

# CORDVBA ARCHAEOLOGICA

Núm. 10 – Año 1980-1981

MUSEO ARQUEOLOGICO  
PROVINCIAL DE CORDOBA

## SUMARIO

- F. CHAVES TRISTÁN. *Los dos momentos de amonedación en la Córdoba romana.*  
A. MARCOS POUS. *Retrato de Iulia Augusta, de arte local hispano-bético, en el Museo Arqueológico de Córdoba.*  
G. CHIC GARCÍA. *Notas sobre dos acueductos para riego romanos de la zona de Almodóvar del Río (Córdoba).*

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

**C O R D V B A   A R C H A E O L O G I C A**  
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. 10 – Año 1980-1981

## MUSEO ARQUEOLOGICO PROVINCIAL DE CORDOBA

### S U M A R I O

- F. CHAVES TRISTÁN. *Los dos momentos de amonedación en la Córdoba romana* ..... 3
- A. MARCOS POUS. *Retrato de Iulia Augusta, de arte local hispano-bético, en el Museo Arqueológico de Córdoba* ..... 13
- G. CHIC GARCÍA. *Notas sobre dos acueductos para riego romanos de la zona de Almodóvar del Río (Córdoba)* ..... 49

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



FRANCISCA CHAVES TRISTAN

**LOS DOS MOMENTOS DE  
AMONEDACION  
EN LA CORDOBA ROMANA \***

---

(\*) Texto de la conferencia pronunciada por la autora en Córdoba el 19 de noviembre de 1980, como cierre de un ciclo organizado por el Grupo Numismático del Círculo de la Amistad de Córdoba y el Museo Arqueológico de Córdoba. Las restantes conferencias de ese ciclo, a cargo de A. M. Vicent y de A. Marcos Pous, se publicarán próximamente íntegras o en resumen. *N. de la D.*



Quando se habla de dos momentos dentro de un fenómeno histórico concreto como pueda ser la amonedación de una ciudad, aún más importante que una minuciosa descripción de ellos es su razón de existir, el sentido que revisten dentro del cotidiano e inexorable acontecer de la Historia.

Intentamos por tanto plantear hasta que punto las dos amonedaciones en cuestión nos hablan de la Córdoba romana y de los cordobeses del momento, de su vida, de su status social económico, jurídico y del transcurrir político de la ciudad.

Quando los romanos en su inevitable persecución de los cartagineses descubren y ocupan después Turdetania, la excelente posición estratégico-económica de un extenso poblado indígena (1) a orillas del Betis es ya el motivo clave para que ese lugar, *Corduba*, esté predestinado a desempeñar la capitalidad de la futura Bética.

Después de que los ejércitos de la República hubiesen acampado e invernado en repetidas ocasiones junto a la ciudad, es M. Claudio Marcelo quien, pretor en 169 a. C., cónsul en 152 a. C., realiza una verdadera fundación como ciudad romana junto al viejo establecimiento indígena, asentando en ella una población selecta, como nos dicen las fuentes. Precisamente éstas continúan hablando en muy frecuentes ocasiones del papel que *Corduba* va desempeñando a lo largo del período republicano. Revisten un interés especial los acontecimientos que ocurren con motivo de la presencia del cónsul Q. Cecilio Metelo y los acaecidos durante las guerras entre César y los partidarios de Pompeyo.

---

(1) A. MARCOS POUS, *Aportaciones a la localización y conocimiento de la Corduba prerromana*, «Ampurias» 38-40 (Simp. Inter.: «Els orígens del món ibèric», 1977), 1976-78, p. 415 ss.

## II

Tenemos así configurado el factor base: la ciudad revestida de una predominante posición en todos los sentidos. Pasamos por ello a un segundo factor: la necesidad efectiva de las monedas. Esto es lo más interesante a tratar, que nos lleva a unas disquisiciones previas del todo necesarias.

1. Partamos de la base de que con los ojos de la economía actual no se puede contemplar jamás la economía antigua, que se funda normalmente en unas premisas distintas. El mundo antiguo pasa por tres fases respecto a los medios de cambio y pago:

- a) Una primera etapa en que las transacciones se limitan al mero intercambio de materias y mercancías.
- b) Una época o estadio premonetal, en el cual aún no se estabiliza la moneda propiamente dicha pero sí otros elementos determinados y prefijados (metales en lingotes, ganado, cereal etc.) para facilitar el cambio.
- c) La última fase es la que conoce el uso más o menos normalizado de la moneda en sí como medio de canje y pago. Primero la moneda se emplea en el pago del ejército y burocracia del Estado y, a su vez, revierte a éste en forma de tributos. De todo ello se deriva lógicamente su aplicación a la vida diaria y al intercambio comercial.

2. Cabría también preguntarnos quienes tienen necesidad de moneda en Hispania. No depende esto del grado cultural tan sólo, pues es fácil recordar la altura que alcanzó Tartesos y luego el heredero turdetano con sus contactos con el mundo oriental en los S. VI y V a.C. cuando en Oriente ya se conocía y manejaba la moneda y, sin embargo, no la tuvieron los Hispanos del Sur.

La Bética no utilizó amonedaciones propias hasta época romana, a pesar de que *Gades* —por razones comerciales bien concretas— y *Cástulo* —en función de las minas— la empezaron a acuñar en distintos momentos del S. III a.C. y que corrieron a lo largo del valle del Guadalquivir las amonedaciones hispano-cartaginesas creadas en función de la segunda guerra púnica.

Hemos de concluir que sólo cuando se asimila la economía romana se hace necesario el uso continuado y común de la moneda. Dentro de ello, ciertos factores acucian esta necesidad:

- El hecho de que una ciudad se dedique eminentemente al comercio o esté en la confluencia o cauce de vías.



- El establecimiento próximo de un campamento o de ejércitos invernando.
- La especial relevancia política del lugar por una u otra razón.

Hay que tener especialmente en cuenta al ejército como agente que potencia la necesidad de numerario. Este puede aparecer en la ciudad como elemento fundacional, colonos veteranos asentados o incluso auxiliares indígenas licenciados.

Si tenemos la curiosidad de aplicar a *Corduba* estos factores, leyendo las fuentes advertimos que todos confluyen en ella, además de su posición estratégica y su riqueza agrícola.

3. Por último podemos preguntarnos por qué se hace una amonedación.

En principio cabe responder que por necesidad, como hemos visto más arriba. Pero además se puede emitir moneda por una especial ansia de prestigio, implícito en el mismo derecho de acuñar, prestigio buscado bien por la propia ciudad o, en su caso, por los magistrados monetales que signan ciertas amonedaciones.

### III

Debemos ahora recordar ligeramente cada uno de los momentos en que la ciudad de *Corduba* emite monedas.

Las conclusiones a las que llegamos en nuestro estudio sobre las monedas con leyenda CORDVBA pueden resumirse así (2):

*Tipología.* La cabeza femenina que figura en el anverso de la serie no es ni la personificación de la ciudad, ni Juno, sino Venus. Su peinado, de raíz greco-helenística, a base de moño bajo y rizos, se adorna con diadema, además de lucir la diosa pendientes y collar. Fue muy utilizado este aderezo en denarios de fin del S. II a. C. y es también similar al de la *Pietas* de los denarios de Q. Cecilio Metelo Pío del año 81 a. C.

A su vez, Venus aparece en denarios romanos ya en el S. II a.C. y prolifera en época silana para reaparecer con César.

Por su parte, el tipo del niño alado que muestran las monedas en el reverso portando cornucopia y antorcha nos parece ser un Eros, rechazando las representaciones de *Bonus Eventus*, *Plutos* o un *Genius*. No se conoce su representación con dichos atributos en

(2) Por extenso en F. CHAVES, *La Córdoba hispano-romana y sus monedas*, Sevilla 1977, p. 42-88.

monedas, pero sí en una gema, lo que nos plantea la incógnita de si acaso se copió de una escultura real.

*Técnica.* Se utiliza la ya tradicional de la acuñación, advirtiéndose gran diversidad de cuños, pero no con variantes fundamentales de estilo.

*Metrología.* Marcado su valor de cuadrante por los tres glóbulos o puntos, el peso medio resultante de 243 ejemplares examinados es de 5,94 grs., lo cual responde a un patrón de as uncial reducido con 24 grs. Las irregularidades y reducciones del uncial proliferan a fines del S. II a.C. hasta que en el 97 a.C. se ajusta el nuevo sistema semiuncial de ases con 13,5 grs. Sin embargo, en época silana, el poco bronce acuñado lo es respondiendo a viejos patrones unciales.

*Cronología.* La fecha hipotética que hemos propuesto para la emisión es del 80-79 a.C., basándonos entre otros varios factores en las piezas halladas en *Castra Caecilia* (campamento destruido en 78 a.C.) y en el hallazgo de Azaila (destruida ésta en 78-74 a.C.).

Tras estos comentarios, interesa pasar a encajar la amonedación en su momento y en las circunstancias que hubieron de influir para que se realizara.

Es necesario marcar un hecho: el personaje cuyo nombre aparece en las monedas, *Cn. Iulius Lucii filius quaestor*, es un magistrado no local sino provincial, y la tipología tampoco responde al gusto indígena, como otras series de la Bética, sino al oficial; pero sí está muy claro el nombre de la ciudad. Por ello la emisión resulta algo extraña, ligada a lo oficial y a su vez al factor local, con un paralelo en la de Domicio Calvino en *Osca*.

Si nos preguntamos entonces por qué se hace esta emisión habría que dar tres razones diferentes:

1. Circunstancias políticas favorables. En 79 a.C., Q. Cecilio Metelo busca como sea la victoria sobre Sertorio y en su empeño se adentra en Lusitania. Por aquella época se acaba destruyendo *Castra Caecilia*.

Si en efecto es Q. Cecilio Metelo quien ordena a su *quaestor* Cn. Iulius que emita, eso está en consonancia con la política silana de autorizar la acuñación de monedas a sus subordinados en provincias, de modo que las controlen y manejen directamente.

2. Finalidad práctica inmediata. Se necesita numerario menudo para el cambio y el manejo del propio ejército —si no su pago— que es numeroso en ese momento de la lucha contra Sertorio. Es así-

mismo una necesidad autocreada por los cordobeses, inmersos ya en la economía romana, y que se hace más patente puesto que hasta entonces Roma surtía con cierta fluidez el cambio pero, desde fines del siglo III a.C., apenas se emitían bronce en Roma lo que provoca una carencia numerario oficial.

3. Finalidad propagandística, secundaria, en tres puntos: la aparición del tipo de Venus, ligado a lo silano, el nombre del *quaestor* oficial, y el de la propia *Corduba* que la destaca de forma especial.

#### IV

En la otra amonedación, ahora augústea, de Córdoba (3) consta ya el nombre de COLONIA PATRICIA como asignado a la ciudad, marcando así su status jurídico.

*Tipología:* En el anverso los retratos de Augusto son de mediano arte pero con una fuerte personalidad hasta el punto de que algunos autores han atribuido ciertas series de denarios augústeos oficiales a la ceca de la ciudad, basándose en parte en semejanzas estilísticas con estos bronce. La láurea de los reversos es tipo clave tras la reforma augústea que, en las series controladas por el Senado, marca los valores de sestercios y dupondios; los *signa militaria* que ya se ven desde inicios del S. I. a.C. triunfan en la tipología a partir del segundo triunvirato. Desde el primer triunvirato se hacen más frecuentes las representaciones de los instrumentos sacerdotales que muestran los reversos de varios valores cordobeses.

*Técnica.* Vuelve a utilizarse la acuñación, pero de una forma algo más cuidada de manera que los cóspeles resultan menos gruesos y con un contorno mejor redondeado. Se puede detectar la posible utilización de punzones matrices para fabricar los cuños. Parece también que cada entallador hace los cuños de reverso que han de utilizarse con los que él hizo de anverso, o bien un entallador especializado en cuños de anverso lleva siempre consigo en las monedas el mismo entallador especializado en abrir otros de reverso.

*Metalografía y metrología.* Los análisis realizados en monedas mediante fluorescencia de rayos X demuestran que no contienen Zn en su composición y por tanto no son oricaldo sino bronce. El peso medio del as resulta 10,03 grs., cifra que no responde al sistema semiuncial pero tampoco al que se emplea en los ases coetáneos de

(3) Trato de ello ampliamente en F. CHAVES, *o.c.*, pp. 89-122.

*Itálica* (12,75 grs.). Se aproxima más bien al as broncíneo establecido en la reforma augústea de 10,92 grs. Es comprensible que al acuñar Corduba sestercios y dupondios en bronce hayan estos de ser más pesados (37, 31 y 19,50 grs.) que los mismos valores estipulados en oricaldo tras la mencionada reforma (25 y 12,5 grs.) ya que esta última aleación se considera intrínsecamente más valiosa.

*Cronología.* Queda establecida a nuestro parecer en el 13-12 a.C. para los sestercios, dupondios y ases, y quizá en el 12 a.C. para sémises y cuadrantes.

Antes de exponer las circunstancias del momento que favorecieron e hicieron posible esta emisión recordemos que en todos los aspectos difieren las monedas de leyenda COLONIA PATRICIA de las anteriores con la inscripción CORDVBA y no tienen esa personalidad *sui generis* que las hace caso aparte en la amonedación del Sur. Las de época augústea responden —con algunas matizaciones— a causas similares a otras cecas coetáneas de la Ulterior como *Itálica*, *I. Traducta*, *Colonia Romula*, *Emerita* y *Ebora*. Veamos, en resumen, las posibles circunstancias causales de esta amonedación:

1. Finalidad de matiz fundamentalmente propagandístico. Entre 15 y 14 a.C. Augusto hace un viaje a la Península. Resulta entonces un momento muy oportuno para que las ciudades le puedan pedir —y él conceder— permisos que den derecho a nuevas amonedaciones locales. De hecho en las monedas de Córdoba y de las otras ciudades mencionadas aparece el permiso del emperador, a pesar de que la Bética es una provincia senatorial y el permiso debía haberse obtenido por medio del Senado.

La fecha mencionada sería también un momento idóneo para conceder o reafirmar estatutos jurídicos. Cabe incluso que en la Asamblea reunida en Córdoba años atrás por César, entre las promesas que hizo a ciertas ciudades afectas a su causa, estuviera el estatuto de *colonia* para Corduba que en el lapsus de las guerras pompeyanas quedara en suspenso y fuera, en el momento citado, reavivado por Augusto quien le concediera el título de *Patricia* y del que sabemos asentó allí veteranos de la *legio X Gemina* y *II Alauda*.

Es muy posible que se reafirmase la capitalidad de la Bética para *Corduba*; recordemos que es la única ciudad que se distingue acuñando sestercios. A su vez, la tipología responde a una cierta congratulación de la ciudad con el emperador (su retrato, los instrumentos sacerdotales y pontificales) con el Senado (el tipo láurea empleado en los bronces senatoriales) y con el elemento militar (emblemas legionarios).

Por último, resulta una forma de enaltecer a la ciudad el hecho de que circulen monedas con su nombre que además ostenta orgullosamente el título de *Patricia*.

2. Finalidad secundaria de orden práctico. La abundancia de ases y sémises demuestra una utilidad inmediata que rebasa su finalidad conmemorativa. Ello se explica por la confluencia de diversos factores: la posición económica preeminente de la ciudad, el nuevo establecimiento de colonos veteranos, la escasez que aún perduraba de bronce oficial. Tal carestía pronto iba a ser paliada por Augusto y entre esto y el hecho de que por ser capital gozaría de un mejor abastecimiento, no sería ya necesario seguir acuñando en época de Tiberio.

## V

Como último punto a considerar nos planteamos la vigencia y expansión de las amonedaciones cordobesas. Realmente las monedas en época romana perduran mucho tiempo después de su acuñación aunque teóricamente se desmoneticen antes. Así, en excavaciones se encuentran piezas de las que venimos tratando en niveles fechados en los siglos III y IV d.C.

Sin embargo hay dos vías para observar su vigencia y expansión:

1. La expansión en el espacio con el estudio de los hallazgos. Estos vienen diseminados no sólo por toda la Bética y Lusitania, sino que pasan a la Tarraconense e incluso rebasan las fronteras de Hispania alcanzando el Norte de Africa.

2. La perduración de las piezas cordobesas en el tiempo aún después de ser desmonetizadas se advierte en las series de *Colonia Patricia* mediante la impresión en ciertos ejemplares de contramarcas que le dan una validez si no para que circulen con su valor primigenio, sí para que desempeñen algún papel útil en otro tipo de cambios.

\* \* \*

En todo lo que hemos ido apuntando a lo largo de estas líneas, se advierten algunas facetas de la vida e historia cordobesas, desveladas o confirmadas a través de un elemento tan pequeño, pero al mismo tiempo tan sugerente, como son las monedas acuñadas en la ciudad.

Sevilla, noviembre de 1980



ALEJANDRO MARCOS POUS

**RETRATO DE IULIA AUGUSTA,  
DE ARTE LOCAL HISPANO-BETICO,  
EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO  
DE CORDOBA**





Estudiamos en el presente trabajo una pieza escultórica incompleta, de piedra franca, representando una dama velada, expuesta al público en la galería meridional del patio central, romano, del Museo Arqueológico de Córdoba. A pesar de haber sido publicada, con fotografías, y mencionada varias veces, apenas ha llamado la atención, no se ha estudiado como merece y ni siquiera se ha descrito suficientemente. Pretendemos ahora llenar la laguna \*. Como veremos, por su modelo iconográfico, cronología y arte local presenta un notable interés.

## I. Datos descriptivos

### 1. GENERALIDADES

1.1. La dama en estudio se descubrió ocasionalmente al realizar labores agrícolas. Ingresó en el Museo en julio de 1943 por compra a don Antonio Gutiérrez Cejas, registrándose con el número 9045. Mediaron en la compra don Rafael González Ruiz Ripoll y don Manuel Reina, dueño del terreno en que apareció la escultura del que era arrendatario el citado Sr. Gutiérrez Cejas.

Contemporáneamente a su ingreso en el Museo la dió a conocer, con fotografía, D. Samuel de los Santos Gener (1), entonces Director del Centro, quien también se refirió a ella pocos años después (2). Posteriormente ha habido otras dos referencias publicadas (3).

1.2. Su primer publicista indicó que la escultura se descubrió en un lugar de Puente Genil llamado «Los Villares», noticia que debe matizarse. Debemos advertir al respecto que con el nombre de

---

\* Todas las fotografías que ilustran el presente trabajo fueron tomadas por A. Marcos Pous, menos la de la escultura del M.A.N.

(1) S. DE LOS SANTOS GENER, «Mem. Mus. Arq. Prov.» IV, 1944, p. 82, lám. XVII, 2 y 3.

(2) S. DE LOS SANTOS GENER, *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*, Madrid 1950, p. 57.

(3) A. M. VICENT, *Museo Arqueológico Córdoba*, Madrid 1965, p. 17 (serie «Guías de los Museos de España», XXIII); L. A. LÓPEZ PALOMO, *La cultura ibérica del valle medio del Genil*, Córdoba 1979, p. 106, lám. 22: Dice que procede «de algún lugar próximo a Castillo Anzur, en Puente Genil, probablemente de la zona llana de Las Mestas», pero el autor desconoce la bibliografía que hemos citado, que él no menciona; la procedencia es la que señalamos en el texto: Los Castellares, Puente Genil.



*villares* el pueblo llama aquí, como en otros puntos de España, cualquier lugar campestre donde aparezcan vestigios arqueológicos. Así, en el mismo Puente Genil se distinguen varios *villares* con su nombre propio cada uno. Según consta en el Libro de Registro y en otros documentos del Museo redactados por el entonces director del Centro D. Samuel de los Santos Gener el lugar concreto del hallazgo es «Los Castellares», término municipal de Puente Genil. En este lugar de «Los Castellares» se han producido diversos descubrimientos arqueológicos, es citado por la erudición local desde el S. XVI a nuestros días y ha sido objeto de un recientísimo trabajo (4). Los hallazgos van desde lo protohistórico a lo romano tardío. Por tanto es normal que aquí se haya descubierto la escultura de época romana que ahora estudiamos.

1.3. Como materia prima se ha usado la piedra caliza del país, bastante blanquecina. Es una piedra blanda, franca, que se talla fácilmente al salir de cantera, incluso con instrumentos de trabajar la madera. Esta misma piedra es la que se utilizó para obtener la escultura iberoturdetana prerromana. En época plenamente romana tal clase de piedra y variantes de piedras locales se emplearon normalmente sólo como materiales de construcción, siendo excepcional su uso en la escultura.

## 2. DATOS FORMALES

2.1. La pieza en su estado actual mide 61 cm. de altura; anchura en la base, 55 cm.; altura del rostro, desde la parte superior del cráneo al punto inferior de la barbilla, 23,5 cm. Atendiendo al rostro, que es la parte más completa de la pieza, se observan en vertical las siguientes medidas: Desde el arranque del cuello hasta la parte inferior de la barbilla, 7 cm; desde la parte inferior de la barbilla hasta el punto inferior de la nariz, 7 cm; desde el punto inferior de la nariz hasta la parte superior de la frente, 7 cm. Parece, pues, que existe en el eje vertical de la cara un módulo de proporciones, de tres tercios, basado en la escultura clásica antigua.

2.2. Seguramente fue en origen una estatua de cuerpo entero, que en un momento impreciso se cortó por debajo de los pechos, de forma irregular sin tallo neto.

---

(4) L. A. LÓPEZ PALOMO, *El yacimiento arqueológico de los Castellares en Puente Genil (Córdoba)*, «Corduba» 8 1980, p. 3-45.

Por detrás el tronco se halla desbastado en grandes planos en un sector de la espalda derecha, y más irregularmente en el resto; en esta última zona, la más extensa, se aprecia el trabajo originario del escultor que trató la parte posterior de la pieza con golpes de puntero.

Falta, por golpes, la parte superior de la cabeza afectando la pérdida sólo a una porción del velo o manto y quedando ahora un plano ligeramente inclinado hacia atrás.

Los laterales del manto que cubre la cabeza están imperfectamente alisados en cintas corridas por un instrumento, de más o menos un centímetro de ancho en el corte, que parece ser un cincel; este trabajo no se aprecia frontalmente y no llegan las huellas del cincel hasta el fondo donde no se desbastó así la pieza.

El tronco se encuentra ahora irregularmente cortado por su frente, eliminando los pliegues de las vestiduras y el saliente de los pechos, confiriéndole un aspecto tabular. También se halla cortado por los lados, en correspondencia a los brazos, rebajando su volumen con golpes que hicieron saltar lascas en el lateral del brazo izquierdo; tal vez el rebajado lateral del brazo derecho se deba en parte a golpes de cincel. El hombro y brazo izquierdos conservan mejor su estado original, en visión de frente, al hallarse más atrás que el resto del tronco. Encima de este hombro cruzan los pliegues correspondientes a la vuelta del manto que cubre la cabeza. Leves restos de pliegues se observan sobre el hombro derecho de la figura.

Además de los aludidos cortes, una serie de rayas cruzan la parte delantera del rebajado busto, acaso debidas a la acción de las rejas del arado. Otras incisiones longitudinales, quizás relativamente modernas, afectan a la parte derecha del rostro interesando la zona de la barbilla o mentón, extremo de la boca, mejilla, ojo, ceja y dos ondas del peinado.

2.3. La cabeza está velada con velo o manto algo retrasado que deja ver la parte delantera del peinado.

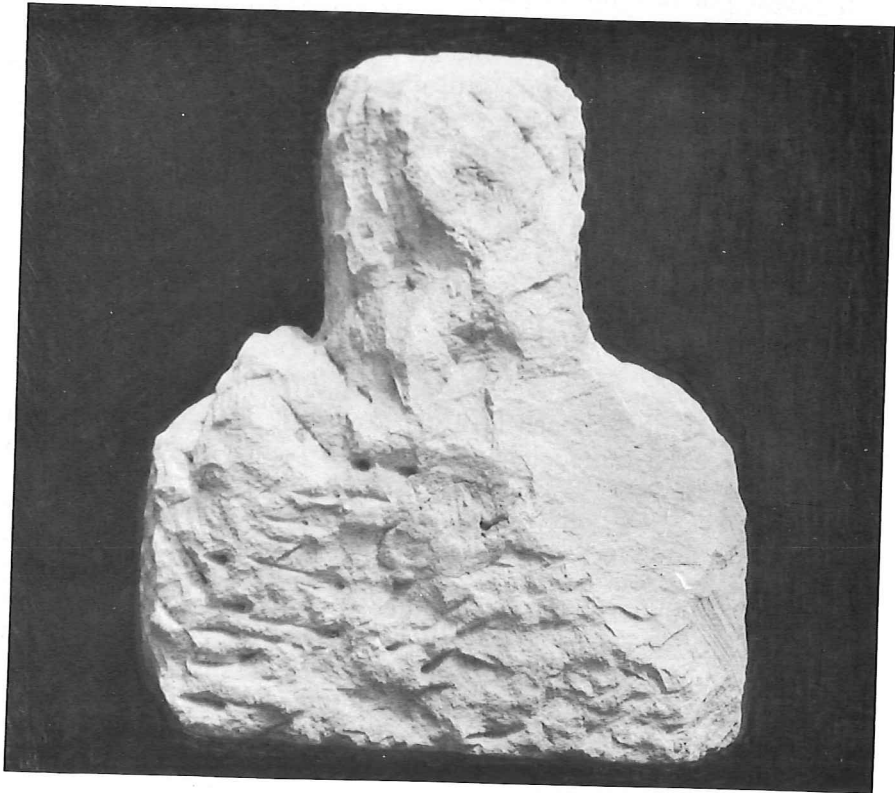
Peinado con ocho bandas separadas por surcos, paralelas a la crencha o raya central, bajo la cual se levanta la frente lisa terminando en pico hacia arriba.

Cara ovalada con su mayor anchura hacia las sienas. Cortes netos de los rasgos. Superficie lisa con pocas matizaciones de modelado. Ojos almendrados, sin apenas indicación del lagrimal, con globos oculares salientes y lisos algo bovinos; párpados de corte neto, sin montar —por el extremo opuesto al lagrimal— el superior

sobre el inferior en el ojo izquierdo pero sí en el derecho. Glabela plana y ancha sin puente señalado y de arista viva. Nariz recta en lo que queda, rota ahora, con aletas. Boca pequeña ligeramente arcuada. Labio inferior pequeño, bien separado (por un rehundido) de la barbilla reducida del mentón.

Entre los pliegues verticales del manto que cae de la cabeza y los límites laterales del rostro y cuello, existe un amplio y profundo hueco, en el que no se aprecian las orejas (ni siquiera su parte inferior como en otras cabezas veladas).

En cuanto a la vestidura seguramente llevaría visible parte de la *stola* romana, continuadora del chitón griego, de la que ahora se aprecia muy vagamente sólo el escote; esta especie de túnica femenina reaparecería en la parte inferior de la figura. Sobre la túnica o *stola* lleva una *palla* o velo o manto grande del que se aprecian muy bien, aunque no en buen estado como hemos dicho, la parte que cae sobre la cabeza y algunos pliegues sobre los hombros y brazos. Se nota que sobre el hombro derecho el manto caía formando pliegues



verticales y que sobre el hombro izquierdo adquiriría un sesgo oblicuo que atravesaría el pecho de izquierda a derecha hasta un poco más arriba de la altura de la cintura. Como este manto femenino se podía llevar de muchas maneras, según se aprecia en variadísimos ejemplos, nosotros no nos atrevemos a proponer más detalles acerca de ello dado el carácter fragmentario de la pieza..

2.4. Haciendo caso omiso de fracturas, golpes y roces, debemos imaginar la pieza en su estado original, de la que se ha conservado sólo la parte alta. El tamaño de lo que ahora tenemos coincide casi exactamente, según nuestros cálculos, con una escultura que sería de tamaño natural o muy ligeramente superior a éste. Muy probablemente se trataría de una estatua femenina de pie, aunque no pueda descartarse con toda seguridad que fuera sedente. Hay ejemplos conocidos de estatuas femeninas de pie y también sentadas, pero abundan más las que se hallan de pie; así, pues, por estadística tenemos más probabilidades de que el original representara a una dama de pie.

A juzgar por la falta de labra terminada originariamente de los laterales de la porción de manto que cubre la cabeza y por el tratamiento de la parte posterior, se puede afirmar sin dudar que sólo se pretendió una visión rigurosamente frontal de la estatua que no permite ni siquiera una visión ligeramente lateral. Así pues, creemos, que se colocaría en un nicho u hornacina de la que no asomaría mínimamente.

### 3. TECNICA DE TALLA

3.1. Por lo que concierne a la manera de estar trabajada, su técnica parece bastante elemental en una primera impresión. Ya hemos señalado que este tipo de piedra local se puede labrar, cuando está fresca y conserva agua de cantera, con instrumentos de tallar madera aunque muy probablemente se usaran también escoplos o cinceles. Abocetada la figura en el bloque de piedra, se rebajaron las superficies hasta obtener el bulto general deseado en esbozo muy sumario. A una fase preliminar de la labor pueden pertenecer aquí los golpes de puntero que se observan todavía detrás del torso. A una etapa siguiente del trabajo del escultor corresponderían las huellas en cinta corrida del cincel presentes en los costados del manto a cada lado de la cabeza. Después vendría la



tarea de terminar los detalles de la estatua seguida de un refinado último que no llega a un pulimento por no permitirlo la materia prima local (5).

3.2. Los pocos pliegues originales que nos quedan presentan en las vestiduras surcos bastante profundos, con aristas vivas, produciendo efectos de un fuerte claro-oscuro. En estos pliegues y en las superficies de las vestiduras no hay matices de labra que nos den suaves transiciones de tonos de luz y sombra. Pliegues y superficies de paños son duros, secos, elementales.

La técnica empleada para la obtención del peinado es también de lo más simple y esquemático, con netas diferenciaciones entre el

---

(5) Vid. C. BLUEMEL, *Greek Sculptors at Work* (2.<sup>a</sup> edic. ingl. rev.), London 1969; desbastado inicial figs. 4, 5, 9, 11, 56, 57; huellas del puntero figs. 12, 13, 18, 36, 58; huellas en cinta corrida del eincel, figs. 43, 45 (en estómago y abdomen), 48, 51, 58 (en un lado del fondo). Para los instrumentos de trabajo vid. O. MARUCCHI, *I Monumenti del Museo Pio Lateranense*, Milano 1911, lám. LIX, n.º 7, y C. BLUEMEL, *o.c.*, figs. 15, 16. Vid. también C. PICARD, *Manuel d'Archéol. grecque. La Sculpture*, I, Paris 1935, p. 155 ss., bibliogr. en p. 215.

peinado y la frente y entre los distintos sectores de ondas paralelas separadas aquí por límpidos surcos. En el peinado, dentro de cada especie de rolo liso que forma cada onda, no se entretuvo el artista, quizás porque no supo, en distinguir los cabellos o grupos de ellos.

Lo mismo puede decirse del rostro: está labrado, bastante finamente, de una manera sencilla con frecuentes aristas vivas como puede observarse en la transición entre la frente y los ojos y en el puente de la nariz. Pero también pueden notarse en este rostro algunas atenuaciones de la sequedad en torno a la boca desde la parte inferior de la nariz hasta el mentón en donde la talla se hace algo más delicada, especialmente en las aletas de la nariz, en el surco que cruza verticalmente el labio superior, en la contextura general de la boca, en los hoyuelos de las breves comisuras en cada extremo de la boca y en el labio inferior; todos estos últimos elementos que hemos citado son sin duda lo mejor que ahora nos queda de esta pieza en su estado actual, respecto a la técnica.

Con todos los recursos técnicos dichos el escultor, a pesar de sus limitaciones, consiguió conferir a su obra un aspecto general noble, digno, sobrio y, hasta un cierto punto, elegante.

3.3. El escultor, sin duda, es local, lo mismo que la materia prima empleada. La técnica de labra sigue tradiciones que pueden remontarse al arte ibero-turdetano de la región, por la nitidez y simplicidad de los surcos, aristas, planos, superficies, etc. sin concesiones apenas a suaves transiciones del difuminado de las sombras, salvo en diversas porciones del rostro, como ya hemos señalado. Por ello en el Museo se expuso con el rótulo de «dama ibero-romana», aunque se puede precisar más su filiación artística; primero se colocó en la nueva sala con materiales ibero-turdetanos, de acuerdo con lo expresado, pero desde hace unos quince años se trasladó a las colecciones romanas ya más seguros de su filiación romana. Como veremos más adelante el escultor se basó en modelos del arte corriente romano, incluso oficial, de su tiempo.

## II. Discusión cronológica previa

Para la discusión encaminada a la obtención de un encuadramiento cronológico podemos basarnos primero en la impresión general que esta escultura produce a primera vista y en segundo lugar en una serie de detalles tipológicos e iconográficos significativos.



## 1. ASPECTO GENERAL

La impresión general es de sencillez, robustez, frontalidad, dignidad, seriedad y hieratismo. Algunas de estas características son propias seguramente de una cierta incapacidad del escultor local (imbuido de tradiciones indígenas) para conseguir una cierta flexibilidad en el aire general de la figura y en los pormenores del modelado. Tales características personales del escultor local nos impiden, metodológicamente, comparar el «aire general» de esta escultura con el de otras «normales» esculturas romanas fechadas y sacar de ahí conclusiones cronológicas. Respecto al «aire general» nuestra escultura se halla en un estadio similar al del antiguo arcaísmo griego. La técnica de labra es también arcaica. En este sentido, de aspecto general y técnica de labra, la dama de Puente Genil se encuentra inserta en la tradición escultórica ibero-turdetana. Sin embargo, la obra es ya romana, no sólo de época sino también de contenido, como muestran —por citar un solo carácter— sus vestiduras, aunque transcendida de espíritu turdetano y de un cierto clasicismo. Por otra parte en el impenetrable rostro de la retratada se advierte, prescindiendo del peinado, casi un efecto similar al que nos producen las obras del puro clasicismo griego especialmente en la zona de los ojos y parte alta de la nariz. La impresión general nos lleva a ver en esta escultura local un reflejo del clasicismo helénico a la manera académica tan en boga en el arte oficial romano del período julio-claudio.

## 2. OJOS Y VESTIDURA

2.1. Descendiendo a los detalles, en busca de una datación, empezaremos por los ojos. De las características de los ojos, señaladas al describir las generalidades de esta escultura, hay que subrayar por su posible valor cronológico el hecho de que los destacados globos oculares no poseen incisión que represente el iris o pupila. De haberse labrado el rostro en una época en que estos detalles generalmente se marcaban con incisiones no hubiera seguramente el escultor dejado liso el globo del ojo; en este sentido hay que tener en cuenta la afición de los escultores locales por los detalles secundarios de carácter realista. La carencia de dichas incisiones en los ojos nos lleva, pues, a una fecha anterior a la época de Adriano.

2.2. Lo poco que tenemos ahora de la vestidura sólo nos sirve

para afirmar sin vacilaciones que esta escultura local se inspira en modelos normales romanos, de tradición griega. Estos modelos los pudo tomar el escultor o de la propia vida corriente (es decir, de las vestiduras de las damas de la muy romanizada Bética) o bien, además, de esculturas romanas femeninas que viera el artista en estas tierras. Pero dentro de las variantes del tipo general romano de estatua femenina velada, o de la evolución de la moda del vestir femenino romano, por lo demás muy variado (6), no es posible señalar exactos paralelos estilísticos que nos ayuden a proponer una cronología para nuestra escultura, debido al mal estado de conservación de la pieza que carece de los pliegues más característicos.

### 3. PEINADO

3.1. Creemos que en la evolución del peinado femenino romano podemos hallar algunas referencias cronológicas menos imprecisas. Ciertamente el peinado de la dama nos oculta muchos decisivos detalles importantes bajo el velo que lo cubre en buena parte; por ello se reducen las oportunidades de obtener datos más seguros de las comparaciones que se propongan. Observemos que lo visible del peinado distribuye el cabello en ocho especies de rollos o canutos, que pueden agruparse en dos series simétricas de cuatro separadas por una raya central definida también por la retracción del pelo sobre la parte alta de la frente. Quiso el escultor representar un peinado de fuertes ondas, con cuatro ondas a cada lado de la raya central.

3.2. Nuestra rebúsqueda con fines iconográficos y cronológicos debe centrarse, pues, en aquellos peinados femeninos que presenten ondas paralelas bastante acentuadas. Con tales características existen, en general y prescindiendo de detalles menores, dos grandes grupos de peinados: uno llamado a veces de «melón» y otro con ondas más o menos marcadas.

Entre la larga serie de retratos femeninos con esos peinados deben descartarse a nuestro propósito los que ofrecen ojos con incisiones interiores —no presentes en la dama de Puente Genil—, o sea, los retratos fechables a partir de la época de Adriano (117-138).

(6) Ejemplos en W. AMELUNG, *Die Gewandung der alten Griechen und Römer*, Leipzig 1903; A. HEKLER, *Römische weibliche Gewandstatuen*, München 1909; R. HORN, *Stehende Weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, München 1931 (Röm. Mit., 2 Ergänzungsheft).

Esta característica, y otras que diremos, asignan la pieza a una fecha preadriana, como hemos ya advertido.

También deben excluirse de nuestras comparaciones, pensamos, los retratos que acusen detalles realistas en el rostro iniciados algo en tiempo de Claudio (como retorno a tipos preaugústeos) y Nerón y desarrollados en época flavia-trajanea con caracteres ilusionistas y realistas (7) alejados del frío rostro académico de nuestra escultura local.

3.3. Queda, por lo expuesto, por exclusión y por datos positivos, la época del clasicismo julio-claudio como la más apropiada para encuadrar la datación de la escultura en estudio.

Examinamos seguidamente, bajo esta óptica cronológica, los dos grandes grupos citados de peinados en busca de paralelos que proporcionen precisiones de fecha y de interés iconográfico.

### III. El peinado de melón

1. El peinado de «melón» ('melonfrisur', 'acconciatura di melone' o 'a spicchi di melone', 'coiffure melon' o 'en côtes de melon', etc.) no recibe su nombre de los ejemplares más comunes de esta apetitosa fruta, que son lisos, sino de las variedades de superficie agallonada como la de ciertas calabazas (8). Este peinado se desarrolla en el mundo helénico a partir de hacia el 350 a. de C., con tímidos ejemplos anteriores (9); es el que llevan las «Herculaneas», «Corina», etc. Se halla frecuentemente en las estatuillas cerámicas tipo Tanagra desde la segunda mitad del siglo IV y época helenística (10). Por influjo griego prosigue este peinado en tiempos romanos hasta Trajano y Adriano en mármol, terracota y

(7) Por ejemplo el conocido retrato femenino en nicho del mausoleo de los Haterii (A. GIULIANO *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense*, Città del Vaticano 1957, n.º 52, p. 48), el de Decia Spensusa en su estela con su familia (B. M. FELLETTI MAJ, *Mus. Naz. Rom. I ritratti*, Roma 1953, n.º 162, p. 89) y otros emparentados.

(8) Creemos que no existe un estudio de la evolución general de este peinado.

(9) CH. PICARD, *Manuel d'archéol. grecque. La sculpture*, III 1, Paris 1948, p. 809-813, y IV 2, 1963, p. 1098 ss. (bibliografía, especialm. trabajos de C. Anti y de A. Adriano).

(10) G. KLEINER, *Tanagrafiguren*, Berlín 1942, p. 15 ss, 105 s (Jahr. d. Deuts. Arch. Inst., Ergänzungsheft XV).

bronce (11), con un fugaz resurgimiento bajo los Severos (12). Es más usado, por lo general, para peinados de niñas y de jovencitas.

2. Durante la época julio-claudia, que es la que a nuestros fines nos interesa ahora más especialmente, también se utiliza este tipo de peinado helenizante, normalmente en niñas y jóvenes, ya en la augústea Ara Pacis (13), en retratos exentos conservados en Roma (14), Inglaterra (15), etc., en otros algo posteriores (16), o también en personas mayores (17) y en estelas funerarias (18), a veces coexistiendo con otros peinados (19); incluso en raras ocasiones llevaron este peinado Livia (20) y Antonia Minor (21). Por tanto, se trata de un tipo de peinado bastante bien documentado iconográficamente en época julio-claudia. Por las características del rostro la mejor analogía de nuestra escultura la hallamos en los retratos de Livia.

3. Pero el hecho de que sea un peinado más frecuentemente llevado por niñas y jovencitas no favorece demasiado la posibilidad estadística de que la dama de Puente Genil se toque con un peinado de este tipo. Tampoco la favorece el relativamente considerable número de ondas (entre 16 y 10) del peinado de «melón»; ondas,

(11) B. M. FELLETTI MAJ, *Mus. Naz. Rom. I ritratti*, Roma 1953, n.º 180, p. 96 s., y n.º 186, p. 98; S. MOLLARD-BESQUES, *Catal. raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains*, III, Paris 1972, p. 337, E 243, lám. 414; J. PETIT, *Bronzes antiques de la collection Dutuit*, París 1980, p. 57.

(12) A. HEKLER, *Museum d. bild. Künste in Budapest: Die Sammlung antiker Skulpturen*, Wien 1929, n.º 169, p. 162.

(13) E. PETERSEN, *Ara Pacis Augustae*, Wien 1902, lám. V, 40.

(14) B. M. FELLETTI MAJ, *o.c.*, n.º 138, p. 78.

(15) F. POULSEN, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, Oxford 1923, p. 56, 32.

(16) K. BLÜMEL, *Röm. Bildisse. Katal. d. Samml. antik. Skulpturen*, Berlín 1938, 47.

(17) H. STUART JONES, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926, Cappella, n.º 1 y 2, lám. 20, p. 67 s.; R. WEST, *Römische Porträt-Plastik*, I München 1933, p. 99 s. (sobre este peinado en época tardo-republicana y julio-claudia), lám. XXIV, 95 (cabeza del Albertinum de Dresde), lám. LXI, 263, p. 219 (Louvre), lám. LXI, 270, p. 225 s. (Nápoles). H. P. L'ORANGE, *Zum frühromischen Frauenporträt*, «Mitt. de Deuts. Arch. Inst., Röm. Abt.», 44, 1929, p. 167 (lám. 33 y 34) fecha la cabeza de Dresde en la época de Sila, pero será muy posterior. V. POULSEN, *Les portraits romains*, I, Copenhague 1973, n.º 104, p. 128 s., lám. CLXXXs.

(18) R. WEST, *o.c.*, lám. XII, 44, p. 53 y 99.

(19) V. POULSEN, *Les portraits...*, n.º 114, p. 133-134, lám. CLXXXIX.

(20) W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, I, Berlín 1903, lám. 13, n.º 77.

(21) V. H. POULSEN, *Studies in Julio-Claudian Iconography*, «Acta Archaeol.», 17, 1946, p. 24.

consecuentemente, bastante estrechas que parecen arrancar de la frente dirigiéndose hacia atrás en líneas casi paralelas divergiendo hacia los lados y bien adheridas a la bóveda craneal. Además, en el peinado tipo «melón» no suele ordenar el conjunto una raya mediana predominante.

En nuestro retrato, en cambio, las ondas se cuentan en menor número de lo corriente, perfectamente paralelas, más anchas y gruesas, menos pegadas a la superficie craneal, reposando sobre la frente sin tirar de ella hacia atrás. Además, la raya o crencha mediana separa el pelo a cada lado de ella, de forma que la frente sube en pico en su parte central. No obstante, lo que es norma en el peinado de «melón» helénico y en sus mejores imitaciones académicas no se sigue exactamente en algunos retratos romanos que lo llevan, pues a veces se reduce el número de ondas, que resultan por tanto más anchas, e incluso predomina una raya mediana que también deja ascender la frente en pico en su parte central.

4. La impresión de que la dama de «Los Castellares» de Puente Genil lleve un peinado de tipo «melón» se debe a la corporeidad de la especie de rollos que forman como ondas muy individualizadas con fuerte raya de separación entre cada una. Creemos que la primera impresión puede resultar engañosa, pero había que señalar esta posibilidad y examinar con alguna detención los elementos positivos y los negativos. Sopesados los pros y los contras permanecemos algo indecisos sobre si el retrato local se tocaba o no con un peinado de «melón». Sin embargo llegados a este punto nos parece casi más posible que se quisiera representar un peinado de ondas de manera elemental, esquemática y exagerada. Estadísticamente el peinado de ondas, de dirección también clasicizante, es más frecuente que el de «melón» en época julio-claudia, lo cual aumenta teóricamente esta posibilidad. El peinado con ondas, además, se distribuye a cada lado de una crencha mediana que deja subir libre la frente en pico por su parte central como en la escultura del Museo de Córdoba.

#### IV. Paralelos con la iconografía de Antonia Minor

1. Así pues se impone seguidamente la presentación de los peinados con ondas julio-claudios por si en alguno de los retratos que reseñamos se encuentran elementos cronológicos e iconográfi-

cos que ayuden al estudio de la estatua cordobesa local. Peinados de ondas bien marcadas con tres, cuatro y cinco ondas o rollos a cada lado de la raya central, son en efecto muy propios de la época julio-claudia (22) en retratos de damas de la dinastía (emperatrices, princesas) y de personas particulares.

2. Una de ellas es Antonia *minor* (36 a.C.-39 d.C), hija de Octavia (hermana de Augusto) y de Marco Antonio, madre de Germánico, de Livilla y del emperador Claudio, mujer respetada y querida por la mayoría que tuvo el título de Augusta. Su peinado con ondas bien señaladas se recoge por detrás en una coleta que desciende por la nuca. La iconografía de esta Antonia se reconoció al principio por efigies monetales (23) póstumas, de época de Claudio, dependientes quizás de un retrato escultórico de edad madura. Existen bastantes incertidumbres y dudas en la iconografía de esta Augusta (24). A parte de un posible retrato a sus quizá veinte años, en la losa XIV del Ara Pacis (25), se ha observado una cierta diferencia entre los retratos esculpidos más o menos juveniles y hasta maduros, con rostro relativamente macizo, y los tardíos o póstumos de rostro más ovalado (26); en los retratos juveniles a veces tiene pequeños rizos en el arco de la frente.

3. Según lo acabado de exponer, si la dama de Puente Genil puede presentar afinidades con la iconografía de Antonia Minor, la mejor relación se hallaría con los retratos de la Augusta no tardíos o póstumos sino con los que la representan ya en los comienzos de la edad madura, tal vez hacia la época de Tiberio. La indicación cronológica nos parece bastante válida para la escultura local cordobesa, pero, aparte de ello, la relación iconográfica queda muy insegura, a pesar de la analogía con el rostro algo macizo y el

(22) R. STEININGER, *Die weiblichen Haartracten im ersten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit*, München 1909; L. FOURNÉE VAN ZWEST, *Fashion in women's hair-dress in the first century of the Roman Empire*, «Bulletin Ant. Beschav.» XXXI, 1956, p. 1 ss.

(23) J. J. BERNOULLI, *Römische Ikonographie*, I, 1, Stuttgart 1882, lám. (monedas) XXXIII, 9-12; H. MATTINGLY y E. A. SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage*, I, 1923, p. 131, lám. V, 95 (luego citado como RIC).

(24) Estudios generales sobre su retrato: A. RUMPF, *Antonia Augusta* (Abhand. Preuss. Akad. Wiss., Phil.-Hist. Kl. 5), Berlín 1941; B. M. FELLETTI MAJ, s.v., Enc. Arte Ant. I, Roma 1958, p. 441; K. POLASCHEK, *Studien zur Ikonographie der Antonia Minor* (Studia Archaeol. 15) Roma 1973.

(25) G. MONACO, *L'iconografia romana imperiale nell'Ara Pacis Augustae*, «Boll. Comm. Archeol. Comun. di Roma», LXII 1934, p. 35, lám. II y lám. adic. 28.

(26) En una misma colección puede verse la diferencia en dos posibles retratos de esta Augusta: G. TRAVERSARI, *Mus. Archeol. di Venezia. I ritratti*, Roma 1968, n.º 21 (p. 41s.) fig. 21, y n.º 22 (p. 42s.) fig. 25 a, b; cfr. n.º 31 (p. 49s.) fig. 22.

peinado de ondas (aunque sin velo); la escultura cordobesa posee una boca más pequeña y un mentón más pronunciado. De la comparación, pues, con los retratos de Antonia Augusta permanecería un cierto aire de época y la posible data tiberiana.

## V. Paralelos iconográficos con Livia

### 1. GENERALIDADES

1.1. Más fuertes paralelos formales hallamos entre algunos retratos de Livia y la escultura de nuestro Museo. Livia Drusilla (57 a.C.-29 d.C.) casó en segundas nupcias con Octavio convirtiéndose en la primera dama del Estado, creciendo en popularidad y prestigio; Octavio Augusto a su muerte (14 d.C.) la adoptó por testamento en la gens Iulia, llevando desde entonces la Augusta el nombre de Iulia, reinando su hijo Tiberio; fue divinizada por su nieto Claudio (41 d.C.).

1.2. La iconografía y la cronología de los retratos de Livia presentan, como es sabido, graves problemas y amplias incertidumbres (27). Entre los distintos peinados de Livia podemos a grandes trazos distinguir dos grupos, uno de tradición itálica y otro de tradición helénica. El de tradición itálica o tardo-republicano, con «toupet» o *nodus* en el centro de la frente (28), no nos sirve en nuestro caso. Para comparaciones con la dama de Puente Genil nos fijaremos en algunos retratos de Livia con peinado clasicista o helenizante.

---

(27) Como estudios generales sobre la iconografía de Livia véanse: J. J. BERNOULLI, *Röm. Ikon.*, II, 1, Berlin-Stuttgart 1886, p. 83 ss; F. W. GOETHER, *Zum Bildnis der Livia*, Festschrift Andreas Rumpf, Krefel 1952, p. 93 ss.; L. FABRINI s.v. *Livia Drusilla*, Enc. Arte Ant. IV, Roma 1961, p. 663 ss.; W. H. GROSS, *Iulia Augusta* (Abhand. Akad. Wiss. Göttingen, Phil-Hist. Kl., 3.<sup>a</sup> serie N.º 52), Göttingen 1962.

(28) Lista en L. FABRINI, *o.c.*; otra lista con ordenación tipo-cronológica y útiles observaciones en V. PÖULSEN, *Les portraits romains*, I, Copenhague 1973, p. 65-71. Cuatro tipos de peinados distingue Gross en la iconografía de Livia, con resumen cronológico en p. 130-131. Para el retrato de Livia en época augústea vid. también H. BARTELS, *Studien zur Frauen porträt der angusteichen Zeit. Fulvia, Octavia, Livia, Julia*, München, s.a.

## 2. LOS DUPONDIOS DE 22-23 d.C.

2.1. Hay tres dupondios de época tiberiana, del 22-23 d.C., con letreros respectivamente *Iustitia*, *Salus Augusta* y *Pietas* (29) sobre una bella cabeza de perfil considerada casi unánimemente retrato de Livia que lleva cada uno distinto peinado helenizante. El retrato tipo *Iustitia* por su peinado puede descartarse de las comparaciones con la escultura de Córdoba. El peinado de la efigie tipo *Salus* (30) posee cuatro series de ondas, a cada lado de la crencha mediana, recogidas por detrás en un moño sobre la nuca. En ciertos ejemplares de la misma moneda la serie de ondas más próxima a la frente en todo su arco parece disponerse, como aladares, de forma independiente al resto de la cabellera; prescindiendo de esta supuesta variante, algo discutible, el peinado monetar de Livia tipo *Salus* concuerda bien con el cordobés local que estudiamos, si el nuestro —repetimos— simplifica las ondas transformándolos en rollos de apariencia individual. También concuerda con el peinado de la efigie monetar de Livia tipo *Pietas* (de igual fecha) por ser imagen velada y con peinado de marcadas ondas, si bien en las monedas se le añade una diadema.

2.2. Se diría que una Livia velada con peinado de ondas, como la escultura del Museo de Córdoba, tiene su correspondencia más en el tipo de la *Pietas* que en el de la *Salus*, aunque notables especialistas en retratos de esta época incluyen todo retrato de Livia con peinado de ondas, incluso velado, dentro del tipo *Salus*. En resumen, nos parece que el peinado de la dama romana de Puente Genil reflejaría bastante bien el monetar de Livia tipo *Salus* juntamente con el velado tipo *Pietas*.

## VI. Comparación con algunos retratos de Livia

Pasemos revista ahora a algunos de los principales retratos exentos de Livia velada con peinado de ondas.

---

(29) *RIC* I, Tiberio 22-24; M. GRANT, *Roman Anniversary Issues*, Cambridge 1950, cap. III.

(30) Los detalles se aprecian de manera muy satisfactoria en la foto ampliada (de Hirmer) en G. GIACOSA, *Ritratti di Auguste*, Milano s.a. (pero hacia 1974), lám. añadida en color IV.



## 1. ESTATUAS DE PAESTUM, VELLEIA, LEPTIS MAGNA, POMPEYA Y PUTEOLI

1.1. La estatua sedente de Livia velada, procedente de Paestum, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, se supone que puede ser el mejor retrato de la Augusta (31). Se descubrió en 1860 por el Marqués de Salamanca junto a una estatua de Tiberio, hijo de Livia, del tipo «coronación» de la clasificación de Polacco, datable hacia el 22-23 d.C. (32). Por ciertos orificios se deduce que llevaría diadema o corona, hoy perdida. Su peinado la incluiría como representante insigne del tipo Salus y se fecharía, como los dupondios antes examinados, a finales del primer decenio del reinado de Tiberio (33), es decir, hacia el 23-24 d.C., lo que concuerda perfectamente con la fecha asignada a la mencionada estatua de Tiberio. Las fuertes y marcadas ondas del peinado de la Livia pestana encuentran en la dama local cordobesa su más próxima analogía.

Siguiendo a W. H. Gross examinaremos a continuación una serie de esculturas de Livia que según ese autor pertenecen a la misma serie del tipo Salus, como la estatua de Paestum, por si ofrecen analogías con la de Puente Genil o, por lo menos, para ilustrar representaciones iconográficas que en teoría podrían suponerse algo parecidas.

1.2. En primer lugar después de la de Paestum, dentro de la supuesta serie tipo Salus, tenemos una estatua de pie, velada, conservada en el Museo de Parma, hallada en la basílica de Velleia, representando a Livia como sacerdotisa del culto de Augusto (34). Por ciertas inscripciones encontradas en el lugar del hallazgo se fecha entre el 38 y el 41 d. de C., bajo Calígula, siendo por tanto una representación póstuma pero anterior a su divinización por

(31) J. J. BERNOULLI, *Röm. Ikon.*, p. 92 s., fig. 11; A. GARCÍA Y BELLIDO, *La Livia y el Tiberio de Paestum en el Mus. Arq. Nac. de Madrid*, «Arch. Esp. Arq.» XIX 1946, p. 145 ss.; IDEM, *Retratos romanos del Mus. Arq. Nac. de Madrid*, «Rev. Arch., Bib. y Mus.» LIV 1948, p. 450 ss.; W. H. GROSS, *o.c.*, p. 114-117.

(32) L. POLACCO, *Il volto di Tiberio*, Roma 1955, p. 136 s., lám. 31.

(33) GROSS, *o.c.*, p. 125.

(34) FR. POULSEN, *Porträtstudien in norditalienischen Provinz-museen*, Kopenhagen 1928, p. 47 ss., lám. 66; GROSS, *o.c.*, p. 112 ss., láms. 23,1 y 24; C. SALETTI, *Il ciclo statuario della basilica di Velleia*, Milano 1968. K. P. GOETHER, *Zur einheitlichkeit der Statuengruppe aus der Basilika von Velleia*, «Mitt. Deut. Arch. Inst., Röm. Abt.», LXXIX 1972, p. 234 ss., por razones estilísticas fecha las estatuas en época de Claudio (en una nota de la misma revista LXXX 1973, p. 285-287 opina que las inscripciones no se oponen a su datación estilística), lo cual nos parece bastante incierto.



**Livia de Paestum en el Mus. Arq. Nac.; Madrid (foto del Museo).**



Claudio. Bajo el velo en la cabeza aparece la diadema, y entre ella y la frente la parte delantera visible de la cabellera ofrece una docena de ondas paralelas o rollos, en mayor número y de menor anchura y consistencia que en el peinado del retrato de Paestum (35) y que en el de Puente Genil.

1.3. Por sus ondas con peinado tipo Salus (36) debemos mencionar asimismo una estatua femenina velada de Leptis Magna (37) hallada con otras esculturas y algunos epígrafes fechables en 45-46 d. de C., bajo Claudio. Muy probablemente representa Livia, citada en una de esas inscripciones. Su peinado presenta raya al centro con cuatro ondas a cada lado, como en la escultura local de Córdoba, pero sin una división tan fuerte entre ondas, aunque están bien acusadas; la frente sube al centro en correspondencia con la crencha, al igual que en la de Córdoba.

1.4. También peinada con ondas y velada, representando Livia con gran probabilidad, se toca la estatua de pie, muy realista y con restos de policromía, hallada en la Villa dei Misteri de Pompeya (38); posee indicios de haber tenido diadema o corona y, caso raro, conserva intacta la nariz. La identificación se discute por algunos, debido quizá a su verismo, a pesar de su evidente parecido con ciertos retratos nada o poco discutidos.

1.5. Otra estatua de Livia diademada y velada, con peinado de ondas definido como tipo Salus, hallada en la antigua Puteoli (Pozzuoli) se conserva en la Glyptotheca Ny Carlsberg (39). Está de pie, representada como Fortuna. Parece que, aun dependiendo de un modelo antiguo, se labró en época antoniniana (si bien carece de incisiones en los ojos). Las ondas del peinado, aunque fuertemente marcadas, no acusan demasiado su agrupamiento en una especie de rollos o canutos, con mechones bastante sueltos y poco compactos,

---

(35) GROSS, p. 117 analiza detalladamente las analogías y diferencias entre ambos peinados.

(36) GROSS, *o.c.*, p. 111, lám. 22, discute la atribución del retrato y peculiaridades del peinado.

(37) S. AURIGEMMA, *Sculture del Foro Vecchio di Leptis Magna raffiguranti la Dea Roma e principi della casa dei Giulio-Claudi*, «Africa Italiana» VIII 1940-41, p. 74 ss., figs. 51 y 52.

(38) A. MAIURI, *Statua marmorea con ritratto di Livia dalla Villa dei Misteri a Pompei*, «Boll. d'Arte» X 1930, p. 3-17; A. MAIURI, *La Villa dei Misteri*, Roma 1931, p. 223 ss.; A. DE FRANCISCIS, *Il ritratto romano a Pompei*, Nápoles 1951, p. 55 ss., figs. 56-58.

(39) GROSS, *o.c.*, p. 118 ss., láms. 26-28; ya sin aditamentos de «restauración» en V. POULSEN, *Les portraits romains*, I, Copenhague 1973, n.º 38, p. 73 ss., láms. LX-LXIII.

ordenación ya alejada de la del peinado de la escultura de Puente Genil.

1.6. Dos cabezas no veladas de Livia de la misma imponente colección Ny Carlsberg relaciona Gross con el tipo de la Salus (40). Una con banda de lana o *tutulus* de sacerdotisa de Augusto (41) y la segunda con diadema ahora rota y solo visible hacia el moñete occipital (42). Pero a nuestro parecer el peinado de estas dos cabezas se refleja mejor en el tipo monetar de la Iustitia (43) que en el de la Salus.

## 2. CONCLUSIONES ICONOGRAFICO-CRONOLOGICAS

2.1. Descartando las dos últimas cabezas, tenemos cinco esculturas veladas de Livia con peinado de ondas que representan bien el retrato de la Augusta a veces llamado tipo Salus. Todavía quedan otras posibles esculturas de la misma serie, pero las reseñadas pueden ser las más representativas en opinión de Gross, a quien hemos seguido en la presente selección aunque alterando su orden de presentación para ofrecerlas nosotros según un más lógico criterio cronológico que, como se verá, parece tener también consecuencias iconográficas de interés para el estudio de la dama de Puente Genil.

Las esculturas de Livia expuestas se pueden seriar cronológicamente de la siguiente manera:

Paestum, 22-24 d. de C., bajo Tiberio (14-37).

Velleia, 38-41 d. de C., bajo Calígula (37-41).

Leptis Magna, 45-46 d. de C., bajo Claudio (41-54).

Pompeya, antes del 79 d. de C., posiblemente antes del 54.

Puteoli, probablemente siglo II d. de C.

La escultura del Museo Arqueológico de Córdoba presenta mayores analogías, como hemos dicho, con el retrato de Paestum que con cualquier otro de la serie, según hemos ya observado, especialmente por la estructura del peinado. Le sigue, quizás, en afinidades iconográficas el peinado del ejemplar de Leptis Magna.

(40) p. 121 s., lám. 29, y p. 122 s., lám. 30.

(41) V. POULSEN, *o.c.*, n.º 36, p. 71 s., lám. LVII.

(42) V. POULSEN, *o.c.*, n.º 37, p. 72 s., láms. LVIII y LIX.

(43) *RIC* I cit.; GROSS, *o.c.*, lám. 2,1; G. GIACOSA, *o.c.*, lám. añadida V (buena ampliación).

2.2. Antes de la data del de Paestum parece predominar por lo general para los retratos de Livia, casi siempre, el peinado derivado de tradiciones itálicas tardo-republicanas, con algunas excepciones. A partir del 22-23, según vemos en los dupondios citados y en el retrato de Paestum, va predominando el peinado de Livia clasicista, que tenía algunos precedentes, basado en modelos helénicos del siglo IV a. de C. En la evolución de este peinado los paralelos más próximos del que lleva el retrato local cordobés se hallan, repetimos, en la escultura de Paestum. Después de la época aproximada de la estatua pestana la evolución general del peinado de ondas de Livia se separa bastante de la especial estructura que ofrece el ejemplar de Paestum. Así, por tanto, la dama de Los Castellares de Puente Genil reflejaría un retrato de Livia de hacia el 22-24 d. de C. o poco posterior, bajo Tiberio, en torno a la fecha de la estatua de Paestum, que constituye uno de los más seguros y bellos retratos de Livia.

Las características iconográficas de la cabeza del Museo de Córdoba concuerdan perfectamente con los típicos rasgos faciales de Livia: rostro algo macizo aunque ligeramente ovalado, ancha mandíbula triangular, ojos grandes y bovinos, boca pequeña, mentón algo pronunciado. El clasicismo general helenizante y académico apoya igualmente una fecha tiberiana.

## VII. Iulia Augusta en la Bética

Algunos datos históricos completan indirectamente la hipótesis, como exponemos seguidamente.

1. El prestigio conseguido por Livia bajo Augusto se acrecentó a la muerte de éste (19 agosto del 14) al entrar la emperatriz viuda en la gens Iulia y adquirir legalmente el título de Iulia Augusta (44), convirtiéndose también en sacerdotisa del culto de Augusto. En Hispania la persona de Iulia Augusta alcanzó una especial importancia como nos documentan la epigrafía, la numismática y algo menos la escultura. Entre los hispani desempeñó Livia, resumidamente, un doble papel, «el de divinidad y el de sacerdotisa» (45). Tiberio pretendió poner trabas a la divinización de su madre y no permitió que rebasara la condición de sacerdotisa de Augusto; ni la

(44) D. CASSIO, LVI, 46.

(45) R. ETIENNE, *Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien*, Paris 1958 (BEFAR 181), p. 428.

divinizó después de su muerte en el 29; tras el paréntesis de Calígula (37-41), la divinización de Livia no tuvo lugar hasta el 41 al subir al trono su nieto Claudio.

2. A pesar de la actitud oficial de Tiberio parece que en Hispania existió una tendencia —tal vez reflejada en algunas monedas— favorable a la divinización de Iulia Augusta en vida, estableciéndose además, una identificación entre Livia y las virtudes personificadas en los tan citados dupondios de 22-23 (46). Bajo ese clima se entienden perfectamente los propósitos de la delegación de Hispania Ulterior, es decir, de la Bética (cuya capital era Córdoba), que el 25 marchó a Roma para solicitar del Senado la erección de un templo dedicado a Tiberio y Livia, pretensión rechazada por Tiberio (47). El precedente de este clima de exaltación se hallaba, sin duda, en el popular prestigio que con el tiempo consiguió Augusto viviente, que alcanzaría a su esposa Livia; se acrecentaría con la divinización de Augusto (17 sept. del 14), a un mes casi de su muerte, con el consiguiente culto al emperador fallecido en lo que de un modo especial se distinguió Hispania tempranamente (48). El culto a Augusto implicaba directamente a Iulia Augusta, su esposa, y en parte también a Tiberio, su hijo adoptivo. Este era el ambiente de la Bética al respecto. Era fácil, casi natural y lógico, pensar en Livia como *Diva Augusta* por atracción de *Divus Augustus*, su esposo.

3. Más elementos para juzgar la excepcional posición de Iulia Augusta en la Bética bajo Tiberio nos ofrecen unos epígrafes de Antequera; en uno de ellos, fechable antes del 33, viviendo Livia, se califica a ésta como *genetrix orbis* (49). La misma expresión referida a Iulia Augusta se repite en una moneda de Colonia Rómula (Sevilla) con la efigie de la emperatriz rodeada de símbolos cósmicos (50). La frase y los símbolos se refieren a Iulia Augusta como *Venus Genitrix*, como divinidad dinástica. Inscripciones y monedas

(46) Además de la bibliografía que antes hemos citado, véase concretamente para la cuestión Livia-virtudes-religión los dos trabajos, mencionados por R. Etienne: C. H. V. SUTHERLAND, *Coinage in Roman imperial policy 31 B.C. - A. D. 68*, London 1951, p. 192, y G. GREYER, *Livia and the Roman imperial cult.*, «Amer. J. of Philol.», LXVII 1946, p. 235, estudios que no hemos consultado.

(47) TAC, *Ann.*, IV 37 ss.

(48) A. D'ORS, *Sobre los orígenes del culto al emperador en España*, Emerita IX 1941, p. 197 ss. y 354 ss.; R. ETIENNE, *o.c.*, passim.

(49) CIL II 2038.

(50) O. GIL FARRÉS, *La moneda hispánica en la edad antigua*, Madrid 1966, p. 448, fig. 120, n.º 1949; L. VILLARONGA, *Numismática antigua de Hispania*, Barcelona 1979, fig. 1060; F. CHAVES, *Livia como Venus en la amonedación de Colonia Romula*, «Acta Numismática», VIII, 1978, p. 89-96.

nos hablan, pues, de una áurea divina en torno a la persona de Livia en la Bética de la época de Tiberio.

4. La dispersión geográfica de los hallazgos en España de retratos exentos de Livia es netamente favorable a la Bética. Los retratos propuestos como identificables con Livia (aparte las representaciones monetales) proceden de los siguientes lugares de la España romana: Ampurias, Tarraco, Emérita, Hiponoba (Baena, Córdoba), Córdoba y Asido (Medina Sidonia, Cádiz) (51); a la lista hay que añadir el que es objeto del presente estudio. Con el de Puente Genil ascienden a siete, de los cuales la mayoría, cuatro, proceden de la Bética. Pero los no béticos (Ampurias, Tarraco, Emérita) no se hallan exentos de ciertas dudas de atribución, especialmente el de Ampurias y más aún, a nuestro juicio, el de Emérita. Se admitan o no las dudas, de todas formas resulta evidente que la mayor parte de los retratos esculpidos conocidos en España de Livia proceden de la Bética y son, además, los de iconografía más segura. El hecho puede ser debido, ciertamente, a factores imponderables de suerte o casualidad, pero de momento debe ser valorado positivamente como testimonio del prestigio de Livia en la Hispania Bética.

5. El retrato de Iulia Augusta hallado en Los Castellares de Puente Genil se inserta en esa corriente de propaganda dinástica político-religiosa que hemos examinado para la Bética en sus líneas más generales y que afectaba, en tiempos de Tiberio, muy especialmente a la emperatriz Augusta esposa del Divus Augustus fallido y madre del emperador reinante.

## VIII. Iulia Augusta como Pietas

Más datos acerca del significado político-religioso de la escultura del Museo Arqueológico de Córdoba pueden deducirse de la averiguación del tipo iconográfico concreto seguido por el escultor local.

---

(51) Una última lista, recentísima, dan C. J. NONY y D. NONY, *Un portrait de Livie à Mérida*, «Rev. Univ. Compl.» XVIII 118 (Homenaje a García y Bellido IV) 1979, p. 170. Para los de Córdoba y provincia: el de Hiponoba en A. GARCÍA y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, p. 159, n.º 171, lám. 129; el de Córdoba en A. M. VICENT, *Situación de los últimos hallazgos romanos en Córdoba*, XII Congr. Nac. Arq. (Jaén 1971), Zaragoza 1973, p. 674 s.

## 1. EL TIPO DE LIVIA-PIETAS

Dentro de la iconografía de Livia se podría encuadrar, por su relación con el retrato de Paestum y otros ya examinados, en la serie con peinado tipo Salus. Todos estos retratos presentan la cabeza velada, la mayoría con diadema o corona, dejando visible el sector frontal de un peinado de ondas. Pero tales características, a nuestro parecer, acercan mucho más la citada serie de retratos al tipo monetar de la Pietas que al de la Salus. El tipo Pietas, de los dupondios fechables en 22-23 d. de C., va velado, con diadema y peinado de ondas (52); en cambio, el tipo de la Salus no lleva velo, detalle iconográfico muy a tener en cuenta. En el reverso del dupondio de la Pietas el letrero alusivo a la segunda potestad tribunicia de Druso Minor (53), hijo de Tiberio y de Vipsania, nos proporciona la fecha del 23 d. de C., año en que falleció (quizá envenenado a instigación de Sejano), momento a partir del cual se acuñó este dupondio y otras monedas. Bajo la figura de la cabeza de Pietas se representa a Livia en edad bastante juvenil a pesar de haber entonces ya cumplido los ochenta años de edad.

Así en la escultura de Puente Genil con mucha probabilidad tenemos una representación de Iulia Augusta como Pietas.

## 2. PIETAS COMO VIRTUD Y PIETAS AUGUSTA

2.1. La antigua virtud de la «piedad» no es sólo, como en la actualidad, un equivalente de la misericordia o compasión (54), sino que coincide bastante con el sentido que le da la teología católica, es decir, virtud que regula las relaciones con la Divinidad, la patria, padres y parientes en general tanto vivos como difuntos (55). El antiguo concepto de Pietas, como el de algunas otras virtudes, depende en último término de las cuatro virtudes enunciadas por filósofos griegos. La personificación romana de virtudes con frecuencia toma tipos femeninos divinos muy idealizados, como se ve

(52) H. COHEN, *Descript. hist. monnaies... impériales*, I, Paris 1880, p. 170; *RIC*, I, Tiberio 24.

(53) R. S. ROGERS, *Drusus Caesar tribunician power*, «*Amer. Jour. of Philol.*» LXI 1940, p. 457 ss.: segunda pot. trib. en marzo o abril del 23 y fallecimiento el 14 sept.

(54) Este significado actual quizá derive de S. Agustín, *De civ. Dei*, I, 10, cap. 1.

(55) Cfr. M. PRÜMMER, *Manuale theologiae moralis*, II, Barcelona 1955, n.º 568-604; A. LANZA y P. PALAZZINI, *Principios de teología moral*, II, Madrid 1958, p. 443-460.



en la numismática (56); a veces el tipo es tan idealizado que en el caso de los citados dupondios tiberianos se ha llegado a dudar de que reflejen un retrato de Livia, aunque sin duda esas cabezas de perfil se consideraron entonces por el pueblo como rejuvenecida representación de la Augusta (57).

2.2. En el dupondio tiberiano con retrato de Livia podría la Pietas tener relación con la devoción filial hacia el entonces recién desaparecido Druso menor por parte de su abuela Livia y de su padre Tiberio. Pero quizás, por otro lado, la Pietas del dupondio se relacione mejor con el acto de devoción filial de Tiberio hacia su madre Livia gravemente enferma en el año 22. En esa ocasión el Senado, a instancias de Tiberio, votó el *Ara Pietatis Augustae* para impetrar de los dioses la salud de la Augusta (58); el monumento correspondiente, del que quedan losas con relieves (59), parecido al *Ara Pacis*, no se dedicó hasta el 43 d. C., bajo Claudio; ahora podía significar un acto de piedad de Claudio para con su abuela ya fallecida.

2.3. La identificación Pietas-Livia se puede decir que se extendió por todas partes, según vemos por el testimonio de algunas monedas de Dium y/o Pella, Tessalónica, Anfípolis, Corinto y Panormus (60) con cabezas veladas tipo Pietas a veces con lo visible del peinado no muy claro (61). En Hispania un as de Caesaraugusta lleva en el anverso la cabeza de Livia velada tipo Pietas con la

(56) Resumen de la evolución de los tipos en la numismática en W. KÖHLER *Pietas* (s.v.). Enc. Arte Ant. VI, Roma 1965, p. 160.

(57) M. GRANT, *Roman Anniversary Issues*, Cambridge 1950, p. 32 ss., 35 ss., espec. 37 s.; IDEM, *Roman Imperial Money*, Edinburgh 1954, p. 135, 149 s. y 264, lám. VIII, 2. Sobre Pietas como virtud y su reflejo en monedas hispano-romanas imperiales vid. R. ETIENNE, *Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien*, París 1958, p. 319 ss. y espec. p. 329. Este autor sobre Pietas como virtud remite a M. P. CHARLESWORTH, *Pietas and Victoria*, «Jour. Rom. Stud.», XXXIII, 1943, p. 1-10; IDEM, *The virtues of a Roman emperor*, «Proceed. Brit. Acad.», XXIII, 1927, p. 105-133; J. LIEGLE, *Pietas* «Zeitschr. f. Numism.», XLII, 1932, p. 59-100. Añádase K. LATTE, *Römische Religionsgeschichte*, München 1960, p. 236 ss.

(58) Hecho conocido por fuentes escritas (TACITO, *Ann.* III 64), e inscripciones (*CIL VI 562*).

(59) Se conservan losas sueltas con relieves muy académicos en el Museo Capitolino y sobre todo en Villa Médici. Vid. M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Le antichità di Villa Medici*, Roma 1951, p. 56 ss.; I. SCOTT RYBERG, *Rites of the State religion in Roman art*, «Mem. Amer. Acad. Rome» XXII, 1955, p. 65 ss., 75 ss. y 84 ss.; A. BONANNO, *Roman relief portraiture to Septimius Severus*, Oxford 1976 (*BAR Suppl. Ser. 6*), p. 35 ss.

(60) Reunidas por GROSS, *o.c.*, láms. 8 n. 9 y 9 nn. 1-6.

(61) GROSS, p. 59-62 analiza largamente el tipo en estas monedas.

leyenda *Pietatis Augustae* y en el reverso un templo tetrástilo (62), moneda datada en diversos momentos del reinado de Tiberio: 31 por Hill, 25 por Gil Farrés, 33 por Beltrán; el templo «parece asociado con Livia..., dedicado a la Pietas, en la cual se honraría, más o menos directamente, la memoria de la madre del emperador» (63). Para R. Etienne, en «España *Pietas augusta* es la piedad que el emperador reinante rinde a la emperatriz difunta y que se tiñe de veneración religiosa», aunque «de este sentido activo se ha pasado al sentido pasivo, es decir, a la piedad de que es objeto el emperador por parte de sus súbditos» (64).

No resulta, por tanto, nada raro sino muy en consonancia con lo que sabemos que en la escultura del Museo Arqueológico de Córdoba se refleje, con arte local, un retrato de Iulia Augusta como Pietas, representación cargada de sentido religioso-político.

### 3. LA CARENCIA DE DIADEMA

3.1. Pero sobre este punto pesa una dificultad que conviene examinar ya que la dama de Puente Genil parece carecer de diadema, detalle presente en la normal figuración Livia-Pietas, atributo de algunas divinidades femeninas y de princesas (65). La supuesta Livia de Leptis Magna, antes citada, tampoco lleva diadema, aunque se adorna con una banda o tutulus (no incompatible con la diadema).

Tal vez la estatua local cordobesa pudo tener diadema pues falta, por rebaje intencionado de la piedra (no antiguo, suponemos) el extremo superior de la cabeza con pérdida del manto o velo desde su borde en contacto con el peinado lugar donde podría

(62) A. VIVES, *La moneda hispánica*, Madrid 1926, IV, p. 82 n.º 55 y 56 lám. CLI, 9; G. HILL, *Notes on the ancient coinage of Hispania Citerior* (Amer. Num. Soc. Notes and Monogr. 50), New York 1931, p. 96 s.; O. GIL FARRÉS, *La ceca de la Colonia Cesarea Augusta*, «Ampurias» XIII 1951, p. 84, n.º 115-118; A. BELTRÁN, *Las monedas antiguas de Zaragoza*, «Numisma» 20, 1956, n.º 42.

(63) A. BELTRÁN, *Caesaraugusta*, Symp. de ciudades augústeas, Zaragoza 1976, p. 251; casi las mismas palabras en «Arch. Esp. Arqueol.» XXVI, 1953, p. 64-65.

(64) R. ETIENNE, *o.c.*, p. 329. Más testimonios hispánicos de la *Pietas Augusta*: otra moneda de Zaragoza, sin Livia velada, con Tiberio sentado, templo exástilo en el reverso y letrero *Pietatis Augustae* fechable en el 28-29 (Hill cree que el templo se dedicó a Livia, pero A. Beltrán a Augusto); tres inscripciones, *CIL* II 332 (Scallabis), 1611 (Igabrum) y 1663 (Tucci); cfr. ETIENNE, *o.c.*, p. 321.

(65) La actual palabra «diadema» no corresponde al sentido de la antigua *diadema*; ésta es más bien, en griego, *stephane*. Vid. E. SAGLIO, s.v. *stéphane* en «Dict. antig. grec. et rom.» IV, 2 p., 1508.

hallarse la diadema. Sin embargo, un examen atento de esta parte de la pieza permite asegurar con bastante seguridad que no hubo aquí diadema labrada de piedra. Hacia la izquierda, al final del peinado y junto al borde del velo, hay un pequeño orificio que haría pensar en un desaparecido vástago de sujeción de una diadema metálica, pero la falta de otro en posición simétrica en el lado opuesto nos deja muy escépticos sobre el particular. En conjunto, ponderados los pros y contras, nos inclinamos más bien hacia la inexistencia de una diadema.

3.2. El hecho negativo plantea problemas acerca del modelo del escultor local y, tal vez, sobre su manera de trabajar. Pudiera ser que el modelo de Livia-Pietas tuviera o bien una diadema metálica (66) o bien una diadema no metálica profusamente decorada (67). En ambos casos el escultor local, debido a la baja calidad de la piedra utilizada y a su poca habilidad para conseguir finas decoraciones complicadas, no podría de ningún modo copiar la elaborada diadema del modelo y prescindiría del atributo, cuyo significado quizás no alcanzara.

Pero también pudiera ocurrir que el modelo copiado no poseyera diadema, como sucede con alguna de las citadas esculturas de Livia-Pietas. En tal caso el modelo original reuniría el peinado sin manto ni diadema del tipo Salus junto con el tipo velado de la Pietas. En esta hipótesis de dos tipos combinados de Julia Augusta, la cronología propuesta para la estatua modelo no variaría, y su significado simbólico resultaría enriquecido.

Pero quizás, en resumidas cuentas, es más sencilla la hipótesis primeramente enunciada: el escultor local no pudo copiar una diadema de decoración complicada (tal vez calada), ya fuera de metal o de mármol, por la dificultad de reproducirla en una piedra que no lo permite.

Otra solución a la cuestión de la falta de diadema sería pensar que la estatua local corresponde al retrato de una dama particular sin derecho a diadema. Por lo dicho al analizar los rasgos del rostro, la supuesta dama particular poseería unas características iconográficas sospechosamente demasiado parecidas a las de Iulia Augusta. Sería verdaderamente una gran coincidencia de explicación más complicada que el admitir que se trata, sencillamente, de un retrato local que copia un retrato oficial de Livia.

---

(66) Como la escultura de Paestum. Vid. nota 31.

(67) Como p.e. la estatua de Puteoli en Copenhague. Vid. nota 39.

#### 4. ¿UN LUGAR DE CULTO IMPERIAL?

La escultura oficial de Iulia Augusta pudo estar acompañada de otras. Los retratos de Livia y de otros miembros de la familia imperial julio-claudia se han hallado con frecuencia agrupados en santuarios o lugares públicos de diversas antiguas poblaciones romanas (68) expresión plástica de la propaganda político-religiosa imperial de la dinastía reinante. En la Bética tenemos un casi seguro lugar de culto documentado a la familia julio-claudia en Antequera, a juzgar por las inscripciones de las basas para las perdidas estatuas. Otro pudo haber en Medina Sidonia, con sus retratos de Livia, Druso y Germánico. Tal vez algo parecido ocurriera en Hiponoba (cerca de Baena, Córdoba), dando por lo menos una serie de esculturas —entre ellas una de Livia— del siglo I d. de C. que se hallaron en un posible lugar público de la ciudad. Igual se diga de Sacili (Córdoba) que ha proporcionado esculturas de la familia julio-claudia publicadas por A. M. Vicent. Pero en nuestro caso desconocemos, lamentablemente, el carácter arqueológico del punto concreto en que se descubrió el retrato de Puente Genil. El yacimiento de Los Castellares, importante y sin excavar, posee materiales que van desde la protohistoria a la época tardorromana y a veces ha sido identificado con la antigua *Astapa*, de localización todavía dudosa (69). Si bien no sería imposible pensar que en esa población de nombre discutido hubiera un centro local de culto imperial, la hipótesis no puede documentarse; además, también se conocen estatuas de Livia aparecidas en casas particulares, y éste podría ser nuestro caso, tampoco aquí documentado. La escultura aislada de su contexto no permite deducciones al respecto, y es inútil que prosigamos ahora en esa dirección.

#### 5. EL MODELO DE LA COPIA LOCAL

5.1. Conviene más subrayar lo tantas veces observado aquí: que se trata de una obra producida por un escultor local. Como es

(68) Listas de grupos: C. PIETRANGELI, *Principali gruppi di ritratti giulio-claudi rinvenuti del mondo romano*, «Studi Siciliani di Archeologia», 3, 1949, p. 30 ss.; M. STUART, *How were Imperial portraits distributed throughout the Roman Empire*, «Amer. J. of Archaeol.» 43, 1939, p. 601 ss.; C. HANSON y F. P. JOHNSON, *On certain portrait inscriptions*, «Amer. J. of Archaeol.» 50, 1946, p. 389 ss.; (trabajos citados por Z. KISS obra que menciono en nota 70, p. 12 y 13); M. CLAVEL-LÈVÈQUE, *Beziers et son territoire dans l'Antiquité*, París 1970, ofrece también una lista según F. SALVIAT (en colabor. con D. TERRER), *A la découverte des empereurs romains et de leur famille*, «Dossiers de l'Archéologie», 41 feb.-marzo 1980, p. 54 (apartado «Groupes familiaux et sprit dynastique», donde anuncian un próximo trabajo sobre ello de J. Ch. Balty).

(69) Vid. L. A. LÓPEZ PALOMO, *o.c.* (En nuestra nota 4).

lógico se basó en otra escultura análoga que le sirvió de modelo a la cual copió. El modelo copiado debería encontrarse no muy lejos, en algún municipio de los tantos que se sitúan por los alrededores, tal vez en Córdoba, Astigi, etc., o en la propia población de nombre ignorado existente en Los Castellares de Puente Genil. La copia que ahora parcialmente tenemos nos reenvía a una escultura de arte oficial, probablemente importada de Italia. El modelo importado era una representación de Iulia Augusta como Pietas, quizás combinado con el tipo Salus. Gran parte de lo expuesto en el presente trabajo se refiere al modelo actualmente perdido, conocido a través de su copia. En realidad, el modelo es la escultura que se fecharía hacia el 22-24 d. de C.

5.2. Las vías por las que pudo llegar a esta región de la Bética una estatua de Livia son múltiples. Como sugerencia es lícito señalar la citada embajada de notables béticos que marcharon a Roma el año 25 para solicitar la erección de un templo donde dar culto a Tiberio y Livia. El templo se erigiría, lógicamente, en Córdoba, capital de la provincia Bética. Por esos años, precisamente, se estrenaba en Roma el tipo de Livia como Pietas y también el de la Salus. Aunque Tiberio no accediera a la petición de los béticos hispano-romanos, no sería descabellado pensar —como hipótesis a tener en cuenta— que los fervorosos delegados de la provincia trajeran de Roma (o encargaran) estatuas de la familia imperial, entre las que figurara una Iulia Augusta representada ya bajo los nuevos conceptos iconográficos de la Pietas y de la Salus. No hay que olvidar al respecto el magnífico retrato de Druso Minor del Museo Arqueológico de Córdoba, (70), hallado también en el término de Puente Genil, hijo único de Tiberio designado su sucesor el 19 (al morir Germánico) fallecido prematuramente en el 23, cuya memoria no pereció con su muerte a juzgar por las monedas acuñadas a partir del desenlace fatal y por la numerosa serie de retratos póstumos. Este retrato de Druso Minor se fecharía en tiempos de Tiberio, cerca del 23 (71). Si el modelo de la Iulia Augusta cae hacia el 22-24, si la cabeza de Druso Minor es del 23 o poco antes y la embajada a Roma tuvo lugar en el 25, salta casi espontánea la tentación de relacionar estos hechos y de pensar que la delegación bética se trajera (o encargara) de Roma una serie (o varias series)

(70) J. J. BERNOULLI, *Röm. Ikon.* II, 1, p. 201, n.º 3, fig. 35; A. GARCÍA Y BELLIDO, *o.c.*, p. 29, n.º 17; S. DE LOS SANTOS GENER, *Guía del Mus. Arqueol. Prov. de Córdoba*, Madrid 1950, p. 58; A. M. VICENT, *Mus Arqueol. de Córdoba*, Madrid 1965, p. 21, lám. XV; Z. KISS, *L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère*, Varsovia 1975, p. 105 y 109, fig. 360 y 361.

(71) Z. KISS, *o.c.*, 72.

de retratos de la familia imperial expresión de la propaganda dinástica político-religiosa del momento, o tal vez sólo la estatua de Livia. Pero quede la sugerencia en el reino de una hipótesis que daría razón de la existencia por aquí de una estatua oficial de Iulia Augusta, de origen romano, copiada pronto por un escultor local. Pero pudo llegar, también, por otros caminos.

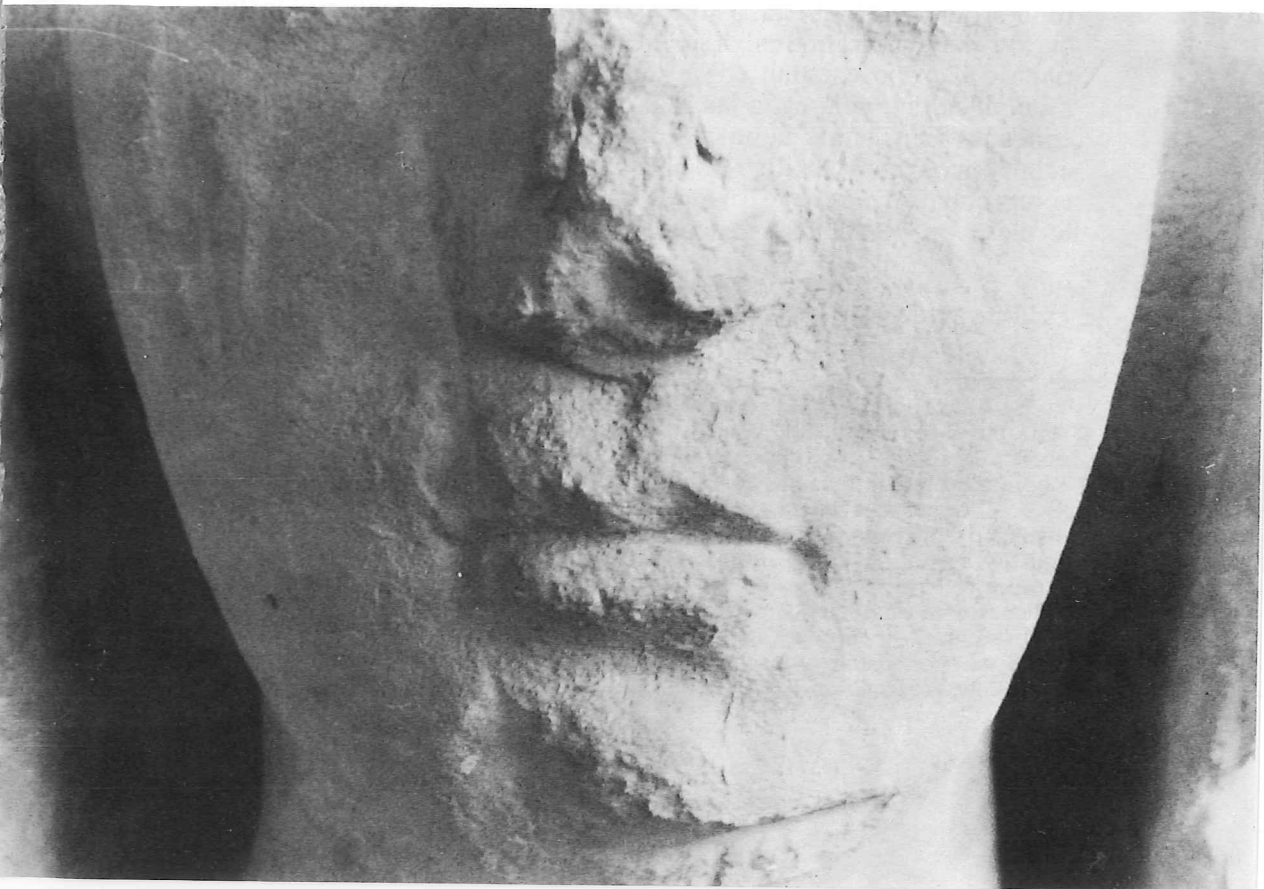
## IX. Posición dentro del arte local hispano-romano

1. La escultura descubierta en Los Castellares de Puente Genil nos da pie para unas reflexiones finales acerca de la manera de trabajar de un escultor local hispano-romano de esta comarca de la Bética durante el primer tercio del siglo primero de nuestra Era. El arte del ignoto escultor realiza su obra con resultados satisfactorios dentro de su peculiar tratamiento de la escultura. Se basa en tradiciones técnicas locales usando materia prima del país. La calidad de la materia prima (piedra caliza) condiciona su trabajo sin permitirle tratamientos de detalle y de perfecto acabado, para los cuales posiblemente no se hallaba preparado.

El escultor local copia en este caso una escultura de arte «oficial» o «aúlico» romano, un retrato de Iulia Augusta, estatua posiblemente llegada de Italia. Su cometido era más difícil que si se tratara de producir una creación libre, incluso un retrato de persona viviente, o una escultura tradicional. Debía ahora no sólo reproducir unas facciones lo más fielmente posible, sino, además, no traicionar unas características de estilo. El estilo, en efecto, deja traslucir perfectamente que el modelo copiado seguía directrices del arte oficial impuesto por la corte, de frío academicismo tiberiano basado en el clasicismo helénico, tal vez coherentes con la preparación tradicionalista del artista local. Tampoco salió del todo malparado en la plasmación iconográfica de los rasgos fisonómicos del modelo copiado, que coinciden con los de Livia (72).

---

(72) Las pretensiones del comitente y las del escultor acerca de los retratos aúlicos se resumen perfectamente en la siguiente frase de GROSS, *o.c.*, p. 131: *Der römische Bildhauer der augusteichen oder tiberianisch-claudischen Zeit, der ein Bildnis des Kaisers oder der Augusta schuf hatte weder den Auftrag noch die Absicht, ein historisch-antiquarisch ausdeutbares Porträt zu schaffen, sondern er sollte ein repräsentatives Bild erstellen.* Igualmente la copia local cordobesa no produjo un retrato realista sino una «imagen representativa» de Livia.



El traslado del modelo por el artista local se consigue mediante un proceso simplificador de los detalles del original, que produce una obra reducida a los datos más esenciales y significativos. La expresión algo enigmática o hermética del rostro se debe en parte a este proceso simplificador y en parte a la idealización presente en el modelo copiado. La tendencia simplificadora es uno de los componentes de la tradición escultórica local (si todavía llegó a esa época tal tradición) o bien una característica del arte popular del momento.

En la escultura femenina de Puente Genil confluyen, pues, una corriente local o popular y otra corriente oficial. La primera utiliza materia prima local, trabaja con técnicas de labra tradicionales en la zona y es consecuencia de una mentalidad simplificadora que se fija sobre todo en los caracteres esenciales definitorios. La segunda, oficial clasicizante, proporciona aquí dos elementos principales: un modelo iconográfico y un modelo estilístico.

La persona que encargó la escultura se hallaba tan suficientemente romanizada como para gustar ya del arte aúlico romano e identificarse con la exaltación político-religiosa de la familia julio-claudia. El comitente, claro está, sería un hispano-romano bético ya romanizado, pero que hizo su encargo a un artista local, circunstancia de indudable interés. Este hecho indicaría que en época tiberiana o bien no existían en la comarca todavía artistas capaces de esculpir el mármol según las reglas del arte «normal» romano de la época, o bien, si los hubo, no dispondría el comitente de recursos económicos para recurrir a ellos. En cualquier caso también se comprueba que en este tiempo funcionaban talleres de escultores locales con posibilidad de copiar obras foráneas.

2. En el Museo Arqueológico de Córdoba se exponen varias esculturas de arte local o popular (73) de época romana, todas en

---

(73) Las expresiones «arte provincial romano», «arte popular» y «arte plebeyo» (esta última propuesta por Bianchi Bandinelli en sustitución de «arte popular») encierran conceptos discutidos. Vid. R. BIANCHI BANDINELLI, *Arte plebeyo*, p. 35 ss. de sus escritos reunidos en el vol. *Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid 1981. Creemos que la oposición patricios-plebeyos (*o.c.*, p. 45) no justifica la adopción de la expresión «arte plebeyo». Ciertas personalidades relevantes, adineradas y cultas (incluso de formación helenizante) fueron de origen y condición jurídica plebeya; bastantes de ellos no eran de extracción popular, en el sentido actual. Como es sabido los plebeyos fueron progresivamente alcanzando todas las magistraturas, ya en época republicana. Con el tiempo familias de patricios y de plebeyos ricos se entrecruzan formándose la nueva nobleza patricio-plebeya (para lo cual bastaba que en la familia hubiera un magistrado curul). Las diferencias



materia prima del país, pertenecientes a figuras incompletas y retratos, que serán objeto de próximas publicaciones. En estas obras se aprecia, junto a la mencionada esencialidad, una acentuación de los detalles expresivos más decisivos para una caracterización eficaz del objeto representado; el realismo expresionista es, precisamente, uno de los valores más comunes de esta clase de plástica, unido muchas veces al simbolismo. En cambio, en la dama de Puente Genil el expresionismo popular o local se ha diluido ante la presión del arte oficial idealizado del modelo copiado. Tal diferencia con otras obras locales de la zona era preciso aquí subrayarla para una mejor comprensión de la situación histórico-estética de la escultura estudiada.

El arte popular o tradicional hunde sus raíces en lo ancestral pero se adapta o sigue el arte oficial cuando éste adquiere prestigio y poder de implantación por su calidad o fuerza social; si, por diversas razones, el arte oficial disminuye su presión resurgen entonces las tradiciones populares artesanales del arte local. El momento histórico a que pertenece el retrato del Museo Arqueológico de Córdoba corresponde a una época de alto prestigio y fuerza social de penetración del arte oficial romano, influjo bien patente en esta obra local.

3. Un artista local es capaz de asimilar o imitar mejor los temas que los estilos del arte oficial. En la época julio-claudia, a juzgar por la escultura de Los Castellares, el estilo oficial ya va siendo asimilado por la escultura local; pero de momento es prematuro pensar que la afirmación tenga pretensiones de validez para ese tiempo y para esta comarca de la Bética. Nos parece que a medida que avanza este mismo siglo I de la Era el arte de raíz local va retrocediendo rápidamente ante el arte oficial; los escultores que por aquí trabajan pronto llegan a producir obras en mármol análogas en temas y estilo a las del «normal» arte romano.

En la indicada evolución la dama de Puente Genil se coloca en un momento crítico de una tradición en trance de transformación y

---

entre unos y otros desaparecen y surgen distinciones basadas más bien en la situación económica. No veo, pues, que tenga demasiado sentido histórico y social identificar el «arte popular» con el «arte plebeyo», como propuso el ilustre y llorado estudioso italiano. De todas formas no deseo aquí —en una simple nota— justificar mi postura ante la cuestión ni participar ahora en una posible polémica. Por el momento, sin abandonar del todo el calificativo de «popular», prefiero usar la expresión menos comprometida de «arte local» que, si bien la considero provisional y necesitada de mayor argumentación, me parece suficientemente adecuada al caso que estudiamos. Podría hablarse también de «taller local».

casi de agonía. Constituye un testimonio más de la creciente romanización de los estratos populares hispano-romanos béticos. Se erige en un documento tangible de la síntesis de dos mentalidades, de tradición y de modernidad, de lo popular o local y de lo oficial; síntesis equilibrada capaz de conseguir una obra noble y digna, no exenta de sobria belleza.

Córdoba, diciembre de 1980.

GENARO CHIC GARCIA

**NOTAS SOBRE DOS ACUEDUCTOS PARA  
RIEGO ROMANOS DE LA ZONA DE  
ALMODOVAR DEL RIO (CORDOBA)**



Una simple ojeada al mapa realizado por M. Ponsich (1) nos permite captar la importancia arqueológica de la zona de Almodóvar del Río con relación a la época de administración romana. No obstante se echan en falta en dicho trabajo —por otro lado bastante completo— unos restos arqueológicos correspondientes a obras hidráulicas sobre los que queremos llamar la atención, tanto por su importancia en sí como por su significado: los acueductos subterráneos de Cortijo Nuevo y de Fuenreal.

El *Cortijo Nuevo* se halla a 14 kilómetros de Córdoba siguiendo la orilla izquierda del Guadalquivir por la carretera que conduce a Posadas. En una meseta elevada que existe en tierras del mismo, frente al caserío de El Temple y a la izquierda de la carretera siguiendo la dirección del río, tuvimos ocasión de contemplar, en una visita que realizamos en 1975, restos de notable interés.

En primer lugar pudimos observar en una gravera puesta en explotación recientemente, en la parte de la mesa que mira hacia la carretera, cinco pequeñas tumbas de incineración construidas en ladrillo o con fragmentos de cerámica dispuestos en torno y que habían sido cubiertas con *tegulae* o lajas de piedra. Estas tumbas, medio destruidas algunas por las máquinas tractoras, habían sido ya violadas por los trabajadores que las hallaron.

Aparte de estas sepulturas, observamos igualmente que toda la zona se encontraba cubierta con trozos de cerámica romana —fundamentalmente ladrillos, *tegulae*, restos de ánforas y de otras vasijas menores— así como fragmentos de cerámica vidriada que consideramos árabe. También pudimos ver dos contrapesos de prensas aceiteras de 69 cm. de diámetro máximo y 45 cm. de altura y algunos sillares de buena factura en piedra caliza, de los que se nos

---

(1) *Implantation rurale antique sur le Bas-Guadalquivir*, II, Paris, 1979, junto a página 146.

informó (2) que se extendían por toda la zona, obstaculizando la labor de los arados. Estos y otros restos marmóreos parecían indicar la presencia de una antigua *villa*.

Igualmente fuimos informados sobre una extraña conducción de agua que ocupaba el subsuelo de toda aquella meseta, como se había podido comprobar cuando el año 1945 el pozo situado junto a la llamada Cañada del Gamo, que por allí pasa, dejó de manar y fueron avisados unos poceros de la vecina ciudad de Almodóvar para indagar la causa: dicho pozo resultó ser el último registro de una amplia galería cerrada con una bóveda de grandes ladrillos en la

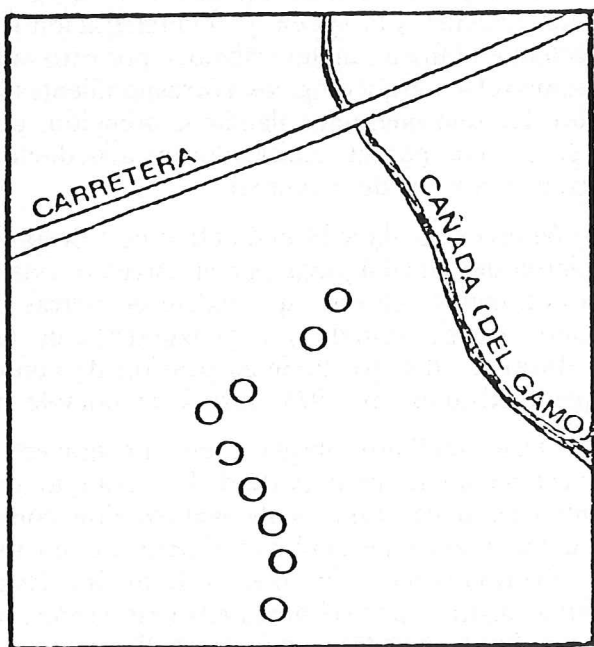
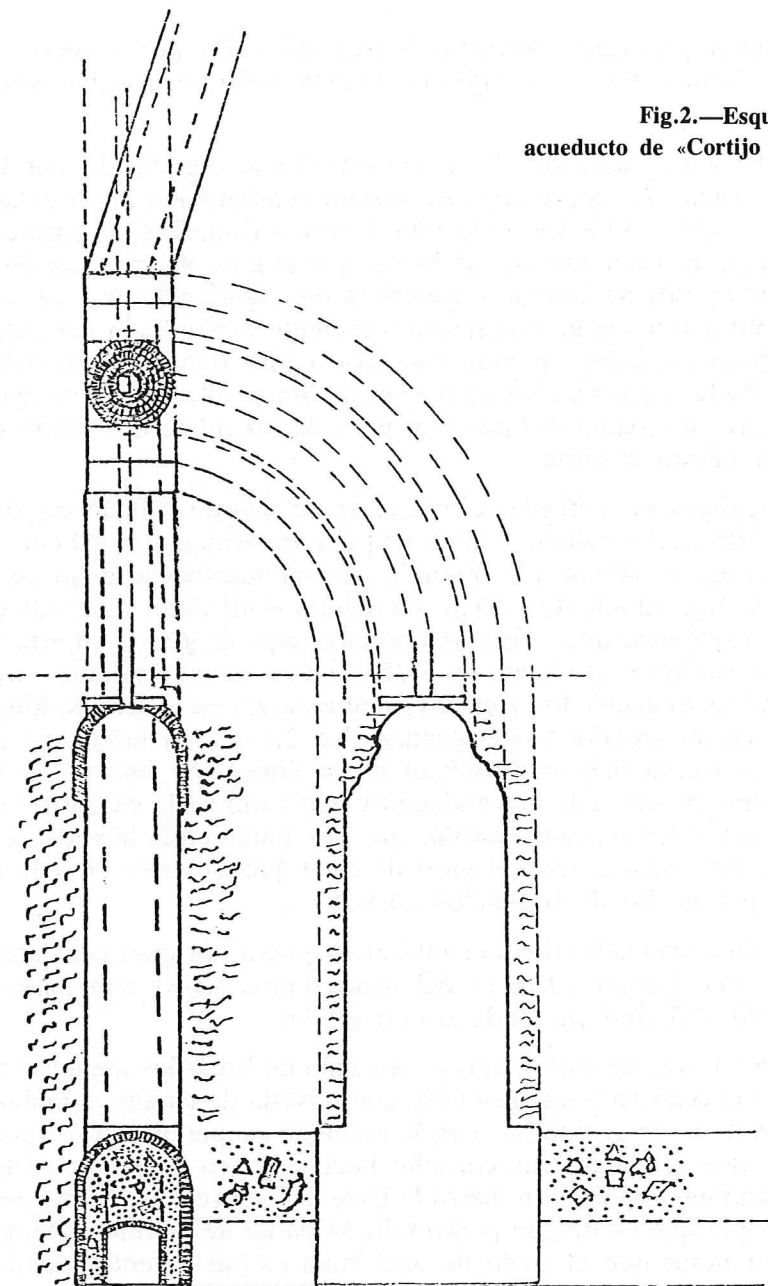


Fig.1.—Acueducto de «Cortijo Nuevo»

que de trecho en trecho se abrían en su centro estos registros circulares, de los cuales fueron descubiertos ocho más, que fueron protegidos con alambre de espino para evitar percances a las reses bravas que allí pastaban. La causa de la interrupción del flujo de agua había sido un pequeño derrumbe. Ante la imposibilidad de una

(2) La información la debemos a los Sres. Herederos de D. Mariano Fernández Gómez, propietarios de la finca, que en todo momento se interesaron por nuestra labor y nos prestaron su colaboración. Quede el testimonio de nuestro agradecimiento.

Fig.2.—Esquema del acueducto de «Cortijo Nuevo».



0 1.000 CMS.

exploración en aquel momento (enero de 1975) por carecer de medios técnicos para la bajada, decidimos realizarla en otra mejor ocasión.

El día 4 de mayo de 1975, con un equipo organizado por D. Rafael Pascual Lindes y con eficacísima colaboración del espeleólogo D. Andrés Muñoz y de la Srta. Carmen González, se emprendió el descenso por una de las bocas que aun no se han cegado y que parecía ofrecer mayores garantías de seguridad, pues se nos había informado que en una nueva y reciente exploración por parte de los poceros, habían podido constatar varios hundimientos debidos sin duda al paso de los años con continuas filtraciones de agua al ponerse en regadío la finca y al peso de los modernos tractores que hoy labran la zona.

El registro de entrada, circular, se encuentra tallado en dos bloques de piedra caliza, y tiene una luz aproximada de 40 cm., y una anchura de 60 cm. (3). Viene a desembocar hacia abajo en el centro de una cúpula de 1,40 m. de diámetro máximo, realizada en ladrillo y que descansa sobre una potente capa de grava; en ésta se halla excavado directamente un pozo, de 8 m. de profundidad, cuya amplitud se va haciendo progresivamente mayor en el sentido longitudinal de su sección hasta alcanzar los 2,5 m., en tanto que en latitud conserva más uniformidad en la dimensión inicial; en su parte superior este pozo se encuentra reforzado en la extensión de un metro por los mismos ladrillos que continúan en la bóveda, a la que prestan consistencia: el paso de estas paredes a la bóveda se realiza por medio de triángulos curvos.

La obra realizada directamente en la grava, de gran consistencia, termina al llegar a 1,60 m. del suelo, donde vuelve a reaparecer el ladrillo, del tipo cuadrado *sesquipedalis*.

El túnel, que se abre a uno y otro lado de los lados menores de la base del registro y que se cubre con bóveda de cañón, comienza sólo a 0,40 m. de profundidad en la grava de las paredes correspondientes, que se encuentran cortadas hacia adentro en ángulo recto, lo que aumenta en casi un metro la base de este registro de conservación, a la que en ningún punto falta la pared de ladrillos. Hemos de hacer notar que el suelo de esta zona es ligeramente superior

---

(3) No existe uniformidad en las dimensiones de estos registros, sino que varían ligeramente en cuanto a la boca de entrada y en gran medida en la longitud del encañado vertical, sin duda debido a la disposición estratigráfica del terreno y a los distintos grados de consistencia de los materiales que componen estos estratos.



(5 cm.) al de las galerías abovedadas con las que se continúa tras un breve escalón. La altura de las galerías abovedadas es de 2,20 m., lo que permitiría el paso normal de un hombre a pie.

Con posterioridad a la realización de esta obra y aprovechando en líneas generales su estructura, se debió construir una nueva galería, bastante menor, que aparece dentro de la anterior, de la que se encuentra separada de un relleno de tierra con fragmentos cerámicos, singularmente trozos de *tegulae* y ladrillos, tal como se encuentra el terreno en superficie. La obra ha sido realizada con ladrillos, no ya cuadrados sino rectangulares, y la bóveda es ya rebajada. La menor consistencia de esta obra ha hecho que en algunos lugares observados ésta se encuentre hundida a consecuencia de las filtraciones de agua que debilitan su estructura. Ignoramos con qué finalidad pudo ser construida.

Finalmente, hemos de hacer notar que en el punto en que se ha podido estudiar mejor, que es el descrito, la galería cambia de dirección aprovechando el espacio sin bóveda que presenta el lugar de registro, lo que incide en la simplicidad y solidez de la obra al evitar las curvas que plantearían ciertas dificultades en la confección de la bóveda.

Sin lugar a dudas se trata de un acueducto que sigue una técnica constructiva y utiliza unos materiales de indiscutibles características romanas. Sobre este tipo de obras tenemos además el testimonio de Vitrubio, quien en su *De Architectura* (libro VIII, cap. I) nos dice que el agua, tan necesaria, «nos la podemos proporcionar muy fácilmente si contamos con una fuente que corra al descubierto y con abundancia; cuando, por el contrario, no ocurre así, hay que ir a buscarla bajo tierra y recoger sus manantiales». Y más adelante (capítulo IX) nos señala la manera de hacerlo: «Si el suelo fuere de peñas o de toba, se abrirá en ellas el acueducto; pero si el suelo fuese terroso o arenoso, se construirá en la excavación una galería cubierta con bóveda y por ella se hará pasar el agua, abriendo pozos espaciados uno de otro ciento veinticinco pies» (4).

Evidentemente el acueducto de Cortijo Nuevo, dada la naturaleza arenosa del terreno, responde al segundo tipo. Al primero, en cambio, se ajusta una segunda conducción de agua de la misma zona. En efecto, al otro lado del río y en tierras del *Cortijo de Fuenreal*, por el Camino de los Toros, son perfectamente visibles

---

(4) Traducción de Ed. Iberia.

los últimos registros, protegidos con rejas para evitar caídas del ganado, de otro acueducto, en este caso tallado en la piedra, pudiéndose observar en ellos las entalladuras practicadas en la roca para la colocación de peldaños de madera que hiciesen fácil el descenso para la inspección o limpieza. A pesar de que el acceso al mismo es muy fácil, por encontrarse esta obra perfectamente conservada y con un registro final adaptado para facilitar la entrada, no pudimos explorarlo por encontrarse cerrada la cancela que ha sido puesta para impedir el acceso y no poder obtener permiso por ausencia del propietario. Se nos informó, con todo, que la altura del túnel, excavado y tallado en la roca del terreno, era superior a la de un hombre y que su longitud debía ser muy grande, dado que habían avanzado bastante por él sin llegar hasta el fin. De hecho los registros lo muestran como una obra realmente notable.

Este segundo acueducto parece hallarse en relación directa con otras construcciones hidráulicas de superficie situadas algo más arriba, según la corriente del río, en Cuevas Bajas, y que han sido publicadas por J. Bernier Luque (5).

Tanto en uno como en otro caso nos encontramos ante unas obras de ingeniería gigantescas destinadas a llevar el agua a una zona baja y cercana al río. Puesto que el lugar de arribada no parece en ninguno de los casos haber sido un lugar de habitación, al menos de importancia suficiente para justificar la obra, hemos de suponer que estos acueductos estuvieron dedicados al riego. Y como la superficie regable nunca superaría los límites de una finca media, hay que suponer igualmente que fueron hechos por particulares. Ni que decir tiene que tales obras exigirían grandes inversiones y que sólo personas realmente acomodadas las emprenderían. El motivo por el que, pese a conocer la noria y otros medios de elevación de las aguas, no se tomaba el agua directamente del río ha sido estudiado por nosotros en otro lugar (6). Muy posiblemente nos encontramos ante una medida proteccionista para la navegación fluvial por el Guadalquivir y que se basa en la incompatibilidad entre riegos y navegación que recoge el *Digesto* (7).

---

(5) *Un fundo romano en Cuevas Bajas (Almodóvar)*, «Boletín de la Real Academia de Córdoba», núm. 84, 1962, pp. 371-372.

(6) G. CHIC: *Consideraciones sobre la navegabilidad del Guadalquivir en época romana*, «Gades», I, 1978, pp. 7-20.

(7) XLIII, 12, 1 y 2.

Queden pues estas notas como una llamada de atención a los arqueólogos e investigadores de la zona de Córdoba sobre la importancia de unas obras que consideramos del mayor interés para un mejor conocimiento de la socioeconomía de la zona, en una época que queda por precisar, pero que circunstancias arqueológicas externas del entorno nos hacen sospechar que debió corresponder a los comienzos del Imperio (¿siglo I d.C.?).

Cádiz, 21 de marzo de 1980



Depósito Legal M. 21.628 - 1982

---

ASTYGI. Avenida de San Pablo, 1 - COSLADA-Madrid



