tener acceso de manera directa a las dos estatuas femeninas recuperadas en el siglo XIX en Peñaflor y conservadas actualmente en propiedad particular ha permitido llevar a cabo un adecuado análisis formal y estilístico de ambas, que completa de manera conveniente la serie de referencias que de muy distinto orden se han realizado desde su descubrimiento hasta los inicios del siglo XXI, si bien nunca se había llevado a cabo un estudio adecuado. A ellas se une asimismo la existencia de otra interesante estatua que presenta en este caso un sileno viejo, dormido y apoyado sobre un odre, que surtiría de agua una fuente y que corresponde, por tanto, a una típica representación de estatua-fuente que servía para la decoración de estos elementos situados en los *pulpita* de los teatros romanos.

Las dos estatuas femeninas corresponden a un mismo material marmóreo, que hemos propuesto sea la variedad «bardiglio» del mármol italiano de Luni-Carrara, de grano fino y color blanco pero con sutiles vetas grisáceas, aunque no se han realizado los necesarios análisis petrográficos. Asimismo es casi idéntico el tamaño, lo que unido al lugar común de descubrimiento –aunque se desconoce cuál es exactamente en la topografía antigua del yacimiento– apunta a que formaron parte de un mismo programa estatuario de época julio claudia. En efecto, la datación corresponde a ese período, pero con una diferencia cronológica derivada del análisis estilístico; así la estatua nº 1 se dataría su ejecución en los momentos de los reinados de Tiberio/Calígula y la nº 2 durante los reinados de Claudio/Nerón. Asimismo, podemos concluir que nos encontramos con obras de un taller local o regional, de cierta calidad en el contexto provincial, acorde con el desarrollo de otros talleres béticos de época julio claudia, y en los que se emplearía tanto los mármoles locales como los de importación, especialmente los mármoles de Luni-Carrara, como ocurre en nuestro caso. Quizás a ese hecho se deba la singularidad iconográfica de las representaciones, especialmente de la estatua nº 2, aunque los referentes remiten a producciones de la península itálica, lo que denota la vitalidad de estos talleres provinciales y, en concreto, del que produjo ambas esculturas. Finalmente, pudieron representar a emperatrices o princesas de la *Domus Augusta* o a matronas de la elite local de *Celti*, cuya comunidad será reconocida posteriormente como *municipium* flavio. En lo que respecta al lugar de colocación asimismo planteamos la hipótesis de que formaran parte de la decoración del teatro que debió existir en *Celti* y al que correspondería con mayor probabilidad la estatua fuente del Sileno viejo. Ello queda en ese plano de propuesta y sólo investigaciones futuras podrán corroborar o no este planteamiento, que –no obstante– nos parece muy plausible.

89. RAMÍREZ Y LAS CASAS-DEZA, Luis María, ob. cit., p. 373.