

TRES ESTAMPAS ARQUEOLÓGICAS EN LOS ALBORES DE COLONIA PATRICIA

Pilar León

Académica Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Córdoba romana.
Escultura.
Retrato.

Colonia Patricia (Córdoba, España) fue capital de la provincia Bética y una de las ciudades más relevantes de la Hispania romana. Su riqueza arqueológica es extraordinaria, de la que hay numerosas pruebas en el Museo Arqueológico de Córdoba. Se seleccionan aquí tres obras principales, para ilustrar el ambiente histórico, social y artístico, que vivió la ciudad en uno de los momentos más brillantes de su historia, concretamente el tránsito de la República al Imperio.

ABSTRACT

KEYWORDS

Roman Córdoba.
Sculpture.
Portrait.

Colonia Patricia (Córdoba, Spain) was the capital of the Bética province and one of the most important cities of Roman Hispania. Its archaeological wealth is extraordinary, of which there are numerous tests in the Archaeological Museum of Cordoba. Here three main works are selected, to illustrate the historical, social and artistic environment, which the city experienced in one of the most brilliant moments of its history, specifically the transit from the Republic to the Empire.

Excmo. Sr. Director,
Ilmas. Sras. y Ilmos. Sres. Académicos,
Sras. y Sres.:

En su célebre tratado *Laelius sive de amicitia*, generalmente conocido como *De amicitia*, Cicerón presenta como modélica la amistad de Lelio y de Escipión Emiliano y hace recordar a Lelio un juicio de Escipión, para quien nada hay más difícil de mantener a lo largo de la vida que la amistad¹. Es más, si ella desapareciera de la vida, sería como si desapareciera el sol, pues nada mejor ni más agradable han recibido los hombres de los dioses². La amistad

Boletín de la Real Academia
de Córdoba.
BRAC, 167 (2018)
129-142

¹ Cic., *De amicitia* X, 33: *Quamquam ille quidem nihil difficilius esse dicebat, quam amicitiam usque ad extremum vitae diem permanere.*

² *Ibid.* XIII, 47: *Solem enim e mundo tollere videntur, qui amicitiam e vita tollunt, qua nihil a diis immortalibus melius habemus, nihil iucundius.*

que nos une al Ilmo. Sr. D. Joaquín Mellado Rodríguez y a mí desde nuestros años de estudiantes no entiende de dificultades, porque está anclada en verdades, recuerdos y afectos compartidos. A esa amistad se debe mi presencia en esta Real Academia, a la que nunca habría accedido sin la mediación amigable del Ilmo. Sr. D. Joaquín Mellado. Éste es el principal mérito que me acompaña.

La amistad, que es benevolencia, debo hacerla extensiva a nuestro Director, el Excmo. Sr. D. José Cosano Moyano, del que tantas deferencias he recibido, y a las Señoras y Señores Académicos que han tenido a bien acoger la propuesta de los Ilmos. Sres. D. Joaquín Mellado Rodríguez, D. José Cosano Moyano y D. José Manuel Escobar Camacho para integrarme en esta Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba como miembro correspondiente. Recibir un honor tan alto es muy de agradecer, por lo que tiene de inmerecido, y lo es más para mí por el hecho de significar un refuerzo de los estrechos vínculos, que me unen a Córdoba desde hace muchos años. Mucho le debo, por lo que ha supuesto para mí y para mi carrera universitaria desarrollada en el Seminario de Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba, en el que por encima de los logros científicos individuales prevaleció siempre el compromiso con la ciudad y con su Arqueología.

El recuerdo de aquella época es hoy un deber de gratitud, que proclamo sin ambages, como también lo es afirmar, que si entre todas las experiencias de aquel entonces hubiera de sobresalir una, no dudaría en señalar la amistad y el magisterio de Antonio López Ontiveros, académico que fue de esta Real Academia, cordobés de pro, maestro insigne y modelo de coherencia humana y cristiana.

Muchos de los que están aquí saben que la reflexión sobre Córdoba, sobre la Córdoba romana más concretamente, sobre sus problemas arqueológicos, sobre el papel que desempeñó en la Provincia Bética, en la Hispania Romana e incluso en Roma, permanece viva y activa para mí, pues considero que configura una temática rica, atractiva y sumamente aleccionadora para cualquiera que mire con curiosidad el estudio de la Antigüedad. He aquí el motivo y la justificación del tema que he elegido para tratar en esta ocasión tan señalada, extraído de una página crucial de la historia de la Córdoba romana, escrita durante el tránsito de la República al Imperio.

Un gran conocedor de la Historia Antigua, miembro ilustre de esta Real Corporación, el Ilmo. Sr. D. Juan Francisco Rodríguez Neila, amigo y condiscípulo durante los años de estudio en la Universidad de Sevilla, ha estudiado y presentado con vivacidad y rigor histórico los acontecimientos estremecedores de aquel momento marcado por la crueldad del enfrentamiento entre pompeyanos y cesarianos, por la dificultad de guardar viejas lealtades, por la incertidumbre de apostar por nuevas vías, por la angustia desatada, en fin, ante una vorágine de zozobra (NEILA 2004, 48 ss.; 2005, 313 ss.; 2017, 372 ss.). Arrasada por César, Córdoba queda desgarrada, enmudece y pierde todo, incluido el viejo nombre *Corduba*, de raíces y fonética ancestrales, bien matizada ésta última en un trabajo reciente de Joaquín

Mellado³. Lo recuperará con el tiempo, pero la ruptura con el pasado republicano, el esfuerzo por sobreponerse al desastre y por lograr la reconciliación llegaron al son de un nombre nuevo, *Colonia Patricia*, en el que resuena el eco de los nuevos tiempos. La nueva designación expande un aroma genuinamente romano, es hija de la paz, está vinculada a los *patres* y en cuanto *caput provinciae* inaugura la bonanza feliz, que comienza a vivir la Bética. En apretada síntesis éstas son las tres estampas que figuradas en otras tantas muestras arqueológicas simbolizan a mi modo de ver los albores de la *Colonia Patricia*: el desgarramiento, la reconciliación y la bonanza.

La imagen del desgarramiento me ha parecido siempre plasmada en una cabeza masculina del Museo Arqueológico de Córdoba de procedencia insegura, aunque no se pueda descartar que sea cordobesa (Figura 1). A la vista de esta cabeza se tiene la impresión de que el paso del tiempo no había acabado de apagar los rencores encarnizados que las Guerras Civiles dejaron en la capital de la *Hispania Ulterior, Corduba*.

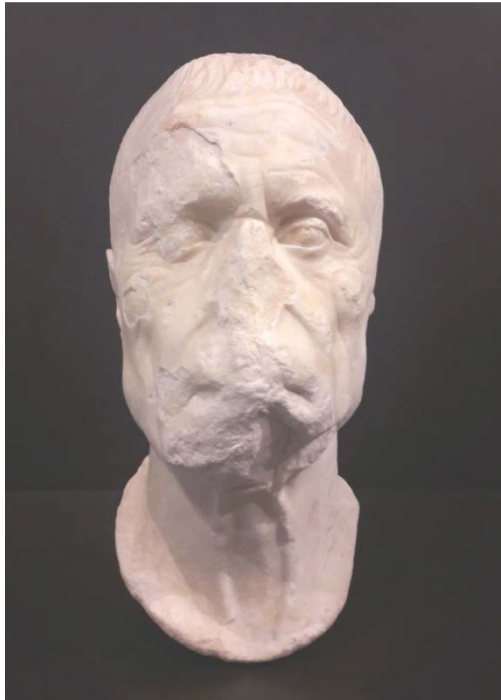


Figura 1. Retrato de anciano. Museo Arqueológico de Córdoba.

El personaje representado es un hombre anciano, cuyas facciones están muy dañadas, pero aun así permiten reconocer la pertenencia al tipo de retrato de viejo propio de finales de la República (LEÓN, 2001, 52, N° 5; 2009, 160, figs. 187-

³ J. Mellado, “Corduba: llana o esdrújula”, *Diario Córdoba* 8/6/2017.

188). A primera vista lo que más llama la atención en él es la descripción prolija y desgarrada de los rasgos fisiognómicos, realizada bajo las exigencias de un realismo implacable y proclive al análisis exhaustivo de los menores detalles del rostro. Las huellas de realismo exacerbado, tan del gusto de las clases medias de finales de la República, como hace tiempo dejó establecido Paul Zanker (ZANKER 1976, 504 ss.) y refrendan estudios recientes (VORSTER 2007, 275 ss.; ZANKER 2011, 109 ss.), son claramente perceptibles y resultan decisivas para la definición del tipo y del estilo de ese momento. Rasgos característicos son el sistema de líneas del rostro, en el que cobran especial vigor las arrugas, pliegues y patas de gallo, y la manera de reproducir las zonas blandas y la musculatura flácida. Elemento fundamental es el peinado de pelo muy corto y adherido al cráneo, de mechones finos, curvos y puntiagudos, reproducidos como si fueran púas, algo que contribuye a resaltar la apariencia punzante de los mechones de pelo y, asimismo, a endurecer el aspecto del personaje retratado, cuyo gesto conserva un aire hostil y desgarrado.

Debió ser un gran retrato, uno de esos trabajos esmerados y atentos en los que los escultores de finales de la República y comienzos del Imperio daban pruebas de su capacidad para analizar el carácter, para imprimir dramatismo a la expresión y para reproducir fielmente la fisonomía, lección aprendida en las escuelas artísticas del último Helenismo. Como tantas veces se ha dicho, los retratos de esta época son síntesis biográficas y así ocurre en el retrato de este viejo cordobés, que tiene la particularidad de llevar incisos el iris y la pupila, connotación pictórica que incrementa la intensidad de la mirada, como se aprecia sobre todo en el ojo izquierdo. No es un detalle frecuente en retratos de mármol de esta época, por lo que habría que preguntarse si se podría tratar de una reproducción hecha a partir de un modelo elaborado en un material blando, tal vez cera, yeso o terracota, en la línea de las viejas mascarillas o *imágenes* funerarias, en las que se hacían patentes los efectos del *rigor mortis*. Así lo hace pensar el paralelo con obras de clara ascendencia romana fechadas a finales de la República, como el busto de terracota del Museo de Boston y una cabeza que estuvo en el mercado de arte de Roma, en las que se conserva un tono patético, cuyos efectos se perciben en la cabeza cordobesa (SCHWEITZER 1948, 66 ss., 83 ss., figs. 111-112).

Habida cuenta de que el retrato fisiognómico en cuanto tal hace su aparición en la Bética a finales de la República, durante el periodo que media entre el Segundo Triunvirato y la instauración del Principado, y habida cuenta del corto número de retratos de dicho periodo, el retrato del Museo Arqueológico de Córdoba adquiere especial importancia por ser uno de los pocos que se pueden adscribir a época republicana, probablemente el más antiguo de la Bética. No es probable que en fechas tan tempranas hubiera, ni siquiera en la capital, escultores capaces de elaborar obras de esta categoría, de ahí que haya que pensar bien en un escultor foráneo, bien en una obra importada. Sea como fuere, se trata de una pieza clave para entender el proceso de recepción e implantación del realismo republicano en la provincia Bética y para comprender el éxito en ella del fenómeno artístico del retrato no sólo por la novedad y el atractivo de esta expresión artística sino por las posibili-

dades de autopromoción que ofrecía a los provinciales, de cuyas filas salieron muchos de *los novi homines*, gracias a los que se afianzará y consolidará el nuevo régimen político implantado por Augusto.

A la cabeza cordobesa le falta la parte posterior, que iría trabajada como pieza aparte adherida a la parte principal, procedimiento frecuente en los talleres, que en nada hace desmerecer la calidad artística de la pieza ni su valor histórico.



Figura 2. Puteal. Museo Arqueológico de Córdoba. De Golda, 1977, Lám. 26.

Esa estampa del desgarramiento se ve contrapesada y superada en el tiempo por la estampa de la conciliación. Ese es el mensaje que transmite el relieve esculpido sobre un puteal o brocal de pozo, conservado igualmente en el Museo Arqueológico de Córdoba, una de esas piezas que hemos de imaginar utilizadas para ornamentación de patios o jardines en las mansiones ricas de la Córdoba romana (Figura 2). Pudo haber sido un ara o un altar, posteriormente reaprovechado como brocal de pozo, pues el tema relivario reproducido en él es de gran relevancia, toda vez que se trata de la disputa de Atenea y Poseidón por la posesión del Ática. Como es sabido, el abolengo mitológico del tema remonta a época clásica y es en el frontón

occidental del *Parthenon* donde culmina la narración y donde se representa la contienda en toda su magnitud, armados los contendientes y enfrentados en actitud beligerante. A finales de época clásica el tema de la contienda experimenta una metamorfosis importante en el sentido de que la actitud beligerante o enfrentamiento entre los protagonistas es sustituido por un diálogo conciliador entre ellos sin el menor atisbo de violencia. La versión pacifista del viejo mito probablemente tenía la intención de ejemplificar y celebrar la paz tras los graves conflictos habidos en Grecia desde la Guerra del Peloponeso.

Del éxito logrado por la nueva versión da idea el hecho de que se reprodujera en diversos formatos y materiales en épocas posteriores y de que en los talleres neo-áticos se conservara vigente el tema. En cuanto alegoría de la conciliación y de la superación pacífica, dialogada, de conflictos el mensaje era de hondo calado a comienzos de época augústea, de donde su significado en *Colonia Patricia* bien con función pública o privada. Sea como fuere, lo más interesante es constatar la receptividad del mensaje en la capital de la Bética tras la ferviente acogida dispensada en ella a la *pax augusta*.

En el relieve del puteal se advierte con toda claridad que la idea de animadversión o disputa entre Poseidón y Atenea ha sido sustituida por la de un ambiente conciliador y por actitudes sosegadas. Atenea está de pie, viste un chitón fino con mangas y por encima un amplio manto terciado; la huella dejada por la cabeza sobre el fondo del relieve da a entender que portaba el casco. Se mantiene erguida en posición relajada, adelanta el brazo derecho y señala con la mano hacia el suelo; el brazo izquierdo flexionado apoya en la cadera. Tras ella aparece depositado en el suelo el escudo, actualmente muy dañado, aunque en fotografías antiguas se reconoce en el centro lo que parece un *gorgoneion*. Poseidón va desnudo; ha echado el manto plegado sobre la pierna izquierda flexionada y apoyada en una proa de nave; la pierna derecha recta apoya con el pie en el suelo. Como es habitual, el dios lleva barba y una abundante cabellera rizada; con el brazo derecho alzado sostiene el tridente; el izquierdo doblado apoya el codo sobre el muslo del mismo lado; la mano abierta va tendida hacia Atenea.

Del resto del relieve sólo se conserva la figura de un tritón, miembro del séquito de Poseidón, que avanza y toca el doble *aulós*, la flauta doble.

Los tipos escultóricos de ambos dioses son conocidos desde baja época clásica y durante mucho tiempo se pensó que el relieve del puteal era una reproducción neo-ática de una obra clásica, un grupo escultórico que estuvo expuesto en la Acrópolis de Atenas (GHEDINI 1983, 12 ss., 20 ss.). La relevancia del tema y la amplia serie de reproducciones que de él se conocen en diversos materiales y formatos determinó que la investigación en torno a él y en torno al puteal cordobés, en consecuencia, prosiguiera a lo largo de años, de suerte que progresivamente se sucedieron opiniones cada vez más decantadas y rigurosas. Entre ellas merece ser especialmente recordada la de E. Simon, por cuanto centró el problema en su auténtica dimensión, que es la del clasicismo romano, y por cuanto propuso una cronología

concreta para la obra que nos ocupa. En primer lugar observó E. Simon variantes notables en el relieve cordobés, como son la sustitución de la roca manante de agua por la proa y la supresión de una serpiente que reptaba junto al olivo, elementos importantes en la representación por su relación con Poseidón en un caso y con Atenea en otro. En segundo lugar segregó E. Simon la pieza cordobesa de la serie de representaciones pertenecientes a las artes menores, la relacionó ciertamente con un grupo escultórico perdido y precisó que éste no era una obra clásica sino clasicista, como ya había adelantado L. Beschi. En cuanto a la cronología del puteal E. Simon la situó a comienzos de época imperial (LIMC VII n° 239) y F. Canciani la llevó a época Claudio-neroniana (LIMC II n° 341).

Tanto para el conocimiento del grupo escultórico que sirvió de modelo como para la versión que de aquél reproduce el relieve cordobés, son decisivas algunas representaciones conservadas en gemas y monedas (GHEDINI 1983, figs. 1-7). Especial valor adquiere un camafeo en sardónice del Museo Nacional de Nápoles, que ilustra la versión mitológica de la discusión pacífica de Atenea y Poseidón, con gran profusión de detalles y con el preciosismo artístico típico de época de Augusto (LIMC VII n° 237, GHEDINI, 1983, fig. 6)⁴. Dos aspectos fundamentales quedan de manifiesto en el camafeo de Nápoles: uno es el mensaje que se desprende de la actitud de las figuras, otro es la presencia de la roca y, sobre todo, de la serpiente. La actitud de los dos contendientes es reveladora, pues permite intuir el desenlace de la discusión. Atenea se muestra segura, concentra la mirada e indica con la mano derecha la aparición de la serpiente, que desde el suelo reptaba por detrás de ella y va a refugiarse en su escudo. Es el presagio que anuncia con claridad el triunfo de la diosa. Poseidón en cambio se muestra inactivo, mira a Atenea y extiende la mano izquierda, como si admitiera la derrota. La presencia de la serpiente resulta, pues, determinante para dotar de sentido y de contenido al grupo escultórico original.

Si desde esta perspectiva se observa el relieve esculpido en el puteal, se constata cómo éste introduce modificaciones y supresiones devaluadoras del mensaje original, hasta el punto que la representación queda vacía de contenido y la situación queda reducida a una escena decorativa. De hecho Atenea inclina la cabeza hacia abajo con la mirada dirigida hacia el suelo, al que apunta con la mano izquierda, pero al haber sido suprimida la serpiente, la acción queda desvirtuada. Por su parte Poseidón parece una figura de repertorio, más interesado en la pose que en el litigio; se muestra de frente con el torso erguido, sin la carga muscular de la posición arqueada y tensa, en la que se reconoce el esfuerzo de la implicación en la disputa. Respecto a la coherencia compositiva el lenguaje gestual de ambas figuras parece inconexo y superfluo. Mutaciones tan significativas aluden a un planteamiento simplificado, rutinario y carente de la cohesión intrínseca inherente a la narración mitológica, que debió ostentar el grupo escultórico original. Como ya se ha dicho, éste era una creación clasicista que, no obstante, estaba dotada de una coherencia compositiva, de la que se hacen eco las reproducciones más cualificadas.

⁴ Buena reproducción fotográfica en MORENO 1995, 298, fig. 20.

En el relieve del puteal de Córdoba se ha de ver, por tanto, una obra simplificada, correcta desde el punto de vista de la técnica y procedente de uno de esos talleres neoáticos, de los que salía una producción escultórica abundante y diversa. Sobre el funcionamiento, planteamientos y objetivos de dichos talleres se ha pronunciado últimamente E. La Rocca en estudios dedicados a grandes escultores como Pasiteles, Stephanos y otros que junto con ellos fueron responsables de las grandes creaciones neoáticas conocidas en Roma a finales de la República, en la segunda mitad del siglo I a.C. (LA ROCCA; 2017, 875 ss.; 2016, 207 ss.). En dichos estudios emerge con fuerza el concepto de producción artística seriada sobre la base de presupuestos artísticos nuevos, que por su importancia merecen ser recordados. En primer lugar establece E. La Rocca la relevancia del momento histórico en el que y para el que son creadas unas imágenes dotadas de autonomía respecto a la época en que por primera vez fueron producidas (LA ROCCA 2017, 884; 2016, 2129 ss.). En segundo lugar subraya la repercusión sobre los conceptos actuales de originalidad y unidad artísticas, distantes de los de épocas históricas ajenas a la idea de reproducción técnica con carácter en serie (LA ROCCA 2017, 884). En tercer lugar enfoca la cuestión primordial de los procedimientos copísticos y reproductivos de la estatuaria en mármol dentro del mercado artístico de la Roma tardorrepública. Calidad artística, maestría técnica, mixtificaciones tipológicas, decorativismo son los parámetros más relevantes que rigen obras consideradas como nuevos prototipos (LA ROCCA 2017, 887).

La aportación de E. La Rocca es fundamental para aplicar un nuevo enfoque al puteal del Museo Arqueológico de Córdoba, pues a partir de él se comprende que las variantes y cambios introducidos en el relieve deben ser entendidos como resultado de nuevas exigencias implícitas en el encargo y en la mentalidad de la época. En la *Colonia Patricia* de principios de época imperial, tal vez de época augustea, no interesaba tanto una representación culta, exacta y rigurosa del mito como sus protagonistas o agentes; es decir Atenea y Poseidón como símbolos de diálogo y paz, de superación de un grave conflicto por medio de una discusión sosegada y dialogada, cuyas actitudes bastan para captar lo esencial: el mensaje de serenidad reflexiva, pensativa de Atenea y la aceptación asimismo serena del resultado por parte de Poseidón. Un panorama modélico para una sociedad como la patriciense, en la que urgía la disposición a superar viejas afrentas y a identificarse con el espíritu conciliador propiciado por la *pax augusta*.

No sólo el contenido del mensaje sino también la ejecución del relieve denota características que, en la medida de lo que permite apreciar el desgaste de la superficie del mármol, se dirían de estilo augusteo. La adherencia de las figuras al fondo, la plasticidad de las formas, la precisión de los contornos, la linealidad rítmica y equilibrada son rasgos propios de época augustea. No parece en cambio que el escultor pusiera gran esmero en los detalles, a juzgar por el tratamiento simplificado y rutinario dado a la proa o al escudo, lo que hace pensar que la atención se concentra en los elementos principales, es decir, en las figuras de Atenea y Poseidón. En líneas generales se puede decir que el trabajo es correcto sin alcanzar el nivel artístico

superior de las creaciones relivarias cualificadas de la época. Se trata, pues, de una obra salida de uno de esos talleres de rango medio, a la sombra de los de primer rango antes mencionados, cuyo principal mérito estuvo en abrirse a las nuevas formas artísticas y en difundirlas, con lo cual educaban el gusto de la clientela provincial y la alentaban a competir en el marco del nuevo panorama artístico. *Colonia Patricia* dio inmediato testimonio de adhesión a ese proceso, en el que además quedaba de manifiesto su capacidad para actuar como avanzada de Roma en el marco de la sociedad hispana provincial.



Figura 3. Venus Genetrix. Museo Arqueológico de Córdoba.

Con la conciliación llegó la paz y tras ésta la bonanza, una estampa que bien se puede ver plasmada en una estatua de mármol blanco, menor que el natural, del

Museo Arqueológico de Córdoba. Procede de Córdoba, de la calle Eduardo Dato⁵, representa a Venus Genetrix y, aunque incompleta, es segura su pertenencia al tipo conocido como Afrodita Louvre-Nápoles (Figura 3). El interés de la obra no ha pasado inadvertido a los investigadores que se han ocupado de ella en diversas ocasiones y que han dejado resueltas las cuestiones tipológicas (BAENA 2012, 223 ss., lám. 1 arriba. cf. n. 1 con bibliografía). Las mermas y desperfectos que ha sufrido no impiden reconocer, que la Venus de Córdoba sigue las directrices fundamentales del tipo reproducidas por las copias mejor preservadas, como las del Museo del Louvre y el Museo Nacional de Nápoles. Como en ellas, la diosa se muestra erguida, viste un chitón fino, largo y suelto, que se desliza por el lado izquierdo y deja desnuda la parte superior del torso; por encima del chitón lleva un manto echado a la espalda y recogido sobre el brazo izquierdo. El peso del cuerpo recae sobre la pierna izquierda, mientras la derecha va flexionada; el brazo izquierdo va doblado y adelantado, al tiempo que el derecho, hoy perdido, se alzaba para sujetar con la mano el extremo del manto. La rotura del cuello poco aclara, pero la ligera inclinación del plano de rotura sugiere una posición frontal levemente inclinada hacia abajo, al igual que en otras reproducciones del tipo.

La confrontación con los ejemplares del Louvre y de Nápoles hace ver que al escultor de la estatua cordobesa le interesan más los detalles formales que los aspectos estructurales; así lo indica, por ejemplo, el efecto menos acusado del contraposto en la línea de las caderas y en la de los hombros o bien cierta rigidez en la manera de doblar el brazo izquierdo en ángulo recto, variantes que no afectan en lo esencial al esquema tipológico, pero que restan a la composición el efecto de suave cadencia perceptible en los paralelos citados. Este planteamiento se debe posiblemente a una opción del escultor, en función de la cual parece concentrarse en los motivos ornamentales por considerar que son éstos los más representativos de la esencia del original. Consiste ésta en la gracia, la sutileza y la delicadeza de las creaciones clásicas pertenecientes al “estilo rico”, cuyo leit-motiv es la relación entre la solidez de la estructura corporal y la ligereza de los paños (KREIKENBOM 2004, 199 ss., fig. 126. 128 a.-c. PASQUIER 2007, 130, fig. 89). Prueba de ello es el empeño que pone en reproducir la transparencia del vestido e incluso la calidad fina del tejido por medio de un tratamiento del mármol suave y superficial, en el que sólo los pliegues definidores de formas y contornos cobran relieve. Habida cuenta de que tratamiento afín se da en otras réplicas del tipo, la crítica se inclina por atribuirlo al afán de los copistas por reproducir las características del trabajo en bronce del prototipo clásico relacionado con el escultor Calímaco de la segunda mitad del siglo V.

Son estos detalles los que revelan la categoría artística de la Venus cordobesa, inferior por menos detallista a la hora de aquilatar la plasticidad del trabajo. Contornos interiores y exteriores del plegado algo imprecisos, frunces y pliegues simplificados sobre el brazo izquierdo y en el costado derecho, tirantez y aplastamiento de los haces de pliegues en caída vertical entre las piernas son muestras significativas. La

⁵ Esta procedencia no debe pasar por alto, puesto que significa proximidad a la zona monumental y a los espacios sagrados de la ciudad a comienzos de época imperial.

parte posterior de la escultura queda reservada para el juego de motivos lineales, que adolecen de repetitividad y cierta rutina, pero que incluso así resultan muy expresivos en relación con el estilo, como en seguida se verá.

Sin llegar a ser obra de primer nivel, la Venus Genetrix del Museo de Córdoba ostenta una buena calidad artística, propia de una capital provincial exigente en cuanto a monumentalidad, como fue *Colonia Patricia*. En este sentido hay que recordar, que ya a comienzos de época imperial la ciudad alcanzó cotas monumentales muy elevadas, luego mantenidas pero difíciles de superar⁶. En este marco encuentra fácil acomodo la obra que nos ocupa, probablemente una de las primeras muestras de la implantación del lenguaje artístico augusteo y de la recepción de su mensaje en la capital de la Bética. Para valorar debidamente el alcance de dicho mensaje y la fascinación que debió suscitar en provincias, hay que ahondar en el carácter de una divinidad como la Venus Genetrix, acepción por medio de la que la progenitora de los *Iulii*, de la *Gens Iulia*, había sido elevada por César y por Augusto a la categoría de mito estatal, sancionado por Virgilio en la Eneida. *Colonia Patricia* fue una de las ciudades que se aprestó a hacer visibles las consignas más explícitas del mensaje político augusteo, transmitidas por medio de un lenguaje artístico nuevo, claro y atractivo, como bien demuestran las monedas (CHAVES, 1977, 89 ss.). Entre dichas consignas era primordial la que proclamaba la progenie divina de César, de su sucesor Augusto y del régimen del Principado fundado por éste último. La progenitora mítica de la *Gens Iulia*, Venus Genetrix, fue venerada como engendradora de la nueva Roma y de sus artífices, de donde la importancia de su culto. Ya Julio César, percatado del rédito que podía obtener de esta idea, proclamó la descendencia de los *Iulii* de Ascanio-Iulo y de su padre Eneas, hijo éste de Anquises y de Venus, aunque será Virgilio en tiempos de Augusto el que inmortalizará el nexo entre Iulo y Julio en versos maravillosos:

De este bello origen nacerá el César troyano,
cuyo imperio limitará el mar, cuya fama los astros,
Julio, nombre descendido del gran Iulo⁷.

El primer homenaje a la Venus Genetrix y el más decisivo llegó por parte de César, quien le dedicó el templo que presidía su foro. Era un edificio magnífico, de mármol blanco, de espléndida fachada octástila y rematado al fondo por un ábside, en el que se ubicó la estatua de Venus (MENEGHINI-SANTANGELO VALENZANI 2007, 312 ss.). Ésta fue un encargo de César a uno de los escultores más afamados del momento, el griego Arkesilaos, que representó a la diosa con un pequeño eros junto al hombro y otro de la mano, según informan las fuentes (MENEGHINI-SANTANGELO VALENZANI 2007, 34 ss.). Desgraciadamente la obra creada por Arkesilaos no nos ha llegado, pero sí la noticia de su fama, de la admiración que despertó y de las numerosas reproducciones que se empezaron a

⁶ Estado actual de la cuestión en Baena-Márquez-Vaquerizo 2011.

⁷ Virg., En. I, 286-288: *Nascetur pulchra troianus origine Caesar, / imperium Oceano, famam qui terminet astris, / Iulius, a magno demissum nomen Iulo.*

hacer de ella en diversos formatos, entre las cuales la del Museo Arqueológico de Córdoba. La lectura del pasaje de la *Eneida*, en el que Eneas en estado de admiración describe la aparición o visión de su madre Venus, me ha hecho siempre pensar que es el mejor trasunto de lo que debió ser la estatua de Venus Genetrix:

Tales cosas profería y me dejaba llevar por mi exaltada mente,
cuando se me ofreció visible, nunca ante mis ojos tan brillante y envuelta
en clara luz, refulgente en la noche, mi madre bienhechora,
confesándose diosa con el mismo aspecto y tan grande como acostumbra a ser
vista por los moradores del cielo⁸.

La importancia de esta clase de obras, con las que se recuperaban los modelos de época clásica, no sólo radicaba en la calidad artística excelsa, sino en el programa ideológico que las sustenta, profundamente compenetrado con los valores de dicha época. En este sentido E. La Rocca reclama para el arte augusteo la categoría de un nuevo arte clásico, entendido como innovador y creador de obras totalmente originales, que implican una manera nueva de repensar lo clásico y de interpretarlo (LA ROCCA 2013, 194 ss. 199 fig. 12. 205, III.6.1-2 -A. Taiuti-). La Venus Genetrix es un exponente preclaro de ese programa ideológico, cuyo asentamiento y difusión se dieron en época de Augusto, como prueba el gran número de reproducciones de aquella célebre Venus.

Que la réplica de Córdoba acredita esa filiación y esa dependencia del modelo, lo demuestra el estilo, fiel al carácter relivario en los planos anterior y posterior y a lo que se ha dado en llamar el carácter caligráfico del original. A este respecto el paralelo entre la parte posterior de una obra señera de época de Augusto, una cariátide de su foro, y la parte posterior de la estatua cordobesa (Figura 4) es esclarecedor, porque salvados los matices cualitativos antes señalados, la exactitud lineal en el diseño de los pliegues responde al mismo criterio, como también es similar la forma plana y la emulación del trabajo en bronce. La estatua de Córdoba no posee la nitidez ni la limpidez de un trabajo de plasticidad excepcional, como es la cariátide del foro de Augusto, pero se hace eco de ellas y se inspira sin lugar a dudas en un patrón artístico típico de época de Augusto (SCHOLLMAYER 2010, 29, fig. 32 c).

Augusta Genetrix, aurea Venus, epítetos virgilianos por los que fluye el aura de bonanza irradiada por la diosa y devuelta a aquella Córdoba que la Arqueología cordobesa actual ha definido como reflejo de Roma (BAENA-MÁRQUEZ-VAQUERIZO 2011).

El tríptico aquí presentado no agota ni mucho menos las imágenes proporcionadas por *Colonia Patricia* válidas para inducir la reflexión sobre la lección histórica del pasado. La selección que aquí he hecho me parece desvelar los que Antonio Blanco llamaba “algunos aspectos de la vetusta romanidad de Córdoba, de una romanidad ya antigua en la propia época romana, aunque parezca paradójico decirlo

⁸ *Ibid.* II, 588-592: *Talia iactabam et furiata mente ferebar, / cum mihi se, non ante oculis tam clara, videndam / obtulit et pura per noctem in luce refulsit / alma parens, confessa deam qualisque videri / caelicolis et quanta solet.*

así” (BLANCO 1996, 363). Se refería con ello a “ideales políticos republicanos; de religiosidad ancestral itálica, con Genius y Voltumnus como exponentes; de un espíritu, en suma, de vieja y venerable latinidad” (BLANCO 1996, 363). Esa latinidad vieja y venerable es la que parece haber inspirado el nombre de la ciudad renacida: *Patricia*, la que acuña moneda con el retrato de Augusto joven y con la leyenda *Patricia* envuelta en la láurea (CHAVES 1977, 92 ss.). No faltarán hitos esplendorosos en la andadura posterior de la Córdoba romana, pero las tres estampas aquí glosadas son las que mejor representan, en mi opinión, la síntesis de pasado, presente y porvenir en un momento histórico, en el que Córdoba quiso erigirse en dueña de su destino.



Figura 4. Venus Genetrix. Museo Arqueológico de Córdoba.

*Mi agradecimiento al Ilmo. Sr. D. Joaquín Mellado Rodríguez por la revisión del texto, así como por la revisión y corrección de los textos latinos y de su traducción.

BIBLIOGRAFÍA

- BAENA, L. (2012), "Esculturas romanas del tipo Afrodita Louvre-Nápoles en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Córdoba", *Romula* 11.
- BAENA, M. D., MÁRQUEZ, C., VAQUERIZO, D. (2011) (coords.), *Córdoba reflejo de Roma*, Córdoba.
- CHAVES, F. (1977), *La Córdoba hispano-romana y sus monedas*, Sevilla.
- GHEDINI, F. (1983), "Il gruppo di Atena e Poseidon sull' Acropoli di Atene", *Rivista di Archeologia* VII, 12-36.
- GOLDA, T.M. (1977), *Puteale und verbandte Monumente*, Mainz am Rhein.
- KREIKENBOM, D. (2004), "Der reiche Stil: Körper und Gewand" en P.C. Bol (hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*, Mainz am Rhein.
- E. LA ROCCA (2013), "La costruzione di una nuova classicità" en *id.* y otros (a cura di), *Augusto*, 184-201, Milano.
- _____ (2017), "Sulla bottega di Pasiteles e di Stephanos. I. Il gruppo di Oreste e Elettra da Pozzuoli e il concetto di serialità". En L. Cicala e Bianca Ferrara (a cura di), "*Kithon Lydios*". *Studi di storia e archeologia con Giovanna Greco*, Pozzuoli, 875-895.
- _____ (2026), "Sulla bottega di Pasiteles e di Stephanos. II. Le Appiades di Stephanos nei monumenta Asinii e nel foro di Cesare". En E. Mangani, A. Pellegrino (a cura di), *Ghia to filo mas. Scritti in ricordo di Gaetano Messineo*, Roma, 207-224.
- LEÓN, P. (2001), *Retratos romanos de la Bética*, Sevilla.
- _____ (2009), "*El retrato*". En P. León, *Arte romano de la Bética II. Escultura*, Sevilla.
- MENEGHINI, R. SANTANGELO VALENZANI, R. (2007), *I fori imperiali*, Roma.
- MORENO, P. (1995), *Lisippo. L'Arte e la fortuna*, Milano.
- PASQUIER, A. (2007), "Les Aphrodites de Praxitèle". En A. Pasquier, J-L. Martinez, Praxitèle, Paris.
- RODRÍGUEZ NEILA, J. F. (2004), "Julio César en la Bética", *Andalucía en la Historia* 4.
- _____ (2005) "*Corduba* entre cesarianos y pompeyanos durante la guerra civil". En *id.*, E. Melchor, J. Mellado (coords.), *Julio César y Corduba: tiempo y espacio en la campaña de Munda* (49-45 a.C.), 311-360.
- _____ (2017) "*Colonia Patricia (Corduba)*, capital de la Bética", *Gerion* 35, 2017, 371-398.
- SCHOLLMAYER, P. (2010), "Die Regierungszeit des Augustus (40 v. Chr.-14 n. Chr.)". En P.C. Bol (hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*, 17-50.
- SCHWEITZER, B (1948), *Die Bildniskunst der römischen Republik*, Leipzig.
- VORSTER, CH. (2007), "Die Plastik des späten Hellenismus-Porträts und rundplastische Gruppen". En P.C. Bol, *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik*, Mainz am Rhein, 273-330.
- ZANKER, P. (1976), *Hellenismus in Mittelitalien* II, Göttingen.
- _____ (2011), "Individuo e tipo. Riflessioni sui ritratti individuali realistici nella tarda Repubblica" en E. La Rocca, C. Parisi Presicce (a cura di) con A. Lo Monaco, *Ritratti, Le tante facce del potere*, 2011.