

CORDUBA ARCHAEOLOGICA

Núm. 9 – Año 1980-1981

MUSEO ARQUEOLOGICO
PROVINCIAL DE CORDOBA

SUMARIO

- R. CHASCO VILA. *Trabajos arqueológicos en el Llanete de los Moros de Montoro (Córdoba).*
- H. G. NIEMEYER. *Clodius Albinus in Córdoba?* (seguido de traducción castellana).
- A. MARCOS POUS. *Sobre el origen neolítico del arte esquemático peninsular.*

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS
SUBDIRECCION GENERAL DE MUSEOS – PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

CORDVBA ARCHAEOLOGICA

ISSN 0211-2078

Fundadores:

Ana María Vicent Zaragoza
Alejandro Marcos Pous

Consejo de Redacción:

Director: Alejandro Marcos Pous
Subdirectora: Ana María Vicent Zaragoza
Consejeros: Rafael Contreras de la Paz
Manuel Ocaña Jiménez
Julio Costa Ramos

Secretaría:

Esperanza Parera Fdez.-Pacheco
María Miraimen Ramos

CORDVBA ARCHAEOLOGICA es una revista de trabajos sobre Prehistoria, Protohistoria, Historia y Arqueología clásica y medieval de Córdoba y provincia.

Se publica en tres números cada año.

Se intercambia con todas las publicaciones similares.

Está abierta a la colaboración científica de los investigadores españoles y extranjeros.

Para colaboraciones, intercambios, información, etc.:

Secretaría de CORDVBA ARCHAEOLOGICA

Museo Arqueológico Provincial

Plaza de Jerónimo Páez, 7, Córdoba-3 (España). Teléfs. (957) 22 40 11, y

(957) 22 10 76

CORDUBA ARCHAEOLOGICA

Núm. 9 - Año 1980-1981

MUSEO ARQUEOLOGICO
PROVINCIAL DE CORDOBA

SUMARIO

- R. CHASCO VILA. *Trabajos arqueológicos en el Llanete de los Moros de Montoro (Córdoba)* 3
- H. G. NIEMEYER. *Clodius Albinus in Córdoba?* (seguido de traducción castellana) 41
- A. MARCOS POUS. *Sobre el origen neolítico del arte esquemático peninsular* 63

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS
SUBDIRECCION GENERAL DE MUSEOS - PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

RAMON CHASCO VILA

**TRABAJOS ARQUEOLOGICOS EN
EL LLANETE DE LOS MOROS
DE MONTORO (Córdoba)**

I. INTRODUCCION

El Instituto de Formación Profesional (I. F. P.) de Montoro está situado en el borde N. E. de la colina llamada *Llanete de los Moros*. Es una elevación que tiene unos 240 m. de altitud máxima, de pendientes relativamente suaves excepto por los lados E. y N., donde casi está cortada a pico sobre el río Guadalquivir. De esta manera, forma junto con otra elevación que tiene en su lado O. una vaguada que sería el camino natural para adentrarse en la fortaleza natural que es el meandro del Guadalquivir en que está ubicado Montoro (fig. 1).

Sabíamos que Montoro era una ciudad de antigua raigambre, a la que habían dedicado sus trabajos eruditos como el famoso «Cura de Montoro», D. Fernando J. López de Cárdenas, y otros (1), rica arqueológicamente, especialmente en ins-

(1) Hay varias obras que recogen notas y descubrimientos sobre Montoro anteriores a nuestro siglo y que habría que leer detenidamente. Citaremos:

J. FERNÁNDEZ FRANCO, *Monumentos de inscripciones romanas de varias piedras de pueblos de Andalucía y España, declaradas en Espejo, Montemayor, Córdoba, Montoro, Porcuna, Martos, Arjona... años de 1540, 1549 y 1560 por el Licenciado...*, en manuscrito de la colección Guseme; hay también un ejemplar en la Academia de la Historia. Del propio LÓPEZ DE CÁRDENAS, *Epoca Christiana o memorias de la Christianada de la muy ilustre y antigua ciudad de Montoro en la Andalucía, por... Año de 1785*; manuscrito original sin firmar en la Biblioteca del Instituto de Córdoba, en un tomo titulado «López de Cárdenas, papeles varios de antigüedades», núm. 148 del catálogo. También, *Descubrimientos de monumentos antiguos de romanos y godos hechos en la villa de Montoro por D. Fernando Josef López de Cárdenas cura párroco de dicha villa, Córdoba, Imprenta de D. Juan Rodríguez de la Torre, 1785*. Y además *Memo-*

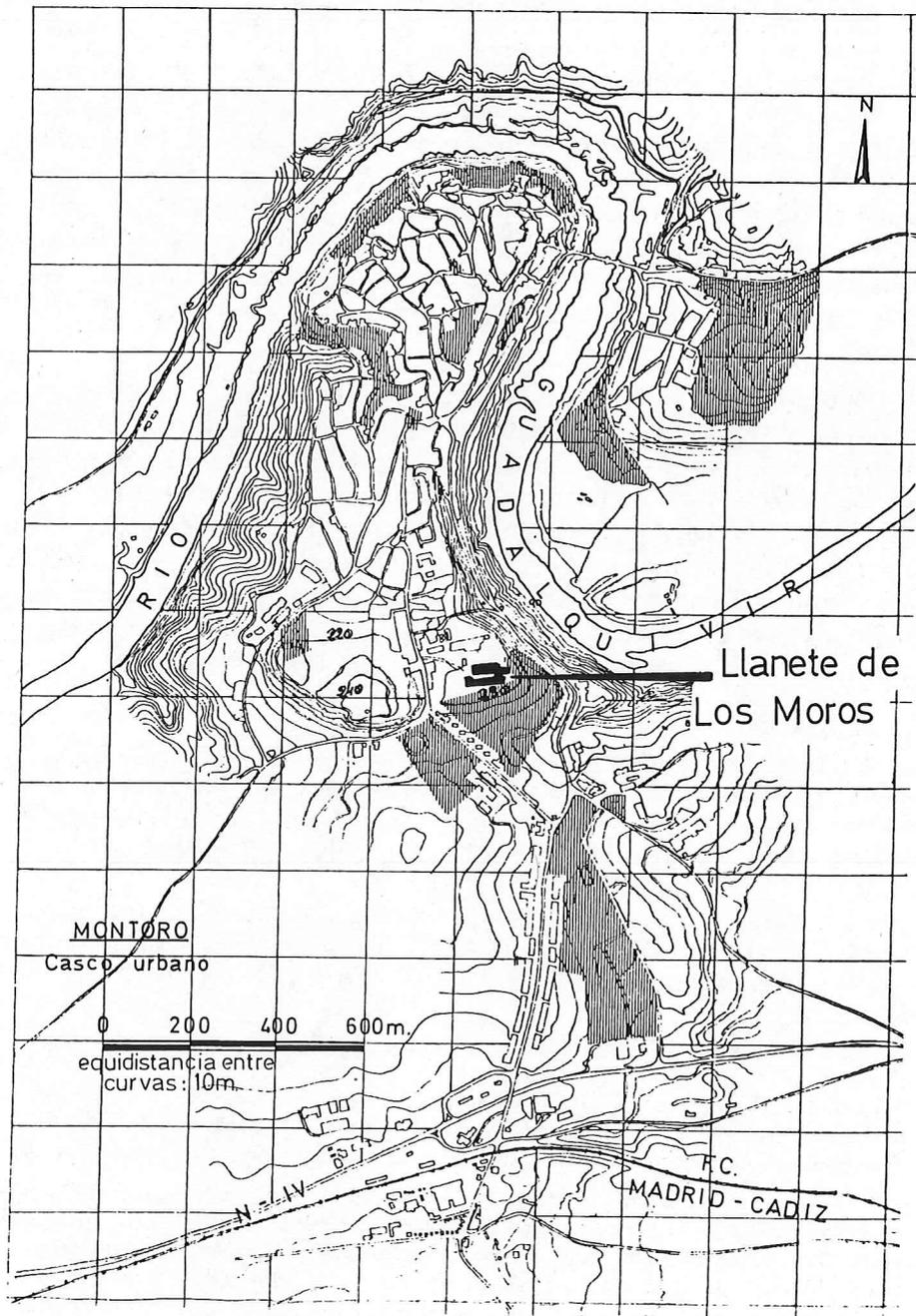


Fig. 1.—Montoro: plano general y situación del yacimiento

cripciones romanas y otros restos semejantes. Los primeros datos publicados en estos últimos años son los trabajos de la Directora del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba, A. M. Vicent, y de A. Marcos Pous, Subdirector del mismo (2). Por ello, cuando supimos que en el I. F. P., donde el autor es profesor de Formación Humanística, se iban a realizar obras para construir una nueva dependencia, lo pusimos en conocimiento de la Dirección del Museo Arqueológico de Córdoba, que tuvo a bien encargarnos de la vigilancia de las obras y de los trabajos necesarios para recuperar los materiales que hubiese.

A principios de Enero de 1980 una excavadora empezó a rebajar el patio A al nivel del B (Fig. 2), es decir, quitar tierras hasta una profundidad de 4 m. que era el desnivel existente entre ambos patios. Mediado el trabajo empezó a aparecer cerámica revuelta con escombros, especialmente del tipo ibérico de bandas, alguna romana, *tegulae*, etc., incluso un trozo de cornisa. También se hallaron restos de un muro que corría de E. a O. y un pozo que aún conservaba 2 m. de agua, semejante a otros que habían aparecido en los alrededores (3).

rias de la antigua Epora, hoy la villa de Montoro. Su autor D. Fernando Josef López de Cárdenas... Finalmente, del P. JUAN BELTRÁN, S. J., *Epora Ilustrada o historia de la mui noble y leal villa de Montoro. Antigua Epora del Convento jurídico cordubense...* 1760 (Enmendado del Señor, 1804), Manuscrito de D. Sebastián Criado, abogado de Villa del Río.

Todas estas noticias sobre bibliografía antigua de Montoro están tomadas de la obra de R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia de Córdoba*, Madrid, 1921, pp. 204, 304-5 y 76-77, respectivamente.

(2) A. MARCOS POUS, *Notas arqueológicas sobre Epora (Montoro)*, «Corduba», 5, 1977, 119-130; A. M. VICENT, *Los más remotos orígenes de la ciudad de Montoro, antigua Epora*, «Corduba», 6, 1977, 131-137. En estos trabajos se da noticia de hallazgos arqueológicos (realizados por los autores en 1974) que documentan por vez primera la existencia de Epora en tiempos prerromanos.

(3) A la hora de imprimir el presente trabajo dudamos que esta construcción pueda ser un pozo en sentido estricto, para obtener agua, pues la estructura geológica del lugar no es favorable para ello. Este y otros cercanos debieron tener, pues, un fin distinto. Esta aclaración y los datos que se dan más adelante sobre la estructura geológica del lugar los debemos a J. L. Moya Mejías, geólogo y profesor del Instituto.

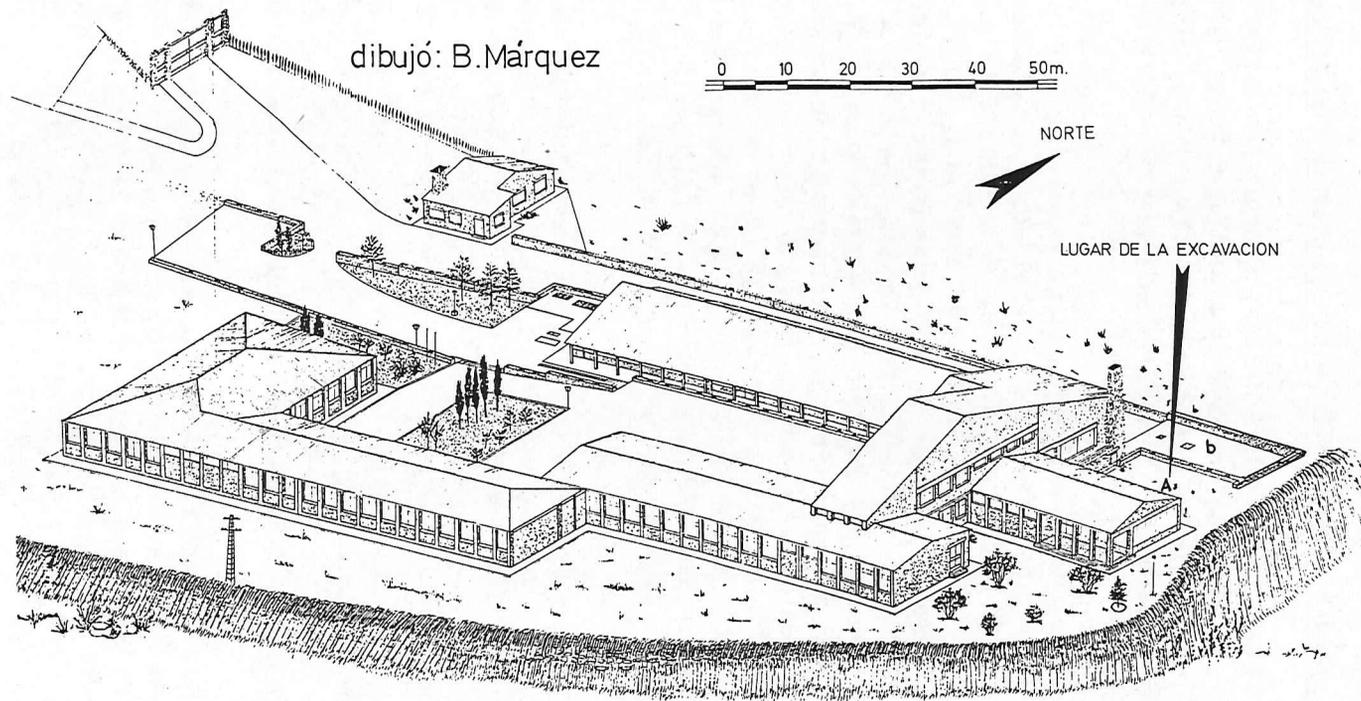


Fig. 2.—Perspectiva del Instituto de Formación Profesional de Montoro y lugar de la excavación

Dadas las características del lugar, la premura de las obras y nuestras circunstancias profesionales, con poco tiempo libre, el trabajo de campo consistió en recoger los materiales aparecidos y limpiar dos perfiles que quedaron resguardados por el acerado que había construido encima, a poca distancia de los cimientos del edificio existente, pero sin alteraciones aparentes en los lugares escogidos.

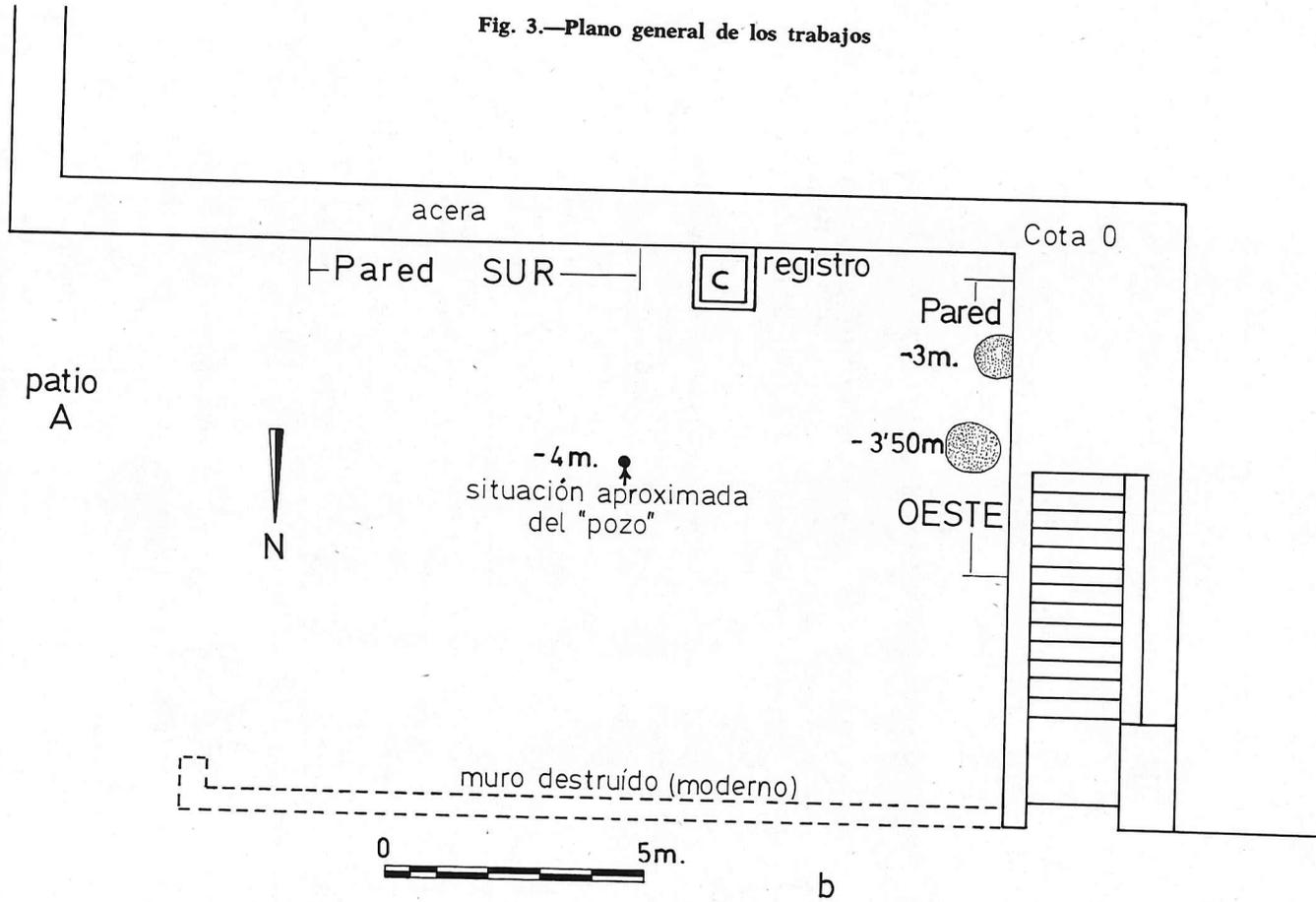
Delimitamos dos sectores (Fig. 3), uno al O. y otro al S., no unidos en ángulo porque la parte intermedia estaba alterada por una tubería de desagüe moderna. A continuación iniciamos la limpieza, cortando en ángulo recto los perfiles con respecto al piso dejado por la excavadora, raspando detenidamente a fin de delimitar en lo posible los estratos que hubiese; una vez conseguido esto, extrajimos de las «paredes» resultantes el máximo posible de materiales. Es de notar que las dos bolsas de las que luego hablaremos y que dieron la mayor cantidad de cerámica estaban ubicadas en la unión de los perfiles con el piso dejado por la excavadora y que fue precisamente el hecho de que hubiese que acabar este trabajo a mano el que salvó esta parte del yacimiento (Fig. 3, círculos, punteados).

Son evidentes los límites del método empleado, pero dentro de ellos el resultado puede ser satisfactorio si pensamos que así se ha podido conseguir un índice o guía estratigráfico antes inexistente, valioso por ello y que abre perspectivas que las próximas excavaciones se encargarán de ampliar.

Hay que decir además que los niveles geológicos subyacentes a los arqueológicos son margas amarillas y conglomerados calcáreos en la base, del Mioceno; a continuación se pasa a la arenisca roja del Trías, roca muy empleada en las construcciones de Montoro.

Finalmente hemos de manifestar nuestro agradecimiento a la Directora del Museo Arqueológico de Córdoba por habernos confiado este trabajo y darle cabida en *Corduba*. También estamos agradecidos a la Dirección, Profesores y Alumnos del I. F. P. por su aliento y ayuda; a las personas que trabajaron en la obra por su interés y deferencia hacia nosotros, a pesar de que alguna vez fuimos obstáculo para ellos.

Fig. 3.—Plano general de los trabajos



II. DESCRIPCION DE LOS PERFILES

1. PERFIL OCCIDENTAL (Fig. 4)

Las dimensiones de este perfil son de 5,50 m. de anchura por casi 4 m. de profundidad desde el nivel de la acera. Como se puede observar, una escalera limita la altura del corte en su parte derecha.

Empezando desde abajo nos encontramos con dos bolsadas —circulares en planta— de tierra oscura, excavadas en la marga original, con abundantes cenizas, fragmentos de huesos

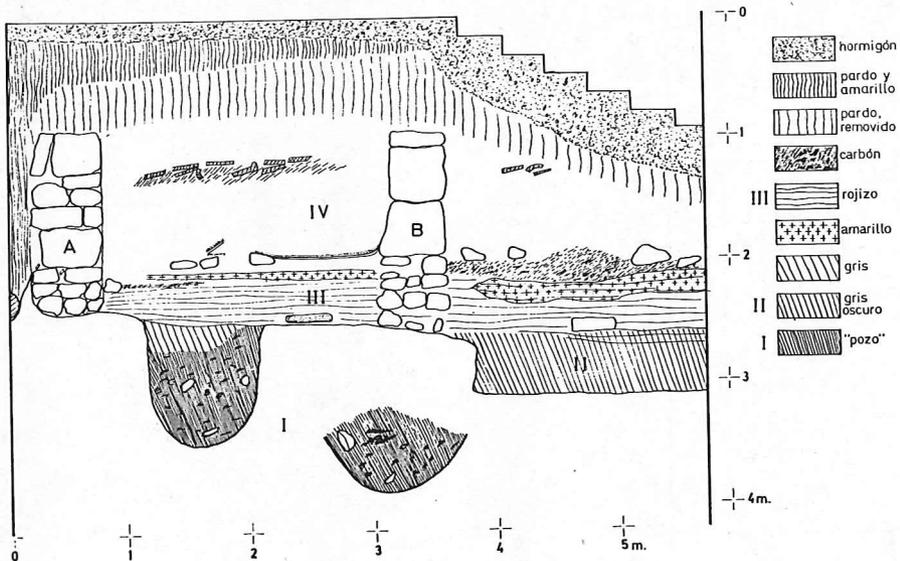


Fig. 4.—Perfil occidental de la estratigrafía

y piedras carbonizadas, pequeños trozos de adobes y un abundante lote de cerámica en cada uno de ellos (fragmentos núm. 1 a 17 en la de la derecha y 19 a 41 en la de la izquierda). Este conjunto lo consideramos como el Nivel I. Hay que añadir que la bolsada derecha no quedaba comprendida en el perfil, aunque así lo hemos dibujado, sino que estaba un poco adelantada con respecto a la vertical de aquél (Fig. 3). El no estar cerrada en su parte superior se debe a que la excavadora la había destruido parcialmente.

Lo que hemos llamado Nivel II está compuesto por una tierra compacta de color gris oscuro, que ha dado muy pocos materiales. También descansa directamente sobre la marga de base.

El Nivel III consiste en una franja de tierra de color rojizo que corre de un extremo a otro del perfil, desde el muro A y sólo interrumpido por los cimientos del muro B. Este muro creemos que es el extremo del que destruyó la excavadora, pues está en la misma dirección y además los sillares de arenisca que lo componían se desprendieron fácilmente del perfil al tratar de cortarlos para que no estorbasen en la obra. Parece, pues, claro que este muro es posterior al Nivel III. Señalemos finalmente la presencia de un adobe de 35 cm. de longitud y unos 7 cm. de espesor.

Como transición entre este nivel y el siguiente reconocimos una franja de tierra amarilla —marga del substrato natural—, mezclada con tierra más oscura y otra de tierra ennegrecida con cenizas y carbón. Ambas franjas se hacen más espesas en el lado derecho del muro B.

Antes de seguir más adelante hemos de analizar el muro A. Está compuesto por varias piedras de regular tamaño, groseramente escuadradas, y otras más pequeñas e irregulares; lo que serían los cimientos están formados por tres hiladas de estas piedras más pequeñas (areniscas y calizas). Pudimos observar que el muro se continuaba dentro del perfil algo más de 1 m., por lo menos, gracias a una zanja que se abrió para instalar una tubería. Pero lo más significativo es que entre el barro que se había empleado para asentar las piedras del muro hallamos varios fragmentos de cerámica: a mano y de

pasta oscura, del tipo ibérico pintada, un fragmento pequeño de sigillata y un trozo de tégula. Podría tal vez pensarse en relacionar ambos muros y considerarlos de una misma construcción, dado que se hallan a niveles semejantes, pero hay detalles que hacen esta interpretación difícil: la calidad distinta de la técnica constructiva, por lo menos hasta cierto punto, y más que nada el posible piso que sería la franja de mortero de cal y encima adobe que está, sí, en el centro, entre los dos muros, pero que sólo apoya, y claramente, en el muro B. Con todo, la discusión puede quedar en el primer punto: muros de una misma construcción, ya que cuando analicemos el material encontrado en lo que hemos dado en llamar Nivel IV veremos que el número 64 es sigillata, perfectamente emparentable con el número 65 a, fragmento de sigillata que apareció dentro del muro A.

Este Nivel IV está constituido por una tierra de color pardo uniforme, que dejamos en blanco en el dibujo del perfil. El paso siguiente es una acumulación de *tegulae* e *imbrices* en la misma tierra, pero manchada de cenizas. También hay restos semejantes al otro lado del muro B.

Los niveles superiores están claramente alterados, y en parte son de la época de construcción del Instituto.

2. PERFIL MERIDIONAL (Fig. 5)

En este lado tenemos también una variedad grande de elementos, aunque resulten confusos, pero se reflejan los niveles fundamentales, a excepción del I.

Así, lo primero que encontramos es el Nivel II, pero mucho más largo y de más potencia dejando una especie de banco de tierra virgen a la derecha y estando cortado por un nivel posterior a la izquierda. De nuevo es de señalar la escasez de material que proporcionó.

Respecto del Nivel siguiente hay que decir que no es observable en el extremo derecho del perfil. En su extremo izquierdo es posible pensar que cierra un socavón relleno de cenizas, fragmentos de adobe y cerámica; cierre que estaría

reforzado por el posible muro que hay encima. Esto ha de quedar más claro al estudiar la cerámica de ambas partes. Con todo, denominaremos a este socavón Nivel III a.

La parte superior del Nivel III está formada por una capa de cenizas y a continuación siguen tres capas finas donde alternan una de cenizas y otra de adobe de igual grosor.

El Nivel IV tiene las mismas características que en el Perfil Occidental. En él encontramos unos posibles muros que no nos han proporcionado más información. Los dos hoyos de tierra parda removida que se identifican fácilmente son posiblemente producto de obras de época reciente, pues chatarra y hormigón se encuentran en sus fondos. La existencia de una posición militar en este extremo del Llanete de los Moros durante la Guerra Civil quizá sea la explicación de estas alteraciones, así como de la presencia de otros restos próximos.

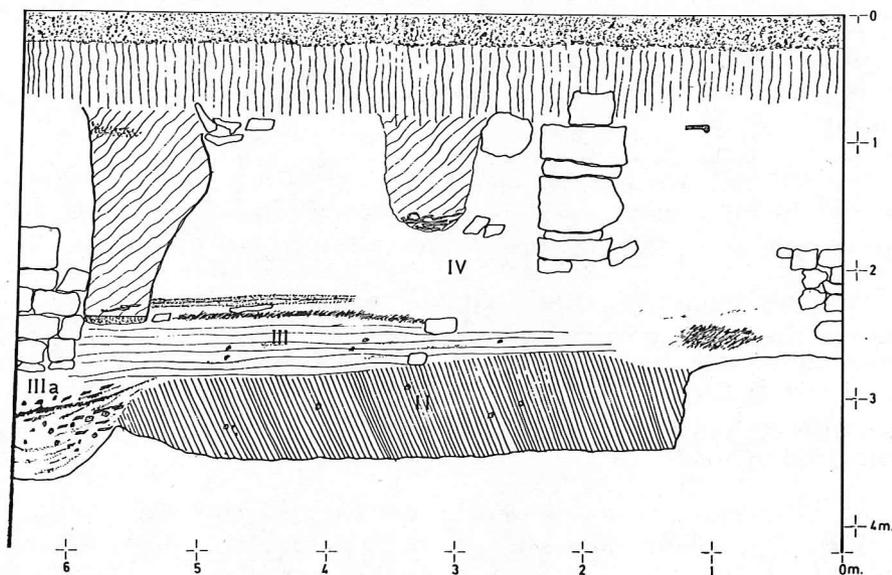


Fig. 5.—Perfil meridional de la estratigrafía

III. DESCRIPCION DE LA CERAMICA

1. PERFIL OCCIDENTAL (Núms. 1 a 41 y 52 a 65 a)

1.1. Nivel I. Bolsada derecha (Figs. 6 y 7)

1. Cuenco de cerámica a mano. Pasta oscura, desgrasante medio-grueso. Superficie de color desigual, oscuro, rojizo. Bien alisada. Diám. boca 15 cm.; diám. máximo 20 cm. Se conserva una cuarta parte.

2. Cerámica a mano. Pasta oscura, desgrasante medio-grueso. Superficie exterior bruñida. Color pardo homogéneo. El interior está bien alisado. Fragmento pequeño. Diám. boca 16 cm.

3. Cerámica a mano. Igual descripción que anterior, sólo que el bruñido exterior es de menor calidad. Superficie de color negruzco. Diám. boca 10 cm. Fragmento pequeño.

4. Cerámica a mano. Igual descripción que número 2. Diám. boca 30 cm. Fragmento pequeño.

5. Cerámica a mano. Pasta semejante a anteriores. Superficie bien alisada. Color Pardo. Diám. boca 16 cm. Fragmento muy pequeño.

6. Cerámica a mano. Pasta oscura, desgrasante medio-grueso. Superficie bien alisada, roja al exterior, negra en el interior, lo cual se refleja en la sección de la pasta, que ha quedado dividida en dos mitades, roja y negra. Diám. boca 24 cm. Fragmento pequeño.

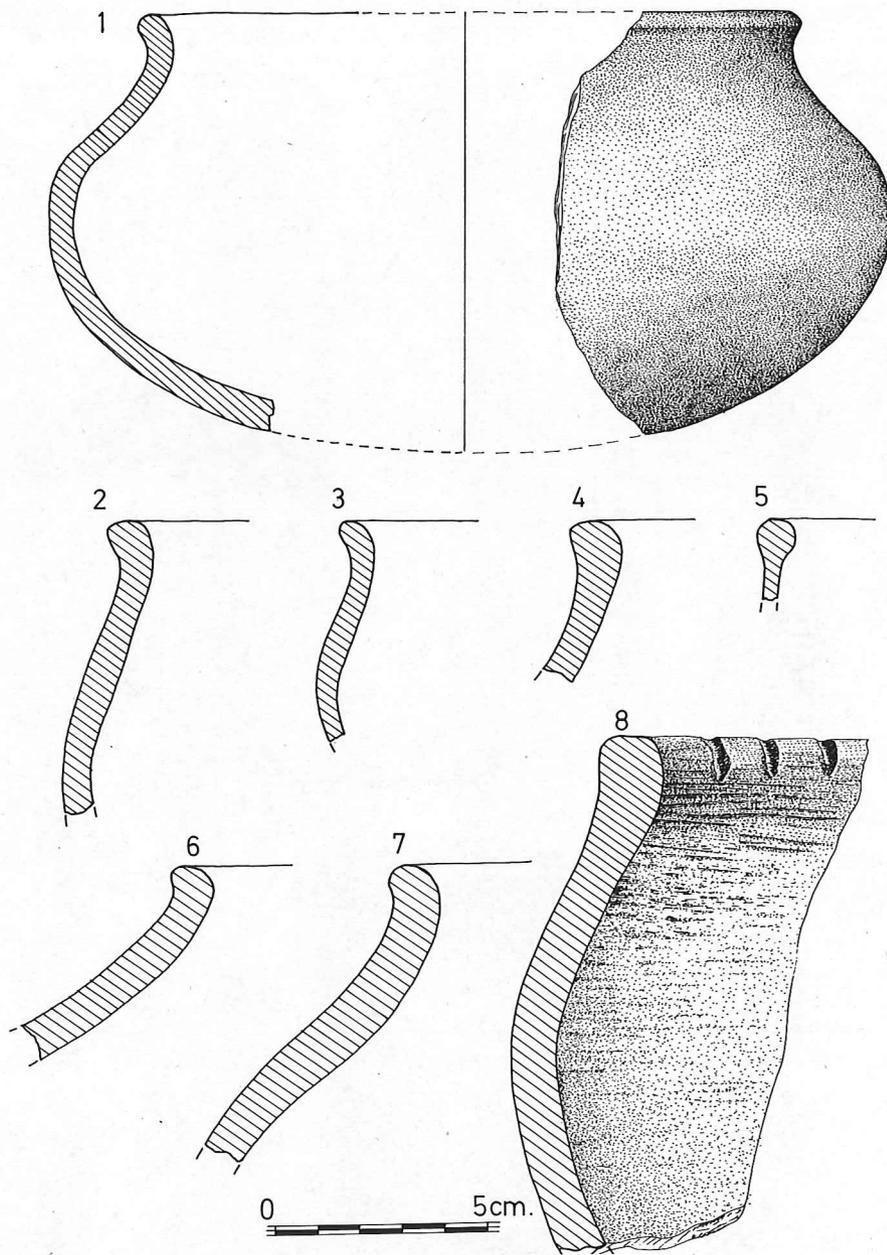


Fig. 6.—Perfil occidental. Nivel I. Bolsada derecha. Cerámicas

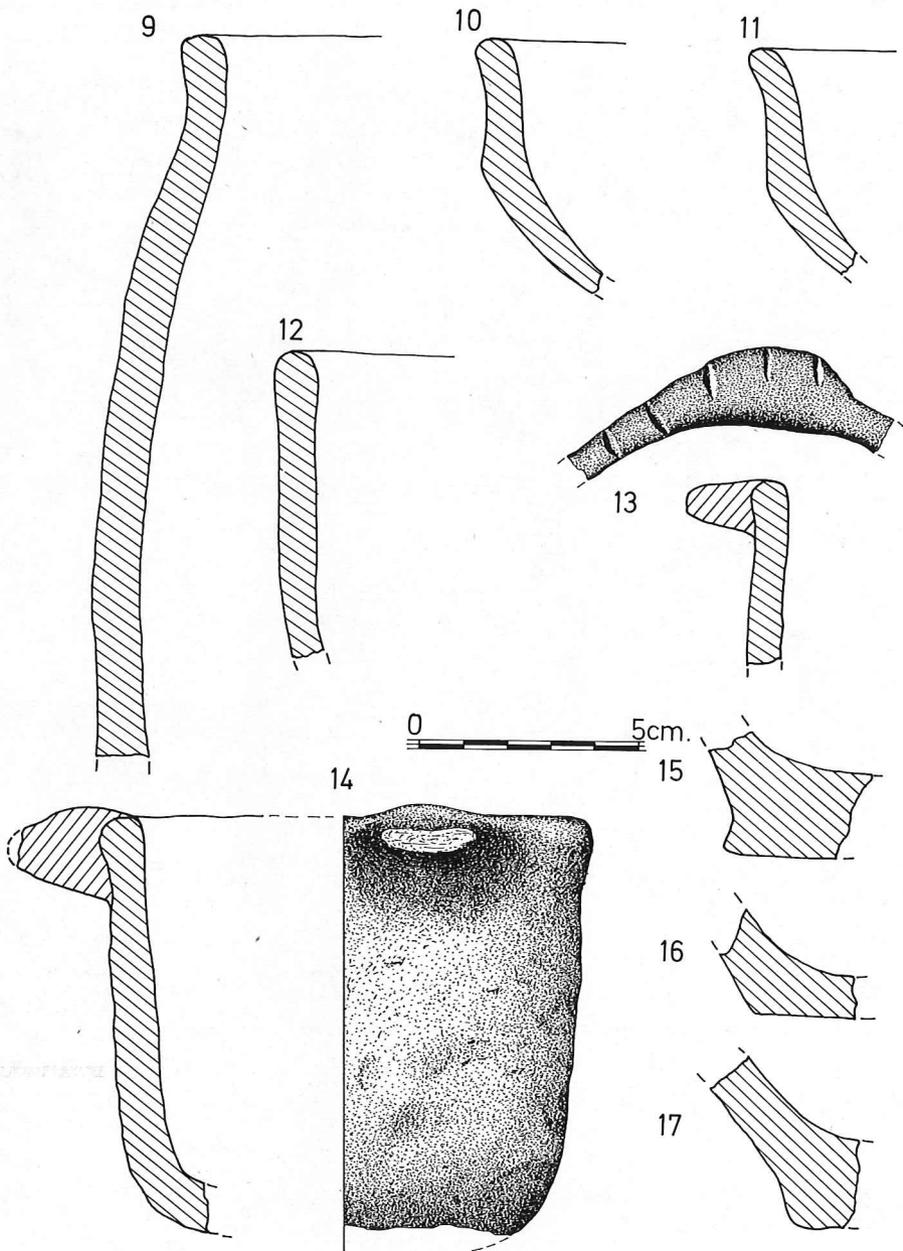


Fig. 7.—Perfl occidental. Nivel I. Bolsada derecha. Cerámicas

7. Cerámica a mano. Muy semejante al anterior, aunque el núcleo negro de la pasta es mayor, más de la mitad de su grueso. Diám. boca 16 cm. Fragmento pequeño.

8. Cerámica a mano. Pasta oscura en el núcleo, roja al exterior, dándole una apariencia distinta de los anteriores. Tiene una mancha oscura cerca del borde. Pasta con desgrasante grueso. El exterior y el interior se han espatulado en diversas direcciones con un trazo ancho. El borde tiene unas incisiones poco profundas en su parte interna. Diám. boca 36 cm. Fragmento mediano.

9. Cerámica a mano. Pasta oscura, desgrasante medio-grueso. Superficie tosca e irregular, de color oscuro. Diám. boca 16 cm. Fragmento mediano.

10 y 11. Dos fragmentos de iguales características, quizá del mismo vaso. La pasta es semejante, con desgrasante grueso-medio. Trabajados a mano. La superficie debió ser espatulada y luego alisada sin demasiado cuidado. Tienen manchas oscuras y rojas desiguales. El diám. de la boca sería de unos 18 a 20 cm. El fragmento número 10 es mediano y pequeño el número 11.

12. Cerámica a mano. Pasta semejante a los anteriores. Superficie tosca. Diám. boca 10 cm. Fragmento pequeño.

13. Cerámica a mano. Pasta como las anteriores. Superficie muy tosca. Es un borde de un cuenco con una asa de «mamelón» y decorado con unas incisiones poco profundas. El fragmento es pequeño.

14. Cerámica a mano. Este cuenco se conserva en una tercera parte y por eso ha sido dibujado completo. La pasta es oscura y sigue las líneas ya conocidas. La superficie es muy tosca e irregular. Conserva un asa semejante a la del núm. 13. Diám. boca 10 cm.

15, 16 y 17. Tres fragmentos pequeños de pies de vasos planos, de pasta oscura y desgrasante grueso. El menos tosco es el núm. 16.

Como vemos, el conjunto presenta un aspecto técnico bastante homogéneo: elaboración a mano, con barros de abundantes inclusiones (se observan fácilmente los granos de sílice

de las arenas empleadas como desgrasantes y otros de micas), tonos generalmente oscuros, aunque con manchas desiguales e incluso superficies francamente claras, producto de unos hornos elementales. Tratamientos diversos de las superficies, que como mucho se bruñen dejando el resto de la decoración relegado a unas incisiones en el borde de dos fragmentos y las asas de «mamelón». En cuanto a las formas predominan los «cuencos» o urnas de cuerpos globulares, hombros entrantes y bordes vueltos, de diversos diámetros. Destaquemos también los fragmentos 10 y 11, carenados, los cuencos de paredes rectas 9 y 12 y los números 13 y 14, muy semejantes. Podemos presumir que parte de estos recipientes tendrían fondos convexos, aunque también existen fondos planos. Hay que añadir, finalmente, que los fragmentos que presentamos son todos los dibujables del lote, aproximadamente la mitad del número total encontrado.

1.2. Nivel I. Bolsada izquierda (Figs. 8, 9 y 10)

18. Cerámica a mano, pasta oscura con desgrasante grueso-medio, superficie bien alisada, rojiza al exterior y oscura en el interior. Diám. boca 42 cm. Fragmento pequeño.

19. Cerámica a mano. De semejantes características que el anterior. Superficie tosca e irregular. Diám. boca 16 cm. Fragmento pequeño.

20. Cerámica a mano. La pasta tiene un tono claro en el exterior, aunque el núcleo es más oscuro. El desgrasante es grueso. Superficie cuidada, con un espatulado que casi se puede llamar bruñido.

21. Cerámica a mano. Pasta oscura, con desgrasante medio-grueso. La superficie a ambos lados es rojiza, aunque tiene una mancha oscura. Está bien alisada. Diám. boca 20 cm. Fragmento pequeño.

22. Fragmento prácticamente semejante al número 18. Diám. boca 34 cm. De pequeño tamaño.

23. Cerámica a mano. Desgrasante medio grueso. Superficie de color pardo claro, alisada. Diám. boca 30 cm. Fragmento pequeño.

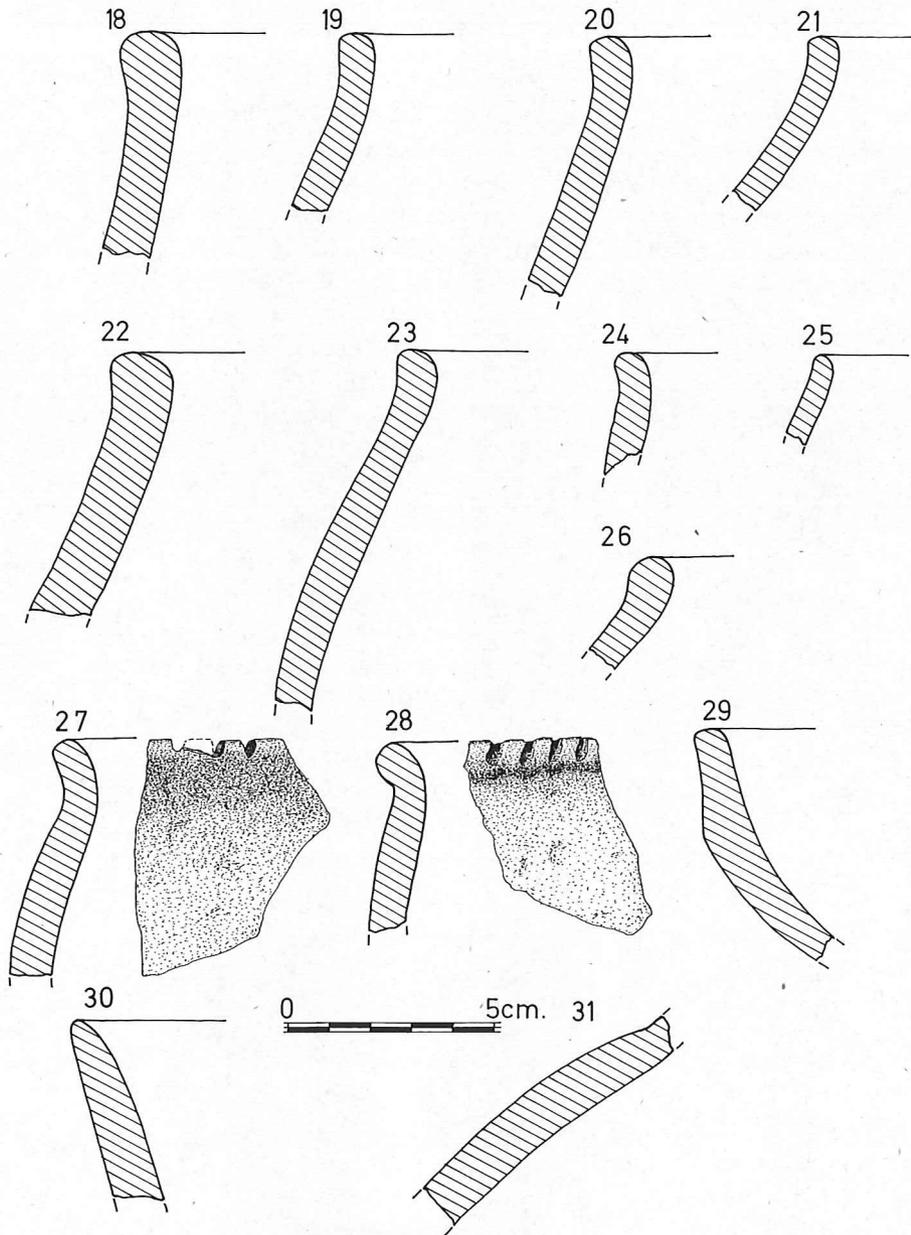


Fig. 8.—Perfil occidental. Nivel I. Bolsada izquierda. Cerámicas

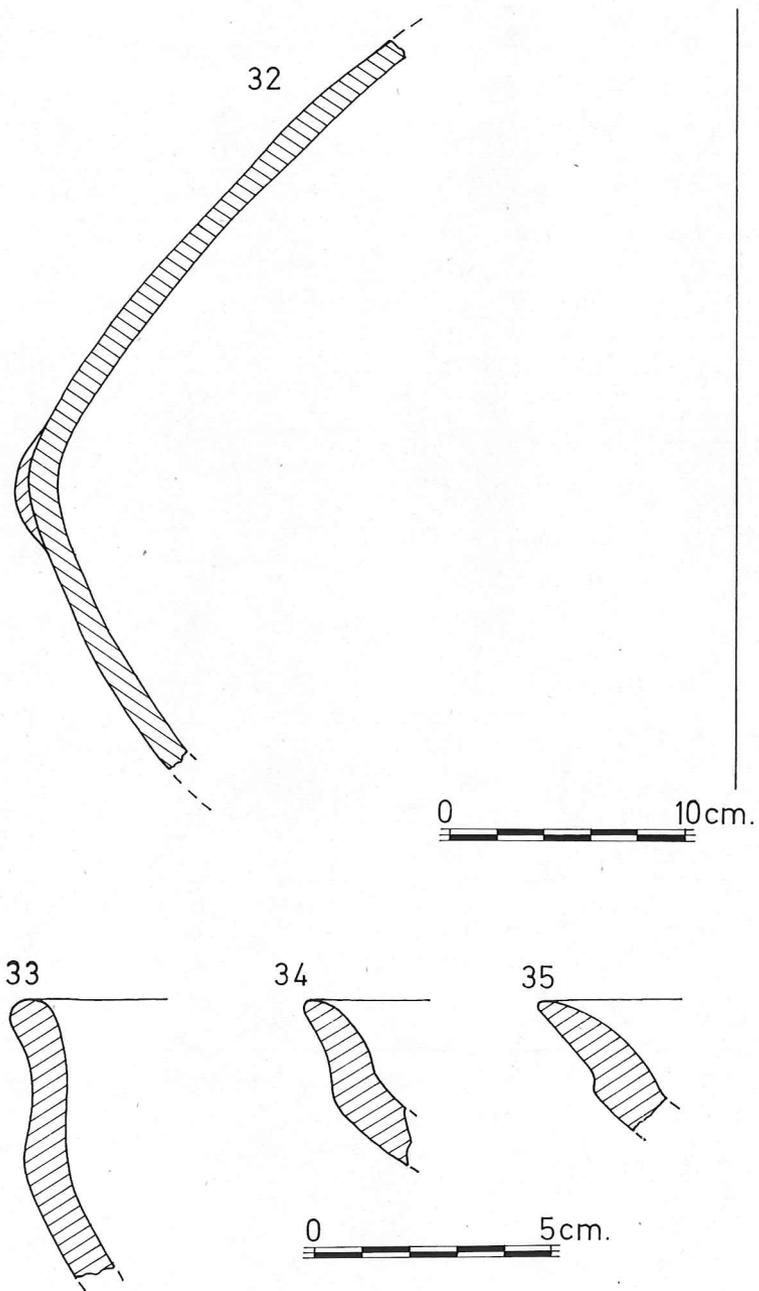


Fig. 9.—Perfil occidental. Nivel I. Bolsada izquierda. Cerámicas

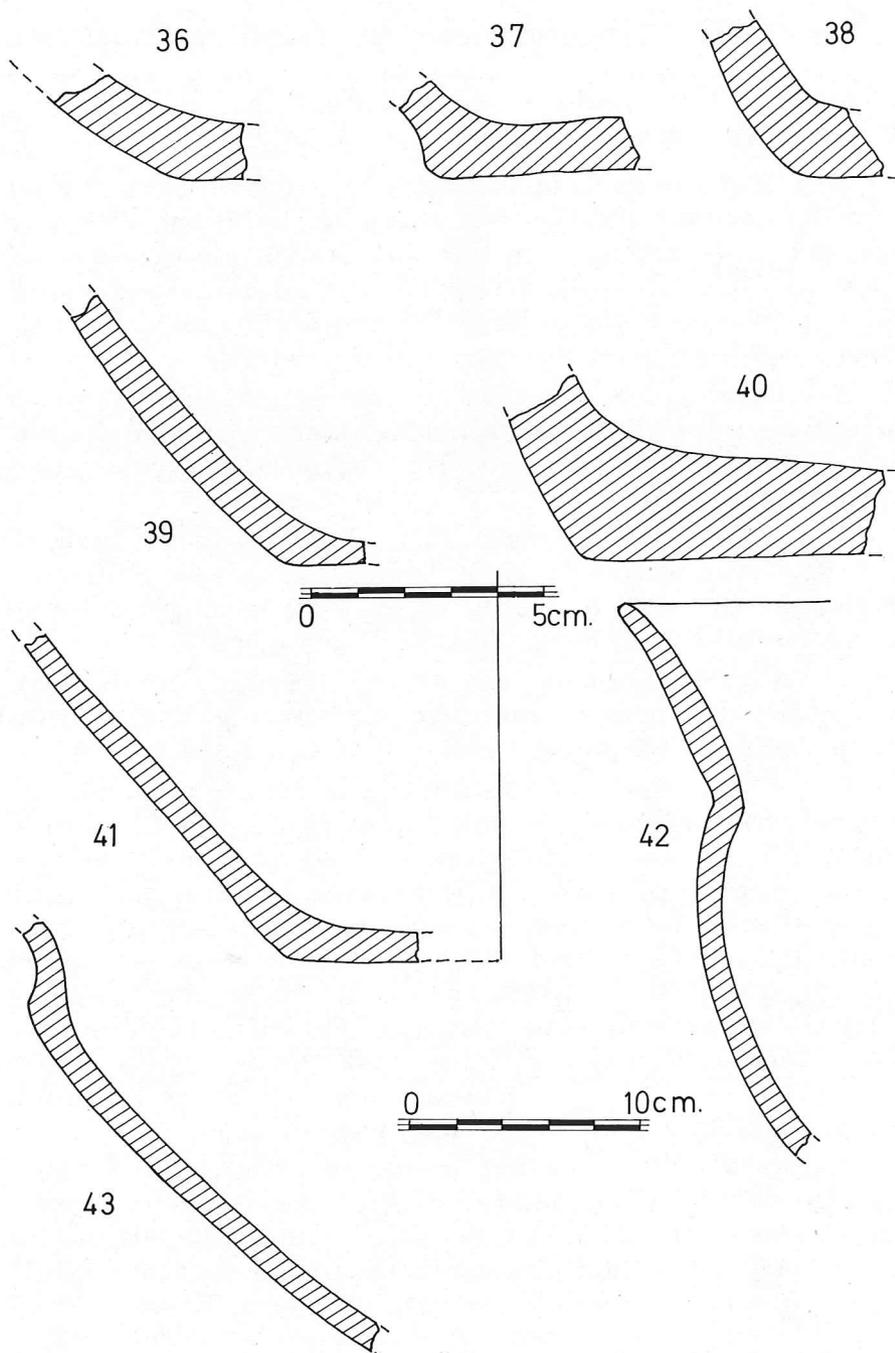


Fig. 10.—Perfil occidental. Nivel I. Bolsada izquierda. Cerámica de superficie

24, 25 y 26. Descritos juntos en función de su pequeño tamaño y características semejantes: a mano, pasta oscura con desgrasante medio-grueso, superficie de color oscuro y bien alisada, especialmente el número 26.

27 y 28. Unidos en la descripción de nuevo por sus características semejantes: pastas acostumbradas, superficies muy toscas y desiguales, con los bordes cortados con una serie de incisiones que dan un aspecto peculiar a estos dos fragmentos. Destaca más el número 28 por el engrosamiento del borde. Son de pequeño tamaño.

29. Cerámica a mano. Es un cuenco carenado de pasta semejante a los anteriores, superficie clara y toscamente tratada, aunque el núcleo es oscuro. Diám. boca 14 cm. Fragmento pequeño.

30. Este fragmento, de pequeño tamaño, se distingue de los anteriores, aparte de por su forma, que se sale de lo habitual aquí, por el tratamiento cuidado de la superficie y su color rojizo. Podría tener 30 cm. de diámetro.

31. Cerámica a mano, de pasta ya habitual, superficie exterior alisada, aunque tiene trazos de espatulado. El interior ha perdido, desprendida, su superficie originaria.

32. Lo que queda de esta pieza se ha obtenido de una serie de fragmentos que hemos podido unir formando un gran vaso de 30 cm. aproximadamente de diámetro mayor, del que no se conserva ni la boca ni la base. La pasta es del mismo tipo que todos los demás, oscura y con desgrasante grueso. La superficie está bien alisada y el color oscila del rojizo al pardo oscuro, a manchas irregulares. La superficie interior se ha desprendido en gran parte. Conserva también un abultamiento en la carena, dispuesto de tal manera que es posible pensar que en el resto del vaso debería haber cuatro, equidistantes. Es la pieza más grande que hemos encontrado.

33, 34, 35. Estos tres fragmentos son excepcionales por su calidad dentro del conjunto que estudiamos. Aunque las pastas son las ya conocidas y repetidas, son más compactas y las superficies están cuidadosamente bruñidas, consiguiendo el típico aspecto acharolado de esta cerámica. El número 33 tiene 30 cm. de diámetro, 28 el número 34 y quizá 38 el número 35. Son todos muy pequeños.

36, 37, 38, 39, 40. Fragmentos de pies, de pequeño tamaño todos ellos, de pastas oscuras y superficies variables. Es de notar que los interiores son más claros que los exteriores. El número 40 es de color claro íntegramente, su superficie y el núcleo de la pasta, especialmente gruesa.

41. Este fragmento, grande, de unos 10 cm. de diámetro en la base, se acerca mucho en calidad y tratamiento al número 32. Dudamos si se ha desprendido el interior dejando una superficie muy tosca o es algo intencionado.

Este conjunto cerámico tiene mucho en común con el anterior. En ambas bolsas encontramos fragmentos de un mismo vaso a distintas profundidades, lo cual indica un relleno de una vez. En este lote lo más destacado son los fragmentos 33, 34 y 35, especialmente los dos últimos. También debemos señalar especialmente los fragmentos 27 y 28, decorados con incisiones en el borde y cuyas superficies parecen «olvidadas». Finalmente tenemos un fragmento, número 30, de un tipo de vaso específico, del cual poseemos una buena muestra de superficie (núm. 42) que servirá para aclarar el panorama que ofrece esta cerámica.

Al igual que con el lote anterior, la mitad de los fragmentos hallados son los dibujados.

1.3. Cerámica de superficie (Figs. 10 y 11)

Los números 42 a 51 son fragmentos que consideramos significativos y el incluirlos aquí es por la relación estrecha que guardan con la cerámica descrita, aunque proceden de rebusca entre las tierras removidas.

42. Este fragmento, una cuarta parte del vaso original, debía tener unos 40 cm. de diámetro en el borde, que se va estrechando hasta unirse a un cuerpo globular del que no se conserva la base. La pasta es la acostumbrada y el tono de la superficie oscila entre pardos y rojizos. Está tratada cuidadosamente, sobre todo en la parte troncocónica, donde el bruñido final toma un sentido oblicuo al plano de la boca y a partir del estrangulamiento que une las dos partes se hace aproximadamente horizontal y peor cuidado. El interior también está bruñido en la boca y sólo alisado en el resto.

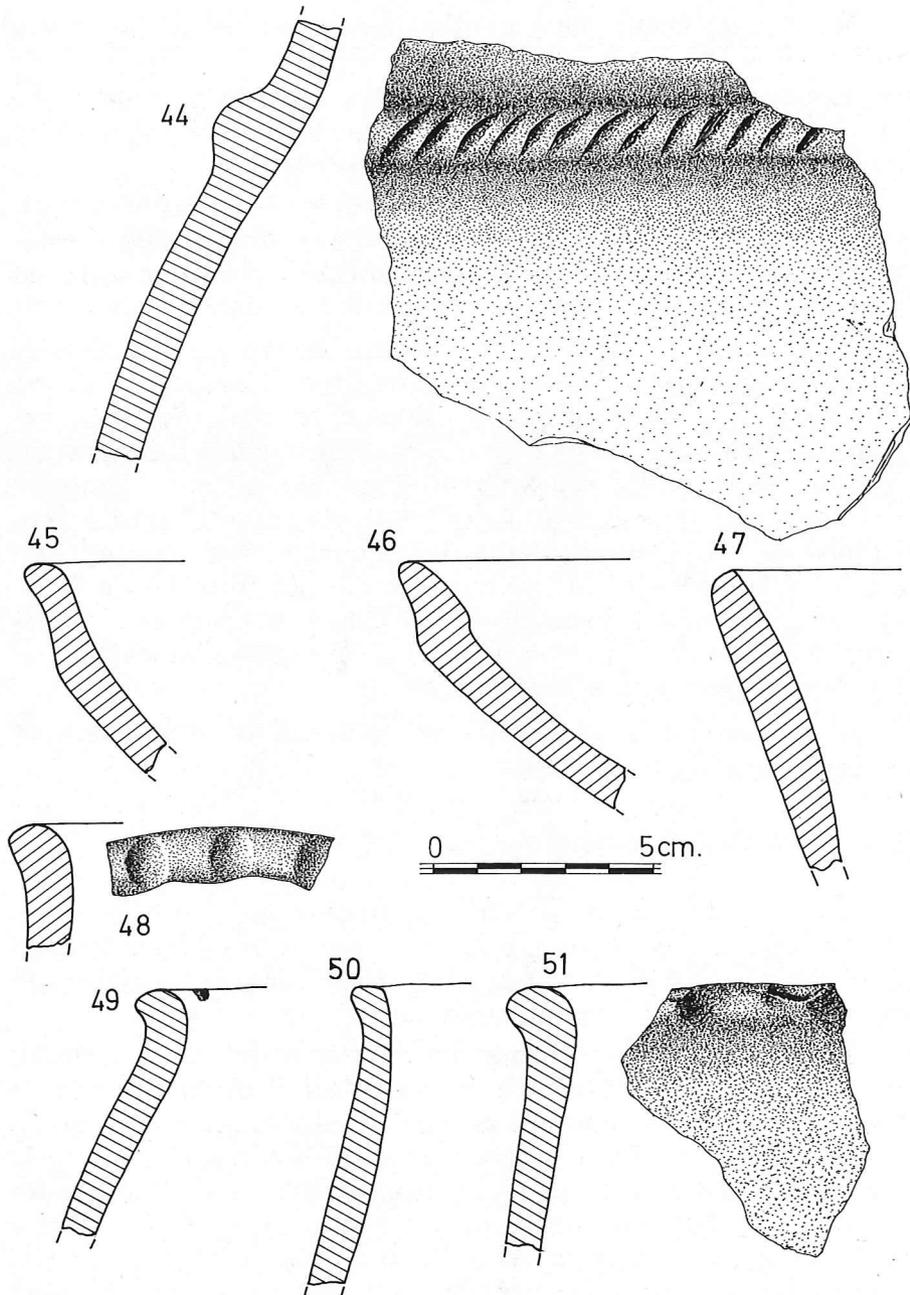


Fig. 11.—Nivel I. Cerámica de superficie

43. Es otro gran fragmento, de un vaso que tendría unos 60 cm. de diámetro máximo. No se conserva el borde ni la base. La pasta y la coloración no añaden nada nuevo a lo ya conocido. El tratamiento de la superficie es un espatulado cuidadoso tanto en el interior como en el exterior.

44. Dentro de las líneas generales de esta cerámica, en este fragmento, grande, hay que destacar el cordón o engrosamiento a la altura del hombro cortado por una serie de incisiones. La superficie está alisada.

45 a 51. De estos fragmentos habría que destacar los números 45, 46 y 47 por sus formas, aunque el tratamiento de las superficies no es tan bueno como en otros fragmentos semejantes; y los números 48, 49 y 51 por su decoración: unas toscas impresiones en el primero que además tiene una superficie poco cuidada; una incisión en el segundo y una especie de impresiones o «pellizcos» en el tercero, de superficie tosca también.

1.4. Nivel II

De este nivel sólo pudimos extraer cuatro pequeños fragmentos de cerámica a mano, de pasta oscura y desgrasante grueso y superficies de color claro, rojizo. Uno de los fragmentos tiene la superficie alisada; dos menos cuidada y el último tosca. No han sido dibujados.

1.5. Nivel III (Fig. 12)

Este nivel nos proporcionó una veintena de pequeños fragmentos de cerámica, toda ella a torno. Los más significativos son:

52. Borde de pasta grisácea y poco decantada.

53. Borde de un plato o cuenco de pasta clara y decantada. Superficie de color claro. Diám. 18 cm.

54, 55. Bordes de pasta más oscura y poco cuidada en general. Son del tipo que se considera «de cocina» (4). El primero tiene 12 cm. de diámetro y 14 el segundo.

(4) Es la forma 14 (lám. XX) de J. M. LUZÓN NOGUÉ, *Excavaciones en Itálica, Estratigrafía en el Pajar de Artillo*, Excavaciones Arqueológicas en España, 78, Madrid, 1973.

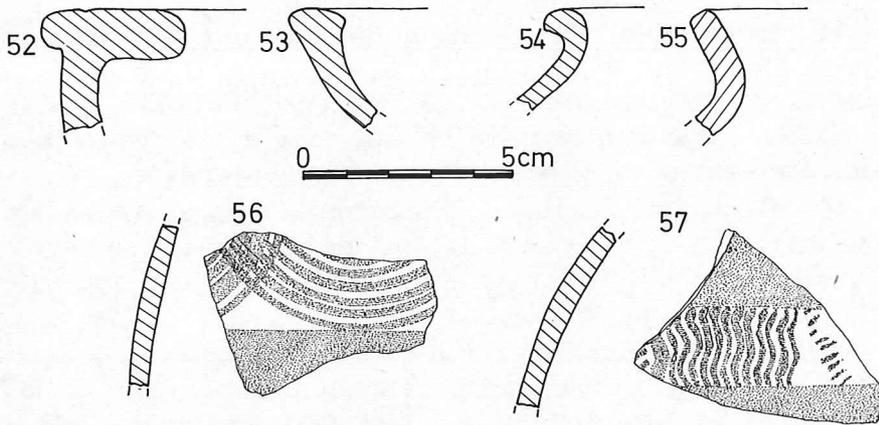


Fig. 12.—Perfil occidental. Nivel III. Cerámicas

56. Fragmento de galbo, de pasta anaranjada, superficie cuidada y decorada con parte de una franja ancha y círculos concéntricos. El color, rojo, es del tipo más diluido, que llamaremos en adelante «normal», para diferenciarlo de pigmentos más consistentes que pueden llegar hasta el tipo «barniz», es decir, que forme una capa lo suficientemente gruesa como para que se le pueda hacer saltar en forma de pequeñas costras o proporcione un polvo consistente.

57. Muy semejante al anterior, aunque el color resalta más sobre la superficie, que es blanquecina.

De entre los fragmentos no dibujados hay varios con algún trazo de pintura roja y dos de pasta gris, decantada y superficie cuidada.

1.6. Nivel IV (Fig. 13)

De esta parte recogimos un fragmento de *tegula*, otro de *imbrex* y una quincena de pequeños fragmentos de cerámica, toda ella a torno, de los que destacamos:

58. Borde de pasta decantada, núcleo anaranjado y superficie amarillenta. Diám. 12 cm.

59. Borde de pasta decantada y más porosa. Tiene el filo exterior decorado con una pintura «normal» que tiende a ser anaranjada, especialmente en las dos rayas de la parte exterior. Diám. 16 cm.

60. Fragmento de galbo, decorado con una franja de pintura roja «normal». Pasta decantada.

61. Fragmento de un cuello de pasta clara y decantada, decorado con tres rayas de color ocre y una franja más ancha de color rojo intenso. La calidad de la pintura es «normal».

62. Borde de una «cazuela» provista de un asa de sección lenticular. Pasta clara y decantada. Diám. 16 cm.

63. Borde, pequeño, de una olla como los números 54 y 55. El filo del borde está ennegrecido, pero la superficie es anaranjada. Diám. 14 cm.

64. Borde de un vaso de sigillata. Pasta decantada, de color pardo, desgrasante fino y blanco, fractura arenosa y barniz brillante y compacto. Diám. 16 cm.

65. Este fragmento es el más significativo de los que aparecieron entre el barro que había servido para asentar los mampuestos del muro A. Es un pie de un plato de sigillata de 6 cm. de diámetro, pasta clara, de fractura arenosa, y un barniz rojo que ha saltado en varias partes. Tiene en el interior una raya que quizá sea accidental.

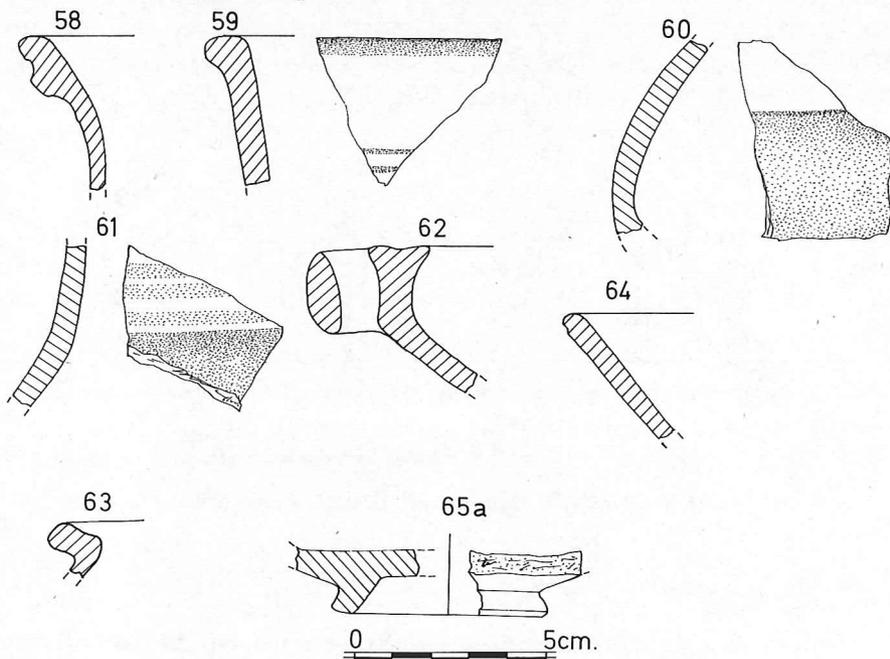


Fig. 13.—Perfil occidental. Nivel IV. Cerámicas

1.7. Nivel IV a

Podríamos denominar así la acumulación de cenizas, *tegulae* e *imbrices* que forma la parte superior del Nivel IV. Con todo, a excepción de estos materiales, no nos proporcionó nada más.

2. PERFIL MERIDIONAL (Núms. 65 a 79, inclusives)

2.1. Nivel II (Fig. 14)

De esta parte extrajimos del perfil una veintena de pequeños fragmentos de cerámica, un trozo de hueso y una valva rota de un molusco fluvial. La cerámica es toda a mano sin lugar a dudas, de pastas oscuras, desgrasantes gruesos y superficies cuyos tratamientos oscilan desde el bruñido del número 67 al alisado del número 66 o a la superficie tosca y rugosa del número 65, los únicos dibujados. Habría que precisar, además, que el número 65 tiene la superficie de color rojizo, aunque el núcleo es negro. Su diámetro en la boca es de 18 cm. Esta cerámica encaja con los fragmentos hallados en el mismo Nivel del perfil occidental y ciertamente como conjunto se distinguen de la cerámica del Nivel I.

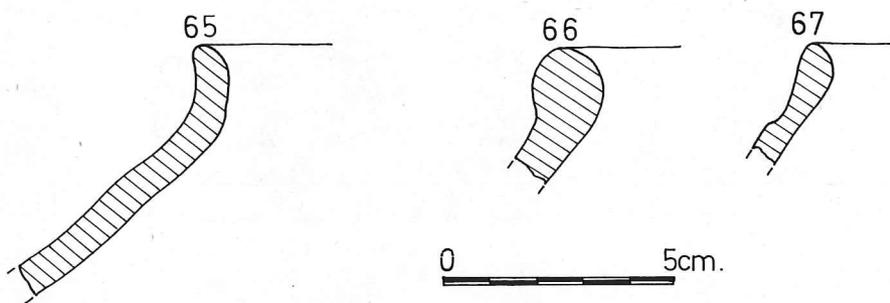


Fig. 14.—Perfil meridional. Nivel II. Cerámicas

2.2. Nivel III

Sólo tres fragmentos de cerámica a torno, quizá de ánforas y cinco a mano, muy pequeños, de pastas oscuras y desgra-

sante grueso, pero con superficies de color claro. Uno de ellos estaba muy bien alisado. No presentamos ninguno, por su escasa representatividad.

2.3. Nivel III a (Fig. 15).

El socavón que así hemos denominado proporcionó un abundante conjunto de fragmentos de cerámicas a torno, parte de los cuales estaban pintados, aunque la mayoría correspondía a ánforas o vasos de gran tamaño cuyos restos se pueden confundir con los de aquéllas. Para corroborar esto no tenemos ningún fragmento de borde o pie de ánforas y sólo un fragmento de algo que podría ser un asa, pero aplanada.

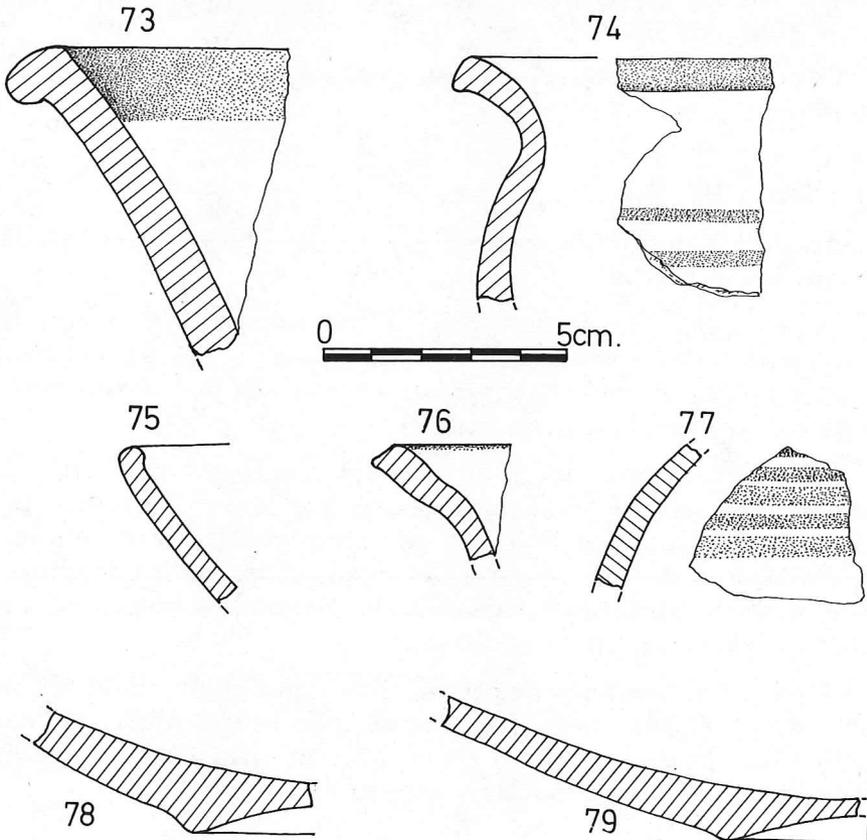


Fig. 15.—Perfil meridional. Nivel III a. Cerámicas

73. Borde, pintado en su parte interna, de barro decantado y color rojo «normal». Diám. 50 cm. (?).

74. Pequeño fragmento de un vaso decorado con el mismo tipo de pintura. Superficie de color grisáceo, como si se hubiese ahumado al cocerlo. Diám. 24 cm.

75. Borde de un plato de 20 cm. de diámetro, pasta decantada de color anaranjado.

76. Pequeño fragmento de un borde, quizá de un «vaso de beber» (5), con una franja de pintura en él.

77. Fragmento de galbo de un vaso de pasta decantada y clara, con cinco franjas de color rojo intenso «normal».

78. Pie de un plato de pasta decantada y clara. Superficie poco cuidada. Diám. 5 cm.

79. Pie de un plato de pasta gris, decantada, de 6 cm. de diámetro.

2.4. Nivel IV (Fig. 16)

68. Fragmento de ánfora, de pasta clara y decantada. Diám. boca 12 cm.

69. Fragmento de galbo de un vaso de pasta anaranjada, compacta y decantada. Está decorado con parte de una franja ancha y otras más estrechas de una pintura roja con suficiente pastosidad como para que brille.

70. Este fragmento, si bien no da una forma precisa, destaca por la calidad de la pintura con que está decorado, especialmente la parte de la franja que conserva. Los círculos que completan la decoración son del mismo tono de color chocolate, pero la pintura es más diluida. Se podría, creemos, hablar de «barniz» en esta ocasión.

Un fragmento muy pequeño, pero igualmente cuidado no ha sido dibujado, pero lo citamos por ser también de una calidad fuera de lo normal en el material que estudiamos. En este caso la pintura ha sido espatulada.

(5) Correspondería a la forma 3 (lám. IV) de Luzón, *o. c.*

71. Fragmento de cerámica posiblemente a mano, de pasta gris oscuro, desgrasante grueso y superficie poco cuidada.

72. Este fragmento estaba asociado a las capas de ceniza y adobe alternas que formaban la parte superior del Nivel III, en contacto con el que estudiamos. Es un borde vuelto de pasta decantada y compacta, de color anaranjado. Está decorado con unas franjas de pintura roja de tipo corriente. Diámetro 18 cm.

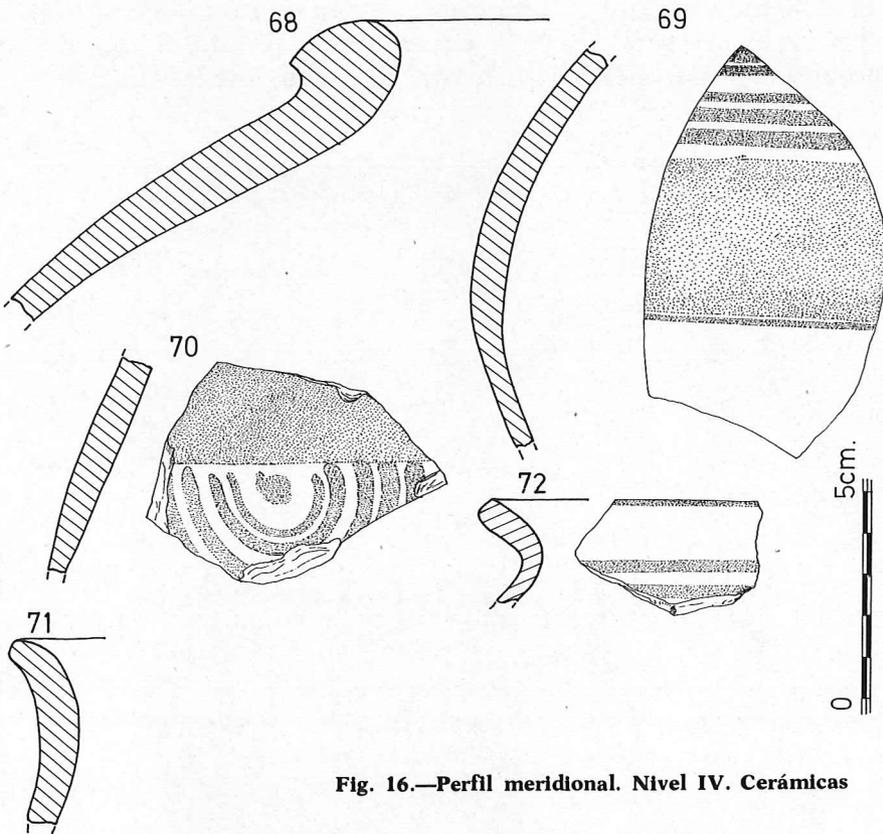


Fig. 16.—Perfil meridional. Nivel IV. Cerámicas

2.5. Cerámica de superficie (Figs. 17, 18, 19 y 20)

Al igual que en 2.1.3., el conjunto de fragmentos que describiremos a continuación proceden de las tierras revueltas

por la excavadora. Con todo, su fin es ampliar el panorama que nos ofrecen las cerámicas de los perfiles, un poco exiguo.

80. Boca de una urna, de 14 cm. de diámetro, de pasta decantada y clara. La superficie es cuidada y la pintura que la decora de color rojo intenso y densa. Esta cubre el borde y todo el hombro del vaso y a continuación se desarrollan parcialmente unos motivos de cuarto de círculo paralelos.

81. Boca de urna, de 16 cm. de diámetro, pasta decantada y clara. La pintura es más diluida que en el anterior. La decoración consiste en una franja ancha que no llega al borde, una serie de semicírculos concéntricos y líneas onduladas paralelas y por debajo otra franja ancha, incompleta.

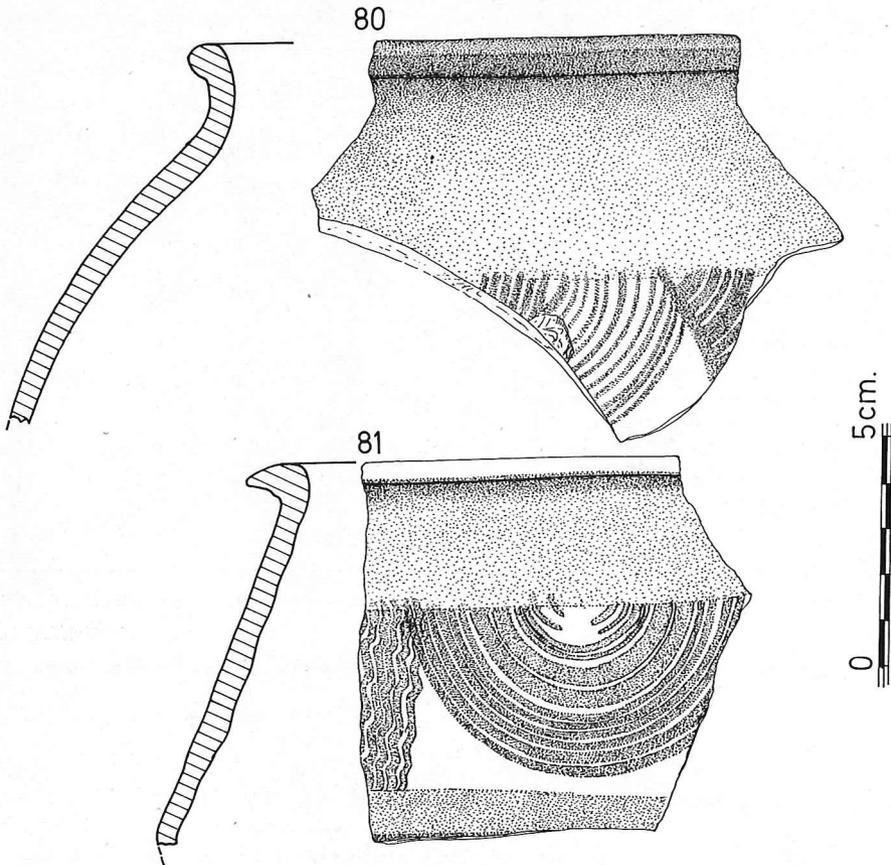


Fig. 17.—Cerámica de superficie

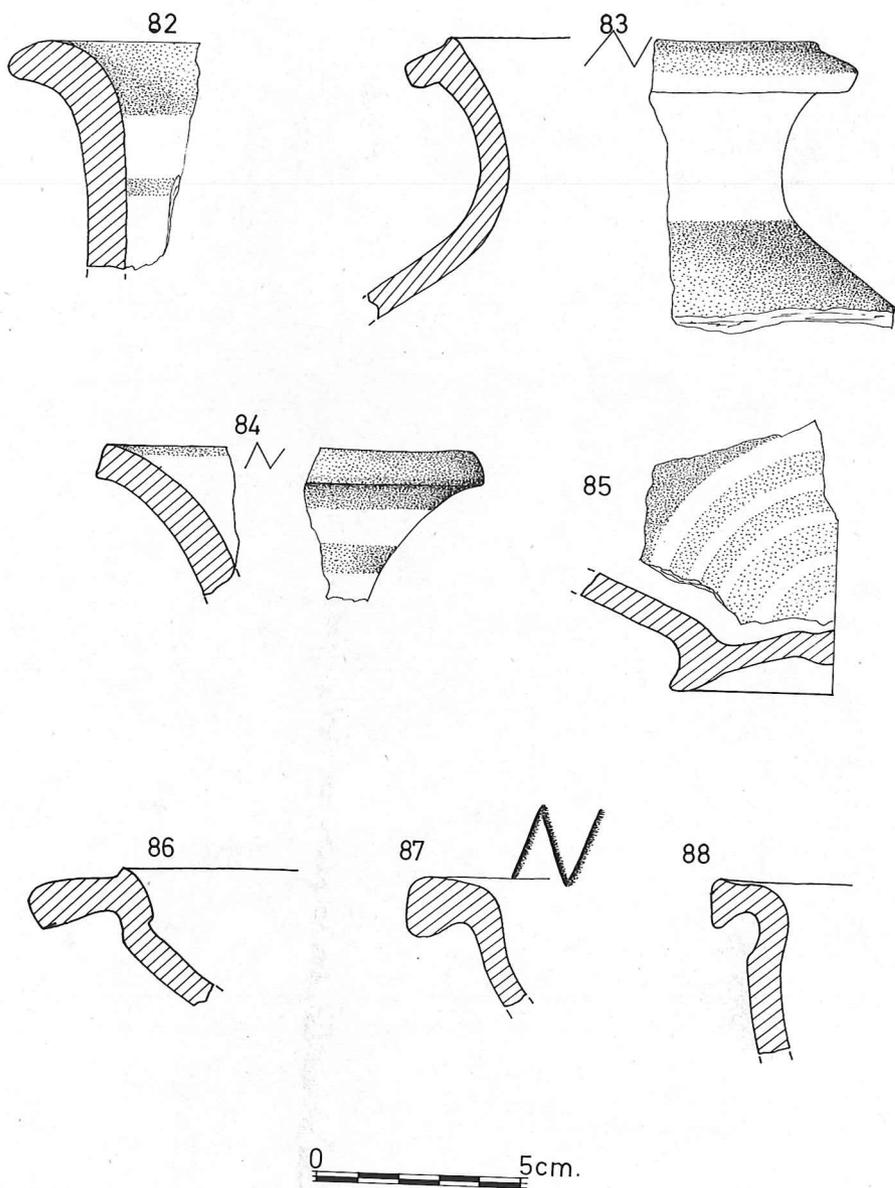


Fig. 18.—Cerámica de superficie

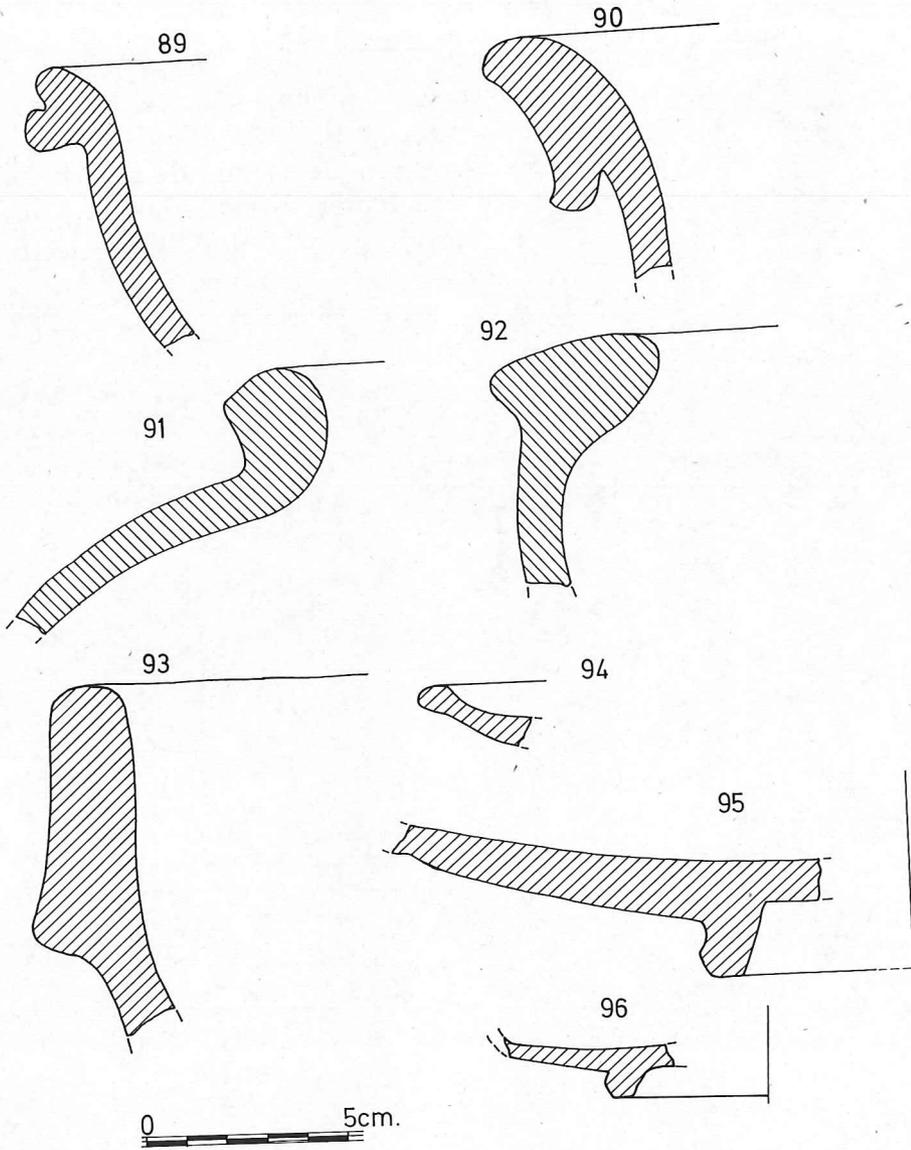


Fig. 19.—Cerámica de superficie

82. Fragmento de borde de una fuente, decorado con una franja de color rojo intenso y una raya más fina de color pardo más abajo. Diám. 50 cm.

83. Boca de urna, de 18 cm. de diámetro. Pasta semejante a anteriores. Tiene el borde decorado con pintura anaranjada y el hombro en rojo. La pintura es diluida.

84. Borde de un cuenco o fuente de 12 cm. de diámetro, decorado con pintura roja y una banda estrecha más abajo.

85. Fragmento de un pie de plato, de 12 cm. de diámetro, de pasta y superficie poco cuidadas. Está decorado en su interior con franjas concéntricas, de color anaranjado. La más exterior es de color rojo.

86. Fragmento del borde de un «lebrillo» de 28 cm. de diámetro. La pasta es clara y la superficie áspera.

87. Borde de tipología semejante, aunque la pasta es gris y decantada. Además tiene incisas en la parte horizontal del labio tres líneas que recuerdan una N. Diám. 45 cm.

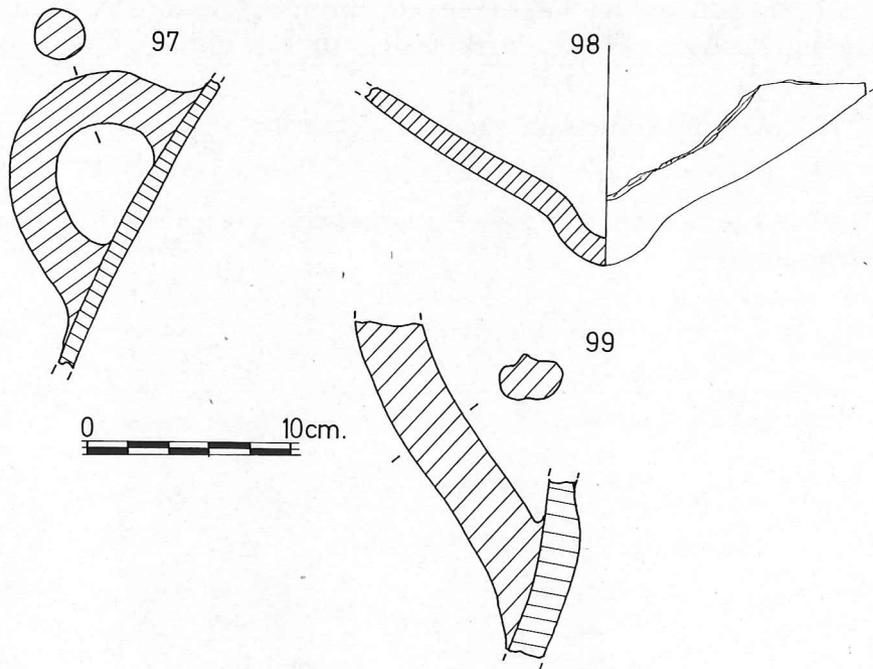


Fig. 20.—Cerámica de superficie

88. Fragmento de «lebrillo», de 22 cm. de diámetro.
89. Forma emparentada a la anterior. Por debajo del filo del borde corre un saliente que se ha modelado en forma de ondas. Diám. 48 cm.
90. Borde de ánfora, de 20 cm. de diámetro máximo.
91. Borde de ánfora, de 12 cm. de diámetro.
92. Borde de un vaso de borde entrante, de 22 cm. de diámetro. La pasta y la superficie son grises.
93. Borde de ánfora, de 16 cm. de diámetro.
- 94 y 95. Fragmentos de cerámica de barniz negro. El primero corresponde a un borde de un plato o fuente de 30 cm. de diámetro. El segundo al pie de un plato de 10 cm. de diámetro. Ambos son de pasta decantada y color claro. El barniz del primer fragmento es de color negro más intenso que el segundo, que tiene un aspecto metálico, sin llegar a las irisaciones de los barnices de fabricación local.
96. Puede ser un fragmento de sigillata, aunque la pasta está ennegrecida. El barniz es de deficiente calidad. Diámetro 8 cm.
97. Asa de ánfora de sección circular.
98. Pie de ánfora semiesférico.
99. Asa de ánfora de sección aplastada, con una arista que sobresale.

IV. ELEMENTOS ARQUITECTONICOS (Fig. 21)

Dentro de este apartado incluimos varias piezas, incompletas naturalmente, que se habían recogido cuando la construcción del Instituto y un trozo de cornisa que hallamos entre las tierras revueltas por la excavadora.

I. Es una basa de caliza blanca, conservada en dos terceras partes, bastante desgastada.

II. Basa semejante a la anterior, aunque en peor estado de conservación.

III. Fragmento de cornisa de arenisca roja, la «molinaza» de Montoro.

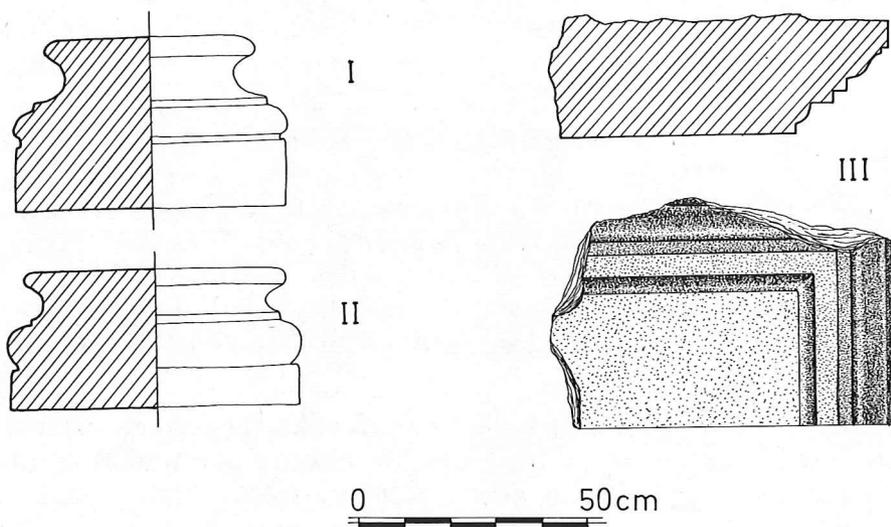


Fig. 21.—Elementos arquitectónicos

Además hay recogidos en el Instituto las siguientes piezas. Dos tambores incompletos de columna, de 50 y 45 cm. de diámetro, con acanaladuras: 24 el mayor y 17 el más pequeño. Una basa de 70 cm. de diámetro, de arenisca roja, muy desgastada compuesta por dos toros y una escocia. Un brocal de pozo de 41 cm. de diámetro interior y 69 cm. de diámetro exterior, también de «molinaza» y muy semejante al que tenía el «pozo» que salió al hacer la excavación (Fig. 3). Un fragmento de 75 cm. de longitud y 22 de diámetro de fuste de «molinaza», repicado como para ir enlucido. Y finalmente dos basas (?) de esta misma piedra, posiblemente relacionables con el último fragmento de fuste citado. La más completa tiene 38 cm. de altura, 27 de diámetro superior y 45 en la base.

V. RESTOS DE FAUNA

Sin duda son restos de comidas, encontrados en las dos bolsas del Nivel I. Fundamentalmente constan de dos valvas de un lamelibranquio fluvial, una docena de conchas de caracol terrestre, *Helix* de tierra, y varios huesos que deben corresponder a animales de pequeño porte. Esto en la bolsa de la derecha.

En la de la izquierda hallamos un trozo de concha, semejante a las anteriores y un grupo de huesos que podrían corresponder a algún suido, cerdo común o jabalí. Estas conclusiones son provisionales hasta que el material, que no es abundante, lo revise un especialista.

VI. PARALELOS Y CRITICA

Las dificultades que el método empleado traen consigo se hacen más evidentes a la hora de hacer el estudio crítico de los materiales. Echamos de menos una situación estratigráfica más rigurosa, es decir, los resultados de una excavación de arriba abajo con todas las consecuencias. Esto se vislumbra en las dos bolsadas que forman el Nivel I, pues dadas las circunstancias en que aparecieron hacen fácil su delimitación y estudio.

De la cerámica aparecida en este Nivel I podemos encontrar paralelos en el yacimiento cordobés llamado «Colina de los Quemados», en los estratos 18 a 14 inclusivos (6), por lo cual el ámbito cronológico es demasiado amplio. Posiblemente las figuras 33, 34 y 35 puedan hacernos más precisa la situación relativa de este Nivel. En todo caso la anterioridad a la época de las colonizaciones es evidente, época de la que aquí no tenemos por ahora nada. Así pues una cronología en torno al siglo VIII a. de C. no sería descabellada, lo cual coincide con otros yacimientos del valle del Guadalquivir, como Cerro Macareno, el Carambolo, etc. que siempre se inician con el mundo indígena de las postrimerías del Bronce. Gracias a la revisión que estamos haciendo de los materiales del Carambolo podemos ver también un parentesco bastante estrecho entre las formas cerámicas de los niveles más bajos y las nuestras del Nivel I.

Bien poco podemos añadir sobre el Nivel II, que dió varios fragmentos a mano (65-67) y con tratamientos que recuerdan

(6) J. M. LUZÓN NOGUÉ y D. RUIZ MATA, *Las raíces de Córdoba. Estratigrafía de la Colina de los Quemados*, Córdoba, 1973.

los del nivel anterior. Hay, pues, cierto parentesco entre ambos, pero posiblemente nos hallamos en un momento distinto.

Mucho más problemático es el resto de la estratigrafía, aunque podemos establecer el siguiente guión:

Nivel III, ibérico pleno (7), con la cerámica pintada clásica y barros grises todavía (8). La cerámica a mano debe ser procedente del Nivel II.

Nivel III a; sigue dentro de la misma línea, aunque nuestros datos no nos permiten explicar la razón de este socavón.

Nivel IV; es posible que aquí podamos hablar de ibero-romano especialmente con los datos que proporciona el perfil meridional. En el occidental son más confusos, pues, encontramos sigillata con cerámica pintada. Sería quizá un poco aventurado asignar a este nivel la cerámica de barniz negro que hay entre los fragmentos recogidos en superficie (94-96), pero lo apuntamos por si pudiera haber esta interpretación, considerando, pues, de época republicana la parte baja de este nivel y de época imperial el resto, lo cual encaja con la sigillata encontrada. Finalmente, el nivel de *tegulae* y cenizas correspondería quizá a la techumbre de la construcción que suponen los dos muros A y B.

Como complemento hemos de decir que en otra parte de Montoro hemos hallado un pequeño fragmento de cerámica griega, quizá de un kylix, con todo lo que esto encierra.

Nuestra esperanza es que estas líneas puedan servir al menos como guía de futuras excavaciones, que a su vez aclaren el paso tan tajante entre el mundo del Bronce final que hemos visto y el ibérico perfectamente desarrollado que encontramos en esta parte de Montoro.

Córdoba, abril de 1980

(7) Para LUZÓN, *o. c.*, los barros grises deben desaparecer «cuando menos a finales del siglo III a. C.» (p. 53).

(8) El término *ibérico pleno* e *ibero-romano*, que aparece más adelante, lo tomamos de M. PELLICER CATALÁN, *Tipología y cronología de las ánforas prerromanas del Guadalquivir, según el Cerro Macareno (Sevilla)*, «Habis», 9, Sevilla, 1978, que sitúa en tal momento los estratos VI y VII de este yacimiento, con una cronología que va de 375 a 250 a. C.

HANS GEORG NIEMEYER

CLODIUS ALBINUS IN CORDOBA?

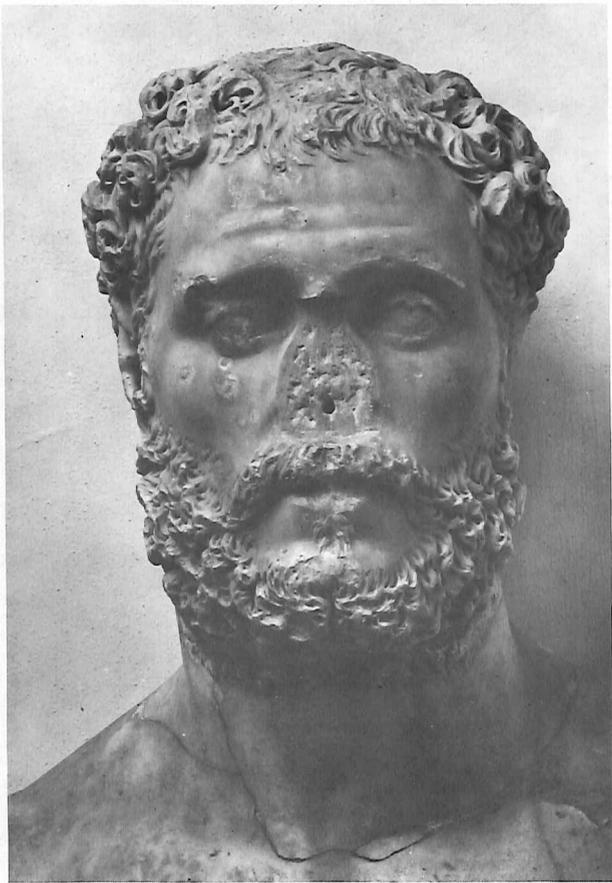
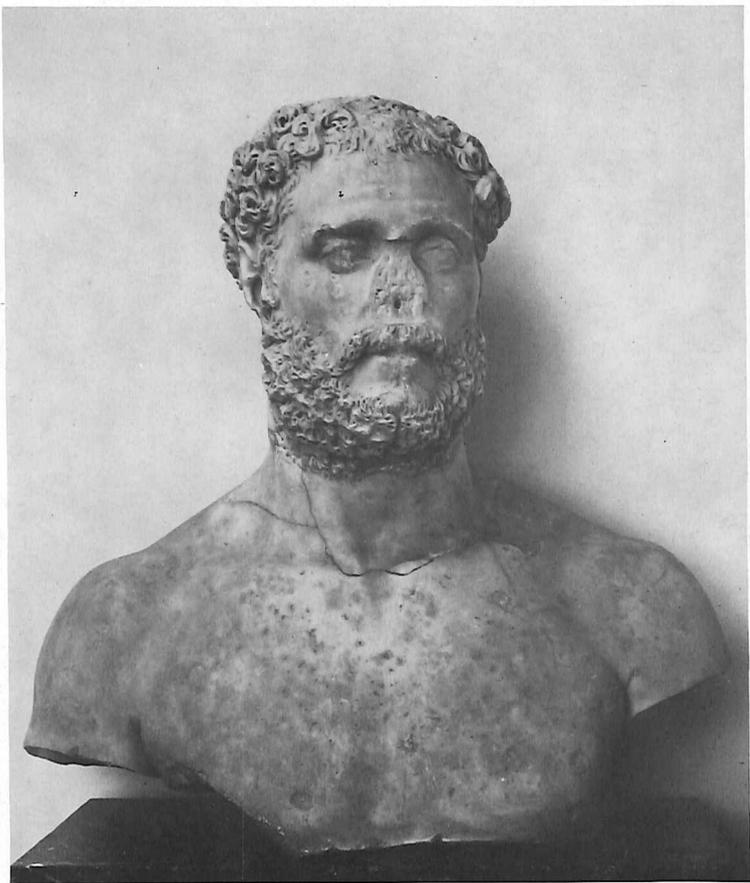
Zu den ältesten Beständen des Museo Arqueológico Provincial in Córdoba gehört ein Männerbildnis von hervorragender Qualität, das in der neueren archäologischen Forschung bisher nicht berücksichtigt worden ist. Gern folge ich dem liebenswürdigen Angebot der Museumsdirektorin, Frau Ana María Vicent, es hier in neuen Aufnahmen des jungen Düsseldorfer Fotografen Helge Mundt bekannt zu machen (1).

Die etwas überlebensgroße Oberarmbüste (2), die in der Calle Julio Burell an der Stelle des antiken Forum von Córdoba gefunden wurde (3), trägt den Kopf eines bärtigen Mannes in der Blüte seiner Jahre. Die breite, nackte Büste schließt unmittelbar unter den Brustmuskeln ab; rechts fehlt ein größeres dreieckiges Stück, von den beiden Oberarmstümpfen jeweils etwa die Hälfte. Der Hals ist mehrmals gebrochen, einige Brüche sind modern mit Gips

(1) Die Aufnahmen wurden angefertigt auf einer Fotoreise in Andalusien, die im Rahmen meiner Mitarbeit in der Forschergruppe «Römische Ikonologie» von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert wurde. Ich möchte auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank für die so großzügige Förderung zum Ausdruck bringen. Zugleich danke ich an dieser Stelle der Direktorin des Museums, Frau Ana-M^a Vicent, und dem verehrten Kollegen Prof. A. Marcos Pous für die gastliche Aufnahme im Museum und für die Erlaubnis, dort trotz der gegenwärtig durchgeführten Restaurierungs- und Installationsarbeiten fotografieren zu können.

(2) H 0,60, des Gesichtes von Kinn bis Haaransatz 0,23 m. Feinkörniger, leicht gelblich patinierter Marmor.

(3) Nach den alten Inventarien, die in dieser Hinsicht nicht bezweifelt werden müssen, wurde die Büste in der calle Julio Burell im Zentrum von Córdoba gefunden. Die genannte Straße, die heute nicht mehr existiert, stellte die Verbindung her zwischen den in ostwestlicher Richtung fluchtenden Straßen calle del Conde Gondomar und calle Claudio Marcelo, wie auf älteren Stadtplänen noch zu ersehen ist (vgl. z.B. KARL BAEDEKER, *Spanien und Portugal. Handbuch für Reisende*⁴, 1912, Plan zwischen S. 356 und 357). Heute liegt an dieser Stelle die Plaza de José Antonio, früher Plaza de las Tendillas (im cordobeser Volksmund «el caballo»). Der genannte Straßenzug entspricht nach A. BLANCO FREIJEIRO und R. CORZO SÁNCHEZ, *El urbanismo Romano de la Baetica*, in: *Ciudades Augusteas I* (1976), S. 141, vgl. Abb. 1, dem decumanus maximus, während die Plaza de las Tendillas etwa dem ältesten Forum noch der voraugusteischen Stadt gleichzusetzen ist. Es bestehen somit gute Gründe anzunehmen, daß unsere Büste ursprünglich einen offiziellen Platz auf dem Forum der Colonie Patricia Corduba innehatte.



CLODIUS ALBINUS IN CORDOBA?

verschmiert, der Kopf ist jedoch ohne auch nur den geringsten Zweifel zugehörig. Am Kopf wirkt der Verlust der Nase besonders störend. Sie war gebrochen, und eine neue Nase war (modern? antik?) in die dafür geglättete und zugerichtete, durch eine leichte Pickung aufgerauhte Fläche mit Hilfe eines kleinen Dübels, für den das Loch noch sichtbar ist, eingesetzt gewesen. Auf einer älteren Aufnahme der Büste (4) ist eine angesetzte Nase, mit verschmierten Ansatzfugen, zu sehen. Diese Nase, ebenfalls aus Marmor, hat nach dem Foto jedoch eine deutlich andere Färbung und ist überdies wohl zu groß in den Proportionen. Sie scheint außerdem heute verloren zu sein. Im Kopf- und Barthaar sind nur geringfügige Beschädigungen zu erkennen. Auffällig dagegen sind die Zerstörungen an beiden Augen und im Schnurrbart sowie in der Unterlippe. Sie erwecken den Eindruck, als ob sie auf absichtliche Hammerschläge zurückgingen (5). Ansonsten finden sich auf der Stirn, den Wangen und dem Hals geringfügige flache Absplitterungen, die den Gesamteindruck jedoch wenig stören. Ferner sind die Ränder beider Ohren abgebrochen. Der Kopf ist sonst sehr gut erhalten, vor allem nicht geputzt und hat die in der Antike im Inkarnat leicht polierte, heute matte Oberfläche vorzüglich bewahrt.

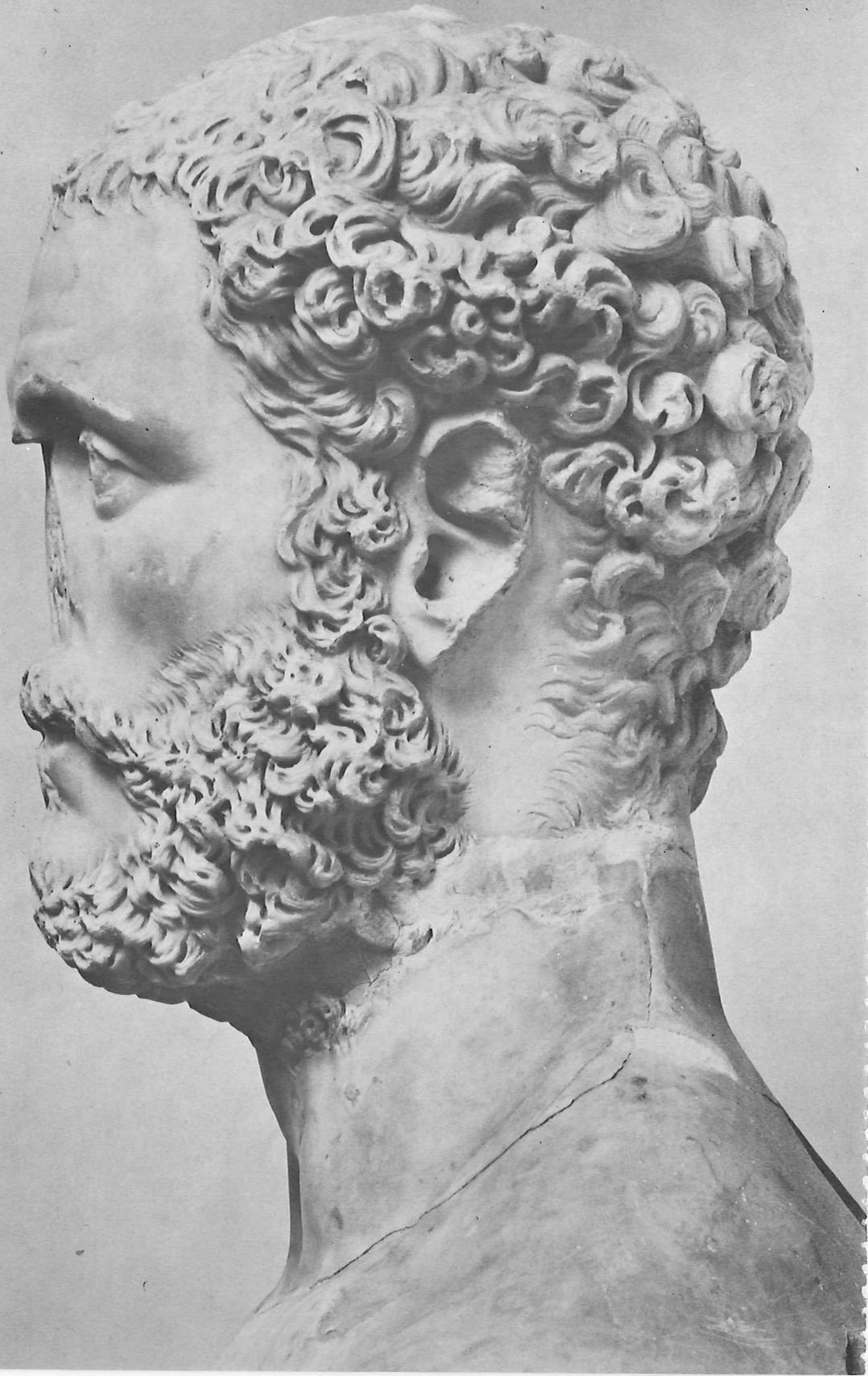
Der aufrecht auf den Schultern sitzende Kopf ist leicht zur Linken gewandt. Die Kontur des Profils läßt am Hinterkopf rundlich aus, die Stirn dagegen ist von der in flachem Bogen geführten Kalotte in stumpfem Winkel abgesetzt. Das Gesicht erhält seine flächige Breite durch die ausladenden Backenknochen und die hohe Stirn, die etwa trapezförmig über den ungleichmäßig geschwungenen Brauenbögen ansteigt. Die Ausladung der Kiefer, durch den reichen

(4) Fotoarchiv MAS, Barcelona, Nr. C-86 602. Eine noch ältere Aufnahme desselben Archivs, Foto MAS C-41 888, zeigt den Kopf wiederum ohne Nase.

(5) Von frappanter Ähnlichkeit sind die Beschädigungen an einem hadrianischen Privatporträt im Römisch-Germanischen Museum Köln, vgl. J. BRACKER, *Antike Plastik VIII* (1968) 75ff. Taf. 56-59; auch Bracker vermutet a.O. 75 meines Erachtens zu Recht eine «mutwillige Mißhandlung».

Backenbart betont, und das breite, kräftige Kinn fügen sich zu dem allgemeinen Zuschnitt des Gesichtes in Form eines hochstehenden gedrungenen Rechtecks. Die Stirn ist durch zwei querlaufende Falten gefurcht. Die Augen, deren Blick leicht nach links geht und bei denen Iris und Pupille durch flache Bohrung, der Ansatz des Ziliarmuskels dagegen plastisch angegeben ist, sind von schweren Lidern gerahmt und liegen tief und verschattet in den Augenhöhlen. Das Haupthaar ist über den Schläfen und am Hinterkopf in kleine kräftige, quirlig gekräuselte Locken gegliedert; über der Stirn dagegen ist das Haar eher strähnig und liegt flacher auf, in der Formtradition von Frisuren antoninischer Privatporträts (6) vielleicht den Beginn einer altersbedingten Stirnglatze andeutend. Kräftig und wirr gelockt ist auch der kurzgeschorene Vollbart, der sich ohne Übergang in den 'Favoris' fortsetzt. Er ist im Kinn deutlich durch eine Furche geteilt. Der schmale Schnurrbart verdeckt die Oberlippe und geht in einem hängenden Bogen in den Backenbart über. Unter der Unterlippe eine kleine «Bartfliege». Der Gesamteindruck dieses meisterlich gearbeiteten Porträts wird beherrscht von der strahlenden Ruhe des Gesichts und dem Glanz des Inkarnats, die der Bildhauer durch den optischen Kontrast der tiefe Schatten gebenden Bohrarbeit in Haupt- und Barthaar betont hat. Dabei gründet sich die Schönheit des Bildnisses nicht auf einer verallgemeinernden Idealisierung der Gesichtszüge. Vielmehr sind die physiognomischen Eigenarten: die hohe breite Stirn, die ungleichmäßig aufgewölbten und deutlich vorgewölbten Brauenbögen, die breit ausladenden Backenknochen, das kurze kräftige Kinn, der breite schmale Mund, die tiefliegenden schweren Augen mit großer Meisterschaft zu einem Ganzen gefügt. Über die verlorene Nase läßt sich soviel sagen, daß sie breit und, nach den Proportionen des Gesichtes, offenbar kurz war. Die Profilaufnahmen lassen noch den leicht eingesattelten Ansatz der Nasenwurzel erkennen.

(6) Vgl. A. VOSTCHININA, *Le portrait Romain* (1974). *Catalogue du Musée de Leningrad*, Nr. 40 Taf. 56f. Freundliche Hinweise in diesem Zusammenhang verdanke ich H. Wrede, Köln.



Bei einem Bemühen um die stilistische Einordnung dieses Porträts ist zunächst hervorzuheben, daß es hinsichtlich Qualität und Machart aus dem üblichen Rahmen kaiserzeitlicher Porträts von der Iberischen Halbinsel und selbst der an guten, teilweise vorzüglichen Bildnissen so reichen Provinz Baetica herausfällt. Vielleicht ist dies der Grund dafür, daß A. García y Bellido ihn nicht in seine *Esculturas Romanas de España y Portugal* aufgenommen hat (7). Dabei bereitet die stilgeschichtliche Einordnung verhältnismäßig wenig Schwierigkeiten: Ausgangspunkt ist das Arbeiten mit starken optischen Gegensätzen, sowie die Gestaltung des Haares durch kurze 'komma'-artige, bald flache, bald tiefer eingeschnittene Furchen, die mit dem laufenden Bohrer hergestellt sind. Durch die ganz virtuos gehandhabte Technik ist die ursprünglich plastische Oberfläche der Haarmasse aufgerissen, und es ergibt sich ein nervöses Licht-Schatten-Spiel, das die Stilstufe der hoch- und spätantoinischen Zeit voraussetzt. Auf der anderen Seite fällt auf, daß an den Rändern der Haarmassen, etwa am Backenbart, am Kinn und im Nacken, mit Bohrer und Meißel gleichsam «unter die Haut» gegangen wird, mit kleinteiligen Furchen, wie es in spätantoinischer Zeit, auch an den Porträts des Commodus in diesem Umfange kaum üblich ist, wohl aber seit Beginn der severischen Zeit (8).

Eine Datierung in das späte vorletzte oder eher noch in das letzte Jahrzehnt des 2. Jhs. n.Chr. dürfte daher das Richtige treffen. Auch die Suche nach ikonographisch vergleichbaren Bildnissen führt in diese Epoche und kann von daher die vorgeschlagene Datierung stützen. Offensichtlich verfehlt ist der Vorschlag von R. Thouvenot, der in seinem so verdienstvollen Werk über die römische Provinz Baetica auch der römischen Plastik dieses Gebietes

(7) Gesprächsweise ist dieses Porträt von einem Kollegen und guten Kenner spanischer Porträts sogar einmal hinsichtlich seiner Echtheit angezweifelt worden, offenbar wegen seines ungewöhnlichen Ranges und der schlechten Vereinbarkeit mit den Porträts der Baetica, die sich im üblichen Qualitätsrahmen bewegen.

(8) Vgl. z.B. das Porträt des Septimius Severus aus Gabii, B. ANDREAE, *El Arte Romano* Abb. 108.



ein eigenes Kapitel gewidmet hat und in unserem Porträt «sans hésitation» ein Porträt des Commodus erkennen wollte (9). Wohl aber verdient ein anderer Vorschlag Beachtung, den vor 66 Jahren einer der großen spanischen Gelehrten und Altertumswissenschaftler, M. Gómez Moreno, veröffentlicht hat, der einzige, der das Cordobeser Bildnis von Seiten der Archäologie her in seinem Rang zu würdigen gewußt und mit dem severischen Cäsar, Mitkaiser und schließlichen Konkurrenten Decimus Clodius Albinus identifiziert hat (10), ohne diese Benennung allerdings näher zu begründen.

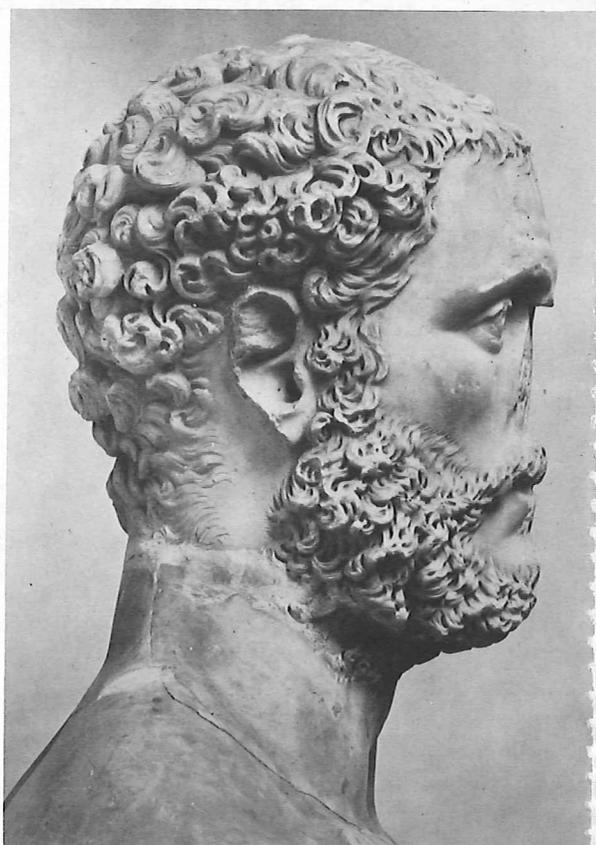
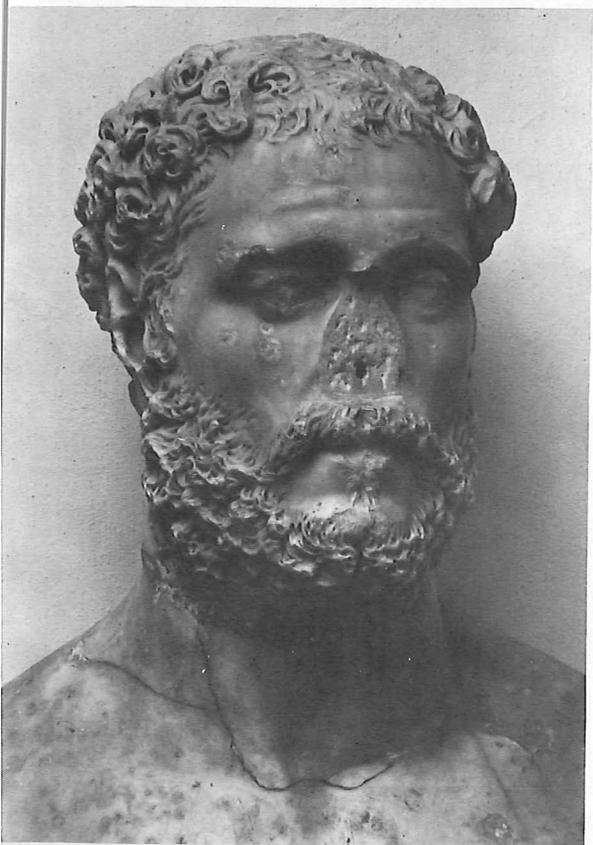
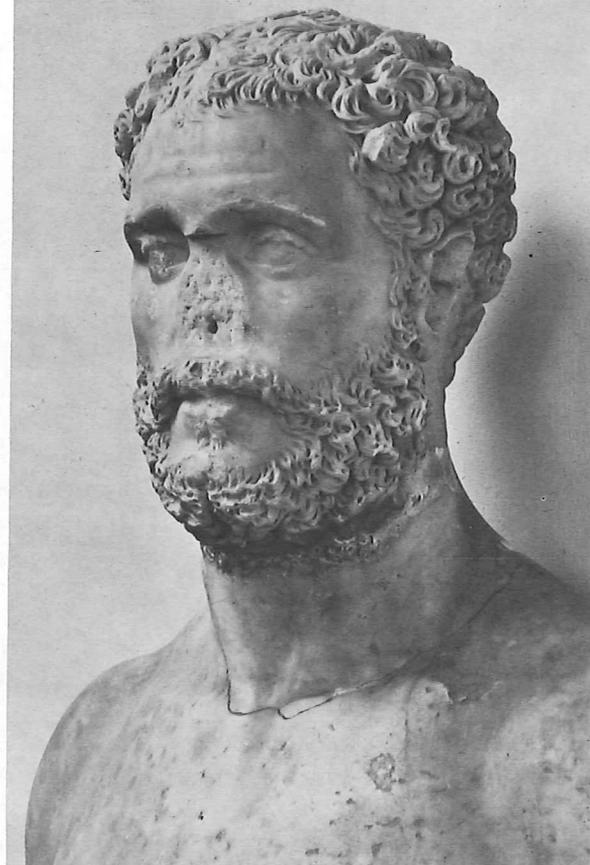
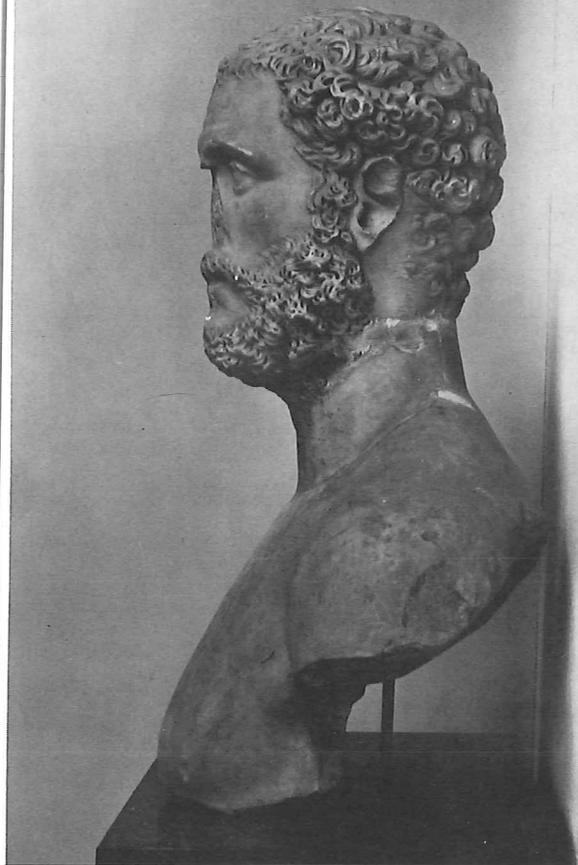
Angesichts der noch keineswegs abgeschlossenen Diskussion über das Porträt des Clodius Albinus (11) empfiehlt es sich, den Vergleich zunächst mit dem gesicherten Münzporträt durchzuführen, das uns in zwei Redaktionen, aus der Münze von Rom bzw. der von Lugdunum, vorliegt. Die qualitätvolleren stadtrömischen Münzprägungen zeigen in der Tat gut vergleichbare ikonographische Merkmale: den kurzen Vollbart, die niedrige kurze Nase, eine eingezogene Nasenwurzel unter leicht vorgewölbter Stirn (12). Auch die beiden Stirnfalten finden sich hier, ebenso wie die kurzen Haarlocken, die gerundete Kontur des Schädels und der rund zum Kinn geführte Vollbart. Kennzeichnend ist daneben schließlich die Tatsache, daß die Stirnhaare nicht so plastisch ausgewölbt sind wie in den Münzbildnissen des Septimius

(9) R. THOUVENOT, *Essai sur la Province Romaine de la Bétique*, BEFAR 149 (1940, 21973) 594 Anm. 2 Abb. 117.

(10) M. GÓMEZ MORENO und J. PIJOAN, *Materiales de Arqueología Española I. Escultura Romana* (Madrid 1912) Nr. 58. Es ist merkwürdig, daß diese für damalige Zeiten gut gebildete Schrift außerhalb der Iberischen Halbinsel kaum oder gar nicht zur Kenntnis genommen worden ist.

(11) Vgl. U. HAUSMANN, *Gymnasium* 79, 1972, 252 (Rez. zu A. M. MCCANN, *The Portraits of Septimius Severus*) und W. TRILLMICH, *Gnomon* 46, 1974, 286f. (Rez. zu D. SOECHTING, *Die Porträts des Septimius Severus*).

(12) P. R. FRANCKE und M. HIRMER, *Römische Kaiserporträts im Münzbild* (1961) 18 Taf. 29 unten rechts. J. KENT, B. OVERBECK, A. STYLOW und M. HIRMER, *Die Römische Münze* (1973) Taf. 92, 379f. Ausführlich, wenn auch vielleicht zu sehr auf einen Aspekt abgestellt, ist die Analyse der Münzbildnisse von J. BALTJ, *Essai d'iconographie de l'empereur Clodius Albinus* (Coll. Latomus XXXV, 1966) 21-25. Vgl. dazu SOECHTING a.O. 20 Anm. 68.



Severus, mit dem dasjenige des Albinus im übrigen sehr eng verwandt ist, wie von allen Seiten immer wieder mit Recht betont worden ist (13). Die Münzen von Lugdunum unterscheiden sich von denjenigen aus der hauptstädtischen Prägestätte unter anderem dadurch, daß die Kontur von Schläfen- und Stirnhaar nicht in einem rechten Winkel, sondern in einer bogigen Linie verläuft (14), was gerade im Vergleich mit unserem Porträt von Wichtigkeit sein könnte, bei dem das rechte Profil einen bogigen Konturverlauf, das linke allerdings einen mehr rechteckigen zeigt.

Nicht ganz einfach gestaltet sich der Versuch eines Vergleichs mit den rundplastischen Bildnissen des Albinus, solange über deren Identität in der Forschung keine eindeutige Klarheit besteht. Ganz abgesehen davon, daß viele der in diesem Zusammenhang diskutierten Porträts bisher nur unzureichend veröffentlicht und abgebildet worden sind, ist an dieser Stelle nicht der Ort, dieses gerade im letzten Jahrzehnt intensiv diskutierte Problem auszuräumen, zumal auch von berufenerem Munde eher Zurückhaltung geübt wird (15). Immerhin verlohnt es, das Bildnis in Córdoba mit zwei ernsthaften Kandidaten für das Albinus-Porträt zu vergleichen, mit dem Kopf auf der nicht zugehörigen Panzerstatue im Vatikan, Galleria delle statue 278 (16) und dem Kopf im Museo Nuovo Capitolino 2309 (17). Beide sind

(13) Vgl. die Gegenüberstellung bei D. SOECHTING, *Die Porträts des Septimius Severus*, Diss. Bochum 1969 (1972) 20ff. Vgl. auch H. v.HEINTZE, RM 84, 1977, 176.

(14) Vgl. SOECHTING *a.O.* 22.

(15) Vgl. z.B. TRILLMICH *a.O.*

(16) Dieser Kopf ist zuletzt von H. v.HEINTZE *a.O.* Taf. 92. 94,1 nach Neuaufnahmen abgebildet und als Clodius Albinus benannt worden, vgl. *a.O.* S. 176, in Übereinstimmung mit SOECHTING *a.O.*, der den Kopf nicht in seinen Katalog der Porträts des Septimius Severus aufgenommen hat (vgl. aber dazu SOECHTING, *Gnomon* 43, 1971, 204 oben!). Auch BALTY *a.O.* 52f. hält den Kopf für ein Porträt des Clodius Albinus.

(17) Dieser Kopf ist besonders von BALTY *a.O.* 49f. Taf. 5,10. 6,11. 9,18 zum Ausgangspunkt für die Albinus-Ikonographie gewählt worden. Zustimmend HAUSMANN *a.O.*; SOECHTING *a.O.* 143 Nr. 19 hält den Kopf dagegen für Septimius Severus, ebenso MCCANN *a.O.* 128 Nr. 4 Taf. 24.

hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zur Ikonographie des Clodius Albinus nicht unumstritten, aber sie scheinen im Rahmen der gegenwärtigen Diskussion in der Forschung doch ungefähr die Spielbreite zu markieren (und damit gewissermaßen auch einzuengen), innerhalb derer das wahre Porträt des Clodius Albinus vermutet wird. Der Vergleich des Kopfes in Córdoba mit dem vatikanischen läßt wohl einige Gemeinsamkeiten erkennen: das breite Gesicht, die kurzen, quirligen, die hohe trapezförmige Stirn rahmenden Locken, die in tiefreichender Bohrtechnik aufgerissen sind, schließlich jene merkwürdigen vom Backenbart nach oben in die Wange eingreifenden «Schrunden». Auf der anderen Seite sind die Unterschiede unverkennbar: zuallererst die volle Lockentour über der Stirn am Kopf im Vatikan im Gegensatz zu dem in Córdoba und der Vollbart, der an dem vatikanischen Stück das Kinn bis zur Unterlippe bedeckt und wie in einheitlichem Schwund in stärker gerichtet verlaufende Bohrgänge gegliedert wird, während an dem Kopf in Córdoba das Kinn sogar vom Bart freigehalten ist bis auf die sogenannte Bartfliege unter der Unterlippe und den Bartansatz, der gleichsam die untere Kontur des Kinnes markiert. Weiter sind am Kopf im Vatikan die Brauen höher aufgewölbt, die Augenlider schwerer, die Stirn höher.

Nun ist der Kopf im Vatikan zwar fraglos im Gesicht geputzt und übergangen, auch wohl ursprünglich nicht so differenziert und qualitativ voll gearbeitet wie der Kopf der Büste in Córdoba, doch läßt sich als Fazit des Vergleiches über die stilistische und ikonographische Verwandtschaft hinaus eine Identität des Dargestellten nicht mit genügender Sicherheit erschließen, ja muß vielmehr fraglich bleiben.

Auch der Vergleich mit dem 1933 gefundenen und nicht nachträglich überarbeiteten Kopf im Museo Nuovo bereitet Schwierigkeiten. Zunächst fällt auf, daß der Kopf hier nach rechts gewendet ist anstatt nach links, wie bei der Büste in Córdoba und auch dem Kopf im Vatikan, der ebenfalls eine leichte Linkswendung zeigt. J. Balty hatte gerade in der leichten Rechtswendung des Porträts ein Charakteristikum des von ihr zusammengestellten Bildnistyps gesehen (18).

(18) BALTY *a.O.* 50, vgl. 24.

Auch hier überwiegen wiederum die Unterschiede: die drei vollen, plastisch vortretenden und die Stirn etwas verschattenden Locken über der Stirn, die leichten Steilfalten über der Nasenwurzel, der kräftigere, weiter hinabreichende Kinnbart, der in senkrechte spiralförmige Locken gegliedert ist, allerdings dieses Mal unter der Unterlippe Platz für eine «Bartfliege» läßt, schließlich das deutlich spitzer nach unten zulaufende Untergesicht wollen nicht recht zum Kopf der Büste in Córdoba passen.

Wenn aber das Ergebnis des in angemessener Kürze durchgeführten Vergleiches hinsichtlich der einst von Gómez Moreno vorgeschlagenen Identifizierung zumindest in den Einzelheiten eher negativ blieb, so läßt sich doch eine gewisse ikonographische Verwandtschaft allgemeiner Art mit dem Porträt des Clodius Albinus nicht leugnen.

Über den Aufstieg des Mitregenten und schließlich Rivalen des Septimius Severus wissen wir wenig (19). Es ist darum müßig, nach der Möglichkeit zu fragen, ob etwa neben dem offiziellen Porträttypus des Albinus als Cäsar bzw. Augustus nach 193 n.Chr. ein früherer, inoffizieller Porträttypus existiert haben könnte, der in der Büste in Córdoba kopiert ist.

Näher liegt vielleicht die Alternative, in diesem herausragenden und vermutlich von einem hauptstädtischen Bildhauer gemeißelten Porträt die Darstellung eines hochstehenden Mannes zu sehen, der in der Zeit, in der Clodius Albinus offiziell anerkannter und unumstrittener Herrscher im Westen war, durch die Errichtung eines Bildnisses geehrt wurde. Handelt es sich möglicherweise um einen jener Anhänger dieses Kaisers, deren Güter nach dem Tode des Albinus dem kaiserlichen Fiskus anheimfielen, wie die *Vita* des Septimius Severus lehrt (20)? Sollten die Beschädigungen an den Augen und am Mund des Cordobeser

(19) BALTY *a.O.* 7ff.

(20) *Vita Severi* 12, 1-3; vgl. J. M. BLAZQUEZ, *ANRW* II 3, 496. Hierzu neuerdings auch J. FERNANDEZ UBIÑA, *El intervencionismo estatal en la Bética bajo los Severos*, in: *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía 1976* (1978) 279ff.

Bildnisses tatsächlich absichtlich herbeigeführt worden sein, wie eingangs vermutet wurde, würde das gut zu einer solchen Vermutung passen. Hochgestellte Persönlichkeiten ritterlichen oder senatorischen Ranges, denen man ein solches Porträt 'zutrauen' würde, waren auch am Ende des 2. Jhs. und am Anfang des 3. in Córdoba zu finden. Namentlich bekannt ist zum Beispiel ein gewisser L. Iunius P.f. Serg. Paulinus, der neben anderen hohen Ämtern den Posten eines Flamen Augustalis in der Provinz Baetica innehatte (21). Es ist jedoch in unserem Zusammenhang angezeigt, die Frage nach der Identifizierung des in der Büste im Museum von Córdoba dargestellten Mannes vorerst besser offen zu lassen. Das wichtigere Ziel der vorstehenden Zeilen war, dieses herausragende Meisterwerk römischer Porträtkunst der Forschung erst einmal zugänglich zu machen und der unverdienten Vergessenheit zu entreißen.

Köln, Januar 1980

(21) R. ETIENNE, *Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien* (1958) 126. 130. 201. 203. Vgl. C. CASTILLO GARCÍA, *ANRW* II 3, 612, 625. 645.

¿CLODIUS ALBINUS EN CORDOBA?*

Un retrato masculino, de extraordinaria calidad, destaca entre las esculturas antiguas del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba. Hasta ahora la investigación moderna no había reparado en él. Con mucho gusto acepto la oferta de la Directora del Museo, señora Ana María Vicent, para dar a conocer la imagen a través de fotos nuevas tomadas por el joven fotógrafo de Düsseldorf Helge Mundt (1).

El busto, de tamaño algo superior al natural (2), encontrado en la calle Julio Burell, donde estaba situado el antiguo Foro de Córdoba (3), presenta la cabeza de un hombre barbado

(*) Traducción castellana del original alemán realizada por Doña Beatriz Schwaar, arquitecto, esposa de Don J. M. Blázquez. A ella y a su marido vaya nuestro agradecimiento. N. de la D.

(1) Las fotos se hicieron durante un viaje por Andalucía, financiado por la Deutschen Forschungsgemeinschaft para el equipo de investigación «Römische Ikonologie». Quiero expresar aquí mi agradecimiento por esta generosa ayuda. Al mismo tiempo doy las gracias a la Directora del Museo de Córdoba, Sra. Ana M.^a Vicent y al estimado colega, Prof. A. Marcos Pous por su hospitalaria recepción en el Museo y su autorización para realizar las fotos, a pesar de estar en obras de restauración e instalación.

(2) Altura 0,60; la cara, desde la barbilla hasta el arranque del pelo mide 0,23 m. La escultura está realizada en un mármol de finos granos amarillado por el tiempo.

(3) Según los antiguos Inventarios, en los cuales no cabe ninguna duda, el busto había sido hallado en la calle Julio Burell, en el centro de Córdoba. Dicha calle, que hoy no existe, comunicaba con todas las calles que corrían en dirección este-oeste, como la calle del Conde Gondomar y la calle Claudio Marcelo, como puede verse en las guías antiguas (vid., por ejemplo, K. BAEDEKER, *Spanien und Portugal, Handbuch für Reisende*⁴, 1912, plano entre las pp. 356 y 357). Hoy día está la Plaza de José Antonio, antes Plaza de las Tendillas (en el lenguaje popular «el Caballo»). La calle mencionada corresponde, como dicen A. BLANCO FREIJEIRO y R. CORZO, *El urbanismo romano de la Baetica*, en «Ciudades Augusteas I» (1976), p. 141, vid lám. 1, al decumanus

en la flor de sus años. El busto, ancho y desnudo, acaba directamente debajo de los pectorales; a la derecha falta una gran pieza triangular y casi la mitad de la parte superior de ambos brazos. El cuello está partido en ambos fragmentos, y algunas fracturas han sido tapadas con escayola recientemente; sin embargo, la cabeza pertenece con toda seguridad a esta figura. La pérdida de la nariz supone un gran trastorno. Esta estaba rota, y fue colocada una nueva nariz (antigua o moderna) sobre una superficie previamente preparada para ello con un pequeño taco cuyo agujero puede verse todavía. En otra foto más antigua (4) se puede ver una nariz con junturas enfoscadas. Esta nariz, igualmente de mármol, tiene —como muestra la foto— otro color y, además, es de proporciones excesivamente grandes. Esta, al parecer, se ha perdido. En la talla del pelo de la cabeza y de la barba hay tan sólo unos pequeños desperfectos. Son, en cambio, llamativos, los desperfectos en los dos ojos, la barba y en el labio inferior. Tenemos la impresión de que fueron hechos intencionadamente a golpes de martillo (5). Además, presenta daños en la frente, en las mejillas y en el cuello, pero son escasos y superficiales y de poca importancia. Le faltan también los bordes de las orejas. La cabeza está bien conservada, sobre todo porque no ha sido pulida, conservándose así el leve barniz de tono rojizo que tenía en la antigüedad. Aún hoy se conserva excelentemente una débil capa en la superficie.

La cabeza, justo por encima de las espaldas, está algo inclinada hacia la izquierda. El contorno de la parte posterior de la cabeza es redondeado, mientras que la frente tiene un arranque en ángulo obtuso. La cara presenta una gran anchura debido a que los huesos de las mejillas (pómulos) sobresalen

maximus, mientras que la Plaza de las Tendillas, en época preaugustea, corresponde al Foro más antiguo. Así pues, existen buenos motivos para sospechar que nuestro busto haya ocupado antes un lugar oficial en el Foro de la Colonia Patricia Corduba.

(4) Archivo Fotográfico MAS, Barcelona, núm. C-86 602. Una foto más antigua presenta también la cabeza sin nariz, foto MAS C-41 888.

(5) De una similitud increíble son los destrozos en un retrato adrianeo del Römisch-Germanischen Museum Köln, vid J. BRACKER, «Antike Plastik» VIII (1968) 75 ss. lám. 56-59; también Bracker sospecha, a indicación mía, que se trata de lesiones intencionadas.

excesivamente y a la alta frente, de forma trapezoidal, que se eleva sobre unos desiguales arcos supraciliares. La mandíbula saliente, acentuada por una espesa barba y una barbilla ancha y fuerte, componen la cara, con una forma similar a un rectángulo vertical redondeado. La frente tiene dos arrugas que la cruzan de un extremo al otro. La mirada se dirige levemente hacia la izquierda, partiendo de unos ojos donde están marcados el iris y la pupila con una perforación poco profunda, pero donde el músculo ciliar aparece con plasticidad; estos ojos, encuadrados en unos párpados pesados, son profundos y están ensombrecidos en las órbitas de los ojos. El cabello se divide por encima de los ojos y de la parte posterior de la cabeza en pequeños rizos abundantes y fuertes; sobre la frente el peinado es más bien liso y más plano, según las formas tradicionales de los peinados en retratos particulares de época antoniniana (6), indicando, tal vez, una calvicie por los años. La barba es robusta y desordenada, cerrada y corta, y continúa ininterrumpidamente hasta el «favoris»; está claramente dividida en la barbilla por un surco. El fino bigote cubre el labio superior, formando un arco que lo une a la barba por debajo de las mejillas. La barba arranca por debajo de la parte central del labio inferior.

La impresión global de este retrato bien trabajado está dominada por la tranquilidad luminosa de la cara y por el brillo de su tono rojizo, que el escultor acentuó con sombras profundas mediante la talla del cabello y de la barba, dando así un contraste óptico. Sin embargo, la belleza de la imagen no se basa en una idealización general de las facciones, sino, fundamentalmente, en las características fisionómicas: la frente alta, las cejas irregulares y curvadas, los huesos de las mejillas anchos y pronunciados, la barbilla corta y fuerte, una boca grande y afilada, los ojos pesados y profundos, y todo ello reunido con gran maestría en una unidad. En relación a la desaparecida nariz, se puede sospechar que era ancha y corta, como se deduce de las proporciones faciales. En las fotos de

(6) Véase A. VOSTCHININA, *Le portrait Romain* (1974), *Catalogue du Musée de Leningrad*, núm. 40, lám. 56 ss. Agradezco los datos relacionados con este trabajo a H. Wrede, Colonia.

perfil se adivina todavía el arranque de la nariz, un poco curvada hacia adentro.

Para determinar la clasificación estilística de este retrato, es necesario señalar que se diferencia en calidad y hechura de los retratos imperiales corrientes en la Península Ibérica, así como de los de la Bética, muchos de los cuales son excelentes. Tal vez fuera esta la causa por la que A. García y Bellido no lo incluyera en su libro *Esculturas Romanas de España y Portugal* (7). A pesar de esto, la clasificación estilística no presenta, en definitiva, grandes dificultades; el punto de partida lo constituye el trabajo con grandes contrastes ópticos, así como la realización del pelo: surcos cortados más o menos profundamente en forma de pequeñas comas, realizados con un taladro en movimiento (trépano). Gracias a la técnica, virtuosamente realizada, la superficie del peinado, originalmente plástica, está desordenada, dando como resultado un nervioso juego de luz y sombra, lo que la pone en relación con el estilo de la alta y tardía época antoniniana. Es necesario señalar que los bordes del peinado, por ejemplo, en la barbilla y en la nuca, se han trabajado muy cuidadosamente con taladro y cincel, mediante finos surcos, como en la época tardo-antoniniana; sin embargo, en los retratos de Cómodo este trabajo no es corriente, aunque sí lo es desde el comienzo de la época severiana (8).

Creemos que este retrato pertenece a los últimos años de la penúltima década del siglo II, o mejor, a la última década de ese siglo. La búsqueda de retratos iconográficos similares nos conduce precisamente a esta época, lo cual puede apoyar la fecha propuesta. No parece correcta la idea de R. Thouvenot, que dedica en su obra maestra sobre la provincia romana de la Bética un capítulo a la escultura romana, según la cual Cómodo sería *sans hésitation* el personaje de nuestro re-

(7) Durante una conversación, un colega —buen conocedor de retratos españoles— dudaba de la autenticidad de este retrato, posiblemente por sus rasgos tan poco comunes y la mala compatibilidad con los retratos de la Bética que se mueven en una calidad similar.

(8) Véase, por ejemplo, el retrato del Septimio Severo de Gabii, B. ANDREAE, *El Arte Romano*, fig. 108.

trato (9). Ahora bien, otra idea merece nuestra atención: un gran científico español e investigador de la antigüedad, M. Gómez Moreno, publicó el retrato hace sesenta y seis años, siendo el único que supo apreciar en su rango el retrato cordobés desde el punto de vista de la arqueología y lo identificó con el César de la época de los Severos, cónsul y uno de los últimos rivales: Décimo Clodio Albino (10), aunque sin fundamentar esta identificación. A la vista de la inconclusa discusión sobre el retrato de Clodio Albino (11), proponemos comenzar con la comparación de sus retratos monetales que con seguridad son suyos, aparecidos en una moneda de Roma y otra de Lugdunum. Las acuñaciones de la ciudad de Roma tienen más calidad y ciertamente presentan características iconográficas muy buenas para la comparación: la barba corta, la nariz pequeña y baja, el arranque curvado hacia adentro de la nariz, bajo una frente algo curvada hacia adelante (12). También encontramos en este caso las dos arrugas de la frente, así como los rizos cortos, el contorno del cráneo redondo y una espesa barba que sigue la línea del mentón. Según opinan los investigadores, éste se halla muy estrechamente relacionado con el de Albino, pues el pelo de la frente no está tan plásticamente curvado como en los retratos de monedas de Septimio Severo (13). Las monedas de Lugdunum se diferencian de las de la acuñación de la *Urbs* en que el

(9) R. THOUVENOT, *Essai sur la Province Romaine de la Bétique*, B. E. F. A. R. 149 (1940, 1973) 594, nota 2, fig. 117.

(10) M. GÓMEZ MORENO y J. PIJOAN, *Materiales de Arqueología Española I. Escultura Romana* (Madrid, 1912), núm. 58. Es curioso que este texto, bien hecho para esta época, sea tan poco conocido fuera de la Península Ibérica.

(11) Véase U. HAUSEMANN, «Gymnasium», 79, 1972, 252 (Rec. sobre A. M. McCANN, *The Portraits of Septimius Severus*) y W. TRILLMICH, «Gnomon», 46, 1974, 286 ss. (rec. a D. SOECHTING, *Die Porträts des Septimius Severus*).

(12) P. R. FRANCKE y M. HIRMER, *Römische Kaiserporträts im Münzbild* (1961) 18, lám. 29 a la derecha abajo. J. KENT, B. OVERBECK, A. STYLOW y M. HIRMER, *Die Römische Münze* (1973) lám. 92, 379 ss. Ampliamente, aunque quizá demasiado dirigido en un aspecto, se estudia en el análisis del retrato de monedas de J. BALTY, *Essai d'iconographie de l'empereur Clodius Albinus* (Coll. Latomus, XXXV, 1966) 21-25. Véase, SOECHTING, *o. c.*, 20 nota 69.

(13) Véase la confrontación en D. SOECHTING, *Die Porträts des Septimius Severus*, Diss. Bochum 1969 (1972) 20 ss. Véase también H. v. HEINTZE, *R. M.* 84, 1977, 176.

contorno del pelo sobre los ojos y la frente no forma un ángulo recto, sino una línea curvada (14), lo que puede ser importante respecto a nuestro retrato, en el que el perfil derecho tiene un contorno curvado y el izquierdo más bien rectangular.

No es muy fácil el intento de comparación con los retratos esculpidos de Albino, mientras no exista una unidad de criterio en la investigación sobre su identidad. Mucho se ha discutido sobre otros retratos relacionados con éste, si bien no han sido publicados ni reproducidos, por lo que no podemos tratar aquí ampliamente el problema, bastante estudiado —por otra parte— durante la última década (15). Pero merece la pena comparar el retrato de Córdoba con los dos que con mayor probabilidad representan a Albino: la cabeza de una estatua con coraza, a la que no pertenece, procedente del Vaticano, Galleria delle Statue 278 (16), y la cabeza del Museo Nuovo Capitolino 2309 (17). Se discute sobre su afiliación de ambos a la iconografía de Clodio Albino y parece que marcan las directrices de la investigación (con lo que, al mismo tiempo, las reducen) en el intento de determinar el verdadero retrato de Clodio Albino. La comparación de la cabeza de Córdoba con la del Vaticano deja entrever algunas características comunes: la cara ancha, los rizos cortos y revueltos, y el encuadre de la frente alta con forma trapezoidal, que están realizados con una técnica de taladro con gran profundidad, y, finalmente, aquellas curiosas y profundas «estrías» que van hacia arriba desde las patillas a las mejillas. Por otra parte, también hay que señalar las diferencias: el abundante cabello sobre la

(14) Véase SOECHTING, *o. c.*, 22.

(15) Véase, por ejemplo, TRILLMICH, *o. c.*

(16) Las últimas fotos de esta cabeza son las de H. v. HEINTZE, *o. c.*, lám. 92, 94,1, donde es nombrado como Clodio Albino, véase, *o. c.*, p. 176, en conformidad con Soechting, que no ha incorporado la cabeza en el catálogo de retratos de Septimio Severo; sin embargo, véase SOECHTING, «Gnomon» 43, 1971, 204 ¡arriba!). También BALTU, *o. c.*, 52 s. cree que la cabeza es un retrato de Clodio Albino.

(17) Esta cabeza ha sido elegida, precisamente, por BALTU, *o. c.*, 49 s., láms. 5, 10, 6, 11, 9, 18, como punto de partida para la iconografía de Albino. De la misma opinión son HAUSMANN, *o. c.*; SOECHTING, *o. c.*, 143, núm. 19 cree, por el contrario, que la cabeza es de Septimio Severo, al igual que MCCANN, *o. c.*, 128, núm. 4, lám. 24.

frente en la cabeza del Vaticano y la barba que en la pieza del Vaticano cubre desde el labio inferior hasta la barbilla y como si tuviera una armoniosa contracción, debido a ordenados taladros más profundos, aunque en la cabeza de Córdoba el bigote se une a la barba por debajo del labio inferior y la prolongación de la barba, que marca la similitud en el contorno inferior de las barbillas. Además, en la cabeza del Vaticano las curvadas cejas están más altas, los párpados son más pesados y la frente es más elevada.

La cara de la cabeza del Vaticano, sin duda, ha sido pulida y repasada, y en principio no es tan diferente ni está trabajada con la calidad de la cabeza del busto cordobés; pero, en resumen, a partir de la comparación no pueden extraerse conclusiones seguras sobre la identidad del representado: por consiguiente persiste la duda.

También presenta dificultades la comparación con la cabeza del Museo Nuovo Capitolino, encontrada en 1933 e investigada posteriormente. En primer lugar llama la atención que la cabeza esté inclinada hacia la derecha en lugar de estarlo hacia la izquierda, como en los bustos de Córdoba y del Vaticano (éste último presenta una ligera inclinación también a la izquierda). J. Balty había visto en el pequeño giro hacia la derecha una característica del tipo de retrato por él relacionado (18). También en este caso predominan las diferencias: los tres rizos plásticamente en relieve que cubren la frente ensombreciéndola, las arrugas del entrecejo, la barba fuerte, más larga, formando tirabuzones verticales, aunque en este caso aparece un mechón bajo la parte central del labio inferior —frente a los otros casos, en que la barba cerrada cubría completamente la barbilla desde el labio inferior—; además, el mentón afilado, características que no corresponden con el busto de Córdoba. Por consiguiente, tras la comparación, el intento de identificación de Gómez Moreno da un resultado negativo en los detalles, aunque queda un cierto parentesco iconográfico general con el retrato de Clodio Albino.

Sabemos poco acerca del ascenso del corregente y finalmente rival de Septimio Severo (19). Por ello, no merece la

(18) BALTU, *o. c.*, 50, véase 24.

(19) *Ibidem*, 7 ss.

pena preguntarse acerca de la existencia de un retrato no oficial de Clodio Albino —del cual estaría copiado el de Córdoba— anterior al oficial de Albino César, es decir, Augusto, después del año 193.

Más verosímil es la posibilidad de ver en este extraordinario retrato la representación de una persona de categoría —realizada por un escultor de la capital— que recibió homenaje en este retrato, cuando Clodio Albino era el soberano reconocido e incontestable en el Oeste. Posiblemente sería uno de estos partidarios del emperador cuyos bienes recayeron en el fisco imperial a la muerte de Albino, según sabemos por la *Vida de Septimio Severo* (20). Si las lesiones producidas en los ojos y en la boca hubieran sido intencionadas, como supusimos al principio, respondería muy bien a nuestra interpretación. En Córdoba existían personas de rango equestre y senatorial que podrían estar representadas en este retrato, entre finales del siglo II y comienzos del III. Por ejemplo, un cierto *L. Iunius P. f. Serg. Paulinus*, con el cargo de *flamen Augustalis* en la provincia de la Bética, además de otros altos cargos (21). Sin embargo, sigue siendo aconsejable mantener abierta la pregunta sobre la identificación del busto del museo de Córdoba. El propósito más importante de estas líneas era abrir paso a la investigación hacia esta magistral obra de arte de la retratística romana y sacarla de un innecesario olvido.

Colonia, enero de 1980

(20) *Vita Severi*, 12, 1-3; véase J. M. BLAZQUEZ, *A. N. R. W.*, II, 3, 496. Nuevamente también J. FERNÁNDEZ UBIÑA, *El intervencionismo estatal en la Bética bajo los Severos*, «Actas del I Congreso de Historia de Andalucía» 1976 (1978), 279 ss.

(21) R. ETIENNE, *Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien* (1958) 126, 130, 201, 203. Véase C. CASTILLO GARCÍA, *A. N. R. W.*, II, 3, 612, 625, 645.

ALEJANDRO MARCOS POUS

**SOBRE EL ORIGEN NEOLITICO DEL ARTE
ESQUEMATICO PENINSULAR**

1. En un trabajo aparecido hace pocos años en esta revista planteaba yo la posibilidad de que por lo menos el friso de las cabras pintado en la cueva de Los Murciélagos de Zuheros (Córdoba) alcanzara una fecha neolítica (1). Los argumentos se resumían en *a*) el especial tipo de íbices o cabras silvestres (con exageradísimos cuernos), inexistente en la pintura rupestre peninsular conocida, *b*) en la situación de las pinturas en la profundidad oscura de una cueva y no en abrigos o covachos con buena luz natural como es normal en la pintura esquemática y *c*) en la existencia casi exclusiva de materiales arqueológicos de edad neolítica en dicha cueva (2).

En apoyo a tal cronología neolítica aducía entonces, además, la aparición en cerámicas de estratos neolíticos (estrato XI) de la cueva de la Carigüela, en Piñar (Granada), de dibujos de un cuadrúpedo pectiniforme (con restos de cabeza) y de motivos esteliformes (3), con aspecto muy propio de las representaciones esquemáticas tenidas generalmente de fecha muy posterior.

En el año de aparición de mi citado artículo y posteriormente se han dado a conocer más argumentos que tienden a confirmar la hipótesis de que la pintura rupestre esquemática española puede tener su origen en tiempos neolíticos. En breve reunimos a continuación algunos datos.

2. M. S. Navarrete presentó al XIV Congreso Arqueológico Nacional (Vitoria, 1975) dos interesantes fragmentos cerámicos neolíticos con, en cada uno, una figura humana esquemática formada por alineaciones de puntos (o cortos trazos) impresos (4); estas cerámicas proceden de la cueva de

(1) A. MARCOS POUS, *Posible edad neolítica de las pinturas rupestres esquemáticas de la cueva de Los Murciélagos (Zuheros)*, «Córdoba», 5, 1977, 107-118.

(2) A. M. VICENT y A. M. MUÑOZ, *Segunda campaña de excavaciones. La cueva de Los Murciélagos, Zuheros (Córdoba)*, 1969, Excav. Arq. en Esp. 77, Madrid 1973 (con la bibliografía anterior).

(3) M. PELLICER, *El neolítico y el bronce de la cueva de la Carigüela de Piñar (Granada)*, «Trab. Preh. Sem. Hist. Prim. del Hombre», XV, Madrid 1964, 44-47, figs. 18-15, lám. VIII 5, etc.; P. ACOSTA, *La pintura rupestre esquemática en España*, Salamanca 1968, 56.

(4) M. S. NAVARRETE, *Avance al estudio del material de la cueva de Prado Negro (Iznalloz, Granada). Algunas cerámicas impresas*, XIV C. A. N., Zaragoza 1977, 367, fig. 3, 1 (dibujo).

Prado Negro (Iznalloz, Granada); se relacionaba tímidamente el hecho con la pintura rupestre esquemática. Más recientemente la misma autora y J. Capel proponen (5) decisivamente la «clara relación» de tales figuras (6) y de otra humana esquemática, también impresa en un vaso cerámico neolítico (7), con la pintura rupestre esquemática; añaden que ciertos motivos inscritos en recuadros concéntricos (8) «pueden estar también relacionados con otros de la pintura rupestre» (9). Como dato interesante para Córdoba, mencionaré que las autoras del trabajo encuentran, en general, gran analogía, o mejor estrecha relación, de las cerámicas neolíticas de Prado Negro con las de Los Murciélagos, en lo que se refiere a formas y decoraciones (10).

3. J. Carrasco Rus y M. Pastor acaban de publicar una gran escena con figuras humanas cazando cabras, pintada en un abrigo del término municipal de Moclín, Granada (11). Por razones que no repetiré consideran esta pintura andaluza como de época neolítica y la sitúan estilísticamente ya en los comienzos de la pintura rupestre esquemática. Como apoyo argumental aducen los motivos esquemáticos de las cerámicas neolíticas de Carigüela, los dos fragmentos cerámicos de Prado Negro presentados en el Congreso de Vitoria por M. S. Navarrete y ciertos paralelos neolíticos italianos y anatólicos (12). El examen de las figuras de Prado Negro les lleva a afirmar que en el neolítico antiguo «la pintura esquemática

(5) M. S. NAVARRETE y J. CAPEL, *La cueva del Agua de Prado Negro (Iznalloz, Granada)*. «Cuadernos de Preh. de la Univ. de Granada», 2, 1977, 19-62.

(6) o. c., fig. 15, 77 (dibujo) texto p. 56.

(7) o. c., fig. 13, 69 (dibujo).

(8) o. c., fig. 7 y fig. 8, 46.

(9) o. c., p. 56.

(10) o. c., p. 57.

(11) J. CARRASCO RUS y M. PASTOR MUÑOZ, *Nuevas aportaciones para el conocimiento de las pinturas rupestres esquemáticas de Andalucía Oriental. El abrigo de Cañada de Corcuera (Moclín, Granada)*, «Zephyrus» XXX-XXXI, 1980, 107 ss.

(12) En Masseria Villana (Lucera, Italia) y Tirisin-Alm (Turquía).

estaba plenamente conseguida» (13). Hacia el final de su importante contribución los autores concluyen, bastante tajantemente, que «los orígenes del esquematismo hay que situarlos en el Sudeste con los comienzos del Neolítico» (14).

4. Se han dado también a conocer, en el ámbito andaluz, dos fragmentos cerámicos con un sol u «ojo apotropaico» en cada uno de ellos, hallados en la cueva de La Zorrera (Benalmádena) (15). Las cerámicas son de tipo neolítico, por sus formas y decoración, pero las piezas hoy conocidas carecen de contexto estratigráfico y de cualquier otro elemento de datación. La existencia de los citados motivos esquemáticos, presentes en el Eneolítico de los Millares y en otras partes, induce a la autora a pensar que la cerámica que estudia es fruto de una supervivencia de la tradición neolítica en época posterior. Por mi parte, creo en la posibilidad de la fecha neolítica de tales cerámicas, si tenemos en cuenta lo dicho respecto a las cuevas de Los Murciélagos de Zuheros, Carigüela, Prado Negro y Cañada de Corcuela. Ahora da la impresión que no podemos extrañarnos de encontrar en tiempos todavía neolíticos representaciones de motivos decorativos propios del llamado arte esquemático.

5. Otro documento, inédito, también en Andalucía, nos ofrece la decoración de un fragmento cerámico recogido hace años en la cueva de La Murcielaguina (término municipal de Priego, Córdoba), junto con otros materiales, por un grupo espeológico de la O. J. E. asesorado por J. Bernier Luque, conjunto que se conserva en el Museo Arqueológico de Córdoba. Los materiales son neolíticos. En el fragmento hay parte de un «sol» con círculo central y cuatro radios externos; queda, aproximadamente, una cuarta parte del entero motivo, que, de completo, tendría unos seis o siete «rayos» más. Recuerda mucho a otro, citado, de Benalmádena. Sobre la posibilidad de que esta clase de motivos, probablemente astrales, se remonten a fechas neolíticas, véase lo que digo más abajo.

(13) o. c., p. 112.

(14) o. c., p. 113.

(15) C. OLARIA, *Las cuevas de los Bótijs y de la Zorrera...*, Benalmádena 1977, lám. 14.

6. Por tierras del antiguo reino de Valencia se ha descubierto un fragmento cerámico con ciervos esquemáticos procedente de los niveles neolíticos de la Coveta de l'Or (Beniarrés, Alicante). Este fragmento ha sido publicado y valorado por J. Aparicio recientemente (16). El autor, en la conclusión tercera de su trabajo, afirma que el arte naturalista levantino caminó «hacia un esquematismo y una abstracción creciente» debido a «su propia evolución estilística más los cambios sociales y religiosos que se debieron producir al implantarse la economía neolítica» (17). Así pues, para este investigador valenciano los orígenes de la pintura esquemática se pueden situar en el Neolítico.

7. Una especie de «sol», también en territorio valenciano, aparece en un fragmento cerámico con restos de asa descubierto en la cueva Forat de l'Aire Calent, cerca de Rótova, comarca de Gandía (Valencia), que acaba de publicarse (18). Tiene una doble corona de trazos incisos formando como unos «rayos» de trazos radiales. Su cronología parece muy antigua dentro de lo neolítico, pues se descubrió en un contexto de cerámicas con decoración incisa debajo de niveles con cerámica cardial (19).

8. Otro fragmento cerámico valenciano con «soles» incisos se descubrió en los niveles bajos, anteriores a la Edad del Bronce; del Castillarejo de los Moros (Andilla, Valencia), según me comunica don Domingo Fletcher, Director del S. I. P. (20); pensaron los editores que estas cerámicas podían considerarse eneolíticas por su situación estratigráfica bajo

(16) J. APARICIO, *Pinturas esquemáticas en los alrededores de Santo Espiritu (Gilet y Albalat de Segart, Valencia) y la cronología del arte rupestre*, «Saguntum. Papeles del Labor. de Arqueol. de Valencia», 12, 1977, 13-67, vid. espec. p. 40 y fig. 7.

(17) *o. c.*, 63 y 64.

(18) J. APARICIO, J. SAN VALERO y A. SANCHO, *Materiales neolíticos de la Cova del Forat del Aire Calent y de la Cova del Llop (Gandía, Valencia)*, «Varia», I, Valencia 1979, 96, fig. 13 F.

(19) *o. c.*, p. 117 ss. discusión cronológica.

(20) D. FLECHTER y J. ALCÁCER, *El Castillarejo de los Moros (Andilla, Valencia)*, «Arch. de Preh. Levant.» VII, 1958, 93 ss., lám. X, 1.

claros niveles del Bronce en este poblado del Norte de la provincia de Valencia (21). No sé si quizá pudieran asignarse al Neolítico.

9. Trasladándonos ahora fuera de la Península Ibérica se pueden señalar diversos paralelos de los motivos citados (íbices de largos cuernos, animales esquemáticos, esquematizaciones de figuras humanas y «soles») presentes en yacimientos correspondientes a tiempos neolíticos, especialmente de Asia occidental. Tomo como referencia una obra de carácter general, H. MÜLLER-KARPE, *Handbuch der Vorgeschichte, II: Jungsteinzeit*, München 1968, que supongo puede consultarse en la mayoría de las bibliotecas arqueológicas españolas. Al volumen de láminas de esta obra remite la indicación de láminas en la lista que sigue. Advierto que el número de ejemplos podría multiplicarse acudiendo a la bibliografía especializada, según compruebo al consultar monografías sobre algunos de los yacimientos que cito a continuación. Casi todos los materiales son cerámicas pintadas.

- a) Cabras con cuernos excesivamente largos, tipo cabra montés o íbice:

Beidha (Palestina), VI milenio, lám. 101 (56).

Samarra (Irak), V milenio, lám. 62 (1,2 y 6).

Tepe Gaura (Irak), IV milenio, lám. 60 (45, 47, 51 y 55).

Tell-i-Bakun (Irán), V y IV milenio, lám. 303 (c) y 305 (A).

Tepe Sijalk (Irán), nivel III, IV milenio, lám. 302.

Tepe Hissar (Irán), IV milenio, láms. 306 y 307.

- b) Esquematizaciones de animales:

Tell Halaf (Siria), V y IV milenios, lám. 63.

Tell Tschagar Bazar (Siria), V milenio, lám. 66.

Samarra (Irak), V y IV milenios, lám. 62.

Tell Arpachije (Irak), V y IV milenios, lám. 67.

Tell-i-Bakun (Irán), V y IV milenios, lám. 305 (A).

Tell-i-Gap (Irán), IV milenio (con pectiformes), lám. 305 (B).

(21) Pero M. TARRADELL, *El País Valenciano del Neolítico a la iberización*, Valencia 1963, p. 207 cita el fragmento cerámico con el motivo del «sol» como perteneciente a la Edad del Bronce.

Tepe Sijalk (Irán), V y IV milenios, láms. 301 y 302.
 Tepe Diafarabad (Irán), V y IV milenios, lám. 298 (E).
 Tepe Hissar (Irán), IV milenio, láms. 306 y 307.
 Tordos (Rumanía), IV y III milenio, lám. 181.
 Trebur (Hessen, Alemania), neolítico, lám. 235.

c) Esquemalizaciones de figuras humanas:

Tell Halaf (Siria), V y IV milenio, lám. 63.
 Tepe Diafarabad (Irán), V y IV milenios, lám. 298 (E).
 Tepe Chazinah (Irán), V y IV milenios, lám. 298 (F).
 Tepe Sijalk (Irán), nivel III, IV milenio, láms. 301 y 302.
 Prag-Bubenec (Checoslovaquia), IV milenio, lám. 200 (E1).
 Nová Ves (Checoslovaquia), neolítico, lám. 200 (E2).
 Strělice (Checoslovaquia), hacia 3.000 a. C., lám. 207.

d) Motivos de «soles»:

Azor (Palestina), IV milenio, lám. 108 (10).
 Tell Arpachije (Irak), V y IV milenios, lám. 67 (25).
 Tepe Hisar (Irán), IV milenio, láms. 306 y 307.
 Sotira (Chipre), IV milenio, lám. 112 (4).
 Tordos (Rumanía), IV y III milenios, lám. 181.
 Villeneuve-la-Guyard (Prépoux, Yonne, Francia), neolítico, lám. 275 (37).
 Cultura de Rössen (Alemania), IV y III milenios.

10. La escueta e incompleta lista anterior muestra que fuera de la Península Ibérica existen numerosos ejemplos neolíticos con motivos esquemáticos iguales o análogos a otros también neolíticos y esquemáticos que hallamos en diversos puntos de Andalucía y Valencia. Pero en honor a la verdad es preciso no ocultar que gran parte del arte neolítico del Viejo Mundo posee menos dosis de esquematismo (salvo contados casos) que de naturalismo. Sucede también que en algunos yacimientos (esculturillas de Çatal Hüyük, Sha'as Ha-Golan, etc.) coexisten en un mismo estadio cronológico el naturalismo con el esquematismo (22). En otras partes el esquema-

(22) Sobre esto y otros aspectos del arte de los tiempos neolíticos en el Viejo Mundo, hay un amplio y valioso resumen por géneros artísticos y regiones en H. MÜLLER-KARPE, *Handbuch der Vorgeschichte, II: Jungsteinzeit*, München 1968, vol. de texto, capítulo VIII (*Kunst*), 281-332, y para la inter-

tismo es casi exclusivo. Observando el conjunto del arte neolítico fuera de España debe también, en mi opinión, tal vez concluirse que no se puede demostrar plenamente una evolución del naturalismo hacia el esquematismo.

De todas formas la presencia, antes señalada, de tantos motivos esquemáticos en el Viejo Mundo durante el Neolítico, aporta buenas razones que, creo, aumentan la posibilidad de que, en efecto, también en España, o por lo menos en Andalucía y Valencia, el comienzo del arte esquemático se sitúe en tiempos neolíticos. Ciertamente muchos de los motivos indicados, como «soles» y ciertos esquematismos animalísticos, presentes también en cerámicas desde el Eneolítico, proliferarían en épocas postneolíticas; pero los nuevos datos que últimamente se van publicando, todavía escasos aunque significativos, nos van indicando que el inicio del arte esquemático, también en España, puede situarse en el Neolítico. Se ha postulado incluso, como posibilidad, que el arte esquemático sea cronológicamente anterior en origen al levantino (23).

Respecto a las pinturas de la cueva neolítica de Los Murciélagos de Zuheros (Córdoba) cabría preguntarse si pertenecen al Neolítico no sólo el friso de las cabras silvestres sino, además, todo el conjunto pictórico. La pregunta adquiere más sentido si atendemos a lo aquí brevemente expuesto acerca del posible inicio de la pintura esquemática y también valorando el hecho de que en esta cueva de la serranía subbética

pretación religiosa de este arte vid. 371-395. El mismo autor ha reproducido casi exactamente esos textos (aunque reduciendo bibliografía e ilustraciones) en su útil *Geschichte der Steinzeit*, München 1974, capít. 5, 2 y capít. 6, 2. Para España han tratado de los distintos grados de «naturalismo» y «esquematismo», de su relación cronológica (especialmente en superposiciones), etc., varios autores (H. Breuil, J. Cabré, M. Almagro, E. Ripoll, A. Beltrán, F. Jordá, etc.).

(23) F. JORDÁ, *Problemas cronológicos en el arte rupestre del Levante español*, «Actas del XXIII Congr. Int. de Hist. del Arte» (Granada 1973), I, Granada 1976, p. 159. El mismo autor, en cambio, considera eneolítica la pintura rupestre esquemática (con perduraciones hasta el Hierro), en «Historia del Arte hispánico», I, «La Antigüedad», (obra dirig. por R. Buendía), Madrid 1978, 112, 124 ss. 131; pero anteriormente pensó que arte levantino y arte esquemático tenían el mismo origen y desarrollo cronológico (*Notas para una revisión del Arte rupestre levantino*, «Zephyrus» XVII, 1966, 75).

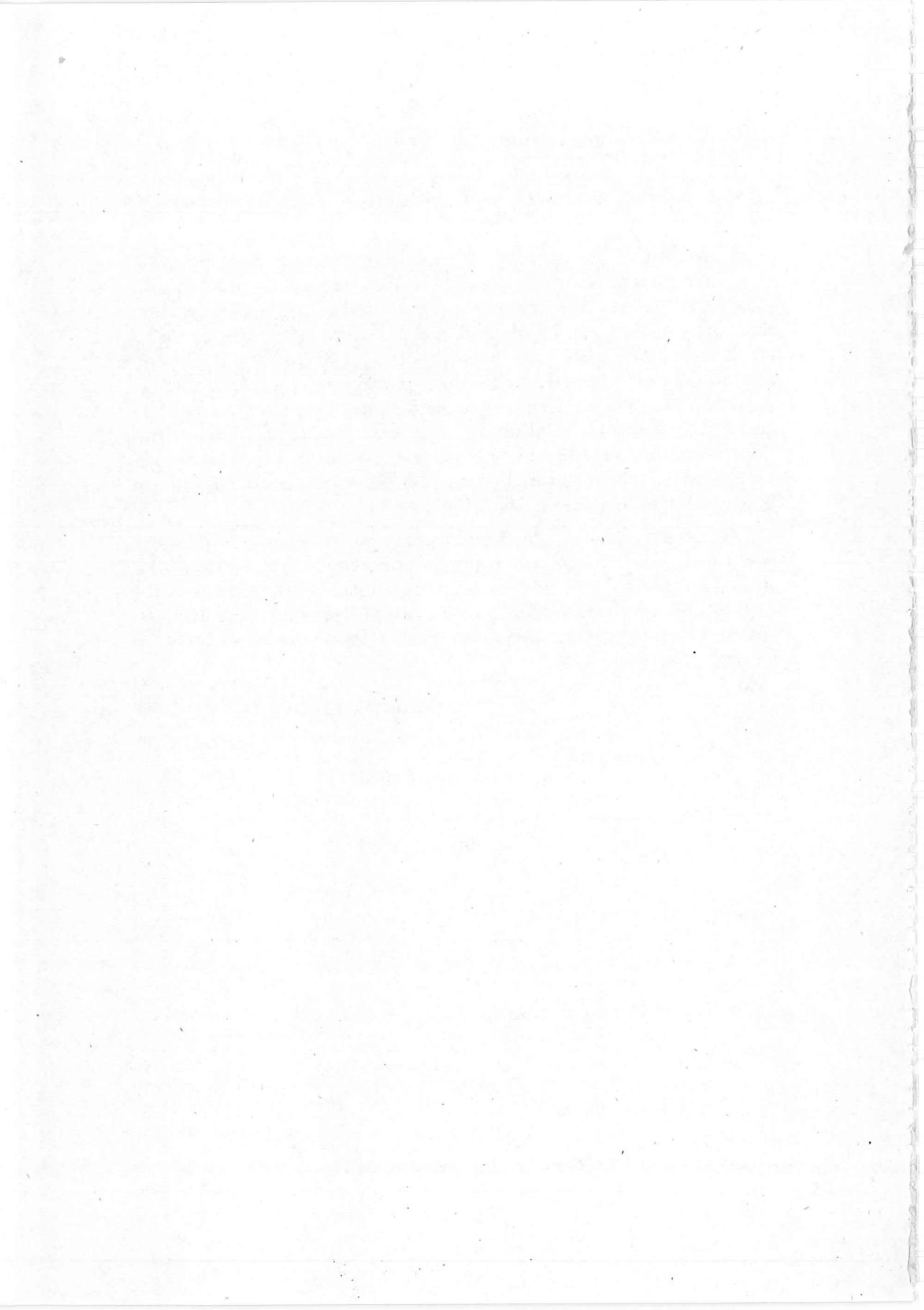
cordobesa los materiales postneolíticos excavados son irrelevantes.

Supuesto el comienzo del esquematismo en época neolítica, otra pregunta importante a plantearse se refiere a la zona de aparición de la pintura esquemática neolítica peninsular. De momento entran en discusión dos regiones españolas en lo publicado hasta ahora. La hipótesis de J. Carrasco y M. Pastor se decide muy resueltamente por el Sureste, mientras que J. Aparicio parece inclinarse por la región valenciana o genéricamente el área geográfica de la pintura naturalista levantina. Por su parte F. Jordá, con otras bases, a veces ha pensado en el Sureste, sobre todo la zona de Murcia, como región de origen del arte esquemático (24).

En estos ultimísimos años parece abrirse una nueva luz favorable a la cronología inicial neolítica de los esquematismos de nuestro arte en pinturas rupestres y en decoraciones cerámicas. Confiamos que con el tiempo puedan los argumentos ampliarse y se vaya encontrando respuesta a los interrogantes planteados.

Córdoba, septiembre de 1981

(24) *o. c.*, en «XXIII Congr. Int. de Hist. del Arte», 159.



NIMIEDADES
UNA CARTA AL DIRECTOR Y SU RESPUESTA (1)

I. CARTA AL DIRECTOR (2)

(Hay un membrete que dice: «Universidad de Córdoba-Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia Antigua».)

Córdoba, 22 de septiembre de 1981
Sr. Director de la revista «Córdvba»
Museo Arqueológico Provincial
Plaza Jerónimo Páez, núm. 7
CORDOBA

Muy Sr. mío:

Con relación a mi trabajo sobre las lucernas romanas del Museo Arqueológico de Córdoba, aparecido recientemente en el número 7 (1978-1979) de la revista «Córdvba», le ruego tenga a bien hacer constar en el próximo número de la revista las siguientes aclaraciones y rectificaciones, dado que dicho artículo ha sufrido ciertas alteraciones con respecto al original que en su momento envié para su publicación:

1. *El título era originalmente «Lucernas romanas del Museo Arqueológico de Córdoba» y no «Lucernas romanas expuestas al público en el Museo Arqueológico de Córdoba», que es como definitivamente ha quedado.*

2. *La nota de agradecimiento que aparece en la página 5 iba redactada en el original de la siguiente forma: «Queremos mostrar desde estas líneas nuestro agradecimiento, tanto a doña Ana María Vicent Zaragoza, Directora del museo, por las facilidades que en todo momento nos ha prestado, las cuales han hecho mucho más cómodo nuestro trabajo, como al doctor don Alejandro Marcos Pous, profesor de Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba, por las ideas y sugerencias que nos ha aportado. Igualmente hacemos extensivo nuestro reconocimiento a don Julio Costa Ramos, quien nos ha preparado algunos de los datos que incorporamos en este artículo». Todo lo demás, que no se atiene a lo por mí escrito, ha sido añadido indebidamente.*

(1) El profesor J. F. Rodríguez Neila me envió una carta, referente a la corrección de pruebas de su artículo antes aparecido en «Córdvba» 7, con el ruego de su publicación en el siguiente número de la revista, como así se ha hecho. No es norma de las revistas de este tipo publicar una carta de ese estilo y tampoco contestarla, para no desmerecer del tono académico de los trabajos y no descender a inanes cuestiones puramente internas. Pero después de redactada mi respuesta y de la mediación de un común amigo (el decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba) el autor persistió en su empeño. Para reforzar su deseo recurrió —innecesariamente— al rodeo de ciertas presiones que promovieron nada menos que un acuerdo de la Excma. Diputación Provincial de Córdoba (institución propietaria de la imprenta que tiró ese número de la revista). Otro acuerdo, posterior y tardío de dicha corporación decidió que la aludida carta se publicara en el número 8 de la revista (entonces ya impresa) y que mi respuesta, entregada hacía meses, apareciera en el número 9, que es el presente.

(2) Esta carta se publicó en el número 8 de «Córdvba» por acuerdo de la Excma. Diputación Provincial de Córdoba, como ya se ha dicho, separándola de la respuesta. Se publica de nuevo aquí para orientación del lector que no posea el número anterior de la revista y con el fin de no aislar la respuesta que sigue.

Puesto que tales cambios se han efectuado sin consultárseme nada y, lógicamente, sin mi consentimiento, le reitero el ruego de que se tenga en cuenta mi petición para el próximo número de «Cordvba». Lo ocurrido se debe, en buena parte, al hecho de que en ningún momento he recibido las pruebas de imprenta a las que tenía derecho como autor, no pudiendo rectificar las alteraciones. Esta misma circunstancia ha provocado que se hayan deslizado en el artículo otros muchos errores que no han podido ser debidamente corregidos.

Atentamente, le saluda

JUAN FRANCISCO RODRIGUEZ NEILA
Director del Departamento.

II. RESPUESTA DEL DIRECTOR (3)

Respecto al contenido de la carta anterior, referente a un artículo aparecido en «Cordvba», número 7, a mí personalmente dirigida con el ruego de su publicación, debo aclarar, como director de esta revista, lo que sigue:

1. *El profesor Rodríguez Neila mostró un especial interés en la rápida publicación de su trabajo, debido a que tenía convocadas unas oposiciones. Atendiendo a sus deseos el artículo pasó delante de ocho estudios que estaban esperando la publicación, favor (casi diría, irregularidad) que concedimos sin dudar, dada la urgencia del caso, con el fin de ayudar a un colega en apuros.*

2. *Cuando la imprenta nos entregó las pruebas intentamos localizar inmediatamente al autor sin resultado alguno, quizá por hallarse ausente de Córdoba; incluso acudimos a la Facultad de Filosofía y Letras, donde nos aseguraron que desde hacía una temporada no impartía clases, pues se hallaba dedicado a la preparación intensiva de sus oposiciones. Ante la imprevista situación cabían tres soluciones: o sustituir ese artículo por otros que esperaban su turno desde hacía dos años, o bien esperar al eventual regreso del autor en fecha imprecisable, o bien corregir nosotros las pruebas. Optamos por lo último como solución más favorable para la manifestada impaciencia del autor y para no demorar la impresión de una revista que salía (por circunstancias de la imprenta) con un retraso considerable. La corrección de pruebas, por cierto, resultó extremadamente trabajosa por el enorme e inusual número de erratas, como reconoció el regente de la imprenta, don Antonio de Julián. Gracias a ello pudo disponer de su trabajo el profesor Rodríguez Neila a su debido tiempo para añadirlo a los méritos de su denso curriculum académico ante las inminentes oposiciones.*

3. *El título original del artículo apenas se modificó añadiendo solamente «expuestas al público», con la idea de adaptarlo exactamente al contenido del trabajo. El título original podía dar la engañosa impresión de que las lucernas romanas estudiadas eran «todas» las conservadas en el Museo Arqueológico. Pero el Museo posee más lucernas —casi siempre fragmentos— procedentes de diversas excavaciones que, según criterio universal, deben estudiarse por sus descubridores*

(3) Para aclarar los equívocos vertidos en la carta ya publicada y venciendo mi repugnancia a participar en supuestas controversias internas de corto vuelo (que quise evitar), decido sin ánimo polémico dar a conocer mi contestación, pues una carta abierta pide a su vez una abierta respuesta.

dentro del contexto arqueológico en que aparecieron. Como el título original, de amplitud absoluta, no reflejaba por tanto las limitaciones del trabajo se adaptó lo más ajustadamente posible a la realidad con el fin de no engañar al posible lector. De haber conseguido yo hablar con el señor Rodríguez Neila sobre este punto no dudo, dada su probidad intelectual, que él mismo hubiera modificado el título.

4. *Acerca de lo expuesto en el apartado 2 de la carta anterior, el lector por sí mismo puede juzgar leyendo el texto original, que el autor aquí entrecomilla, y comparándolo con lo que realmente se publicó en la nota aludida. Era deber de justicia mencionar todas las personas que ayudaron positivamente a la realización del trabajo del señor Rodríguez Neila (que creemos no citó por olvido inexplicable) y también era justo agradecer ciertas circunstancias sin las cuales su trabajo no hubiera podido ni siquiera plantearse. Confieso que poseo muchos defectos, pero supongo, quizá inmodestamente, que soy agradecido por naturaleza y por ello me imagino, tal vez abusivamente, que las demás personas también lo son. Lo mismo me ocurre con la justicia, considerada como deber y como virtud que atribuye a cada uno lo suyo.*

5. *Aprecio en el profesor Rodríguez Neila su gran capacidad de buen trabajo y reconozco la altura científica de sus escritos. Por estas razones y por conocerle desde hace bastantes años, me honro con su trato y me complace publicar en «Cordvba» sus trabajos, revista que siempre por mi parte tendrá a su disposición, como lo está a la de todos los estudiosos que tengan algo que aportar al conocimiento de las antigüedades cordobesas. Me consta, también, que la Dirección del Museo Arqueológico ha acogido siempre al señor Rodríguez Neila, quien ha consultado asiduamente la Biblioteca del Museo para sus trabajos en curso y se le ha permitido incluso fotocopiar libros agotados. Lo cual no es demasiado mérito por nuestra parte, ya que la Biblioteca del Museo está abierta a todos los estudiosos de la Antigüedad.*

Córdoba, 3 de noviembre de 1981
El Director de «Cordvba»

