

Escultura de emperador sedente en *colonia Patricia* The sculpture of a seated emperor in *colonia Patricia*

Carlos Márquez¹
Massimo Gasparini²

Seminario de Arqueología de la Universidad de Córdoba

RESUMEN

En este artículo presentamos los resultados de la investigación desarrollada sobre un grupo de cuatro fragmentos escultóricos en mármol almacenados en el Museo Arqueológico y en el Museo de Bellas Artes de Córdoba que pertenecen a la misma escultura. El trabajo de investigación se ha enfocado por una parte sobre la digitalización 3D de los fragmentos a través de levantamiento fotogramétrico, sobre la restauración virtual y el ensamblaje virtual de los mismos. Por otra parte, la investigación se ha centrado sobre el análisis estilístico, la técnica escultórica y una hipótesis de identificación del personaje representado en la escultura.

SUMMARY

In this article we present the results of an investigation developed around a group of four sculptural marble fragments stored in the Archaeological Museum and in the Museum of Fine Arts of Córdoba but that be part of the same sculpture. The investigation was focused on one hand on the photogrammetric digitalization, virtual restoration and assembly of the fragments and on the other on the stylistic analysis, sculptural technique and hypothetical identification of the sculpture.

PALABRAS CLAVE: Córdoba romana; escultura; culto imperial; fotogrametría.

KEY WORDS: Roman Córdoba; sculpture; imperial cult; photogrammetry.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION: Márquez, C. y Gasparini, M. 2020: "Escultura de emperador sedente en *colonia Patricia*", *Archivo Español de Arqueología* 93, 173-182. <https://doi.org/10.3989/aespa.093.020.008>

¹ carlos.marquez@uco.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3610-3207>

² aa2gagam@uco.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6550-0514>

1. INTRODUCCIÓN

En varios trabajos publicados entre 1996 y 2002 (Garriguet *et alii* 1996; López y Garriguet 2000: cat. 3 en p. 49-51, lám. 1, 3; Garriguet 2002: 49-51) se dio a conocer una fragmentaria escultura sedente datada en los inicios del principado de Claudio y que representaría a divo Augusto. El descubrimiento de nuevos fragmentos que pueden pertenecer a esta escultura junto con el conocimiento del tipo de mármol en que está realizada hace que retomemos su estudio donde además se intentará dar explicación al hecho de no encontrarse completamente pulida y al hueco que se le practicó, en su momento, en la espalda; del mismo modo, se intenta ajustar la cronología inicialmente propuesta para la pieza, así como su lugar de procedencia.

2. FRAGMENTOS ANALIZADOS

Cuatro son los fragmentos que estudiamos, dos pertenecientes al torso, ya publicados, y otros dos pertenecientes a la pierna izquierda de un personaje sedente, inéditos; ambas piezas casan entre sí dos a dos, pero no existe conexión anatómica entre los primeros y los segundos. Están elaborados en mármol blanco

2.1. Fragmento de torso masculino, conservado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba³ de 81 cm de altura (Fig. 1). Se conserva parte del manto sobre el pecho izquierdo; una parte del pecho y del vientre no está pulida; en la parte inferior, se observa el corte

³ Agradezco las facilidades prestadas para estudiar estas piezas al Museo de Bellas Artes, en especial a su director, D. José María Palencia, su conservador, D. Antonio Vallejo, y su restauradora, María José Robina.



Figura 1. Vista frontal del torso (fotografía C. Márquez).

diagonal que serviría para pegar la pierna derecha del personaje representado. Aunque no se conservan los brazos, sí que cuenta con el orificio de anclaje del brazo derecho; no así el izquierdo que tiene fracturada la zona del hombro. Muy buen trabajo anatómico el realizado por el escultor, que señala e individualiza los pectorales y la fosa iliaca junto con el epigastrio. El ombligo se señala justo debajo de un pliegue del vientre.

2.2. Fragmento que representa la espalda de la misma escultura (Fig. 2) y que encaja perfectamente con la pieza anterior. Su altura es de 92 cm y está depositado en el Museo Arqueológico de Córdoba con el Número de Inventario 30.314⁴. La cabeza, hoy desaparecida, en pieza aparte, encajaría en el amplio hueco existente; el manto le cubre toda la espalda con unos pliegues muy bien labrados; este manto tiene un rebaje horizontal, casi a la altura de los hombros, tema del que más adelante hablaremos. Para otros detalles de la pieza, remitimos al trabajo de Garriguet (2001: cat. 39).

⁴ Similar agradecimiento va dirigido a la directora del Museo Arqueológico, D.^{ña} M.^ª Dolores Baena, su conservadora, D.^{ña} María Jesús Moreno, y su restaurador, D. Carlos Costa.



Figura 2. Vista posterior del torso (fotografía C. Márquez).

2.3. Dos fragmentos, inéditos hasta ahora, de pierna que encajan entre sí pero sin contacto anatómico con las piezas anteriores. Se trata de dos piezas depositadas en los fondos del Museo de Bellas Artes, en la Colección Romero de Torres (Fig. 3) correspondientes al muslo y a la rodilla izquierdos de un personaje sedente y cubierto en parte con el manto. Como puede apreciarse en las imágenes, solo un pequeño fragmento de la rodilla es visible, conservándose el resto cubierto por el manto en un juego de pliegues de extraordinaria riqueza cromática y técnica. La longitud de los dos bloques ensamblados, desde la rodilla hasta la zona contraria es de aproximadamente 56 cm, lo que nos da idea del tamaño mucho mayor que el natural, característica que comparte con el torso. Pensamos que se trata de la pierna izquierda de la misma estatua sedente por varias razones; en primer lugar, se encuentra en la misma colección que uno de los fragmentos de torso; en segundo lugar, porque coincide con el tipo al que pertenece el torso; efectivamente, todos los ejemplares conocidos de este tipo escultórico tapan totalmente la pierna derecha con el manto, mientras que dejan al descubierto la izquierda desde la rodilla hasta el pie (Boschung 2002: lám. 4.4, 5.1, 5.2, 56.1, 70.2, 92.1 y 92.2). Lamentablemente, no tenemos la suerte de poder conectar anatómicamente el torso y la pierna, pero nada nos



Figura 3. Vista de los dos fragmentos de muslo y rodilla conservados en el Museo de Bellas Artes de Córdoba (fotografía C. Márquez).

impide comprobar que esta pierna correspondería a la escultura aquí analizada o bien a otra de similares características.

La altura de las dos primeras piezas (Figs. 1 y 2) ensambladas es de 99 cm. Estas piezas fueron publicadas por J. A. Garriguet (López y Garriguet 2000: cat. 3; Garriguet 2001: 69 cat. 39, lám. XII, 1-2; 2002: 49 ss.; 2017a: 280, fig. 4) quien además establece el tipo al que pertenece la escultura original: el grupo principal del tipo Júpiter sedente o *thronender Iuppiter* (Niemyer 1968: 59 ss.; Maderna 1988: 24 ss.; Balty 2007: 58 n° 20). Mérito de J. A. Garriguet fue el pensar que ambas piezas, conservadas hoy día en dos sitios diferentes, formaban parte de la misma escultura.

3. RESTAURACIÓN VIRTUAL A TRAVÉS DE LA FOTOGRAMETRÍA

Uno de los objetivos alcanzados en este trabajo es el ensamblaje virtual de estos fragmentos, tarea que ha elaborado uno de los firmantes (M. Gasparini) y que se ha desarrollado en varias etapas. Dado que se

trata de cuestiones estrictamente técnicas, hemos creído conveniente llevarlo a un apéndice.

4. SOBRE EL TIPO

Una vez restituida la imagen (Fig. 4) con todas las partes anatómicas conservadas en su sitio, hemos de hablar del tipo de esta escultura; la adscripción tipológica ya fue perfectamente solventada por Garriguet, a cuyos trabajos remitimos; se trata, efectivamente, del tipo *Iuppiter Kostum* sedente, frecuentemente empleado en esculturas erigidas en ambientes privados y sobre todo oficiales para representar principalmente a miembros de la dinastía julio-claudia a fin de, entre otras, reforzar el culto imperial y la imagen dinástica. Este tipo no fue muy empleado más allá de las primeras décadas del imperio y su modelo sería la estatua de culto del Júpiter Capitolino, obra de Apolonio de Atenas, que decoró la *cella* del edificio reconstruido tras un incendio en el año 83 y dedicado en el 69 a. C. (Balty 2007: 59).

Aunque como acabamos de decir, el tipo se desarrolló sobre todo durante la dinastía julio-claudia, tenemos ejemplos en las provincias occidentales del imperio de estatuas de este tipo dedicadas en vida del emperador Augusto, si bien pertenecen a un ámbito no estrictamente público; el mejor de ellos sería sin duda alguna el del liberto M. Varenus Diphilus quien en el foro de Tibur dedica una escultura de Augusto flanqueada por las dos estatuas de sus patronos dentro de una especie de *sacellum* fechado hacia el año 12/11 a. C. Sin embargo, no olvidemos que dicho ejemplo no se encuentra estrictamente en un ámbito oficial y que, además, el liberto tiene según el nombre un origen oriental que explicaría tal acción (Balty 2007: 59). Con la muerte de Augusto y su divinización, la situación cambia de forma notoria y comienza a dedicarse al nuevo dios templos en todo el occidente romano donde instalar las nuevas estatuas.

Es bien conocida la dispersión de este tipo escultórico en todo el imperio (Balty 2007: 57 ss.; Boschung 2002) y en Hispania (Garriguet 2001: 68 ss.), por lo que no vamos a tratar más este asunto. En este último ámbito, a los ejemplos citados por Garriguet hay que sumar dos fragmentarios testimonios de Tiberio procedentes del foro de Sagunto (Balty 2007: 57 nota 70).

5. EL MATERIAL

Otra de las novedades que podemos aportar viene dada por la identificación del mármol en que está he-



Figura 4. Vista frontal, derecha, izquierda, trasera y superior de la restauración virtual del torso y del muslo izquierdo realizado a través de los modelos 3D de cada uno de los fragmentos adquiridos con técnica fotogramétrica estereoscópica (fotografía M. Gasparini).

cha la pieza; los resultados del análisis encargado a la Unitat d'Estudis Arqueomètrics del Institut Catalán de Arqueologia Clásica⁵ nos indican que el mármol empleado fue el de Paros en su variedad *Lychnites*.

⁵ I. Rodà, A. Álvarez, A. Mesa, H. Royo, "Informe del análisis de un conjunto de mármoles pertenecientes a los yacimientos romanos de Torreparedones y Córdoba", Tarragona 27 de noviembre de 2014; el fragmento lleva el código muestra COR-1040; además de una descripción macroscópica y otra microscópica, se le realizó una catodoluminiscencia y una espectrometría de rayos x y un estudio isotópico. La interpretación indica lo siguiente: La muestra COR-1040 se corresponde con un mármol blanco calcítico, de grano fino-medio, inequigranular en mosaico, no deformado, con presencia de micas, cuarzo y óxidos de hierro accesorios. Su catodoluminiscencia es ho-

El empleo de este mármol griego en nuestra escultura ha de ser puesto en relación con aquellas otras piezas conocidas en nuestra región elaboradas en el mismo material (Beltrán 2010; Baena del Alcázar 2015; Rodà *et alii* 2015). Si bien, como indica Beltrán, no hay muchas esculturas analizadas, de forma paula-

mogénea de intensidad muy baja. Su EDS confirma una composición calcítica y los valores isotópicos son compatibles con el mármol de Paros. Sus características son conformes con las presentadas por el mármol de Paros (variedad Paros-1) (Archipiélago de las Cícladas, Grecia) a partir de las muestras de referencia pertenecientes a la colección de referencia del LEMLA y el ICAC. Los valores isotópicos precisan su procedencia siendo compatibles únicamente con este mármol.

tina su número va aumentando y el análisis se puede hacer con más ejemplares. Del periodo julio-claudio, solo cuatro piezas italicenses están hechas en mármol de Paros (tres retratos, uno de ellos de Augusto elaborado en el periodo tiberiano) y una escultura con coraza (Beltrán 2010: 104-107). Queremos recordar, por otro lado, que análisis recientes han demostrado la presencia de mármol pario en una parte del ciclo estatuario del foro de Torreparedones; se trata de un fragmento de escultura con manto alrededor de la cadera (*Hüftmantel*) que formaría parte del programa escultórico julio-claudio forense del yacimiento de Torreparedones (Márquez *et alii* 2013: 362, fig. 8; Márquez 2014: 93).

Recientemente han sido publicados dos interesantes ejemplos que se añaden a la lista conocida de esculturas elaboradas en mármol pario en la Bética; por un lado, el grupo del Cortijo de los Robles en Jaén (Baena del Alcázar 2015) en el que destaca un retrato femenino de época flavio-trajana y una réplica del Doríforo de Policeto en las Termas Marítimas de Baelo Claudia (Rodà *et alii* 2015).

Sería en el siglo II cuando durante el periodo de Adriano un número considerable de esculturas se labren en este mismo mármol, mientras que solo una pieza escultórica elaborada en este mismo mármol probablemente durante el siglo II ha sido localizada en la capital de la Bética; se trata de un fragmento que representaría a Hércules localizado en la Avda. del Gran Capitán, aunque no sabemos si perteneciente al programa escultórico del *Forum Novum* tiberiano (Márquez *et alii* 2001: 127, nº 1 de la tabla; Márquez y Ventura 2005: 437, lám. 7; Márquez: en prensa) y también lo hemos constatado en arquitectura, en concreto en una moldura decorada con un *anthemion* que procede precisamente de la zona donde se encuentra el templo de culto imperial de la calle Morería (Márquez 1998: cat. 38, lám. 41-3; 2004: 344, fig. 12).

Los últimos ejemplos fechados y conocidos en la Bética serán los de la villa de Almedinilla (Vaquerizo y Noguera 1997).

El empleo de mármol de Paros en la escultura de la Bética (Beltrán 2010: 104-114) se materializa, como vemos, desde el periodo tiberiano y se mantiene en el periodo julio-claudio para tener un auge en la escultura ideal italicense durante el periodo adrianeo (Beltrán 2010: 104).

6. TÉCNICA

El apartado técnico es uno de los campos donde nuestra pieza destaca por encima de cualquier otro; el complejo juego cromático formado por el manto y el

no menos cuidado existente en los pliegues de la espalda están en sintonía con el extraordinario trabajo del desnudo observado en el torso.

Sin embargo, dos características han sido puestas de manifiesto en el acabado de la pieza que no han tenido, desde nuestro punto de vista, una aceptable respuesta. La primera de ellas se detecta en la falta del acabado y del pulido en el pecho y torso de la pieza: mientras que su mitad derecha está completamente pulida, la mitad izquierda se encuentra sin ese acabado (Figs. 1 y 4.1). No nos cabe ninguna duda de que dicha forma de labrar la superficie de esas zonas de la pieza es debida al taller; al respecto remitimos al trabajo de J. van Voorhis sobre el taller localizado y excavado en Afrodísias, donde expone algunas piezas no terminadas en las que se ve el mismo modo de tratar la superficie (Voorhis 2018: fig. 41).

Difícilmente podemos achacar a la desidia del escultor este descuido, supuesta la excepcional labra de la pieza en su conjunto, y por ello queremos avanzar una posible explicación. Es conocido en el mundo de la decoración arquitectónica la elaboración por parte de varios artesanos de un mismo capitel. Efectivamente, cada uno de ellos (en número de dos o tres) comienzan a elaborar cada una de las cuatro caras de los capiteles y, cuando termina su lado, comienza otro (Demma 2007: 50-68). En el caso que nos ocupa vemos que la casi totalidad de su mitad derecha está pulida, mientras que no así la izquierda. Tal vez la prisa por entregar la pieza fuese la que motiva su inacabada superficie. En cualquier caso, la superficie adoptaría una imagen totalmente uniforme una vez que se le aplicase la delgada capa de estuco donde se le daría la pintura final en el lugar donde iba a ser colocada.

En segundo lugar, debemos mencionar el corte de hombro a hombro que tiene en la parte superior de la espalda (Figs. 2 y 4). Según Garriguet, serviría para reforzar la sujeción de la cabeza, lo que entraría en clara contradicción con el magnífico acabado de los pliegues en esta parte posterior. Para otros ejemplares del mismo tipo, bastaría un sencillo orificio que sirve a tales efectos: es el caso del ejemplar emeritense depositado hoy en el Museo Arqueológico de Sevilla (Álvarez y Nogales 2003: 196 ss, lám. 55). Realmente no es lógico pensar que los escultores terminen una obra con el cuidado observado en los pliegues de la espalda para acto seguido realizar dicho corte en el momento de ubicar la estatua en el lugar para la que fue realizada.

Solamente si pensamos en que esta escultura fue importada podríamos explicar ambas cuestiones. Efectivamente, el taller, probablemente de Roma, tras recibir el encargo de la capital de la Bética enviase la

pieza desmontada. Y sería en el lugar de colocación de la escultura en *colonia Patricia* donde se terminaría la labra. Quizás razones de prisa final impidieron el pulido en aquellas partes del vientre antes vistas, o bien con la capa de estuco y pintura se solventó la apariencia final.

Pasemos ahora a dar la explicación al hueco existente en la espalda. Lógicamente, no se hace un acabado tan extraordinario de pliegues en la espalda para a continuación romperlo a fin de hacer dicho hueco. Pero si la pieza viene ya hecha y terminada, hay que pensar que el hueco se le hizo en el lugar donde iba a ser colocada, que no sería otro que el templo de culto imperial de la calle Morería, como veremos más adelante ¿pero con qué finalidad? No se nos ocurre⁶ otra más lógica que la de encajarla en el trono donde iría sentado dicho personaje; si se trata, como sabemos, de la representación de *divus Augustus*, una vez llegada la pieza aquí se vio la necesidad de sentar dicha pieza en un trono (La Rocca 2007), este sí elaborado en la capital bética, de donde proceden varios fragmentos de trono con trazas de semielaboración, lo que indica sin lugar a dudas que se labró en la ciudad (Márquez 2004: 343, fig. 11; Portillo 2017: 222-225, figs. 11-12). Y para encajar la escultura bien en dicho trono, se le realizó el hueco a fin de que el travesaño trasero horizontal encajara bien. Podemos demostrar que la altura del hueco que estamos comentando es exactamente donde llegaría el travesaño superior del trono gracias a la escultura casi completa (Fig. 5) localizada en Nemi (Ghini 2014).

Otro argumento para defender que esta pieza procede de un taller urbano es la complejidad técnica derivada de su tamaño, que necesita unos muy expertos escultores para ser labrada y ensamblada. La pieza que analizamos en este trabajo cuenta con unas dimensiones muy superiores al natural (Ruck 2007). Solo cuando se han podido ensamblar virtualmente los diversos fragmentos se ha podido comprobar este asunto con todo detalle. El torso, una vez ensamblado, mide 99 cm de altura, como se dijo anteriormente. Si a ello se le añade la altura que tienen los fragmentos de pierna antes vistos de la colección Romero de Torres, llegamos a 111 cm; a ello habría que sumar la cabeza y las piernas por debajo de la rodilla, por lo que la altura total de la pieza sedente sería de 204 cm aproximadamente. Es decir, dimensiones similares o superiores a otras de su misma tipología. Sin poder avanzar más en este terreno, queda de manifiesto que el colosalismo, una vez más, es seña característica de esta escultura, como también lo es en su vinculación al culto imperial (León 1990: 372 s.).

⁶ Agradezco la idea a mi colega el prof. Ángel Ventura.



Figura 5. Sedente entronizado localizado en Nemi, probablemente, Calígula (fotografía Á. Ventura).

Este párrafo sobre dimensiones nos lleva de nuevo a cuestiones de índole técnica (Claridge 1990: 148-150; Nogales 2002) y al complicadísimo tema de ensamblaje que en nuestra opinión, difícilmente pudo ser hecha por unos artífices locales en época tiberiana (como más tarde veremos), momento en que creemos debe fecharse esta pieza; no quiero decir con ello que no hubiera talleres locales y regionales curtidos en la materia, pero resulta difícil pensar que en pocos años, estos artistas hayan aprendido a labrar estas esculturas colosales con la complicación añadida de la técnica del ensamblaje y con la elevada calidad técnica demostrada. Es necesario recordar la cita de P. León sobre el retrato provincial que puede ser aplicado al caso que estudiamos: “en la configuración del estilo

local [...] que las características observadas a primera vista vienen a ser las mismas que en el arte provincial *sensu lato*, es decir, tendencia a la abstracción y al esquematismo, reducción formal, reiteración de recetas y tópicos habituales, negligencias y rutina en el acabado de las piezas” (León 1993: 11). El hecho de no cumplir ninguna de estas características avala más aún su factura foránea.

Como confirmación de tal idea y a modo de comparación con la producción de un taller regional, perfectamente individualizado de esta misma época, tiberiana, se remite al grupo de Torreparedones, en concreto a la escultura de *Divus Augustus*, donde también se emplea el mármol hispano y cuya producción no puede ser achacada, como digo, más que a un taller regional-provincial y no demasiado avezado si se compara con otros grupos escultóricos cercanos como el de *Iponuba*. Las diferencias entre estos últimos y la pieza aquí analizada son tan evidentes que no necesita mayor demostración (Márquez 2017; Márquez y Morena 2018) para reiterar que la pieza patriciense es fruto de talleres urbanos.

Solo admitiendo la tesis de importación de esta escultura se responde de forma satisfactoria a las dos cuestiones planteadas con anterioridad; y si, en consecuencia, este sedente fue importado, no podemos dejar de recordar aquí la tesis de St. Maggi (2015) según la cual una serie de esculturas semielaboradas de este tipo realizadas en Roma fueron luego enviadas a distintos puntos del imperio durante el periodo julio-claudio; obsérvense las similitudes de nuestra pieza con los ejemplos de *Turrus Libisonis* y *Augusta Emerita*. A este respecto, P. Pensabene es de la opinión que los grandes ciclos estatuarios del periodo julio-claudio están elaborados por talleres urbanos que se desplazaron aquí para elaborar esa producción, o bien que eran elaborados en Roma y luego eran enviados hasta el lugar de destino (Pensabene 2006: 107-109).

7. CRONOLOGÍA DE LA PIEZA

En el periodo claudio se data hasta el momento esta pieza como hemos tenido ocasión de comentar con anterioridad; sin embargo, si hacemos una reflexión acerca del contexto arqueológico de la misma, podremos concretar algo su cronología; fuera de duda parece estar que es a *Divus Augustus* a quien representa la figura; su aparición en el centro de la ciudad, junto al foro colonial y junto al Complejo de Culto Imperial de la calle Morería hace que pensemos que sería este último el lugar más apropiado para ser ubicado, tal vez incluso como estatua de culto. La tradicional ubicación en un edificio de culto en la esquina SE del foro

colonia, donde la ubicó en su momento el estudio de Garriguet (1997), publicación anterior al descubrimiento del Centro de Culto imperial de la calle Morería, no se contradice con la ubicación que aquí planteamos.

El Complejo de la calle Morería (Portillo 2018) fue descubierto en 1998 mediante una investigación exhaustiva de la decoración arquitectónica de la zona (Fig. 6); a partir de entonces la crítica ha centrado su interés en fijar su cronología o bien sus funciones dentro de una administración colonial o provincial, cuestión esta última en la que no entraremos por no ser objetivo del trabajo (Garriguet 2017b). Pero, en cualquier caso, resulta indudable su cronología tiberiana; habría que pensar, pues, que cuando el complejo estaba terminando de construirse, se procedería a la adquisición de los programas escultóricos que adornarían el mismo; y es precisamente en ese momento cuando esta pieza vendría importada desde talleres de Roma, cuya producción ha sido evidenciada en otras esculturas repartidas en diversas zonas del Mediterráneo.

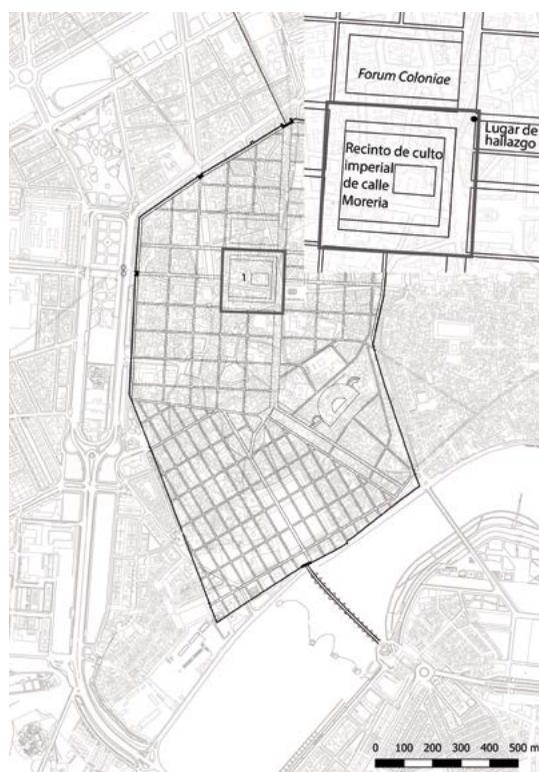


Figura 6. Plano topográfico del casco histórico de Córdoba con la planta de la ciudad romana solapada. En el cuadro de detalle se evidencia el área del centro de culto imperial de la ciudad y el lugar de hallazgo de los fragmentos escultóricos correspondientes al torso.

neo (Maggi 2015). Sin poder entrar a acotar más la cronología, y calculando un tiempo razonable para la construcción del complejo edilicio, creemos que esta pieza pueda ser datada tanto en el principado de Tiberio por los argumentos antes esgrimidos como en la primera mitad del principado de Claudio, atendiendo a los razonamientos de carácter estilístico planteado por Garriguet.

8. CONCLUSIONES

Como conclusión podemos decir que el nuevo complejo de culto imperial de la calle Morería, erigido en la capital de la provincia *Baetica* que también se conoce como *Forum Adiectum* o *Forum Novum*, atestiguado arqueológicamente a partir de un solar de la calle Morería de Córdoba, está resultando más sorprendente de lo que en un principio, tras su descubrimiento, cabría esperar. Tras varios años de análisis urbanístico y arquitectónico comenzamos a acercarnos al mismo a partir del programa escultórico al que pertenecería con toda probabilidad como pieza de culto, una escultura sedente analizada en detalle en este artículo y cuya imagen ha sido completada con nuevos fragmentos y gracias a las últimas técnicas a través de las cuales hemos procedido a reconstruirla virtualmente, lo que nos ha permitido analizar en detalle algunas de las características que no habían sido explicadas con suficiente claridad hasta el momento; de esta manera creemos que nos encontramos con una estatua de dimensiones colosales que fue elaborada en talleres de Roma y acabada de montar *in situ* por talleres urbanos que acompañaban a aquellos arquitectónicos encargados de realizar el magno proyecto edilicio en todo el centro urbano de la capital bética.

APÉNDICE

En primer lugar, ha sido necesario proceder al levantamiento tridimensional de los cuatro fragmentos objeto de estudio. Esto ha sido posible a través del empleo de técnicas Close Range Photogrammetry según la metodología SFM (*Structure From Motion*) (Luhmann *et alii* 2011)

Los cuatro fragmentos han sido colocados al aire libre, en los patios interiores del Museo de Bellas Artes y del Museo Arqueológico de Córdoba. Esto ha sido necesario para poder contar con las mejores condiciones de luminosidad posible (luz de día difuminada por el ambiente), de modo que los colores y el brillo del mármol resultaran los menos alterados posible.

Cada fragmento ha sido colocado en un basamento junto a unas reglas de referencia útiles para permitir el escalado de las piezas a tamaño real en gabinete.

Para la toma de las fotos necesarias para la elaboración fotogramétrica se ha utilizado una cámara réflex Canon EOS 1100D montada encima de un trípode y a través del empleo de un disparador remoto. Esto ha permitido sacar las fotografías con los valores correctos de exposición sin correr el riesgo de vibraciones que hubieran podido afectar el resultado final.

Las fotos han sido tomadas con los siguientes valores: ISO 100; distancia focal 35 mm (55 mm equivalente *FullFrame*) y relación focal f/11. Cada foto ha sido tomada a una distancia de 70 cm, aspecto que, junto a los valores de disparo, han permitido obtener un GSD (*Ground Sample Distance*) de 0,09 mm. Todas las fotos necesarias para la elaboración fotogramétrica han sido silueteadas para facilitar la unión de las caras frontales, traseras, inferiores y superiores de cada fragmento.

El flujo de trabajo en gabinete se ha aprovechado de varios *softwares*, cada uno necesario y complementario con los otros para llevar a cabo el ensamblaje virtual de la pieza.

Las nubes de puntos y las mallas han sido elaboradas a través del empleo del *software* Agisoft Photoscan Standard Edition (desde octubre 2018 Agisoft Metashape)⁷, que ha permitido obtener los siguientes resultados:

- Museo Arqueológico de Córdoba – parte trasera del torso: 169 fotos elaboradas; nube densa de 14 millones de puntos; malla de 2,8 millones de polígonos.
- Museo de Bellas Artes – parte delantera del torso: 250 fotos elaboradas; nube densa de 12,5 millones de puntos; malla de 2,5 millones de polígonos.
- Museo de Bellas Artes – fragmento del muslo izquierdo 1: 300 fotos elaboradas; nube densa de 14 millones puntos; malla de 2,8 millones de polígonos.
- Museo de Bellas Artes – fragmento del muslo izquierdo 2: 207 fotos elaboradas; nube densa de 10 millones puntos; malla de 2 millones de polígonos.

Acabada la realización de los cuatro modelos, resultaba necesario escalar y juntar entre ellos los dos fragmentos del tronco y los dos fragmentos del muslo izquierdo. El *software* libre MeshLab, desarrollado por parte del ISTI-CNR de Pisa (Italia)⁸ (Cignoni *et alii* 2008) ha permitido llevar a cabo esta parte de manera muy cómoda y rápida, permitiendo el escalado de los modelos a tamaño real gracias al *tool* “Transform: Scale, Normalize” y a las reglas de referencia presentes en los modelos y, además de esto, facilitan-

⁷ <http://www.agisoft.com>.

⁸ <http://www.meshlab.net>.

do la unión de las partes del tronco y del muslo a través del *tool* “Align” y la selección de varios puntos de juntura entre los modelos.

La etapa final de la restauración virtual de la estatua ha consistido en la colocación espacial del tronco junto al muslo izquierdo y en el renderizado final del modelo, aspectos realizados ambos a través del potente *software* libre de modelación 3D Blender⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Martínez, J. M. y Nogales Basarrate, T. 2003: *Forum Coloniae Augustae Emeritae. Templo de Diana*, Mérida.
- Baena del Alcázar, L. 2015: “El conjunto escultórico de la villa romana del Cortijo de los Robles (Jaen). Nuevas aportaciones”, J. M. Álvarez, T. Nogales e I. Rodà (eds.), *Actas del XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Mérida, 1299-1302.
- Balty, J. Ch. 2007: “Culte impérial et image du pouvoir: les statues d’empereurs en ‘Hüftmantel’ et en ‘Jupiter Kostüm’: de la représentation du *genius* à celle du *divus*”, T. Nogales y J. González (eds.), *Actas del Congreso Culto imperial: política y poder*, Roma, 49-74.
- Beltrán, J. 2010: “La escultura romana de la Bética y los materiales pétreos documentados”, J. M. Abascal y R. Cebrían (eds.), *Escultura Romana en Hispania VI*, Murcia, 97-118.
- Boschung, D. 2002: *Gens Augusta*, Mainz am Rhein.
- Cignoni, P., Callieri, M., Corsini, M., Dellepiane, M., Ganovelli, F. y Ranzuglia, G. 2008: “MeshLab: an Open-Source Mesh Processing Tool”, V. Scarano, R. De Chiara, y U. Erra (eds.), *Sixth Eurographics Italian Chapter Conference: Salerno, Italy, July 2nd - 4th 2008*, Aire-la-Ville, 129-136.
- Claridge, A. 1990: “Ancient Techniques of Making Joins in Marble Statuary”, *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture*, Malibu, 135-162.
- Demma, F. 2007: *Monumenti pubblici di Puteoli: per un’Archeologia dell’Architettura*, Roma.
- Garriguet, J. A. 1997: “Un posible edificio de culto imperial en la esquina SE del foro colonial de Córdoba”, *Antiquitas* 8, 73-80.
- Garriguet, J. A. 2001: *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*. CSIR II-1, Murcia.
- Garriguet, J. A. 2002: *El culto imperial en la Córdoba romana: una aproximación arqueológica*. Córdoba.
- Garriguet, J. A. 2017a: “Religión y culto imperial”, J. F. Rodríguez Neila, *La ciudad y sus legados históricos. Córdoba romana*, Córdoba, 249-312.
- Garriguet, J. A. 2017b: “Tácito, el templo romano de la C/ Morería (Córdoba) y el origen del culto provincial en Baetica”, *Zephyrus* LXXX, 207, 113-130. <https://doi.org/10.14201/zephyrus201780113130>
- Garriguet, J. A., Barbado, M. T. y López, I. 1996: “Estatua masculina sedente”, D. Vaquerizo (ed.), *Córdoba en tiempos de Séneca*, Córdoba, 58-59.
- Ghini, G. (2014): “La statua del Princeps, il suo contesto e le ville del bacino nemorense”, G. Ghini, A. Palladino y M. Rossi (eds.), *Sulle tracce di Caligola. Storie di grandi recuperi della Guardia di Finanza al lago di Nemi, Catalogo della mostra*, Roma, 49- 53.
- La Rocca, E. 2007: “I troni dei nuovi dei”, T. Nogales y J. González (eds.), *Culto imperial: política y poder*, Roma, 77-104.
- León, P. 1990: “Ornamentación escultórica y monumentalización en las ciudades de la Bética”, W. Trillmich y P. Zanker (eds.), *Stadt und Ideologie*, München, 367-380.
- León, P. 1993: “La incidencia del estilo provincial en retratos de la Bética”, T. Nogales (ed.), *Escultura Romana en Hispania I*, Madrid, 11-22.
- López, I. y Garriguet, J. A. 2000: “La decoración escultórica del foro colonial de Córdoba”, P. León y T. Nogales (eds.), *Actas de la III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Madrid, 47-80.
- Luhmann, T., Robson, R., Kyle, S. y Harvey, I. 2011: *Close Range Photogrammetry. Principles, techniques and application*, Dunbeath.
- Maderna, C. 1988: *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbild für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträts*, Heidelberg.
- Maggi, S. 2015: “Images of the Imperial Power: the Jupiter-Kostüm II and its Diffusion in the West Mediterranean”, J. M. Álvarez, T. Nogales e I. Rodà, *Actas del XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica*, Mérida, 1017-1021.
- Márquez, C. 1998: *La decoración arquitectónica de colonia Patricia. Una aproximación a la arquitectura y urbanismo de la Córdoba romana*, Córdoba.
- Márquez, C. 2004: “La decoración arquitectónica en colonia Patricia en el periodo julio-claudio”, S. F. Ramallo (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Murcia, 337-354.

⁹ <https://www.blender.org>.

- Márquez, C. 2014: “El programa iconográfico del foro”, C. Márquez, J. A. Morena, A. Ventura, R. Córdoba, *Torreparedones –Baena, Córdoba–. Investigaciones arqueológicas 2006-2012*, Baena, 86-97.
- Márquez, C. 2017: “Un *unicum* en la escultura romana: la estatua sedente de Divus Augustus Pater de Torreparedones (Baena, Córdoba)”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 166, 83-100.
- Márquez, C. en prensa: “Una escultura de Hércules procedente de colonia Patricia”, *Escultura Romana en Hispania IX*, Yecla-Murcia.
- Márquez, C., García, R., García, J. y Vargas, S. 2001: “Estudio de materiales de la excavación arqueológica en calle Morería”, *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 123-134.
- Márquez, C. y Ventura, A. 2005: “Corduba tras las guerras civiles”, J. F. Rodríguez Neila, E. Melchor y J. Mellado, *Julio César y Corduba, tiempo y espacio en la campaña de Munda (49-45 a. C.)*, Córdoba, 431-468.
- Márquez, C. y Morena, J. A. 2018: “*Divus Augustus Pater* hallado en la *Prouincia Baetica*”, C. Márquez y D. Ojeda (eds.), *Escultura Romana en Hispania VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar VIII*, Córdoba, 673-690.
- Márquez, C., Morena, J. A. y Ventura, A. 2013: “El ciclo escultórico del foro de Torreparedones (Baena, Córdoba)”, F. Acuña, R. Casal y S. González (eds.), *Escultura Romana en Hispania VII*, Santiago de Compostela, 351-376.
- Niemeyer, H. G. 1968: *Studien zu statuarischen Darstellung der römischen Kaisers*, Berlin.
- Nogales, T. (ed.) 2002: *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emérita y otras ciudades de Hispania*, Cuadernos Emeritenses 20, Mérida.
- Pensabene, P. 2006: “Mármoles y talleres en le Bética y otras áreas de la Hispania romana”, D. Vaquerizo y J. F. Murillo (eds.), *El concepto de lo provincial en el mundo romano. Homenaje a la profesora Pilar León Alonso II*, Córdoba, 103-142.
- Portillo, A. 2017: “Análisis y caracterización del thronos en el mundo romano. Los casos hispanos”, *Spal* 26, 211-235. <https://doi.org/10.12795/spal.2017i26.09>
- Portillo, A. 2018: *El Forum Novum de Colonia Patricia. Análisis arquitectónico, estilístico y funcional*, Anejos de AEspA LXXXIII, Madrid.
- Rodà, I., Arévalo, A., Bernal, D. y Expósito, J. A. 2015: “Una copia del Doríforo en las Termas Marítimas de *Baelo Claudia*”, J. M. Álvarez, T. Nogales e I. Rodà (eds.), *Actas XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica (II)*, Mérida, 1303-1308.
- Ruck, B. 2007: *Die grossen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom*, Heidelberg.
- Vaquerizo, D. y Noguera, J. M. 1997: *La Villa de El Ruedo, Almedinilla (Córdoba). Decoración escultórica e interpretación*, Murcia.
- Voorhis, J. van 2018: *Aphrodisias C. The Sculptor's Workshop*, Wiesbaden.

Recibido: 04-06-2019

Aceptado: 16-09-2019