

# UN PEQUEÑO EROS DE BRONCE PROCEDENTE DEL YACIMIENTO DE MARITURRI (ARMENTIA, VITORIA-GASTEIZ)

*Resumen:* Durante los trabajos de excavación realizados en el año 2005 en el yacimiento arqueológico de Mariturri, Vitoria-Gasteiz, Álava, se produjo el hallazgo de una figurilla de Eros en bronce. El objetivo de este artículo es realizar un análisis completo de la figura de Eros abordado desde una perspectiva técnica, formal e iconográfica, para establecer el tipo iconográfico y su significado, teniendo en cuenta el contexto de su recuperación.

*Palabras Clave:* Mariturri, Eros, tipo iconográfico.

*Abstract:* During the excavation works taken place during 2005 in the archaeological site of Mariturri, Vitoria-Gasteiz, Álava, an Eros figurine in bronze was found. The aim of this article is to make a complete analysis of the Eros figure approaching it from a technical, formal and iconographic perspectiva to establish its iconographic type and its significance, bearing in mind the context of its recovery.

*Key words:* Mariturri, Eros, iconographic type.

## INTRODUCCIÓN

El yacimiento arqueológico de Mariturri se localiza en el término municipal de Vitoria-Gasteiz, ocupando un solar situado al N de la entidad de Armentia y, en la actualidad, está integrado dentro de las obras de urbanización del polígono 6 de Zabalgana, una de las nuevas zonas de expansión urbana de la ciudad de Vitoria. Obras que han transformado profundamente la topografía original del área donde se ubica el asentamiento, pero que conservarán buena parte de sus restos en forma de parque arqueológico (Nuñez y Aquilué 2006, pp. 331 y ss.).

Su descubrimiento y las primeras actuaciones arqueológicas efectuadas en este yacimiento se deben a prospecciones superficiales realizadas en los años 70, trabajos que posteriormente se ampliaron con dos campañas, realizadas durante los años 2001 y 2002, promovidas por el comienzo de las obras de urbanización de la zona. El objetivo de estas campañas fue el de establecer, mediante sondeos, los límites y el potencial arqueológico del yacimiento. Con los resultados positivos obtenidos se planteó la necesidad de documentar completamente el asentamiento mediante la realización de una excavación en extensión. A partir de este momento se ha intervenido de forma sistemática en el yacimiento de Mariturri a lo largo de cuatro campañas divididas en dos proyectos, el primero desarrollado en los años 2003 y 2004 y el segundo en 2005-2006, trabajos de excavación y documentación que se han extendido a un área que supera los 25.000 metros cuadrados. La última de las campañas finalizó hace apenas unos meses por lo que son muchas todavía las cuestiones que se encuentran en fase de estudio.

Los resultados obtenidos a lo largo de estas últimas campañas, no obstante, han permitido confirmar que el yacimiento de Mariturri está dividido en tres zonas diferenciadas espacial y fun-



FIGURA 1. *Planta general del yacimiento de Mariturri.*

cionalmente (Fig. 1), una *mutatio*, un gran recinto ganadero y un *vicus* (Nuñez y Sáenz de Urturi 2005, pp. 189 y ss.). Estas áreas diferenciadas, sin embargo, están perfectamente articuladas entre sí por el paso, por este punto de la geografía alavesa, de una vía, el *iter XXXIV*, denominada *De Hispania in Aequitania, Ab Asturica Burdigalam* por el Itinerario de Antonino, considerada una de las más importantes vías de comunicación del norte de la Península Ibérica en época romana. Concretamente, se ha excavado un tramo de la vía de casi 300 m. en los que presenta un trazado rectilíneo que atraviesa el yacimiento en sentido E-W. Se ha documentado, además, la existencia de un camino secundario orientado N-S que se cruza con la vía principal aproximadamente en el centro del yacimiento. Si bien tenemos documentada la presencia de algunos restos arqueológicos pertenecientes a periodos prerromanos, sólo a partir de la construcción de la vía parece constatar un desarrollo y una diversificación del hábitat en el yacimiento.

#### EL CONTEXTO DEL HALLAZGO

La zona en la que se recuperó la estatuilla, se localiza en el mencionado *vicus*<sup>1</sup> o poblado, que ocupa toda la zona oriental del yacimiento ajustándose al trazado de la calzada principal. Sus límites

<sup>1</sup> Sobre el significado que otorgamos a este término puede verse el reciente trabajo de Ph. Leveau (2002, pp. 5 y ss.).



FIGURA 2. *Planta general del vicus y lugar de aparición de la estatuilla.*

actuales están marcados por el arroyo y la Fuente de Mariturgi al E, el, casi desaparecido, camino de Armentia a Zuazo por el N y el ya mencionado camino secundario de época romana por el W. Las evidencias arqueológicas disponibles permiten afirmar, sin embargo, que en época romana el área ocupada por este hábitat era de mayores dimensiones que las actuales.

El punto exacto donde se recuperó la estatuilla de Eros (Fig. 2), se sitúa en el extremo más oriental del *vicus*, el más bajo en cota del yacimiento y el lugar donde se documenta una mayor potencia estratigráfica. El hallazgo del Eros, se produjo durante la intervención acometida, en ésta área oriental del yacimiento, en el transcurso de los trabajos de excavación de la campaña 2005. Más concretamente, se recuperó entre los materiales asociados a la UE 464, un depósito que ocupa una extensión relativamente amplia y que cubría los restos de las estructuras romanas documentadas en esta zona del yacimiento. Se trata, en definitiva, de una unidad formada por tierras de arrastre pluvial mezcladas con abundante material constructivo, como adobes, tapial, restos de pintura y revestimiento, teselas, elementos de decoración arquitectónica e, incluso, algunos epígrafes fragmentados. Todo ello procedente de la ruina de las edificaciones próximas, ruina que se produjo tras su definitivo abandono y el saqueo, afortunadamente parcial, de sus estructuras.

Gracias a la documentación estratigráfica obtenida durante el transcurso de las últimas campañas de trabajo de campo, en la actualidad podemos plantear la existencia de una compleja evolución en el desarrollo de esta pequeña población rural, evolución que afectó, tanto a la organización espacial del mismo, como a las diferentes construcciones que lo fueron articulando a lo largo del tiempo. Este proceso de evolución está todavía en fase de análisis y definición, pero centrándonos en nuestro objeto de estudio, el Eros, parece lógico asociarlo en principio a las construcciones más tardías de esta parte del *vicus*, ya que por su posición estratigráfica lo más probable es que, independientemente



FIGURA 3. Foto aérea de la zona de aparición. A la izquierda el estanque excavado en roca y en la parte superior los restos del edificio termal.

de su cronología de fabricación y como ocurre con buena parte de los materiales que lo acompañan, formase parte de la ornamentación de las mencionadas construcciones .

Durante este período tardío del hábitat, y refiriéndonos específicamente a la zona inmediata a la del hallazgo (Fig. 3), se ha comprobado la existencia de un conjunto de construcciones a las que, por morfología y tamaño, es posible atribuir un carácter público. Ocupan un espacio relativamente amplio, dispuesto en dos terrazas que presentan una escasa diferencia de cota entre ellas.

En la terraza superior, situada al W, se sitúa un edificio, que por los datos obtenidos en el proceso de excavación y los primeros resultados del estudio de los mismos, puede plantearse su identificación con un pequeño conjunto termal. Se trata de un edificio formado por estancias cuadrangulares dispuestas en batería y orientadas N-S, una de las cuales cuenta con un ábside y otra está provista de hipocausto. En general, el edificio se conserva de forma muy fragmentaria, ya que fue objeto de un saqueo muy intensivo, durante el que buena parte de sus muros fueron completamente robados. Por ello, gran parte de su planta es conocida únicamente por las propias zanjas de robo y sólo conservamos el nivel de suelo original de una de las estancias, donde todavía se pudo apreciar un pequeño fragmento del mosaico que lo revestiría.

Más al E, a caballo entre la terraza superior y la inferior, funciona con la edificación comentada, un complejo formado por tres espacios que parecen vinculados entre sí ya que, a pesar de haberse documentado diferentes reformas de las estructuras que lo conforman, se encuentran comunicados e, incluso, comparten algunas de sus estructuras. El primero de ellos se asienta en la terraza superior,





FIGURA 4. Foto de la actual fuente de Mariturri.

donde se dibuja una estancia rectangular, simétrica y orientada N-S, que rodea a una serie de estructuras centrales que se encuentran, todavía, en fase de excavación. Desde este espacio se desciende a la terraza inferior mediante un amplio «pasillo», orientado W-E, que separa, a modo de eje central, a las construcciones que componen la terraza inferior. Hacia el N, nos encontramos con un gran espacio abierto de 158m<sup>2</sup> delimitado por estructuras bajas y cuyo frente E se encontraba cerrado mediante una zona porticada, de la que conservamos los apoyos de las columnas y el muro de cierre trasero. Este espacio presenta, además atarjeas excavadas en el sustrato natural que drenaban los laterales, estructuras que se encontraban cubiertas por un enlosado de grandes lajas de cayuela, material, este último, que constituiría también el pavimento de todo el espacio. Es posible también que la atarjea situada en la cara oriental, la de mayor, tamaño estuviese en algún momento de su funcionamiento revestida de *opus signinum* de tipo hidráulico, material constructivo que resultó muy abundante durante su excavación.

Al S de este espacio abierto, y unido a él mediante la zona de «pasillo» axial, se documenta un estanque o depósito artificial que ocupa una extensión de 88 m<sup>2</sup> y superaba ligeramente el metro de profundidad. Este estanque, está construido excavando la roca natural cuyo frente fue convenientemente reforzado con muros de mampostería de un material sustancialmente más resistente al agua, la calcarenita. Como ocurre con su construcción anexa, el estanque disponía de un cierre porticado situado en su fachada oriental, si bien en este caso pudo tratarse de un pórtico doble habida cuenta de la anchura disponible. Esta «importante» obra hidráulica se abastecía de agua mediante una conducción subterránea de muy buena factura que vertía en la cara W del estanque, mientras que su desagüe



FIGURA 5. *Parte posterior del Eros de Mariturri, donde se pueden apreciar las huellas de soldadura.*



FIGURA 6. *Vista frontal del Eros de Mariturri.*

estaba asegurado por la existencia de otra conducción subterránea que, partiendo de su esquina NE, dirigía las aguas hacia el cauce del río Mariturri, que discurre a pocos metros de este lugar.

La zona que acabamos de describir, se encuentra, además, a menos de 5 m de la ubicación actual de la fuente de Mariturri (Fig. 4). Su estructura actualmente nada tiene que ver con la época romana y su funcionamiento tampoco tiene relación con lo antiguo, pero, como luego comentaremos, sí que parece preservar un recuerdo de la vocación hidráulica de esta zona.

#### DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LA ESTATUILLA

Este pequeño bronce cuenta con unas dimensiones máximas de 6,63 cm. de altura y 4,46 cm. de anchura, y se encuentra en un estado de conservación muy aceptable presentando una pátina bastante homogénea, de intenso color verde oscuro, sólo alterada por algunos puntos de oxidación superficial concentrados fundamentalmente en su parte posterior.

Se trata de una pieza maciza y fundida independientemente, en un molde en el que sólo se detallaron los rasgos físicos esenciales, como la musculatura, el peinado y las líneas básicas del cabello, los ojos, la nariz y la boca, mientras que otros detalles, como los dedos de pies y manos, fueron realizados posteriormente mediante incisiones de buril. Los retoques de acabado, y también los fallos de modelado, son numerosos y especialmente evidentes en la parte posterior de la figura donde, al

parecer, no se llevó a cabo una labor de acabado completa, por lo que con bastante probabilidad se trataba de una figura destinada a ser contemplada exclusivamente desde el frente o los laterales. En esta cara posterior únicamente la superficie externa de las alas, el elemento más destacado y visible, parece haber recibido cierto tratamiento final.

Una última cuestión técnica importante se refiere a las evidentes marcas de soldadura que muestra esta parte posterior a la altura de muslos y nalgas (Fig. 5), lo que evidencia que este pequeño Eros se encontraba soldado a otra figura o elemento metálico que, además, le serviría de base. Para la preparación de esta soldadura, y a la altura de las zonas señaladas, la figura contaba con dos pequeños planos, seguramente realizados una vez fundida la pieza, dispuestos oblicuamente para facilitar su asiento sobre el desaparecido elemento inferior que, cabe suponer, recibiría un tratamiento semejante.

#### DESCRIPCIÓN FORMAL

Resulta un argumento suficientemente conocido que la imagen de Eros en el período clásico fue fundamentalmente la de un adolescente alado, y que no será hasta época helenística cuando este prototipo fue sustituido por el de Eros niño. Sin embargo la transición entre una y otra forma de representación no fue tan corta y, como bien señaló en su día Roger Stuveras se documentan imágenes de Eros con aspecto infantil en el período clásico y del tipo adolescente en plena época romana (Stuveras 1969, pp. 7 y ss.). Lo que sí es cierto es que desde época helenística su representación por excelencia es la del niño regordete y de muy corta edad que todos conocemos, si bien es posible encontrar también alguna variante en la que nuestro personaje, aun siendo todavía niño, presenta rasgos físicos más estilizados propios de una edad más avanzada (*Ibidem.*, p.165, Blanc y Gury 1986 pp. 1043 y ss.).

La estatuilla encontrada en Mariturri pertenece al tipo de Eros niño (Fig. 6) que aparece completamente desnudo, pero, si atendemos a algunas de sus características físicas como el torso, que luego describiremos, o las extremidades inferiores, no parece responder al modelo característico de niño de tres o cuatro años en el que todavía es posible reconocer rasgos, como los mofletes, la línea alba o los rechonchos muslos, propios de tan temprana edad. Se trataría, pues, de un Eros ligeramente más maduro con respecto al tipo habitual, con una anatomía más estilizada en la que, como veremos, se reconoce ya una incipiente musculatura.

La cabeza es grande, redondeada y sólidamente unida al tronco mediante un cuello muy ancho, remarcado en su parte inferior mediante una suave incisión. La cara posee una ligera inclinación, como si nuestro pequeño personaje dirigiese la vista hacia el cielo. En cuanto al cabello, señalado esquemáticamente por finas incisiones realizadas únicamente en su parte frontal, presenta un tipo de peinado bien documentado en sus representaciones, compuesto por una «trenza» o «tocado» central, muy marcado que se desarrolla también en la parte posterior del cráneo formando una especie de cresta. Desde este elemento central el resto del cabello cae hacia los lados hasta enroscarse en amplios rizos situados a la altura de las orejas. Así como la «trenza» central se proyecta hacia la parte posterior, estos mechones laterales sólo fueron modelados en la parte delantera de la cabeza, como si se tratasen de una corona, dejando lisa y sin ningún tipo de relieve la parte posterior del cráneo.

Son muchos y muy variados los tipos de peinado que porta el personaje de Eros en sus diferentes representaciones, pero destacan por su habitualidad, sobre todo en estatuillas como la que nos ocupa, dos modalidades concretas: la de trenza central descrita para nuestro ejemplar y otra compuesta por un mechón central sujeto por cintas que puede enroscarse en su parte superior o bien abrirse



en dos o tres mechas<sup>2</sup>, aunque existen también ejemplares en los que se reconoce un peinado que combina la trenza y el mechón<sup>3</sup>.

En muchas ocasiones, como es también nuestro caso, el desarrollo de este tipo de peinados alcanzan proporciones destacables, lo que llevo a R. Stuveras (*Ibidem.* p. 152) a proponer la hipótesis de que estas características trenzas y mechones fuesen en realidad el resultado de la deformación en «arquitectura capilar» de algunos de los atributos característicos de otro «niño divino», el egipcio Harpócrates. La cuestión no carece de importancia, puesto que si se acepta como válida la propuesta, y ha tenido repercusión historiográfica incluso en nuestro entorno más cercano (Elorza 1975, p. 161), nos encontraríamos ante un préstamo iconográfico que convertiría a una gran parte de las numerosísimas figuraciones de Eros en portadores y difusores de los símbolos propios de la realeza del antiguo Egipto.

La fusión funcional entre Eros y Harpócrates es una circunstancia bien conocida y explicada en su origen como el resultado de la asimilación de sus propias madres, Afrodita e Isis (Graindor, 1939, p. 41), pero desde el punto de vista de la iconografía resulta fácil reconocer que, desde el propio aspecto físico general así como otros atributos particulares (Bliquez 1972, p. 191), fue Eros quien proporcionó una imagen a Harpócrates durante el período helenístico y romano, y no al revés. En cualquier caso, parece poco probable que en estos dos tipos de peinado puedan reconocerse las trazas, por muy deformadas que pudieran encontrarse, de las sagradas coronas que este Horus-niño portaba en las representaciones egipcias, fundamentalmente la blanca (*hedjet*) y la doble (*pschent*)<sup>4</sup>, sobre todo porque cuando realmente se quisieron representar, tanto en época helenística como romana, su morfología no suele dejar lugar a ningún tipo de dudas<sup>5</sup> (Fig. 7).

Mucho más razonable nos parece la posibilidad de que dichos peinados se inspirasen en la auténtica moda infantil, algo que el propio Stuveras reconoce para otros ejemplos (1969, p. 171), y concretamente en el caso de la trenza central, como la que porta nuestra figurilla, parece ser que se trataba de un modelo de peinado reconocido ya en representaciones del siglo V a.C. Moda que posteriormente se «inmortalizó» en esculturas prototípicas, como son el conocidísimo «Eros tensando el arco» de Lisipo<sup>6</sup> (Fig. 8) o la del llamado «Eros distraído», también de inspiración lisipea (Galliazzo 1979, pp. 108 y ss.). Habida cuenta del gran prestigio y difusión de la que gozaron estos modelos escultóricos durante toda la antigüedad, parecen fáciles de comprender los mecanismos de transmisión por los que, una simple moda de peinado infantil del período griego clásico, acabó por convertirse prácticamente en un «atributo» más de la figura de Eros, al que no sería ajena ni siquiera nuestra humilde estatuilla.

<sup>2</sup> Un buen y cercano ejemplo de este modelo de peinado de mechón central, lo constituye un ejemplar de Eros «lampadophoro» (*dadophoro*) procedente de la provincia de Burgos y actualmente conservado en el Museo de Palencia (Elorza, 1975, pp. 159 y ss.).

<sup>3</sup> Es el caso, por ejemplo, de una magnífica estatuilla de Eros procedente de Augst (Kaufmann-Heinimann 1977, p. 43, tafel 34-36).

<sup>4</sup> Entre los trabajos más recientes sobre las características iconográficas de este personaje, puede verse la voz Harpócrates del artículo electrónico de Meeks, D., *Iconography of Deities and Demons: Electronic Pre-Publication*, Nov. 2006 ([http://www. Religionswissenschaft.unizh.ch/idd](http://www.Religionswissenschaft.unizh.ch/idd)).

<sup>5</sup> Un buen ejemplo de ello, sólo por mencionar un ejemplo cercano, puede encontrarse en una pequeña

figurita, seguramente un aplique, hallada en Galicia (Acuña 1988, pp. 137 y ss.), en la que Harpócrates con el cuerpo y las alas de Eros presenta un «gorro» troncocónico muy destacado que como afirma su editor bien pudiera tratarse de «una representación evolucionada de la doble corona que llevaba el Harpócrates originario».

<sup>6</sup> Se trata de un modelo escultórico que gozó de una gran aceptación durante toda la antigüedad si atendemos al número de copias que nos han llegado que, como recoge Balil al estudiar un fragmento de una de estas esculturas procedente de *Pollentia*, superarían las 60 (Balil, 1965, p. 136).





FIGURA 7. *Eros-Harpócrates procedente de Galicia.*



FIGURA 8. *Eros tensando el arco de Lisipo conservado en los Museos Capitolinos.*

Los rasgos faciales son quizás el elemento en el que mejor se comprueba que nos encontramos ante una pieza producida en un taller de carácter regional o local. Los ojos, enmarcados por unas cejas excesivamente arqueadas, son planos y almendrados, la nariz destacada pero muy esquemática y la boca, excesivamente rígida en su ejecución, carece de la expresión de dulzura propia de los modelos de mayor calidad. El mentón se encuentra alzado y presenta un cierto engrosamiento bajo la barbilla que, de alguna manera, nos recuerda a los rasgos del niño regordete de los prototipos habituales.

El torso presenta, aunque con algún defecto de ejecución, unos pectorales bien marcados, bajo los que se intuye una musculatura, ya algo desarrollada, que se señala mediante suaves incisiones. El vientre es prácticamente plano y sólo destacan en él una pequeña punción para marcar el ombligo y el sexo.

Los brazos son robustos y de marcada musculatura, aunque presentan algunas imperfecciones. Posicionalmente se encuentran extendidos y ligeramente separados del cuerpo, lo que unido a la propia posición de las manos, que presentan las palmas hacia abajo con una ligera inclinación, le otorga el aspecto de estar intentando mantener el equilibrio.

Las piernas resultan cortas, mal proporcionadas con respecto al tronco, y se encuentran flexionadas, lo que supone que se nuestro Eros encontraba sentado sobre algún otro elemento (Fig. 9). Así como en las manos se diferencian los dedos mediante incisiones, en los pies no se reconoce ningún tipo de detalle anatómico.

En cuanto a las alas, son cortas muy sólidas y muestran un perfil sinuoso, pero su superficie es completamente lisa sin detalle alguno.



FIGURA 9. *Vista lateral del Eros de Mariturri.*

#### HACIA UNA INTERPRETACIÓN. LA IDENTIFICACIÓN DEL TIPO ICONOGRÁFICO

«Crée pour, amuser, le putto (Eros) peut tout faire; c'est un personnage ployable à tous les caprices, disponible pour toutes les aventures» (Stuveras 1969, p. 89). Esta frase, aunque quizás demasiado generalizadora, resulta conveniente para resumir, de alguna manera, la enorme variedad de tipos iconográficos y decorativos, así como las múltiples funciones simbólicas, en las que Eros fue representado en todo tipo de soportes, desde grandes mosaicos a pequeños pendientes femeninos, e incluso como simple motivo en relieve en diferentes producciones cerámicas. Aunque entre ellos, obviamente, existen tipos que resultan más frecuentes que otros por su especial aceptación social, es el caso, por ejemplo, el ya mencionado Eros «*dadophoro*» (Fig. 10), que adornaba numerosos lararios de *domus* de todo el imperio (Cássola Guida 1978, p. 103)<sup>7</sup>, o el de los Eros «adormecidos» (Fig. 11), a los que se les atribuye una significación escatológica básica<sup>8</sup> pero que también sirvieron como elemento ornamental en fuentes (Kaposy 1969, p. 40)<sup>9</sup>, en *collegia* (Koppel 1988, pp. 23 y ss.) o en *villae* (Söldner 1986, pp. 245 y ss.).

<sup>7</sup> Es sin duda una de las representaciones de Eros más ampliamente documentadas, pudiendo aparecer tanto en actitud de carrera como estantes. Sobre su función y los prototipos de este tipo de estatuillas puede verse Hiller, H. *Römische Statuettenpaare fackeltragender Erosen in hellenistischer Tradition, I Bronzi Antichi*, Montagnac, 2002, pp.462 y ss. Existe también una versión que presenta la antorcha invertida y que se asocia a la versión de Eros como genio funerario, por lo que es especialmente

abundante en los relieves o pequeñas esculturas asociadas a urnas, estelas y sarcófagos (Stuveras 1969, pp. 33 y ss.).

<sup>8</sup> Sobre los modelos y variantes de este tipo de Eros puede consultarse la obra de Söldner, M., *Untersuchungen zu liegenden Erosen in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt-Berna-Nueva York, 1986.

<sup>9</sup> En nuestro entorno más cercano cabe señalar una escultura aparecida en 1950 en *Caesaraugusta*, asociada



FIGURA 10. *Eros dadophoro* procedente de Augst.

FIGURA 11. *Eros dormido* conservado en el Museo Arqueológico Nacional.

En nuestro caso, el problema de asociar la estatuilla de Mariturri con uno u otro de estos numerosísimos tipos iconográficos reconocidos, reside claramente en que carece de cualquier tipo de atributo específico, si bien creemos que es posible realizar alguna propuesta si atendemos a algunas de sus características físicas. Nos referimos, concretamente, a dos circunstancias antes señaladas: la primera que se trataba de una figura soldada a otro elemento metálico, y la segunda que se encontraba sentado sobre dicho elemento. Atendiendo a estas dos particularidades, cabe suponer que nos encontramos, casi con seguridad, ante una de las partes de un pequeño «grupo» escultórico en el que participaba Eros .

La búsqueda de un modelo iconográfico que responda a una estatuilla de Eros sentado reduce sensiblemente la amplitud de variantes antes señalada y, además, la carencia de cualquier tipo de atributo permite desechar también a algunos de los modelos habituales, como son los Eros músicos que se representan tocando la *lyra*, la *cithara*, las *tibiae* o la *syrix* sentados sobre diferentes soportes (Galliazzo 1979, pp. 109 y ss.). Así mismo, el relativamente abundante prototipo del «niño sentado» (Cássola Guida 1978, p. 104), puede también desecharse, ya que en estos casos se trata de figuras de pequeñas dimensiones que aparecen de forma individual, sin soporte alguno.

Desechadas estas posibilidades de asociación, sólo nos queda considerar la opción de que nuestro personaje fuese en realidad un jinete que cabalgase sobre algún tipo de animal, actitud en la que Eros fue representado frecuentemente tanto en mosaicos, como en pinturas o sarcófagos y, obviamente, también en esculturas y pequeñas estatuillas.

al estanque de una *domus*, en la que se representa a un adolescente ebrio cuya cabeza reposa sobre un odre que sirve de caño a la fuente (Ortiz y Paz 2006, p. 104, fig. 10). La figura se ha presentado como «Fauno ebrio», si bien la ausencia de los atributos y rasgos físicos caracte-

rísticos de este tipo de personajes nos lleva a pensar que en realidad pueda tratarse de un *Eros*, cuyas representaciones en estado ebrio (*Kinderkomos*) asociadas a sus funciones báquicas son bien conocidas (Stuveras, 1969, p. 55).



FIGURA 12. *Eros cabalgando el delfín en un mosaico de Zeugma, Turquía.*

En su vinculación al culto dionisiaco (Stuveras 1969, pp. 16 y ss.), Eros aparece cabalgando sobre leones, panteras, centauros o incluso machos cabríos<sup>10</sup>, variedades de montura a las que hay que añadir los hipocampos, tritones y otros muchos animales o monstruos sobre los que cabalga cuando aparece como invitado secundario en los cortejos marinos, los *thiassus*, celebrados tanto en honor de Dionisos como de Poseidon (Stuveras 1969, pp. 153 y ss.). Lógicamente, estas últimas representaciones, por su complejidad compositiva se limitan en su mayor parte a obras en relieve o sobre mosaico.

No obstante, la montura más habitual y preferida por Eros es, sin lugar a dudas, el delfín<sup>11</sup>, hasta el punto de que se considera un grupo iconográfico independiente, una escena de género (Walde Spenner 1983, p. 34), formada en un momento tan antiguo, o incluso más, como el de su asociación a los mencionados cortejos marinos (Stuveras 1969, p. 158), con los que ocasionalmente puede identificarse iconográficamente pero con los que no compartiría significado. Este grupo, además, como bien señala Stuveras (*Ibidem.* p. 193), se convirtió en un «motivo eterno», siendo reproducido en muy variados tipos de soporte y, también, en diferentes combinaciones.

<sup>10</sup> Para el caso del jinete del carnero comentado por Stuveras (1969, p. 17) el carácter dionisiaco de este Eros quedaría asegurado, a su juicio, por portar un racimo de uvas en la mano, planteando la posibilidad de que el carnero se tratase en realidad de una res destinada al sacrificio. Existen, no obstante, grupos muy semejantes, como el hallado en *Augusta Raurica* (Kaufmann-Heinimann 1998, pp. 131 y ss., S-21), que ni por su contexto, ya que fue hallado en una *fullonica*, ni por las dos figuras que aparecieron junto a él, Hércules y

Minerva, parece tener nada que ver con los episodios dionisiacos.

<sup>11</sup> La bibliografía referida a este tema iconográfico de forma más o menos directa es abundante por lo que, resumiendo nuestras referencias a los trabajos más representativos, cabe señalar los trabajos de Stebbins (1929, pp. 83 y ss.), Shepard (1940, pp. 85 y ss.), Zeuner (1963, pp. 97 y ss.), Ridgway (1970, pp. 86 y ss.) y Somville (1984, pp. 3 y ss.), además del ya mencionado estudio de Stuveras (1969, pp. 158 y ss.).





FIGURA 13. *Eros cabalgando el delfín, en posición de amazona, de una colección particular.*

¿Cuál de todas estas monturas podría convenir a nuestra estatuilla? Teniendo en cuenta los rasgos físicos descritos antes, sus extremidades inferiores no parecen haber tenido contacto directo con su acompañante, en el que únicamente se apoyaría mediante la soldadura reconocida a la altura de nalgas y la parte posterior de los muslos. Esta circunstancia vuelve a reducir drásticamente nuestro campo de atribución, puesto que permite desechar la posibilidad de que nuestro Eros fuese, como es habitual, montado sobre la grupa o el lomo de su montura, posición que forzosamente hubiese dejado evidencias de tal unión en la cara interior de sus piernas que, por otra parte, presentan una separación claramente insuficiente para albergar otra figura entre ellas.

Montado sobre panteras, leones u otro tipo de animales terrestres tal postura es imposible, y si nos centramos en los animales marinos sólo entre las abundantes figuraciones del grupo Eros-delfín, que antes señalábamos, encontramos variantes posicionales lo suficientemente diferenciadas como para tratar de identificar correctamente el tipo. Concretamente, en esta popular agrupación, la postura más habitual, como es lógico, es la del Eros sentado a horcajadas sobre el lomo del delfín<sup>12</sup> (Fig. 12), posición que no conviene a nuestra figura, pero también podemos encontrar a nuestro personaje sentado sobre uno de los laterales del lomo a modo de amazona<sup>13</sup> (Fig. 13), sentado sobre el lomo

<sup>12</sup> Se trata de un tipo ampliamente documentado en mosaicos (Stuvertas 1969, p. 161), sarcófagos (Koch y Sichtermann 1982, pp. 195 y ss.), monedas (Zeuner 1963, pp. 97 y ss.) camaféos (Neverov 1975, p. 85, pl. 48 y 85), lucernas (Bailey 1988, p. 15, fig. 179; Blázquez 1959, p. 163, lám. V n.º 11) y también en escultura ya sea como motivo independiente (Kaposy 1969, p. 39) o bien como elemento secundario sosteniendo esculturas mayores como ocurre en el caso del conocidísimo Augusto de Prima Porta (Kähler 1959, p. 18).

<sup>13</sup> Postura no muy frecuente que hemos podido documentar únicamente en dos pequeñas esculturas, una de terracota conservada en el Staten Island Institute of Arts & Sciences (SIIAS@CSI-Eros) y otra en bronce, probablemente un Eros-Harpócrates debido a que porta un sombrero que recuerda a las mencionadas coronas egipcias, perteneciente a una colección particular que se encontraba en venta durante la redacción de este artículo (<http://www.royalathena.com>).



FIGURA 14. *Eros cabalgando el delfín, en este caso tumbado sobre su lomo, en un surtidor de una fuente de Éfeso.*



FIGURA 15. *Eros cabalgando el delfín sobre la cola, procedente de la región de Trento.*

pero mirando hacia la cola (Stuveras 1969, p. 161, n. 7), tumbado sobre el lomo<sup>14</sup> (Fig. 14), o bien sentado directamente sobre la cola<sup>15</sup> (Fig. 15).

Entre todas estas posibles modalidades, la única que se ajustaría a la postura de nuestra figura, es la de encontrarse sentado sobre la cola, ya que, a tenor de las esculturas de este tipo conservadas, en esta variante las aletas de la cola del delfín se pliegan prácticamente en ángulo recto para ofrecer un

<sup>14</sup> Es el caso de esculturas provenientes de Capua (Ridgway, 1970, p. 94), Efeso y *Caesarea-Maritima* (Gersht 2001, p. 71).

<sup>15</sup> A este modelo responden, por ejemplo, una estatuilla de bronce del entorno de Trento (Walde Spen-

ner, 1983, p. 62) o un ejemplar de mármol procedente del entorno de la «*Villa Fortunatus*» (Ortiz y Paz 2006, pp. 105 y ss.), aunque desgraciadamente del Eros jinete sólo se conservan los pies apoyados sobre el lomo del animal.



FIGURA 16. *Reconstrucción hipotética del grupo Eros-delfín de Mariturri.*

buen asiento al jinete, algo que sí se ajustaría a las marcas de soldadura comentadas, así como a la ausencia de marcas de otro tipo de contacto físico con su montura. Además, aceptando esta identificación, también se explicaría de forma coherente la singular postura de los brazos, con los que el personaje trataría de reproducir, con cierto grado de realismo, la acción de mantener el equilibrio en una postura ciertamente acrobática, tal y como sucede en un pequeño bronce procedente de la región de Trento (Walde Spenner 1983, p. 62)<sup>16</sup>, ejemplar que constituye el tipo más próximo de cuantos conocemos a la estatuilla de Mariturri (Fig. 16).

#### EN TORNO AL SIGNIFICADO DEL GRUPO EROS-DELFIN

La relación entre Eros y el delfín sólo se puede explicar, desde el punto de vista de su significado iconográfico, como una asociación simbólica heredada de los episodios y funciones que tienen que ver con su mítica madre, Afrodita-Venus, y más concretamente con aquellos que se refieren a su nacimiento y a sus poderes relacionados con lo marino (Blanc y Gury 1986, p.1045).

Aunque existe alguna variante sobre su nacimiento, según Hesiodo (*Théog.*, 188-192) la diosa habría nacido de la conjunción de dos elementos: el sexo mutilado y arrojado al mar de Urano, el cielo, y la propia agua, conjunción que produjo una «espuma blanca» de la que surgió Afrodita en las

<sup>16</sup> La única diferencia sustancial es que el ejemplar trentino es áptero, lo cual no resulta extraño en las re-

presentaciones de Eros (Blanc y Gury 1986, p. 1044), siendo el delfín en este caso su mejor atributo.



FIGURA 17. *Grupo Afrodita-Eros-delfín, procedente de Thasos.*

aguas cercanas a la ciudad de Pafos en Chipre. Además, otros textos literarios y episodios mitológicos hacen evidente la estrecha relación de la diosa con los asuntos marinos y más concretamente como diosa protectora del mar y los marinos (Pirenne-Delforge 1994, p. 434 y ss.).

En refuerzo de esta estrecha relación se encuentran también los numerosos cultos documentados en ciudades griegas en los que la diosa aparece bajo la denominación de *Euploia*, protectora de la navegación y asociada a la presencia de puertos o zonas de costa<sup>17</sup>, calificada también con el epíteto de *Épiliménia*, protectora de las instalaciones portuarias, o sencillamente como *Pontia*, lo que la elevaría sus funciones sagradas a todo lo relacionado directamente con el mar (*Ibidem*).

Tratándose de una divinidad nacida y vinculada fuertemente al mar, parece bastante sencillo explicar su relación con «el rey de los animales marinos» (Stuveras 1969, p. 159), el delfín, que en palabras de Aulo Gelio (*Noct. Att.*, VII, 8) servía a Venus y tenía una marcada tendencia al amor, según recogían tanto los relatos antiguos como los recientes.

A nivel iconográfico la relación significativa existente entre Afrodita-Eros-y el delfín se hace evidente en un grupo de Thasos (Fig. 17), hallado en el templo de Poseidón (Stuveras 1969, p. 154, n. 4), en el que la propia diosa cabalga en postura de amazona sobre un delfín en cuya cola juega Eros. Así mismo, Afrodita-Venus es frecuentemente acompañada, haciendo funciones de soporte, por nuestro personaje, que en muchas ocasiones cabalga sobre un delfín, en dos de sus tipos escultóricos característicos: el denominado de la Afrodita Púdica (Becatti 1971, pp. 25 y ss.; Havelock 1995, pp. 74 y ss.) y el de la *Pontia Euploia* (Becatti 1971, pp. 29 y ss.; Inan 1989, pp. 273 y ss.).

<sup>17</sup> Entre ellos lugares tan emblemáticos como el Pireo, Cnido o Delos (Pirenne-Delforge 1994, pp. 433 y ss.)





FIGURA 18. *Surtidor de fuente procedente de Éfeso.*

El primero de ellos es considerado por muchos autores como una serie derivada directamente de la Afrodita de Cnido esculpida por Praxíteles, el primer desnudo femenino a tamaño natural, que causó también gran admiración durante toda la antigüedad y fue reproducida en numerosas y diferentes versiones. La presencia en otras copias de una *hydria* o de un *leutrophoros* como sostén de su cuerpo, ha llevado a que se generalice la interpretación del tipo como un banal «baño de Afrodita», cuando en realidad, para autores como Havelock (1995, p. 36 y 140), aparecería desnuda como representación de su nacimiento divino y de sus «responsabilidades marineras» y la presencia de Eros y el delfín servirían precisamente para diferenciar su origen y funciones marinas de las que representan un simple baño sagrado de la diosa<sup>18</sup>. En cualquier caso, y como antes señalábamos, el culto de Afrodita en Cnido se realizaba bajo la denominación de *Euploia*, lo que no deja demasiadas dudas en cuanto a su significado básico.

En cuanto al tipo denominado *Pontia Euploia*, es también identificado habitualmente con Afrodita, aunque en ocasiones se ha planteado la cuestión de si este prototipo representaría a la diosa misma o a una ninfa (Gersht 2001, p. 68). En lo que nos interesa a nosotros, de lo que no cabe duda es que aparece acompañada de Eros y el delfín y que es considerada unánimemente como la representación de una divinidad acuática más genérica, cuyas funciones abarcarían todo tipo de aguas. De hecho, algunas esculturas pertenecientes a este tipo son figuras asociadas a fuentes (Inan 1989, pp. 273 y ss.), como, por ejemplo, la procedente del ninfeo de Efeso (Bloch y Minot, 1984, p. 70 Nr. 601) o la encontrada en las termas de Perge (Inan 1989, p. 273).

Eros como hijo, pero también como mensajero y atento servidor de Afrodita-Venus (Hermay, A., Cassimatis, H. y Vollkomemer, R. 1986, p. 940), asumió de forma natural muchas de las atribuciones propias de la diosa (Blanc y Gury 1986, p. 1045), entre las que lógicamente se encontraban las referidas a lo acuático, y para dar constancia de ello se apropió frecuentemente de algunos de los atributos iconográficos correspondientes a las diferentes funciones protectoras de su progenitora y el delfín es, sin duda, uno de los más elocuentes. No puede resultar extraño por ello que muchas de

<sup>18</sup> Sería el caso de la conocida Venus de Mérida (García Bellido 1949, fig. 147) en cuyo soporte aparece Eros cabalgando el delfín.



FIGURA 19. *Surtidor de fuente de la Villa Fortunatus (Fraga, Huesca), donde todavía puede apreciarse el pie del Eros que cabalgaría sobre la cola.*

las figuraciones de esta exitosa conjunción de personajes, al menos en lo que a esculturas se refiere, deban ponerse en relación directa con la presencia del agua y que, en numerosas ocasiones, fuese utilizado como un elemento significativo asociado a la presencia de construcciones hidráulicas, ya fuesen fuentes, ninfeos o estanques, donde muchos de estos grupos funcionaron directamente como surtidores en este tipo de instalaciones (Ridgway 1970, pp. 93 y ss.; Kapossy 1969, p.39, 45 y 47; Cantilena 1989, cat. 157; Aurenhammer 1990, pp. 89 y ss. Cat. 69-71). Las evidencias, en definitiva, son suficientes para que pueda afirmarse que «el tema de Eros cabalgando un delfín es en sí mismo evidencia de su carácter acuático» (Gersht 2001, p. 71) (Fig. 18). A modo de ejemplo, basta señalar los grupos escultóricos de este tipo recuperados en nuestro entorno más cercano ya que, tanto el mencionado ejemplar de la «*Villa Fortunatus*» (Fig. 19), como otro procedente de la denominada «*Villa de la Estación*» (Fig. 20) de Antequera, son también surtidores asociados a fuentes<sup>19</sup>.

La relación significativa de Eros y el delfín con el agua parece, desde este punto de vista, evidente pero no es el único campo temático al que se ha asociado al grupo, puesto que también se le han atribuido valores simbólicos de carácter funerario e incluso «político». Para algunos autores (Stuveras 1969, p. 159) su significado funerario sería precisamente uno de los pilares principales para explicar

<sup>19</sup> El ejemplar procedente de la «*Villa Fortunatus*» se recuperó en la orilla del río Cinca en las inmediaciones de la villa, pero se ha supuesto que «formaría parte la decoración del estanque del peristilo (Ortiz y Paz, 2006, pp. 105

y ss.). Por su parte, el ejemplar hallado en la llamada Villa de la Estación de Antequera apareció dentro de una de las cuatro fuentes circulares que decoraban el estanque del peristilo de la villa (Romero y Melero 2001, p. 608).



FIGURA 20. *Surtidor de fuente de la «Villa de la Estación» (Antequera, Málaga).*

su éxito iconográfico, algo que nos parece un poco exagerado, argumentando que su frecuente representación en sarcófagos (Koch y Sichtermann 1982, pp. 195 y ss.) se sustentaría en un supuesto y «muy antiguo papel funerario» en el que el delfín actuaría como animal psicopompo, capaz de transportar las almas de los difuntos a las «Islas de los bienaventurados». Es probable que el significado final del papel funerario del grupo fuese éste, o algún otro muy similar al que se le asociasen los diferentes valores positivos aportados por Eros, pero lo que no resulta tan fácil de explicar convincentemente es como nuestro pequeño héroe y el animal marino, heredado de su madre, adquirieron exactamente estas funciones<sup>20</sup> que, por otra parte, resultan evidentes independientemente de las diferentes interpretaciones generadas por la historiografía.

El simbolismo «político» del grupo Eros-delfín, como bien señala Stuveras (1969, p. 160), fue propuesto inicialmente por Curtius, pero no renunciaba a reconocer que, en las manifestaciones asociables a esta posible interpretación, el grupo no abandonaba «su medio natural». Esta interpretación simbólica se basa fundamentalmente en dos hechos innegables: la aparición del motivo en diferentes acuñaciones monetarias y su introducción en arte oficial de finales de la república y comienzos del imperio.

Con respecto a las acuñaciones monetales, el tipo de Eros cabalgando un delfín se encuentra en monedas helenísticas de Ambracia (*Ibidem.*), *Poseidonia-Paestum* (SG 629) o *Tarentum* (SG 363), pero también en algunas monedas acuñadas en ciudades hispanorromanas como Carteia (Chaves 1979, pp. 76 y ss.; V-CXXVIII, 11, 12 y 13)<sup>21</sup> o las rarísimas de *Ipsos* (CNH 422: 1; Faria 1995,

<sup>20</sup> Sobre los problemas de la génesis del Eros funerario pueden consultarse los comentarios de Blanc y Gury (1986, p. 1047).

<sup>21</sup> Esta misma autora señala también que «el delfín cabalgado por un pequeño genio con alas aparece también en estelas púnicas y neopúnicas en el Norte de Afri-

ca, Numidia y concretamente en Cartago», sugiriendo para este motivo un origen fenicio relacionado con lo hidráulico (Chaves 1979, p. 27, n. 37). Lo cual no debe extrañar teniendo en cuenta las asimilaciones de Venus con Astarte/Atargatis (Baslez 1986, pp. 289 y ss.; Stuveras 1969, p. 154)



FIGURA 21. *Reverso de la moneda acuñada en Roma por Manio Cordio Rufo.*

p. 147), e incluso en acuñaciones de la propia Roma (RRC II, 390/2 ; RRC II, n. 463/2; Stuveras 1969, pp. 160 y ss.)<sup>22</sup>. La mayor parte de estas ciudades son puertos de mar de cierta relevancia, y en algún caso incluso definidos como puerto-santuario<sup>23</sup>, por lo que resulta fácilmente comprensible la aparición de estos tipos monetales que, en última instancia, suponían únicamente una referencia explícita a las fuerzas sobrenaturales protectoras de sus ciudadanos, los marinos.

En el caso de las acuñaciones de Roma la interpretación no es tan directa, pero también es posible encontrar en ella líneas interpretativas que apuntan de nuevo a Venus o, al menos, al universo marino. La primera de las reseñadas, se corresponde con una acuñación del año 76 a.C. realizada por L. Lucretio Trio y, aunque no conocemos el sentido último de tal acuñación, su relación con el mar queda patente en el tipo elegido para su anverso, Neptuno. La segunda es una serie realizada por el *triumvir* monetar, de origen tuscolano, Manio Cordio Rufo<sup>24</sup>, en la que aparece Venus diademada en el anverso y Eros cabalgando el delfín en el reverso (Fig. 21). Dada su fecha de acuñación, el año 46 a.C., es más que probable que, simplemente, se trate de una acuñación destinada a conmemorar la inauguración del Foro de Julio Cesar, cuyo templo principal se dedicaba, como es bien sabido, a

<sup>22</sup> Este tipo monetario no se agota con las monedas mencionadas, sino que continúa siendo utilizado durante el imperio, es el caso de las acuñaciones de Caracalla en la ceca tracia de *Trajanopolis* (Moushmov 5025, Pl. VII, 31) o la de Maximino I procedentes de la también tracia *Deultum* (Varbanov 2042), ambas importantes ciudades portuarias.

<sup>23</sup> Es el caso de la mencionada *Ipsa/Ipsa*, en el Algarve, donde sus escasos tipos monetales dedicados exclusivamente a Hércules/Melqart y a Venus Maritima/

Astarte, sugieren esta posibilidad (Gamito 1994a, pp. 119 y ss.; 1994b, pp. 213 y ss.)

<sup>24</sup> Sobre este *triumvir* monetar puede verse: Nuñez, J., J.M. Martínez, Una nueva inscripción dedicada a M. Cordio Rufo —gemela a la CIL XIV 2603; ILLRP 414— procedente del foro de *Tusculum*, en: Dupré, X., Gutiérrez, S., Nuñez, J., Ruiz, E. y Santos, J., *Excavaciones arqueológicas en Tusculum. Informe de las campañas de 2000 y 2001*, Roma, 202, pp. 167 y ss.





FIGURA 22. *Augusto de Prima Porta*.

Venus *Genetrix* (Coarelli 1994, p. 113)<sup>25</sup>. La última de las emisiones de Roma mencionada, que desgraciadamente no hemos podido consultar directamente, es mencionada por Stuveras (1969, pp. 160 y ss.) quien la describe como un «denario augusteo acuñado durante la guerra de España» y en el que Curtius, al parecer, proponía reconocer una conmemoración de la victoria de *Actium*, lo cual no sería de extrañar teniendo en cuenta que se trató de una batalla naval, pero no es la única interpretación posible (Blanc y Gury 1986, p. 1048).

Es, sin embargo, la presencia de un grupo de Eros cabalgando un delfín sirviendo de soporte en la estatua de Augusto de Prima Porta (Fig. 22), el argumento en el que se ha querido cimentar fundamentalmente su significación «política». Esta visión tiene como base inicial un texto de Suetonio (*Cal.* 7) en el que se recuerda a Augusto presentando a su heredero dinástico con los rasgos de Eros,

<sup>25</sup> De hecho, Blanc y Gury (1986, 1047) apuntan a la inauguración del Foro de Cesar como el momento de la introducción de Eros en la iconografía oficial romana, puesto que en la escultura de Venus que presidía el tem-

plo, obra de Arcesilaos, estaba acompañada de nuestro personaje quien seguramente, y como se representa en el frontón del templo de *Mars Ultor*, estaría subido a la espalda de su madre.

base desde la cual se propuso la posibilidad de identificar en el jinete del delfín de Prima Porta al mismísimo Caio Cesar (Studniczka 1910, p. 50; Simon 1957, p. 65) como perpetuador de la dinastía (Blanc y Gury 1986, p. 1049). Tal posibilidad, aunque tuvo cierta transcendencia posterior (Stuvertas 1969, p. 176 y ss.), fue contestada por diferentes autores (Muthmann 1951, p. 92, Kähler 1959, p. 18) mediante argumentos diversos que, en la actualidad, matizados convenientemente se resumen en que tal referencia iconográfica sólo puede deberse a la reivindicación genealógica de Augusto sobre Venus (Zanker 1992, pp. 226 y ss.). Teniendo en cuenta, además, los habituales préstamos instrumentales de Eros con respecto a Venus, nos parece bastante lógico que otro «descendiente suyo» utilizase como soporte escultórico uno de los que muy frecuentemente acompañaban a la diosa, soporte al que, desde lo expuesto más arriba, no resultaba ajena su función protectora en el mar.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

Es el momento de volver a nuestra pequeña estatuilla, o más concretamente a su contexto arqueológico, para recordar de nuevo que se halló en una unidad estratigráfica generada por el arrastre de los materiales constructivos de las edificaciones próximas entre las que, recordemos, se han reconocido los restos de lo que parece tratarse de un pequeño edificio termal y de un complejo constructivo dentro del que se constata la presencia de un estanque semiexcavado en la roca de dimensiones notables. Es necesario subrayar, además, que a pocos metros discurre un pequeño río, que en este punto era vadeado por el *iter XXXIV*, y que incluso aún más cerca encontramos una fuente que todavía manaba en abundancia antes de iniciarse los recientes trabajos de urbanización, construcción esta última que, en su estado actual, no alcanza los 30 o 40 años de antigüedad pero que aparece mencionada ya en documentos que se remontan a 1537<sup>26</sup>. También, el propio topónimo de Mariturri, la «fuente de Mari», con el que se denomina tanto a la fuente como al río nos recuerda la asociación de este lugar con la «diosa madre» de la mitología vasca, entre cuyas funciones básicas se encontraba la de numen protector de la fecundidad y las aguas (Ortiz Osés 1996, p. 82), no siendo el único lugar de Álava en el que esta caracterización toponímica se asocia a una surgencia<sup>27</sup>.

Termas, estanques, ríos y fuentes son contextos en los que nuestro Eros y su inseparable compañero, el delfín, se encontrarían en su medio natural, el agua.

JULIO NÚÑEZ MARCÉN  
*Área de Arqueología. UPV/EHU*

SILVIA SAIZ ALONSO  
*Área de Arqueología. UPV/EHU*

<sup>26</sup> AHD, caja 119, apeo n.9, Cabildo Catedral de Vitoria. Queremos agradecer la colaboración prestada por Elena Martínez de Madina, gracias a la cual dispomos de la información toponímica referida.

<sup>27</sup> Sólo por mencionar otro ejemplo alavés hay que mencionar la fuente de Mariturri cercana a la actual población de Arbulo (Barandiarán 1993, p. 148).

## BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, F., 1988, «Sobre una figurita de Harpócrates hallada en Galicia», *Anejos de Gerión I*, pp. 137-142.
- AURENHAMMER, M., 1990, *Die Sculpturen von Ephesos, Bildwerke aus Stein Idealplastik I, Forschungen in Ephesos XI/1*, Viena.
- BAILEY, D.M., 1988, *A catalogue of the lamps in the British Museum*, Londres.
- BALIL, A., 1965, «Un Eros de Pollentia», *AEspA*, XXXVIII, pp. 135-137.
- BARANDIARÁN, J.M., 1993, *Mitología del Pueblo Vasco, Euskaldunak*, 6, *La Etnia vasca*, San Sebastián.
- BASLEZ, M.F., 1986, «Cultes et dévotions des Phéniciens en Grèce: les divinités marines», *St. Phoen.*, 4, pp. 289-298.
- BECATTI, G., 1971, *Ninfe e divinità marine: ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche*, *St. Miscelanei*, 17, Roma.
- BLANC, N., F. GURY, 1986, «Eros/Amor, Cupido», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae III*, Munich, pp. 952-1049.
- BLÁZQUEZ, J.M., 1959, «Veintinueve lámparas romanas de bronce del Museo Arqueológico Nacional de Madrid», *Zephyrus*, 10, pp. 159-170.
- BLIQUEZ, J., 1972, «A New Bronze harpocrates (?) in The Young Museum in San Francisco», *A.J.A.*, vol. 76, pp. 189-192.
- BLOCH, R., N. MINOT, 1984, «Aphrodite», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae II*, Zurich-Munich, pp. 2-176.
- CANTILENA, R., 1989, *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli II/2*, Milán.
- CÁSSOLA GUIDA, P., 1978, *Bronzetti a figura umana dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, Roma.
- CHAVES TRISTAN, F., 1979, *Las monedas Hispano-Romanas de Carteia*, Barcelona.
- COARELLI, F., 1994, *Roma, Guide Archeologiche*, Milán.
- ELORZA, J.C., 1975, «Bronces romanos del Museo de Palencia», *AEspA*, 48, pp. 137-142.
- FARIA, A.M. DE, 1995, «Moedas da época romana cunhadas em território actualmente português», en: M<sup>a</sup>. P. García Bellido, R.M. Sobral Centeno (eds.), *La Moneda Hispánica. Ciudad y Territorio, Actas del Iº Encuentro Peninsular de Numismática Antigua, Anejos AEspA, XIV*, pp. 143-153.
- GALLIAZZO, V., 1979, *Bronzi romani del Museo Civico di Treviso, collezioni e Musei Archeologici del Veneto*, Roma.
- GAMITO, T.J., 1994a, «Vila Velha», *Informação Arqueológica*, 9, 1987, Lisboa, pp. 119-120.
- GAMITO, T.J., 1994b, «Ipsos (Vila Velha, Alvor)», *Actas das V Jornadas Arqueológicas da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, Lisboa, pp. 213-218.
- GARCÍA BELLIDO, A., 1949, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.
- GERSHT, R., 2001, «Aquatic Figure Types from Caesarea-Maritima, Assaph», *Studies in Art History*, vol. 6, section B, pp. 63-90.
- GRAINDOR, P., 1939, *Terres-cuites de l'Égypte gréco-romaine*, Anvers.
- HAVELOCK, C.M., 1995, *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, Ann Arbor.
- HERMARY, A., H. CASSIMATIS, R. VOLKMEMER, 1986, «Eros», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae III*, Munich, pp. 850-942.
- HILLER, H., 2002, «Römische Statuettenpaare fackeltragender Erosen in hellenistischer Tradition», *I Bronzi Antichi: Produzione e tecnologia. Atti del XV Congresso Internazionale sui Bronzi Antichi*, Montagnac, pp. 462-477.
- INAN, J., 1989, «Aphrodite», Tänzerin oder Wassernymphe, en *Festschrift für N. Himmelmann, Mainz am Rhein*, pp. 273-280.
- KÄHLER, H., 1959, *Die Augustusstatue von Prima Porta*, Colonia.
- KAPOSSY, B., 1969, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischer Zeit*, Zürich.
- KAUFMANN-HEINIMANN, A., 1977, *Die römische Bronzen der Schweiz I: Augst und das Gebiet der Colonia Augusta Raurica*, Mainz.
- KAUFMANN-HEINIMANN, A., 1998, *Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischer Stadt, Forschungen in Augst*.
- KOCH, G., H. SICHTERMANN, 1982, *Die römische Sarkophag*, Munich.
- KOPPEL, E.M., 1988, *La schola del collegium fabrum de Tarraco y su decoración escultórica*, Barcelona.
- LEVEAU, PH., 2002, «Les incertitudes du terme villa et la question du vicus en Gaule Narbonnaise», *R.A.N.*, 35, pp. 5-26.
- MUTHMANN, F., 1951, *Statuenstützen*, Heilderberg.
- NEVEROV, O., 1971, *Antique Cameos in the Hermitage Collection*, Leningrado.
- NOGUERA CELDRÁN, J.M., 1997, «Modelos helenísticos en el barroco dieciochesco. Iconografía del niño adormecido», *Locus Amoenus* 3, pp. 15-23.

- NUÑEZ, J., X. AQUILUÉ, 2006, «El proyecto Mariturri (Vitoria/Gasteiz). De la excavación a la presentación de una *mutatio* y un *vicus* relacionados con la calzada Astorga-Burdeos», *III Congreso Internacional sobre musealización de yacimientos arqueológicos*, Zaragoza, pp. 330-332.
- NUÑEZ, J., J.M. MARTÍNEZ, 2002, «Una nueva inscripción dedicada a M. Cordio Rufo —gemela a la CIL XIV 2603; *ILLRP* 414— procedente del foro de *Tusculum*», en: X. Dupré, S. Gutiérrez, J. Nuñez, E. Ruiz, J. Santos, *Excavaciones arqueológicas en Tusculum. Informe de las campañas de 2000 y 2001*, Roma, pp. 167-175.
- NUÑEZ, J. P. SÁENZ DE URTURI, 2005, «Una *mutatio* de la vía *Ab Asturica Burdigalam* en Mariturri (Vitoria/Álava)», *AEspA*, 78, pp.189-207.
- ORTIZ OSES, A., 1996, *La diosa madre: interpretación desde la mitología vasca*, Madrid.
- ORTIZ PALOMAR, E., J.A. PAZ PERALTA, 2006, «La vida corriente de las aguas en el Aragón romano. Trabajos públicos y placeres privados», *AQUARIA : Agua, territorio y paisaje en Aragón*, Zaragoza, pp 94-123.
- PIRENNE-DELFORGE, V., 1994, *L'Aphrodite grecque*, Atenas-Lieja.
- RIDGWAY, B.S., 1970, «Dolphins and Dolphin-Riders», *Archaeology*, 23, pp. 86-95.
- ROMERO, M., F. MELERO, 2001, «Resultados de la primera fase de la intervención arqueológica en la Villa de La Estación (Antequera, Málaga)», en: F. Wulff Alonso, G. Cruz Andreotti, C. Martínez Maza, (eds.), *Comercio y comerciantes en la Historia Antigua de Málaga (Siglo VIII a.C. – año 711 d.C.)*. *Actas del IIº Congreso de historia antigua de Málaga*, Málaga, pp. 603-626.
- SHEPARD, K., 1940, *The Fish-tailed Monster in greek and Etruscan Art*, Nueva York.
- SIMON, E., 1957, «Zur Augustusstatue von Prima Porta», *RM*, 64, p. 65.
- SÖLDNER, M., 1986, *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt-Berna-Nueva York.
- SOMVILLE, P., 1984, «Le dauphin dans la religion grecque», *RHR*, 281, pp. 3-24.
- STEBBINS, E.B., 1929, *The Dolphin in the Literature and Art of Greece and Rome*, Menasha (Wisconsin).
- STUDNICZKA, F., 1910, «Zur Augustusstatue der Livia», *RM*, 25, p. 50.
- STUVERAS, R., 1969, *Le putto dans l'art romain*, *Coll. Latomus XCIX*, Bruselas.
- WALDE SPENNER, E.I., 1983, *I Bronzetti figurati antichi del Trentino*, *Patrimonio Storicoartistico del Trentino*, 7, Trieste.
- ZANKER, P., 1992, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.
- ZEUNER, F.E., 1963, «Dolphins on Coins of the Classical Period», *BICS*, 10, pp. 97-103.