

EL AGUA EN LOS TEATROS HISPANORROMANOS: ELEMENTOS ESCULTÓRICOS

María Luisa Loza Azuaga

El agua constituye un elemento importante en el teatro romano. En *Hispania*, como en el resto del Imperio romano, se conocen una serie de esculturas decorativas procedentes de teatros, que representan a seguidores de *Dionysos*, especialmente silenos, aunque en el caso de *Italica* aparecen personajes femeninos, quizá ménades. Estas esculturas eran estatuas-fuentes y formaban parte de fontanas arquitectónicas situadas en los *pulpita*, lugares con un importante valor simbólico dentro del microcosmos del teatro.

The water constitutes a very important element in the roman theatre. In *Hispania*, as in the all Roman World, we know a series of decorative sculptures from theatres that they figure dionysiac followers, specially silenoi, except in *Italica* where they are feminals, perhaps menades. These sculptures are fountains and must make part of architectural fountains, situated in the *pulpita*, place with a symbolic meaning, connected with water into the microcosmos of the theatre.

A pesar de las escasas referencias literarias de que disponemos, la documentación arqueológica hace pensar que las estatuas-fuentes pudieron formar parte habitual de los ciclos decorativos de los teatros en época romana. El agua fue utilizada en estos edificios de espectáculos públicos con variada finalidad; en unas ocasiones para refrescar el caluroso ambiente mediterráneo, en otras para crear artificios ornamentales o incluso como elemento escenográfico en determinadas representaciones.

Vitrubio referencia la presencia de estanques en los teatros, aunque seguramente alude a los que se situaban en los pórticos anexos al edificio teatral propiamente dicho: «*Hoc autem ita esse ex eo licet animadvertere, quod, sub tectis cum sint aquarum fontes aut etiam sub terra palestris abundantia*»¹.

El interés que determinados elementos acuáticos tenían como complemento para el espectáculo lo corrobora, por ejemplo, la cita de Plinio² cuando afirma que el teatro romano de *Aemilius Scaurus* estaba dotado de un estanque y de un *euriplus*, donde se exhibieron por primera vez en la capital hipopótamos y cocodrilos.

Posiblemente un uso funcional ya estaba presente en los teatros griegos, donde se documentan canales para agua, recubiertos de losas y localizados en diferentes zonas de determinados edificios³, aunque, en ocasiones, no queda muy bien definida su función y si estaban relacionados con fuentes o más bien con elementos de desagüe para las aguas de la lluvia. De todas formas, sabemos por referencia literaria que el actor Menandro, en el siglo IV a.C., hacía gala de su arte natatorio en un estanque ubicado en el teatro⁴.

Son los propios restos monumentales -con las lógicas reservas para cada caso concreto- los que subsanan la falta de indicaciones literarias más explícitas. Uno de los ejemplos más claros lo tenemos en el teatro de Pompeyo en Roma, donde se puede identificar el abundante empleo del agua, con la presencia de fuentes en dos zonas bien diferenciadas, aunque en este caso también el agua, además del propio valor funcional, debió tener también una importante significación ideológica.

En el teatro de Pompeyo aparece como una novedad arquitectónica, asimilada de diversos prototipos helenísticos, la presencia en la parte posterior del teatro de una amplia zona de forma rectangular, rodeada por pórticos, y en la que se sitúan jardines abundantes en fuentes y estatuas⁵. Pero el edificio, según Valerio Máximo (II,4,6), estaba dotado de un sistema de agua corriente utilizado para aliviar el calor de los espectadores, y éste debía de corresponder no al pórtico, sino al teatro mismo; seguramente ese sistema acuático dependerá de un gran ninfeo, que se

¹ *De Arch.* 5.9.6.

² *Nat. Hist.* 8.26.

³ Para esa documentación son válidas las referencias de P. Arias, *Il teatro greco fuori di Atene* (Firenze 1934): en el teatro de Ionide (p. 55), se documenta un canal en torno a la *orchestra*; en Sicione, un canal bajo la *scaena* y la *orchestra*, que desemboca en un depósito cubierto en la zona del proscenio (77); en Epidauro, un pasaje cubierto alrededor de la *orchestra* (90); en Mantinea, se sitúa detrás del *koilon* y la *scaena* (96); en Eretria, los primeros asientos estaban limitados por un canal cubierto de losas (115); en Segesta, un canal subterráneo que va desde el centro de la *scaena* al final de la parte izquierda de la *orchestra* (145). Cfr. M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater* (Princeton 1971, 4ª ed.) 70 (teatro de Licurgo en Atenas), 72 (teatro de Epidauro), 127 (teatros de Oropes y Priene).

⁴ Cfr. G. Spano, «Il ninfeo del proscenio del teatro di Antiochia su l'Oronte», *RAL* 7.3-4 (1952) 144ss.

⁵ G. Sauron «Le complexe pompéien du champ de Mars. Nouveauté urbanistique a finalité ideologique», *L' Urbis. Espace urbain et histoire* (Paris 1987) 458.

situaría en el *frons scaenae*, según la hipótesis elaborada por Spano para la reconstrucción del ninfeo del teatro de Antioquía⁶.

Aceptando la presencia de un ninfeo en el frente de la *scaena* del teatro de Pompeyo y con base en el análisis de ninfeos más tardíos, Sauron lo supone decorado con una estatua-fuente que efigiaría al dios *Oceanus*⁷. En una compleja interpretación ideológico-política, que -para el citado Sauron⁸- debió ser responsabilidad del amigo de Pompeyo y filósofo Marco Terencio Varrón, el templo situado *in summa cavea* simboliza el mundo de los dioses, la *cavea* misma representa la tierra habitada y sometida al poder de Roma, y la estatua de *Oceanus* limita la tierra conocida en el *frons scaenae*, representando la *valva regia* la entrada a los Infiernos, que se situarían en el pórtico, acorde con el programa escultórico que en este lugar se desarrolla, y que culmina con la propia estatua desnuda de Pompeyo, sosteniendo el orbe en una de las manos⁹.

Según esta interpretación el teatro se concibe simbólicamente como un microcosmos, en el que se integran un mundo imaginario, representado por la *scaena* y los actores, y un mundo real, del que forman parte los espectadores. Aquel mundo imaginario tiene su trasposición arquitectónica y ornamental, con la *scaena* poblada por estatuas de divinidades del panteón romano, entre las que destacarán las de los emperadores y miembros de sus familias, mientras que el *pulpitum* aparece integrado por una serie de nichos que corresponderían a las cavernas de las que surgen los ríos y el mismo océano, simbolizados por canales y fuentes¹⁰.

Si bien no es posible hacer extensivos a otras edificaciones los complejos significados que se encierran en el teatro de Pompeyo, del éxito del esquema arquitectónico del pórtico posterior da fe, en la propia *Hispania*, su presencia en el temprano teatro de *Emerita Augusta*; en este caso peninsular, en el pórtico posterior, en el eje formado por la *valva regia* y el *sacellum* dedicado al culto imperial, se colocó una fuente rectangular recubierta de mármol, cuya parte central estaba ocupada por una columnilla con un *labrum*, en el marco de un gran jardín rectangular, recorrido por numerosos canales, donde debieron estar presentes otras fuentes¹¹. Asimismo en el pórtico trasero del teatro de *Tarraco*, se localiza una estructura hidráulica, que ha sido identificada por algunos autores como un gran ninfeo¹². En el teatro de *Italica*, según recientes excavaciones realizadas por

⁶ G. Spano, *op. cit.* 147ss; Idem, «Il Teatro delle Fontane», *Memoria della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti* II (1953) 143ss.; el ninfeo se data en época trajanea, y en él se colocará la conocida copia de la *Tyché* de Antioquía sobre el Orontes de Eutíquide.

⁷ G. Sauron, *op. cit.* 445s.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Vid. F. Coarelli, «Il complesso pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea», *R.P.A.R.A.* 44 (1972) 99ss.

¹⁰ Cfr. las referencias en M. Verzar-Bass, *Il Teatro romano di Trieste* (Roma 1991) 192-194.

¹¹ Vid. A. Floriani, Excavaciones en Mérida (campanías de 1934 y 1936), *A.Esp.A.* 17 (1944), 159s. Esta fuente emeritense, sin embargo, no sería coetánea al *sacellum*, sino que debió construirse en una remodelación llevada a cabo en el peristilo, en torno a principios del s. II d.C.

¹² Recientemente, vid. X. Aquilué, *et alii*, *Tarraco. Guía Arqueológica* (Tarragona, s/a) 50; aunque podría tratarse de un gran depósito de agua que abasteciera las necesidades del propio teatro.

R. Corzo, aún inéditas, ha salido a la luz una fuente y estanque marmóreos, situados en el centro de un pórtico posterior rectangular.

Por sólo citar un ejemplo extrapeninsular nos referiremos al pórtico posterior del teatro de Leptis Magna, de donde procede una bella fuente¹³ ornamentada con, al menos, una escultura del pastor Dafnis, otra de Venus y una tercera de una ninfa que quizá se relacione asimismo con este ciclo mitológico¹⁴.

No obstante, nos interesa especialmente para el tema que estudiamos en esta ocasión el desarrollo de la presencia de fuentes en la zona de la *scaena* del teatro. La transformación del *frons scaenae* de los teatros romanos en ninfeos es un tema problemático, como bien recogía Neuerburg en su estudio general sobre los ninfeos¹⁵. Parece no dejar lugar a dudas el que en el reverso de una moneda de la ciudad de Adrianopolis en Tracia se ha representado el *frons scaenae* de un teatro, articulado en dos pisos y decorado con diversas representaciones escultóricas, entre las que cabe destacar una figura masculina recostada sobre un recipiente del que mana el agua, por tanto una divinidad acuática que identifica a aquélla estructura como un ninfeo monumental¹⁶. A esta salida principal de agua podrían acompañar otras salidas menores, que debido a la limitación de espacio disponible no han sido representadas.

En un detenido estudio sobre la relación entre ninfeo y *frons scaenae* Parra¹⁷ concluye que se trata más bien de una similitud escenográfica, sin que haya una derivación directa desde el punto de vista estructural, aunque matiza que dada la enorme variedad simbólica, tanto de carácter profano como sacro, que se haya relacionada con los edificios unidos al agua, como la presencia de la gruta sagrada de las ninfas y la aparición de grutas-ninfeos¹⁸, podría sugerirse en ocasiones una relación entre teatros y ninfeos.

Aparte de tales ninfeos situados en el frente de la *scaena*, en algunos teatros romanos se documentan estanques rectangulares, circulares u ovals situados en la propia *orchestra* (como, por ejemplo, en Pompeya, Tyndaris o Taormina), que

¹³ W. Letzner, *Römische Brunnen und Nymphaea in der westlichen Reichshälfte* (Münster 1990) 472, n° 384, con bibliografía anterior. Con la fuente se relacionan dos inscripciones: IRT 539, que nos confirma la erección de este monumento en época adrianea, e IRT 533, que nos habla del embellecimiento de la fuente en un segundo momento bajo el proconsulado de *L. Hedijs Rufus Lollianus Avitus*, y que ha sido puesta en relación con los «colimbeta» teatrales por G. Traversari, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardoantico* (Roma 1960) 138. Cfr., asimismo, G. Caputo, *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro (1937-1951)* (Roma 1988) 106s.

¹⁴ Cfr. G. Caputo, G. Traversari, *Le Sculture del Teatro di Leptis Magna* (Roma 1976) 61s, n° 41, lám. 37 y 45ss., n° 25, lám. 22, y 51ss., n° 31, lám. 29ss.; M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und Westprovinzen des Imperium Romanum* (Mainz 1987) 142ss.; G. Caputo, *op. cit.* 106-110; W. Letzner, *op. cit.* 384 y 472.

¹⁵ N. Neuerburg, *op. cit.* 77.

¹⁶ G. Spano, *op. cit.* 166ss.

¹⁷ M.C. Parra, «Per la definizione del rapporto fra teatri e ninfei», *St. Cl.Or.* 25 (1976) 89-118.

¹⁸ En los teatros de Siracusa y en el de Dionisos en Atenas la *katatome* representaba una gruta-ninfeo artificial; cfr. G. Rizzo, *Il teatro greco de Siracusa* (Milano-Roma 1923) 114 y 119, nota 2 y 115; y M.C. Parra, *op.cit.* 116.

podían haber sido utilizados para las exhibiciones de animales o juegos acuáticos¹⁹. Algunos de esos depósitos están en relación con las canalizaciones que se constatan en la *orchestra* y a lo largo del *pulpitum*, aunque en ocasiones deben interpretarse mejor como formando parte del sistema de desagüe y recogida de aguas pluviales del edificio²⁰.

El acondicionamiento de los nichos del *pulpitum* como estanques supone un elemento bien documentado en los edificios teatrales de época romana²¹; servirían además para recibir el agua que vierten determinadas estatuas-fuentes²², fenómeno que nos interesa por su constatación en teatros hispanos y por la identificación certera de tales esculturas. Por el contrario algunos autores²³ relacionan estos estanques con transformaciones arquitectónicas que sufren en general los teatros romanos en época tardía, cuando los espectáculos relacionados con el agua alcanzan una gran popularidad. Preconizan, pues, una finalidad eminentemente funcional en relación con las mismas representaciones públicas, en contra de su consideración como fuentes monumentales que se situarían en los *pulpita* con un valor funcional-decorativo.

No obstante, la presencia documentada en los *pulpita* y *orchestrae* de un gran número de teatros romanos de estatuas-fuentes, dentro de una temática y tipología definidas, obligan a mantener la hipótesis de la identificación de fuentes, a veces bastante complejas en su estructura arquitectónica. La tipología de las estatuas-fuentes localizadas es variada, aunque, cuando son representaciones antropomorfas²⁴, hacen referencia de forma especial a miembros del *thiasos* báquico.

La estructura arquitectónica de las fuentes situadas en el *pulpitum* de los teatros varía asimismo; se constata la existencia de una fuente central o -lo que es más normal- sendas fuentes laterales colocadas a los lados del *proscenium*, desarrollándose la fuente por el resto de los nichos centrales.

La primera opción se documenta, por ejemplo, en el teatro de Sufetula, donde un grupo estatuario de *Dionysos* como estatua-fuente fue descubierto *in situ* ocupando la parte superior del nicho central, y en el teatro de Bulla Regia, en el que

¹⁹ M. Bieber, *op. cit.* 237 y 253; G. Traversari, *op. cit.* 67s.

²⁰ M. Fuchs, *op. cit.* 141ss., notas 150-152, en teatros de Cesarea Maritima, Calama y Thamugadi. Para el de Djemila, G. Schell, *Monuments antiques d'Algerie I* (Paris 1901) 189; y A. Ballu, *Ruines de Djemila* (Argel 1921) 16. En otros teatros, como en el de Sabratha, un canal en el *hiposcaenium* recoge las aguas pluviales y las dirige al *viridarium*, según G. Caputo, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana* (Roma 1959) 25s.; lo mismo sucede en el teatro de Douga, según M. Carton, *Théâtre romain de Dougge* (Paris 1901) 112.

²¹ A. Neppi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani* (Firenze 1961) 192.

²² R.T. Günther, *Pausilypon. The Imperial Villa near Naples* (Oxford 1913) 34. Cfr. G. Traversari, *op. cit.* 67, nota 2.

²³ G. Traversari, *op. cit.* 67.

²⁴ M. Fuchs (*op. cit.*) recuerda la presencia de fuentes no asociadas a estatuas antropomorfas, por ejemplo, en los teatros itálicos de Verona y Luna, donde aparecen figurillas de animales que verterían el agua colocados sobre *labra*.

la estatua ha desaparecido pero se conserva el canalillo que conducía el agua hasta la fuente, asimismo ubicada en el nicho central del *pulpitum*²⁵.

La existencia de dos fuentes laterales se constata en el teatro de Leptis Magna, aunque en esta ocasión las estatuas-fuentes eran dos piezas marmóreas de Venus con concha²⁶; ya Fuchs consideró que decorarían el *pulpitum*, con la función de surtidores de fuente²⁷.

En el teatro de *Caere* dos silenos ebrios, dormidos sobre una piel de pantera, debieron decorar sendas fuentes situadas en los extremos del *pulpitum* del teatro; el surtidor se situaba en un odre, perforado, que servía de asiento a la cabeza²⁸.

Esa zona del *pulpitum* del teatro de Trieste está recorrida por una compleja red de canales, que aprovisionaban asimismo de líquido a dos figuras de silenos dormidos y recostados sobre un odre perforado; el más completo servía de vertedero a la fontana del nicho oriental, en posición simétrica con un segundo sileno del que tan sólo se ha conservado un fragmento²⁹.

La preferencia por el motivo del sileno recostado para la representación de tales estatuas-fuentes es manifiesta, por motivos a los que haremos mención más adelante. Asimismo de los teatros romanos de Falerii³⁰, Arlés³¹ y Vienne³² proceden esculturas simétricas de silenos recostados sobre un odre que pudieron formar parte del ciclo decorativo del *pulpitum* del teatro, como surtidores de fuentes.

* * *

Estatuas-fuentes hispanorromanas, que se asocian de forma segura a la ornamentación de los *pulpita* de los teatros, se insertan claramente en esa línea indicada, corroborando, pues, la teoría de la presencia en ese lugar de fuentes arquitectónicas en relación con los nichos del *pulpitum*. Para otros dos casos de estatuas-fuentes hispanas en los que no existe certeza de su pertenencia al ciclo ornamental de teatros, indicamos esa posibilidad por el paralelismo tipológico y temático de las piezas (silenos viejos recostados sobre odres), por sus dimensio-

²⁵ Ibidem, 142 y lám. 63,3.

²⁶ G. Caputo, G. Traversari, *op. cit.*, 59ss., n° 38 y 39, láms. 35 y 36.

²⁷ M. Fuchs, *op. cit.* 142.

²⁸ M. Fuchs, P. Liverani, P. Santoro, *Caere-2. Il teatro e il ciclo statuario giulio-claudio* (Roma 1989) 93-95, n°s 15 y 16, con estudio sobre el tipo escultórico, de posible origen en época helenística y lista de paralelos.

²⁹ D. Degrassi, A. Testa, «La decorazione scultorea», en AA.VV. *Il teatro romano di Trieste* (Roma 1991) 102, s-12 y s-16 lám. 90, 204-205; M. Verzár-Baas, «Confronti con l'architettura teatrale», en AA.VV. *op. cit.*, 178. Para la fuente del *pulpitum*, F. Fontana, «Il sistema idraulico», en AA.VV. *op. cit.* 42ss, esp. 44 y 46.

³⁰ Se conservan en el Museo del Louvre; cfr. S. Reinach, *R.St.* II, 62,1; W. Fröhner, *Notice de la sculpture antique du Musée du Louvre* (Paris 1869) 268, n°253-254; I. de Stefano Manzella, *Mem.Pont.Acc.* 12, 2 (1979) 57f, n°s 2-3, fig. 18-19; M. Fuchs, *op. cit.* 89, lám. 33, 3-4.

³¹ M. Fuchs, *op. cit.* 142; M. Fuchs, P. Liverani, P. Santoro, *op. cit.* 93.

³² J. Formigé, *Le théâtre romain de Vienne* (Vienne 1950) 19s.; M. Fuchs, *op. cit.* 142; M. Fuchs, P. Liverani, P. Santoro, *op. cit.* 96.

nes, que las suponen más aptas para la decoración de edificios públicos³³, y por su procedencia de contextos urbanos (*Celti*, Baena).

1) *Baelo Claudia* (Bolonía, Cádiz) (Fig. 1).

Arquitectónicamente el teatro de *Baelo Claudia* es quizás el más representativo para los territorios hispanos. En el *pulpitum* se sitúan nichos que alternan la forma circular con la rectangular, y que decoran sus paredes con estucos pintados,

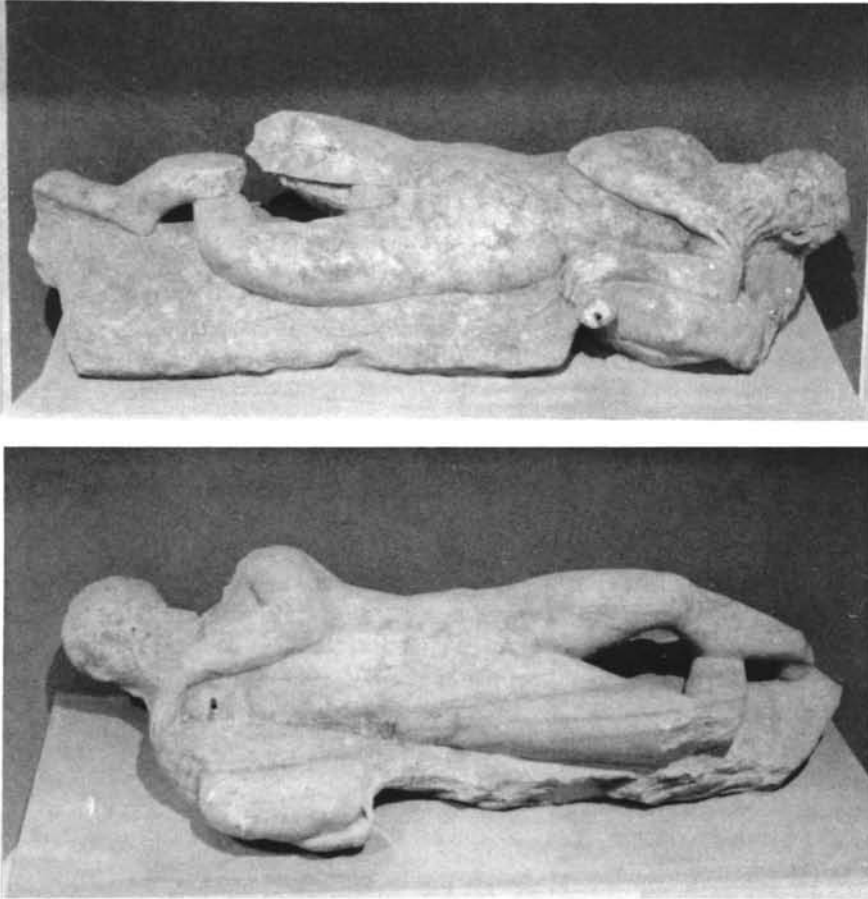


FIG. 1. Silenos del teatro de Baelo Claudia

³³ M. Fuchs, P. Liverani, P. Santoro, *op. cit.* 96, con lista de réplicas de ejemplares de menores dimensiones que pudieron decorar ambientes de *villae*.

mientras el fondo se recubre de mármoles que delimitan pequeños estanques³⁴. El conjunto está formado por siete estanques, que desaguarían, al menos en el caso de los rectangulares, desbordando la pared de contención para bajar por la suave pendiente de la *orchestra*, hacia unos depósitos rectangulares -también recubiertos de mármol- situados a ambos lados del *pulpitum*. El sistema de fuentes se abastece con el agua vertida por dos estatuas de silenos recostados sobre odres, situadas en los extremos laterales del *proscenium*, donde se localizan canalizaciones de agua, probablemente para el abastecimiento de tales surtidores escultóricos.

En el interior de esta fuente, y según indican sus editores «...*cubultée dans les fondations du proscenium*»³⁵, se halló una escultura de un sileno, desnudo, recostado hacia la izquierda sobre una piel de león, que apoya su cabeza sobre un odre; se toca con una corona de hojas de vid ceñidas por una cinta. Otra escultura simétrica salió a la luz soterrada en la pileta rectangular más oriental³⁶; ambas piezas parecen elaboradas en mármol de Estremoz, lo que avala una elaboración local, aunque desconocemos en qué lugar se situaba ese taller.

2) *Italica* (Santiponce, Sevilla) (Figs. 2-3).

En las excavaciones llevadas a cabo por Luzón en 1971 en el teatro de *Italica* salieron a la luz en la zona de la *orchestra* dos esculturas simétricas de ninfas durmientes «tipo Virunum» con función de estatuas-fuentes³⁷, junto a tres *arae* con decoración báquica³⁸ y una cuarta poligonal.

Ambas esculturas debieron ser semejantes, aunque de una de ellas sólo se ha conservado la parte inferior. Se trata de dos figuras femeninas, recostadas sobre un lecho rocoso, que cubren la parte inferior del cuerpo con un amplio manto, mientras el torso permanece desnudo. El brazo izquierdo de la ninfa mejor conservada se extiende a lo largo del cuerpo y apoya la mano en un recipiente (un ánfora), perforado para permitir la salida de agua. El otro brazo, cruzado sobre el pecho, apoya la mano sobre el hombro contrario, sirviendo de sostén a la cabeza. El cabello está dividido en dos partes por una raya central y se sujeta en la parte superior con el *krobylos*.

³⁴ M. Ponsich, S. de Sancha, «Le Teatre de Belo. 1ere campagne de fouilles de Juin 1978», *M.C.V.* XV (1979) 559-580; Id., «Le Theatre de Belo. Campagne de fouilles Juin de 1979», *M.C.V.* XVI (1980) 357-74.

³⁵ M. Ponsich, S. de Sancha, «Le théâtre de Bélo. 1er campagne.. (cit.) 559

³⁶ Ibidem, 367.

³⁷ J. M. Luzón, «El Teatro Romano de Itálica», *El Teatro en la Hispania Romana* (Badajoz 1982) 190; M. Fuchs, *op. cit.* 142.

³⁸ Para las *arae* con decoración báquica, J.M. Luzón, «Die neuattischen Rund-Aren von Italica», *M.M.* 19 (1978) 272-289. Según nos informa Isabel Rodá en el Museo de Itálica se conserva un fragmento de basa circular de similares características pero que no corresponde a ninguna de las tres *arae* conocidas, por lo que debe suponerse la existencia original de cuatro ejemplares; el altar poligonal substituyó, pues, a esa cuarta *ara* neoática.

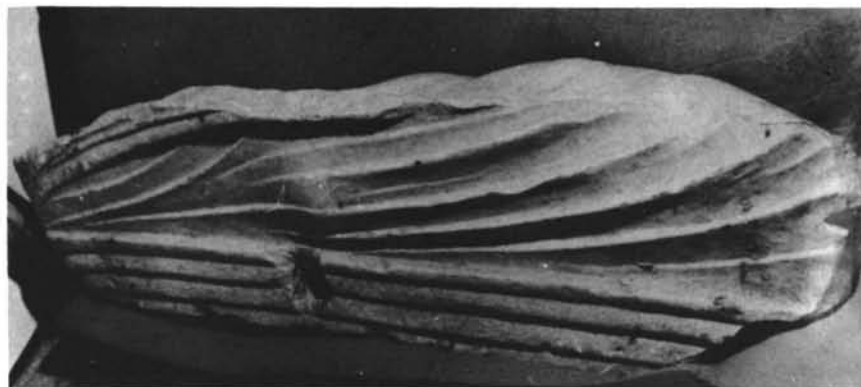


FIG. 2 Ninfa del teatro de Itálica, y visión posterior

Ambas piezas se han labrado reaprovechando dos esculturas de togados anteriores, lo que hace suponer que debieron ser elaboradas en un taller local, posiblemente ubicado en la propia ciudad de *Italica*.

El muro del *pulpitum* del teatro de *Italica* se articula en una serie de siete nichos, que -como en *Baelo Claudia* - alternan la forma semicircular con la rectangular. La pared frontal del *pulpitum* estaba decorada con estucos pintados en color rojo y azul; en dos de los nichos rectangulares se ha conservado decoración figurada: en uno de ellos aparece una láurea con restos epigráficos y en el situado más al sur una serie de figuras, probablemente identificables con peces. La parte



FIG. 3. Ninfa del teatro de Itálica, y visión posterior

inferior del muro se ha recubierto con un pequeño rodapié de mármol blanco³⁹. Las *arae* debieron situarse en los nichos semicirculares⁴⁰.

Tomando como modelo el teatro de *Baelo Claudia* las estatuas de las ninfas pudieron estar situadas en la parte superior del muro del *pulpitum*, colocadas

³⁹ L. Abad Casal, *Pinturas romanas en Sevilla* (Sevilla 1979) 62s.; Idem, *Pintura romana en España* (Alicante-Sevilla 1982) 224s. Sobre la inscripción en el interior de la láurea y su datación, cfr. A. Canto, *La epigrafía romana de Itálica* (Madrid 1985) 232, nº 48, que fecha la decoración pictórica del *pulpitum* a comienzos del s. II d.C.

⁴⁰ La cuarta *ara* sería sustituida por el *ara* poligonal en época severiana, momento en que se fecha esta segunda pieza, cfr. J.M. Luzón, *op. et loc. cit.*; A. Canto, *op. cit.* 265ss., nº 58.

sobre los nichos rectangulares, posiblemente en los de los extremos; esta hipótesis concordaría con la decoración pintada de peces conservada en el nicho rectangular más septentrional. No obstante, en la reciente restauración del edificio y con base en determinados indicios apreciados en el citado muro del *pulpitum*, se han colocado las dos ninfas en la parte superior del nicho central semicircular, por lo que cabe también la hipótesis de que aquí se situasen los surtidores escultóricos de la fuente, como en otros ejemplos extrapeninsulares que hemos indicado más arriba.

El estudio de este tipo escultórico de la ninfa recostada sobre vasija ha sido llevado a cabo por Fabricotti⁴¹, quien diferencia tres grupos principales; las piezas italicenses se incluirían dentro del primer grupo establecido, en el que la ninfa va desnuda con el manto colocado sobre las piernas. Entre la lista de réplicas conocidas puede mencionarse especialmente un ejemplar de Zadar (Yugoslavia)⁴².

3) *Olisipo* (Lisboa) (Fig. 4).

Procedentes del teatro de *Olisipo*, se conservan dos silenos dormidos recostados sobre un odre con salida para agua. Rasgo excepcional lo constituye la disposición coincidente de ambos silenos, recostados los dos sobre el costado izquierdo, cuando lo habitual es que se coloquen en sentido contrapuesto, de manera que colocados frente al espectador resultan simétricos.

Estos silenos fueron descubiertos en el transcurso de los trabajos de excavación llevados a cabo a principios del siglo XIX, por lo que no se conocen con seguridad las circunstancias de su hallazgo. El *pulpitum* del teatro de *Olisipo* se articula según un esquema conocido, en el que se alternan hornacinas rectangulares con otras semicirculares. Alarçao tomó como base un grabado antiguo de Fabri para intentar establecer cuál sería la posición original de las figuras en el momento de su hallazgo, que las situaba cercanas a dos exedras rectangulares (números 4 y 10), ya que su descubridor Azevedo no aclaraba este particular en la memoria de excavación⁴³. Más recientemente Moita consideraba que posiblemente estuviesen situados en la *orchestra*⁴⁴. En esta misma línea Hauschild, con base en un nuevo grabado en el que ambos silenos aparecen colocados en el suelo interior de los dos nichos rectangulares, considera como segura esa colocación original de ambas esculturas⁴⁵; por otro lado, señala la existencia en el *hyposcaenium* de un pequeño suelo de *opus signinum* con una moldura de media caña, en cone-

⁴¹ E. Fabricotti, «Ninfe dormiente: tentativo di classificazione», *St. Misc.* 22 (1974/1975) 67ss.

⁴² M. Fuchs, *op. cit.* 141.

⁴³ J. Alarçao, «O teatro romano de Lisboa», *El Teatro en la Hispania Romana*. (Badajoz 1982) 290.

⁴⁴ I. Moita, «Problemas de la Lisboa romana. A recuperação do teatro do Olisipo», *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas* (Madrid 1985) 287ss.

⁴⁵ Th. Hauschild, «Römischer Theater von Lisabon», *M.M.* 31 (1990) 356ss.



FIG. 4. Silenos del Teatro de Olisipo

xión con un canal, cuya función se interpreta como de recogida de las aguas de lluvia⁴⁶.

Es ésa una hipótesis que no podemos descartar en la actualidad, como también han mantenido otros autores⁴⁷; no obstante, la presencia de los silenos en el suelo de la *orchestra* o dentro de los nichos del *pulpitum* podría deberse a que se cayeron desde la parte superior del mismo *pulpitum*; así, siguiendo los paralelos apuntados para nuestra Península (en especial el de *Baelo Claudia*) y fuera de ella, parece más plausible que ambas esculturas de silenos se situaran sobre la pared del *pulpitum*, a ambos lados del *proscenium*, formando parte de una fuente.

4) *Emerita* (Mérida, Badajoz) (Fig. 5 b).

En el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida se localiza un fragmento escultórico procedente del teatro, que, a tenor de lo conservado (la parte baja de un grueso abdomen desnudo e inicio de los muslos), representaba a un sileno del tipo del que estamos tratando⁴⁸. El fragmento fue hallado en el teatro de Mérida durante las excavaciones realizadas a principios del presente siglo, aunque desconocemos el punto concreto y circunstancias exactas en las que tal hecho se produjo⁴⁹.

También la pared del *pulpitum* del teatro emeritense se compone de nichos semicirculares que alternan con otros de forma rectangular, similares, pues, a los de los teatros hispanos ya citados de *Baelo Claudia*, *Italica* u *Olisipo*. En la planta de la *orchestra* los nichos se corresponden con piletas alternas semicirculares y rectangulares, recubiertas con losas de mármol de las canteras de Estremoz. El fragmento escultórico de sileno puede por tanto corresponder a la decoración de una fuente del *pulpitum*, conformando una composición simbólico-decorativa de figuras simétricas afrontadas (con un segundo ejemplar desaparecido), como en los ejemplos hispanos anteriormente aducidos.

5) *Celti* (Peñaflor, Sevilla) (Figs. 6-7)

Procedente del municipio flavio de *Celti*, donde apareció en el siglo pasado, se conserva hoy día en la colección cordobesa Romero de Torres una estatua-fuente que representa a un sileno dormido sobre odre, que pudo tener una función similar a la de las piezas que venimos tratando. Aunque se hacía proceder de la localidad cordobesa de Hornachuelos, adonde fue llevada ya en la centuria pasada

⁴⁶ Ibidem, 354.

⁴⁷ Cfr. M. Fuchs, *op. cit.* 142; M. Fuchs, P. Liverani, P. Santoro, *op. cit.* 95; M. Verzar-Bass, *op. cit.* 178.

⁴⁸ Se conservó en el almacén del teatro romano de Mérida hasta 1975; de allí, pasó a los fondos del Museo Nacional de Arte Romano, donde se encuentra en la actualidad con el n° de inventario 20.643.

⁴⁹ J. Mélida, *Historia de España* II (Madrid 1935) 690; M. Fuchs, *op. cit.* 142.

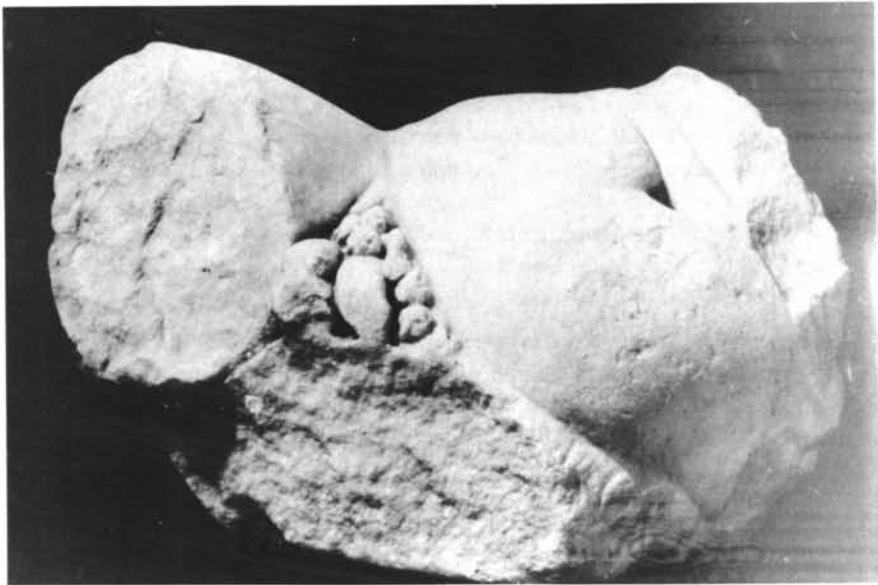


FIG. 5 a. Fragmento de Sileno de Baena (Córdoba)
b. Fragmento de Sileno de Teatro de Emerita



FIG. 6. Sileno de Celti (Peñaflor) (Colección Romero de Torres, Córdoba)

por su anterior propietario⁵⁰, fue hallada en Peñaflor en circunstancias desconocidas⁵¹.

No obstante, se diferencia de los citados silenos de teatros hispanos en la colocación del odre (que en esta escultura sirve de almohada a la cabeza) y en la posición del brazo extendido a lo largo del cuerpo, y no reposando sobre el hombro. Las dimensiones parecen apuntar mejor a su pertenencia a un ambiente público, aunque ese elemento solo no es determinante; por otro lado, no existe constancia arqueológica, literaria o epigráfica sobre la existencia de un teatro romano en *Celti*, aunque ello es factible; y por último, las recientes investigaciones arqueológicas que realiza en este yacimiento S. Keay han puesto en evidencia la presencia de un

⁵⁰ Ya S. Reinach (*Rép. Stat.* IV, 61, 1) ofrece un dibujo de la escultura, que conoció a partir de una fotografía (vid. fig. 7). Como de procedencia cordobesa aparece en A. Romero de Torres, «La colección arqueológica «Romero de Torres», *M.M.A.P.* (1943) 47ss.; Idem, *B.R.A.C.* (1950) 63, 202ss.; D. Ortiz, J. Bernier, M. Nieto, F. Lara, *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Córdoba* IV (Córdoba 1986) 243. Tenemos en prensa un estudio sobre esta pieza en el Catálogo que se elabora sobre la Colección Romero de Torres.

⁵¹ L. M^a de las Casas-Deza, «Descubrimientos en Peñaflor», *Semanario Pintoresco Español* (1844) 371ss, fig. 3, quien indica que por compra había sido trasladada al cortijo de las Escalonias, en Hornachuelos (Córdoba) (vid. fig. 7).

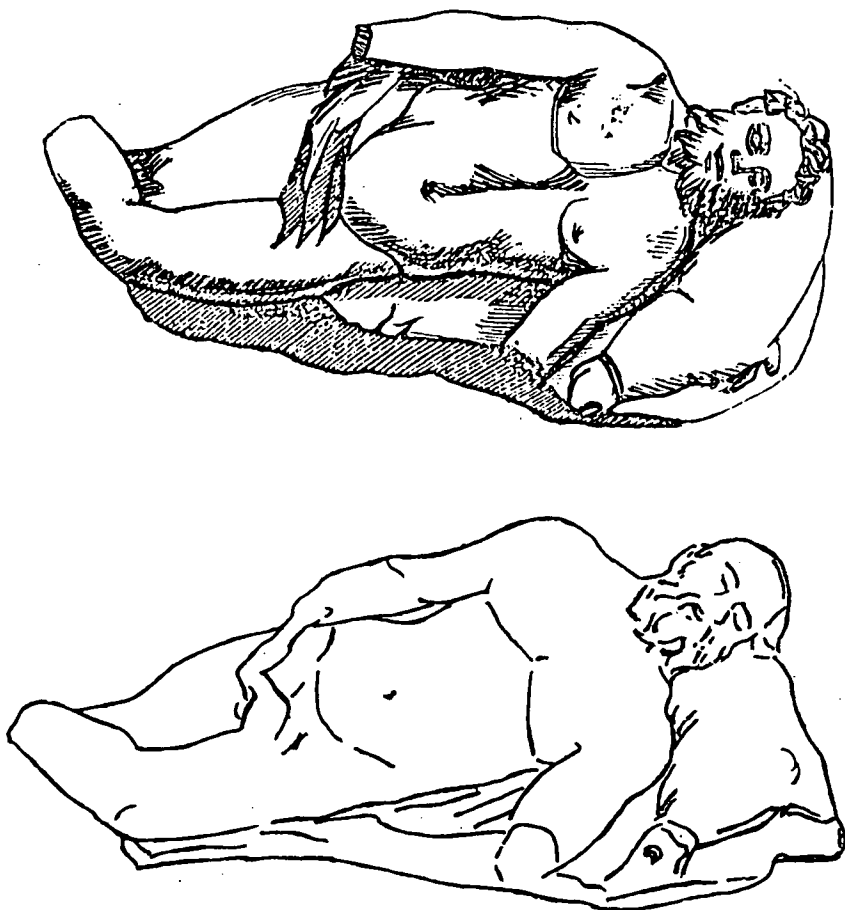


Fig. 7. Sileno de Celti (Peñaflor), según dibujos de L. M. Ramírez y de S. Reinach

posible ninfeo arquitectónico en la zona del foro de la ciudad⁵². Por todo ello la posibilidad de que el sileno citado pertenezca a la decoración de una fuente arquitectónica del *pulpitum* de un teatro de *Celti* sólo puede quedar como hipotética.

6) Baena (Córdoba) (Fig. 5 a)

Asimismo se conserva en la actualidad en el Museo Arqueológico de Córdoba una estatua-fuente fragmentada que representa a un sileno recostado, y que se

⁵² S. Keay y otros, «Peñaflor (la Viña). Informe preliminar», *Anuario Arqueológico de Andalucía. 1989* (Sevilla 1991) II, 280ss. Agradecemos a S. Keay sus informaciones más precisas sobre resultados aún inéditos.

hace proceder de Baena. Desconocemos el lugar exacto de descubrimiento, aunque puede suponerse que lo fuera en la ciudad romana de *Illiturgicola*, situada en las afueras de esa localidad cordobesa. Sólo se ha conservado parte del abdomen y el inicio de los muslos de la figura, que corresponde al tipo del sileno recostado, aunque no se conserva el atributo del odre.

Como se ha visto, en general este tipo de silenos parece estar conectado con la decoración de los *pulpita* de los teatros romanos, por lo que asimismo planteamos la posibilidad de que esta figura formara parte de la decoración de la fuente de un teatro.

* * *

Es evidente la estrecha relación entre *Dionysos* y el teatro, en un esquema perfectamente establecido desde época griega; fruto de ello será, por ejemplo, la relación y cercana ubicación de teatros y santuarios dionisiacos, como se constata en ocasiones, o la frecuente presencia de altares consagrados a esta divinidad y colocados normalmente en la *orchestra* del teatro⁵³.

La incorporación de los miembros del *thiasos* báquico dentro del programa decorativo de los teatros, en opinión de Bieber⁵⁴, responde esencialmente al culto que aquí recibe *Dionysos*. Sin embargo Schwingenstein piensa que se trata más bien de una evocación de los actores mediante estos personajes pétreos, motivado por la enorme tradición de la representación de obras de corte satírico⁵⁵. Quizá ambas interpretaciones son válidas y complementarias.

Entre los sujetos del círculo dionisiaco destacan, como hemos visto, los silenos como elemento ornamental de las fuentes localizadas en los *pulpita* de teatros romanos. La presencia de miembros del *thiasos* báquico se documenta asimismo como elemento de ciclos decorativos en teatros antiguos pero sin la función de estatua-fuente. Así, en el teatro de la Acrópolis de Atenas aparecen dos silenos, como telamones arrodillados, que son utilizados como elementos de separación en los relieves con escenas de la vida de *Dionysos* que decoran el frente del *pulpitum*⁵⁶.

En su utilización como estatuas-fuentes se recurre a un recurso alegórico, y así del odre de vino sobre el que se reclina el sileno mana el agua transformada que

⁵³ Cfr. J.A. Hanson, *Roman Theater-Temples* (Princeton 1959); H. Berve, G. Gruben, *Greek Temples. Theaters and Shrines* (London, 1963) 115ss.; F. Kolb, *Agora und Theater, Vols- und Festversammlung* (Berlin, 1981). En esa línea deben interpretarse, por ejemplo, las *arae* neoáticas con decoración de ménades y sátiros recuperadas de la *orchestra* del teatro de *Italica* o el fragmento de una pieza similar que procede del teatro de *Emerita* (cfr. J.M. Luzón, «Die neuattischen.. (cit.) 272ss.)

⁵⁴ M. Bieber, *The History of Greek and Roman Theater* (cit.) 223.

⁵⁵ Ch. Schwingenstein, *Die Figurenausstattung des griechischen Theatergebäudes* (München 1977).

⁵⁶ M. Bieber, *op. cit.* 223; lógicamente no tienen aquí función de estatuas-fuentes, aunque el prototipo será utilizado como tal, con la adición de un odre sobre la espalda, como en séndas copias de los Museos de los Conservadores y del Vaticano (Galleria dei Candelabri) (B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischer Zeit* [Basel 1969] 33). En esa misma línea del uso de personajes báquicos como pseudotelamones colocados en el *pulpitum*, recuérdense los Panes del teatro de Pompeya.

va a nutrir a las fuentes⁵⁷. De esa alegórica transformación nos informa -como recordara Bakalakis⁵⁸- un bello epigrama griego, en el que un sátiro ha cambiado el rojo vino por el agua para alimentar una fuente⁵⁹:

Εἰς Σάτυρον κρήνη ἐφεισῶτα καὶ Ἔρωτα καθεύδοντα
 Τὸν Βρομίου Σάτυρον τεχνήσατο δαιδαλέη χεὶρ
 μούνη θεσπεσίως πνεῦμα βαλοῦσα λίθῳ.
 Εἰμὶ δὲ ταῖς Νύμφαισιν ὁμέψιος, ἀντὶ δὲ τοῦ πρὶν
 πορφυρέου μέθους λαρὸν ὕδωρ προχέω.
 Εὐκτηλον δ' ἴθυνε φέρων πόδα, μὴ τάχα κούρον
 κινήσης ἀπαλῶ κώματι θελγόμενον

Sólo en una ocasión, en el caso del teatro de *Italica*, los silenos han sido sustituidos por ninfas yacentes recostadas sobre un recipiente, que sirve de salida de agua. Cuando aludimos al principio a las relaciones entre teatros y ninfeas, obviamos el aspecto cultural. Así, la inclusión de ninfas dentro del ciclo decorativo del teatro podría entenderse de la misma forma que la aparición de musas en la decoración de fuentes o ninfeas, sobre todo si se acepta la hipótesis que coloca el origen de las musas en determinadas ninfas de las montañas y del agua⁶⁰. Esa íntima relación conduce en ocasiones al empleo de similares prototipos iconográficos para representaciones de ninfas o musas, como se comprueba, por ejemplo, en la escultura de ninfa procedente de las termas públicas de *Munigua*⁶¹.

Sin embargo, en el caso de *Italica*, desde el punto de vista iconográfico, habría que pensar mejor en la identificación de las esculturas con ménades que con ninfas. Ese hecho se basa en dos supuestos; en primer lugar, la presencia de un brazalete en el brazo derecho de la escultura conservada íntegra, que si bien se constata en determinadas representaciones de ninfas (como en el mosaico de *Hylas* y las ninfas de Quintana del Marco, en León, donde parece responder a una transposición de la moda de la época⁶²), se asocian sobre todo a ménades. En segundo lugar, la inserción de estas esculturas dentro de un contexto especialmente relacionado con el mundo báquico, por la presencia de las *arae* neoáticas con decoración escultórica de sátiros y ménades danzantes, en la zona de la *orchestra*

⁵⁷ M. Ninck, *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten* (Berlín 1921) 96.

⁵⁸ G. Bakalakis, «Satyros an einer Quelle gelagert», *Ant. K.* 9 (1966) 21ss.

⁵⁹ *Anth. Pal.* 9, 826.

⁶⁰ P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs* (Paris 1936); M.C. Parra, *op.cit.* 118.

⁶¹ W. Grünhagen, «Die Statue einer Nymphe aus Munigua», *M.M.* 18 (1977) 272ss.; cfr. D. Pinkwart, *Das Relief des Archelaos von Priene und «die Musen des Phaliskos»* (Kallmünz 1965).

⁶² J. M. Blázquez «Mosaicos hispanos del Bajo Imperio» *A.Esp.A.* 50-51 (1977-1978) 269ss.; J. Blázquez y otros, «La mitología en los mosaicos hispano-romanos» *A.Esp.A.* 59 (1986) 101ss. Una visión de conjunto sobre los mosaicos hispanos con el tema de *Hylas* y las ninfas en J. Lancha, «L'icographie d'Hylas dans les mosaïques romaine», *III Colloquio Internazionale sul mosaico antico* (Ravena 1983) 381ss.

del teatro. La interpretación de ambas esculturas como ménades, más que como ninfas, entroncaría pues con la propia temática de los altares, que estarían colocados en la *orchestra* posiblemente desde época julio-claudia, como se dirá más adelante, y supondría una interpretación femenina de la presencia habitual de los dos silenos, como miembros del *thiasos* báquico.

Además, es bien conocida la dificultad de diferenciación entre ambos tipos de ninfas y ménades, y es posible que, como ya sugiriera Balil a propósito de una representación de ménade de Carmona⁶³, existiera una asimilación iconográfica y temática entre ambas; ello explica el que la ninfa se presente en ocasiones como miembro del *thiasos* báquico. Posiblemente esta asimilación justifique la ausencia generalizada de ménades integrando la decoración de fuentes romanas, mientras que los miembros masculinos del cortejo dionisiaco (Pan, silenos, sátiros, etc.) son tan abundantes⁶⁴.

Esta hipótesis de asimilación ninfa/ménade puede rastrearse asimismo en la decoración de la fuente de la *schola* del *collegium fabrum* de Tarraco, donde Koppel sugirió la posibilidad de que la escultura de ninfa dormida «tipo Virunum» hiciera alusión a Ariadna, dentro de un complejo ciclo ornamental que se desarrollaría en aquel lugar de la capital tarraconense⁶⁵. Otro caso similar se constata en un mosaico de reciente aparición en Mérida, donde una ninfa de pie, con jarro sobre pedestal, que tiene su trasposición escultórica en el tipo denominado «Venus marina», ha sido identificada como Ariadna⁶⁶.

* * *

Queda por plantear la cuestión de la cronología de estos programas escultóricos. Los teatros de *Caere* y Trieste, estudiados en fecha reciente de forma global, desde el punto de vista arquitectónico y ornamental constituyen, sin duda, las mejores referencias que nos ayudan a datar la introducción del sistema de fuentes en los *pulpita* de los teatros romanos, con esa típica decoración escultórica a la que nos hemos referido.

En el teatro de *Caere* se adscriben a la primera fase ornamental (época tempranoaugustea) las dos esculturas de sileno, así como un *ara* circular con decoración báquica, colocada en el nicho central del *pulpitum*⁶⁷, en un modelo de asociación que se desarrollaría de forma similar en el teatro de *Emerita*. De cronología

⁶³ A. Balil «Esculturas romanas de la Península Ibérica. V», *St. Arch.* 71 (1982) n° 98. Cfr. R. Neudecker, *Die Skulturen Ausstattung römischer Villen in Italien* (Mainz 1988) 48.

⁶⁴ M.L. Loza, *La decoración escultórica de fuentes en Hispania* (Málaga 1992, Tesis Doctoral en microficha).

⁶⁵ E. Koppel, *La schola del collegium fabrum de Tarraco y su decoración escultórica* (Bellaterra 1988) 43ss.

⁶⁶ J.Mª Álvarez, *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos* (Mérida 1990) 95s., lám. 46,b.

⁶⁷ M. Fuchs, P. Liverani, P. Santoro, *op. cit.* 134, n°s 14 (*ara* circular) y 15-16 (silenos).

similar al de Trieste es la del programa decorativo en la zona del *pulpitum* del teatro de *Caere*, aunque sólo se ha conservado una escultura de sileno⁶⁸. La época de Augusto supone el momento a partir del que empezarán a adoptarse tales programas decorativos en teatros itálicos, y nos proporcionan una fecha *post quem* para los teatros hispanos.

Podría pensarse que en el caso de *Emerita Augusta* ese programa decorativo del *pulpitum* (con los silenos y el *ara* neoática circular de tema dionisiaco) correspondiera al momento de construcción del edificio, pero, dentro de las diferentes fases de monumentalización y ornamentación del edificio emeritense, perfectamente establecidas por Trillmich⁶⁹, la decoración del *frons scaenae* ha sido datada en época del emperador Claudio, momento en que posiblemente se dotase al *pulpitum* del sistema de fuentes con su correspondiente decoración.

También para el caso del teatro de *Olisipo* debe suponerse una datación tardojulio-claudia, en concreto en época de Nerón, ya que entonces se fecha la inscripción hallada en el *pulpitum* del teatro⁷⁰, que hace mención del *flamen augustalis Caius Heius Primus*, quien costea la construcción de la *orchestra* y el *proscenium*. Para Moita se trataría de una reforma de esa parte del edificio⁷¹, aunque Alarçao considera que corresponde al momento de la primera construcción⁷²; en todo caso a ese momento debe corresponder la colocación de los silenos.

Los datos arqueológicos que conocemos para fechar la fuente del teatro de *Baelo Claudia* y su decoración escultórica son escasos; sus excavadores ofrecen una cronología amplia para el uso del edificio, del siglo I d.C. hasta el s. IV d.C., pero sin especificar la fecha de la ornamentación de la zona del *pulpitum*⁷³. No obstante, el estilo y el gusto arcaizante de ambos ejemplares, en especial en el trabajo y disposición del cabello, con grandes y rizados bucles que caen paralelos sobre el pecho de escaso relieve, puede hacer suponer una fecha temprana para estas esculturas.

Los silenos de Peñaflor y el procedente de Baena son producto de hallazgos fortuitos, desconociéndose su contexto arqueológico. Por último, en la decoración del teatro de *Italica* concurren una serie de circunstancias que hacen que lo consideremos un caso especial.

La fecha de elaboración apuntada para las ménades o ninfas, que reaprovecharían sendas esculturas de togados (quizá de un programa decorativo anterior del propio teatro), ha sido la época severiana, en especial porque entonces tiene lugar

⁶⁸ M. Verzar-Bass, *op. cit.* 102ss. y 197ss.

⁶⁹ W. Trillmich, «Novedades en torno al programa iconográfico del teatro romano de Mérida», *I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania* (Madrid 1993).

⁷⁰ *CIL* II, 183; V. Vieira, *Epigrafía de Olisipo* (Lisboa 1944) 90ss.; Th. Hauschild, *op. cit.*

⁷¹ I. Moita, *op. cit.* 279ss.

⁷² J. Alarçao, *op. cit.* 290ss.

⁷³ M. Ponsich, M. de Sancha, *op. cit.*, 373ss., para quienes no se puede apuntar las diversas etapas constructivas hasta la realización de nuevas excavaciones.

la colocación en la *orchestra* del altar poligonal al que ya nos hemos referido⁷⁴, durante la última remodelación que se constata para esa zona del *pulpitum*, como apunta también el análisis de la pintura mural de éste⁷⁵. Quizá esa cronología más tardía explica también el cambio iconográfico, en el que el sileno recostado sobre odre se sustituye por una ninfa o ménade dormida sobre un ánfora, tipo que se populariza especialmente a partir del siglo II d.C.

⁷⁴ J.Mª Luzón, «El teatro.. (cit.)», 190. A pesar de su datación en época adrianea (Id., «Die neuat-tischen.. [cit.]»), según nos indica el prof. Luzón, quizá haya que remontar su cronología al siglo I d.C., en correspondencia con la datación del epígrafe de la *orchestra* del teatro italicense durante el reinado de Tiberio.

⁷⁵ L. Abad, *Pinturas romanas en Sevilla* (cit.) 63; Idem, *Pinturas romanas en España* (cit.) nº 374.