

UN *UNICUM* EN LA ESCULTURA ROMANA: LA ESTATUA SEDENTE DE *DIVUS AUGUSTUS PATER* DE TORREparedONES (BAENA, CÓRDOBA)

Carlos Márquez

Académico Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Escultura romana.
Divus Augustus.
Torreparedones.

En el año 2011 apareció en el yacimiento de Torreparedones (Baena, Córdoba) un grupo escultórico formado por tres esculturas sedentes; una de ellas representa la única copia conocida en escultura del tipo *DIVUS AUGUSTUS PATER*. El presente trabajo analiza desde el punto de vista tipológico, iconográfico y estilístico dicha escultura así como el origen, la formación del tipo, su evolución y los artífices que intervinieron en su creación. Se trata de un tipo empleado de manera fundamental en las monedas para representar a los emperadores que han alcanzado la *consecratio* durante los dos primeros siglos de nuestra era.

ABSTRACT

KEYWORDS

Roman sculpture.
Divus Augustus.
Torreparedones.

Last 2011, a group of three seated sculptures appeared in Torreparedones (Baena, Córdoba). One of them represents a unique copy in sculpture, known as *DIVUS AUGUSTUS PATER*. This project analyses this sculpture from a typological, iconographic and stylistic points of view, as well as the origins, the type formation, its evolution and the makers that took part in its creation. This type is essentially used in coins representing emperors who have reached the consecration for the first two centuries of our age.

El Parque Arqueológico de Torreparedones está situado en la provincia de Córdoba, entre los términos municipales de Baena y Castro del Río, en la cota más elevada del sector occidental de la campiña. Desde la Edad Moderna es conocido el enclave por la aparición reiterada de diversos vestigios y así lo publican varios eruditos como procedentes de la Torre de las Vírgenes o Castro el Viejo, nombres como se conocía el lugar (MORENA: 2014).

Todo ello cambió de forma sustancial cuando en 1980 comenzó el proyecto conocido como Guadajoz Project, desarrollado por las Universidades de Oxford, Complutense de Madrid y Córdoba, momento en que se llevaron a cabo las primeras excavaciones con una metodología científica desarrolladas en el yacimiento que abordó diversas intervenciones en la muralla, en la puerta oriental y en el santuario (FERNÁNDEZ, CUNLIFFE: 2002; MORENA: 2014).

A instancias del Ayuntamiento de Baena, se declaró Parque Arqueológico por parte de la Junta de Andalucía en 2011. Desde unos años antes, la Universidad de Córdoba colaboraba en la gestión científica a través de su Grupo de Investigación HUM-882, Antiguas Ciudades de Andalucía perteneciente al Área de Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras, cuyos frutos pueden hoy apreciarse en algunas publicaciones (MÁRQUEZ, MORENA, CÓRDOBA, VENTURA: 2014). Hoy forma parte, como enclave, en la Red de Espacios Culturales de Andalucía (MORENA: 2010).

Sabemos que el yacimiento comenzó a estar habitado en el tercer milenio hasta el siglo XVI de nuestra era, siendo el periodo ibérico y el romano los de mayor desarrollo habida cuenta de los restos que hoy se conocen de ambas culturas (MORENA: 1989).

Aunque no sabemos con seguridad el nombre y *status* de la ciudad romana, hay algunas pruebas para pensar que nos encontramos en la *colonia Ituci Virtus Iulia*. (VENTURA: 2014).

Se ha excavado una pequeña parte de la ciudad romana (MÁRQUEZ-MORENA-VENTURA-CÓRDOBA: 2014) la puerta oriental, el centro monumental compuesto por el Foro, el mercado y un pequeño *balneum*, el santuario ibero-romano, la ermita de época moderna dedicada a las santas mozarabes Nunilo y Alodia, el castillo medieval de Castro el Viejo, y parte de la necrópolis romana oriental. El último año ha visto la aparición de la primera *domus* excavada y de unas termas cercanas a la puerta oriental (VENTURA: 2017) que destacan por su extensión y estado de conservación.

La plaza forense antes mencionada (VENTURA: 2014b) está pavimentada con losas hechas en piedra de mina, el mismo material en que se hicieron las losas del foro de la capital de provincia, *colonia Patricia* (Córdoba). Dichas canteras se encuentran muy cerca de dicha capital y habría que pensar que un taller especializado surtiría de este material a ciudades cercanas; la distancia entre Córdoba y Torreparedones es considerable (unos 60 kilómetros aproximadamente) y la cantidad de piedra empleada debió de ser más que notable dado que parte de los edificios construidos en el mismo momento que la plaza también emplearon dicho material, incluyendo la decoración arquitectónica (FELIPE, BORREGO: 2014).

Al norte y sur de la plaza forense se alzan sendos pórticos que tienen una gran importancia porque es allí, concretamente en el pórtico norte, el lugar donde apareció el primer grupo escultórico de carácter dinástico. Pero ¿qué es un ciclo dinás-

tico y quiénes lo forman? Para contestar a esta pregunta debemos hacer un poco de historia y remontarnos al principado de Augusto, en el cambio de eras. Octavio, hijo adoptivo de César, se ocupó prácticamente durante su larga vida de conseguir y materializar el sueño de su padre adoptivo: la transformación de la República gobernada por los Senadores en una monarquía hereditaria. Y esta “revolución” la hizo de forma paulatina empleando todos los recursos que tuvo a mano y que le pusieron a su disposición su grupo de ministros y asesores.

En paralelo, y como reacción popular de adhesión a esta nueva política, se observa el nacimiento durante su principado, de grupos escultóricos que empiezan a representarle a él y a su familia (BOSCHUNG: 2002; CESARANO: 2015); incluso fuera de la capital se comienza a rendir culto a su persona ligada a la figura e imagen de la diosa Roma. Dichos grupos tienen un objetivo principal, cual es el mostrar la adhesión a la nueva política dictada por este emperador y son sufragados, en su mayor parte, por las familias notables de las principales ciudades del imperio. De ese modo, dichas élites lanzaban un mensaje muy claro de aceptación del nuevo régimen político y esperaban cualquier tipo de contraprestación por parte del poder central, sobre todo el ascenso social y la ocupación de puestos en la administración local, provincial e, incluso, central en Roma.

La realización de estos grupos acarrea unos gastos enormes que hoy día son difíciles de cuantificar: encargo al escultor, compra del mármol en que se va a labrar, petición del permiso al Senado local para ocupar parte del espacio público con dichos grupos, etc. Sin embargo, tales gastos y molestias se asumían con agrado siempre que justificase el ascenso social para quien lo financiara o para alguien de su familia (MELCHOR: 1994; MELCHOR: 2009).

Como hemos dicho, estos grupos están formados por los distintos emperadores que fueron sucediéndose en el trono, las emperatrices y príncipes de la dinastía, adoptando diversas posibles vestimentas; la más extendida entre los varones de la dinastía es la toga, señal de ciudadanía y cuyo uso Augusto promovió (BAENA: 2009); también es habitual verlos en traje militar o incluso en desnudos heroicos; de ese modo, se quiere representar al emperador como jefe civil y militar, amén de asimilarlo a los dioses en el caso con el desnudo heroico (por ejemplo, con el tipo *Hüftmantel*, del que tenemos un ejemplo en el grupo de Torreparedones). Por su parte, las emperatrices visten una amplia tipología de vestidos (BAENA: 2000) cuyo origen se remonta a época griega y helenística; en otras ocasiones se las representa asimiladas a diosas y sentadas en trono.

Será el siglo I de nuestra era cuando se produzca una verdadera explosión de estos ciclos, muy especialmente en la primera mitad de la centuria en correspondencia con el reinado de la dinastía julio-claudia (BOSCHUNG: 2002, 180-197).

Pues bien, como dijimos con anterioridad, en el pórtico norte del foro de Torreparedones aparecieron varias estatuas (un togado, una estatua femenina, otra con coraza militar y un fragmento de estatua militar ideal (con el manto anudado a la cintura, de dónde el término alemán de *Hüftmantel*), grupo que fue objeto de va-

rias publicaciones (MÁRQUEZ, MORENA, VENTURA: 2013; MÁRQUEZ: 2014) a las que me remito para conocerlas más a fondo.

La escultura que nos ocupa se descubrió durante la campaña de excavación en la zona del entorno del foro romano, a finales del año 2011, y más concretamente en el edificio de la curia ubicado en el ángulo noroeste del foro, al norte del templo. Junto a otras dos sedentes (FIGURA 1), fue depositada en el interior de la curia de forma voluntaria tal vez para protegerlas de algún peligro que acechara a la ciudad. Una reciente publicación de Ángel Ventura nos informa que la causa final sería la represión del emperador Septimio Severo contra los partidarios del usurpador Clodio Albino entre los años 197 y 200; si, como opina Ventura, la colonia se puso del lado del perdedor, ello motivaría la pérdida de su autonomía en castigo a dicha decisión (VENTURA: 2017, 473-475). El robo posterior de los sillares de las paredes de la curia y el abandono de aquellos materiales arquitectónicos que no sirvieran a los saqueadores hizo que las esculturas se enterraran y en consecuencia se nos conservaran hasta el presente.

Las piezas una vez sacadas de la tierra pasaron al Museo Histórico de Baena donde se procedió a una limpieza y allí fueron sometidas a diversos análisis para conocer por un lado el lugar de origen del mármol, tema del que hablaremos en el siguiente párrafo, y otras para conseguir descifrar cuáles eran los colores originales que cubrían estas piezas; se pudo observar *de visu* que estas piezas conservaban en distintas zonas muy puntuales restos de color, lo que motivó el realizar distintos análisis a través de dos técnicas distintas, el VIL y la espectroscopía Raman (COSANO *et alii*: 2017), cuyo resultado deparó una enorme sorpresa porque se demostró que las piezas estaban pintadas en su totalidad con colores púrpura y dorado en el caso de las dos esculturas masculinas y de varios colores en el caso de la femenina (VENTURA, MÁRQUEZ, FERNÁNDEZ, MORENA: en prensa).

Cada una de estas figuras está hecha en dos bloques macizos, uno correspondiente al torso y el otro a las piernas, siendo la cabeza, brazos y pies hechos en pieza aparte y luego ensamblados. Las tres esculturas están hechas en mármol blanco; no conocemos exactamente las canteras de origen de los dos bloques principales de cada escultura, pero mediante los análisis realizados se puede asegurar que proceden de la zona de Sierra Morena, con probabilidad de alguna cantera no lejana a la capital de la provincia. Las cabezas, brazos y pies se hicieron en otro tipo de mármol, más claro, procedente de las canteras lusas de Estremoz; aunque hoy se nota mucho el contraste de color, en su momento esto no se vería dado que iría coloreado en su totalidad.

Una vez analizadas las piezas se procedió a su restauración que fue encargada a D^a. Ana Infante.

Pasemos a continuación a analizar en detalle la escultura (FIGURA 2) objeto de nuestro estudio (MÁRQUEZ, MORENA: en prensa). Se trata de una figura sedente masculina, de 2.20 metros de altura (con la cabeza de la que hablaremos más adelante). Está vestido con toga y túnica; al estar sentado, la toga está algo suelta. La

túnica se observa con todo detalle en el pecho del personaje formando pliegues de sección semicircular y paralelos. La labra no es de gran calidad y denota la factura regional de los talleres escultóricos que la han labrado.

El personaje levanta el brazo izquierdo con gran autoridad y extiende el derecho hacia adelante. El primero de ellos sostendría con toda probabilidad un cetro largo metálico, razón por la cual no se ha conservado; la mano derecha sostendría algo en su interior que tampoco se ha conservado por idénticas razones.

Los pies van calzados con el *calceus patricius* (GOETTE: 1988, 449-464) y adelanta el pie izquierdo. Como dijimos antes, están hechos en pieza aparte y se pegan al bloque inferior.

Tenemos razones suficientemente fundadas para vincular esta escultura con una cabeza de *divus Augustus* que salió a escasos metros de nuestro sedente (MÁRQUEZ: 2012, 212-220). Como puede verse, (FIGURA 3) se trata de una cabeza del emperador Augusto algo mayor que el natural. De aspecto idealizado, el retrato nos presenta un Augusto de frente ancha y plana. Sin señalar las cejas, los ojos son grandes y están bien elaborados, marcando los párpados de forma muy ligera. Detalles anatómicos no labrados son, por ejemplo, los lacrimales. Nariz poco prominente y boca estrecha con labios bien definidos cuidando de señalar las comisuras. Las mejillas han sido tratadas de forma somera sin apenas señalar detalle alguno. Orejas pequeñas con una falta de simetría muy acentuada, a las que no se ha vaciado su parte posterior. Tres son los mechones que se individualizan encima de la frente, entre otros que, a ambos lados, apenas se señalan de forma paralela; de izquierda a derecha, el primer mechón es el más largo y forma la típica garra junto a otro mechón más corto y que marca el eje de la cara; el tercero adopta la dirección contraria al anterior, formando el típico motivo en forma de cola de golondrina. La corona de hojas de laurel deja ver en sus contornos los restos del trabajo del trépano. Varias bellotas se señalan sobre algunas de sus hojas. A la altura de las orejas deja de labrarse dicha corona y por la parte posterior su continuación se señala a modo de moldura lisa, de la que nacen las ínfulas que tampoco han sido trabajadas. En el eje de la corona, en la parte frontal, se labra un orificio ancho para insertar algún elemento. El cráneo de la pieza no está trabajado pero sí alisado. En esta zona sólo cabe reseñar la presencia de siete orificios en la zona aledaña a la corona que todavía conservan restos metálicos.

Como dijimos al inicio, el rasgo que más define este retrato es el de la idealización dando al personaje un marcado carácter intemporal. Junto a ello, la otra característica principal es el carácter provincial del taller que lo elaboró. En este sentido no cabe duda que cuestiones como el nulo tratamiento dado a las mejillas (ni tan siquiera a la frente), el hecho de no vaciar la parte posterior de las orejas y la falta de simetría de las mismas, son argumentos que abundan en esta segunda característica; pero además, este escueto modelado de las mejillas es seña característica del periodo tiberiano. Precisamente a este principado pertenece otro ejemplar italicense que coincide con el nuestro en una característica que, a su vez, lo asemeja al emperador

Tiberio: me estoy refiriendo a la nariz con fuerte caballete, característica que comparte nuestro ejemplar con el Augusto de Itálica (LEÓN: 2001 cat. 73, p. 246) y que se une a otras que, para aquel retrato, demuestran un claro deseo de acentuar el parecido fisionómico entre el emperador Augusto y Tiberio cuyo objetivo no era otro que facilitar la secuencia dinástica entre Augusto y su sucesor.

El tipo del retrato baenense es el de sobra conocido como *Prima Porta* (BOSCHUNG: 1993, 38 ss.). Dos circunstancias favorecieron la creación y rápida difusión del mismo caracterizado por presentar una idealización de los rasgos fisionómicos y una marcada relajación; por un lado, los honores que el Senado votó en el año 27 a. de C., concediéndole el título de Augusto, la corona cívica y el *clipeus virtutis*; pero además, la relajación de su aspecto y el ordenamiento de sus mechones son debidos a una decidida reacción respecto al tipo que nació justo antes, tras la batalla de Accio (topónimo del que toma precisamente el nombre dicho tipo) y cuyos modelos helenísticos están fuera de toda discusión; efectivamente, este nuevo tipo conocido como *Prima Porta*, por ser el lugar donde se encuentra la villa de Livia donde apareció la bien conocida escultura de los Museos Vaticanos, remite al modelo clásico del Doríforo de Policleto (del que copia no solo la disposición de flequillo sino en general de toda la cara). Hasta tal punto es así, que en muchas ocasiones se llegan a perder muchas de las características fisionómicas del personaje, de dónde la idealización del rostro: dignidad, majestuosidad y solemnidad son las características inherentes a dicha idealización.

El tipo *Prima Porta* tuvo un extraordinario éxito en todo el imperio romano (BOSCHUNG: 1993, lám. en p. 212) y aunque en Hispania es el más representado, en la Bética sólo se conocen dos ejemplares procedentes de Itálica el primero (LEÓN: 2009, 204) que tiene el interés añadido, como antes tuvimos ocasión de comentar, de buscar el parecido fisionómico con Tiberio a fin de perpetuar la legitimidad sucesoria de éste respecto a Augusto; el segundo es un ejemplar al que desgraciadamente le falta el rostro por debajo de la frente y sólo conserva el flequillo que basta para asignarlo a este tipo (BOSCHUNG: 1993, cat. 90, p. 149). Procede esta pieza de la colección Romero de Torres. La pieza de Baena destaca, como antes mencionamos, por el excelente estado de conservación que tiene; excepto un pequeño desgarró en la punta de la nariz, tanto la cabeza como la corona se conservan perfectamente. Es por ello que podemos extraer algunas conclusiones difíciles de alcanzar si la pieza nos hubiera llegado con otro estado de conservación. Por ejemplo, llama la atención la presencia de siete orificios con restos metálicos en su interior que tiene el cráneo justo en la zona interna de la corona de hojas de laurel. Con toda probabilidad se trate de la huella de la corona radiada (que luego veremos en detalle) que debió tener este ejemplar en el interior de la corona vegetal y que no es más que el trasunto de la *consecratio* dictada por el Senado, considerando a partir de ese momento a *divus Augustus* como un nuevo dios del panteón estatal romano (BERGMANN: 1998, 118 ss.). Un escaso número de retratos a partir del fallecimiento del emperador muestran unas huellas idénticas o parecidas (BOSCHUNG: 1993, cat. 81 y 203; BERGMANN: 1998, 12, lám. 24, 1-6). Obvia-

mente, es menor el número de ejemplares que cuentan con restos de las dos coronas, la de laurel y la radiada; ejemplo paradigmático de esta composición es el relieve de Rávena (ROSE: 1997, cat. 30, lám. 98 y 99; BOSCHUNG: 1993, cat. 158, p. 174, lám. 160, 3-4; 216,2; 222,1; BERGMANN: 1998, 110, lám. 23).

En conclusión, estamos ante un ejemplo de los pocos existentes en todo el imperio, de retrato de Augusto que llevaría las dos coronas, la de laurel y la radiada, pero además, en el orificio de la corona de laurel contaría con una gema empotrada o bien con la estrella que representaría el *sidus Iulium*, todo ello como símbolos de la divinización de *divus Augustus*. Esta afirmación nos conduce a otra no menos importante y es la cronología que puede tener la pieza baenense. Obviamente nunca pudo realizarse en vida del emperador, sino sólo después de su muerte; si a ello recordamos los comentarios que hacíamos acerca del escueto modelado de las mejillas, estaremos en condiciones de otorgar a nuestra pieza una cronología centrada en el principado de Tiberio. Lógicamente, el mundo de la numismática ilustra todos estos aspectos de forma mucho más numerosa que la plástica; tenemos un abundante muestrario de todos los ejemplos antes comentados que pueden verse en el trabajo de M. Bergmann (BERGMANN: 1998). Por cercanía con la zona aquí estudiada, proponemos a modo de ejemplo una moneda de la colonia Romula que representa a Augusto con la doble corona y la estrella mientras que Livia es representada con una media luna sobre su cabeza (BERGMANN: 1998, lám. 20,7). Dicha cronología es aplicable, obviamente, a la escultura que estudiamos.

El retrato que estamos comentando, localizado en el foro de Torreparedones, cuenta con la característica excepcional, ya mencionada, de llevar la corona radiada, circunstancia por la que no cabe duda acerca de su adscripción a *divus Augustus*. Pero además lleva la corona cívica y el *sidus Iulium* o la gema. Tales atributos, como venimos comentando, vinculan este retrato con la representación de Augusto tras la *consecratio* dictada por el Senado y por la cual pasaban a formar parte de los dioses del Estado; efectivamente, tras su fallecimiento, el Senado podía votar la admisión del difunto entre los dioses del Estado y otorgarle una serie de honores, entre otros, la corona radiada además de promover la erección de estatuas que suelen llevar dicho atributo (BERGMANN: 1998, 118 ss.). El ejemplar de Baena es digno representante de los talleres provinciales que se caracterizan por una solución rápida a la labra de los rostros, simplificación del trabajo y poco interés en marcar los detalles (LEÓN 2009: 229 s.) dejando zonas inacabadas como las de detrás de las orejas o las cintas de detrás de la cabeza; no es menos destacada la asimetría tan marcada que se observa sobre todo en la colocación de las orejas, como tuvimos ocasión de ver con anterioridad. Esto nos indica que puede con seguridad afirmarse que procede de manos de artesanos regionales que conocían perfectamente, eso sí, el tipo a representar con todos los aditamentos añadidos al *divus*.

Precisamente, el carácter triunfal que denota la cabeza debe ser entendido como atributo de toda la pieza y no sólo del retrato. Para poder corroborarlo, debemos profundizar en el tipo al que se adscribe nuestro sedente; aunque no muy numerosos, los togados sedentes se encuentran en la escultura romana con cierta frecuencia.

Dos son los ámbitos con los que se vinculan de forma tradicional: el funerario y el representativo; en lo que al primero de ellos se refiere, togados sedentes de ámbito funerario suelen representar a magistrados, sentados en su *sella curulis* que tienen un especial deseo de guardar dicha imagen entre sus conciudadanos; no suelen tener dimensiones mayores al natural y su localización lógica es la de las necrópolis aunque a veces aparecen fuera de ese contexto; es el caso de una interesantísima pieza cordobesa publicada por nuestro colega el prof. J. A. Garriguet: se trata de un togado aparecido en las orillas del río Guadalquivir y cuya adscripción funeraria plantea por Garriguet no admite discusión (GARRIGUET: 2013, 378-382).

El otro ámbito al que antes me refería es el honorífico (GOETTE: 1989, cat. M51, Ca30, M62) y tiene como personaje protagonista al emperador en vida, cuando se le representa haciendo alguna actividad de tipo caritativo o similar. Algunos relieves conservados en la capital del imperio nos informan al respecto de la *liberalitas* del emperador, por ejemplo; es cierto que en estos casos, la figura imperial está sentada, pero no encima de un trono como nuestro protagonista, sino encima de la silla curul, empleada en este caso como Magistrado, diferencia sustancial con nuestro personaje. Tampoco en estos relieves la particular disposición de los brazos (levantando el izquierdo, extendido hacia adelante el derecho), puede compararse, por lo que tampoco nos puede servir de paralelo.

Buscando similitudes con nuestra pieza es la numismática la que puede ayudarnos de forma definitiva. Sometemos a la consideración del lector la moneda de la FIGURA 4 (RIC I², Tiberius 49); se trata de un sestercio de la ceca de Roma donde aparece una representación del emperador con toga y túnica, con la corona radiada en la cabeza, el brazo izquierdo levantado sosteniendo un cetro y el derecho extendido hacia adelante con una rama en la mano. La crítica opina sobre esta imagen que representa la escultura de *Divus Augustus* que dedicaron Livia y Tiberio en las cercanías del Teatro de Marcelo en Roma; diversas fuentes antiguas nos informan de tal acontecimiento y mencionan que Tiberio se molestó con su madre porque ésta lo antecedió en el texto de la ofrenda, lo que consideró una ofensa a su persona como emperador que era MÁRQUEZ, MORENA: en prensa, cat. 1).

Pues bien, la leyenda que acompaña a la imagen es bien ilustrativa: DIVUS AUGUSTUS PATER. Ello nos informa de que se trata de la imagen que adoptó el emperador Augusto después de ser divinizado; creo que esto requiere una breve explicación. Cuando César murió asesinado, el Senado procedió a emitir un decreto de *consecratio*; ello implicaba que el personaje homenajeado pasaba a ser a partir de ese momento un nuevo *divus* del panteón romano tal y como vimos con anterioridad (ARCE: 2000); como tal, se ordenaba la construcción de un templo nuevo para su culto (cuyos restos aún se conservan en el Foro Romano), se nombran sacerdotes que cuiden de su culto, y se le da un nombre oficial con el que se conocerá a la nueva divinidad, en el caso de César, *Divus Iulius*; pues bien, la historia se repite en el caso de Augusto (PALOMBI: 2014) ya que sólo días después de su fallecimiento, el Senado decretó la *consecratio*, nombrando a su viuda, Livia, como sacerdotisa de su culto, ordenando la construcción de su templo y dándole un

nombre oficial: *Divus Augustus Pater*. Este decreto fue emitido por el Senado sólo días después de la muerte de Augusto; y a partir de entonces debemos pensar que tanto Livia como Tiberio encargaron una nueva estatua que representase a la nueva divinidad; y es precisamente ésa la imagen que aparece en la moneda que acabamos de mencionar.

Ahora debemos de abrir un apartado en el que repasemos todas las características y atributos de esta nueva escultura porque son precisamente ellos los que expresan las ideas que quieren ser plasmadas por parte de los comitentes. Pero antes de ello queremos presentar otro tipo escultórico muy parecido al nuestro dado que nos servirá como elemento de comparación; se trata de un tipo que comenzó a representar al emperador Augusto cuando todavía estaba vivo; es el conocido como *thronenden Iuppiter* (MADERNA: 1988, 27-31; MAGGI: 2015) que surge en vida del emperador, siempre fuera de Roma, para rendirle culto en vida, en una apuesta por parte de ciertas elites locales que deseaban así conseguir el beneplácito del emperador; como digo, fue éste un tipo que nace en vida del emperador pero que tuvo mucho éxito antes y después de su fallecimiento; así fueron representados varios emperadores y es un modo muy extendido de representar al monarca sobre todo en el siglo I durante el gobierno de la dinastía julio-claudia. Este tipo tiene además como modelo la estatua de la más alta divinidad del panteón romano: Júpiter Capitolino, que a su vez imita la estatua fidiaca de Zeus Olímpico.

Pues bien, hechas estas matizaciones y vistos estos prolegómenos, nos encontramos en condiciones de analizar los atributos y caracteres de la escultura que representa a *Divus Augustus Pater*.

EL TRONO

Su presencia vincula de forma directa a nuestro personaje con la divinidad; el empleo del trono estaba muy restringido y solamente dos emperadores, Calígula y Commodo, recibieron el honor de poseer uno; en concreto, sabemos que los Senadores debían postrarse frente a Calígula en el templo de Júpiter Capitolino (LA ROCCA: 2007, 91, nota 80).

EL CETRO LARGO

La postura adoptada por el brazo izquierdo asegura la existencia de este elemento que ha desaparecido por ser metálico y, en consecuencia, objeto de reaprovechamiento. Es éste un atributo del soberano que puede llevar en las procesiones triunfales o bien con él se quiere manifestar la supremacía del emperador frente a otros políticos, además de ser un motivo que vincula directamente al personaje que lo lleva con Júpiter (ALFÖLDI: 1970, 230; WEINSTOCK: 1971, 67).

LA CORONA DE HOJAS DE LAUREL

El personaje, como vimos antes, lleva una corona de hojas que con seguridad son de laurel a pesar de que lleven como adorno algunas bellotas; es normal en otros casos esta presencia. La corona de laurel tiene un marcado acento de victoria y podemos vincularla con bastante probabilidad a la conocida como corona Etrusca (BERGMANN: 2010, 58 s; 2012, 285 s); se trata de un atributo hecho en oro y con este mismo tipo de hojas; además, está vinculada de forma directa al carácter triunfal de nuestra escultura, tema al que nos referiremos más adelante. Como vimos antes, esta corona tiene un orificio en el eje frontal para encajar algún elemento que formaría parte integrante de la misma; sólo dos elementos podemos imaginar que ocupasen tal posición: por un lado, una gema, adorno hecho en alguna piedra semipreciosa o bien iría pintada a tal efecto; el otro elemento que podría ir allí empotrado es el *sidusiulium*, o sea, la estrella que representaría el cometa donde supuestamente ascendió el alma de César al cielo; esta estrella aparece de forma recurrente en muchas monedas inmediatamente después de la muerte y *consecratio* de Augusto y en algunos relieves; además, fue atributo no sólo de emperadores divinizados, sino también de otros miembros de la dinastía julio-claudia que gozaron de gran prestigio como por ejemplo Germánico, a quien se le representa, con toda probabilidad, con dicho atributo en el relieve de Rávena.

CORONA RADIADA

Finalmente, en lo que a la cabeza se refiere, debemos mencionar un tercer atributo; en el cráneo se observan siete pequeños orificios justo en el lado interno de la corona de laurel; la observación de dichos orificios confirma que en su interior conservan restos metálicos; es por ello por lo que sin duda alguna podemos ver aquí los restos de los siete hilos metálicos y dorados que constituyen la corona radiada, atributo de la divinidad de tradición helenística y asumida en Roma para representar a los emperadores divinizados. Esta corona, efectivamente, empleada para representar aquellos soberanos fallecidos y que hubiesen recibido la *consecratio* por parte del Senado.

La corona radiada aparece en Roma adornando la cabeza de Divus Augustus justo después de su muerte, como demuestran numerosas emisiones monetales (KORTBOJIAN: 2013, 226, nota 46). Es un hecho constatado que este atributo aparece con mucha frecuencia en las monedas pero no en esculturas, tal vez por la dificultad de plasmar dicha corona en tres dimensiones.

LA TOGA

Pero de todos los atributos con que cuenta nuestra estatua es sin duda el hecho de llevar la toga la que mayor relevancia tiene (BAENA: 2009); y ello por varias razones; la primera de ellas es que es un atributo diferencial, es decir, un elemento que marca la diferencia respecto a modelos anteriores; volvamos a la escultura se-

dente (FIGURA 5) a la que antes nos referíamos del tipo *thronenden Iuppiter*; si comparamos ambas esculturas, observamos que son idénticas en su disposición: de piernas y brazos, amén de ir sentada. La diferencia entre una y otra entonces ¿dónde está? Efectivamente, en el hecho de llevar la toga en el caso de nuestra escultura; ello nos obliga a preguntarnos por las razones por las que se viste a nuestro personaje de tal guisa; para responder a ello debemos saber que la toga es una vestimenta con claro origen romano (ZANKER: 1979, 357) sin influencias foráneas (naturalmente, tampoco griegas); fue precisamente Augusto quien quiso devolver a la toga un prestigio que en se época había perdido (ZANKER: 1992, 197-199); por ello reguló legalmente su uso y obligó a los ciudadanos romanos a llevarla puesta cuando tuvieran que desarrollar cualquier papel institucional; es la prenda por antonomasia de la *romanitas* y por todo ello se quiso que el tipo escultórico que aquí estudiamos la llevara puesta para diferenciarla del tipo *thronenden Iuppiter* antes visto que tenía un origen claramente griego. Fue una decisión además que en cierta manera homenajeaba al personaje que la lleva puesta, Augusto, señalando en él al que, siendo *divus*, fue hombre también y muy señalado en su tiempo.

Llegado es el momento de hablar, siquiera brevemente, de quienes impulsaron este nuevo tipo escultórico; hay que pensar que serían las mismas personas que dedicaron su estatua, es decir, su viuda Livia y su hijo adoptivo Tiberio, quien le sucedió en el trono imperial. Serían ellos, insisto, quienes encargarían a algún artista de la corte el nuevo tipo y probablemente lo que tenían en la cabeza no era otra cosa que mostrar a sus sucesores cuál era el camino que ellos querían seguir una vez fallecidos. De hecho Tiberio se representó de un modo similar en una emisión monetada acuñada en los mismo años en que se crea nuestro tipo en conmemoración de la ayuda que recibieron 14 ciudades de Asia por parte de Tiberio después del terremoto sufrido en el año 13 (LIVERANI: 1989, 140); en agradecimiento, dichas ciudades mandaron construir una escultura colosal de Tiberio que fue colocada en el Foro de César (LIVERANI: 1989, 140). No se puede negar que Tiberio estuviera planteando asumir una divinidad que le correspondía a su padre adoptivo copiando el modo de ser representado en los cuños numismáticos.

Sin embargo, la suerte no les sonrió en absoluto en este deseo; sabemos que Tiberio no recibió la *consecratio* por parte del Senado y Livia, aunque murió en vida de su hijo siendo éste emperador, no alcanzó los altares hasta el principado de su nieto Claudio en el año 42.

Por otro lado, hemos de plantearnos si este tipo escultórico creado exprofeso para Augusto fue adoptado por otros emperadores o por el contrario no; hay motivos, tanto escultóricos como sobre todo numismáticos, para pensar que con esta escultura se creó un tipo que fue copiado, al menos, durante los dos primeros siglos de nuestra era; tal afirmación viene confirmada por fuentes escultóricas y numismáticas; escasa es la representación de la primera que cuenta únicamente con un ejemplo que, sin embargo, plasma la imagen de dos emperadores sedentes (OJEDA: 2011, cat. 55; LIVERANI: 2004, con bibliografía); se trata de un relieve que hoy decora el Arco de Constantio; el relieve es contemporáneo del arco y relata, junto

con otros cinco localizados en el mismo arco, diversos momentos de la vida de Constantino; el emperador en el centro de la imagen, sin cabeza, se dirige al Senado desde un lugar especial en el Foro Romano, en concreto desde los *Rostra*; rodeado de su corte, se dirige al pueblo y al Senado allí reunidos para oírle y aclamar su discurso; es la escena de la *adlocutio*; pero si observamos con detenimiento los extremos superiores de los *Rostra*, observaremos dos personajes sedentes y también togados, con una disposición de los brazos similares a nuestra escultura; se trata de los emperadores Adriano y Marco Aurelio, quienes también fueron proclamados *divi* por el Senado tras su fallecimiento; la crítica sugiere que la elección de estas esculturas para servir de fondo escultórico al emperador Constantino no fue casual, sino que muy al contrario, el propio Senado quiso lanzar un mensaje al vencedor, Constantino, mostrándole dos de los emperadores “ejemplares” del siglo II.

Y con este relieve empiezan y terminan los paralelos en escultura para nuestra pieza en todo el territorio ocupado por el imperio romano. Hemos de mirar otra fuente, como es la numismática, para saber que fueron otros los emperadores que siguieron este modelo, empezando por Claudio, quien gobernó tras el breve principado de su sobrino Gaio, Calígula.

Como dijimos al principio de este trabajo, cuando un emperador recibía la *consecratio*, era objeto de una serie de honores para rendir culto a su memoria; así por ejemplo cabe mencionar la procesión en la que debía de participar el *simulacrum* o estatua que representase al nuevo *divus* en la Pompa Circense (ARENA: 2009); se trata de una procesión con la que se da comienzo los juegos en el circo, procesión en la que participaban, entre otros, las figuras de emperadores que hubiesen recibido los honores de la *consecratio*; en este caso, la escultura que representaba al *divus* sentado en el trono era situada en una tensa, una especie de carro tirada por cuatro elefantes con sus respectivos jinetes. Tan espectacular imagen aparece por primera vez protagonizada por el propio emperador Augusto en una moneda de los años 34-35 (RIC I² Tiberius 56; LATHAM: 2016, 115, fig. 20) que supone una variante a la moneda del año 22 creadora del tipo, o mejor dicho, que refleja por primera vez la escultura que creó el tipo.

A partir de ese momento, todos aquellos emperadores que reciben la *consecratio* aparecen en las monedas de alguna de las dos formas aquí indicadas. La relación de emperadores divinizados durante los dos primeros siglos y que aparecen de una de las dos maneras la comienza Augusto y la continúan Claudio, Vespasiano, Tito. Nerva, Trajano, Adriano, Antonino Pio, Vero y Marco Aurelio; mención aparte requieren las monedas de Marco Aurelio del año 169, donde aparece *Divus Verus* con la leyenda CONSECRATIO (RIC III, Marcus Aurelius 1507-1508); con mayor claridad no pueden transmitir esa idea. Además, estas monedas sirven para llevar a provincias las noticias que acontecen en Roma en lo que atañe a muerte y consagración de los emperadores.

No podemos concluir este trabajo sin intentar entender las razones por las que esta escultura se localizó en el yacimiento de Torreparedones; obviamente, fueron

las élites locales gobernantes las que decidieron elegir este modelo para formar parte del programa ornamental del foro de la colonia, siendo posible incluso que su lugar original fuese el interior del templo como estatua de culto. En primer lugar, la imagen del modelo les vendría con toda probabilidad a través de las monedas; cuando vieron la escultura del *Divus Augustus* reflejado en ellas, decidieron encargar una copia a algún taller (seguramente regional) de escultores que pudo estar ubicado en la capital de provincia, *Colonia Patricia*. Solicitados y concedidos los permisos consiguientes, las élites locales pusieron de relieve una vez más la adhesión de la que siempre hicieron gala a la casa imperial, y a Augusto en particular (LEÓN: 1993, 17; 2009; RODRIGUEZ OLIVA: 1993, 31; ZANKER: 1992, 42).

En esta decisión debió de tener importancia la novedad que supuso dicho tipo, desconocido hasta entonces. De ese modo, podrían presumir de tener una estatua única con pocas representaciones en el resto del Imperio. Y a día de hoy, 20 siglos después de esta elección, se pone de relieve que la elección que hicieron fue la más acertada porque, efectivamente, la de Baena es la única copia conservada en todo el imperio romano.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFÖLDI, A. 1970: *Die monarchische Repräsentation in römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970.
- ARCE, J. 2000: "Morte e apoteosi del príncipe. Imperatori divinizzati", en: S. Ensoli, E. La Rocca (Eds.) *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, 2000, 244-248.
- ARENA, P. 2009: "The Pompa Circensis and the Domus Augusta (1st-2nd century A.D)" en O. Hekster, S. Schmidt-Hofner, Ch. Witschel (Eds.), *Ritual Dynamics and Religious Change in the Roman Empire. Proceedings of the Eighth Workshop of the International Network Impact of Empire*, Leiden 2009, 77-94.
- BAENA, L. 2000: "Tipología y funcionalidad de las esculturas femeninas vestidas de Hispania" en *Escultura Romana en Hispania III*, 2000, 1-24.
- _____. 2009: "Función y significado de las estatuas togadas", en P. León (Ed.), *Arte romano de la Bética. II. Escultura*, Sevilla 2009. 235-255.
- BERGMANN, M. 1998: *Die Strahlen der Herrscher*, Mainz 1998.
- BERGMANN, B. 2010: *Der Kranz des Kaisers*, Göttingen 2010.
- BOSCHUNG, D., 1993: *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin 1993.
- _____. 2002: *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz am Rhein, 2002.
- CESARANO, M., 2015: *In honorem domus divinae. Introduzione allo studio dei cicli statuari Giulio-claudii a Roma e in Occidente*, Roma, 2015.
- COSANO, D., DARA, L., JIMÉNEZ, C., RUIZ, J.R., 2017: "Identification by Raman microspectroscopy of pigments in seated statues found in the Torreparedones Roman archaeological site (Baena, Spain)", *Microchemical Journal* 130, 2017, 191-197.
- FELIPE, A, BORREGO, J. 2014: "La decoración arquitectónica" en: C. Márquez, J. A. Morena, R. Córdoba, A. Ventura (Eds.) *Torreparedones (Baena, Córdoba). Investigaciones arqueológicas 2006-2012*, Baena 2014, 99-110.

- FERNÁNDEZ, M. C., CUNLIFFE, B., 2002: *El yacimiento y el santuario de Torreparedones. Un lugar arqueológico preferente en la campiña de Córdoba*. BAR International Series 1030, Oxford, 2002.
- GARRIGUET, J. A., 2013: "Novedades de escultura romana en Córdoba", *Escultura romana en Hispania VII*, Santiago de Compostela 2013, 377-402.
- GOETTE, H. R., 1989: *Studien zur römischen Togadarstellungen*, Mainz am Rhein, 1989.
- _____, 1998: "Mulleus, Embas, Calceus. Ikonographische Studien zur römischen Schuhwerk", *Jdl* 103, 1998, 401-464.
- KOORTBOJIAN, M., 2013: *The divinization of Caesar and Augustus. Precedents, consequences, Implications*, New York 2013.
- LA ROCCA, E., 2007: "I tronideinuovidei" en T. Nogales, J. González (Eds.) *Culto Imperial: política y poder*, Roma, 2007, 75-104.
- LATHAM, J. A. 2016: *Performance, Memory, and Processions in Ancient Rome. The Pompa Circensis from the Late Republic to Late Antiquity*, New York 2016.
- LEÓN, P., 1993: "La incidencia del arte provincial en retratos de la Bética", *Escultura Romana en Hispania I*, Madrid 1993, 11-23.
- _____, 2001: *Retratos romanos de la Bética*, Sevilla 2001.
- _____, 2009: "El retrato", en: P. León (Edit.), *Arte romano de la Bética II*, Sevilla 2009, 153-233.
- LIVERANI, P., 1989: "La statua di Augusto dagli scavi 1840" en M. Fuchs, P. Liverani, P. Santoro (Eds.), *Il teatro e il ciclo statuario giulio-claudio*, Roma, 1989, 137-143.
- _____, 2004: "Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia, dall'Arco di Costantino all'età carolingia" *Römische Mitteilungen* 111, 2004, 383-436.
- MADERNA, C., 1988: "Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträts", Heidelberg 1988.
- MAGGI, S., 2015: "Images of the Imperial Power: the Jupiter-Kostüm II and its Diffusion in the West Mediterranean" en T. Nogales, I. Rodá, J. M. Álvarez (Eds.), *Actas del XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Mérida 2015, 1017-1021.
- MÁRQUEZ, C., 2012: "Dos nuevos retratos de Augusto en la provincia de Córdoba", *Romula* 11, 2012, 205-221.
- _____, 2014: "El programa iconográfico del Foro" en: C. Márquez, J.A. Morena, R. Córdoba, A. Ventura (Eds.) *Torreparedones -Baena, Córdoba- Investigaciones arqueológicas 2006-2012*, Baena 2014, 87-98.
- MÁRQUEZ, C., MORENA, J. A., en prensa: "Divus Augustus Pater. Estudio tipológico, iconográfico y estilístico de una estatua sedente hallada en Torreparedones (Baena, Córdoba)" *Madrid Mitteilungen* 58, 2017 (en prensa).
- MÁRQUEZ, C., MORENA, J. A., VENTURA, A., 2013: "El ciclo escultórico del foro de Torreparedones (Baena, Córdoba) en: *Escultura Romana en Hispania VII*, 2013, 351-376.
- MÁRQUEZ, C., MORENA, J. A., CORDOBA, R., VENTURA, A., 2014: *Torreparedones -Baena, Córdoba- Investigaciones arqueológicas (2006-2012)*, Baena 2014.
- MELCHOR, E., 1994: "Ornamentación escultórica y evergetismo en las ciudades de la Bética", *Polis* 6, 1994, 225-254.
- _____, 2009: "Statuas posuerunt: acerca del emplazamiento de los homenajes estatuarios públicos y privados en las ciudades de la Bética" en *Espacios, usos y formas de la*

- epigrafía hispana en épocas Antigua y Tardoantigua. Homenaje al Dr. Armin U. Sty-low, Anejos de Archivo Español de Arqueología XLVIII*, 2009, 217-226
- MORENA, J. A., 1989: *El santuario ibérico de Torreparedones (Castro del Rio-Baena, Córdoba)*, Córdoba, 1989.
- ____ 2010: "Torreparedones: un yacimiento único", *Revista PH*, 76, 2010, 28-34.
- ____ 2014: "Historiografía" en C. Márquez, J. A. Morena, A. Ventura, R. Córdoba (Eds), *Torreparedones (Baena, Córdoba). Investigaciones arqueológicas 2006-2012*, Baena 2014, 13-17.
- OJEDA, D., 2011: *Trajano y Adriano. Tipología estatuaria*, Sevilla 2011.
- PALOMBI, D., 2014: "Inter divosrelatus est. La divinizzazione nella familia imperial", en L. Abbondanza, F. Coarelli, E. Lo Sardo (eds), *Apoteosi: da uomini a dei. Il Mausoleo di Adriano*, Roma 2014, 188-199.
- RIC I ²: C.H.V. Sutherland, *The Roman Imperial Coinage I*, London 1984.
- RIC III: H. Mattingly – E. A. Sydenham, *Roman Imperial Coinage III*, London 1930.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., 1993: "Ciclos escultóricos en la casa y en la ciudad de la Bética", *Escultura Romana en Hispania I*, Mérida 1993, 23-62.
- ROSE, Ch. B., 1997: *Dinastic commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, Cambridge 1997.
- VENTURA, A., 2014: "La ocupación del territorio y la ciudad en época romana", en C. Márquez; J. A. Morena; A. Ventura; R. Córdoba (Eds), *Torreparedones (Baena. Córdoba). Investigaciones Arqueológicas 2006-2012*, Baena 2014, 29-37.
- ____ 2014b: "El foro", en C. Márquez- J. A. Morena- R. Córdoba- A. Ventura (Eds.), *Torreparedones (Baena, Córdoba). Investigaciones arqueológicas 2006-2012*, Baena 2014, 69-86.
- ____ 2017: "Torreparedones (Colonia Virtus Iulia Ituci) entre Severo y Constantino: ¿*oppidum labens uel damnatum et adtributum?*", Javier Andreu Pintado (edit), *Oppida-Labentia. Transformaciones, cambios y alteraciones en las ciudades hispanas entre el siglo II y la tardoantigüedad*, Uncastillo 2017, 443-488.
- VENTURA, A., MÁRQUEZ, C., FERNÁNDEZ, L., MORENA, J. A. en prensa: "Novedades en la escultura de la colonia Ituci Virtus Iulia (Torreparedones, Baena)", en C. Márquez, D. Ojeda (Eds.), *Escultura Romana en Hispania VIII*, Córdoba, en prensa.
- WEINSTOCK, S., 1971: *DivusIulius*, Oxford 1971.
- ZANKER, P., 1979: "Prinzipat und Herrscherbild", *Gymnasium* 86, 1979, 353-368.
- ____ 1992: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid 1992.



Fig. 1: Imagen de las esculturas sedentes tras su restauración y exposición en el Museo Histórico de Baena.



Fig. 2: Escultura de *Divus Augustus Pater*. La cabeza y cuello están hechos en porexpán de alta densidad sacados a partir de modelos 3D mediante técnicas de mecanización CNC. Museo Histórico Baena. Vista frontal. Foto Museo.



Fig. 3: Cabeza de *Divus Augustus Pater*. Museo Histórico de Baena.



Figura 4: Moneda con imagen de *Divus Augustus Pater*. Sestercio. Museo Británico Ref: 1872,0709.436.



Figura 5: Estatua de Augusto sedente del tipo *thronenden Iuppiter*. Trípoli, Museo.