

## UNA ESTATUA DE NINFA DURMIENTE REPOSTADA, VARIANTE VIRINUM, PROCEDENTE DE CARTHAGO NOVA (Cartagena, Murcia)

José Miguel Noguera Celdrán  
Facultad de Letras. Universidad de Murcia

### SUMMARY

A statue of a nymph was dug up in Cartagena (Murcia, Spain) in 1884. It belongs to the *Virinum* variety of the Hellenistic type of reclining-nymph statues. Consideration is given to parallels, its ornamental rôle, and its likely origin.

La colección escultórica procedente de la *Colonia Iulia Urbs Nova Carthago* (Cartagena) es, a pesar de su exigüidad y aparente pobreza, rica en modelos plásticos usuales en otras regiones del mundo romano. En este trabajo estudiamos la imagen de una semidivinidad durmiente, hasta el momento conocida muy superficialmente, que documenta en la antigua ciudad un delicado y gracioso motivo iconográfico, el de las ninfas recostadas y adormecidas, empleado como elemento ornamental y funcional en fuentes, fontanas y ninfeos. Sirvan estas líneas de cariñoso y merecido Homenaje a D. Jerónimo Molina, arqueólogo y, ante todo, amigo, con el que tantos entrañables momentos compartí en nuestros mutuos atardeceres estivales en El Ardal (Jumilla).

La localización actual de la estatua es desconocida (colección privada ?) y sólo se conserva de ella la fotografía que publicó, en 1928, su primer editor, D. Jiménez de Cisneros, en la revista *Ibérica* (fig. 1). Estaba labrada en mármol, probablemente de tonalidad blanquecina, pero se ignoran sus dimensiones, aunque podemos suponer que estarían dentro de los cánones habituales en este género de representaciones. El referido autor indicó que la escultura

fue exhumada, en 1884, en el solar nº 9 de la calle Cuatro Santos, en el transcurso de la construcción de la casa de G. López Bienet. Según las referencias que este último comunicó a Jiménez en septiembre de 1909, apareció junto a restos de pavimentos musivos, trozos de cerámica y sólidos muros que formaban estancias <sup>1</sup>, aunque no se conserva documentación gráfica alguna sobre esta información.

La obra nunca fue conocida a través de su *editio princeps*, sino por la reseña que de ella realizó G. Lippold que, en el prestigioso anuario alemán *Archäologischer Anzeiger*, dio la noticia de su hallazgo e incluyó la fotografía publicada por Jiménez unos años antes, aunque sin explicitar su procedencia <sup>2</sup>. Con ello, a pesar de que la comunicación del descubrimiento se produjo mediante una breve reseña en una revista de ámbito local, la escultura pronto alcanzó gran difusión entre los ambientes científicos de la época, siendo recogida por S. Reinach en el

1 JIMÉNEZ, D. 1928, 268, fig. 10.

2 LIPPOLD, G. 1927, 82-83, fig. 3. Evidentemente, a pesar de su fecha, la publicación fue editada con posterioridad a 1928.

rojo de cobre; el artista aprovechó el estado  
o y añadió masa, también en estado pastoso,  
o cristal teñido con lo mismo, pero de color  
más intenso, y revolviendo la mezcla, traba-  
rmo esos objetos. He calculado el radio del  
que mide 89 milímetros y el de la boca de la

milímetros; espe-  
No he visto, hasta  
en ningún museo  
es semejantes. El se-  
onesa me regaló al-  
de estas cosas; con-  
en mi poder la an-  
y los fragmentos de  
rojo jaspeado; el  
on inscripción cursi-  
s fragmentos de un-  
rios, los cedí al Mu-

la Económica y allí se conservan. Don Vicen-  
esa me dijo que todos estos objetos los había  
rado en tumbas romanas, con otros que se  
an extraviado; me aseguró que, si se explorase  
de Carlos Roca, se encontraría mucho y de  
pues tenía noticia de hallazgos verificados  
por esta causa hablé con dicho señor pidiéndole  
para excavar y su respuesta afirmativa se la

liqué a Villamarzo, ocu-  
luego lo que, ya he dicho.  
el mes de julio de 1908,  
ocasión de ver unos frag-  
s de mosaico empotrados  
a pared del piso bajo de la  
de Correos, plaza de Vala-  
fogores. Me dijeron que  
a sido encontrados al cons-  
a casa. En uno de los frag-  
s se lee parte de una ins-  
ón que parece referirse al  
Lucro. Según Duruy (His-  
de los romanos, tomo 2.º,

21) «los romanos inventaron un dios, que te-  
tonces, como ahora, muchos adoradores: el  
lucro. Una inscripción de Pompeya, puesta en  
basco en el umbral de una casa, obligaba a los  
ntes a honrar de paso al dios protector de las  
trias productivas: ¡Salve Lucrum!». El mosaico  
ncello, formado de trocitos de mármol blanco  
barro cocido. He sabido que, al verificar una  
cción en la habitación en una de cuyas paredes  
an esos trozos embutidos, los han destruido  
completo; no queda de ellos, pues, nada más  
esta noticia y la mediana fotografía que en-  
s obtuve de ellos y que reproduce la figura 8.ª  
ebo hacer presente que el Museo de la Econó-  
guarda dos lápidas en las que figura el sobre-  
bre romano Lucrón; son las que llevan los nú-  
s 30 y 50 de la obra de Fernández Villamarzo.

después académico honorario de la historia. Como  
to hispanófilo y excelente amigo mío no ha mucho  
fallecido, visité a don Mario Spottorno. Nos propo-  
níamos examinar la barra o galápaigo de plomo que  
este señor conservaba, que es la publicada por Fer-  
nández Villamarzo con el n.º 7 y tiene la estampilla:

COLON AVGVSTI FIRMISTAS

Rebuscando en la cueva de  
la casa, tuve la suerte de  
encontrar otra barra con  
estampilla inédita, que es-  
taba en aquel lugar mu-  
chos años, desde que fué  
encontrada en el fondo de  
la bahía al construir los  
cimientos de los muelles  
particulares de carga de

mineral que existen en el lado de levante del puerto.

Dicha barra tiene la forma casi de medio cilin-  
dro, que es la corriente entre esta clase de lingotes  
romanos. Su longitud, 46 centímetros y 425 por  
la cara convexa; en ésta lleva la marca dentro de  
un rebundido de 125 centímetros de largo por 3 de  
ancho; las letras se distinguen perfectamente y  
tienen 25 centímetros de altura; dice así:

C. JVGVLII C. E.

*Cayus Jugulei Cayi filius*  
(Cayo Jugulei, hijo de Cayo)

Mr. Sanders tomó nota de  
esta estampilla, al asegurarle yo  
que era inédita, con destino al  
Museo de Londres y yo quedé  
encargado de dar cuenta a la Real  
Academia, lo que realicé a pri-  
meros de enero de 1909 entregan-  
do al P. Fita una fotografía seme-  
jante a la de la figura 9.ª No ha  
sido publicada por la Academia.

En febrero de 1909 cambié de residencia, salien-  
do definitivamente de Cartagena; sin embargo, en  
algunas cortas temporadas que he pasado en aque-  
lla insigne ciudad, de tan gratos recuerdos para mí,  
he tenido la suerte de intervenir en algunos descu-  
brimientos arqueológicos y de ver y estudiar algu-  
nos objetos hallados años atrás.

En septiembre de aquel mismo año vi, en casa del  
ingeniero de Minas don Guillermo López Benert,  
una barra de plomo de forma y dimensiones apro-  
ximadamente iguales a la antes citada, con estampil-  
la también inédita (fig. 9.ª); está perfectamente con-  
servada; las enes están al revés, seguramente error  
del que abrió el molde; es así:

C. VTHIC F. MEIEN

Procede esta barra de plomo, como todas las  
demás que se han encontrado, del fondo de la bahía.



Fig. 9.ª



Fig. 10.ª

FIGURA 1. Página 267 del trabajo de D. Jiménez (1928) en la que viene incluida, en la fig. 10, la fotografía de la ninfa adormecida de Cartagena.

volumen VI de su célebre *Repertoire*<sup>3</sup>. La pieza siempre fue mencionada como mero dato de referencia por autores como Praschniker y Kenner, que la catalogaron como per-

teneciente al tipo *Virinum* de ninfas durmientes<sup>4</sup>, y García y Bellido, que la puso en relación con una estatua de *Carisa* (Bornos, Cádiz)<sup>5</sup>. Más recientemente, la citaron en

3 REINACH, S. 1930, VI, 93, n.º 7.

4 PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. 1947, 80, nota 52.

5 GARCÍA Y BELLIDO, A. 1949, 164, nota 1.



FIGURA 2. Cartagena. Estatua de ninfa adormecida (Jiménez, D., 1928, p. 267, fig. 10).

sus trabajos Balil<sup>6</sup>, Rodríguez<sup>7</sup> y Luzón<sup>8</sup> como simple paralelo de las esculturas por ellos estudiadas, pero nunca se le consagró un merecido examen en el que se consideraran sus particularidades primordiales y específicas. En fin, la labra no fue omitida en los estudios que Fabricotti dedicó a la sistematización del prototipo de las ninfas adormecidas y, en especial, a las reelaboraciones que se podían intuir en su seno<sup>9</sup>.

La información extraíble de la pequeña fotografía publicada en 1928 posibilita conocer algunas de las cualidades de la escultura, aunque resulta insuficiente para desvelar, por sí misma, no sólo sus dimensiones exactas, sino también la disposición de algunas de las partes de su anatomía (fig. 2). No obstante, poseemos documentación suficiente para matizar algunos detalles que, posteriormente, servirán para adscribirla a una de las variantes del tipo plástico al que pertenece. La ninfa estaría recostada encima de un amplio manto sobre las regiones dorsales de su cuerpo, con la parte superior del torso muy ligeramente reclinata. El codo y antebrazo izquierdos descansarían en el lecho, mientras que el opuesto se dispone a la altura del pecho, aproximadamente sobre la región esternal, con la mano en el hombro y lateral del cuello diestros. La cabeza,

echada hacia atrás, girada para la izquierda y apoyada en el dorso de la citada extremidad, tiene los cabellos peinados con raya central y mechones fluidos y ondulados, dispuestos a ambos lados de las regiones occipitales. Las facciones del rostro son correctas y sus rasgos característicos, —boca ligeramente entreabierta y párpados cerrados—, los conferidos por el sueño en el que está inmersa la divinidad. Según se desprende de la fotografía, casi no se aprecia el receptáculo sobre el cual reposaba la figura, aunque si se observa que se conservaba únicamente de la región ventral hacia arriba. El brazo izquierdo estaba fracturado un poco más arriba del codo.

El tipo de las que, a nuestro juicio, han de denominarse «*ninfas recostadas en diversas actitudes de reposo*», ha sido examinado por distintos investigadores desde una doble vertiente funcional e iconográfica<sup>10</sup>. Desde la óptica de la utilidad, es decir, su frecuente empleo como surtidores ornamentales en fuentes y fontanas enclavadas en ambientes tanto públicos como privados, sobresalen los ensayos de G. Becatti<sup>11</sup>, B. Kaposy<sup>12</sup> y, más recientemente, M<sup>a</sup>. L.

6 BALIL, A. 1974, 410, nota 11; *id.* 1980, 11, n<sup>o</sup> 15.

7 RODRÍGUEZ, P. 1978, 383, nota 39.

8 LUZÓN, J. M<sup>a</sup>. 1982, 190.

9 FABRICOTTI, E. 1967, 68, n<sup>o</sup> 15; *id.* 1980, 39.

10 Un primer estudio de este género de ninfas fue realizado por PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. 1947, 80, nota 52, con la lista de las obras que conocían; posteriormente, el tipo fue analizado por Kaposy, B. 1969, p. 18, con otro elenco, aunque incompleto, con un total de 27 réplicas.

11 BECATTI, G. 1970-71.

12 KAPOSSY, B. 1969.

Loza<sup>13</sup>. Dentro de los análisis dedicados a desvelar el origen del motivo plástico, su evolución y transformaciones, destacan los de E. Fabricotti que, en 1967, sistematizó las variantes del mismo tema en tres grupos fundamentales<sup>14</sup>, a saber:

1) Ninfas totalmente retrepadas, desnudas y con un manto dispuesto sobre las piernas y replegado sobre sí mismo mediante un doblez profundo y sinuoso, emplazado normalmente sobre la extremidad izquierda. Tienen el relajamiento propio del letargo perfectamente apreciable en la posición reclinada de la cabeza y en el gesto cerrado de las membranas de los párpados (este grupo se identifica con el denominado tipo *Virinum*).

2) Ninfas con una postura menos abandonada, con el tronco ligeramente incorporado e, incluso, casi erecto, con la cabeza erguida y, por ende, ausentes del aspecto adormecido que muestran las del primer grupo. Esta variante tendría una ligera reelaboración, definida por una escultura procedente de Magnesia<sup>15</sup> que, no obstante, no evoca una ninfa sino una ménade cuyo cuerpo vencido mira hacia el espectador.

3) Ninfas con pocos rasgos en común con las de los dos grupos anteriores. Su actitud es todavía más enhiesta y la labra de los paños mucho más compleja y elaborada debido a que están totalmente vestidas, aunque en este último caso no aparece el peculiar pliegue sobre la pierna izquierda.

Unos años después, en 1980, Fabricotti revisó su anterior trabajo y añadió un cuarto grupo cuyas obras, directamente vinculadas con las de su tercer apartado, se caracterizarían por una elaboración más cuidada del peinado de los cabellos y la colocación de la mano derecha en la espalda<sup>16</sup>.

Para la autora, la variante más cercana al prototipo es la primera, siendo las otras tres ligeras transformaciones apreciables, sobre todo, en la colocación y disposición de la zona superior del tronco y de la cabeza. De este primer grupo derivaría el segundo, con un mayor esmero en la ejecución del peinado, y el tercero, definido por una colocación menos abandonada del cuerpo. De este último, a través de filiaciones y graduales «incomprensiones» del primitivo modelo, emanaría el cuarto<sup>17</sup>.

Si retomamos los elementos definitorios de la ninfa de

Cartagena la podemos incluir perfectamente en el primer grupo, caracterizado por el ademán recostado de la figura, por mostrar el cuerpo desnudo de cintura para arriba y poseer un fino y transparente manto plegado sobre las piernas<sup>18</sup>. Diferencias con respecto a las esculturas de este apartado serían su carencia de cinta lisa sobre la frente y de anillos en los brazos. Desafortunadamente, al no conservarse la obra es muy difícil matizar con rigurosidad la estructura de las partes actualmente desaparecidas, pues dentro del mismo grupo se documentan ligeras modificaciones, probablemente introducidas por el quehacer de los propios artesanos/artistas que hacían las copias. Sin embargo, la enorme similitud existente entre las piezas englobables en este apartado, unido a la disposición de lo conservado de la escultura, el reclinamiento de su cabeza hacia la izquierda y el rictus adormecido de su rostro y, por ende, la ya aludida vinculación con la primera variante de Fabricotti, permiten esbozar, en líneas generales, un intento de reconstrucción de sus caracteres formales originarios. La ninfa debía de estar reclinada sobre un amplio manto cuya mitad cubriría una superficie rocosa, mientras la otra se dispondría sobre las piernas, colocadas, tal vez, ligeramente flexionadas y la derecha sobre la izquierda, quedando el resto del cuerpo desnudo (como bien se aprecia), a excepción del lateral del brazo izquierdo en el que se distinguen algunos restos de pliegues. A la altura de la cadera izquierda habría una vasija (quizá una *hydria* o un *kantharus*) de la que manaría agua, complemento que se intuye de sus más directos parangones y del uso habitual para el que se elaboraron estas esculturas.

Esta estructura sería la misma que se documenta en el resto de copias del grupo 1 de entre las cuáles baste citar, como principales, las tres ninfas del Museo Nazionale Romano<sup>19</sup>, la del Palazzo Colonne<sup>20</sup>, la de la Galleria Borghese<sup>21</sup>, las dos del Museo Profano Lateranense<sup>22</sup>, las de los Museos Vaticanos<sup>23</sup> y la de Villa Aldobran-

18 FABRICOTTI, E. 1967, 68.

19 FILERI, E. 1985, 365-366, n° VIII, 4; FABRICOTTI, E. 1967, 67, n° 2-4, lám. XI, figs. 1-2.

20 PESCE, G. 1941, 44, fig. 2 (donde la interpreta como hallada en el mismo lugar, 84-85, n° 98, fig. 102); ADRIANI, A. 1951, 26, nota 1 (donde señala que esta obra no es más que una de tantas estatua-fuente del mismo tipo); KAPOSSY, B. 1969, 18; FABRICOTTI, E. 1967, 68, n° 18.

21 PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. 1947, p. 80, nota 52, n° 9; KAPOSSY, B. 1969, 18; FABRICOTTI, E. 1967, 68, n° 12.

22 BENNDORF, O. y SCHONE, R. 1867, 169, n° 252, y 247, n° 367a; PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. 1947, 80, nota 52, n° 12; KAPOSSY, B. 1969, 18; FABRICOTTI, E. 1967, 68, n° 13-14.

23 Respectivamente, la del Cortile della Pigna (AMELUNG, W. 1903, 848, n° 100, lám. 101; y 862, n° 157, lám. 105; PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. 1947, 80, nota 52, n° 5-6; KAPOSSY, B. 1969, 18; FABRICOTTI, E. 1967, 67-68, n° 11) y la del Belvedere (AMELUNG, W. 1907, II, 82, n° 30, lám. 24; PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. 1947, 80, nota 52, n° 3; KAPOSSY, B. 1969, 18; FABRICOTTI, E. 1967, 67, n° 9).

13 LOZA, M<sup>a</sup>. L. 1992; *id.* 1993, 97-110.

14 FABRICOTTI, E. 1967, 68-69; también esta autora compuso una lista de copias incompleta (67-68).

15 HUMAN, C., KOHTE, J. y WATZINGER, C. 1904, 193-194, fig. 194; REINACH, S. 1910, IV, 246, n° 3; FABRICOTTI, E. 1967, 68, n° 23.

16 FABRICOTTI, E. 1980, 40-41.

17 FABRICOTTI, E. 1980, 41.

*Una estatua de ninfa durmiente recostada, variante Virinum, procedente de Carthago Nova (Cartagena, Murcia)*



*Figuras 3 y 4. Museo Nacional de Arqueología. Tarragona. Vista anterior y posterior de la ninfa adormecida procedente de la schola del collegium fabrum (Koppel, E. M<sup>a</sup>, 1985, lám. 31, 3-4 [fotos de P. Witte]).*

dini<sup>24</sup>, todas ellas en Roma, así como la de las termas de *Virinum* (Landesmuseum, Klagenfurt), —que da el nombre al tipo<sup>25</sup>—, y las de Copenhague<sup>26</sup>, Septeuil (St. Germain en Laye)<sup>27</sup>, *Ostia Antica*<sup>28</sup>, Museo Clavet (Vaison)<sup>29</sup>, Grottaferrata<sup>30</sup>, París<sup>31</sup> y Urbino<sup>32</sup>. En *Hispania* también se emplearon frecuentemente estas esculturillas como adornos de los ninfeas y jardines de las casas y edificios públicos. Esta misión cumplieron los ejemplares de Ampurias<sup>33</sup>, *Tarraco* (Tarragona)<sup>34</sup> (figs. 3-4) y los de la antigua *Carisa* (Bornos, Cádiz), hoy desaparecidos<sup>35</sup>. La ninfa de Cartagena debió de ser muy similar a todos ellos. Una posible ninfa o ménade de bronce, procedente de la necrópolis romana de Carmona (Sevilla) e inspirada en la Ariadna dormida Uffizi-Louvre-Prado<sup>36</sup>, tuvo la misma función como adorno decorativo, aunque quizá en un destino funerario<sup>37</sup>, mientras queda en el marco de la incógnita el uso de una magnífica escultura, hallada en Clunia

y basada también en modelos helenísticos, aunque en este caso también se trata de una evocación de Ariadna<sup>38</sup>.

En el transcurso de los siglos II-I a. de C., se adoptó una iconografía similar para los dioses y genios fluviales<sup>39</sup>, así como, incluso, para ciertos personajes mitológicos tales como Endymion<sup>40</sup>, Herakles y los sátiros<sup>41</sup>. Por otro lado, en la disposición reclinada de estas obras, o quizá en la de sus lejanos precedentes, se debió de inspirar la plástica romana para la ejecución de imágenes funerarias recostadas y con los ojos entreabiertos sobre las tapas de los sarcófagos<sup>42</sup>, aplicándoseles igualmente la concepción sueño-muerte que observamos en las evocaciones de los Eros-Hypnos adormecidos<sup>43</sup>, aunque sea en aquellas en las que esta alegoría alcanza su máxima expresión<sup>44</sup>.

\* \* \*

Las ninfas eran las diosas griegas de la naturaleza, en ocasiones consideradas únicamente como seres longevos y semidivinos, que no solían habitar en el Olimpo, sino en escenarios naturales vecinos al agua, los ríos y las fuentes, en los bosques y en los árboles aislados, en los montes y en

24 FABRICOTTI, E. 1967, 68, nº 17.

25 PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. 1947, 79-81, nº X, fig. 73; KAPOSSY, B. 1969, 18 (tipo *Virinum*); FABRICOTTI, E. 1967, 67, nº 5.

26 REINACH, S. 1924, V, 218, nº 3; PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. 1947, 80, nota 52, nº 19; KAPOSSY, B. 1969, 18; POULSEN, F. 1951, 273, nº 400a; FABRICOTTI, E. 1967, 67, nº 1.

27 SAINRAT, J. G. 1987, 33-40; GAIDON-BUNUEL, M.-A. 1991, 52-53, fig. 5.

28 DE CHIRICO, R. 1941, 245-246, fig. 19; PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. 1947, 80, nota 52, nº 23; KAPOSSY, B. 1969, 18.

29 ESPERANDIEU, E. 1910, III, 394, nº 2.589; REINACH, S. 1.910, IV, 247, nº 5; PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. 1947, 80, nota 52, nº 16; FABRICOTTI, E. 1967, 68, nº 16.

30 FABRICOTTI, E. 1967, 67-71, lám. X.

31 REINACH, S. 1924, V, 218, nº 1; GHIRARDINI, G. 1921, 45, fig. 1; ZUFFA, M. 1941, 203, Ifim. III, figs. 7-8; KAPOSSY, B. 1969, 19; FABRICOTTI, E. 1967, 68, nº 24.

32 MICHELI, M<sup>a</sup>. E. 1983, 46-50, figs. 1-3, quizá procedente de Roma.

33 En el Museo Arqueológico de Barcelona (BALIL, A. 1974, 409-410, nº 2, fig. 2; *id.* 1980, 10-12, nº 42, lám. VII).

34 BALIL, A. 1981, p. 5, nº 55, lám. I; KOPPEL, E. M<sup>a</sup>. 1985, 60-61, nº 85, lám. 31, 2-4; *id.* 1.988, 28-29, nº 10, láms. 28-30. No es ésta la única pieza que decoraba un edificio público; así, una ninfa recostada probablemente ornamentaba una fuente en el edificio de los Augustales (DE CHIRICO, R. 1941, 245-246, fig. 19).

35 GARCÍA Y BELLIDO, A. 1949, 164, nº 175-176, figs. 175-176, a las que piensa que podrían corresponder las cabezas de ninfas durmientes, una de ellas procedente del mismo lugar (165, nº 178, fig. 178) y la otra de hallazgo incierto (164-165, nº 177, fig. 177). La nº 176 correspondería a un esquema diferente a las del resto de la península, incluida la de Cartagena pues, en lugar de descansar sobre el lecho apoyando el lateral del cuerpo lo hace con el dorso.

36 BENDALA, M. 1976, 118, nº 5, lám. 77, 3; TRILLMICH, W. 1980, 140-144, fig. 1; BALLIL, A. 1982, 21, nº 98, lám. XII.

37 Sobre este tipo de esculturas en *Hispania* *vid.* RODRÍGUEZ, P. 1978, 383, nota 39; y, más recientemente, el estudio de LOZA, M<sup>a</sup>. L. 1992; e *id.* 1993, sobre la utilización de estas obras en las fuentes.

38 OSABA, B. 1955, 335-336, lám. I. Cabe la posibilidad de que se trate de la imagen de una ninfa, aunque es muy difícil encuadrarla en alguno de los tres tipos de Fabricotti. Ninfas casi totalmente vestidas no son desconocidas (*vid.*, por ejemplo, FILERI, E. 1985a, 364-365, nº VIII, 3) pero presentan el torso erguido y no recostado como en el ejemplar burgalés. Más cercana es en la disposición corporal a algunos originales de época helenística como la llamada Ariadna adormecida (MÜLLER, W. 1938, 164-174); *vid.* también la estatua de Ariadna de Rodas (RIDGWAY, B. S. 1972, 129, nº 55, figs. 55, a-b).

39 *Id.*, por ejemplo, el caso del río Anas de Mérida (GARCÍA Y BELLIDO, A. 1949, 109-111, nº 108, fig. 108), del hallado en *Italica* (Santiponce, Sevilla) (GARCÍA Y BELLIDO, A. 1949, 112, nº 109, fig. 109), el del Museo Arqueológico de Sevilla (GARCÍA Y BELLIDO, A. 1949, 112, nº 109, fig. 109), del Nilo de *Igabrum* (Coria, Cáceres) (GARCÍA Y BELLIDO, A. 1949, 112, nº 110, fig. 110; BLANCO, A. 1971, 251-256; BALIL, A. 1982, 22-23, nº 100, lám. XI, con discusión sobre el posible prototipo vaticano y algunos paralelos hispanos y extranjeros) y de la divinidad acuática de Santa Fe de los Boliches (Fuengirola) (RODRÍGUEZ, P. 1=978, 382-385, láms. II-III). Véase también MATZ, F. 1913, 116; TRAVERSARI, G. 1986, 161-162, nº 55.

40 Normalmente en los sarcófagos (SICHTERMANN, H. 1966).

41 MUSTILLI, D. 1939, 164-165, nº 12 y 14, lám. CVI, 402-403; 174, nº 44, lám. CVI, 405.

42 Como es el caso de un sarcófago del Museo Vaticano en el que se representó a una dama cuyo cuerpo semidesnudo, la disposición del manto y la colocación de las piernas, muestran claramente que se inspiró en estas creaciones de ninfas, pero la cabeza es un retrato con peinado característico de edad flavia (AMELUNG, W. 1907, II, 147, nº 58, Ifim. 56).

43 Véase el caso de las dos labras procedentes de la *villa* de Algorós (Elche, Alicante) (SÖLDNER, M. 1986, 245, 247, 253 y 664, nº 123; y también 674, nº 171) o de la exhumada en *Tarraco* (KOPPEL, E. M<sup>a</sup>. 1985, 58, nº 81, lám. 28, 6-7; 107-108, nº 158, lám. 71, 1; *id.* 1988, 23-24, nº 7, láms. 18-19; SÖLDNER, M. 1986, 619, 688-689, nº 41, 167 y 186).

44 En palabras de COLLIGNON, M. 1911, 378, «*seulement c'est dans la propre statue du défunt qu'elle (la muerte) trouve son expression*».

los prados, en las grutas y en las cavernas<sup>45</sup>. Fueron plasmadas en el arte griego y romano mediante múltiples modelos iconográficos adoptados, no sólo por la plástica exenta, sino también en relieves, sarcófagos, pinturas y monedas<sup>46</sup>. Dentro de esta variabilidad, las ninfas adormecidas, semidesnudas, recostadas sobre un lecho y con un vaso manante, fueron reproducidas con asiduidad, como hemos visto más arriba, por el arte grecorromano, tanto en esculturas como en creaciones pictóricas<sup>47</sup>. También hemos aludido a la multiplicidad de variantes identificables dentro del mismo modelo, pero todavía existe una interrogante que la investigación arqueológica no ha resuelto satisfactoriamente, a saber, ¿cuál es el original o el prototipo en el que se inspiró el creador del tipo que estudiamos? El mundo griego clásico siempre representó a las ninfas vestidas y agrupadas, pero en el ambiente helenístico comenzaron a plasmarse de manera aislada e individual y se usaron como elemento ornamental en virtud de su profunda relación con el mundo de las aguas, utilización que agradó enormemente al gusto latino<sup>48</sup>. Es, por tanto, el helenismo el período en el que debió de fraguar el modelo en el que se inspiran las nutridas series de ninfas que examinamos en este trabajo. Si a ello añadimos que estas divinidades carecían de propiedades y atributos particulares y que nunca contaron con una iconografía propia y específica, sino que adoptaron modelos pertenecientes a otras como, por ejemplo, las musas o Venus-Afrodita, resulta difícil encontrar el prototipo concreto en el que, en nuestro caso, basar hipótesis firmes.

En esta tesitura, la incógnita que debemos resolver es el de si estas imágenes fueron creadas *ex-novo*, sin inspiración anterior alguna, por un artista helenístico o si, por el contrario, se recurrió a elementos y motivos plásticos procedentes de etapas y experiencias anteriores. Diversos autores han aportado sus hipótesis a este respecto, intentando concluir una respuesta a la cuestión. Según Balil, estas ninfas pudieron derivar de una creación pictórica<sup>49</sup> y su nacimiento se fecharía a fines del siglo III o en la primera

mitad del II a. de C., revelando el motivo un gusto por las figuras yacentes que se sitúa en épocas más avanzadas que la praxitelica<sup>50</sup>. Para Ghirardini estas obras sugieren el arte del siglo IV a. de C. y, en particular, el de Timoteo, conocido a través de las esculturas de Epidauro<sup>51</sup>, mientras que Chirico<sup>52</sup> señaló que, tal vez inspiradas en evocaciones de ríos y nereidas, pudieron nacer en el ambiente alejandrino de los Ptolomeos<sup>53</sup>. Interesante es también la sugerencia esbozada por Hirsch-Dyczek según la cual el origen de este tipo iconográfico es el resultado de una transformación de la representación de Afrodita en el frontón oriental del Partenón que propiciaría la gestación de la denominada Ariadna adormecida<sup>54</sup>. Más recientemente, Koppel<sup>55</sup> observó que quizá el prototipo estaría influenciado por una ninfa procedente de Magnesia, la más antigua que la autora conoce<sup>56</sup>. Así pues, las opiniones patinan desde el siglo IV hasta, como etapas a las que adscribir el nacimiento de este refrescante motivo escultórico.

La cuestión, como vemos, no está resuelta todavía. A nuestro juicio, podríamos establecer una dicotomía para explicar la creación del modelo de ninfa que analizamos. No cabe duda de que el motivo, —la divinidad yacente que, descansando sobre la pétreo superficie de una gruta rocosa, porta un vaso del que brota agua—, es de neta raigambre helenística. Sin embargo, la estructura plástica e iconográfica no tuvo porque ser íntegramente elaborada en este periodo, sino que se pudo recurrir a cánones preexistentes en etapas anteriores. Baste considerar las aludidas opiniones de Balil y Ghirardini, así como el dato de que la alegoría de un personaje recostado y con los brazos dispuestos de manera semejante a como lo hacen nuestras ninfas se documenta ya en algunas creaciones clásicas como, por ejemplo, en un *kylix* ático de figuras rojas atribuido al Pintor de Nikosthenes (último decenio del siglo VI-inicios del V a. de C.)<sup>57</sup> en el que Herakles repite este gesto<sup>58</sup>, hecho que entronca con la idea arriba expuesta de la adop-

45 *Vid.* algunos de los caracteres específicos de las ninfas en SICTERMANN, H. 1963, 502-505; y también NAVARRE, O. 1969, 124-128.

46 Para otros tipos iconográficos véase DIEHL, E. 1966, 50-66; KENNER, H. 1978, 97-112; MIKOCKI, T. 1990, 37-47.

47 *Vid.*, por ejemplo, una pintura de la Casa de los Capiteles colorados de Pompeya, en el Museo Nazionale de Nápoles, en la que Ariadna se representa de esta forma junto con Dionisos y otros miembros de su *thiasa* (REINACH, S. 1921, 113, nº 1); véanse también las ilustraciones de *Il Giardino dipinto nella Casa del Bracciale d'Oro a Pompei e il suo restauro* 1991.

48 BECATTI, G. 1970-71. Sobre el uso de estas estatuillas en los jardines, ninfeas y fontanas romanas véase NEUDECKER, R. 1988, 53-54 y 139, nº 8.1; 141, nº 9.1; 186, nº 37.2; 194, nº 39.30; 218, nº 59.1; véase también KENT HILL 1974, 107-108, lám. 24.

49 BALIL, A. 1980, 11.

50 BALIL, A. 1974, 410.

51 GHIRARDINI, G. 1921, 4.

52 DE CHIRICO, R. 1941, 245-246.

53 VÉASE CULTRERA, G. 1907, p. 123; KLEIN, W. 1921, III-IV; MICHELI también adscribe el prototipo a época tardohelenística (MICHELI, M<sup>a</sup>. E. 1983, 47-48).

54 HIRSCH-DYCZEK, O. 1974, pp. 91-95, y p. 103 del resumen en inglés.

55 Incluso, aunque no se puede demostrar, piensa que quizá esta obra podría ser el propio original (KOPPEL, E. M<sup>a</sup>. 1988, 28-29. Para la estatua de Magnesia *vid.* HUMAN, C., KOHTE J. y WATZINGER, C. 1904, 195-196, fig. 196; LINFERT, A. 1976, 32, lám. VII, 34).

56 Sobre esta escultura *vid.* HUMAN, C., KOHTE, J. y WATZINGER, C. 1904, 195-196, fig. 196; y, más recientemente, LINFERT, A. 1976, 32, fim. 7, fig. 34; y también *supra* nota 15.

57 Sobre este autor *vid.* algunas referencias en PARIBENI, E. 1963, 487-488.

58 McNALLY, S. 1985, lám. I, fig. 1.

ción, por parte de las ninfas, de composturas propias de otras divinidades.

La elaboración del modelo en el que se incluye la variante *Virinum* debe llevarse a la fase final del mundo helenístico<sup>59</sup>, aunque dicho trabajo se inspiró en alguna figura yacente de época clásica y, tal vez, en técnicas plásticas propias de este periodo. En este sentido, es interesante la riqueza de las texturas de las telas dispuestas sobre las piernas en muchas de las réplicas del grupo 1. Mediante este recurso se logran efectos de transparencias reveladoras de la anatomía al estilo de las del arte clásico y no del helenístico que las empleó para revelar otros paños más gruesos por debajo. Estos elementos podrían denotar una lejana inspiración, más o menos contundente, en procedimientos utilizados en alguna imagen recostada del período clásico.

Por otro lado, en la creación del motivo y estructura de estas esculturas sin duda debió de influir la función que iban a desempeñar como ornamento y surtidores. Se colocaban, bien en nichos, bien en otros espacios, pero siempre con uno de sus laterales, generalmente el izquierdo, mirando al espectador, lo que determina, sin duda, que el creador del modelo sabía cual era el destino que se iba a dar a su obra y, por ello, dispuso además que el rostro mirase hacia el observador. También tenía que quedar en este margen el vaso por donde brotaba el agua. El tipo gozó desde entonces de un extraordinario éxito y dinamismo como motivo decorativo en los surtidores, siendo atribuibles las variantes catalogadas por Fabricotti, y las ligeras transformaciones apreciables en cada una de ellas, al quehacer ecléctico de los artesanos/artistas romanos, especialmente en el siglo II.

Baste decir finalmente que la adopción de una iconografía de época clásica quizá se hizo a través de un intermediario y, en concreto, mediante una inspiración directa en las imágenes de Ariadna adormecida, surgidas en el siglo II a. de C., aunque es complejo determinar con exactitud las hipotéticas relaciones que pudieron llevar a esta asociación, como a continuación advertimos.

\* \* \*

Para la decoración de las fuentes y ninfeos, y a la hora de buscar un personaje directamente relacionado con el mundo de las aguas, los ríos y los torrentes, no existían mejores candidatas que las ninfas. Solían habitar en las grutas y cavernas donde manaba el líquido elemento por doquier, permaneciendo asiduamente en compañía de otras divinidades secundarias como las ménades y las musas. Nuestras protagonistas pertenecen a la categoría de las Melíades o ninfas de los Fresnos, que vivían en las fuentes

y en las corrientes de agua. Ahora bien, si estas imágenes se basaron en una evocación de Ariadna, ¿qué relación entre ésta y las ninfas pudo justificar una inspiración en su morfología yacente?, ciertamente es una interrogante difícil de esclarecer. Tras la célebre aventura del Laberinto de Creta, Ariadna fue abandonada por Teseo en la isla de Naxos mientras dormía; al poco arribó al lugar Dionisos con su *thiasa* y la convirtió en su esposa. Así, la somnolencia que le hizo perder al vencedor del Minotauro, le permitió ganar como compañero al dios de la naturaleza. Por ello, no es extraño que una de las personificaciones más queridas para evocar a la diosa fuera la de su actitud adormecida<sup>60</sup>. Como ya hemos reseñado, la iconografía de Ariadna semidesnuda y reclinada sobre una roca surgió probablemente en época helenística, en concreto, en el siglo II<sup>61</sup>, tal vez paralelamente a la de nuestras ninfas que pudieron basarse en ella. Quizá la vinculación entre Ariadna y las ninfas acuáticas se pueda establecer a través de Dionisos. En efecto, mientras éstas fueron las nodrizas del dios durante su infancia, aquella llegó a ser posteriormente su esposa y, por ende, en cierta medida, sucesora en los menesteres de protección al dios. Tanto las ninfas como Ariadna formaban parte de la *thiasa* dionisiaca y, muy plausiblemente, tal vez aquellas llegaron a pertenecer al coro de efebos y doncellas de ésta, citado por Homero (*Il.*, XVIII, 590ss.) y del que, posteriormente, se hizo eco Pausanias (IX, 40, 3). Con estas esculturas, —incluidas en los variados ciclos ornamentales de carácter dionisiaco que decoraban las casas y edificios públicos griegos y, sobre todo, romanos—, se podría aglutinar en una sola evocación el recuerdo de Ariadna y de las ninfas, estas últimas tranquilas (algo poco frecuente en ellas) e inmersas en lo apacible del sueño, otorgando una tilde de reposo y apacibilidad a los ambientes que decoraban, aquella cautivada por el letargo que la había de unir para siempre a su esposo. Dos historias idílicas, fundidas en una única expresión plástica, que encontraban su perfecto acoplamiento en los ambientes verdosos, refrescantes y dionisiacos de las fontanas. En fin, en cualquier caso, quizá no sea necesario establecer esta relación, siendo el aspecto aletargado de nuestras ninfas el simple resultado del rendido cansancio al que llegaban tras cumplir sus agotadores días de danza, baile y discurrir por entre los abruptos y complicados paisajes naturales en los que habitaban<sup>62</sup>.

60 McNALLY, S. 1985, 152-192.

61 CRESSEDÌ, G. 1958, 631-632; *vid.* también, en general, RONCHAUD, L. de 1969, 420-422.

62 Sobre las ninfas y su relación con otros personajes de la mitología clásica véase NOCK, A. D. 1960-1961, 297-308; SIMON, E. 1972, 205-220; HOSEK, R. 1974, 315-319; SCHEINBERG, S. 1979, 1-28; SÄFLNUD, G. 1981, 41-56; GLASER, F. 1981-82, 1-12; DESCHAMPS, L. 1983, 67-83; BREGLIA-PULCI DORIA, L. 1986, 107-126.

59 Sobre esta datación *vid.* COLLIGNON, M. 1911 (reed. 1969), 376-377; FILERI, E. 1985, 365-366, n° VIII, 4.

En cuanto a la datación de la obra, es arriesgado adelantar una cronología sin haber analizado directamente sus caracteres formales y estilísticos. Estaría dentro de lo razonable proponer una fecha alto-imperial, probablemente en el siglo I d. de C., pero quizá sea ésta una costumbre (la inserción sistemática de esculturas en la primera centuria) a la que los arqueólogos recurrimos con excesiva frecuencia. Como veremos más abajo, la zona en la que apareció la estatua presenta una secuencia estratigráfica en la que se documentan *domus* del siglo I, pero también del II, y además la generalidad de estas esculturas se encuadran en la corriente académica de la segunda centuria, momento en que hubo una especial predilección por los aspectos escenográficos en la configuración de diversos ambientes arquitectónicos (sobre todo los ninfeos), todo ello promovido y acrecentado por la corriente filohelénica que impregnó la vida urbana de este periodo<sup>63</sup>. Por tanto, mientras no poseamos elementos más precisos deberemos otorgarle una data laxa comprendida entre los siglos I-II.

En último lugar, corresponde plantear algunas hipótesis con las que intentar dilucidar el contexto urbanístico en el que incluir la escultura, labor que, con la información que poseemos actualmente, es bastante compleja. Al parecer, como ya hemos señalado, la pieza fue rescatada en estado fragmentario junto a restos de mosaicos, trozos de cerámica y fuertes muros que, según Jiménez, constituían ambientes a manera de habitaciones<sup>64</sup>, materiales y estructuras que bien podrían asimilarse a una vivienda enclavada en el barrio residencial levantado en torno a la ladera norte del Castillo de la Concepción donde se documenta una importante actividad edilicia, ya desde el periodo augusteo y a través de todo el siglo I<sup>65</sup>. Y no sería arriesgado adelantar que pudo insertarse perfectamente en la decoración de la fuente de una *domus* construida en este sector<sup>66</sup>. En una vivienda de *Carthago* fue encontrada una construcción muy degradada que se interpretó como fontana porque en uno de sus muros había una ninfa, semejante a la de Cartagena, de cuyo vaso brotaba agua<sup>67</sup>, mientras que la ninfa hallada en *Virinum* fue exhumada al NW-E del peristilo de la casa nº 13 de la ciudad<sup>68</sup>. Por tanto, la escultura cartagenera podría vincularse a la ornamentación de una vivienda privada del citado barrio, como probablemente también ocurre con la graciosa y delicada cabeza de niño con corona, hallada en 1857 en el solar nº 33 de la calle Cuatro Santos

sobre restos de pavimentos musivos<sup>69</sup>. En las recientes excavaciones acometidas en la zona se han atestiguado estas viviendas. En los trabajos desarrollados por M<sup>a</sup>. D. Laiz y C. Marín durante 1991-92 en la citada calle, nº 17, se han documentado varios niveles de los que nos interesan los pertenecientes a los siglos I-II de la Era. A época augustea se adscribirían los restos de una posible *domus* dotada con un desarrollado sistema de canalizaciones, y a fines de la segunda centuria correspondería un gran peristilo. El problema que se plantea es el de relacionar la ninfa con uno de estos dos períodos: el augusteo-julio-claudio, —en el que la ciudad experimentó su etapa de mayor esplendor—, o el siglo II avanzado, en el que perfectamente podría existir un ambiente ornamentado con una estatua de este género. A nuestra incertidumbre contribuye, —como hemos escrito mas arriba—, la ausencia de datos estilísticos válidos para proponer una datación coherente de la pieza.

Sin embargo, la posibilidad de que la labra estuviese emplazada en un ámbito privado no es concluyente. Pudo haber pertenecido a un edificio público, como ocurre en *Tarraco* (Tarragona) donde una estatuilla similar (figs. 3-4) era parte integrante de una fuente en la *schola* del *collegium fabrum* de la ciudad<sup>70</sup>, o como sucede en *Ostia Antica* donde desempeñaba una misión similar en el edificio de los Augustales<sup>71</sup>. Por otro lado, una estatua de ninfa recuperada en la campaña de 1960 practicada en las termas de Munigua, aunque de iconografía diferente a la de la nuestra, en opinión de Grünhagen quizá ornamentaba el nicho del *ninfaeum*, a pesar de que fue encontrada en el *frigidarium*<sup>72</sup>. En otras ocasiones, estas obras se emplazaron en los santuarios dedicados a las aguas, lugares donde eran frecuentes las divinidades menores relacionadas con el líquido elemento y donde, mediante sus jarras, actuaban a manera de surtidores que ambientaban y decoraban de manera propicia el lugar. Un ejemplo significativo lo tenemos en Septeuil donde una ninfa, también de la variante *Virinum*, decoraba un centro cultural de esta índole<sup>73</sup>. En fin, algunas ninfas se adscriben a los programas ornamentales de los teatros como ocurre, en la propia *Hispania*, en el de *Italica* (Sevilla)<sup>74</sup>.

Frente a estas múltiples posibilidades, y si aceptamos

63 Sobre estas cuestiones véase CAPUTO, G. 1956, 143; MICHELI, M<sup>a</sup>. E. 1983, 48.

64 *Vid. supra* nota 1.

65 Para este sector RAMALLO, S. F. 1989, 103 y 107-111.

66 Ya hemos referido como normalmente las ninfas, evocadas bajo distintos moldes plásticos, adornaron fuentes y fontanas, a la vez que ejercieron la misión primordial de surtidores de agua (sobre este tema véase KENT HILL, D. 1974, 107-108, lám. 24).

67 CINTAS, P. 1951, 83, fig. 41.

68 PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. 1947, 79-81, nº X, fig. 73.

69 Sobre esta escultura véase ENGEL, A. 1896, 209; PARIS, P. 1899, p. 7, lám. I; FERNÁNDEZ, M. 1905, 46; GONZÁLEZ, M. 1905-1907, 170, fot. 40; BELTRÁN, A. 1944, 381-383; GARCÍA Y BELLIDO, A. 1949, 16-18, nº 6, fig. 6; BELTRÁN, A. 1952, 53-54; BELDA, C. 1975, lám. 24.

70 BALIL, A. 1981, 5, nº 55, lám. I; KOPPEL, E. M<sup>a</sup>. 1985, 60-61, nº 85, lám. 31, 2-4; *id.* 1988, 28-29, nº 10, láms. 28-30.

71 65 DE CHIRICO, R. 1941, 245-246, fig. 19.

72 GRÜNHAGEN, W. 1977, 272-283, láms. 49-53.

73 Posteriormente, dicho santuario fue reocupado y reutilizado como *mithraeum*; véase GAIDON-BUNUEL, M.-A. 1991, 53, fig. 5.

74 LUZÓN, J. M<sup>a</sup>. 1982, 190.

que la ninfa cartagenera fue recuperada en el lugar originario para el que fue concebida hace casi dos milenios, parece claro que no pudo pertenecer al ciclo decorativo del teatro de la ciudad, pues la distancia que media entre donde apareció y la plaza de la Condesa de Peralta, donde se alza el edificio público, no permite sostener tal hipótesis. Tampoco hay criterios suficientes para establecer la existencia de un edificio público bajo el nº 9 de la calle Cuatro Santos y, por tanto, quizá la posibilidad más plausible, en base a nuestros conocimientos actuales, sea la de integrar la obra en el ambiente de una casa particular similar a las documentadas hasta ahora en la zona. Por último, aunque ahora sea una labor irrealizable, hubiera sido conveniente estudiar en profundidad lo que Jiménez definió como «sólidos muros que formaban a manera de estancias», su orientación, dimensiones y estructura, puesto que podrían pertenecer, no a habitaciones, sino a la fuente, fontana o, incluso, ninfeo<sup>75</sup> del que pudo constituir parte nuestra ninfa, tal como ocurre con el mencionado caso de *Carthago*. En este mismo sentido, recordemos las citadas canalizaciones de agua recuperadas en el nº 17 de la calle Cuatro Santos que, tal vez, pudieron haber pertenecido al sistema de conducción que habría proporcionado agua a la referida fuente o ninfeo, en cuyo caso estaríamos ante una data de inicios de época imperial para la escultura.

\* \* \*

En resumen, la estatua que estudiamos puede interpretarse como una representación de ninfa asimilable a la variante *Virinum* del tipo iconográfico en el que estas semidividades aparecen evocadas en actitud yacente y adormecida. El motivo debe de ser una creación helenística, aunque inspirada en actitudes, poses y modelos que tienen sus precedentes en época clásica. La obra probablemente fue empleada como surtidor y como adorno plástico en una fuente o ninfeo, aunque nuestros actuales conocimientos no permitan esclarecer con total certeza en que género de construcción se enclavó dicha estructura. Los muros y pavimentos referidos por Jiménez y, sobre todo, la ninfa, pudieron pertenecer a cualquier clase de edificio, pero los datos que actualmente poseemos en relación al urbanismo de la ciudad sugieren la existencia en el lugar de una vivienda particular. Finalmente, a todo ello se unen los problemas cronológicos derivados de la ausencia de datos consistentes para fechar la estatua y de la existencia en la zona de la calle Cuatro Santos de niveles pertenecientes a *domus* de época augustea y de la segunda mitad del siglo II d. de C. Son todo problemas e incertidumbres que sólo nuevos trabajos y descubrimientos podrán ir aclarando.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADRIANI, A. (1951): Epifania di Dioniso a Nasso (A proposito di un sarcofago alessandrino), *BArchAlex*, XXXIX, 5-29.
- AMELUNG, W. (1903 y 1907): *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, I-II. Berlin.
- BALIL, A. (1974): Esculturas romanas del Conventus Tarraconensis, *Zephyrus*, XXV, 407-412.
- BALIL, A. (1980): Esculturas romanas de la Península Ibérica, III, *StA*, 60, Valladolid.
- BALIL, A. (1981): Esculturas romanas de la Península Ibérica, IV, *StA*, 68, Valladolid.
- BALIL, A. (1982): Esculturas romanas de la Península Ibérica, V, *StA*, 71, Valladolid.
- BECATTI, G. (1970-71): Ninfe e Divinità Marine. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche, in: *Studi Miscelanei*, 17, Roma.
- BELDA, C. (1975): *El proceso de romanización de la provincia de Murcia*. Murcia.
- BELTRÁN, A. (1944): Una escultura romana del museo de Cartagena, *ArchEspA*, XVII, 381-383.
- BELTRÁN, A. (1952): El plano arqueológico de Cartagena, *ArchEspA*, XXV, 47-82.
- BENDALA, M. (1976): *La necrópolis romana de Carmona*. Sevilla.
- BENNDORF, O. y SCHONE, R. (1867): *Die antiken Bildwerke der Lateranensischen Museums*. Leipzig.
- BLANCO, A. (1971): Vestigios de Córdoba romana, *Habis*, 1, 251-256.
- BLÁZQUEZ, J. M<sup>a</sup> (1957): Le culte des eaux dans la péninsule Ibérique, *Ogam*, 9, 209-233.
- BREGLIA-PULCI DORIA, L. (1986): Demeter Erinys tilphussaia tra Poseidon e Ares, *Les grandes figures religieuses*, París, 107-126.
- CAPUTO, G. (1956): Sculture di Leptis Magna - II. Ninfa-Musa seduta su roccia, *ParPass*, 11, 139-144.
- CINTAS, P. (1951): Deux campagnes de fouilles a Utique, *Kartago*, II, 1-88.
- COLLIGNON, M. (1911): *Les statues funéraires dans l'art grec*. París (reed. 1969).
- COSTABILE, F. (ed.) (1991): *I ninfei di Locri Epizefiri. Architettura, culti erotici, sacralità delle acque*. Nápoles.
- CRESSEDI, G. (1958): *EAA*, I, Roma, s. v. *Arianna*, 631-633.
- CULTRERA, G. (1907): *Saggi sull'arte ellènistica e grecoromana*. Roma.
- DE CHIRICO, R. (1941): Ostia. Edificio degli Augustali, *NSc*, 196-246.
- DESCHAMPS, L. (1983): Varron, Les lymphes et les nymphes, *Hommages à Robert Schilling*, París, 67-83.

<sup>75</sup> Sobre éstos véanse algunas generalidades en BLÁZQUEZ, J. M<sup>a</sup> 1957, 209-233 (para *Hispania*); WALTER, S. 1987; COSTABILE, F. 1991.

- DIEHL, E. (1966): Eine neue Statue in Berlin, *JbBerlMus*, 8, 50-66.
- ENGEL, A. (1896): Nouvelles et correspondences, *RA*, 29, II, 209.
- ESPERANDIEU, E. (1910): *Recueil général des Bas-reliefs, Statues et Bustes de la Gaule Romaine*, III. Paris.
- FABRICOTTI, E. (1967): Ninfe dormenti: tentativo di classificazione, *Scritti in memoria di Giovanni Becatti*, Roma, 67-71, láms. IX-X.
- FABRICOTTI, E. (1980): Ninfe dormenti: Addendum, *QuadChieti*, 1, 37-41.
- FERNÁNDEZ, M. (1905): *Estudios gráfico-históricos de Cartagena desde los tiempos prehistóricos hasta la expulsión de los árabes*. Cartagena.
- FILERI, E. (1985): *Museo Nazionale Romano*, I/8, 2, Roma, s. v. *Statuetta di ninfa dormiente (inv. n. 121.299)*, pp. 365-366, nº VIII, 4.
- FILERI, E. (1985a): *Museo Nazionale Romano*, I/8, 2, Roma, s. v. *Statuetta acefala di ninfa sdraiata (inv. n. 114.919)*, pp. 364-365, nº VIII, 3.
- GAIDON-BUNUEL, A. (1991): Les mitraea de Septeuil et de Bordeaux, *RevNord*, LXXIII, Actes de la XII<sup>e</sup> Journée d'études du Centre de Recherches Archéologiques de l'Université de Lille III. Les religions orientales dans le nord de la Gaule (5 décembre 1990), 49-58.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid.
- GATTI, E. (1926): Tivoli. Scoperte di antichità nel territorio del Comune, *NSc*, 413-422.
- GHIRARDINI, G. (1921): Bologna. Reliquie romane, scoperte nella città en el suburbio, *NSc*, 3-36.
- GLASER, F. (1981-82): Nymphen und Heroen, *ÖJh*, 53, Beibl. 1-12.
- GONZÁLEZ, M. (1905-1907): *Catálogo Monumental de la Provincia de Murcia*, I. Manuscrito del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C. (Madrid).
- GRÜNHAGEN, W. (1977): Die Statue einer Nympe aus Munigua, *MM*, 18, 272-283, láms. 49-53.
- HIRSCH-DYCZEK, O. (1974): Rzymskie rzeźby dekoracyjne z Muzeum Narodowego w Krakowie [Esculturas romanas decorativas en el Museo Nacional de Cracovia], *Archeologia Warszowa*, 25, 85-103.
- HOSEK, R. (1974): Nymphis sacrum, *Actes du 9. Congrès internationale d'études sur les frontières romaines* (Mamaia, 1972), Bucarest, 315-319.
- HUMAN, C., KOHTE, J. y WATZINGER, C. (1904): *Magnesia am Meander*. Berlín.
- Il Giardino dipinto nella Casa del Bracciale d'Oro a Pompei e il suo restauro*. Florencia, 1991.
- JIMÉNEZ, D. (1928): Noticias de algunas antigüedades encontradas en Cartagena, *Ibérica*, 725, 265-270.
- KAPOSSY, B. (1969): *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischer Zeit*. Zurich.
- KENNER, H. (1978): Nymphenverehrung der Austria Romana. *Classica et Provincialia, Festschrift E. Diez*, Graz, 97-112.
- KENT HILL, D. (1974): Nymphs and Fountains, *AntK*, 17, 107-108.
- KLEIN, W. (1921): *Von antiken Rokoko*. Viena.
- KOPPEL, E. M<sup>a</sup>. (1985): *Die römischen Skulpturen von Tarraco*. Berlín.
- KOPPEL, E. M<sup>a</sup>. (1988): *La schola del collegium fabrum y su decoración escultórica*. Barcelona.
- LINFERT, A. (1976): *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien au weiblichen Gewandfiguren*. Wiesbaden.
- LIPPOLD, G. (1927): Skulpturen aus Spanien, *AA*, XLII, 77-83.
- LOZA, M<sup>a</sup>. L. (1992): La escultura de fuentes en la España romana: ejemplos de la Baetica, *I Reunión sobre escultura romana en Hispania*, (Mérida, 1992), Madrid, 1993, 97-110.
- LOZA, M<sup>a</sup>. L. (1992): *La escultura decorativa de fuentes en Hispania*. Tesis Doctoral inédita. Universidad de Málaga.
- LUZÓN, J. M<sup>a</sup>. (1982): El teatro romano de Itálica, *Actas del Simposio «El teatro en la Hispania Romana»*, Badajoz, 183-202.
- MATZ, F. (1913): *Die naturpersonifikationen in der griechischen Kunst*. Gottingen.
- McNALLY, S. (1985): Ariadne and Others Images of Sleep in Greek and Early Roman Art, *CIAnt*, 4, 2, 152-192.
- MICHELI, M. E. (1983): Su alcuni marmi romani in Urbino, *StUrban*, 56, 43-59.
- MIKOCCI, T. (1990): Une petite nymphe couchée d'une gentillesse vraiment unique, *BMusVars*, 31, 37-47.
- MÜLLER, W. (1938): Zur schlafenden Ariadne des Vatikan, *RM*, 53, 164-174.
- MUSTILLI, D. (1939): *Il Museo Mussolini*. Roma.
- NAVARRÉ, O. (1969): *DS*, IV/1, Graz, s. v. *Nymphae*, 124-128.
- NEUDECKER, R. (1988): *Die Skulpturen ausstattung römischer villen in Italien*. Mainz.
- NOCK, A. D. (1960-1961): Nymphs and Nerids, *MelBeyrouth*, 37, 297-308.
- OSABA, B. (1955): La Ariadna de Clunia, *RArchBlilMus*, LXI, 1, 335-336, lám. I.
- PARIS, P. (1899): Tête d'enfant. Marbre grec trouvé a Carthagene, *BH*, I, 7, lám. I.
- PARIBENI, E. (1963): *EAA*, V, 1963, s. v. *Nikosthenes*, *Pittore di*, 487-488.
- PESCE, G. (1941): Statue scoperte in Tolemaide, *BArchAlex*, XXXIV, 40-47.
- PESCE, G. (1950): *Il «Palazzo delle Colonne» in Tolemaide di Cirenaica*. Roma.
- POULSEN, F. (1951): *Catalogue of ancient sculpture in the Ny Carlsberg Glijptotek*. Copenhagen.
- PRASCHNIKER, C. y KENNER, H. (1947): *Der Bäderbezirk von Virinum*. Viena.
- RAMALLO, S. F. (1989): *La documentación arqueológica, Serie La ciudad romana de Carthago Nova: fuentes y materiales para su estudio*, Murcia.
- REINACH, S. (1921): *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*. Paris.
- REINACH, S. (1910, 1924 y 1930): *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, IV, V, VI, Paris.

- RIDGWAY, B. S. (1972): *Classical Sculpture. Museum of Art*. Rodas.
- RODRÍGUEZ, P. (1978): Esculturas romanas del Conventus de Gades, *BVallad*, XLIV, 374-385.
- RONCHAUD, L. de (1969): *DS*, I/1, Graz, s. v. *Ariadne*, 420-422.
- SÁFLNUD, G. (1981): Beds of the Nympe, *OpuscRom*, 13, 41-56.
- SAINRAT, J. G. (1987): Le site de Septeuil, *Connaître les Yvelines*, (1º trimestre), 33-40.
- SCHEINBERG, S. (1979): The Bee Maidens of the Homeric Hymn to Hermes, *HarvStClPhil*, 83, 1-28.
- SICHTERMANN, H. (1963): *EAA*, V, Roma, s. v. *Ninfe*, 502-505.
- SICHTERMANN, H. (1966): *Späte Endymion Sarkophage: Methodisches zur Interpretation*. Baden-Baden.
- SIMON, E. (1972): Hera und die Nymphen. Ein böotischer Polos in Stockholm, *RA*, 205-220.
- SÖLDNER, M. (1986): *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst*. Frankfurt, Berna, Nueva York.
- TRAVERSARI, G. (1986): *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*. Roma.
- TRILLMICH, W. (1980): Verlustanzeige, *AA*, 140-144, fig. 1.
- WALTER, S. (1987): *Roman nymphaea in the Greek world. Roman architecture in the Greek world*, Londres.
- ZUFFA, M. (1941): *Sculture greco-romane di Bononia, Istituto di studi romani. Sezione emiliana. Emilia Romana*, Florencia.