

VESTIGIOS DE CORDOBA ROMANA

ANTONIO BLANCO FREIJEIRO

En un trabajo para el congreso celebrado con motivo del centenario de Séneca, subrayamos algunos aspectos de la vetusta romanidad de Córdoba, de una romanidad ya antigua en la propia época romana, aunque parezca paradójico decirlo así. Hablábamos de ideales políticos republicanos; de religiosidad ancestral itálica, con Genius y Voltumnus como exponentes; de un espíritu, en suma, de vieja y venerable latinidad.¹

Incluso la lengua hablada en la colonia debía de conservar arcaísmos en su léxico, reminiscentes de los tiempos en que Marco Claudio Marcelo asentara allí a los hombres del primitivo *castrum*, en la vecindad del poblado de la Colina de los Quemados, cuyos orígenes descenden hasta niveles prehistóricos. Marco Terencio Varrón, el más erudito de los romanos, buen conocedor de Córdoba y de toda la Bética por haber sido en ella legado de Pompeyo, nos suministra al efecto un dato precioso para acreditar que el vocabulario latino de Colonia Patricia conservaba fórmulas tan arcaicas como las viejas ciudades laciales y faliscas: «Llamaban cenáculo —nos dice— al sitio donde cenaban, como aún se dice ahora en Lanuvio, donde está el santuario de Juno, y en el resto del Lacio y en Faleris y Córdoba; pero desde que se empezó a cenar en el piso de arriba, se ha llamado *cenacula* a todas las estancias de la parte alta de la casa».²

1. A. Blanco, «Séneca y la Córdoba de su tiempo», *Actas del Congreso de Filosofía*, II, Córdoba, 1966, 17 ss.

2. Varrón, *de lingua latina*, V, 162: ubi cenabant cenaculum vocitabant, ut etiam nunc Lanuvi apud aedem Iunonis et in cetero Latio ac Faleris et Cordubae dicuntur, posteaquam in superiore parte cenitare coeperunt, superioris domus universa cenacula dicta.

Como augurio de que en esta nueva revista se estudien las antigüedades de la Córdoba clásica con la minuciosidad y el rigor a que son acreedoras, tratamos aquí de algunas piezas en las que el valor documental prevalece sobre el artístico. Son documentos o monumentos —como quiera llamárseles— que entre las piezas más llamativas del Museo Arqueológico de Córdoba suelen pasar inadvertidas.

La proa de una nave (Fig. 1).

Altura, 74 cms.; longitud, 56 cms. Procede de San Lorenzo, extramuros de la ciudad antigua.

En un rincón del patio central del museo abre el interrogante de su forma una proa de nave, de granito oscuro, desgastada por larga estancia a la intemperie. Conserva, a pesar de ello, todos los elementos de la proa de una trirreme de guerra; el alto *acrostolium*, con su rizo de voluta; el *proembolium*, terminado en cabeza de león o jabalí, que podía abrir brecha en el costado de una nave enemiga o bien partirle los remos, y el temible espolón o *rostrum*, que se deslizaba a flor de agua como un cuchillo encubierto. Su misión y su intención la recalcan las dos espadas que guarnecen sus flancos. El dispositivo real, simplificado aquí, puede observarse muy bien en la proa de Ostia (Fig. 3).

En el dorso, picado, ha desaparecido la costilla o el vástago que permitiría empotrar esta pieza a una columna o a un muro, esto es, a un monumento rostrado. Podría tener éste carácter conmemorativo de una victoria naval, como la tribuna de los oradores en el Foro Romano, o las columnas de Duilio y de Augusto; podría ser también el apéndice de un altar de Neptuno (en la sala del fondo hay un relieve neoático donde Neptuno apoya un pie en una proa semejante), o de los Vientos o de la *Tranquillitas* de los mares, como en las aras de Anzio.³ La tentación de pensar en rostra, en tribunas rostradas, en una ciudad como la cuna de Séneca el Viejo y de Marco Porcio Latrón, insignes maestros de retórica, es demasiado fuerte para descartarla sin consideración. ¿Habría tenido el foro de Córdoba una tribuna imitada de la de Roma? Pero hay que contar con una última posibilidad, que nos parece la más verosímil entre todas las enumeradas: que se trate del adorno emblemático de un romano cordobés que se hubiera distinguido como marino de guerra.

3. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, II, Tübingen, 1966, 225, n.º 1419.

Restos de sepulcros semejantes indican que el género estuvo en boga durante el último siglo de la República y primeros decenios del Imperio. Dos proas del mismo tipo se conservan en Aquileya;⁴ otras dos en Cirene, y una de gran tamaño, labrada en magnífico mármol blanco, en las ruinas de Ostia Antigua (Fig. 3). En el caso de esta última conocemos el monumento que decoraba; el friso de escenas bélicas que adornaba su ático, e incluso el nombre y buena parte de la carrera del personaje a quien correspondía, un *dunviro ostiense* llamado P. *Cartilius Poplicola*. Su intervención en las batallas navales de la última Guerra Civil —la de Octaviano contra Antonio— le debió hacer acreedor a este monumento, con sus fasces de magistrado y sus insignias de navarca, en una fecha que se calcula alrededor del año 20 a. C.⁵

El ejemplar cordobés difiere del ostiense (aparte del *acrostolium*, que en éste se ha perdido) en la forma del *proembolium*, representado por entero en aquél y reducido en el segundo a un mascarón leonino que más parece un adorno de la proa que un elemento de combate. Los editores de los monumentos ostienses suponen, seguramente con razón, que sólo por conveniencia material el escultor de la tumba de *Cartilius* simplificó aquel elemento, reproducido en cambio con sus verdaderas proporciones en los relieves del friso (Fig. 4).

Si bien los buques de guerra no experimentaron sensibles cambios morfológicos entre la República y el Imperio, la proa de Córdoba puede atribuirse a los comienzos de éste, no sólo por la razón apuntada de responder a una costumbre de época, sino en parte también por su estilo. La cabeza de animal que remata el *proembolium*, con sus orejas apuntadas y retraídas, sus ojos acorazonados y su hocico chato, delata la mano de un escultor local enraizado en la tradición de los leones ibéricos de la comarca, guardianas de tumbas, que se venían haciendo seguramente desde época tartesia. La amalgama de la tradición vernácula con las nuevas corrientes del arte romano oficial se verifica en época de Augusto cuando el *conventus Curdubensis* se convierte en *Colonia Patricia*. La situación de compromiso no duró mucho tiempo: el contraste de los retratos de este período, labrados en la arenisca del país, y los primeros esculpados en mármol, señalan la época julio-claudia como momento de la implantación definitiva de la corriente romana. Sólo en el arte

4. G. Brusin, *Museo Archeologico de Aquileia*, Roma, 1936, 13, fig. 28; M. Floriani Squarciapino, en *Scavi di Ostia, III, Le Necropoli*, 194, lám. XXXII, 4; Squarciapino, op. cit. lám. XXXII, 1.

5. Squarciapino, loc. cit.

popular, del que en seguida veremos una curiosa manifestación, encontraron campo los ingenios locales para explayar su gusto y su fantasía.

El documento más antiguo de la peineta andaluza (Figs. 14 y 15).

Altura, incluida la peineta, 7,5 cms.

En el tocado de la mujer ibérica, como la escultura nos lo muestra, dominan de tal modo el velo y los aderezos —diademas, cadenillas, arracadas, cofias, ínfulas, etc.—, que o bien la cabellera se oculta bajo esa profusión de adornos, o cuando no lo hace del todo, se presenta tan estilizada y confusa, que resulta difícil determinar si lo que parece pelo es en realidad sustancia orgánica o hebra de metal. Así ocurre en la Gran Dama del Cerro de los Santos y en un sinfín de estatuas del mismo y de otros yacimientos.

Bastante más claros que las estatuas de piedra aparecen los menudos bronces de los santuarios de Sierra Morena. También hay entre ellos, como es natural, las conşabidas «damas» veladas y enjoyadas; también las mujerucas arrebuñadas en sus mantos de campesinas, y las elegantes, que ora visten al modo griego, ora al etrusco, en un gracioso alarde de civilización y de riqueza. Algunas de éstas, por lo general muchachas jóvenes, llevan el pelo suelto, simplemente caído sobre la nuca y no tan largo como las adolescentes griegas; otras lo recogen en unas trenzas cortas; peinados fáciles, en un caso como en otro, cuyas reproducciones ilustran la vida cotidiana en la misma medida en que las estatuas nos llevan a la solemnidad ritual de los templos y de las grandes fiestas religiosas. Sería lógico que con aquellos peinados sencillos alter-nase el moño sobre el cuello o la coronilla, del mismo modo que aparece la trenza enrollada a la cabeza; pero lo cierto es que cuando ésta se encuentra descubierta, el moño vulgar y castizo no aparece nunca.

Se podría objetar que acaso se esconda bajo las tocas y las cofias a que antes nos hemos referido; pero a propósito de ello vendría a colación el conocido texto de Artemidoro,⁶ que dejó constancia de cómo se peinaban las mujeres ibéricas en la época en que él visitó el país, hacia el año 100 a. C. Se usaban entonces peinados complicadísimos, sostenidos con varillas de metal e incluso ganchos o «picos de cuervo» (*kórakes*) que serían especies de horquillas o pinzas curvas; en fin, algo

6. Artemidoro en Estrabón, III, 4, 17, comentado por extenso en A. García y Bellido, *La Dama de Eliche*. Madrid, 1943, 52 ss.

muy distinto, por no decir incompatible, con el estilo del peinado andaluz documentado en época romana.

Para el estudio del vestuario, y más aún del tocado femenino propios de esta época, contamos con dos fuentes arqueológicas: la escultura monumental y oficial, ajustada a los moldes y cánones impuestos desde Roma, y una manifestación curiosísima del arte hispanorromano que, a efectos documentales, encierra tanto valor como la primera: el mundillo modesto, pero lleno de savia popular, de los pequeños bustos femeninos de barro cocido.

Dentro de este mundo, poco estimado y menos aún estudiado, se encuentran interesantes documentos, tanto en museos como en poder de particulares, y más seguramente entre éstos que en las vitrinas de los centros oficiales. Quizá el único que hasta ahora les haya prestado cierta atención ha sido Alfred Laumonier, en su estudio de las terracotas del Museo Arqueológico Nacional: «Entre las figurillas romanas —dice— hay que señalar los bustos femeninos hallados en número bastante elevado en la provincia de Córdoba. Este tipo de busto es bastante extraño; si no es de invención romana, parece haber sido utilizado a menudo en la España romana. Se han encontrado algunos en Africa del Norte.⁷ Son, por lo demás, de trabajo desigual: unos tienen los rostros toscamente modelados, los ojos sin párpados, la boca torpemente hecha; otros, por el contrario, son finos e incluso expresivos. Uno se inclinaría a ver en ellos el retrato de aquella Sentia Mapalia cuya tumba fue adornada de tantas figuritas. Esta serie de bustos (la del Museo Arqueológico Nacional), que se completa con la del Museo de Córdoba, daría pie a interesantes observaciones acerca del complejo peinado de las damas romanas durante el Imperio».⁸

Su número es tan elevado, que no se le puede aplicar sin más el criterio cronológico derivado de manifestaciones análogas en otras provincias romanas. De hacerlo así, se les debería fechar entre los siglos III y IV de la Era, pues en Pompeya aún no aparecen, y los que se encuentran en Grecia y Egipto en contextos datables, corresponden a estas dos centurias.⁹ Cabe, de todos modos, recurrir a un criterio formal, el

7. Se refiere el autor a los del Museo Alaoui, cf. La Blanchère-Gauckler, *Catalogue du Musée Alaoui*, París, 1907, n.º 81-84, pág. 141, lám. XXXII.

8. A. Laumonier, *Catalogue de terres cuites du Musée Archéologique de Madrid*, Bibliothèque de l'Ecole de Hautes Etudes Hispaniques, Burdeos-París, 1921, 200 y 206 ss., láms. 123-124.

9. C. Grandjouan, *The Athenian Agora, VII, Terracottas and Plastic Lamps of the Roman Period*, Princeton, 1961, pág. 18. *Corinth, XII, The Minor Objects*, Princeton, 1952, n.º 447-448, p. 60, lám. 41, ambos quizás de personajes masculinos cuyas cabezas se han perdido, pero relacionados con los nuestros tanto por la forma del busto como por la de la peana.

de que el busto de hombros y pecho entero es invención del siglo II y de que como estas terracotas han de inspirarse necesariamente en retratos de mármol, de los que incluso copian la peana, no pueden ser anteriores a dicho siglo.¹⁰

Volvámonos a las terracotas del Museo de Córdoba, que hemos podido examinar y fotografiar por gentileza de la Srta. Ana María Vicent, directora del centro. Como muchos de sus congéneres, y precisamente los de más alta calidad, estos rostros femeninos propenden al expresionismo, a los ojos grandes, a los rasgos muy acusados, hasta rondar a veces la vertiente de la caricatura. En medio de todo ello, sin embargo, cabe observar en algunos la fisonomía familiar y típica de la belleza andaluza: el rostro ovalado, la nariz ligeramente corva, la boca pequeña, con las comisuras bajas, insinuando un mohín desdeñoso; los ojos serenos y dominantes de la expresión del rostro. Por si fuera poco, hay un tipo, de pelo ondulado, recogido en un moño sobre la nuca y adornado de una peineta que se empina sobre la coronilla.¹¹

Si prescindimos de la peineta, el peinado de estas cabezas viene a ser un trasunto del implantado por Faustina Minor, esposa de Marco Aurelio (el reinado de éste comienza en 161 d. C.), y también llevado, si bien con menos asiduidad, por Lucilla, esposa de Lucio Vero, y por Crispina, la cónyuge de Commodo (casados en 178). Se trata, por tanto, de una moda de la segunda mitad del siglo II.¹² Teniendo en cuenta, sin embargo, que nos encontramos ante un arte popular, se debe contar con la posibilidad de un retraso. Como observa Grandjouan, entre las figuritas del mismo género que aún hoy se venden en Grecia, se encuentran peinados de mil novecientos y otros de los años veinte junto a los de la más moderna actualidad.

Dentro del grupo cordobés tenemos réplicas de la cabecita con peineta que aquí hemos tomado como base (Figs. 14 y 15). Una de ellas, aunque con la peineta rota, es producto de la misma matriz (Fig. 16, derecha). Otra lleva el pelo más tirante, sin peineta, pero con un rizo acaracolado sobre el pómulo (Fig. 16, centro, altura 5,5 cms.), un signo

10. Cf. también F. Winter, *Die Typen der figürlichen Terracotten*, I, Berlín-Stuttgart, 1903, 258, n.º 7, 8, 9.

11. La técnica de factura es siempre la misma y muy simple. Cada pieza se hacía en tres moldes: uno para el busto, que suele ser plano y sin agujero de cocción, y dos para la mitad delantera y trasera de la cabeza, que está hueca y muestra la sutura vertical de unión de las dos valvas. La peana suele tener forma de basa ática muy alta, con una escocia entre dos toros, y parece modelada a mano, con descuido.

12. M. Wegner, «Die Datierung römischer Haartrachten», en *Arch. Anz.* LIII (1932), 276 ss., figs. 2,4 y 4,4 (Faustina Minor); C. Grandjouan, op. cit. 14 s., fig. 1, para la evolución del tocado femenino en terracotas.

de flamenquismo hispanorromano que comparte con la «Gitana» del Museo de Mérida.¹³ Otra, en fin, luce el «peinado de melón» que fue muy usado por Crispina (Fig. 16, izquierda, altura 6 cms.). Los antecedentes romanos de todas ellas caen, por tanto, a finales del siglo II d. C.

Según los datos tomados por Laumonier en los inventarios del Museo Arqueológico Nacional, las terracotas de Córdoba aparecieron en una tumba de la calle de Arrancacepas, junto a la puerta de Colodro, cuya inscripción decía: *D(is) M(anibus) S(acrum)/Sentia Mapalia/h(ic) s(it)t(a) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) I(evis)*.¹⁴ Hübner no atribuye a esta tumba las terracotas en cuestión, sino a otra próxima, perteneciente a un tal Q. Atinius Atticus y a su liberta Atinia.¹⁵ Merece la pena observar, si se quiere dar a la paleografía cierto valor cronológico, que las letras de la primera inscripción parecían del siglo II, fecha que conviene a una figurita de gladiador procedente al parecer de la misma tumba, pero no de arte provincial, sino puramente romano, que deriva de un tipo representado en Pompeya.¹⁶

Merced a otra asociación cabe atribuir una fecha global a un lote de treinta y tantos bustos y fragmentos que trajo a nuestro seminario una estudiante de Priego. Se habían encontrado al hacer limpieza de un pozo en aquella ciudad cordobesa. Casi todos eran bustos femeninos con peinados inspirados en los de Faustina Maior, Faustina Minor y demás mujeres de la familia imperial antoniniana. Entre ellos venía uno de esos bustos acampanados de Minerva (Figs. 17 y 18; alto 12,2 cms.), con égida, gorgoneion y casco de tres cimeras, o de una cimera y dos carrilleras levantadas como peinetas, que carecen de peana y parecen inspirados en las pesas de bronce. El mismo tipo había aparecido antes en Castellar de Santisteban, Jaén,¹⁷ y Cerro del Minguillar, Baena,¹⁸ y es bastante común en la coroplástica romana. Si bien tiene posibles antecedentes en un tipo del siglo I, en donde Minerva no lleva égida, pero sí gorgoneion, a manera de broche, y clipeo sobre el hombro izquierdo,¹⁹ las excavaciones del ágora ateniense señalan su época en la primera y en la segunda mitad del siglo III, siglo del que no sobrevive.²⁰ Ello hace gravitar más hacia el siglo III que hacia el II la época del flo-

13. A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, n.º 56, p. 71, lám. 51.

14. CIL II, Suppl. 5537.

15. CIL II, Suppl. 5528.

16. Laumonier, op. cit., n.º 945, p. 206, lám. CXXII; *Enciclopedia dell'Arte Antica*, III, 941, fig. 1178. El gladiador de Pompeya en H. von Rohden, *Die Terracotten von Pompeji*, Stuttgart, 1880, lám. XLI, 1.

17. R. Lantier, *El santuario ibérico de Castellar de Santisteban*, lám. XXIX, 8 y 9.

18. Laumonier, op. cit., n.º 936 y 937, p. 204, lám. CXXV, 2 y 4.

19. H. von Rohden, op. cit., lám. XXIX, 3, XLIII, 1.

20. Grandjouan, op. cit., nota 10 y p. 44, n.º 23-25, lám. II.

recimiento de los bustos femeninos como manifestación de un ramo de la artesanía provincial hispanorromana.

¿Por qué la mayoría de ellos aparecen en tumbas y cuál es su significado? Dado que los provistos de peana derivan obviamente de retratos, es probable que también lo sean, y no, como ocurre con la Minerva, representaciones de diosas del panteón oficial o indígena. Algunos podrán ser lo que parecen: retratos de las emperatrices por quienes el pueblo sintió más devoción. Su presencia en la tumba debió de tener carácter de obsequio, el mismo que en sus respectivas épocas tuvieron las tanagras, las muñecas de marfil, las figuritas que se colgaban de collares y un sinfín de bagatelas del mismo género. Como objetos graciosos y aptos para atribuirles un simbolismo más o menos personal, podían servir también de modestas ofrendas a los dioses, sea a las ninfas de un pozo o manantial, como parece haber sido el destino de las de Priego, sea a los viejos númenes de los santuarios de Sierra Morena, donde alternan con los bronceos, o más bien les suceden en el tiempo, como las lucernas, los objetos de adorno personal, los vasos y las monedas.

No se nos oculta que las peinetas de las figurillas de Córdoba tienen cierta semejanza con los aderezos verticales que en forma de medias lunas, espigas, palmetas, prótomos de serpientes, etc., llevan las terracotas de la Isis-Hathor egipcia;²¹ pero a falta de un nexo claro entre aquéllas y éstas, consideramos superfluo citar ejemplos concretos en los que cabría fundar la hipótesis de una efectiva relación. Más verosímil resulta pensar que, como su nombre moderno indica, la peineta se inspire en el objeto de uso práctico que más se le asemeja: el peine, fuera éste de marfil, como los fenicios lo hacían, fuera de oro, como ya se llevaba en la Edad del Bronce.²²

La fuentecilla de Huerta Cardosa (Fig. 5).

Mármol blanco. Altura, 15,5 cms.; longitud, 46 cms.; anchura, 36,5 centímetros. Sala III.

Entre tantas lápidas, urnas, sarcófagos y memorias funerales como encierra esta sala-patio, la fuentecilla de Huerta Cardosa hace sonar en ella una nota de humanidad viva, aunque lejana. La Dirección del museo

21. Muchos y variados ejemplos en P. Pedrizet, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la Collection Fouquet*, Nancy, 1921.

22. L. Monteagudo, «Orfebrería del Noroeste hispánico en la Edad del Bronce», *AEArq* XXVI (1953), 309, fig. 24 y prototipo de madera en fig. 30.

ha tenido el buen acuerdo de ponerla en uso, con el agua para que fue hecha murmurando en un diminuto surtidor. De este modo la fuente recupera su voz y su poder de llevarnos consigo a una romanidad otoñal y tardía, con salas de arcos y mosaicos, ninfeos, botánica de patio, poesías de Ausonio, triviales y picantes:

«Hanc amo quae me odit, contra illam quae me amat, odi.

Compone inter nos, si potes, alma Venus!»

«Perfacile id faciam: mores mutabo et amores...»

(Ausonio, *Epigr.* XXII, 1-3. Ed. Peiper, 1886).

Ayer como hoy, el agua brotaba en ella de una urna central, panzuda y simbólica, pues los poetas antiguos figuraban que los ríos y los arroyos manaban de vasijas custodiadas por barbudas divinidades fluviales y hermosas ninfas acuáticas. Era su modo de humanizar la Naturaleza. La urna compendia aquí, por tanto, la mitología de un manantial. El agua del surtidor caía primero sobre el recuadro de la urna y de éste pasaba a las conchas y escalerillas que la hacían bajar a la taza cantando en alegres y artificiosas cascadas.

Media fuente de mármol, semejante a ésta, si bien decorada con figuras infantiles, y otra en forma de pirámide escalonada, han aparecido en Tarragona y se conservan en el museo de aquella ciudad. Poulsen fecha la primera de ellas a comienzos del Imperio con el siguiente argumento: «La anchura relativamente natural de los peldaños permite su atribución a comienzos del Imperio; más tarde estas escaleras adquieren forma de persianas». ²³ El razonamiento pudiera tener cierta validez si efectivamente los peldaños fueran de anchura natural, pero como el mismo Poulsen reconoce, no lo son más que «relativamente», o lo que es lo mismo, se aproximan a la forma que él llama «de persianas» (*jalousies*) y que se deben fechar «más tarde».

Es de advertir que fuentecillas escultóricas como estas de Córdoba y Tarragona no han aparecido ni en las ciudades sepultadas por la erupción del Vesubio del 79 d. C., ni en ningún otro ambiente del siglo I, señal particularmente significativa en el caso de Pompeya, donde tanto abundan las fuentes. En cambio, aquellas que permanecen in situ, o proceden de un medio conocido, corresponden a época bastante posterior.

Un elemento que perdura en estas fuentes, las escalerillas de már-

²³ F. Poulsen, *Sculptures antiques des Musées de Province Espagnols*, Copenhague, 1933. 57 s., fig. 89. A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, n.º 432, p. 426 s., lám. 308.

mol donde el agua se quiebra en cascadas artificiales, nace probablemente en tiempos de Nerón. El modelo monumental se encontraba en la Domus Aurea, y sus trasuntos más inmediatos aún pueden verse en fuentes pompeyanas de la época del Cuarto Estilo como las de la Casa de la Fontana Grande (Fig. 7), Casa del Oso, Casa de Marco Lucrecio, etcétera.²⁴ Las tres hacen surtir el agua de un nicho revestido de mosaico parietal, o bien, cubierto de una media bóveda gallonada que en el desarrollo del género estaba destinada a convertirse en venera. Cuando estas fuentes alimentan el canal y las albercas de un «euripo», como en la Casa de Loreyo Tiburtino (Fig. 8), puede haber en estas últimas una fuentecilla escalonada, antecesora directa de las que tratamos.²⁵ Pero estas fuentes no son piezas compactas, como las de Tarragona y Córdoba, sino compuestas de plaquitas de mármol sin decoración y con escalones tanto o más anchos que los de las fuentes de nicho. Había seguramente en estos patios y jardines multitud de figuritas de mármol y bronce: pescadores, amorcillos con ocas y delfines, alegres sátiros y silenos portadores de cántaros o de odres, mascarillas báquicas y teatrales, las mismas que animan los peristilos de las casas de los Vetios o de los Amorcillos Dorados. Buena parte de estas figuras no tardará en incorporarse a las fuentes formando cuerpo escultórico con ellas, pero habrá de transcurrir algún tiempo antes de que la unión de ambos elementos se verifique.

Es de sospechar que el tiempo transcurrido para la consolidación de las fuentes en miniatura fuese bastante, porque en Ostia Antica, la ciudad romana imperial mejor conocida, no se encuentra ninguna con anterioridad a la época de Constantino, ni tampoco se ven en las casas de los siglos II y III posibles instalaciones hidráulicas donde tales fuentecillas encontrasen fácil acomodo. Hacían falta para ello casas de planta baja, o de dos plantas a lo sumo, y un patio claro con estanque central, como el de la Domus de los Peces (Fig. 9). Aquí las fuentes son dos, una de nicho, con taza adosada a la pared, y otra de surtidor esculpido como pirámide escalonada en medio de un pequeño estanque cuadrado. El agua venía de la taza de la fuente lateral y mayor al surtidor de la central y pequeña. Un dispositivo semejante parece haber existido en el patio contiguo a la «Sala del Trono» de Piazza Armerina,²⁶ ejemplos ambos de ambientes e instalaciones del Bajo Imperio.

24. N. Neuerburg, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli, Nápoles, 1965, 99.

25. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi*, I, Roma, 1953, 411.

26. Neuerburg, op. cit., n.º 127, pág. 189 s., figs. 125-131.

Podrá objetarse que si bien estas fuentes no tienen cabida en las grandes edificaciones urbanas de tiempos de Adriano, de Antoninos y de Severos, hubieran podido nacer y desarrollarse en las villas rústicas de aquel entonces. La perspectiva que se descubre desde el fondo del «Ninfeo de la Isla» de Villa Adriana estaba animada, según Kähler, por una sucesión de surtidores. Ateniéndose a los datos de excavación, sin embargo, resulta que cuando estas fuentecillas aparecen en villas y establecimientos agrícolas, corresponden también a construcciones de época imperial muy tardía. Una fuente de mármol similar a la de Córdoba centraba un estanque de planta cruciforme, con anejos semicirculares, en la villa de «Les Trois Ilets», cerca de Cherchel, de fecha postconstantiniana.²⁷ La base de la fuente propiamente dicha es un pedestal prismático, de cemento, como el de la Domus de los Peces en Ostia Antica. Por ello es de creer que todo el género sea tardío, y coetáneo de los ninfeos con escalerillas oblicuas, labradas en un solo bloque de mármol como los de la Domus de Eros y Psique, Domus del Ninfeo y demás casas ostienses del Bajo Imperio.²⁸

En estas fuentecillas, tengan o no tengan figuras, se encuentran los dos tipos representados por los ejemplares de Tarragona y Córdoba: el de planta octogonal, con entrantes cóncavos en los ángulos (Tarragona) y el de esquinas angulares y planta cuadrada, con las escalerillas en leve resalte (Córdoba). La decoración tiene siempre un sabor idílico y amable, constituida como está por cabezas de divinidades fluviales y ninfas dormidas sobre cántaros (Figs. 6, 11 y 13); sátiros y satirillos con un cántaro al hombro (Fig. 10) o reclinados a la vera del fresco surtidor; el ciclo danzante de las Estaciones, no representadas por las Horas helénicas, sino por esos rollizos angelotes (Fig. 12) que las suplantán desde el siglo II d. C.²⁹ El clasicismo de estas figuras acredita que las fuentes no eran obra de manos artesanas, sino de escultores tan capaces como los de las mejores aras y sarcófagos. Pequeñas y labradas en una pieza, podían trasladarse a puntos lejanos de su centro de fabricación, que debía estar en Roma a juzgar por su abundancia en la *urbs* y en su periferia.

27. J. Lassus, en *Libya V* (1957), 130 s., fig. 7.

28. G. Becatti, *Casa ostiense del Tardo Impero*, Roma, 1949; J. E. Packer, «The Domus of Cupid and Psyche», *AJA* 71 (1967), 123-131.

29. Hacen su aparición primera en el Arco de Trajano, en Benevento, G.M.A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, 1951, 21.

Elementos arquitectónicos del templo de la calle de Claudio Marcelo.

Capitel corintio: altura, 1,03 m. Arquitrabe: altura, 0,60 m. Marmol blanco.

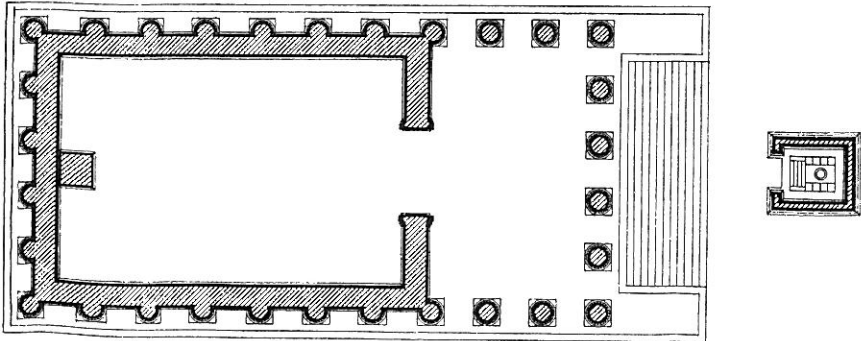
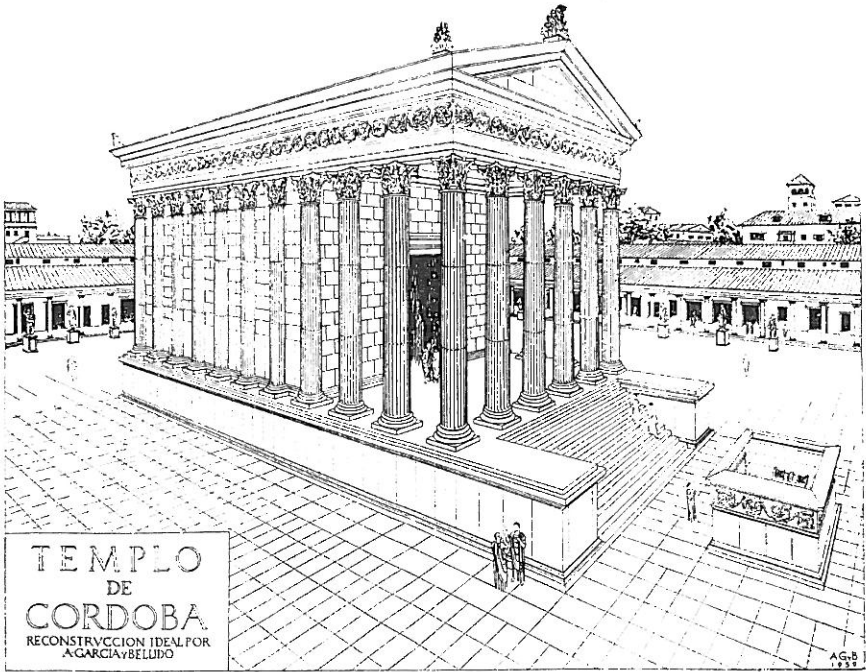
En la plaza donde se abre la puerta principal del Museo (Plaza de Jerónimo Páez) y en el primer patio de éste, se encuentran algunos de los más hermosos restos del templo que la ciudad de Córdoba, bajo la dirección del arquitecto don Félix Fernández, reconstruye parcialmente en la calle de Claudio Marcelo. Bien miradas, estas piezas de arquitectura infunden profundo respeto. Habiendo tratado de reliquias modestas del pasado cordobés, al pararnos ante estas otras se nos viene a las mientes el «paulo maiora canamus» de la égloga virgiliana. Vamos a tratar de mármoles imperiales a un tiempo grandes y delicados, como delicada es la reconstrucción del templo al que pertenecieron y que se lleva a cabo en estos momentos.

El edificio original quizá no sobreviviese al mundo antiguo. Si en tiempos romano-visigodos se convirtió en iglesia es cuestión que ignoramos; pero de lo que sí hay, en cambio, constancia positiva es de que sus ruinas fueron despojadas de hiladas enteras de sillares durante la época de mayor actividad edilicia del Califato, después del cual, probablemente, quedaron soterradas hasta su descubrimiento en el siglo XIX. El estudio que de esas lastimosas ruinas podía hacerse fue realizado por el profesor García y Bellido.³⁰

Consecuencia principal de este estudio ha sido la reconstrucción hipotética del aspecto exterior del templo y el trazado provisional de su planta, reproducidos ambos en nuestras figuras 21 y 22. «Sus dimensiones —dice García y Bellido— son realmente grandiosas. Es un poco mayor que el célebre templo de Nimes conocido como Maison Carré. Era de largo el doble que ancho. Su frente medía de longitud 16 m. y su fondo o eje mayor 32. Las columnas medían del plinto al ábaco del capitel unos nueve metros. El capitel solo pasaba de un metro de altura. El podium se alzaba a unos tres metros y medio del suelo, y todo el templo, desde este mismo nivel hasta el vértice del frontón, debía de alcanzar unos 18 metros... Las columnas eran de mármol, con capiteles corintios y fustes estriados. Todo el revestimiento interior y exterior del templo era también de mármol. De piedra corriente del lugar eran los cimientos, y de hormigón el núcleo de las paredes de la cella y los sub-

30. A. García y Bellido, en *Noticario Arqueológico Hispánico*, V (1956-1961), 241-245, láms. 178-182.

VESTIGIOS DE CORDOBA ROMANA



Figs. 21 - 22.—Reconstrucción hipotética del aspecto exterior del templo de Córdoba y trazado provisional de su planta (Según A. García y Bellido).

suelos de la calle y escalinata. El ara era un edículo cuadrado, de unos cuatro metros y medio de lado, abierto de modo similar al Ara Pacis de Augusto en Roma». ³¹

Los materiales de acarreo utilizados como relleno de los cimientos contienen restos de cerámica y de vidrio que alcanzan la época de los Flavios, según García Bellido. De ello se desprende que la construcción del templo fue iniciada a fines del siglo I d. C. y que pudo durar hasta bien entrado el principado de Trajano o incluso deberse, en su parte más noble, la de los restos aquí estudiados, a los tiempos de su sucesor Adriano.

El capitel que reproducimos en nuestras Figs. 19 y 20 corresponde a una columna de esquina, pues el acanto que recubre el tallo de los florones centrales está labrado en dos caras contiguas y sin labrar en las otras dos, menos visibles que las primeras por el emplazamiento de la columna. Sería injusto comparar este capitel con uno griego de época clásica, sea éste el del tholos de Epidauro o el del Templo de Atenea en Tegea, pero la comparación serviría para mostrar cómo el arquitecto romano tomó la fórmula establecida por los capiteles del Olympieion en su esquema y proporciones, renunciando a plasmar las hojas de acanto con aquella corrección y minuciosidad que requieren la mano de un escultor de primer orden. ³² Proyectado y ejecutado para visto de lejos, el trabajo es somero en sus detalles, pero profundo en el juego de volúmenes, calculado para producir intensos efectos de claroscuro. La decoración del arquitrabe (Fig. 2) parece señalar la época de Adriano. Su contario central se compone de cuentas muy largas y de carretes constituidos por dos piezas bicónicas que tienen en Villa Adriana su más exacta correspondencia (Fig. 24, abajo). Las cuentas venían ya alargándose desde época flavia, rompiendo la proporción clásica con respecto a la anchura del carrete, pero es precisamente en Villa Adriana, como aquí en Córdoba, donde alcanzan el summum de su longitud. Más adelante se labran de modo esquemático, sin los primores de molduración que tanto tiempo hacen perder al cantero. ³³

El mismo escrupuloso y meticuloso diseño del contario resplandece en el cimacio lébico que recorre la parte alta del arquitrabe. Los contornos de las hojas acorazonadas se han hecho independientes como una

31. A. García y Bellido, op. cit., 243.

32. De hecho el capitel de Epidauro es más bello que las esculturas de Timotheos y de otros artistas que se encuentran a su lado en el museo de aquella localidad.

33. M. Wegner, *Ornamente kaiserzeitlicher Bauten Roms*, Köln-Graz, 1957, 48 s.

VESTIGIOS DE CORDOBA ROMANA

sucesión de arcos trilobulados. En las enjutas de cada dos arcos se intercala un capullo de hojas carnosas, algo reminiscentes de un tulipán. Del interior de los arcos pende una hoja lanceolada, pero en los arquitos del centro de cada pieza de arquitrabe (un poco a mano derecha en nuestra fotografía, que no abarca la totalidad de la pieza) hay dos hojas de



Forum d. Augustus



BRESCIA



T. d. Dioskuren



Forum d. Traian



Forum d. Traian



T. d. Divus Hadrianus



SEVERUSBOGEN



Td. Venus Genetrix



Forum d. Traian



Thermen d. Agrippa



Pantheon



Villa Hadriana

Figs. 23 - 24.—Contarrios y cimacios en distintos edificios romanos (Según Wegner).

contorno dentado. Si el esquema del cimacio deriva evidentemente del Foro de Trajano (Fig. 23), la mayor abertura de los arcos y la intercalación de las hojitas de borde dentado apuntan a una fecha posterior, documentada en Roma por cimacios del Templo de Adriano (Fig. 23).

García y Bellido se apoya en los materiales de la excavación y en el texto de un epígrafe, hallado en la Cuesta del Espino y dedicado a Nerva, para suponer que el templo estuvo consagrado a este emperador. Quizás lo estuvo a todos —a Trajano también—, pues la fecha de su terminación parece posterior a la muerte de éste.