

CÓRDOBA ROMANA RENACE DE SUS FONDOS. ESTUDIOS SOBRE LOS ALMACENES DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE CÓRDOBA

Carlos Márquez

Universidad de Córdoba

María Dolores Baena Alcántara

Museo Arqueológico de Córdoba

INTRODUCCIÓN

La Arqueología, entendida como ciencia histórica que persigue conocer el origen y desarrollo del hombre, necesita de unos recursos que son los elementos con los que trabaja para extraer sus conclusiones; a dichos recursos se le conoce como fuentes porque brindan una información que, repito, sirve al arqueólogo para desarrollar su trabajo que no es otro que hacer historia.

Los objetos de estudio no solo se localizan o se encuentran en las excavaciones arqueológicas, aunque es cierto que éstas brindan una enorme cantidad de material que no siempre es estudiado a fondo por el director de la intervención. Sea como fuere, el Museo Arqueológico es el depositario legal de todo el material extraído de una excavación y es allí, en sus almacenes, donde reposa la mayor parte de este material; y es allí donde se almacena junto a muchas piezas de muy diversa procedencia: algunas que vienen de excavaciones antiguas, otras que fueron donadas a lo largo de todo el siglo XX, incluso algunas que formaban parte de colecciones particulares y por diversas circunstancias acaban depositadas y custodiadas en los almacenes.

Además de las miles de cajas con cerámica, aquí nos vamos a centrar en los elementos de escultura y arquitectura romanas que por lo general se trata de piezas de pequeño y mediano tamaño, elaboradas en piedra o mármol y con un estado de conservación muy diverso pues algunas aparecen casi intactas y otras se rescatan muy dañadas por el contacto con tierra y agua; tampoco cuentan con categoría suficiente para ser expuestas, por lo que se trasladan, como digo, a los almacenes.

En el año 2020 se nos concedió un proyecto por parte de la Fundación BBVA y la Sociedad Española

de Estudios Clásicos que lleva por título *Corduba renace de sus fondos: claves de interpretación virtual de la Córdoba romana*¹, proyecto que se viene desarrollando desde entonces entre las instituciones a las que pertenecemos los firmantes de este trabajo: la Consejería de Turismo, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía (M. D. Baena, Directora del Museo Arqueológico de Córdoba) y la Universidad de Córdoba (Carlos Márquez, Catedrático de Arqueología y Massimo Gasparini, Unidad Patricia de la Universidad de Córdoba).

El principal objetivo del proyecto que ahora resumimos es el de documentar la historia de la Córdoba romana a través de los materiales escultóricos y arquitectónicos del periodo romano depositados en los almacenes del Museo. Esta elección viene motivada por ser el periodo y los elementos que mejor conocemos quienes desarrollamos dicho proyecto y, en consecuencia, sobre los que más información podemos extraer. En el fondo, nuestro interés estriba en investigar y divulgar el periodo clásico de la que fue una de las ciudades más importantes del occidente romano y, además, en demostrar que la colaboración entre instituciones puede ofrecer oportunidades de avance en el conocimiento de nuestro Patrimonio.

Esta colaboración tiene muchas ventajas, obviamente, para ambas instituciones, pero aquí me gustaría señalar algunas vinculadas directamente con la investigación arqueológica y con algunos ejemplos que se mostrarán a lo largo de estas páginas; así, por ejemplo, se pueden reunir diversos fragmentos de una misma pieza que en algún momento fueron separados por razones de diversa índole que hoy desconocemos. Dicha reunión nos ayudará a recomponer elementos hasta completarlos virtualmente, recuperando de ese modo la imagen original de la pieza, lo que aportará más información que si se analizaran los fragmentos por separado.

1 Este trabajo se ha realizado gracias a la concesión del proyecto titulado *Córdoba renace de sus fondos: claves de interpretación virtual de la Córdoba romana*, dentro del Programa Logos concedido por la Fundación BBVA y Sociedad Española de Estudios Clásicos en el Área de Estudios Clásicos. Se trata de un proyecto en colaboración con el Museo Arqueológico de Córdoba; agradezco la ayuda recibida de parte de esta institución, en particular de su directora, María Dolores Baena, sus conservadores María Jesús Moreno, José Escudero y Alberto Montejo; y también de los funcionarios encargados de los almacenes, Juana Izquierdo y Miguel Muñoz. Del mismo modo, su realización se enmarca dentro del proyecto "Vivere in urbe. Arquitectura residencial y espacio urbano en *Corduba*, *Ategua* e *Ituci*. Investigación y socialización" del Ministerio de Ciencia e Innovación, con referencia: PID2019-105376GB-C43.

Otra ventaja es la de recomponer elementos arquitectónicos o esculturas a partir de una parte señera de la pieza original; esto es, piezas fragmentarias que cuentan con algunos atributos claramente distinguibles y asignables pueden ser completadas virtualmente a partir de dichas características. Y si bien no se podrá siempre recuperar la original forma de ese elemento, sí podremos extraer conclusiones a partir de las dimensiones, del tipo y del material en que está elaborado.

Hay un segundo objetivo que nos parece de enorme importancia: sacar a la luz el modo en que las instituciones implicadas desarrollan su trabajo o, dicho de otro modo, facilitar a la sociedad la comprensión de una parte del método arqueológico explicando los pasos dados en la investigación de cada uno de estos fragmentos; con ello se consigue la sensibilización hacia el Patrimonio en particular como hacia el mundo de la investigación en general.

Entrando ya en materia, debemos comenzar afirmando que todo trabajo de investigación desarrolla su tarea dentro de un proceso bien conocido en lo que puede entenderse como una cadena donde los distintos componentes del equipo desarrollan una serie de labores que podrían resumirse en tres fases: documentación, investigación y divulgación.

1.1 Documentación

Lo primero que debemos de saber es con qué información contamos para la realización de este proyecto; a la proporcionada directamente por las piezas almacenadas en el Silo se debería de sumar toda aquella de carácter bibliográfico que nos proporcione alguna información añadida, así como la que la documentación de carácter administrativo del Museo pudiera facilitarnos (archivos, planos, fotografías, libros de registro, etc.). Para ello se realizó una ficha donde anotar dicha información junto a las características de las piezas; de forma paralela se empleó la zona de investigadores del Museo para montar un pequeño laboratorio fotográfico dado que la documentación gráfica es cada vez más importante. Allí se hicieron varias fotografías a todas las piezas no sólo de las caras decoradas sino de aquellas que contenían también elementos de carácter técnico como por ejemplo los orificios para perno, reparaciones, etc.

De forma paralela, el Dr. Massimo Gasparini realizaba la digitalización de todas aquellas piezas que por diversas características requerían tal tratamiento a fin de facilitar el proceso investigador. Aunque no es éste el lugar adecuado para entrar en detalle sobre tal metodología, si creo necesario exponer que la digitalización a través de escaneado láser o de fotogrametría de objeto cercano permitió que pudiéramos



Figura 1. Laboratorio fotográfico montado en los almacenes del Museo Arqueológico de Córdoba.

mos contar con una herramienta imprescindible para el tratamiento de dichas imágenes en el ordenador que nos ayudaba a conocer sus detalles sin necesidad de acudir siempre a la pieza original (lo que repercute en una mejor conservación de la misma) y, sobre todo, nos permitía crear unos modelos virtuales que ayudaron, por ejemplo, a reconstruir la imagen real de diversas piezas, a encontrar fragmentos dispersos del mismo objeto, etc. Es así como hemos podido reconstruir, a modo de ejemplo, una pequeña cornisa con decoración de hojas de laurel que tal vez decoraba algún lugar dedicado al dios Apolo, de la que tendremos tiempo de tratar más adelante; o bien también nos ha ayudado a recomponer un altar con decoración vinculada a Baco y que formaría parte de la decoración del teatro (Márquez, 2022b).

Todos estos trabajos se han realizado durante los años 2021 y 2022.

1.2. Investigación

Cuando ya tuvimos los aproximadamente 1500 fragmentos documentados a través de lo expuesto en el apartado anterior, llegó el momento de la investigación; queremos hacer constar que esta fase del proyecto está todavía en periodo de elaboración



Figura 2. Restitución virtual de un altar con temática dionisiaca a partir de varios fragmentos depositados en los almacenes del Museo Arqueológico de Córdoba. Imagen realizada por Carmen Rodríguez.

y lo estará además en los próximos años porque la cantidad y variedad de material así lo requiere. Es cierto, como el lector puede imaginar, que no todos los fragmentos aportan similar información dado que una gran mayoría, amorfos, no nos ayudan apenas.

Lo primero que debemos conseguir es reconocer a qué pertenece el fragmento analizado, de dónde el que sea tan importante una descripción detallada y la documentación gráfica mencionadas en el apartado anterior. Cuando vemos que se trata de un fragmento escultórico o arquitectónico, el siguiente paso sería conocer el tipo al que pertenece la pieza; me estoy refiriendo a qué orden arquitectónico, el toscano, jónico o el corintio de ser un fragmento de capitel o a qué tipo escultórico en su caso; aquí me refiero a saber si se trata de un fragmento de escultura togada o militar, ideal (vinculada a dioses y/o personajes asimilados) o a retratos, y un largo etcétera. Cada uno de estos tipos, tanto arquitectónicos como escultóricos, han sido objeto de estudios monográficos; así, por ejemplo, los tipos vinculados con el culto imperial fueron magistralmente recogidos y publicados por J. A. Garriguet (2001); o bien los togados y figuras femeninas por Isabel López (1998); o bien los retratos romanos por P. León (2001) o bien los elementos del orden arquitectónico por quien esto escribe (Márquez, 1998).

A partir de estos trabajos de conjunto y otros de detalle se van extrayendo las características de las piezas y mediante análisis comparativos estaríamos en disposición de extraer conclusiones de carácter histórico.

1.3. Difusión

Tras la investigación toca difundir las conclusiones a través de diversos canales; en primer lugar (y sin querer hacer un orden de importancia) hay que atender en medios académicos a modo de publicaciones en revistas científicas; al mismo tiempo se puede y se debe trasladar la información de base a la sociedad con artículos de difusión como el que ahora nos ocupa; pero también se puede participar en otros canales de difusión como son las conferencias o bien, en algunas ocasiones, las exposiciones. Todas ellas forman parte y concluyen el ciclo que se inició tras la aprobación del proyecto por parte de la Fundación BBVA que ahora comenzamos a desarrollar.

2 CATÁLOGO

Como dije antes, creo que la mejor manera de enseñar el método seguido es el de presentar algunos ejemplos que ilustren los pasos seguidos en cada caso; para ello hemos elegido una variada selección de piezas con el ánimo de que sea lo más instructiva posible. No se debe olvidar que el catálogo resultado de nuestro trabajo asciende a 1500 piezas y que aquí vamos a analizar solamente cuatro; el lector entenderá la complejidad de acometer en profundidad el estudio de los 1500 fragmentos.

2.1 La pierna de la calle La Pierna

El Museo Arqueológico guarda desde hace décadas el fragmento que ahora analizamos y que ya ha sido objeto de análisis con anterioridad (León, 1999: 47 nota 40) pero que ampliaremos de forma breve en los próximos párrafos². El 23 de enero de 1905 ingresó en el Museo con el número 1036 como donativo de D. José Martín un fragmento escultórico consistente en una lira pegada a la pierna derecha de una estatua presumiblemente de Apolo (Figuras 3-5); procede de la calle Barroso, que a partir de ese momento también se la conoce como de la calle de la Pierna.

Cuando nos enfrentamos a una escultura, como en cualquier otro elemento, se debe de partir de una descripción detallada de la pieza; se deben descubrir todas las peculiaridades y atributos del fragmento; uno de los primeros objetivos es no solo el de intentar reconocer el personaje representado en ella sino también llegar a saber cuál es su tipo, es decir, el modelo que copia y que suele derivar de obras griegas de distintas épocas que, sin embargo, fueron copiadas en el periodo romano; además de ello,

2 Número de Registro del Museo: 1036. Mármol blanco; dimensiones: altura: 0.90 m.



Figuras 3-5. Fragmento de pierna de Apolo. Museo Arqueológico de Córdoba.

siempre que se pueda, es importante ubicar la pieza en el momento cronológico al que corresponda; como ayuda para eso se suele acudir a cuestiones de estilo, es decir, el modo en que se han utilizados los elementos que forman parte de la pieza y el modo en que se han labrado, analizando incluso y en ocasiones las características de las improntas dejadas por las herramientas utilizadas. También es importante el tamaño dado que las esculturas de pequeñas dimensiones pueden decorar ambientes domésticos mientras que las de dimensiones superiores e incluso colosales son empleadas en decorar ambientes oficiales como templos, siendo algunas las estatuas de culto. Finalmente, la pieza debe ser puesta en su contexto, es decir, se debe intentar explicar el porqué aparece en Córdoba y en concreto en esa zona; con ello habremos hecho historia a partir de ese fragmento.

El fragmento que ahora nos ocupa se compone, como decimos, de la pierna derecha de un personaje masculino, desnudo, que sería la de apoyo y cuyo pie se ha perdido (Fig. 3); la pierna no se encuentra exenta, sino que forma parte de un único bloque formado por el tocón que le sirve de apoyo que cuenta con una lira encima (Figura 4) y con un apoyo en la parte posterior de la pierna que asciende en toda su longitud hasta la línea de fractura (Figura 5). Si se mira de frente, el elemento de sostén no estaría en línea con el personaje, sino que sobresale en ángulo de 45 grados (Figura 3). Todo el resto del cuerpo ha desaparecido.

La pierna se apoya, como indicamos con anterioridad, en un elemento indeterminado situado a la izquierda del espectador -tronco o roca- con marcada tendencia cúbica, cubierto por una clámide o manto corto sobre el que todavía puede observarse una fíbula como elemento de enganche. La lira, situada encima de dicho elemento, está compuesta por el caparazón de una tortuga y el arranque de los cuernos de antílope que adornarían sus extremos.

La altura de la pierna, incompleta, es de 0,90 m, por lo que la escultura completa mediría los 2,20 metros de altura, es decir, bastante mayor que el natural.

Siempre se ha planteado que el personaje aquí representado es Apolo; pero a pesar de ello, nuestro primer cometido es demostrar que, efectivamente, estamos frente a una representación de dicho dios puesto que la lira, tomada de forma aislada, también es el atributo de Mercurio como puede verse en el espléndido ejemplo de Hermes Dionysophoros de Itálica (León, 1994), si bien es cierto que si representase a dicha divinidad, debería tener en los pies las alas, algo que no sucede en este caso, lo que unido a los comentarios y paralelos que más adelante haremos sobre el tipo, nos permiten plantear como idea más lógica que estamos ante una figura de Apolo.

Asegurada dicha adscripción, tenemos en el elemento de apoyo una ayuda para obtener más información, pues dicho elemento se cubre con la clámide del personaje encima de la que se coloca una fíbula que, en la esquina, entra en contacto con la cítara.

Estos elementos de apoyo actúan a modo de sostén de la escultura porque solamente con los dos pies no se podrían sostener; téngase en cuenta que en muchas ocasiones, los modelos griegos a los que se asemejan son piezas realizadas en bronce cuya estática es mucho más fácil de alcanzar con solamente dos puntos de apoyo que serían las plantas de los pies; pero si la copia que se realiza es en mármol, entonces no podría apoyarse, de dónde que necesite este tipo de apoyo que por lo general se representa con forma de tronco, algunas veces de palmera, siendo muy inferior el número de veces que se representa un animal u otro elemento.

Como digo, en el caso que nos ocupa tenemos la clámide, que es un manto corto, que el personaje se ha quitado y dejado encima de un tronco o una piedra y que se representa con la fíbula que no es otra cosa que un elemento para enganchar los dos lados del manto y rodear el cuello del personaje; esa forma de representar el apoyo nos es de gran ayuda para poder fechar nuestro fragmento puesto que es el mismo esquema que se repite en piezas bien fechadas del periodo adriano; así se comprueba tras una consulta a un clásico trabajo de Muthmann (1951: p. 47-50) que estudia una variada tipología de apoyos y donde encontramos un paralelo en una escultura muy parecida a la nuestra en la colección Somzée, perteneciente a un Antínoo (Muthmann 1951: 47 s. cat. 15, Taf. VII) siendo además de aplicación en algunas estatuas de época adriana y antoniniana (León, 1995: 58 cat. 11).

Importante resulta para nuestra investigación el contar con paralelos, es decir, con la ayuda prestada por piezas similares a la que aquí se estudia; una vez que se ha descrito la pieza y vistos sus componentes, debemos acudir a diversos repertorios como catálogos de Museos, diccionarios y bibliografía específica para localizar aquellas piezas que por la forma en que se pone el cuerpo (pierna de apoyo o sostén y/o pierna exenta, sobre la que no recae el peso del cuerpo) y los elementos que acabamos de referir. En este caso, contamos con diversos paralelos semejantes a nuestra pieza que cuentan con idénticos apoyos al de la pieza cordobesa, pero varían respecto a nuestro ejemplar en que lo tienen en el lado izquierdo; en este caso ello no es un inconveniente para aceptar la validez del paralelo; así puede verse en un Apolo del Museo de Nicosia, procedente del gimnasio de Salamis (Palagia, 1984: número 221), datado en el siglo II y que presenta al dios desnudo con el soporte de similar composición que el cordobés; otras dos piezas de similares características se encuentran en la Gliptoteca Ny Carlsberg de Copenhage (Moltesen 2002: cat 38 y 41; Palagia, 1984: número 67) y otra en el Palacio del Quirinal (Ghisellini, 1993). Además, y en menor grado de seguridad por las reparaciones

sufridas que sin embargo no han afectado al soporte que se especifica que es antiguo, mencionamos una estatua de Antínoo en la colección Lever and Hope (Waywell 1986: cat. 5, pl. 8-14, fig. 11), fechado entre el año 130 y el 138. En este mismo periodo adriano se fecharía el conocido como Apolo de Mantova (Papini, 2008) que es una creación que deriva del Apolo Citaredo pero que cambia ya algunos atributos en su composición pues incluye un tronco alto como elemento de apoyo; y traigo a colación este tipo escultórico porque una de sus réplicas que hoy se conserva en el Museo del Louvre en París tiene, junto a su cadera izquierda, el cuerno de la cítara a la misma altura que lo tiene la pieza cordobesa aunque ésta lo tiene pegado a la cadera derecha, como antes indicamos.

A partir, pues, de los paralelos de nuestro fragmento con las piezas antes vistas, estamos en disposición de plantear una restitución hipotética de cómo era la escultura cordobesa en origen habida cuenta que tiene, en la zona conservada, idénticas características que dichos paralelos; el resultado sería muy cercano a lo que representa la siguiente imagen.

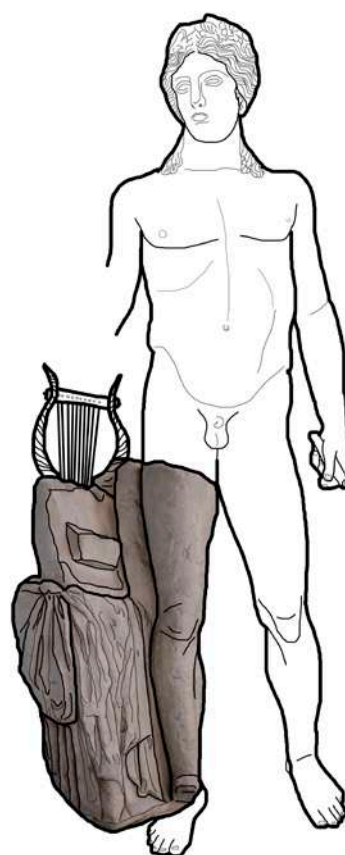


Figura 6: Hipótesis reconstructiva del fragmento de pierna. Carmen Rodríguez.

Dejamos para el apartado de conclusiones la interpretación de esta escultura y su localización.

2.2 Divinidad masculina juvenil³

Las excavaciones realizadas en la calle Duque de Hornachuelos 8 de Córdoba por D. Eduardo Ruiz Nieto sacaron a la luz diversos fragmentos escultóricos, en parte estudiados por J. A. Garriguet en sendos trabajos donde se analizan sus principales características (Garriguet, 2103; 2013^a); en una de ellas en concreto se estudia el torso de una figura juvenil (Figura 7) con clámide y menciona que a dicha escultura debieron de pertenecer otros fragmentos que, procedentes de la misma excavación, estaban en el mismo palé depositado en los almacenes del Museo (Fig. 8). Nuestras campañas de catalogación y documentación han permitido recuperar todos los fragmentos y a partir de su recomposición en 3D, planteamos una hipótesis de restitución de los diversos fragmentos bien porque cuentan con zonas de contacto entre sí, bien porque las dimensiones y el estilo de dichos fragmentos permiten plantear de forma teórica la imagen original de la escultura.



Figura 7. Torso de joven divinidad masculina. Museo Arqueológico de Córdoba.



Figura 8: Fragmentos de la excavación en calle Duque de Hornachuelos. Museo Arqueológico de Córdoba.

En este caso el modo de actuar fue distinto al anterior; en un primer momento, se digitalizaron todos los fragmentos aparecidos en aquel yacimiento y a cada uno de ellos se le dio un color para diferenciarlo de los otros, desechando aquellos que por dimensiones o por su tipología no pertenecían con seguridad a la escultura (Figura 9).

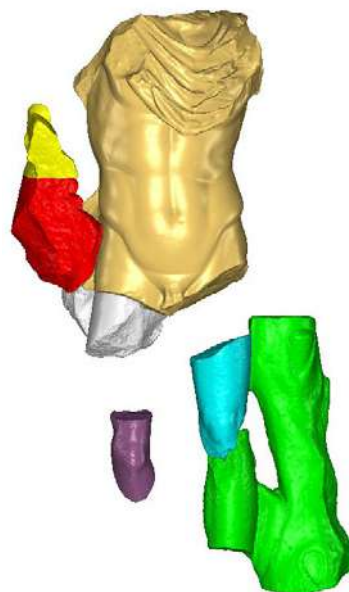


Figura 9: Hipótesis reconstructiva de joven divinidad masculina con discriminación por colores de las diversas piezas. Massimo Gasparini.

3 Todos los fragmentos proceden de la calle Duque de Hornachuelos 8 y están conservado en el Museo Arqueológico de Córdoba

Finalmente, cuando se comprobó que todos los fragmentos con similares características estaban empleados en la reconstrucción virtual fue cuando se les dio una misma tonalidad y coloración como conclusión del trabajo de ensamblaje virtual (Figura 10).



Figura 10: Figura de joven divinidad masculina reconstruida a partir de los fragmentos depositados en el Museo Arqueológico de Córdoba.

De este modo contamos con una imagen mucho más completa de la pieza original y será a partir de este modelo del que podamos partir en nuestra investigación. Se trata de una escultura masculina cubierta con clámide (manto corto) que apoya el cuerpo sobre su pierna izquierda que, a su vez, se apoya en un tronco, mientras avanza la derecha. Por la forma del torso, parece levantar algo el hombro derecho; la clámide se tuerce por la espalda dejando descubiertos los glúteos y es recogida por el brazo derecho que, aunque ha desaparecido, deja entrever la complejidad de pliegues en esa zona.

Como tuvimos antes ocasión de comentar, el torso de la pieza fue estudiado por J. A. Garriguet (2013: 389-392, fig. 6; 2013^a: 264-265, fig. 9) quien nos indica su procedencia de ámbito posiblemente termal junto con otras piezas también analizadas por él, formando parte, con toda probabilidad, de la de-

coración escultórica de unas termas; por otro lado, suscribimos las reflexiones de Garriguet en su totalidad, entre ellas las de su cronología adrianea; como acertadamente comenta, la falta de atributos impide una adscripción segura a alguno de las divinidades planteadas en su trabajo siendo los más probables Hermes, Meleagro o alguno de los Dioscuros, al que podría añadirse, creo que sin demasiado problema, a Apolo (Garriguet 2013: 391) e incluso un discophoro (Kreikenbom 1990: cat. 119, taf. 35); por nuestra parte queremos destacar que el tamaño y el aspecto tan juvenil de la pieza, con ausencia del vello púbico (Garriguet 2013: 390) que vincula esta escultura con un grupo bien definido por Ch. Landwehr (1998) dentro de un interesante trabajo donde analiza dos grupos representantes de la escultura ideal romana; dentro de ellos, el grupo de Aquicum, aun siendo la representación de diversas divinidades (Apolo, Mercurio, Dioscuros, Perseo, Ganímedes) adoptan todos la misma actitud: estantes sobre la pierna derecha con leve ponderación del cuerpo, clámide sobre los hombros que se recoge con el brazo izquierdo; raros son, dentro de este grupo, quienes no presentan un cuerpo de joven sin vello púbico.

Como se puede apreciar, nuestra pieza sería el *pendant* del modelo ideal ahora descrito y que, como tal, se apoyaría en la pierna izquierda y que sostendría el manto con el brazo derecho; pero su cuerpo es el de un joven impúber. Las semejanzas de nuestra pieza con las analizadas por Landwehr no son, obviamente, casuales, sino que responden precisamente al tipo de "figura conceptual" que la autora analiza a partir de un trabajo de Trillmich (1979) y donde concluye que en la escultura romana se trataron de forma libre los motivos y se transformaron, en algunos casos, no siguiendo de forma literal a los grandes maestros y grandes obras sino que simplemente se pretendía dar un sentido de tradición. Así en el caso que nos ocupa y aunque no contamos con atributos claramente identificables para poder identificar a quién representó nuestra pieza, sí estamos en condiciones de imaginar qué es lo que se quiso por parte del cliente que encargó esta pieza y que no es otra cosa que plasmar su conocimiento de los modelos más importantes de la gran tradición clásica, pero adaptando dicha figura a un joven impúber. Esta conclusión, de algún modo, hace que la representación de un determinado personaje (Apolo, Dióscuro, Hermes...) pase a ser menos importante y a que se observe una vez más esta apelación a las transformaciones en la escultura romana dentro de las denominadas figuras conceptuales.

Además de los ya mencionados con anterioridad, se pueden poner como paralelos para esta pieza un joven con clámide en Dresde (Vorster 2011), datado en la primera mitad del siglo II, con otra que, proce-

dente de Andalucía, hoy se conserva en la Hispanic Society de Nueva York (Rodríguez Oliva, 2009: 136 fig. 157) y otra en la Gliptoteca de Copenhage (Moltesen, 2002: 256-258, cat. 81).

2.3 Fuente de la calle Ambrosio de Morales⁴

La siguiente pieza que analizamos tiene unas características muy peculiares (Figs. 11-13); se trata de un fragmento labrado en mármol blanco cuya zona superior tiene una marcada forma cóncava y muy alisada; la pieza cuenta con una serie de molduras de marcada función ornamental por encima de las cuales las paredes de la pieza siguen ascendiendo, aunque no se conserva los bordes superiores.

La base de la pieza cuenta con un gran orificio cuadrado que podría funcionar como zona de encaje de un elemento de sostén y otros orificios rectangulares más estrechos en los que podemos ver los restos de lañas y pernos metálicos que servirían para unir las zonas agrietadas o rotas; este tipo de reparaciones solo se hacen si el valor del objeto es muy elevado a ojos de sus propietarios, tema sobre el que más adelante volveremos.

Las dimensiones de este fragmento avalan el hecho de que se trata de un elemento de una fuente de tamaño destinada a contener el agua. Efectivamente, estamos ante un *labrum* en terminología latina; se trata en cualquier caso de una pileta rectangular con sección semicircular en su cara interna y que se apoyaría sobre dos soportes; afortunadamente contamos con diversas publicaciones que analizan este tipo de piletas, una de las cuales está representada por una monografía (Ambrogi 1995); es gracias a la información recogida en esta publicación que podemos extrapolar las conclusiones a la pieza cordobesa; por ejemplo, la de las dimensiones: algunas piezas de esta tipología, mayores que el ejemplo cordobés, servirían como fuente en ámbito público; sin embargo, las de menor tamaño como la nuestra aparecen por lo general en ámbito doméstico y también en termas y palestras donde servirían de pileta para abluciones habida cuenta que no tiene orificio de entrada y/o salida de agua. La denominación de este elemento en lengua italiana, vasca (Ambrogi 1995: 50-60), es la que se ha generalizado, aunque no toda la crítica está conforme con ella (Morillo-Salido 2011: 155); hoy contamos con bastantes piezas completas en diversos museos y yacimientos italianos como por ejemplo la pieza de las Termas de Diocleciano (Fig. 17), sede del Museo Nazionale Romano que nos sirve de paralelo; obsérvese de qué modo se repiten la

morfología de la pieza con todos los detalles similares a los del ejemplar cordobés, especialmente las molduras.



Figuras 11-13: Diversas vistas de fragmento de labrum. Museo Arqueológico de Córdoba.

4 Número de Registro del Museo: 28930. Está elaborada en mármol blanco de grano fino, con toda probabilidad Carrara. Altura: 30 cm; ancho: 66 cm; prof.: 47 cm. Procede de la calle Ambrosio de Morales 19 en Córdoba, zona que indica con toda probabilidad un uso doméstico. Ha sido estudiada en el Trabajo Fin de Grado por Ángel Luna Gallego (Luna 2021 cat. 24, figs. 25-29).



Fig. 14: Labrum del Museo Nazionale Romano, Roma, Terme di Diocleziano.

A partir de este paralelo y gracias a las técnicas de virtualización estamos en condiciones de recomponer de forma ideal la imagen original de nuestro fragmento (Figuras 15-16) gracias al cual podemos a su vez darle unas dimensiones aproximadas a la pieza completa original que tendría, sin contar con los elementos de sostén unos 38 cm de altura y unos 90 cm de altura total si incluimos las dos patas.



Figura 15: Restitución virtual del labrum. Alexis Maldonado.

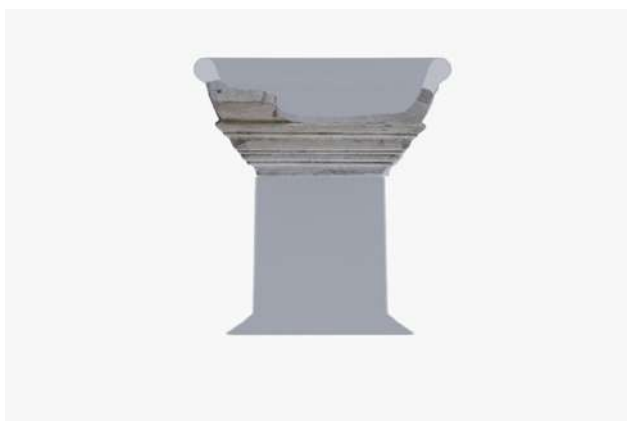


Figura 16: Restitución virtual del labrum. Alexis Maldonado.

En lo que se refiere a la cronología, es cierto que este tipo de piezas empieza a conocerse desde el siglo I a. de C. aunque será el siglo II el momento de mayor auge (Ambrogi 1995: 18, 60).

Después de toda esta información, y una vez recompuesta la pieza, aunque sea de forma virtual, creo necesario hacer otras reflexiones para entender bien el significado de la presencia de este fragmento en Córdoba; en primer lugar, no tenemos dudas (acerca) de que se trataría de una pieza de importación: el mármol blanco en que está hecha parece mármol de Luni (Carrara); en segundo lugar, se trata de un tipo de fuente muy escaso en el occidente romano hasta tal punto que sólo conozco una pieza similar a la nuestra en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (Murciano et alii 2014 pág. 1317 fig. 3b) en toda la península ibérica, de dónde la importancia añadida de su aparición en esta ciudad. Téngase en cuenta que de este tipo de fuentes se conoce otro fragmento de una pieza distinta en Córdoba (Figura 17), algo que es absolutamente excepcional, labrada en mármol de color (Márquez, 1997: 76, cat. 4, lám. 8,1-2); si a ello le añadimos que se trata de una tipología de piezas que aparecen con frecuencia en las villas imperiales de Domiciano y Adriano (Hesberg 2005, 385-386, Abb. 6^a y 6b) podremos concluir que el propietario de esta pieza de lujo conocía perfectamente el valor simbólico de contar con este tipo de recipiente tan exclusivo dado que como he dicho sólo aparecen en las más lujosas villas en Roma y Pompeya.



Figura 17: Segundo fragmento de labrum en los almacenes del Museo Arqueológico de Córdoba.

Ya dijimos que la pieza en estudio apareció en la calle Ambrosio de Morales número 19, donde no tengo conocimiento de la aparición de restos pertenecientes a termas por lo que se plantea en este caso una procedencia doméstica.

2.4 Puteal de la calle Morería⁵



Figura 18: Fragmento de brocal de pozo o puteal. Museo Arqueológico de Córdoba.

Se trata de un fragmento de brocal de pozo o puteal que conserva parte de la pared y el coronamiento superior decorado con una moldura en *kyma recta* bajo el cual se adorna con un cimacio jónico bajo el que se labra un denticulado finalizando la decoración con un caveto (Figura 18). La superficie exterior está alisada mientras que la interior está sin este tratamiento final. La pared interior no tiene huellas de las cuerdas o cadenas que servirían para subir el cubo, por lo que tal vez su uso deba desvincularse del ámbito doméstico para pensar en un ambiente oficial o religioso, dado que la zona donde apareció es el conocido como Centro de Culto Imperial de la calle Morería, lugar donde se han documentado diversos edificios que formaron parte del complejo de culto imperial de *divus Augustus* (Márquez 1998: 176-178; Garriguet, 2017; Portillo, 2018).

La decoración con cimacio jónico y denticulos dentro de otras molduras lisas puede derivar de algunos brocales de época republicana tardía localizados en Delos, Villa Adriana y Sassoferato que tienen en común una ornamentación de triglifos y metopas en la zona cercana al borde superior (Golda 1997: L. n° 2-1 2-14 y 2-15). Sin embargo, similar decoración podemos ver en algunos ejemplares datados en el periodo augusteo en Roma y en zonas cercanas como Terra-

cina (Golda 1997: Kat. 5, 38 y 53; Taf. 70, 1-3). A confirmar esta datación propongo otros paralelos mucho más cercanos y dentro de la geografía bética; se trata de las aras neoáticas del teatro de Itálica, bien datadas en el periodo augusteo tardío (Luzón 1978; León 1995: 152-159; cat. 50-52; Rodríguez 2004: p. 543-544; E-98-100). Dada la zona donde se localizó la pieza, en la calle Morería, no sería extraño que nuestro ejemplar deba fecharse en un momento inmediatamente posterior, el periodo tiberiano, si lo vinculamos con el centro de culto imperial de *divus Augustus*.

En cuanto a la cronología de la pieza, su decoración vincula su factura al periodo augusteo, tal vez a finales del mismo si lo comparamos con las aras neoáticas localizadas en el teatro de Itálica. A esta misma cronología se refiere una pieza de la Ny Carlsberg con un coronamiento muy parecido al nuestro y pared moldurada de la pieza mientras la nuestra es lisa (Ostergaard 1996, cat. 137 p.235). Podemos incluir otro paralelo que tiene la misma decoración con denticulos bajo la *kyma* reversa, conservado en Hever Castle, y fechado por H. von Hesberg en el segundo cuarto del siglo I de C (Dimas et alii 2013: Kat. He 70).

Finalmente, en el Santuario de Iuturna en el Foro romano se encuentra una réplica de un puteal muy similar al nuestro y que se fecha en el periodo augusteo reciente (Golda, 1997: kat. L.Nr. 27, pág. 117, Taf. 6,1) y que cumpliría una muy similar función en pleno corazón de Roma

CONCLUSIONES

Llegado es el momento de extraer algunas conclusiones del material que se ha analizado con anterioridad. Tanto el material antes visto como algunas piezas que mencionaremos a continuación nos muestran una variada gama de elementos de distinta tipología, por lo que podemos asegurar que el método empleado resulta acertado y fructífero al aplicarlo a este material; hemos de decir, además, que se han publicado algunos otros trabajos vinculados con este proyecto relacionados con sarcófagos (Márquez-Atenciano, en prensa) o una interesante cabeza colosal de Hermes que fue reelaborada a partir de una cabeza de diosa, seguramente Minerva (Márquez, 2022c) que más tarde veremos, desvelando así algunas cuestiones tan interesantes como es el reciclaje de material en época romana, tema que dará mucho de sí cuando se aborde en toda su extensión. De cualquier forma, planteamos a continuación algunas conclusiones y reflexiones sugeridas a partir del estudio de las piezas antes vistas.

5 Museo Arqueológico de Córdoba. Aunque no conserva el número de registro, debe ser el 2501 dado que coincide en características y dimensiones. Altura: 27 cm; ancho: 45 cm; grosor de la pared: 12,5 cm. Está elaborado en mármol blanco y procede de la calle Morería. Ingresó en el Museo el 10 de marzo de 1911 por donativo.



Figura 19: Puteal del Santuario de Iuturna en el Foro romano.

En primer lugar, podemos establecer una directa vinculación entre la primera de las piezas aquí presentadas, la escultura de Apolo, con un edificio de carácter público; aunque dicha estatua no alcance un tamaño colosal, establecido por diversos investigadores en una altura superior a 2,50 metros para el caso de esculturas masculinas (Ruck, 2007: 17-19, 273), y dado que tendría una altura cercana a los 2,20 m., dicha dimensión descartaría su pertenencia al ámbito privado. Tenemos la fortuna de conocer el exacto lugar de procedencia que no es otro que la calle Barroso y más en concreto en la calleja “La Pierna” que recibe el nombre, como dijimos, por el hecho de haberse descubierto allí esta pieza en los inicios del siglo XX. Pues bien, parece fuera de toda duda que este lugar está muy vinculado al dios Apolo y a su hermana Diana; efectivamente, A. Ventura planteó que en el siglo III se construyó un recinto de culto dedicado a Ártemis-Diana (Ventura 1991: 262 s) dentro de lo que fue un recinto oficial muy importante pero que de momento plantea más dudas que certezas: entre las primeras, su extensión y evolución, mientras que entre las segundas cabría pensar en el carácter oficial y público de estas estructuras cuyo análisis remito a un trabajo que saldrá pronto a la luz (Ruiz Bueno, en prensa).

De allí precisamente procede una cabeza colosal de Mercurio (Figura 20), recientemente publicada y cuyo análisis nos ha permitido constatar su reelabo-

ración a partir de una cabeza no menos colosal de Minerva (Márquez, 2022c); por la importancia de la zona donde, como se ve, han aparecido diversos elementos de enorme importancia, planteamos algunas cuestiones referidas a dicha cabeza que pueden ser extrapoladas a la figura de Apolo objeto de nuestro análisis.



Figura 20: Cabeza colosal de Hermes. Museo Arqueológico de Córdoba.

Para poder conocer el contexto arqueológico de la pieza aquí estudiada, incluida la cabeza y en ausencia de más información sobre su hallazgo y a la espera de un trabajo que estamos preparando sobre aquella zona de la ciudad, es necesario mencionar que, desde hace varias décadas, este lugar de la topografía de la Córdoba romana conocida como Altos de Santa Ana ha atraído la atención de los investigadores precisamente por los importantes hallazgos que a lo largo de las últimas décadas se vienen haciendo. Dado que en este trabajo no podemos extendernos en exceso sobre ello, hacemos a continuación un breve resumen.

A partir de diversas publicaciones de la entonces directora del Museo Arqueológico Provincial, Ana María Vicent y del Conservador del mismo, Alejandro Marcos Pous, en la década de los años 70 de la pasada centuria se comienza a destacar el volumen e importancia de los restos documentados en la zona

ocupada por las calles Alta de Santa Ana y Ángel de Saavedra (Vicent, 1973; Marcos-Vicent, 1985; Vicent 1984-85), por lo que comenzará a hablarse en la literatura científica de un nuevo Foro, el Provincial. Poco después, Armin Stylow comenzaría a establecer las distintas fases de este nuevo centro oficial aportando más documentación a la que ya se conocía (Stylow, 1990: 274-279) y A. Ventura en 1996 señalaría con mayor precisión por haber excavado en la zona, las principales fases reconocidas en su estratigrafía (Ventura *et alii*, 1996: 101-104) y que se resumirían de la siguiente forma:

- sobre niveles del periodo republicano tardío se constata un vacío estratigráfico hasta el siglo III d. C., vacío que implicaría la existencia de un espacio abierto durante los tres primeros siglos de nuestra era a modo de plaza ya desde el periodo augusteo.
- Aun no conociendo estructuras de este complejo atestiguadas mediante excavación, salvo las del siglo III antes mencionadas y por la documentación epigráfica aparecida en la zona, se puede pensar que en época flavia tuvo un momento de auge (Stylow, 1990: 277; Ventura, 1996: 361; Ventura, 1991: 262-263; contra Garriguet, 2002: 128).

Con posterioridad se han ido produciendo otros estudios sobre material de la zona, pero no a partir de excavaciones arqueológicas sino como consecuencia de revisiones de material arqueológico y documentos de archivo que plantean interesantes novedades de aspectos diversos como puede ser la topografía (Márquez, 1998b: 68-69; Garriguet, 2002; Ruiz Bueno, 2016: 502; 2020: 54, fig. 2). Como digo, solo con un análisis en detalle de todas las piezas allí localizadas, tarea pendiente y en fase de realización, se podrá progresar en el conocimiento de este sector monumental de la Córdoba romana.

Pero hasta ese momento, no está de más fijarnos en la situación topográfica que ocupa la zona ya que se encuentra justo al lado del teatro romano, aunque en una cota algo más elevada, características similares a las que tiene el conocido como Cerro de San Antonio en Itálica; y acudo a este paralelo no sólo por los parecidos evidentes de ambas zonas: son espacios oficiales muy cercanos al teatro pero en una cota más elevada desde donde de algún modo puede pensarse en una vinculación visual entre ambas zonas. Además, el ejemplo italicense demuestra de forma más clara que el cordobés que ha habido una sucesión de edificios construidos, conociéndose allí mejor que en Córdoba (León, 2021: 256-265, fig. 180; Rodríguez Hidalgo-Jiménez, 2015). La última y reciente publicación de conjunto sobre esta zona confirma la materialización de un programa edilicio

en el Cerro de San Antonio durante el periodo augusteo tardío que se centraba en tres edificios como elementos constituyentes del mismo (Jiménez Sancho, 2021: 380-387): una *aedes augusti*, un templo y, en la ladera, el teatro; sobre este mismo espacio se fueron transformando algunos de estos componentes (el templo en el periodo adrianeo) y añadiendo, en el mismo periodo adrianeo, un importante programa ornamental (León, 2021; Loza-Beltrán, 2021)

En consecuencia, en el cerro de San Antonio de la actual Santiponce vemos la superposición de las arriba mencionadas estructuras anteriores a una transformación en época adrianea donde además se acompaña de un ciclo escultórico extraordinario compuesto, entre otros, por la estatua de Artemis, el Hermes y Afrodita (León, 2021: 256-265); ahora bien, no hay certeza de la disposición exacta de estas esculturas en el interior de ese recinto y podríamos imaginar allí una ubicación canónica de las estatuas en las exedras del pórtico existente, o bien como opina P. León "...un espacio abierto o paseo aterrazado en el que hubiera templetos, pabellones o tal vez alguna fuente que albergaran estatuas" (León, 2021: 265; Loza-Beltrán, 2021). La presencia de este ciclo escultórico compuesto por esculturas de dioses de tamaño mayor que el natural ilustra, en palabras de P. León "...la brillantez propia del gran arte adrianeo, así como el cambio del tono oficial imperante en programas centrados en el culto imperial al carácter mitológico y culto, que ostenta esta serie escultórica...".

Con estas premisas e ideas extraídas de la ciudad que fue cuna de Trajano y de la familia de Adriano, se puede comprobar de qué modo son similares los casos italicense y cordobés y en qué medida Itálica fue modelo o réplica de lo que ocurrió en la capital de la Bética. Y es que en Córdoba se dan las mismas circunstancias topográficas (zona elevada muy cercana al teatro y aparición de restos donde unos anulan o transforman los que antes se habían construido) que las analizadas en Itálica; y aunque es cierto que en el caso de Córdoba no se conoce tanto el aspecto de los edificios con los que debió de contar aquella zona en los primeros siglos de la era, sí es verdad que el material allí aparecido avala la peculiaridad e importancia de la zona. P. León ya habla de la presencia en esa zona cordobesa de un recinto de culto o Augusteion (León, 1999: 46-47) y la vinculación con el teatro resulta evidente no sólo por su cercanía y vinculación visual (y con toda probabilidad, funcional) sino por contar con decoración escultórica vinculada con Apolo en la zona comentada, tema que desde hace tiempo también es aceptado por la crítica; pues en esta zona y en este ambiente es donde ha de vincularse la presencia de una nueva escultura colosal de Mercurio -resultado del trabajo que ahora concluye- sin poder definir con más claridad, por falta de

datos, el modo y manera en que ésta se hizo más allá de reiterar que sería un espacio abierto a tenor de las excavaciones practicadas en la zona: "...espacio abierto y sin edificaciones durante la época altoimperial, en el centro de la plaza..." (Ventura, 1991: 261).

Si la escultura adrianea se ejemplifica en Itálica con las piezas antes mencionadas, en Córdoba y en esta zona se conocen, hasta el momento, la cabeza de Mercurio a la que nos referíamos antes y nuestra escultura de Apolo que pueden responder perfectamente en sus características de estilo y dimensiones al periodo adrianeo; y otras también de tamaño colosal muy fragmentadas, sin embargo, que serán objeto de análisis en trabajos futuros.

Por otro lado, es bien conocida la vinculación de Apolo con el teatro y precisamente del recinto escénico distante pocas decenas de metros, proceden dos fragmentos con una representación de guirnalda y cisne (Márquez, 1998: 186-188 cat. 30 y 1062, lám. 58,1; 57,3 y fig. 30), animal de clara vinculación con dicha divinidad; el relieve hallado, según se especifica en la publicación donde se dio a conocer la pieza, debe proceder de algunas de las plazas cercanas siempre a la zona alta del recinto escénico.

Pero además de esta pieza, contamos con varios testimonios más que de forma más directa tienen relación con este dios; la primera de ellas (Figura 21 es una cabeza de un personaje masculino de marcado carácter ideal (Beltrán, 1996: 62-76 fig. 4). En este exhaustivo trabajo, Beltrán analiza las posibles adscripciones a diversos personajes a los que pudo pertenecer esta cabeza, entre ellos Apolo dado que la misma cuenta con una corona de trigo y laurel, siendo este último, como todos sabemos, la planta que se vincula de forma estrecha con este dios porque nació justamente a la sombra de uno de ellos; aunque no conocemos el lugar de procedencia de esta pieza que hoy forma parte de una colección particular, no deja de ser un nuevo testimonio si se ve en la misma una representación de Apolo.

Hacemos ahora mención a una nueva pieza vinculada con él; se trata de una cornisa de pequeñas dimensiones compuesta virtualmente a partir de 11 fragmentos de diverso tamaño y similares características todos ellos depositados en los almacenes del Museo (Márquez, 2021: 205 s., fig. 4; Márquez, 2022^a: 91-92, fig. 1;). Estos fragmentos llegaron de distinto modo al Museo, pero cuentan con idénticas molduras, similar tamaño y material, por lo que no dudamos en pensar que formarían parte de una única cornisa de pequeñas dimensiones; aunque remito a las publicaciones para su análisis en detalle, quisiera destacar que las pequeñas ménsulas están decoradas con hojas de laurel a modo de tallos cruzados y frutos, fechándose su realización en la primera mitad



Figura 21: Cabeza ideal, tal vez de Apolo. Córdoba, colección particular. Imagen sacada de Beltrán, 1996.

del siglo I de C. Sólo conocemos la procedencia de tres de esos 11 fragmentos: dos de ellos proceden de la calle Morería y el tercero de lo que hoy se conoce como edificio Pedro López de Alba, el antiguo Rectorado. De nuevo, el laurel remite a un claro vínculo con el dios Apolo; la altura de aproximadamente 60 cm de la cornisa nos está indicando que formaría parte de la decoración interna de un santuario o templo dedicado con toda probabilidad a este dios.

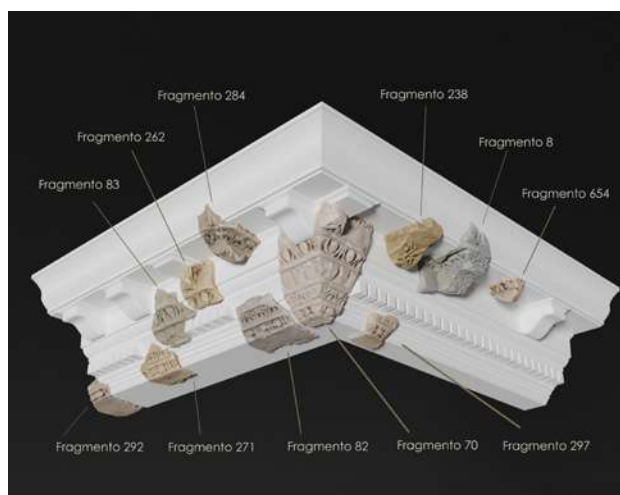


Figura 22: Cornisa reconstruida de forma virtual a partir de varios fragmentos del Museo Arqueológico de Córdoba.

La última pieza vinculada con el dios Apolo (Márquez, 2020: 132-135) se trata de un pequeño fragmento de cornisa circular decorada con la cara de una gorgona y sendos elementos que salen de la misma y que en un primer momento interpreté como talles vegetales (Figura 23); sin embargo, la característica forma cuadrangular de los elementos que decoran lo que creíamos eran tallos lo vinculan más a

una serpiente que al elemento vegetal, sobre todo si tenemos en cuenta cómo se representan los ofidios en el templo de Apolo Sosiano en Roma, en cuyos capiteles está protagonizando junto con el trípode, atributos ambos como sabemos que se vinculan con el dios nacido en Delos.



Figura 23: Fragmento de cornisa circular. Museo Arqueológico de Córdoba.



Figura 24: Fragmento de capitel del templo de Apolo Sosiano junto al Teatro de Marcelo en Roma.

Con todos estos testimonios y alguno más que requiere un estudio monográfico que no tiene cabida en este trabajo, unos más directos que otros pero todos centrados en un vínculo con Apolo, tenemos que preguntarnos cuál podría ser el lugar o lugares que acogiesen estos elementos; parece claro que uno de ellos debió de ser la zona donde apareció la escultura de la pierna, junto al teatro romano; y la otra pudo ser el complejo monumental que hoy sabemos que se localizó en la zona ocupada por la calle Morería y

que tendría como protagonista a un templo de culto imperial dedicado a *divus Augustus*; en ambos casos, es decir, tanto con el teatro como con el culto imperial, el vínculo del dios Apolo es innegable por lo que no sería de extrañar que en ambas zonas se construyeran algún edificio o recinto en el que rendir culto a dicha divinidad y que tendría unos elementos ornamentales vinculados directamente con él (laurel, la serpiente) y que se realizaron durante los dos primeros siglos de la era cristiana.

Por otro lado, también hay una relación muy directa y fuerte entre el brocal de pozo que acabamos de mencionar con el recinto de culto imperial dedicado a *divo Augusto* que se ubicó en la zona donde hoy está la calle Morería; si, como parece, esa fue su procedencia, debemos vincular entonces su uso con un objetivo político-religioso o ritual más que exclusivamente funcional; a esa conclusión nos llevaría también otra observación que se hizo más arriba como es el que esta pieza no tiene huellas de la cuerda que serviría para subir el cubo con agua; en Roma, como vimos antes, en el Santuario de *Luturna* situado en pleno Foro, se encuentra la réplica de un puteal (hoy conservado el original en el Antiquario Forense) con idénticas características que el nuestro y que tiene una inscripción que data la pieza en los finales del periodo republicano y que demuestra que dicha pieza fue una ofrenda de un edil a *Luturna*. No debe extrañar la estrecha relación existente entre los sitios sagrados y el agua con la que habría que relacionar nuestro puteal; no hace falta recordar el Santuario de la Fuensanta y el Pocito en la ciudad de Córdoba, lo que demuestra la pervivencia de este tipo de vínculos entre el líquido elemento y la divinidad.

Mientras que esta pieza nos ha permitido una vinculación relativamente segura al ámbito religioso y oficial, el fragmento de *labrum* o fuente antes visto se vincula con toda probabilidad al ámbito privado. Ahora bien, un ámbito privado pero muy lujoso; a partir del testimonio ofrecido por los peristilos de algunas casas pompeyanas como la de los *Vetii* (Figura 25) estamos en condiciones de imaginar el grado de sofisticación de algunas de las casas de la élite patriciense; si como parece esa pieza fue importada, el coste que supuso para el propietario debió ser considerable teniendo en cuenta que dicho objeto iba a ser colocado en el peristilo de su casa, en un lugar con poco acceso a quienes la frecuentaran ya que estos visitantes se quedarían, por lo general, en la zona más cercana al ingreso; ello nos indica el deseo por parte de dichas élites de emular las modas imperantes en la capital del imperio y en las principales ciudades itálicas sin reparar en gastos, sabiendo además que se trataría de unos elementos que se encuentran en las villas de más prestigio como son las de los propios emperadores.



Figura 25: Casa de los Vettii, Pompeya. Imagen sacada de: <http://pompeiiisites.org/en/archaeological-site/house-of-the-vettii/#&gid=1&pid=16>

Para concluir y a partir de la información proporcionada por estas piezas estamos en condiciones de confirmar la presencia de al menos un nuevo recinto sacro dedicado al dios Apolo habida cuenta de los variados testimonios antes vistos; sin lugar a dudas uno de estos espacios consagrados a dicho dios se originó en la vecindad del teatro patriciense, en la zona de Altos de Santa Ana por la aparición allí de la pierna antes estudiada.

De similar categoría artística debemos juzgar la fragmentada escultura de la joven divinidad que, en este caso, fue localizada en un ambiente termal en

la actual calle del Duque de Hornachuelos, junto con otras; la belleza ideal de la que hace gala fue sin duda un motivo elegido por los propietarios de dichas termas para su adquisición y disfrute de quienes frecuentasen aquellas instalaciones.

A un ámbito privado, por el contrario, pertenecía el fragmento de labrum o fuente cuyas dimensiones vinculan la pieza sin duda al ámbito privado pero no por ello exento de lujo. La excepcional conservación de esta pieza cordobesa (junto con otra ya publicada con anterioridad) que podemos disfrutar completa gracias a las técnicas de virtualización nos indican el alto grado de riqueza y prestigio que algunos ciudadanos quisieron dar a sus casas que, como hemos visto, emplean como elementos de adorno de jardín las mismas piezas que se empleaban en Roma o en Pompeya poco antes de su destrucción.

Finalmente, el brocal de pozo nos está indicando el modo en que pudieron comenzar los estrechos vínculos entre religión, rito y agua que tanta trascendencia sigue teniendo en posteriores religiones como la cristiana.

Concluimos de este modo el presente trabajo ensalzando la enorme importancia que tienen para la investigación histórica estos fragmentos. Cuando otras reflexiones parecidas se extiendan a la totalidad de piezas nuevas catalogadas en el Proyecto indicado al inicio de este trabajo, habremos ampliado notablemente el conocimiento de nuestra ciudad durante el periodo romano que era, por otro lado, su principal objetivo.

BIBLIOGRAFÍA

- AMBROGI, A. (1995): *Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma.
- BELTRÁN, J. (1996): "Notas sobre la escultura ideal de la Bética" en J. Massó, P. Sada (eds.) *Escultura Romana de Hispania II*, Tarragona 59-78.
- DIMAS, S., REINSBERG, C., HESBERG, H. VON (2013): *Die Antikensammlungen von Hever Castle, Cliveden, Bignor Park und Knole*, Wiesbaden.
- GARRIGUET, J. A. (2001): *CSIR España, Vol. II, Fasc. I, La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*, Murcia.
- GARRIGUET, J. A. (2002): *El culto imperial en la Córdoba romana. Una aproximación arqueológica*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- GARRIGUET, J. A. (2013): "Novedades de escultura romana en Córdoba" en F. Acuña, R. Casal, S. González (eds.) *Escultura Romana en Hispania VII*, Santiago de Compostela 377-402.
- GARRIGUET, J. A. (2013a): "La ornamentación escultórica de la Bética entre Trajano y Antonino Pío. Breves reflexiones sobre su producción e importación" en P. Hidalgo, P. León (eds.), *Roma Tibur, Baetica. Investigaciones adrianeas*, Sevilla, 251-270.
- GARRIGUET, J. A. (2017): "Tácito, el templo romano de la C. Morería (Córdoba) y el origen del culto provincial en Baetica", *Zephyrus*, LXXX 207, 113-130.

- GHISELLINI, E. (1993): "Statua di Apollo con cetra e grifo" en L. GUERRINI, C. GASPARRI (a cura di) *Il palazzo del Quirinale. Catalogo delle sculture*, Roma, 49-51, cat. 15, tav. XVI.
- GOLDA, Th. M. (1997): *Puteale und verwandte Monumente*, Mainz am Rhein.
- JIMÉNEZ SANCHO, A. (2021): "Acerca del gran ábside junto al teatro de Itálica: ¿*Aedes Augusti*?" en J. BELTRÁN, J. L. ESCACENA (coords.), *Itálica. Investigaciones arqueológicas en la Vetus Urbs*, Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, pp. 351-398.
- KREIKENBOM, D. (1990): *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus*, Berlin.
- LANDWEHR, Ch. (1998): "Konzeptfiguren. Eine neuer Zugang zur römischen Idealplastik" *JdDAI* 113, 139-194.
- LEÓN, P. (1994): "El Hermes de Itálica y la representación de Hermes Dionysophoros en el clasicismo romano", *Homenaje a A. Bonet Correa*, Madrid, 99-107.
- LEÓN, P. (1995): *Esculturas de Itálica*, Sevilla.
- LEÓN, P. (1999): "Itinerario de monumentalización y cambio de imagen en colonia Patricia (Córdoba)", *Archivo Español de Arqueología* 72, 39-56.
- LEÓN, P. (2001): *Retratos romanos de la Betica*, Sevilla.
- LEÓN, P. (2021): *Itálica, la ciudad de Trajano y Adriano*, Sevilla.
- LÓPEZ, I. (1998): *Estatuas masculinas togadas y estatuas femeninas vestidas de colecciones cordobesas*, Córdoba.
- LOZA, M. L., BELTRÁN, J. (2021): "Las esculturas de la *Vetus Urbs* de Itálica en contexto. Un recorrido histórico" en J. BELTRÁN, J. L. ESCACENA (coords.) *Itálica. Investigaciones arqueológicas en la Vetus Urbs*, Sevilla pp. 399-439.
- LUNA GALLEGO, A. (2021): *Fuentes romanas de Córdoba*, Trabajo de Fin de Grado de la Universidad de Córdoba, inédito.
- LUZÓN, J. M. (1978): "Die neuattischen rundaren von Italica", *Madridrer Mitteilungen* 19, 272-289.
- MARCOS, A., VICENT, A. M. (1985): "Investigación, técnicas y problemas de las excavaciones en solares de la ciudad de Córdoba y algunos resultados topográficos generales", en *Arqueología de las ciudades superpuestas a las antiguas*, Zaragoza- Madrid, 233-252.
- MÁRQUEZ, C. (1997): "Artes decorativas en la Córdoba romana", en *Anales de Arqueología Cordobesa* 8, 69-94.
- MÁRQUEZ, C. (1998): *La decoración arquitectónica de colonia Patricia. Una aproximación a la arquitectura y urbanismo de la Córdoba romana*, Córdoba.
- MÁRQUEZ, C. (1998b): "Acerca de la función e inserción urbanística de las plazas en *colonia Patricia*", en *Empúries* 51, pp. 63-76.
- MÁRQUEZ, C. (2020): "Elementos figurados en la decoración arquitectónica de la Córdoba romana", *Anas* 33, 131-147.
- MÁRQUEZ, C. (2021): "Corduba colonia Patricia" en T. Nogales, *Ciudades romanas de Hispania*, Roma, 201-212.
- MÁRQUEZ, C. (2022a): "El estudio de los materiales romanos depositados en los almacenes del Museo Arqueológico de Córdoba como recurso de investigación", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 41, 91-102.
- MÁRQUEZ, C. (2022b): "Dionysos en Córdoba. Sobre unos relieves de temática dionisiaca en colonia Patricia", *Lucentum* 41, 215-229.
- MÁRQUEZ, C. (2022c): "Cabeza colosal reelaborada procedente de la Córdoba romana", *Zephyrus* XC, 199-217.
- MÁRQUEZ, C., GASPARRINI, M. (2020): "Escultura de emperador sedente en colonia Patricia", *Archivo Español de Arqueología* 93, 173-182.
- MÁRQUEZ, C., ATENCIANO, J., (en prensa): "Nuevos hallazgos de sarcófagos romanos en Córdoba", *Actas de la X Reunión de Escultura Romana en Hispania*, Faro.
- MOLTESEN, M. (ed.) (2002): *Catalogue Imperial Rome II. Statues*. Ny Carlsberg Glyptotek, Vojens.
- MORILLO, Á., SALIDO DOMÍNGUEZ, J. (2011): "Labra de época romana en Hispania", *AEspA* 84, 153-178.
- MURCIANO, J. M, SABIO, R., SOLER, B., (2014): "Mobiliario marmóreo en Augusta emérita. Comercio y funcionalidad" *XVIII CIAC, Centro y periferia en el mundo clásico*, Mérida, 1315-1318.

- MUTHMANN, F. (1951): *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken*, Heidelberg.
- ÖSTERGAARD, J. S., (1996): *Catalogue imperial Rome Ny Carlsberg Glyptotek*, Vojens.
- PALLAGIA, O. (1984): "Apollon", en *LIMC* vol. II, München.
- PAPINI, M. (2008): *L'Apollon di Mantova*, Roma.
- PORTILLO, A. (2018): *El Forum Novum de Colonia Patricia. Análisis arquitectónico, estilístico y funcional. Anejos de AEspA LXXXIII*.
- RODRÍGUEZ HIDALGO, J. M; JIMÉNEZ, A. (2015): "Itálica, la Colina de los Dioses. De Augusto a Adriano" en J. GARCÍA, I. MAÑAS, F. SALCEDO (eds.), *Navigare necesse est. Estudios en homenaje a José María Luzón Nogué*, Madrid, 231-242.
- RODRÍGUEZ, O. (2004): *El teatro romano de Itálica. Estudio arqueo-arquitectónico*, Madrid.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2009): "La escultura ideal en la ornamentación de los ambientes domésticos", en P. León, *Arte Romano de la Bética 2*, Sevilla, 140-152.
- RUIZ BUENO, M. D. (2016): *Topografía, imagen y evolución urbanística de la Córdoba clásica a la tardoantigua (ss. II-VII d. C.)*, Tesis Doctorales Universidad de Córdoba. <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/14142>.
- RUIZ BUENO, M. D. (2020): "La ocupación de pórticos y calzadas urbanas en la Hispania tardoantigua: algunas líneas maestras", en J. M. NOGUERA, M. OLCINA (eds.) *Ruptura y continuidad. El callejero de la ciudad clásica en el tránsito del alto imperio a la antigüedad tardía*, Alicante, 49-66.
- RUIZ BUENO, M. D. (en prensa), "Revisión y puesta al día del complejo monumental de los Altos de Santa Ana (Córdoba): siglos II-I a.C-IV d.C.", *Homenaje al prof. Dr. Achim Arbeiter*.
- STYLOW, A. (1990), "Apuntes sobre el urbanismo de la Córdoba romana", en W. Trillmich, P. Zanker (Hrsg) *Stadtbild und Ideologie*, Kolloquium in Madrid, oktober 1987, München., *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse*, Heft 103, 259-282.
- TRILLMICH, W. (1979), "Eine Junglingsstatue in Cartagena und Überlegungen zur Kopienkritik" *Madridrer Mitteilungen* 20, 339-360.
- VENTURA, A. (1991), "Resultados del Seguimiento Arqueológico en el solar de c/ Ángel de Saavedra nº 10, Córdoba", *Anales de Arqueología Cordobesa* 2, 253- 290.
- VENTURA, A., BERMÚDEZ, J. M., LEÓN, P., LÓPEZ, I., MÁRQUEZ, C. (1996), "Análisis de la Córdoba romana: Resultados e hipótesis de la investigación" en P. León (Ed.), *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión Arqueológica*, Córdoba, 87-118.
- VICENT, A. M. (1973), "Situación de los últimos hallazgos romanos en Córdoba", *XXV Congreso Nacional de Arqueología*, Jaén 1971, Zaragoza, pp. 673-680.
- VICENT, A. M. (1984-85), "Esculturas romanas de los Altos de Santa Ana, Córdoba", *Corduba Archaeologica* pp. 15, 55-62.
- VORSTER, Ch. (2011), "Knabentorso mit Rückenmanterl, Dioskur?" en K. Knoll, Ch. Vorster, M. Woelk (Hrsg.), *Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke II. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 2*, München Hirmer Verlag, cat. 185, 791-793.
- WAYWELL, B. (1996), *The Lever and Hope Sculptures*, Berlin.