

La imagen de Livia Drusila en la escultura del territorio bético en época alto imperial

The image of Livia Drusilla in the sculpture of the Baetican territory in the Roman High Empire

GORETTI OYA GARCÍA

Universidad del País Vasco

gog170688@gmail.com

Recibido: 25-5-2020. Aceptado: 30-6-2020.

Cómo citar: Goretti García, Oya, "La imagen de Livia Drusila en la escultura del territorio bético en época alto imperial", *Hispania Antiqua. Revista de Historia Antigua* XLIV (2020): 130-159.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ha.XLIV.2020.130-159>

Resumen: Convertida en un símbolo de la maldad, la imagen de Livia Drusila ha sido difamada y manipulada desde la antigüedad por sus propios coetáneos. A pesar de la imagen peyorativa transmitida en torno a su figura, numerosos restos escultóricos han sobrevivido al tiempo y nos permiten hacernos una idea de la visión que el pueblo romano de la *Baetica* desarrolló en torno a esta gran dama. El advenimiento del principado necesitó de un aparato propagandístico responsable de expandir la ideología de la nueva era romana. En este proceso el poder de las imágenes adquirió un carácter masivo y sistemático al servicio de la familia imperial, y la primera emperatriz reforzó su imagen fusionada con la de su esposo y el resto de la familia imperial. Insertada en esta política ideológica, Livia Drusila vio su figura politizada y mediatizada de acuerdo a los intereses gubernamentales.

Palabras clave: Livia Drusila; escultura; imágenes, propaganda; Alto Imperio Romano.

Abstract: Turned into a symbol of evil, Livia Drusilla's image has been maligned and manipulated since ancient times by their peers. Despite the pejorative image transmitted around her figure, numerous sculptural remains have survived time and allow us to get an idea of the vision that the Roman people from the *Baetica* developed around this great lady. The advent of the principality required a propaganda apparatus responsible for expanding the ideology of the new Roman era. In this process the power of the images acquired a massive and systematic character at the service of the imperial family, and the first empress reinforced her image merged with that of her husband and the rest of the imperial family. Inserted in this ideological policy, Livia Drusilla saw her figure politicized and mediated according to government interests.

Keywords: Livia Drusilla, sculpture, images, advertising, Roman High Empire.

Sumario: Introducción; 1. El nuevo régimen y su representación artística; 2. Las mujeres y la escultura romana. La figura de Livia; 3. Livia en los grupos escultóricos Julio-Claudios de la Baetica; Conclusiones; Bibliografía.

Summary: Introducción; 1. The new regimen and its artistic representation; 2. Women y the roman sculpture. The image of Livia 3. Livia in the Baetican Julio-Claudian sculptural groups; Conclusions; Bibliography.

INTRODUCCIÓN

Primera emperatriz de Roma, Livia Drusila, tras su segundo matrimonio con el entonces Octavio César vio su persona introducida en un juego de poder, donde su esposo, el futuro *princeps* Augusto, luchaba contra su antiguo colega de triunvirato Marco Antonio por el dominio de los territorios romanos. Su unión repentina y controvertida, embarazada aún de su primer marido, supuso un cambio rotundo en su vida, de esposa e hija de senadores pro República romana, pasó a convertirse en la esposa del *princeps*, hijo del dictador Julio César, a quien continuaría tras vengar la muerte de éste siguiendo la política que su padre adoptivo había tratado de instaurar tras ser declarado *dictator perpetuus* por el senado y aspirar a convertirse en la cabeza del Estado romano.

Como esposa del nuevo líder del Mediterráneo, Livia pasó a desempeñar una función pública de primer orden, lo que supuso la exposición y difusión de su imagen por todo el territorio romano. En el año 35 a.C. recibió, junto a su cuñada Octavia la Menor, el privilegio insólito entre las mujeres de ser representada en esculturas, además del privilegio de la *sacrosanctitas*. Ambos honores perseguían un mismo fin: defender a Octavio y su entorno de los ataques de la propaganda Antoniana al convertir sus personas en inviolables. Además, esta difusión de imágenes contraponía su ideología moral frente a la conducta “depravada” que Antonio propugnaba a través de su comportamiento reprobable e indigno de un senador romano junto a la reina egipcia Cleopatra.

Durante cincuenta años de matrimonio con Augusto y quince de gobierno de su hijo Tiberio, Livia vio su imagen difundida en sus distintas facetas a fin de transmitir el programa político de los hombres de su vida. La historiografía moderna¹ ha transmitido una imagen peyorativa de esta

¹ Ferrero, 1911: 12-13; Hidalgo de la Vega, 2012: 29; Fraschetti 2001: 112.

mujer, una dama ambiciosa y sin ningún tipo de escrúpulos, una visión no argumentada a través de ninguna prueba comprobable ni fehaciente. En contraposición la epigrafía, la numismática y la escultura nos han legado diversos restos de la imagen de esta mujer que el pueblo romano de los ss. I y II tuvo a su alcance. Por ello el objeto de este texto es mostrar la imagen positiva y atractiva difundida y recibida sobre la primera emperatriz de Roma, muy distante y totalmente contraria a la expuesta por los autores clásicos varones a través del estudio de los grupos escultóricos Julio-Claudios donde esta mujer vio su figura expuesta.

1. EL NUEVO RÉGIMEN Y SU REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA.

La llegada de Octavio al poder de forma unipersonal llevó al *princeps* a evocar el recuerdo de César, convirtió a su padre adoptivo en un dios, en el *divus Iulius*, lo que le permitió presentarse como hijo de una deidad, del divino César, convirtiéndose él mismo en *divi filius*². En esta línea legitimadora evocó la leyenda de Venus y Eneas como fundadores de Roma para incidir en el origen divino de la *gens Iulia* y hundir las raíces de la dinastía en la historia griega, con la huida de los troyanos de su ciudad natal bajo el liderazgo del héroe troyano.

El advenimiento del nuevo régimen necesitó de un aparato propagandístico responsable de expandir la ideología de la nueva era romana, un nuevo período que se caracterizó por la vuelta “teórica” a la tradición. Fue con la llegada al poder unipersonal del *princeps*, cuando la iconografía y la autoridad caminaron de la mano. En este proceso el poder de las imágenes adquirió un carácter masivo y sistemático al servicio de la familia imperial, y la primera emperatriz reforzó su imagen fusionada con la de su esposo y el resto de la familia imperial en busca de un significado simbólico, a fin de reflejar la renovación de la Roma Republicana y los presupuestos de la época augustea, para lo que tanto en la iconografía, como en las inscripciones, acuñaciones monetales y esculturas se empleó un vocabulario artístico³.

Expresiones vitales de la autoridad y prestigio político, los retratos imperiales invadieron todos los aspectos de la sociedad romana. Representaciones del emperador y su familia fueron distribuidas en el área cívica, sagrada y doméstica de todo el Imperio mientras desarrollaban una

² Zanker, 1992: 54-56.

³ Jessen, 2013: 52-58.

muy cuidadosa manipulación a fin de llegar a múltiples audiencias. El poder de estas imágenes recaía en su habilidad de hablar a las distintas clases de la sociedad, desde los esclavos, hasta los miembros más ilustres de la alta sociedad romana⁴.

Para ello Octavio realzó la figura de *Venus Genetrix* como antepasada, y presentó un programa moral cuya representante máxima fue Livia asimilada a las grandes diosas romanas como *Iuno*, *Ceres* o *Cibeles*, deidades vinculadas con la fertilidad, la maternidad, el hogar y la tradicional mentalidad romana⁵ y, por supuesto, a *Venus Genetrix*, vínculo que convertía a la emperatriz en la madre del nuevo orden, la reencarnación de la deidad fundadora de la dinastía, la garante de la continuidad de la misma como símbolo de fecundidad⁶.

El mito familiar cobró importancia al difundirse la noticia de que los nietos de Augusto serían los herederos del Imperio, hecho con el que la figura de Livia tomó mayor trascendencia; de ahí la multiplicación de las esculturas en su honor, debido al nuevo rol público que su persona había tomado dentro de la casa imperial, como fuente de fertilidad y madre de los futuros gobernantes⁷. Esta asimilación con los valores de las deidades romanas femeninas por excelencia daba a la primera dama una imagen idónea para ser empleada en la propaganda y para poder causar una mayor influencia en la sociedad dando ejemplo de cómo debía ser una mujer y matrona romana ideal según el programa imperial de Augusto y, posteriormente, de Tiberio.

Insertada en esta política ideológica, Livia Drusila vio su figura politizada y mediatizada de acuerdo a los intereses gubernamentales a lo largo de todo el territorio romano. En territorio hispano, la *Baetica* fue testigo de numerosos honores rendidos a la primera emperatriz de Roma como consecuencia del culto imperial oficial o, como homenajes rendidos a su persona de forma extra oficial por los ciudadanos del territorio.

El estudio de los restos escultóricos aquí hallados y su interpretación forman un conjunto que revela la verdadera imagen que el pueblo pudo tener sobre *Iulia Augusta*, una visión óptima y no negativa como han

⁴ Varner, 2004: 1

⁵ Zanker, 1992: 57-67

⁶ Mirón Pérez, 1996, 58

⁷ Zanker, 1992: 121

querido transmitir los autores clásicos⁸, varones que narraron los acontecimientos de la historia romana y de esta mujer, de forma que dicho estudio puede ayudar a respaldar o refutar las teorías existentes.

El hallazgo de estos materiales ofrece una información valiosísima, permite analizar las esculturas en sus contextos originales y, por ende, formular hipótesis sobre la función política, social o religiosa que el levantamiento de dichas estatuas pudo cumplir. La estatuaria romana ha de ser analizada desde dos perspectivas: por un lado, el concepto y la representación del personaje o divinidad y la forma de rendirle culto y, por otro, el papel que desempeñan en los ámbitos públicos y privados, ya que pueden ser empleados como imágenes de culto, exvotos o decoraciones con trasfondo religioso, decoración alusiva a los valores políticos o imágenes exhibidas por su valor artístico, además de poder desarrollar varias funciones al mismo tiempo. Su lugar de colocación, su tamaño y su material forman un código comprensible entre los responsables de las imágenes y sus destinatarios, por lo que descifrar este código supone adentrarse en las relaciones sociales, políticas y religiosas contemporáneas a estas esculturas de la *Hispania* antigua⁹, caracterizadas por una simbiosis de elementos y tradiciones romanas, indígenas, griegas y fenicias, propias de una sociedad conquistada que ha asimilado las culturas de sus colonizadores.

La lucha por el poder, donde el prestigio y la imagen pública son componentes fundamentales, influye en la realización escultórica de las ciudades, donde las estatuas no son su única manifestación, pero sí se convierten en componentes visibles del paisaje urbano en el que los retratos individuales con fines propagandísticos se convierten en elementos de primera fila, que reflejan las tendencias ideológicas del momento¹⁰. Es, pues, necesario estudiar estas fuentes materiales de información inalterables, ya que a través de ellas se puede generar una imagen más real de la concepción existente en la sociedad bética del s. I sobre la primera emperatriz de Roma.

2. LAS MUJERES Y LA ESCULTURA ROMANA. LA FIGURA DE LIVIA.

⁸ Tac., *Ann.*, I, 3, 3; Tac., *Ann.*, I, 4, 5; Tac., *Ann.*, I, 6, 1-2; Suet., *Tib.*, 22.

⁹ Oria Segura, 2000: 152.

¹⁰ Oria Segura, 2000: 152.

Sin más roles públicos oficiales que los religiosos, ni siquiera en mujeres de la élite era justificable la construcción de esculturas en su honor durante la República. Este cambio insólito es consecuencia de la inviolabilidad decretada para Livia y Octavia en el año 35 a.C.¹¹, un raro honor a fin de evitar los ataques dirigidos a Octavio a través de sus allegados por la propaganda antoniana durante el enfrentamiento sostenido entre los dos triunviros. Es, pues, este trasfondo político el que proporcionó el soporte legal para la difusión de estas imágenes destinadas a destacar las cualidades de Octavio, su familia y su programa político y social.

Los retratos oficiales del *princeps*, cuyo prototipo se establece en el entorno imperial, se extienden bajo formas variadas para encarnar el poder de Roma, mientras que los de la *domus Augusta* se imponen para afirmar el principio dinástico deseado por Augusto: preparar y legitimar su sucesión. La imaginería oficial se extiende entonces a las mujeres más importantes de la dinastía Julio-Claudia; Livia, Octavia y Julia la Mayor¹².

Primera mujer en la historia occidental en ser representada sistemáticamente, Livia Drusila fue parte de una cultura que empleó convenientemente las imágenes a fin de conmemorar individuos distinguidos, teniendo su persona el perfil social adecuado para ser homenajead y honrada al tratarse de un miembro de dos de las *gentes* más distinguidas de Roma además de ser la mujer del *princeps*. Livia se vio obligada a inventar nuevos modos de comportamiento representados a través de un nuevo lenguaje del poder femenino debido a su estatus sin precedentes, lo que supuso la necesidad de crear un retrato que reflejara su situación especial. Por ello, debido a las sensibilidades políticas que restringían la imaginería no tradicional, fue representada asimilada a deidades con una especial vinculación con el programa político de su esposo y su vuelta a las *mores maiorum*¹³.

Las relaciones familiares reales o ficticias fueron la intención de las imágenes de Livia. En ocasiones se mostraba una fisionomía parecida a la de Tiberio, cuando en otras se buscaba reflejar semejante a las características físicas de la *gens Iulia*. Su parecido con los miembros de la familia reiteraba el concepto de *domus Augusta*, noción que trascendió al sentido de casa imperial, para ser promovida de forma más ideológica con

¹¹ Dion Casio, *His.*, XLIX, 30, I.

¹² James y Dillon, 2012: 384.

¹³ Bartman, 1998: XXI.

connotaciones dinásticas y estatus semidivino. Así pues, la fisionomía de Livia no fue nunca el objetivo de sus imágenes, éstas tenían una función claramente política unida a los decretos y al estatus político y religioso de Augusto. Por ello la imagen de la primera emperatriz funcionó como una herramienta sutil a fin de promulgar la ideología de Augusto, su dinastía y su orden social. La presencia constante de la imagen de Livia como elemento legitimador de la dinastía Julio-Claudia en esta propagandística imperial¹⁴ es el principio clave de este estudio.

3. LIVIA EN LOS GRUPOS ESCULTÓRICOS JULIO-CLAUDIOS DE LA BAETICA.

El estudio de los grupos escultóricos de la *Baetica* vio la luz hace varias décadas de la mano de Blanco Freijeiro¹⁵, con su análisis de los ciclos Julio-Claudios de Antequera y Asido, pero la arqueología reciente ha posibilitado que otros grupos también vean la luz¹⁶. Estos conjuntos ofrecen multitud de información sobre la primera emperatriz romana, lo que nos permite estudiar su evolución en el tiempo además de la multiplicidad de asimilaciones y significados que se atribuyeron a su persona, todas y cada una favorables a los programas morales, políticos y legitimadores desarrollados por Augusto, Tiberio y Claudio. Es imprescindible recalcar la inexistencia de una *damnatio memoriae*, hecho que hubiera sido aplicado si su figura no hubiera cumplido los requisitos necesarios para seguir siendo expuesta como antecesora y legitimadora de la dinastía Julio-Claudia, o si realmente la sociedad de su época hubiera considerado a su persona tan malvada o maquiavélica como los autores clásicos la describían.

Los retratos imperiales no eran inmutables o inmóviles; si el emperador era derrocado, sus imágenes eran sistemáticamente mutiladas o físicamente alteradas a fin de ser reutilizadas por otros emperadores¹⁷, al igual que si un miembro de su familia era exiliado, condenado o considerado impropio o no digno de ser homenajeado, también sufría el

¹⁴ James y Dillon, 2012: 384

¹⁵ Blanco Freijeiro, 1965: 92-95.

¹⁶ Ejemplos de ellos son los grupos escultórico de *Colonia Patricia Corduba* o Baena (Puente Genil).

¹⁷ Varner, 2004: 1.

mismo castigo: una pena que podía ser aplicada en vida o *post mortem*, tal y como se les aplicó a Julia la Mayor, Julia la Menor, Livilla, Mesalina o Claudia Octavia entre las mujeres Julio-Claudias, a cada una por un motivo distinto, falta de moralidad, asesinatos y conjuras, traición o desaparecer de la órbita del poder. De ello puede deducirse la ausencia de una visión peyorativa de Livia en los ss. I y II, ya que, de ser así, hubiera sufrido el mismo castigo que las mujeres ya citadas, de quienes, si bien no se conservan pruebas de sus delitos, sí se les aplicó una condena y su correspondiente castigo en su época.

La antigua *Colonia Patricia* ha sido testigo del hallazgo de varios restos arqueológicos interesantes para el estudio de las imágenes escultóricas de Livia Drusila. En el *Forum coloniae*, se ha observado la existencia de un edificio muy probablemente conectado al culto imperial, y la constancia de dos estatuas sedentes, una masculina y otra femenina, de tamaño algo mayor al natural, de mármol blanco, junto a un fragmento de cornisa, lo que junto a su análisis tipológico y estilístico induce a pensar en una clara vinculación con el culto imperial¹⁸.

La estatua masculina de mármol blanco es la mitad posterior de un torso vestido con *himation*, de un tipo de escultura conocido como “Júpiter sedente” o “entronizado” utilizado desde época augustea para representar a los emperadores vivientes y divinizados. Los restos de ínfula hallados se han vinculado a la corona cívica, la cual, como símbolo del poder imperial, sugiere que se trate de un emperador, muy posiblemente el *divus Augustus*. Su hallazgo junto a otra escultura femenina, también datada a mediados del s. I, hace pensar en el *divus Augustus* y la *diva Augusta*, ya que, después de la apoteosis de Livia, fue frecuente la unión entre las dos deidades¹⁹.

La estatua femenina de mármol blanco viste “a la griega” con un torso ataviado con una túnica o *chiton* y manto o *himation* abotonado en la manga derecha, y ceñido a la cintura con un cíngulo que forma el característico *kolpos*; está realizada siguiendo modelos tardo-clásicos y helenísticos para la representación de diosas o emperatrices asimiladas a divinidades o divinizadas. Esta escultura parece la versión provincial de la estatua que Claudio mandó erigir en el templo de Augusto en Roma para

¹⁸ Fishwich, 2004: 73-79.

¹⁹ Garriguet Mata, 1997a: 76-78.

conmemorar la divinización oficial de Livia²⁰, además de su aparición en ciertas acuñaciones de época tiberina, del tipo *Iulia Augusta*²¹ sentada y portando un cetro en la mano izquierda elevada y una pátera o espigas de trigo en la derecha. La divinización oficial de Livia por acción de Claudio, supuso una emisión de *dupondios*²² en cuyo reverso fue representada con una efigie femenina sedente y vestida con un *chiton* ceñido bajo el pecho, con las palabras *diva Augusta* rodeando a la efigie que portaba los atributos de la diosa *Ceres*, cuya disposición de brazos recuerda a la estatua cordobesa.

Aunque el estado actual de la estatua no permite una identificación clara, debido a la falta de rostro y atributos, teniendo en cuenta su lugar de hallazgo, cronología y vinculación con la estatua masculina entronizada se piensa en una mujer de la dinastía Julio-Claudia asimilada a una divinidad, en cuyo caso debería de tratarse de Livia representada como *Ceres* o *Iuno*, las principales diosas de asimilación de *Hispania*, que concretamente fueron adoptadas para la representaciones de Livia como *diva Augusta*.

Desde el momento de la divinización de Livia, la estatua de *diva Augusta* hizo pareja con la de *divus Augustus* de tipo “Júpiter sedente”, formando un grupo estatuario conocido gracias a las fuentes literarias y epigráficas²³, como a través de las monedas acuñadas por Antonino Pío en Roma²⁴. Por ello es probable que esas dos esculturas formasen junto a otras esculturas de los miembros de su dinastía un ciclo estatuario Julio-Claudio erigido en tiempos de Claudio.

En el Foro de Altos de Santa Ana han aparecido varios retratos de la dinastía Julio-Claudia que sugieren la existencia de un área abierta vinculada al culto dinástico a comienzos del s. I. Se han conservado diversas esculturas entre las que destaca una cabeza retrato de Livia realizada en mármol blanco que se halla actualmente muy erosionada con un aspecto poroso y la nariz fragmentada. Cabeza inclinada ligeramente hacia la izquierda, lleva un peinado de acento clasicista, de raya en medio y aladares ondulados a ambos lados que acaban reuniéndose a la altura de la nuca en un amplio moño, constituido por cuatro trenzas. El rostro,

²⁰ Garriguet Mata, 2004: 73-71.

²¹ RIC Tiberio, 25-30.

²² RIC Claudio, 101.

²³ Garriguet Mata, 2004: 74.

²⁴ Barret, 2004: 271; RIC, Antonino Pio, 973.

ligeramente ovalado y carnoso, se estrecha en la zona de la barbilla, con cejas pequeñas, los ojos grandes y muy abiertos y boca pequeña con labios finos²⁵.

Vicent Zaragoza²⁶ la describe, no como una representación genérica de una divinidad femenina o concepto abstracto simbólico, sino como un retrato personal. Su peinado se caracteriza por ser común en los retratos femeninos de la primera mitad del s. I y con los rasgos faciales descritos se observa una clara correspondencia con Livia. La carencia de *nodus* se debe a su peinado al estilo *Salus Augusta*, *Pietas* o *Iustitia* que portan en su instancia la diadema propia de las deidades o virtudes. La trascendencia de este retrato estriba en su propio significado, en estar realizado en el mismo material que el busto de Tiberio, y que ambas perteneciesen a sendas esculturas corpóreas.

En este caso concreto se trata de un busto adscrito al tipo *Salus Augusta*, Béziers-Kiel o “de raya central”, mientras que la de Tiberio constituye una obra local en la que parecen mezclarse los tipos Copenhague 624 y Berlín-Nápoles-Sorrento, además de datarse ambos entre los años 14 y 23²⁷. Junto a estas dos esculturas pudo hallarse otra de un personaje heroizado o divinizado tipo Hüftmantel, y otra estatua femenina *capite velato* con una cronología tardo-augustea o tiberiana, por lo que pueden ser identificadas como un conjunto escultórico imperial de época Julio-Claudia temprana del s. I, lo que recalca el estatus sagrado de esta área y su temprana conexión con el culto imperial. También puede considerarse, tal y como señala León²⁸, que a dicho grupo escultórico perteneciesen esculturas de los herederos dinásticos de Augusto siguiendo la iniciativa marcada por las inscripciones conservadas en *Anticaria* y *Asido*, aunque esto no ha podido ser confirmado a día de hoy.

El significado de sus atributos, vestimenta, peinado, fisonomía y tamaño es clave para la identificación e interpretación del retrato. La diadema supone cierta asimilación de Livia a las divinidades femeninas o las virtudes. Dicho esto, la adopción de la diadema por Livia como símbolo de su nueva dignidad debido a su cargo de sacerdotisa principal del *divus*

²⁵ Garriguet Mata, 1999: 93.

²⁶ Vicent Zaragoza, 1987: 351-366.

²⁷ Garriguet Mata, 2004: 74.

²⁸ León, 1996: 17-35.

Augustus marca un momento histórico, político y religioso concreto, la muerte del *princeps* y el ascenso al poder de Tiberio. Es un momento de transición que lleva de la mano un cambio de peinado inspirado en el de las divinidades femeninas. La mayoría de los retratos romanos sufre un rejuvenecimiento de los rasgos faciales, ya que sus figuraciones desempeñaban una función propagandística política y religiosa, lo que llevaba a la eliminación de los rasgos temporales del rostro humano debido a su fin legitimador del poder, o a la vanagloria de sus representados de aparecer como eternamente jóvenes, fuertes y bellos, como dioses. Esta motivación puede ser una de las razones por la que muchos de los retratos de Livia no muestren la verdadera edad que la emperatriz debiera de tener y se la represente eternamente joven y bella, pero, a pesar de su escasa evolución, los retratos de su persona muestran un desarrollo en el tiempo²⁹.

Las esculturas halladas podrían ser obras coetáneas de la embajada de la *Baetica* enviada a Tiberio³⁰, lo que no quiere decir que los retratos pertenezcan a imágenes de culto de Livia y Tiberio, ya que el emperador denegó la solicitud; pero dichos retratos podrían ser sendas representaciones dirigidas al emperador y su madre y datarse en fechas anteriores al envío de la supuesta delegación como consecuencia de haber sido el fruto de un homenaje espontáneo, no oficial, de los habitantes de la ciudad. De algún modo a través de estos retratos puede que la ciudad de Córdoba quisiera reflejar su lealtad hacia los miembros de la dinastía Julio-Claudia y, en especial, a Livia. El hallazgo posterior de una estatua masculina tipo Hüftmantel sugiere junto a su cronología tiberiana temprana que se trate de los restos de una estatua del *Divus Augustus* que debió pertenecer a una galería de la familia imperial junto a los retratos mencionados previamente³¹.

Analizadas todas las ubicaciones de los restos escultóricos relacionados con la familia imperial con incidencia en la persona de Livia, se observa la existencia de varios lugares vinculados al culto dinástico en el s. I, lo que contradice la tradición establecida según la cual el culto imperial provincial se introdujo en la *Baetica* en época Flavia³², hecho que

²⁹ Vicent Zaragoza, 1989: 12.

³⁰ Tac., *Ann.*, IV, 37, 1.

³¹ Garriguet Mata, 2000: 165.

³² La fecha que tradicionalmente se ha venido aceptando para la institución del culto provincial en la Bética es la época de Vespasiano (Etienne, 1974: 453-454; Fishwick,

puede deberse a que en la *Baetica* el culto no fuese el resultado de una imposición institucional, sino el reflejo de un proceso paulatino que las élites locales y provinciales fueron adaptando a sus necesidades.

El hallazgo de estas dos esculturas identificadas o vinculadas a la primera emperatriz muestra la influencia que su persona pudo tener en la antigua *Corduba*. Ciudad refundada por Julio César y afín a Augusto, no sólo demostró su lealtad hacia la dinastía Julio-Claudia levantando construcciones en su honor, sino que la difusión de la imagen de Livia, como esposa, madre y abuela de emperadores, tuvo un gran alcance. El hecho de conservarse un retrato personal y la supuesta identificación de otra estatua de tamaño mayor al natural como la *diva Augusta*, junto a la embajada enviada desde la *Baetica* a Roma a fin de levantar un templo en honor a Tiberio y a su madre, revelan que la figura de la emperatriz tuvo gran trascendencia en este territorio. El número de personajes identificados en las esculturas es importante, ya que no se conserva sólo una escultura de la misma sino dos, hecho muy destacable. Esta influencia puede que fuera facilitada por la tradición prerromana del territorio donde la legitimidad y la integración de los foráneos se realizaba a través de políticas matrimoniales con figuras femeninas importantes³³, lo que pudo

2004: 219-239 y 261-262). Sin embargo, en la actualidad resulta complicado pronunciarse en este sentido, ya que mientras que los primeros flamines béticos atestiguados mediante la epigrafía datan de muy finales del s. I, la construcción del complejo religioso de la calle Claudio Marcelo en la manzana de Orive a finales de la dinastía Julio-Claudia podría ser testimonio de una organización del culto provincial más antigua de lo que se ha venido sosteniendo.

Nuevas tesis como la de Carmen Alarcón Hernández del año 2017, *La religión del poder en Hispania: las manifestaciones de culto imperial en la provincia de la Bética durante el Principado*, inciden en esta posibilidad, donde la autora aboga por esta posible temprana instauración del culto imperial en época Julio Claudia.

³³ Ejemplo de ello son el matrimonio de la hija de un rey íbero, con Asdrúgal, quien fue proclamado general con plenos poderes por los íberos, al igual que Aníbal al desposar a la hija de Cástulo fue proclamado jefe. *Himilce* se casó con Aníbal, “*Castulo* ciudad de España muy fuerte y famosa y tan adicta a los cartagineses que la esposa de Aníbal era de allí, pasó sin embargo a los romanos” Tito Livio XXIV, 41. Fueron los procedimientos diplomáticos los que permitieron a Asdrúgal el fortalecer y extender el poderío cartaginés en la península. “... Asdrúgal vio que la mansedumbre era más práctica que la violencia y que prefirió la paz a la guerra. Recibe la sumisión de las ciudades del reyzeulo *Orisson*, contrae matrimonio con la hija de un rey íbero y es proclamado general de los íberos”. Diodoro, XXV, 12.

suponer una facilidad y una identificación del territorio con el nuevo sistema de poder.

En la *urbs* de *Iponuba* llama la atención su conjunto escultórico procedente del foro hallado por Valverde y Perales³⁴ entre los años 1902 y 1904. Se encontró una estatua sedente de matrona sin cabeza, brazos y parte inferior, junto a un togado acéfalo sin pies ni brazos. Cerca de estas había una tercera estatua, partida por la mitad, carente de cabeza y brazos, que representaba a un niño ataviado con toga. Junto a éstas se descubrió una mano empuñando un cetro roto y portando en el dedo anular un anillo, lo que llevó a interpretar el grupo escultórico como representación de la pareja imperial, Livia y Augusto, y el sucesor al trono. Posteriormente se hallaron otras cuatro esculturas. Una sedente femenina, sujetando una cornucopia y busto de Livia con cabeza velada, vestida de manera similar a la estatua femenina descubierta previamente, otra masculina de un joven con *bulla* y de un togado, pero sin cabeza, otro togado partido por la mitad, y el busto en mármol de una matrona³⁵.

La estatua femenina sedente con retrato de Livia es una escultura monumental conservada en muy buen estado. En su rostro se aprecian los rasgos fisionómicos de Livia, semblante ovalado, grandes ojos almendrados y el mentón prominente. Este retrato se incluye en el grupo tipo *Fayum*, caracterizado por el *nodus* y un arreglo relativamente sencillo del cabello. Tipo combinado con un velo, elemento propio de la *pudicitia*, de la mujer casada, es característica del período en el que Livia asumió el nombre de *Iulia Augusta*³⁶. A pesar de la factura manifiestamente provincial, la escultura está dotada de monumentalidad. Destaca el cuerno de la abundancia que Livia sostiene sobre su brazo izquierdo, elemento que muestra una técnica ajena al panorama escultórico de *Iponuba*. A esto ha de unírsele el hecho de que sólo se hallen cuernos de la abundancia en figuras procedentes del ámbito itálico, lo que sugiere que pudo haber sido realizado por una mano diferente al resto de la escultura, posiblemente por un artista procedente de un taller itálico³⁷.

El contexto donde se hallaron hace pensar que las dos esculturas femeninas sedentes y el *bullatus* formaban parte de un conjunto dinástico,

³⁴ Valverde y Perales, 1902: 253-257; 1903: 521-525; 1905: 167-168; 1983.

³⁵ Castillo, 2008: 151-153.

³⁶ Tac. *Ann.* 1.8.1; Dion 56.46.1; Vell. 2.75.3; Denninson, 2011: 241.

³⁷ Castillo, 2008: 161.

suposición que parte de la existencia del retrato de Livia y de la *bullae* de la figura infantil. Por su monumentalidad el núcleo del conjunto escultórico estaría integrado por esculturas datadas en época tiberiana: dos personajes femeninos en posición sedente, Livia y una divinidad, puede que de tipo Roma debido a su tipología como sucede en *Leptis Magna*³⁸ y un personaje togado de tamaño algo mayor que el natural.

Se han planteado varias hipótesis en torno a la identificación de la persona de Livia y su representación. Su identificación como *Ceres* es descartada debido a la falta de la *corona spicea*; su asimilación a la *Abundantia* es improbable, ya que esta deidad no alcanzó su proyección oficial hasta época antonina. También se ha discutido su representación como *Fortuna* y con el concepto abstracto *Iustitia*, cuya iconografía también incluye el cuerno de la abundancia. El complejo sistema de asimilaciones que sufrió Livia, unido a la ecléctica y ambigua iconografía de las divinidades mencionadas, impide determinar con seguridad a qué deidad fue asimilada Livia en esta escultura, o puede que se pretendiera una representación con significados múltiples, ya que los romanos estaban acostumbrados a las representaciones simbólicas con varios significados.

Esta hipótesis supondría que el conjunto de *Iponuba* habría articulado un concepto pilar de la cultura augustea, la prosperidad alcanzada mediante el triunfo. Para lo que en este mensaje *Dea Roma* personificaría la *romanitas* y la potencia militar del pueblo romano, y combinaría con la figura de Livia asimilada a su vez a una divinidad de la fertilidad, fuese *Fortuna*, *Abundantia* o *Iustitia*. A estas dos esculturas se les uniría el tercer personaje togado, puede que Tiberio. Así el conjunto buscaría reunir a la *Dea Roma*, símbolo de la prosperidad política y social, la figura de Livia como garante de la legitimidad sucesoria, y Tiberio en cuyas manos estaba el poder imperial. Puede que una estatua de Augusto también formara parte de este complejo, lo que cerraría el círculo como predecesor de Tiberio, esposo de Livia y restaurador del orden de la *res publica*, personificada en la *Dea Roma*³⁹. Aun así, no debemos buscar un conjunto completo y cerrado, cuya composición sólo se podría corroborar a partir de la epigrafía.

Este conjunto escultórico revela el papel fundamental otorgado a Livia como legitimadora de la dinastía Julio-Claudia, como vínculo de unión de

³⁸ Rose, 1997: 184-185.

³⁹ Castillo, 2008: 179-180.

la misma, como mujer ejemplo a seguir. Su imagen es vital para la comprensión del mensaje propagandístico donde su persona adquiere una importancia central. Además, la realización de su escultura de mano nativa muestra la introducción de la tradición romana en el ámbito hispano y supone una asimilación y un deseo de mostrar su afinidad al nuevo sistema, y la aceptación y la comprensión de las coordenadas de la ideología y propagandística romana. El grupo escultórico en su conjunto, y la asimilación con múltiples significados de la emperatriz revelan que la población de esta ciudad comprendía, asimilaba e interiorizaba el mensaje enviado desde Roma por el poder Imperial.

En Puente Genil se ha hallado un busto rematado por una cabeza femenina velada, realizada en piedra caliza, de tono claro, y en el mismo material empleado para el tallado de las esculturas animalescas ibero-turdetas. Conservada en perfecto estado, la parte anterior del busto está cortada verticalmente, habiendo desaparecido los pechos y las vestiduras. En la cabeza y busto se observan algunos golpes y rozaduras, mientras que la parte trasera está labrada a golpes, ya que no estaba destinada a ser vista. A pesar de solo conservarse la parte superior de la escultura, ésta debió de ser una estatua de pie, originalmente algo mayor del tamaño humano real.

La impresión de hieratismo y solemnidad propia de un arte tradicional arcaizante hace pensar en un origen ibérico de esta escultura, pero su análisis estilístico revela que es de época romana. Dama representada con la cabeza velada, está esculpida con el torso ligeramente inclinado hacia atrás, lo que permite observar la parte delantera de su peinado. La *palla* o manto cae verticalmente sobre el hombro izquierdo, la parte izquierda del busto, y muy poco sobre el hombro derecho, y en el escote de la mujer podría apreciarse parte de la *stola*. Las características fisionómicas del rostro, cara ovalada, ojos pequeños y almendrados, nariz recta, aunque rota, boca y labios pequeños y finos, y un mentón bien formado y algo saliente componen el busto de esta mujer, cuya identidad ha sido discutida, aunque finalmente se ha abogado por la de la primera emperatriz de Roma, Livia Drusila⁴⁰.

El peinado de esta escultura muestra ocho bandas delimitadas por surcos que se ordenan paralelamente a la raya central y, a pesar de recordar al llamado “peinado de melón”, Alejandro Marcos⁴¹ en su análisis desecha

⁴⁰ Vicent Zaragoza, 1989: 19-22.

⁴¹ Marcos, 1981: 13-48.

esta idea junto a la identificación realizada por Santos Gener⁴², ya que, según él, no se trata de *Faustina Minor*, sino de *Iulia Augusta*, con cuyas representaciones escultóricas se hallan semejanzas. Para Marcos⁴³ este retrato refleja las monedas de Livia tipo *Salus*, por lo que esta escultura sería un reflejo de los retratos de la emperatriz basada en una estatua que copiaría el escultor local, cuyo prototipo original podría fecharse entre los años 22/24 d.C.

Esta escultura nuevamente muestra la adaptación que el pueblo hispano tuvo a las tradiciones romanas; en ella se observa la pervivencia de la tradición escultórica íbera y su evolución hacia la romana con la representación de esta figura con un claro significado político, el demostrarse afín al régimen romano. Además la representación de la emperatriz tipo *Salus* puede significar su levantamiento durante o después de la grave enfermedad que Livia sufrió, período en el que el pueblo romano mostró su afecto a la emperatriz honrándola con numerosos honores públicos, en actos religiosos o civiles en diversos materiales, a través de soportes epigráficos, numismáticos o escultóricos.

En la actual Torreparedones, antigua *Ituci Virtus Iulia* o *Bursavo*, se han hallado, junto a un retrato de Claudio tipo *Prima Porta*, una figura masculina togada, una estatua masculina con coraza, un fragmento de escultura perteneciente a la cadera y una escultura icónica femenina acéfala, que en conjunto con las demás constituyen la imagen de un grupo escultórico de la familia imperial⁴⁴.

La escultura femenina atribuida a Livia viste la *calasis* y la *stola*, encima de la que porta el manto o *palla* que cubre casi la totalidad de la figura a excepción del pecho y el pie derecho. El manto llegaría hasta el hombro izquierdo, hoy desaparecido, y se recogería en el brazo de donde caería hasta llegar a la altura del pie. Se apoya en la pierna izquierda, dejando flexionada la derecha y va calzada con el *calceus muliebris*. El cuerpo se realiza en un bloque paralelepípedo de mármol, mientras la zona posterior no está trabajada, sólo abocetada⁴⁵. Porta el traje típico de las matronas romanas o ropajes de corte greco-helenístico⁴⁶. Estos restos

⁴² Santos Gener, 1944: 82, lámina XVII, 2 y 3.

⁴³ Marcos, 1981: 13-48.

⁴⁴ Márquez, 2013: 21.

⁴⁵ Márquez, 2013: 24.

⁴⁶ Márquez, Morena López y Ventura Villanueva, 2013: 358.

estatuarios corresponden al ciclo escultórico de carácter dinástico, compuesto probablemente por tres personajes masculinos y uno femenino, los cuales, debido a su cronología avanzada, revelan su realización en el segundo cuarto del s. I.

Esta representación femenina de tamaño mayor al natural muestra a una típica matrona romana, por lo que, junto a su lugar de hallazgo se cree que se trate de Livia. La representación de varios miembros de la familia imperial en las zonas más frecuentadas de la ciudad tenía un objetivo claro, señalar la continuidad dinástica donde la presencia de la mujer como *Genetrix*, generadora de la vida, adoptaba un papel muy destacado, siendo incluso asimiladas a diosas o virtudes imperiales⁴⁷.

Esta representación de la *diva Augusta* en tamaño mayor al natural junto a su papel de Genetrix tenía una clara función, legitimar el poder del nuevo emperador, respaldar el nuevo gobierno de Claudio, hecho para el que el nuevo emperador respaldó su apoteosis y se representó descendiente de la pareja divina Julio-Claudia.

En *Asido* fue descubierta una escultura de mujer de mármol blanco junto a los bustos de Druso y Germánico, formando los tres un grupo escultórico relacionado con el culto a la dinastía Julio-Claudia. El retrato de Livia es una réplica provincial del tipo Fayum o Copenhague 615 con peinado de tipo *nodus*, aunque con algunas divergencias importantes. La testa de Germánico sería del tipo denominado de Adopción, aunque también sea una versión simplificada del mismo por la peculiar ordenación de los mechones del flequillo; y el busto de *Drusus Minor* sigue variaciones del tipo de Béziers⁴⁸. El busto de *Germanicus* es datado en torno a los años 14-37 y responde al período en el que Tiberio lo adoptó. En contraposición, el busto de Livia sería algo más antiguo: de época tardo augustea. Las cabezas irían insertadas en estatuas y adosadas a la pared a juzgar por el estado inacabado de las partes posteriores. El conjunto estaría, por tanto, presidido por Livia, en el centro, con Germánico a su derecha y Druso a la izquierda, conforme al orden sucesorio. Esta disposición se habría realizado respondiendo a un plan unitario, en algún espacio o edificio público relevante de la antigua *Asido*, aunque no podemos afirmar un lugar o ámbito concreto.

En origen, el levantamiento de esta serie de esculturas iría acompañado por la alusión a las mismas mediante una referencia

⁴⁷ Márquez, 2013: 27.

⁴⁸ Garriguet Mata, 2004: 68.

epigráfica donde se resaltaría el motivo o la razón por la cual se realizaba el homenaje. Por no haberse conservado o hallado los pedestales de las estatuas comentadas y, por tanto, carecer de sus inscripciones, no tenemos constancia de la motivación que llevó a la ciudad a honrar a la primera dama de Roma en los distintos lugares señalados, pero sí podemos hacernos una ligera idea gracias a las inscripciones halladas en la *Baetica* dirigidas a su persona. El hecho de que el retrato de la emperatriz sea anterior a los bustos de sus herederos puede deberse a la evolución de la figura de Livia como legitimadora de la dinastía Julio-Claudia. Su existencia desde época augustea revela su culto en la provincia como esposa del *princeps*, como *mater* y *genetrix* de su dinastía, mientras que su representación junto a sus descendientes mantiene su función como *genetrix* además de elemento de unión de ambas *gentes*, la *Iulia* y la *Claudia*, y legitimadora del poder de todos los descendientes de Augusto⁴⁹.

El levantamiento del presente conjunto escultórico permite observar la línea sucesoria al poder romano. Fue construido a comienzos del gobierno de Tiberio, con Livia como elemento común legitimador de la dinastía. Esta se ubicaría en el centro, a su derecha, como futuro sucesor, Germánico, hijo de su vástago Druso el Mayor, y a su izquierda Druso el Menor, hijo de su hijo mayor Tiberio. La representación presente nos transmite información vital, la adopción por Tiberio de Germánico posicionándolo de cara a la sucesión dinástica por delante de su propio hijo por orden de Augusto, y la posición de Livia como elemento de unión entre los tres sucesores como madre del emperador y abuela de los dos posibles sucesores.

La motivación que llevó a los hispanos a realizar estas estatuas, estas acuñaciones e inscripciones en honor a Livia puede ser diversa: por su prestigio, por su condición de esposa y madre de emperadores, o por su actividad evergeta. La propuesta del Senado de llamarla *Mater Patriae*, de añadir al título de César el *cognomen* de “hijo de Julia”, sugerir llamar a un mes Livia, el deseo de rendirle honores fúnebres y construir un arco en su honor, hechos jamás ofrecidos a mujeres, todos denegados por Tiberio, puede interpretarse como la influencia y el respeto que Livia poseía, hecho insólito al tratarse de una dama, hecho que empleó Tiberio para justificar

⁴⁹ Livia Drusila era el elemento en común entre los distintos miembros de sendas dinastías, mujer, madre, abuela, bisabuela y tatarabuela de los sucesivos emperadores. Teja Negrodo, 2014: 9.

su no a dichos honores a tenor de poner límite al poder femenino, hecho que deja patente que la preponderancia de Livia no era ni mucho menos igual a la del emperador, ya que Tiberio siempre tuvo la potestad de negar estos honores, y que ella, consciente de su papel, nunca intentó entrar en las áreas exclusivamente masculinas. La idea de una autoridad equiparable a la del emperador se ha extendido debido a la exageración realizada por los historiadores antiguos, quienes creían que cualquier tipo de influencia era excesivo para una mujer.

La existencia y el levantamiento de las esculturas en honor a Livia en la *Baetica* desde época augustea hasta época claudiana con su evolución estilística e iconográfica es un perfecto ejemplo de la nueva estética usada por el poder para expandir su ideología, hecho que muestra una imagen positiva y no negativa de esta mujer. Estas representaciones tuvieron una gran trascendencia a la hora de mostrar la importancia que Livia tuvo en la difusión y legitimación del sistema imperial, aunque solo fuera una pequeña parte del mismo. Su introducción y significado dentro de los ciclos escultóricos Julio-Claudios revelan la imagen cuidadosamente difundida de esta mujer. Se la presenta como mujer y matrona ideal, como madre o *genetrix* de la dinastía, como elemento de unión entre las dos *gentes*, la *Iulia* y la *Claudia*, como antecesora legitimadora de los herederos de Augusto.

Su representación idealizada y sus asimilaciones a las virtudes y deidades principales romanas revelan un carácter ejemplarizante de estas esculturas, un fin tanto propagandístico como didáctico a fin de expandir la ideología del régimen gobernante. Tal y como se ha señalado previamente, de no haber cumplido su rol de forma ejemplarizante y perjudicar la imagen de los gobernantes, o ser responsable de crímenes de los que se le declarara culpable, habría sufrido la *damnatio memoriae*; pero no fue así. ¿Cuál fue la razón? ¿Por qué, si tan maquiavélica era y tanto rechazo concitaba, no sufrió esta pena? Para visualizarlo es necesario introducirse en el ámbito social en que vivió.

Sociedad patriarcal por excelencia, Roma se caracterizó por la exclusión absoluta de la mujer de los ámbitos cívicos. El sexo femenino fue relegado al ámbito privado; sólo podía visualizar una mínima participación en la vida pública a través de la religión. Por ello el simple hecho de que una mujer como Livia alcanzase semejante influencia ocasionaba envidia y rechazo en varones que vieron sus ansias de poder frustradas o por desear la posición que esta mujer ostentaba.

Nacida en una familia acomodada, hija de un senador romano, si su primer matrimonio aconteció *sine manus*, puede que toda la fortuna de su padre cayera en sus manos, lo que suponía que evitaría el prejuicio acometido por las proscripciones, ya que, al ser mujer, evitaba el fisco al no estar directamente relacionada con el sistema de poder masculino del que era ajena por su sexo. Rica e influyente por sí misma, su matrimonio con el *princeps* la posicionó en una plataforma desde donde poder ejercer su influencia y evergetismo, hecho por el cual desarrollaría una gran clientela afín a su propia persona que la hizo aún más rica e influyente, a lo que ha de unirse su herencia tras la muerte de Augusto, un tercio de su fortuna. Si analizamos los actos de esta mujer dejando de lado su sexo podemos observar la actitud de un ciudadano romano normal y corriente quien desarrolla sus propios negocios y clientes gracias a lo que puede propiciar una actividad pública y evergética notable.

Los grupos escultóricos muestran este empleo de la imagen de Livia para los intereses de sus allegados. Primero Augusto, luego Tiberio y Claudio, pero también Germánico y Druso. Todos y cada uno de los varones de su familia se valieron de la imagen de la emperatriz, por lo que dicha imagen no pudo haber sido negativa, pues, en caso contrario, no hubiera servido para la propaganda imperial. Mujer, madre, virtud, deidad asimilada y divinidad *per se* fueron sus roles en la escultura romana; papeles que representó a la perfección mediante las responsabilidades que adquirió durante su estancia en la cúpula del poder. Desempeñó el papel de esposa ejemplar, dio vida a dos hijos de su primer esposo a los que crió junto a la hija y los nietos de Augusto desempeñando el papel ejemplar propio de la deidad *Iuno*, el de la maternidad, y no sólo eso, sino que también reencarnó a *Venus Genetrix* como madre de la dinastía Julio-Claudia. Asimismo, desempeñó el papel adjudicado a su persona por el *princeps* como madre del Estado, propio de la diosa *Vesta* y acompañó a su esposo en la dirección del Estado, su bienestar y su fertilidad, por lo que se vincula el bienestar del Imperio al bienestar de la pareja imperial.

En la mayoría de los casos las representaciones de Livia hasta su adopción por Octavio eran asimiladas a las grandes deidades, para, tras convertirse en *Iulia Augusta*, ser representada como sacerdotisa principal del *divus Augustus*, representación que, tal y como se ha señalado previamente, legitimaba el poder de su hijo Tiberio, al igual que su representación como *diva* la de Claudio.

Si se tienen en cuenta las graves acusaciones en torno a su responsabilidad en la muerte de Germánico, ¿por qué Claudio habría de honrarla?, ¿por qué legitimarse a través de la responsable de la muerte de su hermano?, ¿por qué no condenarla con la *damnatio memoriae* y erigirse como el responsable de la justicia y vengador de su hermano Germánico? Sí, Claudio vio su gobierno legitimado por la apoteosis de Livia y declararse descendiente del matrimonio divino Julio-Claudio, pero también lo hizo a través de su matrimonio con Mesalina, a quien no tuvo reparos en condenar con la muerte y la *damnatio memoriae*. Se la responsabilizó de la caída en desgracia de Agripina la Menor, pero ¿por qué acusarla a ella si fue la propia Livia quien evitó su caída a manos de Sejano mientras aún vivía?, ¿por qué se la acusó de la muerte de Germánico si era el hijo de su amado hijo Druso, única persona por la cual dejó entrever a la sociedad romana su sufrimiento y pena?

¿Por qué la historiografía alaba a Octavia⁵⁰ y critica a Livia⁵¹ si las dos actuaron de la misma manera? Una se encerró en la vida privada tras la muerte de su hijo Marcelo, mientras que la otra vivió 65 años en la cúpula de poder, por lo que la diferencia de juicio puede dejar entrever el interés de los autores clásicos de menospreciar la participación y el desenvolvimiento de una mujer en el poder.

CONCLUSIONES

La influencia griega y oriental en el territorio hispano anterior a la conquista romana produjo una asimilación de los cultos autóctonos a otros orientales, proceso que favorecería la *interpretatio* religiosa que los pueblos de la región hicieron de los cultos romanos, a la vez helenizados⁵². Es probable que, cuando el culto imperial llegó a la *Baetica*, sus habitantes ya estuvieran familiarizados con las formas helenísticas de divinización del soberano y su familia. Así mismo, no hemos de menospreciar la tradición prerromana en el mundo ibérico, la posible legitimación e integración de la realeza mediante matrimonios políticos⁵³. Aun ignorando la función religiosa de estas princesas, es indudable que esta tradición

⁵⁰ Dion Casio, XLVIII, 54, 3.

⁵¹ Tac., *Ann.* I, 6, 1-2.

⁵² Hubeňak, 2008: 11.

⁵³ Sánchez Moreno, 1997: 292.

debió de influir en la percepción que los ibero-romanos tendrían del papel de las emperatrices.

Por ello es posible que en este territorio fuera mejor aceptada la introducción de la imagen de Livia como persona a la que rendir culto u homenajear como parte de la *domus Augusta*. Este hecho pudo deberse al sustrato territorial existente donde las mujeres hispanas tenían una mayor participación e influencia en su sociedad como nunca tuvieron las damas romanas.

En pocas palabras, el hilo conductor de la dinastía Julio-Claudia fue Livia, la única antepasada común de todos sus emperadores, hecho que la convirtió en una especie de reencarnación de *Venus Genetrix*, madre de los Julios, y ella misma Julia por adopción. A través de su rol como esposa de Augusto, madre de Tiberio, bisabuela de Calígula, abuela de Claudio y tatarabuela de Nerón, su prominencia y sus distintos roles necesitaron de la creación de diferentes imágenes de la emperatriz.

El hallazgo de estas esculturas en territorio hispano es motivo suficiente para reformular la imagen existente de Livia Drusila, producto de una historiografía antigua y moderna con tintes peyorativos y misóginos, donde todas las desgracias son atribuidas sin ningún tipo de evidencia a esta mujer, solo por el hecho de ser mujer y mantenerse en la cúpula del poder que tantos hombres no alcanzaron.

En conclusión, el levantamiento de estas esculturas con o sin sanción oficial deja entrever la opinión de la sociedad ibero-romana, una visión no tan negativa como los autores clásicos transmitieron, una visión más realista donde se observa la manipulación de la imagen de esta mujer para beneficio de su familia y no a la inversa, además de marcar un ejemplo a seguir para todas las mujeres romanas, y no sólo en su comportamiento moral, sino como vía de acceso para su introducción en la vida pública a través bien de su culto, o de emular su actividad evergeta que le permitió desempeñar una autonomía, que sería seguida y deseada por multitud de mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

Abascal Palazón, Juan Manuel y Espinosa Ruiz, Urbano (1989), *La ciudad hispano-romana. Privilegio y poder*, Logroño, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de La Rioja.

- Alarcón Hernández, Carmen (2017), *La religión del poder en Hispania: las manifestaciones de culto imperial en la provincia de la Bética durante el Principado. (Tesis Doctoral Inédita)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Barrett, Anthony A. (2004), *Livia primera dama de la Roma Imperial*, Madrid, Espasa.
- Bartman, Elizabeth (1998), *Portraits of Livia imaging the imperial woman in Augustan Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Blanco Freijeiro, Antonio (1965), “Retratos de príncipes julio-claudios en la Bética”, *B.R.A.H. CL VI*, 1, pp. 92-95.
- Canto, Alicia María (1991), “Colonia Patricia Corduba: nuevas hipótesis sobre su fundación y nombre”, *Latomus*, 50, pp. 846-857.
- Canto, Alicia María (1997), “Algo más sobre Marcelo, Corduba y las Colonias Romanas del año 45 a.C.”, *Gerión*, 15, pp. 253-281.
- Canto, Alicia María (2004), “*Venus Genetrix Augusta* y los dioses de *Hispalis* en la donación familiar de un *diffusor olearius* hacia 146 d.C.”, *CuPAUAM*, 30, pp. 141-152.
- Carrillero Millán, Manuel y López Medina, María Juana (2002), “La expansión del culto imperial en la campiña de Córdoba”, *ARYS*, 5, pp. 65-86.
- Castillo, Elena (2008), “Iponuba y su conjunto escultórico de época Julio Claudia”, *ROMULA*, 7, pp. 149-186.
- Crespo Ortiz de Zárate, Santos (2016), “*Cognomina* vinculados a las edades del individuo en *Hispania romana*”, *Hispania Antiqua*, XL, pp. 261-290.
- Hemelrijk, Emily (2013), “Inscribed in the City: How Did Women Enter Written Space?”, en Gareth Sears, Peter Keegan y Ray Laurence (eds.), *Written Space in the Latin West, 200 BC to AD 300*, London-New York, Bloomsbury, pp. 135-152.

- Cisneros Chunchillos, Miguel (2002), “El mármol y la propaganda ideológica: el modelo del foro de Augusto”, en: Marco Simón, Francisco; Pina Polo, Francisco y Remesal Rodríguez, José (coord.), *Religión y propaganda política en el mundo romano*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 83-104.
- Domínguez Arranz, Almudena (2009), “Maternidad y poder femenino en el Alto Imperio: imagen pública de una primera dama”, en: Cid López, Rosa María (ed.), *Madres y maternidades: construcciones culturales en la civilización clásica*, Oviedo, KRK, pp. 215-252.
- Étienne, Robert (1974), *Le Culte Impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste a Dioclétien*, Paris, Diffusion de Boccard.
- Ferrero, Guglielmo (1911), *The Women of the Caesars*, New York, Palatine Press.
- Fishwick, Duncan (2000), “A new forum at Corduba”, *Latomus*, 59, pp. 96-104.
- Fishwick, Duncan (2004), *The imperial cult in the latin West Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire Volume III: Provincial cult Part 3: The Provincial Centre; Provincial Cult*, Boston, Brill.
- Fraschetti, Augusto (2011), *Roman Women*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Gallego Franco, Henar (2007), *Mujeres en Hispania Tardoantigua: las fuentes epigráficas (Siglos V-VII d. C.)*, Valladolid, Publicaciones UVA.
- Garriguet Mata, José Antonio (1997a), “Un posible edificio de culto imperial en la esquina sureste del foro colonial de Córdoba”, *Antiquitas*, 8, pp. 73-80.

- Garriguet Mata, José Antonio (1997b), “El culto imperial en las tres capitales provinciales hispanas: fuentes para su estudio y estado actual del conocimiento”, *Anales de Arqueología Cordobesa*, 8, pp. 43-68.
- Garriguet Mata, José Antonio (1999), *AAC*, “Reflexiones en torno al denominado «Foro de Altos de Santa Ana» y a los comienzos del culto dinástico en Colonia Patricia Corduba”, 10, pp. 87-113.
- Garriguet Mata, José Antonio (2000), “La implantación de las formas artísticas romanas en Colonia Patricia Corduba, capital de la Bética”, *Arbor*, CLXVI, 654, pp. 157-174.
- Garriguet Mata, José Antonio (2004), “Grupos estatuarios imperiales de la Bética: la evidencia escultórica y epigráfica”, en Trinidad Nogales Basarrate y Luis Jorge Gonçalves (eds.), *Actas de la IV Reunión sobre Escultura Romana en Hispania. Actas de la IV reunião sobre escultura romana na Hispânia : Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Universidade de Lisboa, 7,8 & 9 Fevereiro-2002*, Madrid, Ministério de Cultura.
- Giroire, Cécile y Hasselin Rous, Isabelle (2015), “Imágenes de mujeres”, en *Mujeres de Roma. Seductoras, maternales, excesivas*, de Aline François-Colin (coord.), Barcelona, Editorial Tenov.
- Gradel, Ittai (2002), *Emperor worship and roman religion*, Oxford, Clarendon Press.
- Hidalgo de la Vega, María José (2012), *Las emperatrices romanas. Sueños de púrpura y poder oculto*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hubeňak, Florencio (2008), “La helenización de Roma como paso previo a la romanización de la ecumene”, *XIV Jornadas de Estudios Clásicos*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina Facultad de Filosofía y Letras, pp. 1-11.
- Ibañez, Alejandro; Secilla, Ricardo y Costa, Julio (1996), “Novedades en arqueología urbana de Córdoba”, *Colonia Patricia Corduba. Una*

reflexión arqueológica. Coloquio internacional (Córdoba 1993), Córdoba, pp. 122-126.

James, Sharon L. y Dillon, Sheila (2012), *A companion to women in the ancient world*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford.

Jessen, Kelyn Elizabeth (2013), *Portraits of Livia in context: an analysis of distribution through the application of geographic information systems*, Iowa, University of Iowa.

Jiménez Salvador, José Luis (1990), Arquitectura religiosa romana en Corduba-Colonia Patricia: panorama y perspectiva, *Anas*, 2-3, 77-87.

Jiménez Salvador, José Luis (1991), “El templo romano de la calle Claudio Marcelo en Córdoba”, *Templos romanos de Hispania Cuadernos de arquitectura romana VOL I*, pp. 119-132.

Lagóstena Barrios, Lazaro Gabriel (2011), *ASIDO CAESARINA: La antigüedad romana de Medina Sidonia*, pp. 115-191.

León, Pilar (1996), “Hacia una nueva visión de la Córdoba romana”, en: León, Pilar (coord.), *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica. Coloquio internacional*. Córdoba, pp. 17-35.

López López, Isabel María (1998), “El taller de las estatuas togadas de Ronda de Tejares (Córdoba)”, *Archivo Español de Arqueología*, 71, pp. 139-143.

López López, Isabel María (1999), “Estatuas femeninas procedentes del espacio público de los Altos de Santa Ana en Colonia Patricia (Córdoba)”, *HABIS*, pp. 329-351.

Marcos Pous, Alejandro (1981), “Retrato de Iulia Augusta, de arte local hispano-bético”, *Coduba Archaeologica*, 10, pp. 13-48.

Márquez, Carlos (1998), “Acerca de la función e inserción urbanística de las plazas en Colonia Patricia”, *Ampurias*, 52, pp. 63-76.

- Márquez, Carlos (2013), “La función de la escultura en una ciudad romana: el ejemplo de Torreparedones (Baena, Córdoba)”, *Ituci*, 3, pp. 20-28.
- Márquez, Carlos; Morena López, José Antonio y Ventura Villanueva, Ángel (2013), “El ciclo escultórico del foro de Torreparedones (Baena, Córdoba)”, *Escultura romana VII*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- Martínez Pinna, Jorge (2011), *Las leyendas de fundación de Roma: de Eneas a Rómulo*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Melchor Gil, Enrique (1994), “Ornamentación escultórica y evergetismo en las ciudades de la Bética”, *POLIS*, 6, pp. 221-254.
- Mirón Pérez, María Dolores (1996), *Mujeres, religión y poder: el culto imperial en el occidente mediterráneo*, Granada, Universidad de Granada.
- Mirón Pérez, María Dolores (2001), “Livia y los orígenes del culto a las emperatrices en la Bética”, *Actas del I congreso internacional de Historia Antigua La Península Ibérica hace 2000 años*, Valladolid, pp. 623-630.
- Monterroso Checa, Antonio (2011), “Cordoba romana. Historiografía abierta sobre arquitectura y urbanismo”, *Antiquitas*, 23, pp. 149-175.
- Morena López, José Antonio (2012), “El parque arqueológico de Torreparedones (Baena, Córdoba): un proyecto de desarrollo rural desde el patrimonio histórico”, *El Parque Arqueológico de Torreparedones*, pp. 249-255.
- Morena López, José Antonio; Ventura Villanueva, Ángel; Márquez Moreno, Carlos y Moreno Rosa, Antonio (2011), “El foro de la ciudad romana de Torreparedones (Baena, Córdoba): primeros resultados de la investigación arqueológica (campana 2009-2010)”, *Itálica*, 1, pp. 145-169.

- Murillo, Juan Francisco (2013), “Colonia Patricia Corduba hasta la dinastía Flavia. Imagen urbana de una capital provincial”, *Simulacrae Romae II*, pp. 71-93.
- Murillo, Juan Francisco; Moreno, Maudilio; Jiménez, José L. y Ruiz, Dolores (2003), “El templo de la calle Claudio Marcelo (Córdoba). Aproximación al foro provincial de la Bética”, *Romula*, 2, pp. 53-88.
- Nogales Basarrate, Trinidad (coord.) (1993), Actas de la I reunión sobre escultura romana en Hispania, Mérida, Ministerio de Cultura.
- Nogales Basarrate, Trinidad (ed.) (2002), Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emerita y otras ciudades de Hispania, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano.
- Oria Segura, Mercedes (2000), “Dioses y ciudad en la Bética romana. Las estatuas de dioses en los espacios públicos de las ciudades béticas”, *CuPAUAM*, 26, pp. 151-167.
- Peña, Antonio; Ventura, Ángel y Portillo, Ana, 2011, “El templo consagrado a Divo Augusto y su *temenos* (*fórum novum*)”.
- Requena Jiménez, Miguel (2001), “El emperador predestinado. Los presagios de poder en época imperial romana: II. Antonino Pío y el retorno a la tradición”, *Cuadernos de la Fundación Pastor*.
- Rodríguez de la Peña, Manuel Alejandro (2008), Los reyes sabios, Madrid, Editorial Actas.
- Rodríguez Gutiérrez, Oliva (2011), *Hispania Arqueológica, panorama de la cultura material de las provincias Hispanorromanas*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Rojo Blanco, David (2011), “Iconografía y poder en el Roma Alto Imperial – Augusto y el nuevo Retrato”, *Ab Initio: Revista digital para estudiantes de Historia*, 2, 2, pp. 3-15.

- Rose, Charles Brian (1997), *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sánchez Moreno, Eduardo (1997), “La mujer en las formas de relación entre núcleos y territorios de la Iberia protohistórica. I. Testimonios literarios”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, 10, pp. 285-294.
- Sánchez Salor, Eustaquio (1982), “Introducción” a Orosio, *Historias libros I-IV*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 53, pp. 7-21.
- Santos Gener, Samuel (1944), *Memorias Museo Arqueológico Provincial*, IV, 82, lámina XVII, 2 y 3.
- Stylow, Armin (1996), “De Corduba a Colonia Patricia. La fundación de la Corduba romana”, *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica. Coloquio internacional*, Córdoba, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.
- Teja Negrodo, Natalia (2014), “Las emperatrices de la dinastía Julio-Claudia”, *Revista de Clases Historia Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, 415, pp. 1-27.
- Valverde y Perales, Francisco (1902), “Antigüedades romanas de Baena”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 40, pp. 253-257.
- Valverde y Perales, Francisco (1903), “Historia de la villa de Baena”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 42, pp. 401-405.
- Valverde y Perales, Francisco (1903), “Antigüedades romanas de Baena”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 43, pp. 521-525.
- Valverde y Perales, Francisco (1905), “Antigüedades romanas de Andalucía. Excavaciones en el Cerro del Minguillar cerca de Baena”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 46, pp. 167-168.
- Varner, Eric (2004), *Mutilation and transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Boston, Brill.

Ventura, Ángel, Bermúdez; José Manuel y León, Pilar (1996), “Análisis arqueológico de la Córdoba Romana: Resultados e hipótesis de la investigación”, *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica. Coloquio internacional*, Córdoba, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura.

Vicent Zaragoza, Ana María (1987), “Retrato de Iulia Augusta en el Museo Arqueológico provincial de Córdoba”, pp. 351-365.

Vicent Zaragoza, Ana María (1989), *Retratos Romanos Femeninos del Museo Arqueológico de Córdoba*, Córdoba.

Vicent Zaragoza, Ana María (1984-1985), “Lote de esculturas romanas de los Altos de Santa Ana”, *Corduba Archaeologica*, 15, pp. 55-62.

Vives, José (ed.) (1963), *Concilios visigóticos e hispanorromanos*, Barcelona-Madrid, CSIC.

Zanker, Paul (1992), *Augusto y el poder de la imágenes*, España, Alianza Editorial.