



Augusto
y el poder de las imágenes

Paul Zanker

ALIANZA FORMA

Las imágenes reflejan el estado de una sociedad y su sistema de valores, así como sus crisis y sus momentos de euforia. Partiendo de esta premisa, **Paul Zanker** analiza el arte de los tiempos de Augusto, quien, empeñado en un esfuerzo sin precedentes por devolver una identidad a los romanos tras la crisis social y política de fines de la República, creó, de hecho, un nuevo lenguaje iconográfico. Su interés no se centra en la interpretación de monumentos en particular, sino en el conjunto de imágenes que influyeron en los contemporáneos de Augusto, incluidos ritos religiosos, vestimenta, ceremonias oficiales y formas de convivencia social, en la medida en que se decantan como representaciones visuales. Si bien se ha querido ver en el éxito del programa de renovación de Augusto el efecto de un refinado aparato de propaganda, **Augusto y el poder de las imágenes** revela la mayor complejidad del proceso, ya que incluso aquellos que detentaban el poder sucumbieron a la influencia de los símbolos que ellos mismos utilizaban.

ALIANZA EDITORIAL

Paul Zanker

Augusto y el poder de las imágenes

Versión española de
Pablo Diener Ojeda

Revisión técnica de
Walter Trillmich

Alianza Editorial

Título original:

Augustus und die Macht der Bilder.

© C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), München 1987

© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A.; Madrid, 1992

Calle Milán, 38; 28043 Madrid; telef. 300 00 45

ISBN: 84-206-7113-4

Depósito legal: M.9000-1992

Fotocomposición: EFCA, S. A.

Avda. Doctor Federico Rubio y Galí, 16. 28039 Madrid

Impreso en RAIZ, S. L. Gutierre de Cetina, 26. 28017 Madrid

Printed in Spain

A Dorothea

Indice

Prefacio	13
Introducción	17
I. EL CONTRADICTORIO MUNDO DE LAS IMAGENES DURANTE LA DECADENCIA DE LA REPUBLICA	23
El desnudo en las estatuas honoríficas	23
Contradicciones en la forma y el contenido	27
Propaganda familiar y desintegración de la clase dirigente	31
La imagen de Roma como reflejo de la situación del Estado y la sociedad	39
La villa y el origen de los espacios de la vida privada	46
II. IMAGENES EN COMPETENCIA. LA LUCHA POR EL PODER UNIPERSONAL.....	54
<i>Divi filius</i>	54
Estatuas de glorificación del joven César	58
Identificación con los dioses y concepción de sí mismo	66
Las series programáticas de monedas de Octaviano	76
Las imágenes problemáticas de Antonio	80
Rivalidad en las obras de arquitectura y multiplicidad de formas	90
El Mausoleo	97
III. EL GRAN CAMBIO. NUEVOS SIMBOLOS Y UN NUEVO ESTILO DE GOBIERNO.....	103
El Foro se transforma en un espacio de representación de los Julios	103
Los símbolos de la victoria	106

El vencedor se recata.....	109
<i>Res publica restituta</i>	115
El nombre honorífico de «Augusto» y el nuevo retrato...	124
IV. EL PROGRAMA DE RENOVACION CULTURAL	128
1. <i>Pietas</i>	130
<i>Aurea Templa</i>	132
Nuevos programas iconográficos	139
Fiesta y ritual.....	143
Los altos colegios sacerdotales.....	148
Dignidad sacerdotal y <i>status social</i>	157
2. <i>Publica magnificentia</i>	166
El <i>Princeps</i> toma medidas ejemplares contra el lujo privado	167
Los deleites de una villa, para el pueblo	170
La presencia de la familia imperial en el conjunto de la ciudad	175
Aplauso y orden. El teatro como lugar de encuentro entre el <i>Princeps</i> y el pueblo.....	179
Conjunto urbano e ideología.....	185
3. <i>Mores Maiorum</i>	190
Leyes relativas a la moral.....	190
El <i>Princeps</i> como modelo ideal	193
<i>Toga y stola</i>	197
V. LA EXALTACION MITICA DEL NUEVO ESTADO	201
1. <i>Aurea Aetas</i>	201
Comienza la Edad de Oro.....	202
Fecundidad y abundancia.....	208
Los zarcillos paradisiacos.....	216
Victoria y paz	220
2. <i>Mito. Historia. Presente</i>	230
Del mito familiar al mito de Estado	230
Venus y Marte.....	233
Eneas y Rómulo.....	239
Una imagen revisada de la historia romana.....	249
3. <i>Principes Iuventutis</i> . La sucesión y el mito de Estado....	255
Los herederos, descendientes de Venus	255
Tiberio y Druso como generales del Imperio	265

Tiberio como sucesor	268
El <i>Princeps</i> asume el papel de Júpiter.....	271
VI. EL LENGUAJE FORMAL DEL NUEVO MITO.....	281
Reutilización de obras originales clásicas y arcaicas.....	284
La connotación sagrada de la forma arcaica.....	286
La pretensión moralizante de la forma clásica.....	290
Composiciones «aticistas».....	295
El valor simbólico de la cita	299
VII. LAS NUEVAS IMAGENES Y LA VIDA PRIVADA.....	308
Lealtad y moda	309
Compenetración y mensaje privado.....	318
Mentalidad y gusto.....	325
Escenas bucólicas.....	332
Mentalidad y representación de sí mismo	338
VIII. LA DIFUSION DEL MITO DEL EMPERADOR EN TODO EL IMPERIO.....	343
La reacción de los griegos	343
La rivalidad de las ciudades en el culto al emperador	349
El culto al emperador en Occidente.....	355
Las élites urbanas y el programa augústeo	363
Mármol y conciencia individual.....	372
Conclusión.....	383
Bibliografía	389
Referencias de las ilustraciones	421
Índice toponímico y de museos	429

Prefacio

Las edificaciones y las imágenes reflejan el estado de una sociedad y sus valores, así como sus crisis y sus momentos de euforia. Pero es sabido que resulta difícil analizar el caso concreto de una obra de arte en tanto documento histórico con un mensaje propio. En este libro se ha de exponer cómo una transformación del sistema político conduce a un nuevo lenguaje en el ámbito de las imágenes, el cual por una parte refleja una mentalidad en proceso de cambio y, por otra, constituye también una aportación esencial a esta transformación. De acuerdo con las experiencias modernas se plantean, en primer término, cuestiones relativas al impulso social de los procesos de cambio y a los efectos de orden psicológico. En este sentido interesa tanto la forma de la obra artística como su mensaje. Se considera, pues, que el «estilo» es en sí mismo un complejo documento histórico.

Las artes han estado pocas veces tan directamente al servicio del poder político como en los tiempos de Augusto. Las imágenes de poetas y artistas hacen referencia a un mundo feliz, en el cual un gran príncipe gobernó en paz sobre un imperio universal. El carácter sugestivo de algunas de estas imágenes permanece inquebrantable aún en el presente, lo cual es corroborado incluso por la propaganda contemporánea que las reutiliza constantemente.

La excelsa imagen del arte de los tiempos de Augusto no adquirió su carácter definitivo hasta los años treinta de nuestro siglo. Fue durante la conformación de la Roma fascista cuando salieron a la luz pública monumentos tan importantes como el Mausoleo, el Foro de Augusto, el Teatro de Marcelo y el *Ara Pacis*, o al menos fue por entonces cuando estos monumentos se incorporaron plenamente a la conciencia de los contemporáneos gracias a excavaciones o a reconstrucciones. La celebración de los dos mil años del nacimiento de Augusto en 1937 indujo fatalmente, tanto a los gobernantes como a sus

colaboradores, consciente o inconscientemente, a abusar del arte romano en su conjunto y, en particular, del arte de los tiempos de Augusto, con el fin de crear una estética al servicio de la delirante ambición de poder y expansión imperial. Todo ello a pesar de que desde la Antigüedad la figura de Augusto siempre había sido analizada en forma crítica, y ello no únicamente por parte de «republicanos» como Tácito, Voltaire y Mommsen. Pero el panegírico de Augusto de los años treinta también tuvo detractores. Es significativo, por ejemplo, que el famoso libro de R. Syme *The Roman Revolution* fuera publicado en Inglaterra en 1939. Lamentablemente, el arte y la arquitectura no juegan ningún papel en el fascinante capítulo «The Organization of Opinion». Incluso en el presente existe más de un historiador convencido de que las obras de arte son configuraciones estéticas con las que si bien se puede ilustrar libros, no ofrecen más información que la que ya haya podido obtenerse de las fuentes escritas. A la consolidación de este punto de vista han contribuido, desde luego, los historiadores del arte y los arqueólogos con sus interpretaciones de carácter inmanente de las obras y con su desinterés por el lugar histórico concreto que ocupan las obras artísticas.

Es sintomático que después de la Segunda Guerra Mundial la investigación se haya centrado básicamente en el tratamiento de problemas de tipo formal en los casos en que no continuó simplemente con el panegírico de Augusto. Así, pues, el rango del arte de los tiempos de Augusto pasó a sustentarse en su clasicismo y en la calidad de su factura, sobre todo en el ámbito de la arqueología alemana, dominada completamente por el arte griego. Se pensaba que la revitalización y transmisión de las formas griegas, al margen de límites temporales, garantizaba relevancia a los artistas de los tiempos de Augusto, de la misma manera que ocurría con Virgilio y Horacio a pesar de la función política de sus obras. En Italia, por el contrario, el influyente arqueólogo R. Bianchi-Bandinelli discutía desde puntos de vista marxistas la significación histórica del arte de los tiempos de Augusto precisamente a causa de su clasicismo, en el cual veía la expresión de un sistema político reaccionario. A partir de fines de la década de los sesenta pasaron a primer plano cuestiones relativas a la propaganda visual, siguiendo los planteamientos de Ronald Syme y Andreas Alföldi. Por todas partes se comenzaron a rastrear las maquinaciones de ocultos aparatos propagandísticos, mas sin poder probar realmente su existencia.

Es sorprendente que en los últimos años el interés por Augusto y su tiempo haya crecido a pasos agigantados. Se celebran conferencias y coloquios sobre todo en Alemania, en EE.UU. y en Inglaterra; no

sólo se publican estudios especializados e informes de investigación, sino también libros costosamente ilustrados que se dirigen a un amplio público; en Berlín se organizó en 1989 una gran exposición. ¿Se trata acaso simplemente de una tendencia general de la llamada post-modernidad, que presta nuevo interés a todos los períodos y figuras «clásicos»? ¿O es la fascinación que provoca una sociedad ordenada y tranquila, el soberano con rostro humano que proporcionó bienestar y seguridad a todos, que promocionó a los buenos poetas e hizo construir bellos edificios y que, sobre todo, supo transmitir sólidos valores morales?

La base de este libro la constituyen las Jerome Lectures que pronuncié en 1983/84 en Ann Arbor y en la American Academy de Roma. Sin la estimulante experiencia de estos cursos no habría tenido valor para publicar una síntesis como ésta. Las invitaciones del Institute for Advanced Study en Princeton (1982) y de Oxford (Wolfson College, 1985) me posibilitaron la elaboración del trabajo. Mi agradecimiento en primer lugar a estas instituciones y a los colegas con quienes pude tratar, sobre todo a P.H. von Blanckenhagen, J. d'Arms, G. Bowersock, J. Griffin, Ch. Habicht, D. Scott, D. y H. Thompson, Z. Yavetz. F. Millar llevó a cabo un seminario conjunto en Oxford, al que concurrieron los colegas de allí y del que saqué gran provecho.

Durante el largo tiempo en que me he ocupado de este tema he recibido sugerencias, ayuda y buenos consejos de tan diversa procedencia que me resulta imposible agradecer cada uno en particular. Pero tengo especial interés en mencionar cuánto agradezco las sugerencias y ayuda de amigos, colegas y estudiantes de Múnich; entre ellos quisiera nombrar sobre todos a Ch. Meier y H. von Hesberg, pero también a O. Dräger, D. Lauenstein, M. Pfanner y R. Senff.

Introducción

A la muerte de Augusto, el Senado romano debatió sobre el sepelio y los homenajes a realizar, y uno de los senadores propuso llamar *Saeculum Augustum* a la época en que había vivido el difunto, denominación que habría de incorporarse al calendario oficial (Suetonio, *Aug.* 100). Al margen del oportunismo que motivara al autor de la moción, existía una conciencia generalizada de haber vivido una época de grandes transformaciones. Después de las oscuras décadas de guerra civil habían transcurrido cuarenta y cinco años de paz y seguridad. La monarquía había dado finalmente una administración coherente al enorme imperio, disciplina al ejército, «pan y circo» a la *plebs* romana y un gran auge a la economía. El ciudadano romano concebía el Imperio imbuido de la conciencia de la misión moral que éste implicaba. Pero, a comienzos de la monarquía de Augusto (31 a.C.) había reinado el pesimismo y muchos veían al Estado al borde de la ruina a causa de su propia inmoralidad. ¿De qué manera se llevó a cabo este cambio de actitud, cómo se alcanzó este entusiasmo que, gracias a los poetas de la época, determinaría la imagen del *Saeculum Augustum* incluso en la posteridad?

La cultura romana está marcada de manera decisiva por un dramático proceso de aculturación que se inicia en el siglo II a.C. La conquista del Oriente griego había saturado la arcaica estructura social de la ciudad-estado con la cultura del mundo helenístico. A diferencia de lo que es habitual, en este caso fueron los vencedores quienes debieron soportar este proceso. «La Grecia vencida sometió al vencedor e introdujo las artes en el Lacio agreste ...» (Horacio, *Ep.* II 1, 156):

*Graecia capta ferum victorem cepit et artis
intulit agresti Latio...*

La repercusión sobre el modo de vida, la religión, la moral y la conciencia de sí mismos fue enorme. La oposición entre *mores maiorum* y aquello que se condenaba en Roma bajo el concepto genérico de *luxuria* no habría podido ser más extrema. Por una parte estaban las ciudades griegas con un cultivadísimo estilo de vida, la imponente forma en que se manifestaban los reyes, la tradición de la cultura clásica de Atenas, las escuelas de filósofos, el pensamiento racional, pero también los misterios de los cultos paganos en función de las necesidades espirituales del individuo. Por otra, existía una religión acorde con la vida de los campesinos y unida en forma indisoluble con el Estado, unos fuertes lazos de unión en el ámbito de las relaciones familiares de tipo patriarcal, vidas de un transcurso simple y que no se habían modificado durante generaciones y una cultura escueta sin literatura y sin imágenes. No sorprende, pues, que al chocar dos mundos tan opuestos surgieran conflictos y profundas inseguridades.

Esto se manifestó aún con más fuerza dado que la helenización de Roma se desarrollaba en una sociedad sometida a veloces transformaciones políticas y en una ciudad-estado sobrecargada por el aparato administrativo de un gigantesco imperio. Los éxitos de la guerra y la expansión económica habían conducido a la concentración de la riqueza y de la propiedad de la tierra en manos de unos pocos, al éxodo rural y al desarraigo de las masas en la mismísima Roma. Como consecuencia de los grandes ejércitos profesionales se habían generado nuevas relaciones de adhesión, que permitieron a los generales victoriosos transformarse en fuerzas políticas paralelas al Estado. Las relaciones de propiedad modificadas en forma dramática hicieron permeables las estrictas fronteras estamentales. Potentes grupos en auge, sobre todo las personalidades conductoras de las ciudades itálicas y los ricos libertos, presionaban por acceder al reconocimiento social y a la participación en política. Se batalló en el ámbito de una competencia generalizada, en la cual la nobleza no se medía, como antes, en función de los servicios prestados a la *res publica*, sino en función de la preeminencia personal y del beneficio material.

El mundo iconográfico griego, asimilado con gran rapidez, desempeñó un importante papel en este proceso. Para las familias romanas helenizadas, y en particular para los generales victoriosos, éste ofrecía un marco imponente con el cual poner de manifiesto la amplitud del propio campo de acción y las aspiraciones de poder. Mas, para muchos contemporáneos, estas nuevas imágenes resultaban provocadoras, ya que es evidente que su mensaje se contraponía parcialmente a la tradición. Los conceptos de valor heredados se atrofiaron

en su negación de lo nuevo, generando la conocida ideología de la romanidad y del Estado romano, la cual simultáneamente resultaba cuestionada por el comportamiento cotidiano de muchos. La primera parte del libro ha de poner de manifiesto en qué medida las imágenes importadas reflejan el proceso de disolución social y contribuyeron a la conflictividad en los planteamientos de los valores. Sin este fundamento, sin el poder destructivo de las imágenes, resulta incomprendible el carácter «positivo» del nuevo lenguaje iconográfico en la época de Augusto.

Al desmoronarse definitivamente la vieja *res publica* en las luchas de poder entre César y Pompeyo, y entre Octaviano y Antonio, ante la desorientación general, cuando los contemporáneos se planteaban el origen de esta decadencia, atribuían la culpa sobre todo al hecho de haberse distanciado de los dioses y de las costumbres de los antepasados (*mores maiorum*). Es evidente que difícilmente podrían haber identificado el contexto estructural. Pero —concebidas en palacios opulentos— las visiones sobre la sencillez y piedad de los antiguos romanos, sobre el altruismo de sus guías políticos y sobre la disposición al sacrificio del campesinado del Estado no eran más que una retórica inconsistente a la vista de la realidad. Durante las agitadas transformaciones de las últimas generaciones no sólo resultaba problemática la *res publica*, sino también la identidad cultural.

Después que Augusto hubiera conseguido el poder unipersonal (31 a.C.), atacó una a una las «deficiencias» a que aludían aquellas consignas. Con un amplio programa cultural desarrollado consecuentemente durante más de veinte años se persiguió una renovación moral a todo nivel y se logró efectivamente un cambio de mentalidad. A la glorificación que de sí mismos hacían los generales, compitiendo unos contra otros, se opuso la adoración del soberano elegido por los dioses; contra la irritación provocada por el lujo privado se llevó a cabo un programa de ostentación del Estado (*publica magnificentia*); contra la desidia respecto a los dioses y contra la inmoralidad se desarrolló un extraordinario movimiento de renovación religiosa y moral (*pietas y mores*).

Un programa de esta magnitud requería un nuevo lenguaje iconográfico. Este libro trata de las complejas relaciones entre la erección de la monarquía, la reestructuración de la sociedad y la transformación del mundo de las imágenes y de todo el sistema de comunicación visual. La experiencia moderna ha inducido a suponer en este caso la existencia de un aparato de propaganda. Jamás existió tal cosa. Aquello que *a posteriori* aparece como un sofisticado sistema es el resultado de una combinación de la forma en que el monarca se presentaba

públicamente y de los homenajes que le eran tributados con mayor o menor espontaneidad. Se trata, eso sí, de un proceso autónomo en sus grandes lineamientos. Mi propósito es poner de manifiesto cómo las diversas partes interesadas contribuyeron a la creación del nuevo lenguaje iconográfico y qué intereses y presiones sociales participaron en su difusión.

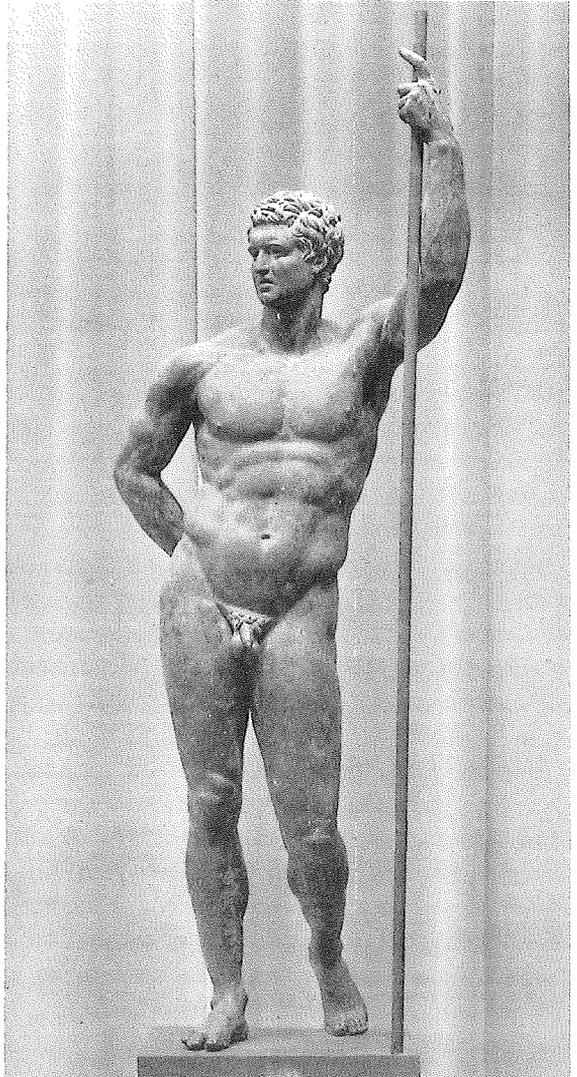
A continuación, al hablar de «mundo de las imágenes» y «lenguaje de las imágenes» deseo subrayar que mi interés primordial no se refiere a la interpretación de monumentos en particular. Esta tarea ya ha sido llevada a cabo, aun cuando las descripciones y los comentarios de los arqueólogos con frecuencia hacen suyo el tono panegírico de los poetas de los tiempos de Augusto. Aquí en cambio interesa el conjunto de las «imágenes» que influyeron sobre los contemporáneos. Con ello no se hace referencia únicamente a las obras de arte, las edificaciones y las visiones poéticas, sino también a los ritos religiosos, vestimenta, actos de Estado, formas de comportamiento del monarca, así pues a todas las formas de convivencia social en tanto se decanten como imágenes. Me interesan las relaciones entre las imágenes y su efecto en el observador.

El mundo de las imágenes, entendido de esta manera, refleja el estado interno de una sociedad y permite obtener una idea de la escala de valores y de las proyecciones de los contemporáneos, aspectos que frecuentemente no se manifiestan en las fuentes literarias.

El poder de las imágenes se materializa en la interacción. También los poderosos sucumben a la fascinación de los signos que utilizan para su propaganda. La conciencia de sí mismos y la forma en que asumen sus funciones resultan decisivamente determinadas por sus propias consignas y naturalmente también por las de sus contrincantes. En cuanto a los destinatarios, estas imágenes eran percibidas no sólo como mensajes con contenido político. Como se demostrará más adelante, fueron crecientemente incorporadas y utilizadas para expresar virtudes y valores relacionados con el ámbito privado.

En los tiempos de Augusto, la importancia de las imágenes no radicaba tanto en su propaganda en favor de la nueva monarquía. Para el pueblo esto era casi innecesario, y en lo referente a la oposición de la aristocracia resultaba absolutamente inútil. Sin las legiones y sin las enormes riquezas de Augusto, las imágenes no habrían tenido éxito alguno. Pero a largo plazo su repercusión en la sociedad representó un factor histórico relevante. Determinados valores, como la religión renovada, se convirtieron en realidad sólo mediante la enorme resonancia que tuvo el correspondiente lenguaje de las imágenes. Y lo que es más: a través de las imágenes se pudo establecer un mito del em-

perador y del Estado, un mito de origen simple que fue cobrando independencia, que se antepuso a los hechos y a las condiciones reales de vida y que condujo a una percepción en cierta medida filtrada de la realidad y de este modo transmitió durante generaciones la impresión de vivir bajo el mejor de los Estados y a la altura de los tiempos.



1. Estatua honorífica de un general romano, hacia 180-150 a.C. El romano aparece representado como un rey helenístico. En este sentido, tanto la actitud como la desnudez lo identifican con las imágenes de los dioses.

I. El contradictorio mundo de las imágenes durante la decadencia de la República

El desnudo en las estatuas honoríficas

Antes de mediados del siglo II a.C., cuando se erigió en Roma la magnífica estatua de bronce (fig. 1) en honor de uno de los grandes generales, su absoluta desnudez debió de resultar particularmente irritante para la mayoría de los romanos de aquel tiempo. La robusta representación del cuerpo otorga a la obra un carácter plenamente helenístico. Es probable que el modelo del cuerpo proceda del famoso *Alejandro con la lanza* de Lisipo. Tanto el corte de pelo y de la barba, como también la expresión facial se asemejan a los retratos de los reyes macedónicos (figs. 2 y 3). La estatua es completamente análoga a las de los gobernantes helenísticos y procede de un taller griego. Pero la ausencia de la cinta real en la cabeza demuestra que no se trata de un rey helenístico sino, evidentemente, de un romano, quizá uno de los que derrotaron a los reyes macedonios.

En el mundo helenístico una estatua de este tipo enaltecía la fuerza y las cualidades sobrehumanas. La desnudez y la figura de pie recordaban allí a las estatuas de los dioses y de los héroes, estableciendo una analogía entre el personaje representado y los modelos de las figuras míticas conocidas. Sin embargo, una comparación y un enaltecimiento de este tipo era ajeno a la tradición romana. Desde antiguo, la *res publica* utilizaba la figura togada como estatua honorífica (fig. 4). De este modo, el homenajeado era identificado como cónsul, pretor, augur, etc., a través de los atributos y de los signos correspondientes a su cargo político o sacerdotal que aparecían señalados directamente en la *toga*. Las estatuas de figuras togadas tienen un carácter sobrio y destacan la igualdad entre los ciudadanos, de modo que se corresponden con la rigurosa regulación del ejercicio del poder conseguida a través de un sistema de funcionarios que se relevan anual-

mente. Los miembros de la aristocracia practicaban un control recíproco y no toleraban la glorificación exagerada de méritos individuales, ni mucho menos de cualidades sobrehumanas. Incluso las estatuas en honor de generales victoriosos eran concebidas en forma de una figura togada. Aun cuando con ella se celebre el triunfo de un general, no se le representa investido con las armas, sino con una toga triunfal. Esto se corresponde con la estricta separación de los ámbitos *domi* y *militiae*. El Senado temía la utilización política de las glorias militares por parte de sus generales. Por ello, mientras fue dueño de sus decisiones, tampoco permitió la realización de ostentosas estatuas ecues-



2. Cabeza de la estatua de la fig. 1. El cabello, la barba y el rostro presentan los mismos elementos iconográficos que los retratos de los reyes helenísticos (v. fig. 3).

3. Tetradracma con un retrato del último rey macedonio, Perseo V (179-168 a.C.).

tres o de figuras con armadura, como eran habituales entre los reyes y generales helenísticos. Es sintomático que Sila, que rompió tantas normas, fuera el primero a quien el Senado erigió una estatua ecuestre en el Foro (v. fig. 30 b). Pero los senadores no habían podido impedir la crecición de estatuas a la manera helenística en los casos que éstas eran ofrecidas por particulares, por ejemplo como ofrendas en un santuario. De este modo, Fabio Máximo Cunctator había erigido su estatua ecuestre ya en el año 209 a.C. en el Capitolio, junto al coloso de Hércules que él consagrara y que había financiado con el botín de Tarento.

Así pues, el carácter contradictorio del lenguaje de las imágenes en este ámbito político medular tuvo su origen en una época muy temprana. Mas, si bien las estatuas helenísticas de figuras con armadura y ecuestres (a pesar de sus pretensiones carismáticas) podían asociarse, en cierta medida, con la tradición en tanto su significado en sentido restringido aludía a un «homenaje por méritos militares», por otra parte, las estatuas de desnudos debieron de resultar incomprensibles, más aún, chocantes, a comienzos del proceso de helenización.

Para los opositores políticos que comprendían el lenguaje de la divinización humana de los griegos, la magnificencia corporal de las estatuas era portadora de una pretensión inaceptable. Pero la gran masa de romanos no helenizados no debió de ver en ellas más que una obra inmoral. Hacia el año 150 a.C., en Roma, la desnudez era para muchos expresión de impudicia. Se dice de Catón el Viejo que, de acuerdo con las «costumbres de los antiguos», evitaba bañarse incluso con su hijo y con sus yernos, «porque se avergonzaba de presentarse desnudo ante ellos» (Plutarco, *Cato mai.* 20). La desnudez era sobre todo un signo de inmoralidad «griega»: «La lascivia [se refiere a la homosexualidad entre los griegos] comienza con la desnudez ante los conciudadanos», según el poeta Enio, muerto el año 169 a.C. (Cicerón, *Tusc.* 4, 70).

Quizá aquellas estatuas de figuras desnudas fueran donadas inicialmente por griegos sin malicia alguna; de este modo querrían honrar a los nuevos gobernantes de la misma manera que acostumbraban a hacerlo con sus reyes. Pero esto requería, al menos, la autorización del afectado. Así pues, numerosos monumentos documentan con qué rapidez se difundió en Roma la idea de un general victorioso y carismático. Más de uno de los grandes generales romanos se había convertido en un hombre helenizado a través de sus experiencias en Oriente. Quien hubiera sido honrado y adorado allí como un rey, no permanecería insensible en Roma al sentido adulador de las nuevas imágenes. No en vano el Senado romano parecía una reunión de reyes a los ojos del historiador griego Polibio (muerto hacia 120 a.C.). Y en el curso del segundo y primer siglo a.C., la propia Roma se iba llenando más y más de extranjeros de Oriente —sobre todo de esclavos manumitidos. En cualquier caso, la masa que en el año 44 a.C. elevó espontáneamente a la categoría de un dios al asesinado dictador César y que ofreció holocaustos en su honor, no tenía ya nada en común con los campesinos del siglo II a.C. que habían sido alejados de sus campos de labor mediante levas militares y como consecuencia alejados del latifundio.

En qué medida precisamente las victorias y la experiencia del po-



4. El llamado *Arringatore*. Estatua honorífica de una de las principales personalidades de Perusium/Perugia, hacia 80 a.C. El retratado viste la *toga exigua* y está caracterizado como miembro de la clase alta del lugar mediante el ancho ribete en la *toga* y en la *tunica* y por el calzado.

der modificaron la mentalidad de los grandes generales puede deducirse, por ejemplo, de un comentario sobre Cayo Mario, un *homo novus* de familia más bien rigorista.

«Después de su triunfo sobre Yugurta y los cimbrios no bebía sino de un *cantharos*, porque Dioniso había utilizado esta forma de recipiente en su gira triunfal a través de Asia. De este modo, con cada sorbo de vino quería comparar sus propias victorias con las del dios» (Valerio, *Max.* III 6, 6).

La receptividad de las masas respecto a tal concepción de sí mismo se muestra, por ejemplo, en los honores de que fue objeto Q. Cecilio

Metelo Pío —quien no había obtenido más que un discreto éxito en la lucha contra Sertorio— en los años setenta en Hispania.

«Las ciudades lo recibieron con holocaustos y altares. El permitió que se le impusieran coronas, participó en banquetes soberbios, bebió investido de la *toga triumphalis*, en tanto que representaciones de la Victoria descendían hacia él por medio de sofisticadas construcciones y le ofrecían coronas y trofeos dorados, al tiempo que coros de niños y mujeres entonaban himnos de victoria» (Plutarco, *Sertorius* 22). ¡Cuán provocadoras estas imágenes de generales romanos! Demuestran que, además de las iconografías adoptadas, también hemos de contar con las correspondientes presentaciones en público y con los ritos. En su conjunto, el estilo de vida de los romanos helenófilos fue una provocación para los tradicionalistas. Si bien en un principio el Senado pudo restringir la difusión de las nuevas costumbres e imágenes en Roma a través de la legislación sobre el lujo y el *sumptus*, nada consiguió contra la creciente helenización en el ámbito privado, sobre todo en las villas. Allí había muchos que realizaban celebraciones plélicas de un sentido dionisiaco de la vida, que se hacían iniciar en los misterios y que se esmeraban por legar a la posteridad las correspondientes imágenes en sus casas.

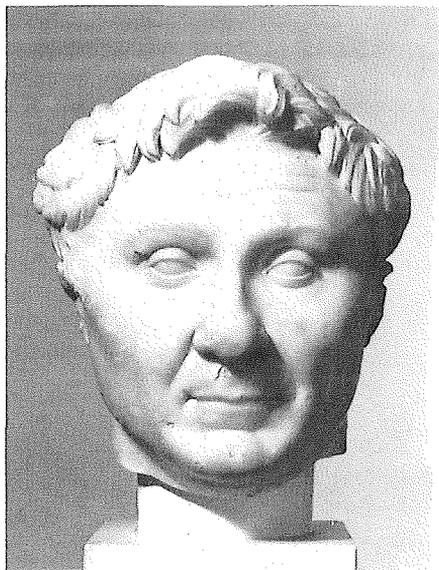
Contradicciones en la forma y en el contenido

En la última época de la República, el mundo de las imágenes era mucho más rico y de mayor atractivo artístico que el arte imperial determinado por las normas de representación del Estado. La coincidencia de los ricos comitentes romanos, que se hallaban bajo la presión de la competencia social y del afán de autoafirmación con los artistas helenísticos, que dominaban una amplia gama de posibilidades estilísticas, creó condiciones excepcionales. Pero aun cuando las formas tengan actualmente, para nosotros, un gran atractivo estético, en la Roma de aquella época el mensaje de las imágenes debió de resultar muy contradictorio si se tiene en cuenta su repercusión en un contexto general. Las nuevas estatuas honoríficas fueron buen ejemplo de ello.

Los gobernantes helenísticos ejercían un poder ilimitado y a ellos atribuían cualidades sobrehumanas. Entre los griegos esto se manifestaba en tanto representaban a sus gobernantes como a dioses y héroes. En Roma, en cambio, hasta el caudillo más coronado por el éxito tenía que retornar a las filas tan pronto concluyera el período de sus funciones, sin importar cuán sobresaliente fuese su éxito. Los esquemas de las estatuas de los gobernantes helenísticos no se correspon-

dían, pues, en absoluto con la realidad romana. Pero no sólo para los generales romanos victoriosos, sino también para hombres de un rango menor e incluso para los magistrados de las ciudades itálicas se recurrió tempranamente a las más altas formas expresivas de la escala foránea de valores. En la época de César podían admirarse, incluso en las plazas del mercado de las ciudades rurales romanas, las estatuas de los notables lugareños ataviados con armadura o desnudos, con la musculatura en tensión y con una enfática expresión de gallardía. Ante un uso tan indiscriminado, los símbolos adoptados perdieron su contenido inicial para transformarse en signos de exaltación de la fama. Se requirió de un esfuerzo cada vez mayor para llevar a la imagen las aspiraciones de poder con un sentido más amplio. La consecuencia fue un incremento tanto de las connotaciones iconográficas como también del número y del tamaño de las estatuas.

Ante una situación de este tipo, también la forma artística concreta había de resultar contradictoria. En un principio, el estilo enfático de los retratos helenísticos de los monarcas había sido adoptado sin el menor reparo, como lo muestra la estatua de bronce del Museo de las Termas (fig. 2). Pero dado que este estilo no concordaba en absoluto con la tradición de la aristocracia romana, marcada por un gran respeto por la edad y por la parquedad de sus representaciones, se había impuesto paso a paso una concepción naturalista del retrato. Los artistas griegos que retrataban a los aristócratas romanos tenían una larga experiencia en la representación naturalista de cuerpos y rostros, pero hasta entonces se habían servido de ella sólo muy moderadamente. En Roma, la conciencia de sí mismos que tenían los nuevos patronos parece haberlos alejado de esta tradición. En este sentido, es probable que la creciente competencia entre los aristócratas romanos desempeñara un papel nada desdeñable. El individuo con sus méritos y particularidades constituía cada vez más el centro de interés. Es probable que esto fomentara un tipo de retratos que destacara lo individual e inconfundible. En cualquier caso, en el siglo I a.C. se puso cierto esmero en la representación de lo personal y del carácter del individuo que no encuentra parangón en toda la Antigüedad. Obsérvese, por ejemplo, la actitud reservada e irónica del retrato de César (fig. 5), el rostro con aspecto rigorista de Pompeyo (fig. 6) o la energía y dureza del rico Craso (fig. 7), y compárense estas imágenes con los retratos realizados según las normas y carentes de individualidad de dignatarios de la época tardía de Augusto (v. figs. 83 y 229). La inmediatez de la presencia física individual triunfó entonces sobre toda norma estética. Cada cual se hizo representar tal y como era, delgado u obeso, joven o viejo, incluso desdentado, calvo y con verrugas. La

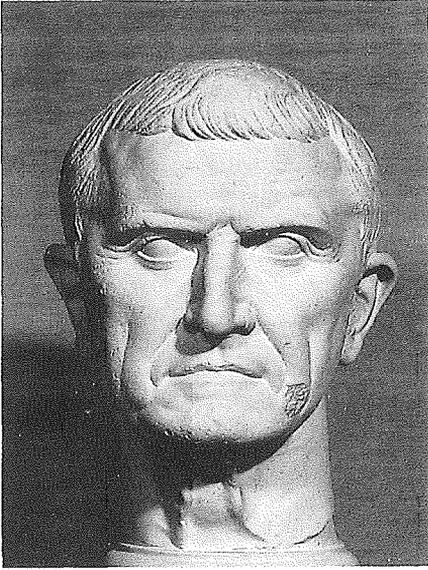


5. C. Julio César (100-44 a.C.). Retrato de los últimos años del *dictator*.

6. Pompeyo Magno (106-48 a.C.). El arquetipo de este retrato fue hecho hacia el año 55 a.C. La onda del pelo es una alusión a Alejandro Magno.

mayoría de estos retratos presentan una figura de mirada seria y severa, pero por lo demás no incorporan valores estéticos o éticos a la representación. No existía, pues, un arquetipo con validez general como lo hubo posteriormente, en la época imperial. Así como en este «realismo» se refleja la emancipación del individuo respecto de un sistema referencial de valores, la combinación de fisionomías cotidianas y sobrias con esquemas corporales heroicos deja en evidencia la discrepancia entre las imágenes foráneas adoptadas de forma ingenua y la propia experiencia de la realidad.

Pero a veces, incluso los retratos están caracterizados por estos mismos contrastes. Por una parte, se han de aprehender las características y expresión individuales de un rostro, y por otra, se exige un talante de apasionamiento heroico a través del uso de fórmulas helénicas de expresión. En este sentido, la onda del pelo que destaca por encima de la frente de Pompeyo recuerda de manera llamativa que, a consecuencia de sus victorias, el retratado se ve a sí mismo como un nuevo Alejandro. De hecho es probable que en la realidad él se peinara a la manera de los retratos de Alejandro. De este modo, el peinado (*anastole*) lleva a la imagen el título de *Magnus* con el que Alejandro distinguiera su nombre. Pompeyo contaba veinticinco años



7. M. Craso, *triumvir* (cónsul en los años 70 y 55 a.C.). Era el hombre más rico de Roma; en la lucha con los partos perdió los estandartes que posteriormente recuperaría Augusto; cayó en la batalla de Carrhes (53 a.C.).

8. Un personaje anónimo; quizá perteneciera a una de las principales familias de Cerdeña.

cuando se celebró la pompa triunfal; en aquella ocasión vistió incluso la clámide de los grandes macedonios en lugar de la ritual *toga picta* y quiso entrar en Roma en un carro tirado por elefantes (¡sufrió un bochorno pues debió pasar a un carro de caballos porque la *porta triumphalis* era demasiado estrecha!). Aquí se reflejan los contradictorios planteamientos de valores en las formas artísticas concretas. Por una parte eran admiradas las grandes personalidades carismáticas del mundo helenístico y por otra se deseaba la continuación de la República y se insistía para ello en que los grandes generales ocuparan su lugar en las filas. Resulta extraño el pelo leonino de Alejandro ondeando libremente por encima del rostro de Pompeyo, cuya factura refleja la imagen de un honrado burgués.

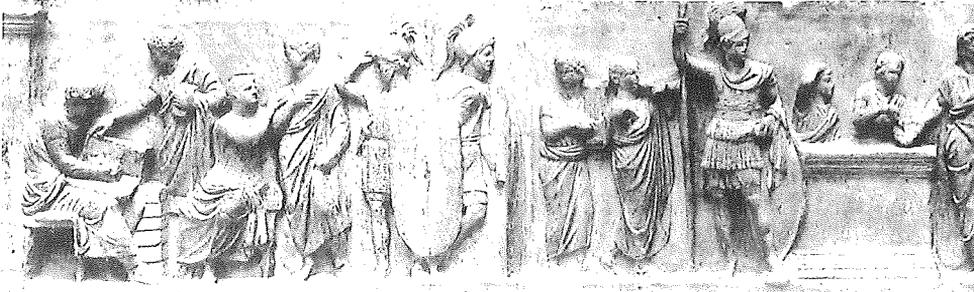
El retrato de Pompeyo no constituye en absoluto una excepción. Por ejemplo, en el retrato de un anciano desdentado, en Cagliari (fig. 8), el rostro sobrio con los labios apretados de forma nada heroica está en tan evidente contraste con el pelo erizado como en el caso de Pompeyo. El mismo contraste muestra, también, el retrato juvenil de Octaviano-Augusto (v. fig. 33), con sus rasgos de temple nervioso y su talante enfático.

Propaganda familiar y desintegración de la clase dirigente

Las contradicciones en el estilo, la sobrecarga de contenidos, la ambivalencia y la difícil inteligibilidad son también sintomáticas en otros ámbitos del lenguaje político de las imágenes. Tonio Hölscher ha estudiado este tema en relación con la totalidad de las representaciones artísticas de carácter político durante la última época de la República. Las imágenes y el estilo artístico aparecen, también en este caso, como un fiel reflejo de la situación política y social. En las imágenes de las monedas se percibe, desde finales del siglo II a.C., un creciente predominio de los intereses particulares de cada uno de los *monetales*. Hasta entonces y durante largo tiempo habían permanecido inmutables las imágenes y los motivos utilizados en la acuñación de monedas, temas con los que podía sentirse indentificado no sólo el Senado, sino la totalidad de los ciudadanos (por ejemplo, Dióscuros, Roma, Júpiter triunfante, piezas de un botín). Con el tiempo, los jóvenes de la nobleza comenzaron a utilizar este cargo de carácter anual (la función de monedero constituía el primer paso en la carrera política) para glorificar el origen y la proezas de sus antepasados y posteriormente se sirvieron del cargo para destacar méritos propios, con frecuencia asuntos sin importancia alguna. Así por ejemplo, durante la dictadura de Sila y de acuerdo con la moda de la época, ¡C. Manilio Limetano utilizó el anverso y el reverso de una moneda para señalar que su familia procedía nada menos que del dios Hermes y de su supuesto hijo Odiseo (fig. 9)! Algo parecido se encuentra en uno de los monumentos más grandes y representativos que se conservan de la época tardía de la República: el llamado «zócalo de Ahenobarbus», en Múnich y París. En un gran pedestal votivo, un magistrado de fines del siglo II se hizo representar desempeñando sus



9. Denario de C. Mamilius Limetanus, Roma, 82 a.C. La familia del *monetalis* decía descender de Ulises (reverso) y del dios Hermes/Mercurio (anverso).



10 a. Relieve del monumento de un censor romano, hacia el año 100 a.C. o anterior. En la en honor de Marte; a la derecha, los animales elegidos para el sacrificio. En los otros tres lados

tareas de censor junto a una escena de sacrificio (fig 10 a). La escena fue ilustrada de forma sobria. Sólo el hecho de que aparezca el dios Marte se contradice con la experiencia romana de la divinidad y constituye un elemento iconográfico tomado del lenguaje de los relieves votivos griegos. En los otros tres lados del pedestal el observador es conducido al mundo de la mitología griega, lejos de la realidad romana. Allí se ve el cortejo nupcial de Poseidón con Anfitrite, acompañados de tritones y nereidas (fig. 10 b). Estas imágenes sensuales proceden de un taller mejor que la representación del censo; fueron traídas de Grecia o del Asia Menor y reutilizadas en el monumento del censor. Generalmente han sido interpretadas como una alusión a un triunfo en una batalla naval del censor. Sin embargo, parece más probable que esta escena nupcial, sin ningún arma de guerra, tuviera como propósito dar a conocer la relación genealógica del funcionario con el dios del mar.

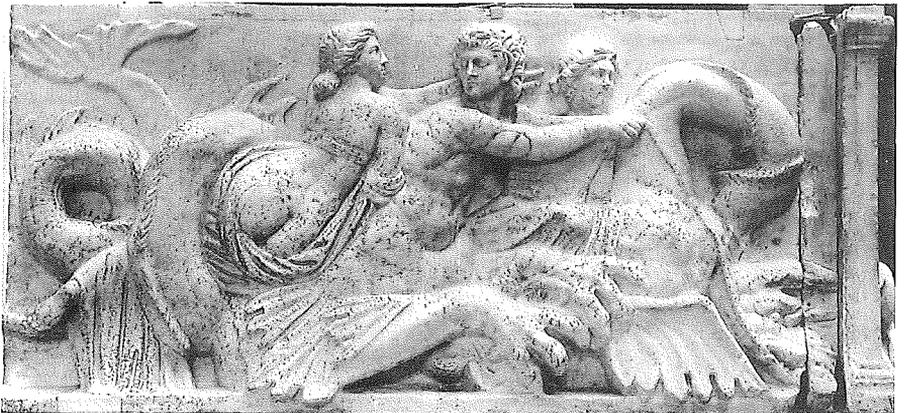
La concepción ética del censor procedía, pues, de dos mundos bien distintos. Su genealogía y las seductoras imágenes griegas eran para él tan importantes como sus méritos políticos. Quizá esto no presentara dificultades para él ni para los de su rango, mas a los ojos del conjunto de la población, tales imágenes no concordaban con el antiguo Estado romano ni con sus rigurosas costumbres. Para las familias helenizadas las genealogías mitológicas significaban algo más que un simple juego de salón. Evidentemente eran importantes en relación con la comprensión que de sí mismos tenían los romanos con un espíritu grecorromano: con ello manifestaban que desde siempre habían pertenecido al mundo griego, que no tenían razón alguna para avergonzarse de su origen. Pero, ¿cuál es el sentido de las nereidas desnudas y de los voluptuosos tritones? ¿Acaso no resultaban provocativas estas imágenes, incluidas en monumentos públicos y en inme-



parte delantera, a la izquierda, el desarrollo del *census*; en el centro, el solemne sacrificio final estaba representado el cortejo nupcial de Poseidón con Anfitrite (v. fig. 10 b).

diata relación con la representación de ritos del Estado? ¿No fomentaban acaso la disposición a reconocer en el individuo sobresaliente algo más que un simple funcionario meritorio, el cual dejaría el cargo al cabo de un año?

No todos los nobles podían hacer gala de grandes nombres míticos o históricos o, en su función de *monetales*, remitirse a un Bruto o a un Marcelo o a famosos edificios de sus antepasados en Roma. Por ello, muchas de las imágenes de las monedas resultaban comprensibles y de interés sólo para el pequeño círculo de familias rivales. Descifrar las largas inscripciones, frecuentemente abreviadas en extremo, era tarea que únicamente conseguían llevar a cabo los conocedores de las



10 b. Detalle del zócalo (v. fig. 10 a). Nereidas con un tritón. Estos relieves con escenas de la mitología proceden de un taller griego de Oriente y en Roma fueron reutilizados para la decoración del monumento del censor. Hacia 130 a.C.

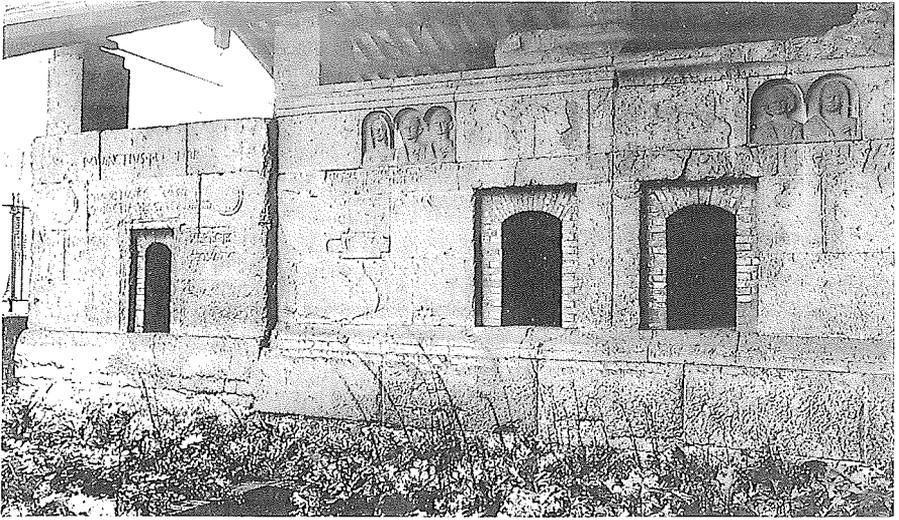


11. Denario de un Caldus, Roma, 51 a.C. a) Retrato de C. Coelius Caldus (cónsul en el 94 a.C.). El estandarte militar con la inscripción HIS alude a sus victorias en Hispania; el estandarte con un jabalí, a la derecha, alude a sus éxitos en Galia. b) L. Caldus como *VII vir epulo* (alto sacerdocio) disponiendo el banquete de los dioses. En cambio las insignias de la victoria, a derecha e izquierda, aluden nuevamente al cónsul del año 94 a.C. La A equivale a *Augus*, y la X, a *X vir sacris faciundis* (miembro del sacerdocio de Apolo).

correspondientes historias familiares (fig. 11). En las monedas aparecían con frecuencia signos aislados y abstractos, alusivos en parte a mensajes políticos y a hechos históricos remotos y poco conocidos. En todo caso, muchas de las monedas sobrecargadas de información puntual no se referían a un horizonte de experiencias generalizado.

Raras veces se difundían imágenes que hicieran campaña en favor del Estado amenazado. En qué medida algunos de los funcionarios se alejaban de lo político queda de manifiesto en el ejemplo de Q. Pomponio Musa. En el año 66 a.C. éste hizo acuñar no menos de diez tipos de denarios, en cada caso con Apolo en el anverso y con el *Hercules Musarum* y las nueve musas en el reverso. ¡Y todo esto únicamente para aludir a su hermoso nombre! Se han de tener en cuenta tales ejemplos para calibrar, por oposición, el efecto de las monedas acuñadas bajo Augusto, en las cuales cada imagen promocionaba al nuevo Estado y a su conductor.

Es sintomático del proceso de disolución social que, al final de la República, la necesidad de prestigio individual y la competencia generalizada condujeran a excesos en las formas de representación de sí mismos, incluso en personas que ni podían ni pretendían obtener beneficio alguno con ello. Lo que originalmente, entre la nobleza, fue un espíritu agonístico en función de los propios méritos degeneró, de manera generalizada, en un empeño por demostrar riqueza y éxito.

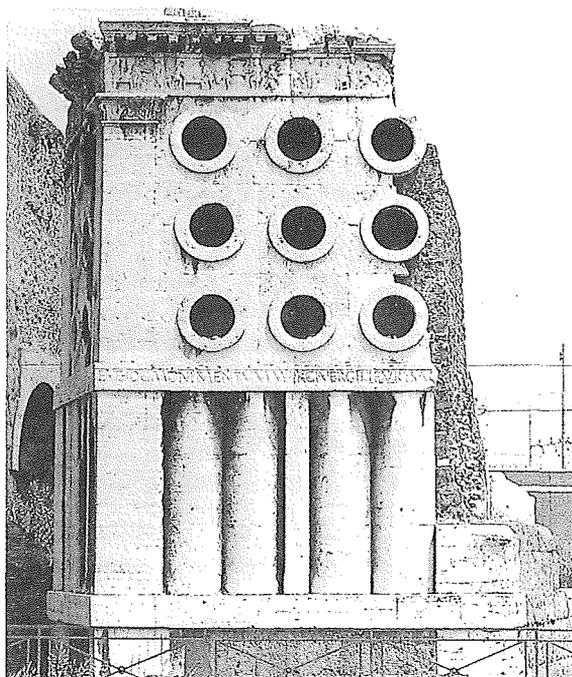


12. Roma, Via Stalilia. Mausoleos de libertos romanos, hacia 100-80 a.C. Los propietarios de los mausoleos se hicieron representar, junto con sus familiares, en relieves exteriores, como si se asomaran a la ventana.

Todo ello sin importar cuán pequeño fuese el escenario social en el que se llevara a cabo esta demostración.

Un ejemplo palpable en este sentido son los costosos monumentos funerarios que se fueron acumulando, tanto al final de la República como incluso en tiempos de Augusto, en las cercanías de las grandes arterias fuera de la ciudad. Los libertos que habían conseguido bienestar enfatizaban con orgullo sus derechos ciudadanos y la libertad de su familia en tanto se hacían representar ataviados con la *toga* y en compañía de su familia en monumentos funerarios de su propiedad construidos en las inmediaciones de las vías públicas (fig. 12). Así por ejemplo, Eurisacio, que después de la esclavitud había llegado a ser un panadero a gran escala, se ufanaba de su éxito profesional como si se tratase de un logro del Estado (fig. 13). Había conseguido un solar destacado en el cruce de dos importantes vías públicas cerca de la ciudad. Para la arquitectura de su monumento funerario ideó algo original. El edificio consta de altos cilindros, cuya forma alude a los grandes graneros de un panadero. Pero los frisos alaban el método racional que utilizaba en la elaboración del pan.

A este nivel social, la competencia y la correspondiente representación de sí mismo tenía un sentido frente a los compañeros de un gremio y a los conocidos. En cambio, frecuentemente, éste ya no era el caso en relación con las grandes familias de la aristocracia senatorial.



13. Roma, delante de la Porta Maggiore. Mausoleo del liberto M. Virgilio Eurisacio, que poseía una gran panadería. Hacia 40-30 a.C.

Ciertamente una parte de ésta había llegado a ser enormemente rica, pero estaba marginada del poder. Aparte de Pompeyo, César, Antonio u Octaviano, la mayoría de los nobles no tenía ya ninguna posibilidad. Es significativo que uno de los monumentos funerarios más monumentales erigidos hacia el año 30 a.C. haya estado destinado a una mujer cuyo único mérito y categoría consistía en haber sido la hija de un cónsul de la rancia aristocracia y esposa de uno de los más ricos hombres de Roma, el hijo de C. Craso (fig. 14).

La breve inscripción dice así: CAECILIAE Q. CRETICI F. METELLAE CRASSI; de modo que se supone que los nombrados eran conocidos. El monumento funerario fue erigido sobre una colina, en uno de los lugares más llamativos de la Via Appia. Consta de tres partes: un zócalo de base cuadrada, un cilindro elevado (en alusión, quizá, a un altar de base circular) y un túmulo funerario que no se ha conservado. Este último debía recordar a los túmulos funerarios arcaicos y de este modo aludir a la antigüedad de la familia. El zócalo y el cilindro sirven de elevación triunfal a esta parte «parlante». Pero como decoración se eligió, entre otros motivos, un trofeo con armas celtas, lo que debía recordar los modestísimos y, para los contemporáneos, ab-

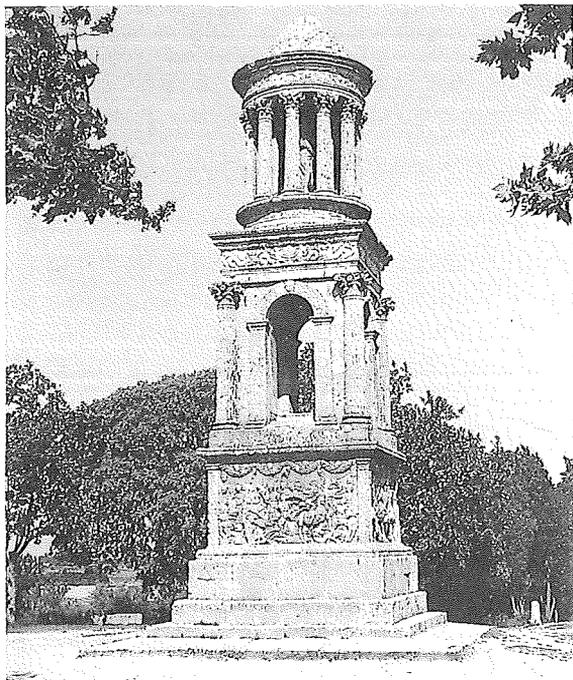


14. Roma, Via Appia. Mausoleo de Cecilia Metela, hacia 30 a.C. En la misma época no se erigían sino modestos monumentos en honor de los cónsules caídos al servicio del Estado (v. fig. 58).

solamente desconocidos triunfos militares que el esposo había conseguido siendo cuestor de César en Galia.

El ejemplo muestra cuán costosas y, aun así, cuán falta de sentido había llegado a ser la representación que de sí misma hacía la vieja clase dirigente. Se honra a cualquier miembro de la familia aunque no posea ningún mérito personal y, cuando más, se alude a los antepasados o a los parientes. Tanto aquí como en otros sitios existe una desproporción grotesca entre la forma y el mensaje. Pocos años antes de la erección del monumento de Cecilia Metela, el Senado había erigido un monumento funerario en honor del cónsul Hirtio, quien al menos había muerto luchando por la *res publica*, mas este monumento no poseía sino una fracción del volumen constructivo del de Cecilia Metela (v. fig. 58). El mérito y el rango en el ámbito de la carrera tradicional de los funcionarios había dejado de tener una expresión en el lenguaje de los monumentos.

También son significativas, en sí mismas, las formas arquitectónicas de los monumentos funerarios. La imperiosa necesidad de superarse unos a otros condujo a la utilización de todo tipo de signos honoríficos y de los más diversos elementos para destacarse en el



15. St.-Remy (Glanum), Provenza. Monumento funerario de los Julios, familia importante del lugar. Las estatuas de los propietarios del monumento se hallaban en el templete de planta circular; hacia 40 a.C.

ámbito de la arquitectura. Junto a las formas habituales de edículos, altares y templos, se recurrió a los túmulos funerarios arcaicos e incluso a las pirámides y se imitaron monumentos honoríficos y fachadas de palacios. Así como uno intentaba imponerse a través de la masa constructiva de un monumento, otro lo hacía mediante la acumulación de signos arquitectónicos. Por ejemplo, en el monumento funerario de los Julios en St.-Remy, en la Provenza (fig. 15), son nada menos que tres los distintos elementos arquitectónicos colocados uno encima de otro: sobre un zócalo a manera de altar se eleva un arco triunfal (*quadrifrons*) y sobre éste un templete de base circular con las estatuas de los difuntos, que en medio de esta arquitectura híbrida quedan casi ocultas a la vista de los transeúntes. La extrema acumulación de formas distorsiona la verdadera función del monumento.

Este lenguaje formal ecléctico había sido tomado, en general, de la arquitectura helenística. Pero la exageración hasta la hipertrofia así como la instalación de las edificaciones a lo largo de las vías públicas de Roma y de las ciudades itálicas es una expresión característica de la sociedad de la última época republicana. Veremos en qué medida esta situación determinó incluso los primeros edificios monumentales

de Octaviano y cómo posteriormente cedió el paso a un nuevo orden, que también se manifestó en el lenguaje de las imágenes.

La imagen de Roma como reflejo de la situación del Estado y la sociedad

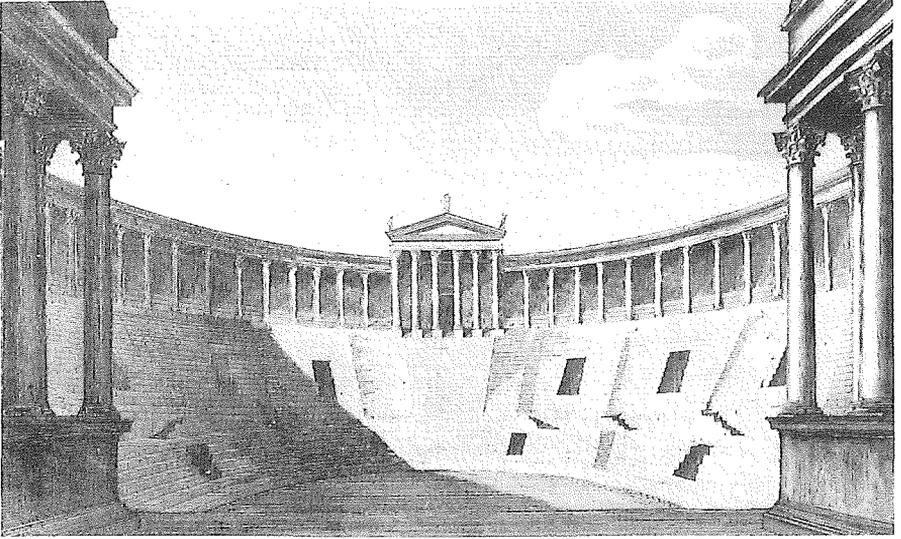
Es probable que, antes de las transformaciones augústeas, la propia ciudad de Roma reflejase de forma enojosa la condición del Estado y la sociedad. Nosotros mismos experimentamos diariamente la significación que tienen las obras públicas y privadas, las calles y las plazas, y sabemos que su importancia difícilmente podría exagerarse. En una situación histórica concreta, la imagen de las ciudades representa un sistema coherente de comunicación visual que, por su presencia constante, es capaz de influir incluso sobre el inconsciente de la población de forma persistente. En tiempos de las guerras federales y civiles, de las proscripciones y de las luchas de poder y ante el escenario de constantes agitaciones y batallas callejeras, el aspecto insatisfactorio e inquietante de Roma debió alcanzar en muchos sentidos un valor expresivo directo para sus contemporáneos. Obviamente las impresiones eran distintas según la perspectiva. Mirando hacia abajo desde una villa en el actual Pincio las cosas se verían de diferente manera que si se vivía en uno de los sombríos, estrechos y mugrientos bloques de viviendas del centro superpoblado de la ciudad.

Desde los tiempos de la dictadura de Sila, el lujo de la vivienda privada había comenzado a difundirse desenfrenadamente incluso en la propia Roma. El contraste entre ricos y pobres marcaba a la ciudad aún más que antes. Ante las murallas surgieron opulentas villas del tipo de los Jardines de Lúculo (en el actual Pincio), cuyo magnífico conjunto con pórticos a distintos niveles no desmerecía ante la comparación con los grandes santuarios construidos en terrazas en las ciudades del Lacio durante la época tardorrepública. Mas, quien vivía en las «malas y estrechas calles» (Cicerón, *Leg. agr.* II 96) oscurecidas por construcciones colgantes en forma de balcón y, durante la cumplimentación matinal, presenciara la magnitud y magnificencia de los palacios urbanos de un Escauro (Plinio, *N. h.* 36, 6) o de un Vedius Pollio (p. 167), en cuyos atrios se congregaban cientos de clientes para presentar el saludo matinal al *patronus* (Vitruvio, VI 5, 2), vería el abismo que separaba a los ricos de los pobres. El brusco crecimiento de la población había conducido por todas partes a la especulación del suelo y a la escasez de viviendas. Una construcción muy estrecha y muy alta sobre una cimentación insuficiente y con materiales de baja calidad provocaba casi a diario derrumbamientos e incendios (Plutar-

co, *Crass.* 2) y transformaba ciertos barrios del casco viejo, como por ejemplo las mal afamadas casas de vecindad de M. Craso, en focos de constante inseguridad. Los grandes palacios se hallaban emplazados, cual pequeñas ciudades amuralladas, en medio de tales marañas de callejuelas (v. fig. 113).

Las condiciones arquitectónicas de Roma no respondían en absoluto a las de la capital de un imperio universal. Ya en la corte de Filipo V de Macedonia (hacia el año 182 a.C.) se hacía mofa del aspecto miserable y anticuado de Roma (*Livio*, 40, 5, 7). Ciento cincuenta años más tarde, el aspecto de la ciudad aún no podía competir en ningún sentido con las ciudades griegas de Oriente. Mientras las antiguas ciudades de Campania y del Lacio (por ejemplo Capua, Tívoli, Preneste) competían desde hacía tiempo en la erección de magníficos santuarios, edificios públicos modernos, calles y plazas, y en ellas la aristocracia local habitualmente se esmeraba en forma conjunta por el aspecto de sus ciudades, en Roma la situación más bien seguía empeorando. Hacía ya algunas décadas que nadie tenía una visión de conjunto de la ciudad, ni el Senado ni ninguno de los poderosos. En el siglo II a.C., el Senado aún podía controlar el lujo de las viviendas privadas y los magistrados se ocupaban con cierta naturalidad de las necesidades más apremiantes de una ciudad en rápido crecimiento. Se habían construido graneros, acueductos, calles, puentes y basílicas como centros para la nueva actividad comercial internacional. En aquella época incluso los templos eran renovados con cierta regularidad, mas a partir de las primeras grandes crisis internas de los tiempos de los Gracos (133-121 a.C.) se habían desatendido los trabajos necesarios en la renovación de los templos y de las construcciones para el abastecimiento, así como, sobre todo, el desarrollo de una planificación urbana y una infraestructura coherentes. Es sintomático que cuando César, poco antes de su fin, se hizo cargo del estado arquitectónico de la ciudad terminara apuntando hacia lo utópico. Quería desviar el Tíber, erigir un enorme teatro en la ladera del Capitolio hacia el Campo de Marte y construir una ciudad helenística con calles que se cruzaran en ángulo recto, con aceras y plazas. En su opinión, al parecer, la antigua ciudad ya no tenía salvación (*Suetonio*, *Div. Iul.* 44; *Cicerón*, *Ad Att.* XIII 33a, 1).

Esto también fue resultado del rápido proceso de aculturación. Desde mediados del siglo II, los grandes generales se esmeraban más y más por encontrar formas para un brillante culto de sí mismos y, con el tiempo, también para una repercusión demagógica inmediata. Pero el desarrollo urbano, los acueductos y las canalizaciones constituían empresas de larga duración y poco espectaculares. Tampoco la



16. Roma, Teatro de Pompeyo, inaugurado el año 57 a.C. Reconstrucción según Canina, 1846.

renovación de los antiguos templos ofrecía grandes posibilidades para una representación de su persona, en tanto esta tarea estaba mayoritariamente sujeta a detalladas restricciones religiosas. Las grandes edificaciones para el ocio, tales como los teatros y las termas, resultaban insostenibles, en opinión del Senado, por motivos políticos y morales. No se deseaban las discusiones políticas y las manifestaciones populares, tan frecuentes en el teatro entre los griegos. De ahí que el Senado permitiera únicamente la erección de efímeros teatros de madera con motivo de las grandes fiestas de las divinidades. No se deseaba una educación de tipo griego ni el ocio de las masas, de ahí que en Roma tampoco se hablara de gimnasios ni de termas públicas, como los que poseían los habitantes de las ciudades de la Campania ya en el siglo III a.C. De este modo, la actividad arquitectónica de las grandes personalidades se limitó, en general, al ámbito privado y se desarrolló sobre todo en forma de monumentos triunfales de tipo religioso que eran dedicados a la divinidad patronal *in privato solo*. Estos pasaron a ser importantes espacios para el ocio, dado que cualquier forma de culto personal estaba permitida si revestía el aspecto de una ofrenda votiva. Incluso un teatro podía ser declarado en su integridad donativo con carácter votivo: en el año 57 a.C., cuando Pompeyo se atrevió a erigir el primer gran teatro (fig. 16), a pesar de su gran influencia, vio necesario que fuera la base para un pequeño templo dedicado a *Venus Victrix*, su protectora (Tertuliano, *De spect.* 10).

Si bien el Senado pudo evitar durante generaciones la construcción de edificios para el ocio con carácter representativo, por su parte no fue capaz de erigir grandes edificios del Estado con los que todos hubieran podido identificarse. Menos aún conseguiría desarrollar una planificación urbana racional. Lo que resultaba evidente para la fundación de una nueva colonia no era posible en Roma.

Por ejemplo, en el año 121 a.C., el Senado encargó a L. Opimio, el implacable adversario de los Gracos, la renovación del Templo de la Concordia en el Foro. De este modo, este templo significó para los seguidores de los Gracos un monumento a su derrota. Después del año 80 a.C., Sila y Cátulo crearon un símbolo del orden reestablecido en la enorme base del *Tabularium*, en la ladera del Capitolio sobre el Foro, y reconstruyeron con grandes costes (y por cierto con gran retraso) el Templo de *Iuppiter Optimus Maximus*. Pero el nuevo *Tabularium* no glorificaba la *res publica* de todos, sino el predominio de los *optimates* en el Senado, cuya debilidad se hacía día a día más patente. El nuevo templo del dios del Estado debía poner de manifiesto la *maiestas* del pueblo romano incluso a los ojos de los extranjeros; pero, si bien este edificio había sido decorado con las magníficas columnas del *Olympieion* que Sila trajera desde Atenas, ello evidentemente no satisfizo en absoluto las expectativas de una estética abierta a un mundo más amplio. Incluso este ejemplo es sintomático: por razones religiosas no habían podido modificarse el podio ni la planta. Pero naturalmente, las columnas helenísticas de mármol no calzaban con la antigua planta, y el frontispicio, dorado y profusamente decorado a la manera tradicional (fig. 17 a), resultaba muy empinado y muy pesado para las columnas, que eran demasiado altas (Gelio, II 10).

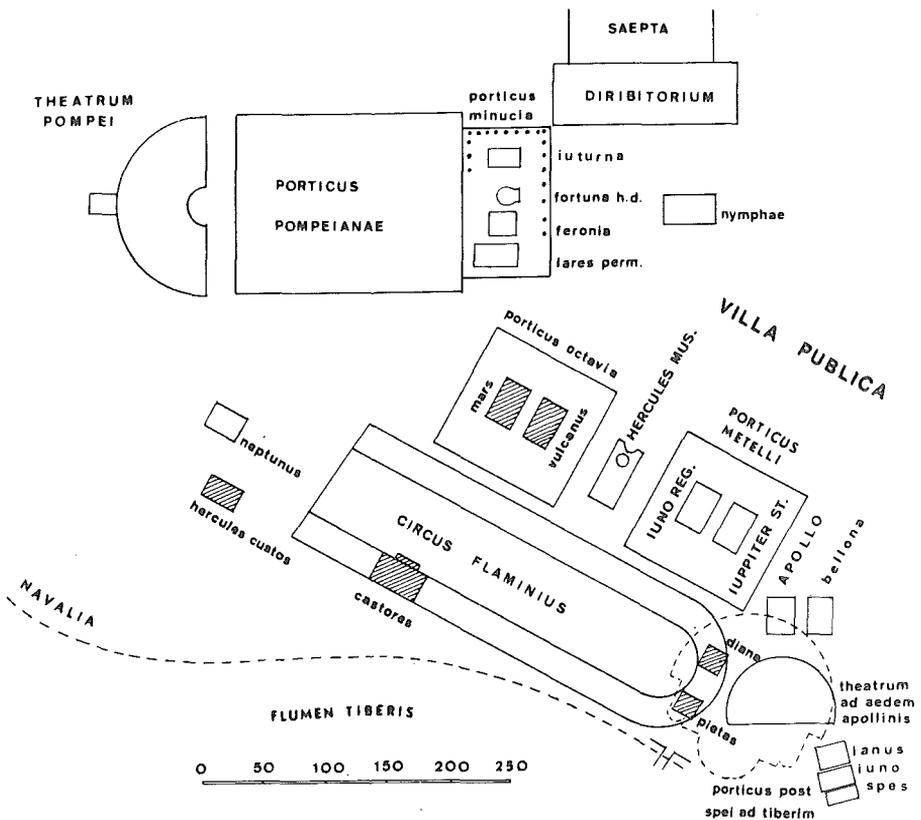
La adopción uniforme de los modernos modelos helenísticos de templos no era posible para tales monumentos del Estado por razones derivadas de la tradición. Dado que se quería ser al mismo tiempo conservador y mundano debían formularse compromisos en todos los aspectos. Pero éstos no sólo conducían a un conjunto estéticamente



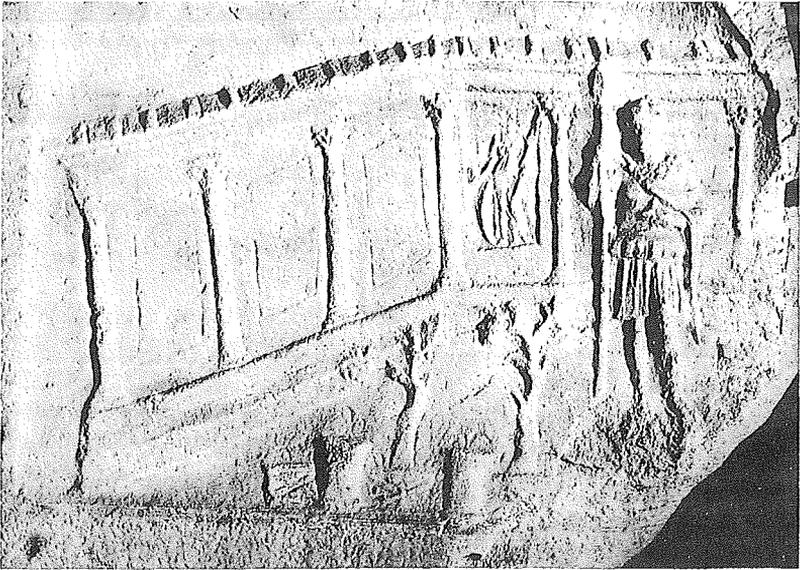
17. Dos denarios de Petillius Capitolinus, Roma, 43 a.C.
a) El nuevo Templo de *Iuppiter Optimus Maximus*. b) Cabeza de la nueva imagen de culto en estilo helenístico.

contradictorio, sino que también resultaban problemáticos en relación con las tradiciones religiosas. La nueva imagen de culto de *Iuppiter Optimus Maximus* fue encargada a un artista ático, que elaboró un Júpiter clasicista siguiendo la tradición clásica griega de las figuras de marfil dorado (fig. 17 b). El hecho de que aquellas obras sustituyeran a las estatuas arcaicas de terracota no pudo resultar irrelevante para el sentimiento religioso.

Otro sentido tenía la irritación que provocaban los monumentos triunfales «privados» en el Campo de Marte. Los generales victoriosos erigían templos helenísticos de mármol, a la moda, para sus dioses patronales, y en su entorno, en los pórticos construidos con costosos materiales, instalaban famosas obras de arte griegas que habían traído con el botín de sus campañas de guerra (figs. 18 y 118). Pero en el centro del recinto sagrado también podía perfectamente encontrarse



18. Roma, Campo de Marte en la época tardorrepublicana, con los santuarios votivos y los pórticos.



19. Representación de un pórtico con una estatua *thoracata* de gran tamaño en el jardín; delante, dos altares. Procede del Anfiteatro de Capua, siglo I a.C.

la estatua monumental del vencedor, junto a la cual las estatuas de los dioses en los nichos de los pórticos pasaban a segundo término, como puede verse en un relieve coetáneo de Capua (fig. 19). Cuando Q. Cecilio Metelo Macedónico dispuso que, en el pórtico que mandara construir en el año 146 a.C. en el Campo de Marte, fuese instalado el famoso conjunto ecuestre de Lisipo con la representación de Alejandro y sus compañeros caídos en la batalla a orillas del Gránico, ello no sólo implicaba una exhibición espectacular del botín, sino también una confesión de admiración por el mayor héroe del mundo helenístico, lo que desde el punto de vista de la República constituía un homenaje conflictivo.

Mientras importantes personalidades erigían lujosos edificios para sus dioses particulares, muchos de los más antiguos cultos de la ciudad quedaban relegados al olvido. Con Catón, más de alguno dudaría si las nuevas imágenes de los dioses, marmóreas y desnudas, creadas por artistas griegos, protegerían a Roma tanto como lo habían hecho aquellas antiguas de arcilla. En todo caso, a la vista de la decadencia de los santuarios y de las capillas arcaicas, los modernos templos de mármol erigidos por los generales victoriosos adquirirían un sentido contradictorio.

«Cuanto más feliz es, día a día, el destino de nuestro Estado y

cuanto más aumenta su poder —ya hemos llegado hasta Grecia y Asia, que están llenos de tentadores excesos, y estamos a punto de apoderarnos de los tesoros de los reyes—, más temo que aquello se apodere más de nosotros que nosotros de ello. Como algo amenazante, creedme, se han traído a esta ciudad las obras de arte de Siracusa, puesto que a muchos he oído ya celebrar y admirar la decoración de Atenas y Corinto, y mofarse de las figuras de arcilla de los dioses romanos emplazadas en los frontispicios.» Al parecer así opinaba Catón ya en el año 195 a.C. (Livio, 34,4,3).

Estos edificios públicos de carácter «privado» alcanzaron una nueva dimensión con el Teatro de Pompeyo y con el nuevo Foro de César. La magnitud y las pretensiones de estos monumentos se correspondían con la importancia de estas dos personalidades en los tiempos de la *res publica* decadente.

El Teatro de Pompeyo constituía la representación que de sí mismo hacía un individuo de una forma que Roma no había conocido hasta entonces. Por todas partes se veían estatuas e imágenes que aludían a los triunfos del émulo de Alejandro. Pero el teatro era también una espectacular ofrenda para el pueblo. Por su efecto demagógico, este edificio imponía a César un punto de referencia. Intentó superar a Pompeyo divulgando no sólo sus hazañas (ante el templo se hallaba una estatua ecuestre de Alejandro con el retrato de César), sino también su origen divino. El templo que dominaba la plaza estaba dedicado a *Venus Genetrix*, antepasada ancestral de su familia. En tanto el dictador utilizaba sin escrúpulos tanto el templo como la plaza para sus apariciones en público (p. 66), resultaba ser la primera de las personalidades romanas que divulgaba sin ambages su calidad de dios hombre (Suetonio, *Div. Iul.* 78, 2). El Teatro de Pompeyo estaba emplazado, al igual que los pórticos de los generales victoriosos, en las afueras del *pomerium*, en el Campo de Marte; el nuevo Foro de César se hallaba, en cambio, en el corazón de la ciudad, junto al antiguo Foro. Tenía un evidente carácter simbólico el hecho de que se derribara la Curia antigua, renovada hacía poco tiempo, para erigir el nuevo edificio, y que esta construcción simplemente se llevase a cabo sobre el sacrosanto *Comitium*, incluida la tribuna de los oradores.

Como veremos, los dos grandes edificios representativos de Octaviano concebidos antes de la batalla de Accio, a saber, el Templo de Apolo sobre el Palatino y su mausoleo (v. figs. 40 y 59), no son menos destacados en cuanto manifestaciones de la propia glorificación. Con estas edificaciones no se pretendía sino la difusión de la imagen de un líder carismático, sin tener en consideración para ello las tradiciones de la *res publica*.

Así pues, la imagen de la *urbs* difícilmente ofrecería una posibilidad de identificación con el Estado a los contemporáneos agobiados por turbulentas transformaciones y desórdenes; por el contrario, podía constituir en sí misma una fuente de desasosiego subliminal. A la vista de la miseria estatal, el conjunto urbano era incapaz de ofrecer imágenes constructivas y estabilizadoras que dieran solidez a la confianza en el futuro del Estado. Aquí no lucían las estrellas persistentes de las tradiciones de tiempos mejores. A cambio de imágenes y símbolos alusivos a la obligación común y que diesen una orientación, los contemporáneos se encontraban frente a monumentos que manifestaban la decadencia del Estado y la disolución de la sociedad en una multitud de intereses particulares. En la ciudad se percibía por todas partes el predominio y las ambiciones de poder de las grandes personalidades.

La villa y el origen de los espacios de vida privada

Hasta ahora sólo nos hemos referido al contradictorio mundo de las imágenes en la ciudad de Roma. En las antiguas ciudades de Campania y del Lacio, la helenización se había llevado a cabo de manera mucho menos problemática. Por ejemplo, Pompeya poseía ya desde el siglo II a.C. un teatro de piedra, termas públicas y, probablemente, un gimnasio. El Templo de Fortuna en Preneste y el Templo de Hércules en Tibur superaban incluso a las grandes edificaciones de Oriente en cuanto al efecto dominante que ejercían las macizas obras de los fundamentos sobre el paisaje. Con sus calles y sus plazas, Capua ofrecía la imagen de una ciudad helenística moderna (Cicerón, *Leg. agr.* II 95 s.). Para las familias de los notables de estas ciudades, gente de mundo que comerciaba con Oriente, no se planteaba la cuestión de la competencia y de la consecución del poder, como ocurría con los senadores romanos. En este caso, la ideología romana no jugaba ningún papel.

Incluso los aristócratas romanos de orientación filohelena construían, ya hacia mediados del siglo II, sus primeras casas de campo lujosas en el ambiente más libre de Campania, al mismo tiempo que tenían lugar las reacciones de rechazo en el Senado. Estas villas constituían un producto temprano y sintomático del proceso de aculturación. Las formas de vida griegas recientemente asumidas podían desarrollarse aquí sin obstáculo, para luego penetrar en la vida pública.

En sus inicios, el fenómeno de la villa representa una especie de «válvula social». A partir de fincas rústicas visitadas ocasionalmente se desarrollaron las residencias señoriales de descanso. Lejos de Roma

y durante las vacaciones, incluso el aristócrata consciente de las tradiciones podía solazarse con la distracción superficial que le ofrecía la cultura griega. «Puesto que en Roma esto es inadmisibile», según hace afirmar Cicerón al orador M. Antonio (cónsul en el 99 a.C.). A partir de esta situación se llegó a la escisión de la vida en un ámbito privado y un ámbito público, lo que posteriormente tendría importantes consecuencias para la cultura europea. A través de la separación espacial y temporal, se deseaba reducir las enormes tensiones políticas y personales a que habían conducido las discrepancias entre la ansiosa recepción de la cultura griega y las *mores maiorum*. Sólo a partir de ese momento la tensión entre los conceptos *otium* (ocio, vida campestre) y *negotium* (deber, actividad política en Roma) generaría el sentido romano del deber provisto de una fuerte carga ideológica.

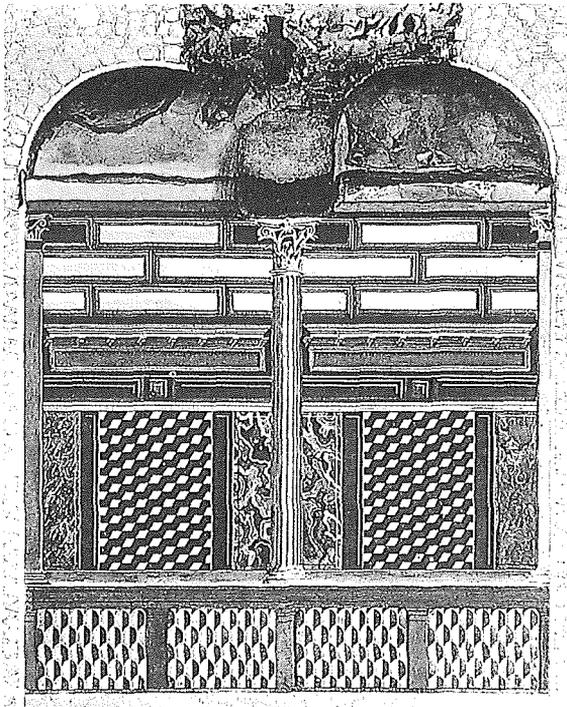
Las villas pasaron rápidamente a ser centros para el desarrollo del lujo helenístico. Da la impresión de que las restricciones en Roma hubieran potenciado de manera verdaderamente patológica las necesidades de un goce extrovertido de cultura y lujo «campestre». Este mundo privado se expandió paso a paso con la decadencia de la autoridad del Senado y alcanzó su máximo desarrollo en los tiempos de Lúculo, Pompeyo y César. La idea de un descanso tranquilo en la propia finca rústica, con libros y con amigos animados por los mismos sentimientos, fue tergiversada: la villa pasó a ser un lugar para ostentar riqueza y, como todo lo demás, se transformó en un vehículo



20. Museo J. P. Getty, Malibú (California). Reconstrucción de la Villa dei Papiri, de Herculano, de la época tardorrepública (1985).

para la representación de sí mismo. Fue aquélla la época en la que también en Roma se transgredieron las últimas reglas contra el lujo de la vivienda privada.

El romano deseoso de aprender se enfrentaba a la cultura griega como a un todo consumado. Mediante la dotación de las villas con elementos de carácter griego, con pórticos, salas y espacios para el reposo, con bibliotecas y pinacotecas, con jardines y secuencias de espacios que nostálgicamente recibían el nombre de instituciones culturales griegas como *gymnasium*, *lyceum*, *palaestra* o de conocidos lugares del mundo griego, y sobre todo a través de la vida cultural que se cultivaba en este ambiente, donde participaban personalmente filósofos y artistas griegos, este mundo privado llegó a ser una verdadera amalgama de la cultura griega. Las obras de arte acumuladas por coleccionistas como el codicioso C. Verres (pretor en el 74 a.C.) se han perdido en su mayoría. Pero las copias en mármol o en bronce encontradas en multitud de lugares en las villas dan una buena idea de la forma en que se utilizaban estas obras con el fin de crear un ambiente que recordase los distintos ámbitos de la cultura griega en cada uno de los espacios en que se hallasen emplazadas. En la biblioteca se



21. Roma, Palatino. Casa dei Grifi, hacia 100 a.C. Las pinturas murales imitan incrustaciones de las más valiosas piedras.

encontraban las estatuas y los bustos de los grandes poetas, filósofos y oradores, y en los salones columnados, llamados *gymnasium*, se veían estatuas de atletas, de Hermes, de Hércules y de Atenea. Al pasear por los jardines se descubrían figuras dionisiacas y grupos cróticos. En otros lugares se sugería una ambientación de acuerdo al mundo del mito homérico, el cual incluso fue escenificado en una gruta natural en la gran Villa de Sperlonga. Aisladas de su contexto original, la mayoría de estas obras, reunidas con criterio ecléctico y con un sentido más bien representativo, evocaban la cultura griega en tanto mero acervo cultural. Conducían a una vida contemplativa en medio de libros y de objetos bellos, evocaban un mundo propio, lejos de los deberes políticos.

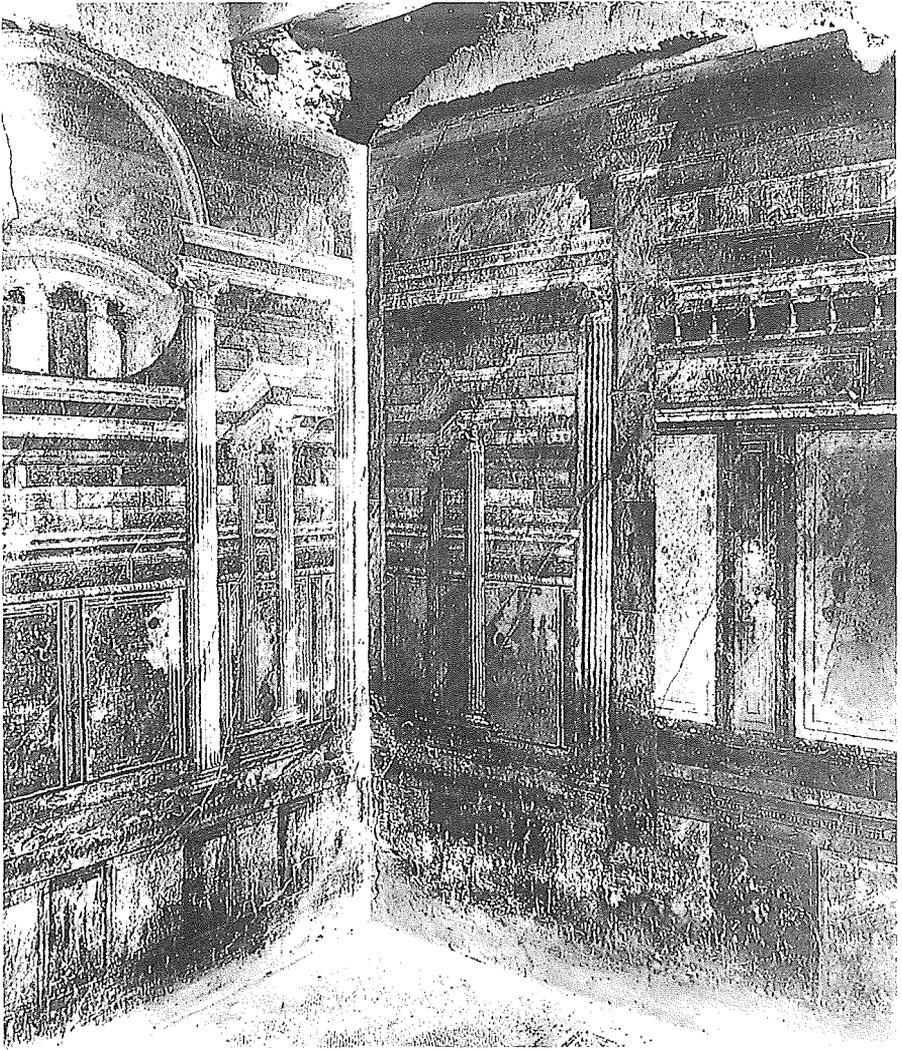
Actualmente no es en las excavaciones italianas donde se obtiene la más acabada idea de aquellas villas, sino en Malibú, California, donde el magnate del petróleo J. P. Getty reconstruyó, en forma de museo y a escala original, la Villa dei Papiri excavada en Herculano (fig. 20). Incluso una parte de la decoración de estatuas que fue descubierta en el siglo XVIII en aquella villa ha sido reconstruida allí mediante copias en bronce y expuesta en jardines y pórticos. Aproximadamente ochenta estatuas y hermas ofrecen el mejor ejemplo de un conjunto decorativo más o menos acabado. Para nuestro propósito lo más interesante de este descubrimiento arqueológico es la absoluta ausencia de la temática romana. Aquí, como en casi todas las demás excavaciones de villas, no han sido halladas imágenes de los mitos de Estado romanos, ni retratos de los grandes romanos del pasado heroico o histórico, ni de grandes personalidades intelectuales de los ciento cincuenta años anteriores, ni representaciones simbólicas de los valores y las virtudes romanas. En cambio, junto a los retratos de poetas, filósofos y oradores griegos había retratos de gobernantes helenísticos. Los modelos admirados por los senadores eran Alejandro y los grandes reyes del reino de los Diadocos, no los cónsules ni los generales romanos. La tradición del propio Estado era ajena al mundo del *otium*. El mundo de las imágenes correspondiente al quehacer político no penetraría en el ámbito privado sino bajo Augusto, y no será sino en la época imperial cuando podrán encontrarse retratos de los gobernantes presentes y pasados en las viviendas.

También es ilustrativa de las características espirituales, de los deseos y de la orientación intelectual de las clases altas la decoración de los espacios de las viviendas con pinturas murales en el así llamado estilo arquitectónico, tal como ha sido descubierto en villas grandes y en pequeñas, pero también de viviendas en la ciudad, tanto romanas como pompeyanas. La interpretación ha de partir de las primeras pa-

redes, creadas probablemente ya en el siglo II a.C. Representan incrustaciones murales de los más costosos y diversos tipos de mármoles, con frecuencia incluyen columnas representadas ante los preciosos muros y vistas de espacios estructurados con columnas (fig. 21). El lujoso mobiliario de los interiores —en unos casos deseado, en otros realmente existente— había de ser sustituido o potenciado a través de la pintura; los habitantes debían vivir rodeados de imágenes de una magnificencia de ensueño. Se trataba de crear un decorado escenográfico lo más concreto posible, que conjugara todas las formas pensables de dispendio en arquitectura y pintura. La forma en que los muros eran decorados, o en cierto sentido ilusoriamente desintegrados, incluso en los más pequeños dormitorios a fin de que quien se hallase en la habitación estuviese inmerso en una multitud de estímulos ópticos contradictorios, revela un afán casi neurótico por el dispendio lujoso y por conseguir imponentes perspectivas arquitectónicas. ¿Habrá sido posible dormir plácidamente en espacios tales como los dormitorios de la Villa de Boscoreale o en la Villa dei Misteri (fig. 22)? Las multitudes de columnas perseguirían incluso en sus sueños a quien allí durmiese.

De la misma manera que con las estatuas, tampoco aquí se encuentran temas que muestren alguna relación con la vida en Roma. Pero tampoco la vida campestre del senador propietario de la finca desempeña papel alguno, a diferencia por ejemplo de lo que ocurriría en la pintura ilusionista de los palacios o villas barrocas de la Edad Moderna. En cambio se incluyen vistas de santuarios con carácter representativo y ricamente decorados, tal como en los palacios de los reyes helenísticos y como quizá, ocasionalmente, fueran construidos en las villas y palacios romanos más soberbios. En lugar de naturaleza en estado original se ven refinados parques y pinacotecas decoradas con hermas, grandes superficies decoradas con retratos de príncipes helenísticos, un filósofo griego representado en un primer plano tan inmediato que invita a estrecharle la mano, un rito iniciático dionisiaco en el cual las figuras de los habitantes del palacio se entremezclan con el séquito de la divinidad, vistas del paisaje con escenas mitológicas. ¡Un mundo de ensueños en cuanto a lujo y cultura griega! Las pinturas, al igual que las estatuas, debían sugerir asociaciones cultas, satisfacer al menos en la fantasía el gusto del observador por un entorno magnífico y trasladarlo a un mundo más bello.

Una muestra de la medida en que posteriormente, después de los cambios augusteos, estos muros pasaron a ser entendidos como expresión de la *luxuria* y de una consciencia falsa es la nueva decoración mural proyectada en tiempos de los Juegos Seculares (v. fig. 224).



22. Incluso los dormitorios más pequeños, en este caso de aproximadamente 10 m², se pintaban con fantasías arquitectónicas. Pompeya, la llamada Villa dei Misteri, hacia 40 a.C.

La «huida» hacia el mundo de la cultura griega condujo incluso a utilizar vestimentas griegas. Cuando un romano culto se sentaba a los pies de una estatua de Platón o de Aristóteles para filosofar o para leer a los poetas, vestía con frecuencia el manto y las sandalias griegas, y se hacía coronar (Cicerón, *Rab. Post.* 26). Se sentía como literato y artista, como griego entre griegos. Más aún, hacía que su imagen fuese inmortalizada de esta forma. Esto se manifiesta de forma expre-



23. Estatua de Posidipo, el autor griego de comedias, cuya cabeza fue reconstruida, representa a un romano.

24. Estatua de un joven romano con atuendo griego. Procede de la Villa dei Papiri, en Herculano, hacia 30-20 a.C.



siva en una estatua de Posidipo (siglo III a.C.), el autor griego de comedias, cuyo rostro y peinado fueron transformados en el retrato de un romano del siglo I a.C. Aun así, curiosamente, el personaje filogriego hizo poner énfasis en que su rango social también quedara de manifiesto. El escultor debió representar además su calzada senatorial. Esto le fue posible únicamente elaborando la atadura en bronce y aplicándola a la estatua (fig. 23). También la estatua del llamado «joven orador griego», que estaba emplazada entre la de Asquino y la de un anciano poeta en el *gymnasion* de la Villa dei Papiri (fig. 24), es el retrato de un contemporáneo, quizá el propietario de la villa,

puesto que este joven personaje lleva el corte de pelo característico de los años 30 a.C.

En el tiempo libre, junto con la *toga* también se desprendían de la romanidad. El surgimiento de un espacio vital alternativo de carácter privado, fuera del alcance de la *res publica*, pone en evidencia la decadencia de un sistema unitario de valores entre la clase alta. La vida en dos mundos fue cobrando carta de naturaleza, se hablaban dos idiomas y se cultivaba una doble moral: aquello que se disfrutaba en casa era un tema polémico en los discursos ante el pueblo.

El mundo del *otium* creó un marco estimulante para el desenvolvimiento del individuo y el disfrute de la cultura griega. Surgieron espacios francos en los que era posible una existencia intelectual independiente de la vida del Estado. En este mundo era posible encontrar un refugio ante el caos de las guerras civiles y de la miseria del Estado en decadencia; allí se podía poner a prueba una existencia plena de nuevas posibilidades. Junto con los libros, también las pinturas y las estatuas adquirieron una nueva función. Se convirtieron en signos con los cuales se podía marcar un mundo espiritual y estimular e intensificar la experiencia intelectual. Antes, un aristócrata romano sólo concebía la realización de su vida activa en función de la *res publica*. En la nueva situación el mundo del *otium* le ofrecía posibilidades de una existencia sin el quehacer político. Sin duda que también la estética y el lujo de la cultura de las villas allanaron el camino hacia la monarquía a los aristócratas privados de poder.

II. Imágenes en competencia. La lucha por el poder unipersonal

A la muerte de César (44 a.C.), la lucha por la sucesión en el poder unipersonal duró trece años. En este contexto, tanto las imágenes como las edificaciones desempeñaron un importante papel. Por esta época aparecieron por primera vez signos que tendrían un gran futuro, pero la contradictoria estructura del lenguaje de las imágenes permaneció sin modificaciones. La decadencia del antiguo orden llegó a su punto culminante. Octaviano y M. Antonio utilizaron con tal exceso las problemáticas y ambivalentes imágenes y signos griegos que da la impresión de estar presenciando la lucha entre dos reyes helenísticos por el imperio de los romanos.

Divi filius

En la primavera del año 44 a.C., cuando a los diecinueve años C. Octavio emprendió la lucha para tomar posesión de su herencia, la única baza verdadera de que disponía era el nombre de César, su tío-abuelo y padre adoptivo. Desde un principio se hizo llamar C. César sin el *cognomen* habitual para aquellos casos. (El nombre Octaviano es una convención posterior.) El «muchacho que debe todo a su nombre», según M. Antonio (Cicerón, *Phil.* 13, 11, 24), en ningún momento dejó lugar a dudas acerca de su propósito. «Reivindico para mí y aspiro a acceder a los honores y a la posición de mi padre», exclamó ya hacia fines del año 44 ante las multitudes señalando con patetismo la estatua del dictador asesinado (Cicerón, *Ad Att.* 16, 15, 3). Esta imagen causó gran impresión. Provocó consternación entre la nobleza y sobrecogió incluso a los amigos de entonces del joven César. «No querría ser salvado por uno como éste», comentó Cicerón.

Poco después de acceder al poder unipersonal en el año 31 a.C.,

Octaviano cambió su estilo político. En el año 27 a.C. restituyó —según el lenguaje oficial— la *res publica*. Por ello obtuvo el «salvador de los ciudadanos» el título honorífico de *Augustus*. Desde entonces se esmeró constantemente por establecer una clara diferenciación respecto a la época precedente. Tenía buenas razones para ello. Mucho de lo que había ocurrido después del 44 debía ser olvidado. La representación que Octaviano hacía de sí mismo antes de este cambio se diferencia radicalmente de la imagen que después propagó con tanto éxito como Augusto. Tanto lo que se dijo como la manera en que fue dicho estaba determinado por la lucha en torno al poder unipersonal. A este respecto, la lucha entre los protagonistas desempeñó un papel decisivo en la gestación de cada una de las imágenes e influyó incluso en su forma artística.



25. a) Denario de L. Lentulus, Roma, 12 a.C. Augusto (con el *dipens virtutis* del año 27 a.C.) pone una estrella sobre la estatua del *Divus Iulius*. Evoca la aparición del *sidus Iulium* acaecida el año 44 a.C. b) Denario de Octaviano, 42 a.C. El trono de César con la corona de oro. La inscripción en la *sella* dice: CAESAR DIC(tator) PER(petuis).

En un primer momento el propósito consistía en evocar el recuerdo de César tanto entre los veteranos como en la *plebs*. Este era un capital político decisivo. Hasta qué grado el «partido» del joven César procedió con plena conciencia queda de manifiesto en la propaganda en torno a la divinización del dictador asesinado y en la utilización sistemática del *sidus Iulium*, un cometa al que se atribuyó el valor de un signo de bienaventuranza.

En julio del 44, cuando Octaviano ordenó llevar a cabo, contra la voluntad de los verdaderos responsables, los *ludi Victoriae Caesaris* establecidos aún en tiempos de César en honor de Venus, apareció un cometa en el cielo. Posteriormente Octaviano comentaría en su biografía que aquel cometa había sido visto durante siete días en todo el mundo y que todos le atribuían el valor de una señal de la divinidad

de César. Por ello, él mismo había puesto esta señal del cielo sobre la cabeza de la estatua de César que poco después se descubriría en el Foro —«en su fuero interno veía aquella estrella con alegría, como una señal de su propia ascensión» (Plinio, *N. h.* II 93/94).

Por otro lado, sabemos que fue el joven César en persona quien introdujo en el pueblo la creencia en la estrella; ordenó que fuese incorporada a «todas» las estatuas de César (fig. 25 a) y que en el futuro la estrella también luciera en su propio casco. También un *haruspex* llamado Vulcatius salió en su ayuda, pues interpretó el cometa como señal de una feliz nueva era y, poco después de dar a conocer este presagio, murió (Servio en Virgilio, *Ecl.* IX 46-47). En seguida la estrella apareció por todas partes —en monedas, sortijas, sellos, etc.—, como señal de esperanza.

En el año 42 a.C., Octaviano impuso oficialmente en todas las ciudades de Italia el culto estatal de César divinizado (*Divus Iulius*) y la veneración del nuevo dios. A partir de entonces pudo hacerse llamar *Divi filius*, hijo del divinizado. Por doquier se erigieron altares. En un destacado lugar del Foro romano se inició la construcción de un templo que figuró en las monedas (fig. 26) ya años antes de su conclusión (29 a.C.).



26. Aureo de Octaviano (reproducción a escala aumentada), 36 a.C. Templo del *Divus Iulius*; la representación es anterior a la erección del templo. En el templo, la imagen de culto con el báculo de augur (*lituus*); en el frontispicio, el *sidus Iulium*; a la izquierda, el altar conmemorativo erigido en el lugar en que fue incinerado el cuerpo de César.

Las monedas ofrecen un buen ejemplo en relación con la intensificación del lenguaje de las imágenes por parte de los colaboradores de Octaviano. En el frontispicio aparece en forma destacada el *sidus Iulium* y debajo la inscripción, desproporcionadamente grande, *DIVO IULIO*. Entre las columnas puede verse la imagen de culto del nuevo dios. Junto al templo se ve el altar conmemorativo que, posteriormente, fue incorporado de forma efectista en el edificio. Este altar era



27. a) Denario de César, 46 a.C. Encas con su padre Anquises huyendo de Troya con el Paladio en la mano. b) Denario de L.L. Regulus, Roma, 42 a.C. Eneas con Anquises que mira temeroso hacia atrás. c) Denario de Octaviano, anterior al año 31 a.C. *Venus Genetrix* con las armas de Marte. Inscripción: CAESAR DIVI F(ilius).

una señal particularmente emotiva; después del asesinato del dictador había sido erigido espontáneamente en el lugar de la incineración de su cadáver.

Los poetas comenzaron pronto a cantar loas a la estrella de César, luciéndola en los eventos significativos. La estrella aparece posteriormente en forma recurrente en las monedas, sobre todo en relación con la celebración de la Edad de Oro (*Saeculum Aureum*) y en la propaganda de los príncipes Gayo y Lucio como sucesores (v. fig. 132 b). La eficacia simbólica del astro se sustentaba en una disposición ampliamente difundida de aceptar la validez de los signos celestiales, en una utilización consecuente de esta disposición y en la acertada combinación de manifestaciones públicas e imágenes simbólicas constantes.

La mayoría de las imágenes difundidas en los primeros años por los seguidores de Octaviano hacen directa o indirectamente referencia a César. Las monedas de oro con *sella* y corona (fig. 25 b) recordaban, por ejemplo, los esfuerzos de Octaviano por exponer públicamente el trono dorado y la corona de diademas de César con un propósito de instigación emocional. Ya en tiempos de César, Venus y Eneas habían sido utilizados en la acuñación de monedas como señal del origen divino de la *gens Iulia* (fig. 27 a). Junto con estas imágenes, el joven César asumió también las pretensiones del origen divino y heroico de la familia de los Julios (fig. 27 b, c). Frente a tales imágenes, Marco Antonio no tenía nada equivalente que ofrecer. ¡Y a todo esto se suma el parecido del hijo con el padre en los numerosos retratos de las monedas de los primeros años! La juventud de Octaviano podía ser magníficamente explotada: en algunos casos se le representa como un muchacho (fig. 28 b); en otros, como un joven héroe (fig. 28 c). El



28 a-c. El retrato del César *Divi filius* aparece frente al del *Divus Iulius*. a, b) Sestercios de Octaviano, hacia 40 a.C. DIVVS IVLIVS, CAESAR DIVI FILIVS. c) Denario de Octaviano, 38 a.C.

gran arquetipo del joven Alejandro Magno también se hallaba presente aquí y contribuía a propagar un aura de lo maravilloso en torno al joven heredero de César.

Incluso en momentos dramáticos y aciagos surgían símbolos eficaces respecto a la estrecha relación entre *Divus Iulius* y *Divi filius*. Se decía que la cabeza de Bruto, el asesino de César, habría sido enviada a Roma para exponerla a los pies de la estatua de César (Suetonio, *Aug.* 13; Dión, 48, 14). Y la estremecedora escena de la supuesta masacre de 300 hombres de Perugia habría tenido lugar en un altar del *Divus Iulius* en recuerdo del *dies nefastus* (día ominoso) del asesinato de César (41 a.C.).

La consecuente utilización política de las imágenes era algo nuevo; baste pensar en la falta de rumbo de la propaganda familiar durante las últimas décadas.

Estatuas de glorificación del joven César

Al principio, la meta fue conseguir un rápido reconocimiento de las capacidades del *Divi filius* como comandante del ejército y de sus



29. El monumento en honor de Octaviano que se acordó erigir en el año 43 a.C. fue propagado inmediatamente a través de las monedas. a) Aureo, 42 a.C. b) Denario, 43 a.C. c) Denario, 41 a.C.

«méritos» en el ámbito del Estado. Expresión visible de ello fueron las estatuas honoríficas erigidas oficialmente. La primera estatua en su honor fue erigida el 2 de enero del 43, cuando no contaba más que diecinueve años. En cierto sentido, fue ésta la más importante: una estatua ecuestre dorada que había de emplazarse en o junto a la tribuna de los oradores (*rostra*). La erección del monumento había sido decidida por el Senado y el pueblo junto con una serie de otros homenajes y estaba destinada a demostrar, en el sitio más destacado de la ciudad, que el heredero de César había llegado a ser una importante fuerza política a los pocos meses de su entrada en escena. El Senado no sólo había declarado su reclutamiento ilegal de tropas como un extraordinario mérito de Estado, sino que, otorgando al «muchacho» un rango honorífico en el Senado y el derecho a aspirar a cualquier alto cargo diez años antes de lo establecido, le había transferido un *imperium* en toda regla. Así pues, en calidad de comandante del ejército, el joven César podía actuar al servicio de la República. No ha de sorprender que este monumento significara para él un símbolo de su irrupción política. Aun antes de que la estatua hubiera sido realizada e instalada, los seguidores de Octaviano la utilizaron en la acuñación de monedas.

En una de las primeras imágenes de las monedas (fig. 29 a) se ve el futuro monumento acompañado de dos grandes atributos. El caballo está sobre una moldura, bajo la cual un espolón de barco (*rostrum*) caracteriza el lugar de emplazamiento en la tribuna —que tenía aquellos *rostra* como elemento decorativo. El báculo de augur en la mano de Octaviano señala su autonomía como jefe militar. Las iniciales S(enatus) C(onsultum) enfatizan que el homenaje tiene su origen en una resolución oficial del Senado. Todo esto es sintomático de los enormes esfuerzos que se realizaban por la legitimación. ¡Qué prodi-

gio de trabajo en la estatua de homenaje a un hombre joven que no estaba investido de cargo alguno ni poseía siquiera experiencia militar! Por otra parte, ¡un monumento que habría de emplazarse con igual rango junto a las estatuas ecuestres de Sila, Pompeyo y César! El Senado no habría podido expresar con mayor claridad lo poco que pesaban sus propias tradiciones. Tal como muestran las monedas del año 43 a.C., en un principio se pensó en una estatua como la del monumento de Sila, con el caballo en reposo (fig. 29 b). Posteriormente se representó el caballo galopando. Este esquema apareció en las monedas por primera vez el año 41 a.C. (fig. 29 c), con la inscripción efectista y demagógica: POPULI IUSSU (por decisión popular). ¡El pueblo —no el Senado, cuyo apoyo había perdido totalmente Octaviano— había logrado la implantación de este homenaje! Las monedas acuñadas unos cuantos años más tarde muestran una representación detallada de la estatua (fig. 30 a). No muestran al *Divi filius* ataviado como comandante del ejército, sino con el torso desnudo y un manto ondeando al viento envuelto a la cintura. Con esta expresión de patetismo, el nuevo monumento superaba la estatua de Sila (fig. 30 b). En el nuevo contexto la mano extendida adquiriría el significado de un mensaje de carácter general en el sentido de una autoridad de más largo alcance. El hijo del divinizado aparecía aquí como los Dioscuros en las primitivas monedas republicanas. Aquí ya no se trata de un general de la República, sino de un salvador sobrehumano que se enfrenta a la crisis.

La imagen se corresponde con las adulaciones de Cicerón en el Senado, que elevó expresamente los méritos del *divinus adulescens* (divino muchacho) por encima de los de Sila o de Pompeyo (*Phil.* 5, 16, 42). Ya Sila había hecho inscribir un carismático IMPERATOR FELIX



30. a) Denario de Octaviano, anterior al año 31 a.C. Aspecto definitivo del monumento que se acordara erigir en el año 43 a.C. Octaviano con el torso desnudo en un caballo al galope.
b) Aureo de A. Manlio, Roma, anterior al año 80 a.C. Monumento ecuestre de L. Sila. A diferencia de Octaviano, Sila aparece representado con la toga.

bajo su estatua, pero al menos se había hecho representar vestido con la *toga*. Dado que las estatuas se hallaban una junto a la otra, resultaba inevitable la comparación. El hecho de que en la inscripción se incluyera expresamente la edad del joven de diecinueve años (V. Patérculo, 2, 61, 3) demuestra que el Senado ya ni siquiera daba importancia a la conservación formal de sus tradiciones. Por lo demás, había sido precisamente Cicerón, el elocuente defensor de la *res publica*, quien comparara, en el Senado, al joven César con Alejandro Magno y de este modo intentara justificar este extraordinario homenaje (*Phil.* 5,17,48).

Otra estatua igualmente expresiva se conoce también sólo a través de las monedas (fig. 31 a). Dado que aparece en la misma serie de monedas con otros monumentos erigidos en Roma, ha de tratarse, también en este caso, de un ejemplo destacado. Celebra la victoria sobre Sexto Pompeyo en la batalla naval de Nauloco (36 a.C.).

También aquí Octaviano ha sido representado desnudo, siguiendo un conocido esquema del arte clásico tardío. Probablemente el modelo haya sido una famosa estatua de Poseidón de Lisipo. En su calidad de vencedor de una batalla naval, Octaviano sostiene en la mano la popa (*aplustre/aphlaston*) de un barco enemigo como trofeo. La lanza en su mano izquierda lo identifica de forma heroica como jefe militar. Apoya el pie derecho sobre una *sphaera*, símbolo de un imperio universal.

Este efectista esquema de representación corporal ya había servido en las estatuas de los reyes helenísticos para poner de manifiesto la fuerza divina del homenajeado. En todo caso, en los tiempos de Octaviano, este mismo esquema ya había perdido eficacia a causa de su reiterada utilización. Aun así, el emplazamiento, el contexto y el rango del personaje servían, como en este caso, para otorgar a esta forma de representación una alta carga expresiva. En los años que siguieron a la muerte de César —y paralelamente al triunvirato de Octaviano, Antonio y Lépido— Sexto Pompeyo, hijo del cónsul Pompeyo Magno, había estructurado una especie de imperio marítimo con base en Sicilia. Después de los primeros triunfos sobre Octaviano y sus generales, se vanagloriaba de estar, al igual que su padre, bajo la particular protección de Neptuno e incluso de haber sido adoptado por éste como su hijo. ¡También él aspiraba a poder vanagloriarse de un ancestro divino! En lugar del manto de un jefe militar vestía una clámide azul marino, sacrificaba toros con cuernos dorados en honor de su «padre» Neptuno y hacía incluso lanzar caballos vivos al mar (Dión, 48, 48, 5) como ofrenda.

Sexto gozaba de gran popularidad entre la *plebs* romana. Durante

la celebración de una *pompa*, en el año 40 a.C., fue llevada al circo una estatua del dios del mar; las multitudes daban gritos de júbilo y de este modo se manifestaban en favor del hijo de Neptuno y contra el *Divi filius*. Cuando éste retiró la estatua declarando que triunfaría incluso «contra la voluntad de Neptuno» hubo disturbios en los que no sólo se derribaron las estatuas de Octaviano, sino las de los otros dos triunviros. Durante estos años las imágenes y símbolos del dios del mar aludían, pues, manifiestamente a Sexto Pompeyo cuando aparecían en un contexto político. Ya en los años 42-40 a.C. éste había celebrado sus victorias navales con las correspondientes imágenes mitológicas. Junto a diversos emblemas de la victoria y retratos de su padre y de su hijo hizo acuñar monedas con la imagen de Neptuno y de su socorredora Escila.



a



b

31. a) Denario de Octaviano, anterior al año 31 a.C. Estatua honorífica de Octaviano, erigida con motivo del triunfo sobre sexto Pompeyo el año 36 a.C. La esfera universal es un símbolo de las aspiraciones monárquicas. b) Denario de Sexto Pompeyo, Sicilia, 42-40 a.C. Estatua de Sexto Pompeyo o de su padre. El pie descansa sobre un *rostrum* como símbolo de la victoria sobre la flota de Octaviano.

En una de las monedas de esta serie aparece una estatua con el mismo modelo corporal que la posterior estatua de Octaviano (fig. 31 b). También en este caso se trata de una estatua triunfal de Sexto Pompeyo (o de su padre, el cónsul Pompeyo) y no de una representación del dios. Como en la estatua de Octaviano, el vencedor sostiene un *aplustre* en la mano, pero aquí su pie se afirma solamente en un espolón de barco. Junto a este pretencioso monumento se hallan representados los «Hermanos de Catania» que, según la leyenda, habían salvado a sus padres de forma espectacular. Para el público romano esta historia era conocida como arquetipo de la *pietas* hacia los padres a través de monedas anteriores. Sexto alude con ello al calificativo de *pius* que había incorporado a su nombre para de esta forma

manifestar el afecto hacia su padre. Naturalmente allí también se introduce una alusión contra el joven César, quien desde la batalla de Filippi tenía tan en alto su *pietas* hacia el *Divus Iulius*. La victoria del hijo de Pompeyo sobre el heredero de César celebra, pues, en la moneda una venganza tardía por el triunfo de César sobre Pompeyo en Farsalia. En este contexto, el monumento triunfal erigido por o para Octaviano (fig. 31 a) adquiere el carácter de una polémica respuesta a la anterior propaganda de Sexto Pompeyo.

Sin embargo, este monumento adquiere plena expresividad analizado en relación con otra estatua que sigue el mismo esquema y que César había erigido una década antes en el Capitolio. Se trata de una estatua de bronce en la que la *sphaera* bajo el pie estaba expresamente concebida como símbolo ecuménico referido a todo el mundo habitado (Dión 43,14.6) y bajo la cual se leía en la inscripción: «porque es un semidiós». El propio César hizo quitar posteriormente esta observación, probablemente porque realizaba de modo exagerado la pretensión de divinidad.

La estatua de Sexto se refería a una victoria en particular: a los pies del vencedor yacía un *rostrum* de una de las naves conquistadas en la batalla. ¡Bajo el pie de Octaviano en cambio —como en el caso de César— se hallaba la esfera universal! De este modo Octaviano propagaba sin ambages, ya años antes de la batalla decisiva de Accio, que, en su calidad de *Divi filius*, le correspondía asumir el poder en forma unipersonal, tal como hiciera su padre.

El tercer monumento era una columna honorífica decorada con espolones de navíos (*columna rostrata*). También este monumento corresponde a los ostentosos homenajes con los que el Senado aclamó al vencedor de Sexto Pompeyo (fig. 32 b).



a



b

32. Denario de Octaviano, anterior al año 31 a.C. a) Octaviano con la corona de laurel. b) *columna rostrata* con una estatua de Octaviano desnudo.

«De los homenajes que se acordaron en su honor aceptó una *ovatio* (entrada triunfal en la ciudad, llamada «pequeño triunfo»), una fiesta anual de la victoria y una estatua dorada. En esta ocasión debía ser representado con la vestimenta que llevaba durante la entrada triunfal en la ciudad. Y la estatua debía emplazarse sobre una columna decorada con los espolones de las naves vencidas. La inscripción debía decir que, tanto en tierra como en el mar, él había restablecido la paz interrumpida durante largo tiempo por las disputas» (Apiano, *Bell. Civ.* 5, 130).

Dión da cuenta de otros homenajes, entre ellos el derecho a llevar constantemente la corona de laurel. Y en efecto, a diferencia de los otros retratos de la serie, únicamente en el anverso de esta moneda aparece la imagen de Octaviano con los laureles (fig. 32 a). El monumento adquirió, también en este caso, un particular valor expresivo a consecuencia del lugar en que fue emplazado y por su relación con un acontecimiento de la época. Su forma fue copiada de la columna honorífica de Duilio, que recordaba la victoria naval sobre los cartagineses (260 a.C.). No vacilaban en comparar una victoria en la guerra civil con otra obtenida frente a un enemigo exterior, ya que la nueva columna fue emplazada al lado de la antigua junto a la tribuna de los oradores. Por otra parte, el magnífico manto —de pequeño tamaño y ondeando al viento— recordaba la entrada del triunfador en la ciudad. Parece, pues, que Octaviano, siguiendo el ejemplo del gran Pompeyo y de Sexto, no vestía la *toga* romana, sino la clámide griega como Alejandro y los reyes.

Las copias del primer arquetipo del retrato de Octaviano nos proporcionan una idea de la cabeza de estas estatuas, modelo que, según muestran las imágenes de las monedas, ya existía hacia el año 40 a.C. (fig. 33). Es probable que el arquetipo haya sido creado con motivo de la realización de una importante estatua honorífica, quizá incluso para la estatua ecuestre sobre los *rostra*. Ya en los últimos tiempos de la República había sido frecuente difundir los retratos de las grandes personalidades políticas mediante vaciados y utilizar copias, a menor o a mayor escala, para otras estatuas honoríficas, monedas, camafeos, etc. El retrato representa a un joven César de rostro anguloso, ojos pequeños y expresión inquieta. A diferencia de posteriores retratos de Augusto, éste parece retener mucho del verdadero aspecto de aquel joven ambicioso y ansioso de poder. La forma artística, sin embargo, es tan contradictoria como en otros retratos romanos de la época, puesto que su aspecto enfático no coincide con la minuciosa caracterización del rostro ni con su estilo mesurado.

Los esquemas de estas tres estatuas, erigidas en el corazón de Roma



33. Retrato de Octaviano, hacia 30 a.C. El arquetipo de esta copia en mármol fue creado en los primeros años de su actividad política.

y difundidas a través de las monedas (figs. 30 a, 31 a y 32 b), son muy similares a los retratos de los monarcas helenísticos y contradicen en todo las tradiciones de la República. El mismo hombre que en el año 36 a.C. prometiera a viva voz en el Senado el restablecimiento de la antigua *res publica*, se hacía ensalzar con sus estatuas como los monarcas helenísticos de Oriente. Eran imágenes polémicas y demagógicas. Glorificaban al *Divi filius* como invicto y proclamaban sus

pretensiones de poder unipersonal. Esto era más claro y manifiesto que todo lo que se dijera en el Senado. El lenguaje era apasionado y puede que gustara a las multitudes, pero su mensaje era más que problemático puesto que, evidentemente, el joven César no era un monarca helenístico. Desde el año 42 a.C. era «*triumvir* para el restablecimiento de la *res publica*» y debía actuar en un escenario político determinado por leyes y tradiciones completamente diferentes. Si bien las imágenes cumplían la función de glorificar, en Roma no se podía formular un nuevo programa con este lenguaje. Las imágenes sólo hacían referencia a la figura del líder y a sus ambiciones de poder, pero no al Estado y su futuro. Y aun así, los protagonistas permanecieron ligados a este lenguaje. No existía otra alternativa.

Identificación con los dioses y concepción de sí mismo

Hacia ya mucho tiempo que había pasado a ser costumbre de la nobleza romana remitir los orígenes de la propia estirpe a héroes o dioses griegos (v. figs. 9 y 10). Con ello se imitaba a las grandes casas reales helenísticas y, sobre todo, con la alusión a los ancestros troyanos, se planteaba la reivindicación de haber pertenecido desde siempre al mundo griego. La protección divina, la cercanía a los dioses y la identificación con figuras mitológicas desempeñaron un papel de creciente importancia en este «juego de salón», en la concepción de sí mismos y en la representación que de sí hacían las grandes personalidades de la última época de la República. Mientras que la identificación con Hércules y Dioniso que establecía Pompeyo recurría a metáforas ampliamente difundidas con el fin de exponer sus triunfos militares en Oriente, César ya no dudó en autoexaltarse como ser divino. No sólo construyó el gran templo en el nuevo Foro en honor de su antepasada *Venus Genetrix*, sino que también recibía «sentado» a los senadores en la antesala de este templo (Suetonio, *Div. Iul.* 78). El ejemplo de *Neptunius dux* (Horacio, *Ep.* 9,7) de Sexto Pompeyo muestra que a la muerte de César incluso personalidades de segundo orden reclamaban para sí el carácter de elegidos y la cercanía de los dioses. En las sucesivas luchas de poder los protagonistas compiten también en cuanto a comparaciones e identificaciones con figuras de la mitología.

Pero los mitos no sólo servían para la propaganda. Precisamente la confrontación entre M. Antonio y Octaviano permite observar de qué manera, con el correr del tiempo, las imágenes y personajes de la mitología comenzaron a influir crecientemente en la concepción que



34. Aurco de L. Livineius Regulus, Roma, 42 a.C. a) M. Antonio. b) Antón, el hijo de Hércules, al que se remitía la *gens Antonia*.

de sí mismos tenían los protagonistas y a determinar sus actividades. Al parecer fue sobre todo con los grandes dioses Dioniso/Baco y Apolo con quienes se llegó a establecer, en determinadas situaciones, verdaderos modelos de identificación, con cuyo auxilio Antonio y Octaviano pudieron demarcar un campo de acción para así satisfacer las esperanzas que se habían puesto en ellos.

La miseria del presente con su arbitrariedad política y la falta de esperanzas concretas y realistas de futuro fueron terreno fértil para adivinos, astrólogos y todo tipo de intérpretes de signos, para utópicas esperanzas en un salvador y para visiones de una feliz nueva era. El estado anímico en el que se gesta la famosa cuarta *Egloga* de Virgilio es una prueba de la impaciencia que existía incluso entre los contemporáneos más cultos. En tal situación, las antiguas proclamas y consignas republicanas de un Cicerón ya no surtían efecto alguno. Quien de verdad quisiera acceder al poder, tenía que hacerse cargo de aquellas esperanzas de salvación, debía reivindicar para sí la calidad de «salvador». El único lenguaje de que se disponía a este efecto era el de la mitología griega. Estas imágenes aún tenían una gran repercusión, pero a la vista de las tradiciones del Estado muchas de ellas demostraron ser un arma de doble filo en Roma. A este respecto, el mejor ejemplo es la fatídica identificación de M. Antonio con Dioniso.

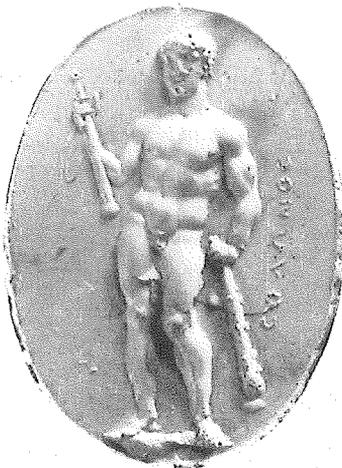
La *gens Antonia* remitía el origen de su estirpe a un desconocido hijo de Hércules llamado Antón. M. Antonio incluso hizo acuñar en su moneda la imagen de este antepasado (fig. 34 a, b) y la opuso a la gran figura de Eneas, el hijo de Venus (v. fig. 27 a, b), si bien no de forma precisamente afortunada y eficaz. Le halagaba que se le comparase con Hércules: «La barba bien formada, la frente amplia y la nariz curva le otorgaban un aspecto fuerte, viril, tal como la gente lo

conocía por las pinturas y las estatuas de Hércules, a cuya imagen lo hacían parecerse» (Plutarco, *Ant.* 4).

Se servía con particular éxito de la identificación con Hércules en su trato bravucón y afable con los soldados. Como lo muestra la gema de un anillo (fig. 35), también existían las correspondientes imágenes y estatuas. Los partidarios de cada uno de los triunviros no dudaban en llevar la imagen del ídolo respectivo en el anillo y sellar con él. Por otra parte, esta forma de demostración de simpatía no sólo se daba en el ámbito de la política; también los filósofos y los poetas eran honrados de esta manera.

Cuando Antonio llegó a Oriente (42 a.C.), después de la división del Imperio entre los triunviros, la tradición de Alejandro le ofreció un modelo de identificación de mayor alcance y más efectivo en la imagen de Dioniso. El estilo pasional de Antonio, su generosidad e ingenuidad, su gusto por el vino, por las grandes fiestas, las mujeres mundanas y las espectaculares historias de amor parecían predestinarlo para este papel. El nuevo Dioniso hizo recordar a los griegos los días del rey Mitrídates Eupator: «Cuando Antonio llegó a Efeso, las mujeres corrían en torno a él vestidas como ménades; los hombres y los muchachos, como sátiros y Pan. La ciudad estaba llena de hiedra y de tirso, de música de cuerdas, de siringas y de flautas. Todos lo ensalzaban como Dioniso, el portador de la alegría, el dulce y amable» (Plutarco, *Ant.* 24).

Y cuando, precisamente, este general romano en su calidad de



35. Gema de un anillo. Hércules con los rasgos de M. Antonio.

Dioniso/Osiris se encontró en Tarso con la reina egipcia, quien a su vez se presentaba como Afrodita/Isis, pareció a muchos que el rostro de Roma había cambiado, que se iniciaban tiempos más felices.

«Cleopatra llegó en un barco de popa dorada y velamen purpúreo. Los remos plateados se movían al ritmo de la música de flautas, siringas y cítaras. La reina yacía bajo un toldo decorado con oro. Iba vestida y enjoyada como *Afrodita en las imágenes*. A su lado, a la manera de la representación de un cortejo de Eros, varios efebos la abanicaban. Las más bellas sirvientas estaban junto al timón y a las jarcias, vestidas de nereidas y de cárites. Y hacia las orillas se difundían los más deliciosos aromas de incienso» (Plutarco, *Ant.* 26).

No sin razón se alude constantemente a las estatuas y a las imágenes en las comparaciones con Hércules y Dioniso. Los cortejos daban vida a la mitología y al arte. Es más, las omnipresentes imágenes de los dioses eran un punto de partida y un reflejo de aquellas manifestaciones. Para nosotros es casi inconcebible la intensidad y el efecto de aquellos cortejos e imágenes. No sólo los espectadores, sino también los propios actores, sucumbían a la fascinación. Dioniso y Afrodita: aquello no sólo era vino y amor, sino imágenes de la más plena satisfacción de vida. Todos los participantes se liberaban de la cotidianidad en el magnífico festín. La existencia opulenta y embriagadora de que disfrutó Antonio ante los ojos de todos en Atenas y Alejandría conformaba un proyecto de vida que era entendido, y no sólo en el Oriente helenístico, como redención y liberación, como respuesta y remedio a la miseria precedente, como promesa de un futuro feliz. Los alejandrinos comprendían el significado de las estatuas de Antonio representado como Dioniso, con formas corporales opulentas, ojos lánguidos y labios entreabiertos, vestido con largos atuendos transparentes y con el *cantharos* en la mano.

Después del triunfo sobre los armenios, cuando Antonio hizo su entrada en Alejandría en forma de Dioniso triunfante, ésta constituía la modalidad adecuada de celebración. El romano efectivamente había probado ser el *neos Dionysos*. Si anteriormente Antonio sólo se había desempeñado de forma calculada en su papel mítico, en el palacio de Cleopatra en Alejandría lo hizo plenamente suyo. En general, su comportamiento de los años precedentes había estado determinado por este papel. Celebraba el estallido de la guerra con embriagadores festines; como un Dioniso emprendió el ataque contra Octaviano e incluso a la vista de un final seguro permaneció fiel a su estilo: gozar de la vida como de una fiesta.

«Pareció que se alegraba de deponer la esperanza [...] Antonio y Cleopatra abandonaron su *thiasos* de “inimitables vividores” y crearon



36. Serie de Cistóforos, Pérgamo, 27/26 a.C. a) El capricornio lleva un cuerno de la abundancia y está enmarcado por la corona apolínea de laurel. b) La esfinge augura una nueva era. c) Las espigas son una promesa de paz y bienestar.

otro que no desmerecía de aquél ni en opulencia ni en brillo ni en derroche y que llamaron “amigos hasta la muerte”» (Plutarco, *Ant.* 71).

La noche de la toma de Alejandría, los alejandrinos creyeron oír un cortejo exultante que se dirigía de la ciudad hacia el campamento de Octaviano. «Muchos creyeron que el dios había abandonado a Antonio, aquel dios a quien él más se había asimilado y según cuyo ejemplo había actuado» (Plutarco, *Ant.* 75). Probablemente el propio Antonio lo haya percibido de esta manera. ¡Tal era el poder que habían adquirido las imágenes mitológicas!

Por otra parte, Octaviano cultivó en Italia una imagen completamente distinta. En su calidad de *Divi filius* había heredado de César la clientela de éste y su carisma. Mas, si bien durante los primeros años esto surtía efecto entre los veteranos y la *plebs*, la figura de César cargaba también con la sombra de la tiranía y, además, sobre él pesaba particularmente la guerra civil. Esta imagen no ofrecía perspectivas de futuro para las expectativas generalizadas de redención. Estas, en cambio, se sumaban como parte connatural de la juventud de Octaviano y desde un principio lo investían de una aureola de elegido y de afinidad con los dioses.

En un primer momento las historias maravillosas tenían un carácter difuso. Ya de niño se había manifestado su poder divino; incluso las ranas le obedecían. Posteriormente, en sus primeros auspicios como general, todos los hígados de los animales sacrificados se presentaban curvados hacia el interior; al asumir su primer consulado aparecieron doce buitres, como ocurriera antiguamente con Rómulo. Numerosos sueños y señales asociaban al muchacho con el sol y los astros, como correspondía al nivel general de esperanzas propias de una nueva era de la humanidad y a un gobernante de origen divino. Siendo un bebé

había abandonado por sus propios medios la cuna y fue encontrado sobre una gran torre orientado al sol. No sólo el padre y la madre soñaban con un hijo solar y estelar. Incluso el dignísimo cónsul Cicerón habría visto en sueños a un muchacho que descendía del cielo pendiente de una cadena dorada y que recibía un látigo de Júpiter Capitolino. Parte de estas historias circulaba ya en los primeros años. No sorprende, pues, que a la entrada de Octaviano en Roma las multitudes creyeran ver un círculo luminoso en torno al sol.

¡Imágenes sobre imágenes! La conciencia de sí mismo del prodigioso muchacho no podía permanecer ajena a todo esto. Incluso en vida de César, cuando aún estudiaba en Apolonia como un desconocido C. Octavio, el astrólogo Teógenes se había postrado de rodillas ante el futuro soberano del universo al conocer la singular constelación estelar de su nacimiento.

«A partir de aquel instante tuvo tal confianza en su destino que hizo publicar su horóscopo y posteriormente hizo acuñar una moneda de plata con el signo zodiacal de Capricornio bajo el cual había nacido» (Suetonio, *Aug.* 94).

En efecto, el signo de Capricornio aparece ya tempranamente en monedas y en pasta vítrea que los seguidores de Octaviano llevaban como modestas gemas de anillos. Posteriormente, el signo zodiacal de su nacimiento apareció en las monedas, tanto con motivo de sus victorias como de sus programas pacificadores, para recordar que Augusto estaba predestinado por los astros a la redención del Estado (fig. 36). A partir del año 30 a.C., el día de su nacimiento fue celebrado oficialmente en Roma como día venturoso.

La multitud de señales y prodigios requería un contexto. También Octaviano necesitaba un amplio marco mitológico de referencia. Fuentes literarias y monumentos —a pesar de lo casual de su conservación— nos permiten reconocer de qué modo, poco a poco, fue asumiendo el papel de un protegido de Apolo, cómo este proceso fue fomentado por el conflicto con su oponente y la identificación de éste con Dioniso e, incluso, en qué medida Octaviano fue asumiendo su propia imagen en este contexto mitológico.

Decisivo parece haber sido el grito de batalla de Filippi (42 a.C.), en el cual tanto los asesinos de César como los cesarianos habían dado la consigna de «Apolo». Desde los tiempos de Sila, Apolo y sus símbolos (trípode, sibila, cítara, esfinge) aparecían en las monedas como promesa de un futuro mejor. Para Bruto y Casio, el trípode junto con la cabeza de *Libertas* (fig. 37) y el puñal constituían un claro mensaje: la liberación del tirano y la restitución de la República eran requisitos para tiempos mejores. Pero, ¿quién confiaba aún en un



37. Aureos de C. Casio, 43/42 a.C. a) Cabeza de *Libertas*. b) Trípode decorado con cintas y ramas de laurel.

régimen senatorial restaurado? En la batalla de Filippi quedó demostrado que Apolo estaba de parte del heredero de César. A fin de cuentas había sido un miembro de la estirpe de los Julios quien erigiera en Roma el primer templo de Apolo, y César había dotado con renovada magnificencia los juegos correspondientes (*ludi Apollinares*). Poco después, cuando Antonio emprendió su camino hacia el Oriente, resultaba natural que Octaviano apostara por Apolo. Al poco tiempo se oyó hablar de su «ágape de los doce dioses», en el cual él mismo se presentó vestido de Apolo (Suetonio, *Aug.* 70). Este banquete provocó sarcasmo e irritación entre la *plebs* romana, que pasaba penurias de hambre a causa del embargo de cereales de Sexto Pompeyo. Pero fiestas de este tipo, como en su tiempo las mascaradas barrocas, no constituían algo extraordinario, según demuestran los correspondientes relatos de Alejandría. Allí, en una fiesta de disfraces de Cleopatra y Antonio, se había presentado nada menos que Munacio Planco, cónsul en el año 42 a.C., ataviado como el dios marino Glauco y, desnudo, con el cuerpo teñido de azul y arrastrando la cola de un pez, había bailado a cuatro pies. También en el ámbito privado eran frecuentes las mascaradas de Dioniso. Como lo demuestra el friso en la Villa de los Misterios, los disfraces estimulaban la fantasía de los participantes de la fiesta.

Por aquella época, el heredero de César comenzó a sellar con la imagen de la esfinge, el símbolo del *regnum Apollinis* profetizado por la Sibila (Plinio, *N. h.* 37,1,10; Suetonio, *Aug.* 50). El fabuloso monstruo de los oráculos pronto llegó a ser un signo frecuente en el lenguaje augústeo de las imágenes (fig. 38). En ocasiones solemnes Octaviano llevaba cada vez con más frecuencia la corona apolínea de laureles. En aquella época surgieron diversas historias prodigiosas que apuntaban directamente a la identificación con Apolo. Incluso se decía



38. Sello con la esfinge; augústeo.

que una palmera prodigiosa había sido el elemento decisivo a la hora de la adopción del muchacho por parte de César. Poco después de la boda de Livia con Octaviano, un águila había dejado caer sobre el regazo de ésta una gallina con una rama de laurel en el pico. En la villa de Livia crecería un árbol robusto a partir de esta rama y de allí cortarían los futuros emperadores sus laureles de la victoria. En los años treinta se difundió asimismo la noticia de que Atia, la madre de Octaviano, no había concebido al niño con el supuesto padre, sino



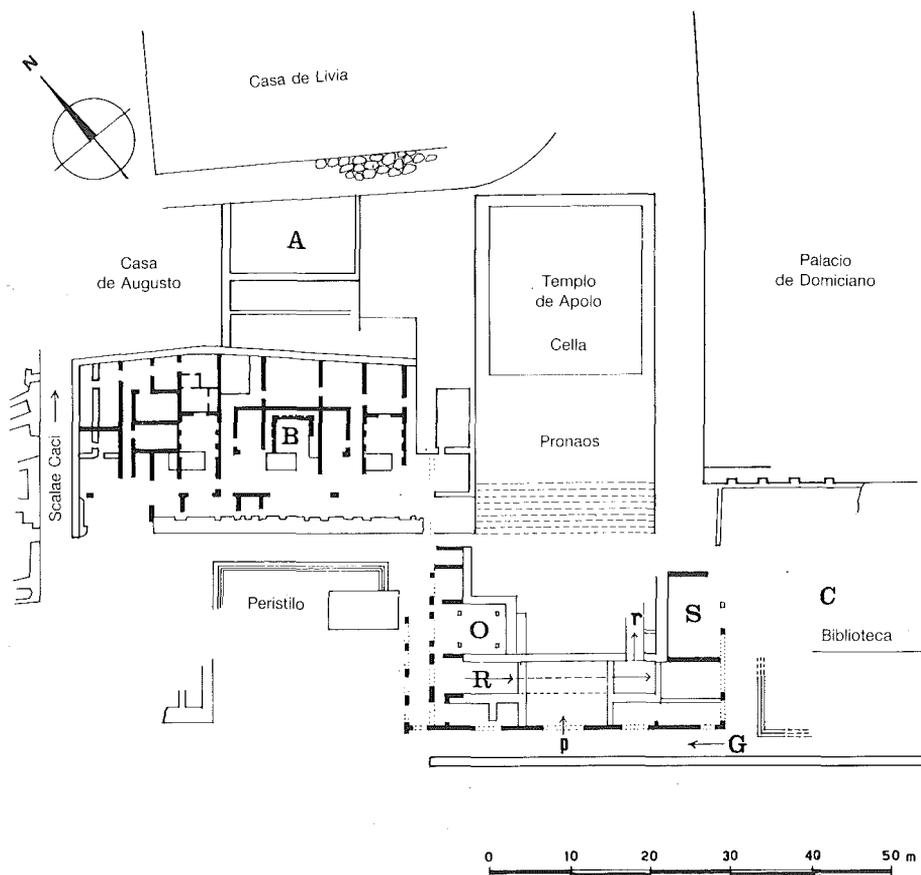
39. Camafeo de vidrio. La serpiente apo-línea se enrosca en torno al trípode; detrás de su cabeza, un nimbo solar. El trípode, las gallinas picoteando, el báculo de augur y el cacillo (*simpvium*) aluden a los tres sacerdocios a los que pertenecía Octaviano en aquella época; así aparece directamente asociado con la serpiente de Apolo.

con Apolo en forma de serpiente. Lo mismo se había dicho de *Olympias*, la madre de Alejandro. Al parecer, se habló mucho de la historia de la serpiente. Un camafeo de vidrio demuestra que los partidarios de Octaviano utilizaron el tema para la propaganda visual (fig. 39).

No ha de sorprender, pues, que, ante tal familiaridad con Apolo, Octaviano atribuyera la victoria definitiva sobre Sexto Pompeyo a la ayuda de Apolo y de su hermana Diana. Afortunadamente, también había un santuario de Diana en las cercanías de Nauloco, donde tuvo lugar la batalla naval decisiva. Durante la batalla, Octaviano había hecho voto de construir el gran Templo de Apolo en el Palatino (36 a.C.).

Resulta fascinante ver la consistencia con la que Octaviano sostuvo un programa alusivo a Apolo durante los veinte años siguientes o, dicho de otra forma igualmente válida, la manera en que desarrolló una conciencia de su misión y un programa de redención regido por Apolo. Construyó el nuevo Templo de Apolo en la inmediata proximidad de su casa. La decisiva batalla de Accio fue ganada gracias a la intervención personal de Apolo. En la belleza atemporal del retrato elaborado poco después (v. fig. 83), los contemporáneos probablemente identificaran rasgos apolíneos. La propia victoria sobre los partos y la legislación moral del año 18 a.C. se hallaban bajo el signo de Apolo. Y cuando llegó el momento de dar comienzo solemnemente al *Saeculum Aureum*, Augusto lo puso bajo la especial protección de Apolo y Diana y albergó los libros sibilinos —¡que desde luego había redactado él mismo!— en un arca dorada a los pies de sus imágenes culturales, ¡garantes de la eterna duración de los nuevos tiempos!

La más espectacular manifestación de la atracción de Octaviano por Apolo era sin duda la inmediata relación entre su casa y el templo del Palatino (fig. 40). Como han demostrado las recientes excavaciones, la casa estaba comunicada directamente con la plaza situada frente al templo mediante una rampa. La estrecha relación entre el elegido y su dios protector difícilmente pudiera adquirir una forma más expresiva. En sí misma, la casa era más bien modesta, pero, a través de esta estrecha relación, el templo en su conjunto constituía parte de una residencia palaciega. En este aspecto Octaviano también había aprendido de los reyes helenísticos. En Pérgamo y en Alejandría, los santuarios constituían los verdaderos edificios representativos de los palacios. La idea de «vivir junto al dios» procede de la época inmediatamente posterior a la batalla de Nauloco. La voluntad del dios se había manifestado a través de un relámpago y había determinado que el lugar de construcción colindara directamente con la casa de Octaviano. Era un emplazamiento de gran efecto, a buena altura, por en-



40. Roma, Palatino. Templo de Apolo y casa de Augusto. Una rampa (R) comunica directamente la casa y el peristilo con la explanada delante del templo.

cima del Circo Máximo. Por lo demás, el lugar hacía referencia a Rómulo y a los primeros tiempos de Roma (fig. 52).

«Apolo» como campo mitológico de acción resultaría ser extraordinariamente propicio para los propósitos de Octaviano y para la formación de su propia concepción política. A él podían atribuirse los principales puntos programáticos que fueron surgiendo en el transcurso de la lucha con Antonio y durante la construcción del nuevo orden. Apolo representaba la moral y la disciplina. Incluso cuando ambos triunviros se invitaron recíprocamente a un ágape después del pacto de Brindisi (en el año 40 a.C., en el que se repartieron el Imperio entre Oriente y Occidente, mientras Lépido debió darse por satisfecho con Africa), Octaviano actuó siguiendo un estilo «militar» y «romano», mientras que Antonio se servía de un estilo «asiático-

egipcio» (Dión, 48, 30). Apolo era el purificador y vengador de todo tipo de audacias. En este sentido también podía aparecer defendiendo los intereses nacionales de Italia, en tanto que la lucha decisiva se llevaba a cabo según el lema: Italia contra Oriente y su *luxuria*, contra Egipto y sus dioses monstruosos con cabezas de animales y su lascivia. Después de la victoria, Apolo se transforma y, como cantante con la cítara, pasa a ser un dios de la paz y de la reconciliación. Y, como el dios mántico de la sibila y la esfinge, podría finalmente hacer surgir la nueva era prometida hacía ya tanto tiempo.

Las series programáticas de monedas de Octaviano

Apolo ofrecía, sin embargo, un campo de acción mucho más flexible que Dioniso, además de que en el ambiente cultural de Alejandría éste imponía a Antonio un papel unilateral y estrecho. En cambio, junto a Apolo y Diana también había lugar para otros dioses. Tras el *dux Italiae* se alineaban no sólo Neptuno, que se había pasado de las filas de Sexto Pompeyo a las de Octaviano, sino, en el momento decisivo, también la antepasada ancestral Venus y con ella Mar-



41. Denarios de Octaviano, anteriores al año 31 a.C. Serie A: en el anverso aparece en cada caso un retrato de Octaviano, en el reverso las divinidades Pax, Venus y Victoria.

te vengador, Mercurio y el propio Júpiter. En todo caso, así lo proclamaban los magníficos denarios de plata, que en parte habían sido acuñados poco antes de la batalla de Accio y con los cuales Octaviano había pagado la soldada a sus tropas.

Estas monedas, en las que aparecen representadas las tres estatuas comentadas más arriba, se fabricaban en series de dos y de tres —tal como en la actualidad las series de sellos—, y en ellas las imágenes de los dioses y las representaciones de Octaviano estaban interrelacionadas. A las primeras acuñaciones corresponden dos series de tres monedas cada una (figs. 41 y 42).

En una de las series aparece la cabeza de la divinidad en el anverso y una representación de cuerpo completo de Octaviano en el reverso, mientras que la segunda serie muestra el retrato de Octaviano en el anverso y la correspondiente representación de cuerpo entero de la misma divinidad que en la primera serie en el reverso. Si se ordenan unas junto a otras las tres monedas con las diosas y sus correspondencias, podrá leerse la secuencia programática: antes de la batalla Octaviano se dirige al ejército y al séquito con el gesto de la *adlocutio*. El fin de la lucha es, como siempre, la paz. La diosa de la paz lleva el cuerno de la abundancia y el laurel. En la segunda moneda Octa-



42. Denarios de Octaviano, anteriores al año 31 a.C. Serie B: en el anverso, las cabezas de las mismas divinidades de la fig. 41; en el reverso, Octaviano: a) Habla al ejército. b) Da la señal de ataque. c) Estatua de Octaviano victorioso.

viano conduce a su ejército a la lucha con un gesto enfático. Se halla bajo la protección de *Venus Genetrix*, que en una moneda lleva un precioso collar y en la otra observa pensativa las armas de Marte, mientras en el escudo luce expresivamente el *sidus Iulium*. La tercera moneda exalta al vencedor. La victoria acude sobre la esfera universal hacia Octaviano y éste aparece representado en la actitud de Neptuno siguiendo la forma de la estatua honorífica comentada más arriba. De este modo se formulaba un programa de fácil comprensión en la situación inmediatamente anterior a Accio. Además, corresponde en todos sus detalles a los puntos tocados en la alocución de Octaviano antes de la batalla, tal como la describiera posteriormente Dión (50, 24 ss.): referencia a méritos anteriores, protección divina y bendición de la paz como consecuencia de la victoria.

Otras monedas de la misma edición de denarios de plata pueden ordenarse en series parecidas. Así, por ejemplo, se relacionaba dos monumentos a la victoria sobre Sexto Pompeyo (trofeo y arco) con la nueva Curia construida por Octaviano (fig. 43 c), la cual recordaba la promesa hecha ya en el año 36 a.C. de restituir la República. En la moneda con la *columna rostrata* (v. fig. 32 b) se establecía una asociación con la imagen numismática del dios Mercurio, que también auguraba paz y bienestar.

Nunca antes en Roma se habían acuñado monedas tan bellas. En este caso se ponía conscientemente la estética al servicio de la política. A diferencia de las monedas recargadas y de difícil lectura del último período de la República (v. fig. 11), las nuevas imágenes de las monedas llamarían la atención por su claridad y simplicidad. Con excepción del nombre del homenajeado, se podía prescindir de inscripciones. Estas imágenes eran comprensibles incluso sin comentario alguno; más aún, resultaban mucho más sugerentes sobre un fondo



43. Denarios de Octaviano. Serie con los monumentos del triunfo: a-b) Monumentos de la victoria sobre Sexto Pompeyo. c) *Curia Iulia*.

vacío. Las correspondencias y las series quizá despertaran el afán coleccionista. También esto dirigía el interés hacia el contenido.

Una pareja de monedas de esta serie merece particular atención en lo relativo a la identificación con la divinidad (fig. 44). En una de las monedas aparece una herma representando a un dios; en la otra, figura la cabeza de esta herma (en ambos casos con un haz de rayos), mas en la representación de la divinidad son inconfundibles los rasgos de Octaviano. Indudablemente, también en este caso se trata de la representación de un monumento de la ciudad de Roma. En esta fase Octaviano llegó al extremo de hacer coincidir su retrato con la imagen de la divinidad, o sea, se sirvió en Italia de los mismos medios que los reyes helenísticos y que Antonio en Oriente. Sólo que él se hacía identificar con otros dioses.

Sexto Pompeyo ya había hecho representar en sus monedas la imagen del dios Jano con los rasgos fisonómicos de su padre, poniendo así de manifiesto sus promesas de paz. Probablemente Octaviano haya tomado de allí la idea para aquellas dos extrañas monedas, cuyo significado resulta tan intrincado. Quizá el herma represente a *Iuppiter Feretrius*, cuyo templo del Capitolio, ya destruido, había sido reconstruido por Octaviano a instancias de T. P. Atico inmediatamente an-



44. Dos aurei de Octaviano, anteriores al año 31 a.C. a) Herma de Octaviano y Júpiter. b) Cabeza del herma con los rasgos de Octaviano y Octaviano sentado en la *sella curulis* con la Victoria en la mano.

tes de la batalla de Accio (Nepote, *Att.* 20,3). Según la tradición, el santuario había sido construido originalmente por Rómulo, quien habría consagrado en este lugar las armas de un enemigo al que venciera con sus propias manos (*spolia opima*). En las vísperas de la batalla esta empresa constituía un hecho simbólico importante. El herma, que había sido reproducido en la moneda aproximadamente en la misma época, podría representar la nueva imagen de culto de *Iuppiter Fere-trius*, con la cual se habría sustituido la primitiva. El haz de rayos bajo el fuste del herma aseguraba, en cualquier caso, el contexto de una identificación específica con Júpiter. Sin duda que la divinidad está en relación con el triunfo de Octaviano, dado que en el reverso de la otra moneda éste aparece ataviado con la *toga*, sentado en la *sella curulis* y con la Victoria en la mano; es, pues, simultáneamente magistrado y gobernante.

Con esta moneda llegamos nuevamente al mismo programa: proximidad divina de Octaviano, promesa de la victoria y retorno al orden. La concepción de los famosos denarios de plata, al menos en la parte que aquí comentamos, parece reflejar efectivamente la situación *antes* de la batalla decisiva. Sin duda muchos observaban las monedas atentamente. A diferencia de nuestros tiempos, invadidos por impresiones visuales, en aquella época las nuevas imágenes constituían algo extraordinario. Y en este caso se difundía, además, una multitud de bellas imágenes nuevas en un metal precioso. Las acuñaciones eran extraordinariamente numerosas y, tal como demuestran las excavaciones arqueológicas, las monedas circulaban por todo el Imperio en Occidente.

Las imágenes problemáticas de Antonio

M. Antonio facilitaba el empeño de sus enemigos. No le preocupaba el efecto que provocaban en Roma y en Italia las imágenes y signos que utilizaba. En las recíprocas difamaciones en cartas, libelos y discursos, Antonio se servía de lugares comunes y utilizaba modalidades de la rancia aristocracia al reprochar a Octaviano, por ejemplo, su origen incierto, su cobardía y su falta de palabra; por su parte, los partidarios de Octaviano atacaban sin piedad a Antonio en todo punto débil que derivara de su identificación con Dioniso. Las consignas que antes se utilizaran contra los cultores de los misterios dionisiacos ofrecían un arsenal de fácil manejo para denunciar la exaltación dionisiaca de Antonio en su expresión de inmoralidad extranjera y de *luxuria*: la vida que llevaba Antonio con su gente y con Cleopatra en Oriente

representaba en esencia el mismo debilitamiento y corrupción de costumbres que durante las últimas generaciones habían conducido a Roma a la decadencia. Los ancianos aún recordaban de qué manera el rey Mitrídates, cual nuevo Dioniso, había hecho suyas las fuerzas de Oriente y había amenazado el dominio romano. En cambio Octaviano, el protegido de Apolo, podía perfilarse como el hombre del orden y de la moral. Ya anteriormente, en momentos críticos, Apolo había socorrido a los romanos.

Después de la ruptura definitiva, las acusaciones contra Antonio llegaron a su nivel más bajo; decían que en Oriente se había degenerado, que era impío y afeminado, que estaba constantemente ebrio y embrujado por Cleopatra. ¿Cómo podría comprenderse de otro modo que el general romano regalase territorios conquistados a los hijos de la reina egipcia y que incluso dispusiese en su testamento que deseaba ser sepultado junto a Cleopatra en Alejandría? Antonio ya no era un romano, por lo tanto una guerra contra él tampoco constituía una guerra civil.

«A su cuartel militar lo llamaba palacio real. Llevaba un puñal oriental al cinto y se vestía de forma completamente diferente a lo que era costumbre en su patria. Incluso en público se mostraba ya en un lecho o *kline* (como Dioniso), ya en un trono dorado (como rey). Junto con Cleopatra se hizo representar en pinturas y en estatuas como Osiris y Dioniso, en tanto que ella aparecía como Selene o como Isis. Sobre todo fue esto lo que creó la impresión de que se hallaba embrujado por ella» (Dión, 50,5).

Naturalmente, esta campaña difamatoria, que era importante para conseguir la movilización de Italia y para crear un ambiente favorable a la guerra, se desarrolló sobre todo en forma verbal. Pero también se han conservado ilustraciones que demuestran cuán estrechamente interrelacionadas se hallaban la imagen y la palabra, de modo que los discursos adquirían efectividad precisamente mediante la utilización de las correspondientes imágenes.

Las estatuas que representaban a M. Antonio en la figura de Dioniso, obviamente, sólo se encontraban en Oriente. Pero los partidarios de Octaviano no cejaban en su empeño por enfatizar lo escandaloso de este hecho. Ello no resultaba difícil. Por todas partes había estatuas de Dioniso, a las cuales se podía hacer referencia y a cuyos cuerpos afeminados podía trasladarse imaginariamente el retrato de Antonio. M. Valerio Mesala Corvino elaboró una argumentación más sofisticada, probablemente pensando en un público culto. En cualquier caso, sus dos polémicos escritos (perdidos), *De Antonii statuís* y *Contra Antonii litteras*, fueron concebidos en este contexto. Tanto las



45. Moldes para recipientes de cerámica aretina, hacia 30 a.C. Hércules con Onfale en carros tirados por centauros; alusión a Antonio y Cleopatra. a) Onfale/Cleopatra.

estatuas dionisiacas de Antonio como su estilo retórico ampuloso, propio del Asia Menor, habrán sido estigmatizados aquí como el resultado de una carencia de lucidez.

Un buen ejemplo de la difamación de Antonio a través de imágenes mitológicas es la comparación (que ya había sido utilizada en relación con Pericles) con Hércules enamorado de Onfale y afeminándose a su servicio.

«Así como en las pinturas Onfale despoja a Hércules de la maza y se viste con su piel de león, del mismo modo Antonio solía ser desarmado y seducido por Cleopatra. Así, Antonio comenzó a faltar a importantes citas y no llevó a cabo campañas militares necesarias sólo para vagar con ella en la ribera del Canobo y del Tafosiris y para solazarse en su compañía» (Plutarco, *Ant. et Demetr.* 3, 3).

En este sentido existía una representación en un delicadísimo recipiente de plata de época augústea, cuyo modelo había sido puesto a disposición de uno de los talleres de cerámica en Arezzo. El recipiente de plata se perdió, pero se conservan numerosos moldes y fragmentos de recipientes en cerámica (fig. 45 a, b). Estos demuestran que los recipientes con esta ilustración habían alcanzado una difusión relativamente considerable.



b) Hércules/Antonio mira lánguidamente en busca de Onfale/Cleopatra.

Hércules/Antonio aparece ataviado con suaves y transparentes vestidos de mujer y sentado en un carro tirado por centauros. Con la languidez de un enamorado mira en búsqueda de Onfale, quien le sigue en otro carro. Tras el carro de Hércules van dos sirvientas, una con un abanico, la otra con una sombrilla: la piel del héroe, ya afeinado, se ha tornado delicada (v. Horacio, *Epod.* 9, 15 s.); Onfale/Cleopatra, que va detrás, lleva orgullosa sobre su cabeza la cabellera del león y sostiene en su mano la maza del héroe. Una sirvienta le acerca un recipiente de grandes dimensiones. Esto apunta directamente contra Cleopatra, a quien el partido de Octaviano (Horacio, *Carm.* 1, 37 y Propertio 3, 11, 56) difamaba por su afición a la bebida. En la mayoría de las ilustraciones, los hombres que marchan con gallardía detrás del carro llevan lanzas. Se trata de una alusión a los lanceros (*doryphoroi*) de la guardia de Cleopatra. En sus discursos, Octaviano sostenía que los soldados romanos habían sido humillados al tener que desempeñar estos servicios. En el ejemplar reproducido aquí, la guardia va armada con unos objetos anchos que pueden interpretarse como enormes cuernas, con cuyo contenido podía saciarse la inmensa sed de la *ebria regina*.

M. Antonio se defendió de la acusación de embriaguez en un es-



46. Un hombre mayor con una corona de hiedra y un *cantharos* en la mano, durante un banquete dionisiaco. Debido a que la figura presenta los rasgos de un retrato, la imagen adquiere el carácter de una profesión de fe en favor de Dioniso. Hacia 50 a.C.

crita, lamentablemente perdido, pero que aún se conservaba en los inicios de la época imperial y cuyo título esclarecedor era *De ebrietate sua* («Sobre su embriaguez»). Allí, probablemente, no sólo rechazaba acusaciones infundadas, sino también realzaba la magnitud de su dios, que libera y calma las preocupaciones. Su escrito se dirigía no sólo a gente que supiese leer, sino a aquella cuya cultura helenística incluyese también ceremoniosos banquetes y simposios dionisiacos. En Roma había numerosos hombres de este tipo. Un bebedor que llegó incluso a hacerse retratar con un *cantharos* en la mano para inmortalizarse de este modo (fig. 46), es una muestra de la importancia que se concedía a los banquetes dionisiacos.

Así pues, a pesar de tanta difamación, M. Antonio contaba con cierto público en Roma. Allí había gente que «veía su vida lujosa y su opulencia (*tryphai*), sus excesos y la glorificación de sí mismo como expresión de regocijo y de humanidad y la ensalzaban como brillante representación de poder y felicidad» (Plutarco, *Mor.* I 56 E).

Es manifiesto que M. Antonio gozaba de prestigio sobre todo entre la «*jeunesse dorée*» que amaba el delicioso estilo de vida de Oriente y que en privado vivía plenamente para el arte y la cultura. Los

poetas neotéricos y las elegías amorosas de Tibulo y Propercio dan una idea de este mundo. Jasper Griffin demostró, en dos fascinantes artículos, cuán íntimamente se correspondían la poesía y la realidad en estos círculos y de qué modo para Propercio la personalidad de Antonio llegó a ser un modelo de vida amorosa heroica. El poeta hizo del gran general un modelo de ideal de vida hedonista, modelo que no tuvo reparos en oponer, incluso en forma explícita, a los valores de la *virtus* romana. Propercio describe una noche junto a la amante, aun después de que Octaviano se hubiera establecido firmemente como único soberano:

«En una noche como aquélla cualquiera de nosotros puede llegar a ser un dios. ¡Si todos quisieran llevar una vida como aquélla y yacer plácidamente con los miembros pesados por el efecto del vino! Entonces no habría una espada cruel, ni barcos de guerra, y el mar de Accio no jugaría con los restos mortales de los nuestros. Roma no tendría entonces que desatar sus cabellos en señal de duelo por los triunfos que obtiene contra sí misma» (Propercio, II 15, 39-47).

Esto era osado. Aquí no sólo se criticaba la guerra civil, sino que se propagaba abiertamente un planteamiento de vida diferente. La «acuñación para la flota», una curiosa serie de monedas, muestra en qué grado tanto M. Antonio como sus colaboradores se hallaban inmersos en estas ideas y las propagaban sin reparos, incluso a través de este medio. En el anverso se hallan uno frente al otro, como si se tratase de una pareja real egipcia, los retratos de Antonio y el de su mujer Octavia, la hermana de Octaviano con la cual Antonio aún seguía casado. En el reverso aparecen ambos como Poseidón y Anfitrite navegando alegremente en el mar (fig. 47). Dulcemente enamorado abraza el triunviro romano a su cónyuge en un carro tirado por hipocampos: ¡Esta imagen tomada de la poesía erótica simboliza la renovación del pacto político y es, al mismo tiempo, una declaración en favor de la vida deleitosa! Pero Antonio no era un particular cualquiera, como los poetas que podían exclamar llenos de entusiasmo cuán indiferente les era todo aquello relativo a la política, a los negocios o incluso a



47. Sestercio de las monedas acuñadas para la flota de M. Antonio. Corinto (?), hacia 36/35 a.C. a) Antonio y Octavia. b) La pareja aparece como Poseidón y Anfitrite en un carro tirado por hipocampos.

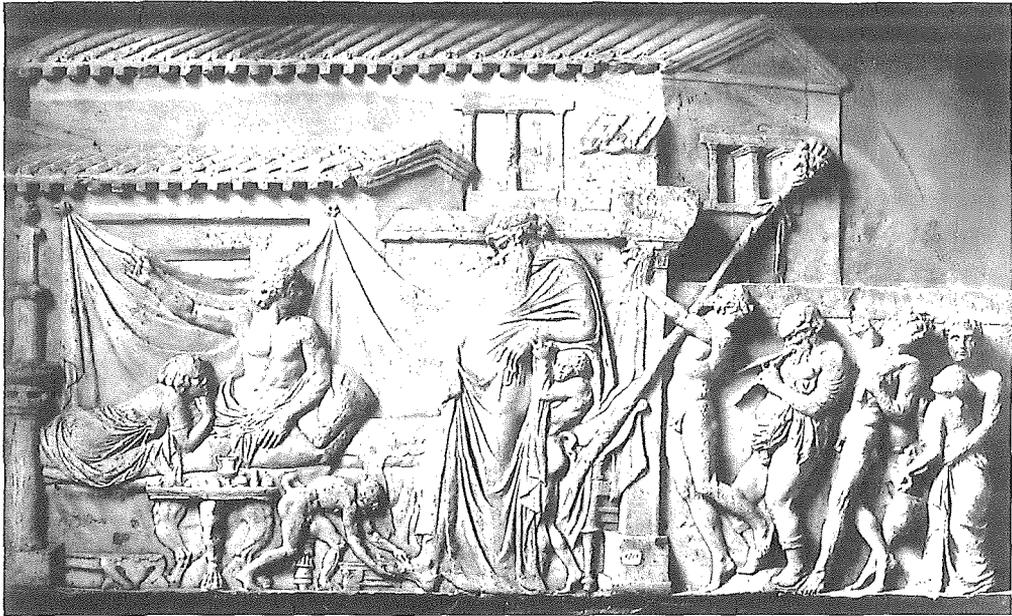


48. Denario de Antonio, 32 a.C. a) Antonio; detrás de su retrato la tiara armenia en alusión a sus conquistas en Oriente. b) Cleopatra con diadema; delante de ella, la proa de un barco hace referencia a su flota.

la guerra. Ciertamente, en Roma los amantes de la lírica sentimental veían con buenos ojos que su ídolo tuviera el coraje de contravenir todas las tradiciones romanas e hiciera acuñar sus monedas primero con el retrato de su mujer Octavia y, posteriormente, incluso con el de Cleopatra (fig. 48). Empero, con tales imágenes y los correspondientes comentarios, Antonio quedaba inerte ante la propaganda del partido de Octaviano. Pero finalmente, su fracaso fue consecuencia de lo irreconciliable de la conciencia tradicional romana y el sentido helenístico de la vida.

Los signos e imágenes mitológicas ofrecían también a los contemporáneos diversas posibilidades de manifestar sus simpatías por uno u otro partido o por uno u otro estilo de vida. Resulta cada vez más evidente que las alusiones políticas en la poesía y en las imágenes —incluso en objetos del ámbito privado de vida, sea en la decoración de las viviendas, en la vajilla o en un anillo de sello— se interrelacionan de forma mucho más estrecha de lo que se había pensado. Así puede observarse, por ejemplo, que en la pintura mural del así llamado segundo estilo, los atributos y símbolos de Apolo y Diana aparecen simultáneamente con el desarrollo del correspondiente programa de Octaviano (v. fig. 209). Dos relieves merecen particular atención en este contexto. Correspondían a un género imperial tardohelenístico y, empotrados en la pared, se utilizaban como decoración. De estos dos tipos de imágenes existe un sorprendente número de copias que, según criterios estilísticos, podrían ser situadas cronológicamente en la década inmediatamente posterior a la muerte de César.

En tanto la escenografía de fondo y los principios de composición son muy parecidos en ambas imágenes, el estilo de las figuras es muy diferente en uno y otro caso. En uno de los relieves (fig. 49), Dioniso

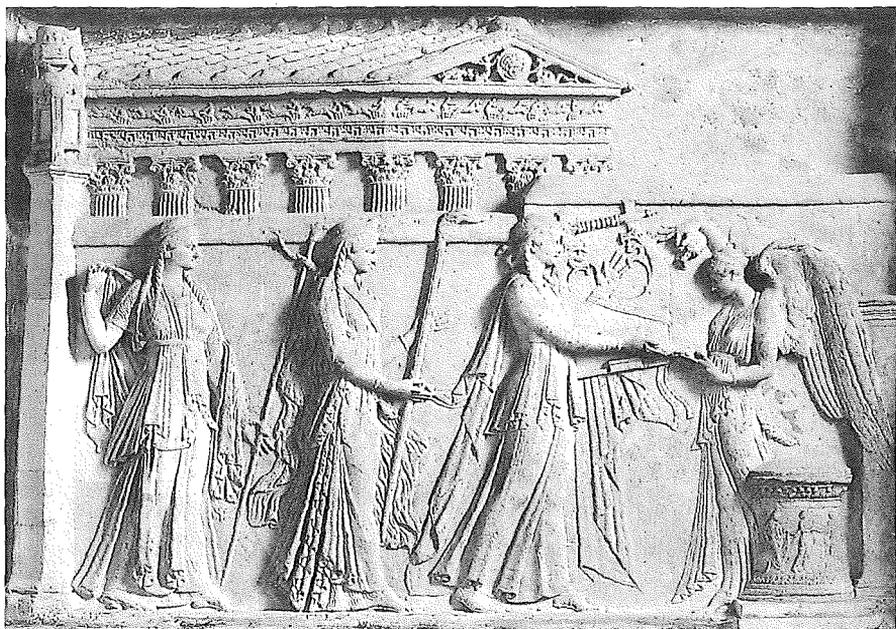


49. Dioniso ebrio, con su cortejo, visita la casa de uno de sus devotos, quien aparece tendido junto su amante que lo percibe como una aparición. 40-30 a.C.

entra al son de las flautas con un cortejo exultante en la casa de uno de sus devotos. Involuntariamente se piensa en la entrada de Antonio en Efeso. El dios beodo se apoya en un pequeño sátiro, mientras otro se apresura a descalzarlo. Junto al devoto, que saluda alegremente al dios, se halla sobre el lecho o *kline* una mujer que admira esta maravillosa imagen. Las máscaras a los pies de la cama hacen alusión al mundo del teatro. Detrás del dios —sobre una alta pilastra y claramente destacado en la composición— se halla un relieve dedicatorio a sí mismo; pero en otra réplica se ve en el mismo lugar una Victoria sobre caballos al galope: un asunto que no congenia con la felicidad privada.

En el otro relieve (fig. 50), la Victoria desempeña un papel más relevante. En un ámbito sagrado la tríada apolínea avanza ceremoniosamente hacia un altar. La Victoria vierte vino a Apolo en un recipiente para ofrendas. Al fondo hay un templo, que en otras copias muestra grandes imágenes de la Victoria como acroteras. A derecha e izquierda de las divinidades, grandes pilastras sostienen por una parte un trípode, por otra, una estatua arcaica de Apolo.

Aun cuando la iconografía procedía en parte de épocas precedentes, ambos relieves hubieron de analizarse con nuevos ojos teniendo



50. Apolo con su hermana Diana y su madre Leto durante un sacrificio con la Victoria. Las divinidades aparecen representadas de forma arcaizante. El templo, en el fondo, probablemente sea una alusión a la construcción de Octaviano en el Palatino; a la izquierda, un trípede sobre una alta pilastra. Relieve, hacia 30 a.C.

en cuenta la creciente polarización política y moral entre los programas apolíneos y los dionisiacos. En aquella época, las asociaciones se hallaban al alcance de la mano, independientemente de si el comitente o el autor se lo propusieran o no. Quien conociera la nueva y espectacular construcción del Templo de Apolo en Roma difícilmente contemplaría de forma «neutral» el templo detrás de la tríada apolínea o la Victoria.

En oposición al lenguaje formal helenístico-barroco del cortejo dionisiaco, las figuras del relieve de Apolo están representadas en un estilo hierático-arcaizante. Este es el lenguaje del cual pronto se serviría de forma programática el nuevo régimen en relación con su política de renovación religiosa. Parece como si incluso pudiera relacionarse el contraste estilístico de ambos relieves con la oposición de la conciencia de ambos bandos. También en la retórica era Antonio un adepto del «estilo asiático» pomposo y sensual (Suetonio, *Aug.* 86, 2) del lenguaje de Oriente, que en opinión de los clasicistas (aticistas), a quienes se había sumado Octaviano, no sólo era enormemente insatisfactorio desde un punto de vista estético, sino también

una expresión de perversidad moral. *Talis hominibus fuit oratio qualis vita* («del mismo modo como el estilo del discurso de los hombres también será su estilo de su vida»), podrá leerse posteriormente en Séneca (*Epist.* 114, 1).

Sobre las ventajas y desventajas de ambos rumbos estilísticos se había discutido largamente en el mundo helenístico. En aquel momento la disputa entró en el terreno de la controversia política. De un problema estético surgió un planteamiento sobre moral y concepción del mundo. No sólo se politizó el contenido de las imágenes, sino también su estilo. Veremos más adelante en qué medida la decisión de Octaviano en favor del «aticismo» determinó la imagen del arte augústeo.

En cualquier caso, después del triunfo de Octaviano el arte helenístico emotivo no se hallaba ante un futuro esperanzador. En el arte del Estado augústeo no existieron representaciones sensuales de los grandes caudillos ni dramáticas escenas de masas ni fragores de combate. Este arte era el lenguaje de la retórica «asiática» y, en última instancia, ésta era la esencia de la corrupta cultura del lujo y del vicio de Oriente a la que había sucumbido Antonio.

En este punto cabe preguntarse si con el triunfo de Antonio la cultura romana hubiera adquirido otro semblante. Con seguridad esto no atañe a la estructuración de la monarquía ni al desarrollo de la cultura de masas. Pero en su conjunto, probablemente, muchos aspectos se hubieran desarrollado de forma diferente. Sobre todo es evidente que la conciencia de sí mismo del emperador habría sido otra. El monarca seguramente se habría regido con más énfasis según el modelo de los reyes helenísticos (tal como posteriormente lo intentara Nerón). Esto habría posibilitado una relación emocional más fuerte entre el monarca y el pueblo. Se plantea incluso la pregunta de si en este supuesto se habría llegado a configurar un estilo del principado. Quizá la tendencia hacia una religión mesiánica se hubiera asociado con el inevitable culto al monarca. Es sintomático que entre las numerosas asociaciones de los emperadores con los dioses jamás se encuentre a Dioniso, que había sido la predominante en el helenismo. Esta posibilidad se había agotado con Antonio.

En el ámbito del arte parece razonable pensar que el clasicismo no habría alcanzado tal preponderancia si los resultados de la guerra hubiesen sido otros, que el arte habría conservado un carácter helenístico y que la cultura romana habría llegado a tener un aspecto más «asiático». Pero obviamente tales planteamientos son ociosos.

Rivalidad en las obras de arquitectura y multiplicidad de formas

Después de que Pompeyo y César erigieran sus enormes edificios con carácter representativo, durante la década del segundo triunvirato (42-32 a.C.), no se llevaron a cabo monumentos comparables. Aun así, entre los arquitectos romanos reinaba una gran actividad. Muchas obras se proyectaron e incluso se iniciaron, pero la mayoría de ellas fueron concluidas sólo después de la batalla decisiva. De ahí que la decoración de los edificios de antiguos partidarios de Antonio esté determinada por el elogio a Augusto.

En los años treinta, Octaviano fue el principal comitente de Roma pero también hubo otras personalidades que erigieron templos y edificios públicos. La rivalidad en las obras condujo a concepciones insólitas, al aumento de la decoración y a la creación de formas híbridas, pero el santuario de Apolo erigido por Octaviano y su enorme mausoleo en el Campo de Marte superaban a todas las demás edificaciones tanto en dimensiones como en suntuosidad.

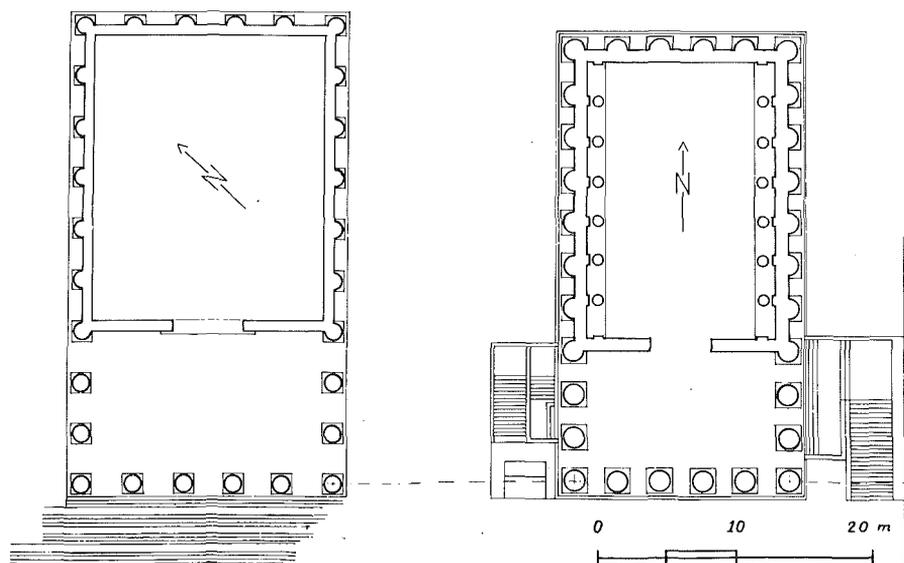
Nunca antes se habían celebrado en Roma tantos triunfos en tan poco tiempo, ni por motivos tan irrelevantes. En este sentido, por lo general, los triunfadores no eran independientes, sino que los edificios financiados con el botín de guerra siempre tenían el propósito de fortalecer la presencia de un grupo político en el escenario de la capital. Aun así, y a diferencia de lo que ocurriría posteriormente, los partidarios de Octaviano —quien dominaba la escena romana gracias a su presencia— conservaban una relativa libertad en cuanto a la elección de los edificios que erigían. De ahí que los edificios proyectados en aquella época proporcionen, por un lado, una interesante idea de lo que era habitual en cuanto a los programas arquitectónicos, así como también de la convivencia de los diferentes rumbos estilísticos y estéticos anteriores a la difusión oficial del clasicismo augústeo.

Después de que César comenzara a renovar el Templo de Quirino, otros se hicieron cargo también de la renovación de templos en ruinas. Al parecer, ante la situación de crisis, la llamada de atención de Varrón surtió efecto. Después de su triunfo *ex Gallia*, Mumacio Planco se hizo cargo de la nueva construcción del venerado Templo de Saturno en el Foro romano. C. Sosio, otro partidario de Antonio, proyectó un nuevo Templo de Apolo *in Circo* después de su triunfo *ex Judea* (34 a.C.). Un compañero de armas de Octaviano, C. Domitio Calvino, que había triunfado en España en el año 36 a.C., reconstruyó en el Foro la *Regia*, que se había incendiado poco antes. D. Cornificio, un hombre sin antepasados que había probado su capacidad en la lucha contra Sexto Pompeyo y que triunfara *ex Africa*

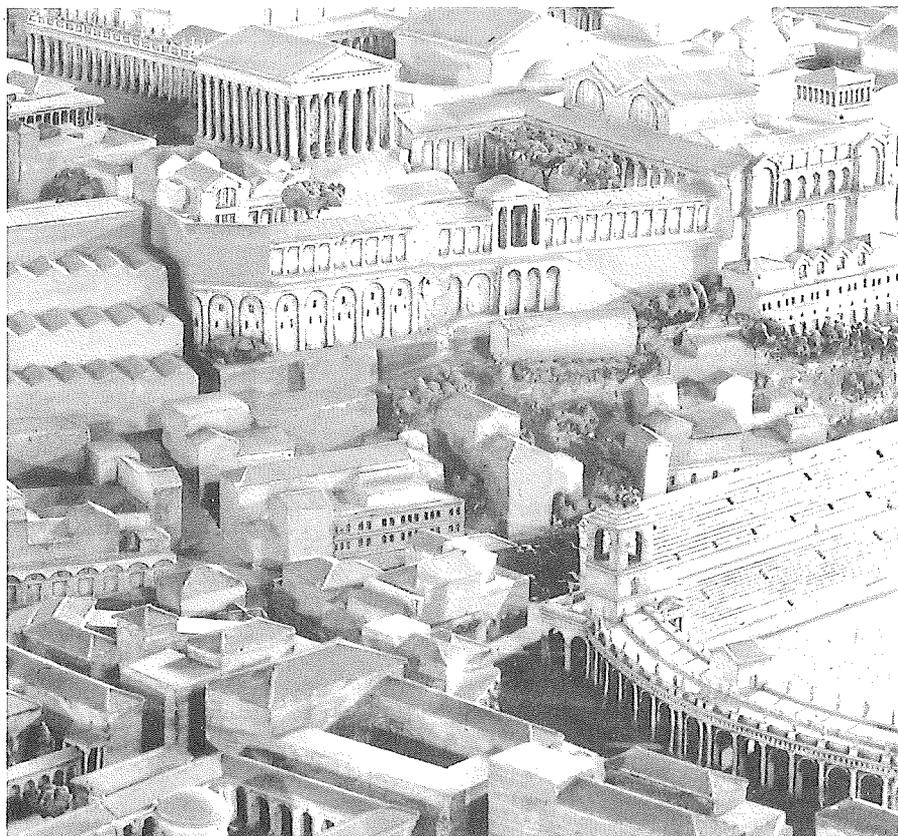
en el año 33 a.C., se hizo cargo de la nueva edificación del antiguo Templo de Diana de la *plebs* en el Aventino.

La planta del Templo de Diana Cornificia, conocida a través de un fragmento de la *Forma Urbis*, demuestra sin duda alguna que Cornificio superó las obras de Octaviano para el Templo de Apolo, al menos en lo que se refiere al edificio en sí: un díptero con numerosas columnas concebido de acuerdo con la tradición griega oriental, con ocho columnas en la fachada principal y doble hilera de columnas en las fachadas laterales, en tanto que el Templo de Apolo de Octaviano sólo contaba con seis columnas en la fachada principal y medias columnas adosadas a los lados (fig. 51 a). El deseo de superar al contrincante es evidente en el proyecto del Templo de Diana, concebido tres años después del Templo de Apolo. Del mismo modo, en el nuevo Templo de Apolo *in Circo*, C. Sosio intenta sobrepasar el templo del Palatino mediante una implantación menos espaciada de las columnas y una arquitectura de interiores más rica (fig. 51 b).

Por otra parte, el Templo de Apolo de Octaviano destacaba entre todos los demás por la escenificación y gracias a la relación con la casa del comitente. El Templo de Apolo en el Palatino estaba erigido sobre fundamentos muy altos dominando el Circo Máximo (fig. 52), con lo cual resultaba comparable a los grandes santuarios de Palestrina y Tívoli. La complicada combinación a distintos niveles de los compo-



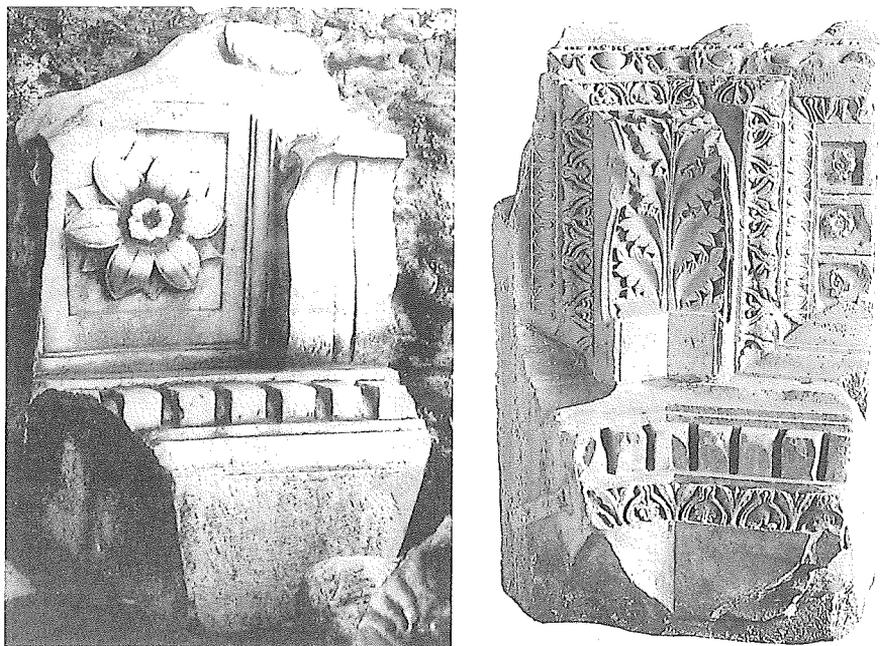
51. Plantas a igual escala de los templos de Apolo de Octaviano y de C. Sosio. El segundo de los proyectos tiene una estructura más compleja.



52. Vista del Templo de Apolo y de la casa de Augusto en el Palatino. Maqueta.

nentes del edificio, los patios y los jardines (escaleras, espacios en torno al templo, bosquecillo sagrado, la casa de Augusto, pórtico de las Danaides, las bibliotecas) no tenían parangón en Roma. Quizá este conjunto también se creara, poco a poco, como resultado del espíritu de emulación entre las diferentes empresas arquitectónicas. En cualquier caso, la imagen del conjunto desde el Circo Máximo y la vista que se ofrecía de allí hacia el Aventino, donde se distinguía el nuevo edificio de Cornificio, serían soberbias.

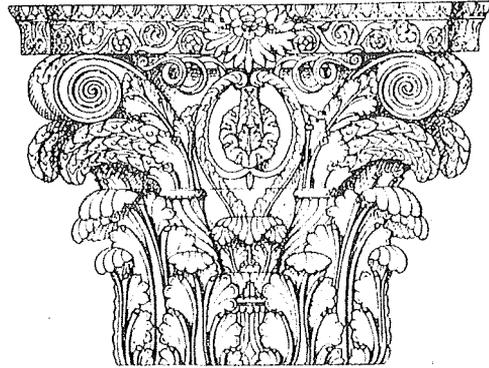
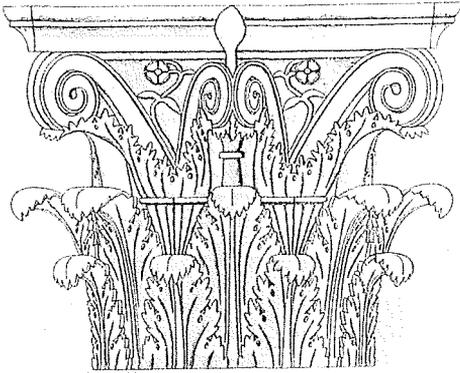
El rápido aumento tanto de la cantidad como de la diversidad de la decoración arquitectónica se explica, también, por la necesidad de una emulación recíproca y como un medio para atraer la atención hacia las propias obras. El ejemplo de los entablamentos de modillones permite constatar cómo este elemento decorativo —incorporado sólo poco antes a la edificación de templos— alcanzó un extraordinario desarrollo en el curso de pocos años. De las formas sencillas del



53. Roma, entablamentos de modillones, a) del Templo de Saturno, b) del Templo de Apolo de C. Sosio. Los comitentes compiten en cuanto a la riqueza de la decoración.

Templo de Saturno (fig. 53 a) y de la *Regia* se pasaría en pocos años a la opulencia ornamental del Templo de Apolo de Sosio (fig. 53 b). Igualmente, se desarrollaron las bases de las columnas, los capiteles, los frisos y los arquivoltas (figs. 54, 55 y 72). C. Sosio (cónsul en el 32 a.C.) había luchado junto a Antonio en Accio, posteriormente se había pasado al bando de Octaviano y fue perdonado. En este sentido se entiende la singular fastuosidad de su templo, que constituía un homenaje particular a Apolo y a su protegido. Incluso el cortejo triunfal representado en el friso no es el del comitente, sino el de Octaviano (fig. 55). Consecuentemente, obtuvo una recompensa en su momento: C. Sosio, antiguo partidario de Antonio, formaba parte del cortejo de los sacerdotes de Apolo como uno de los *XV viri sacris faciundis* en las fiestas seculares del año 17 a.C.

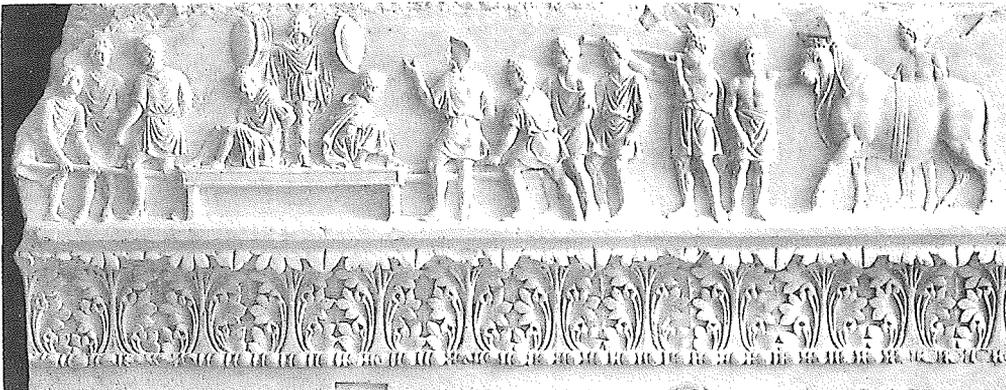
Así pues, aun antes de que la política cultural de Augusto concibiera la riqueza en la decoración arquitectónica como una exigencia de carácter ideológico bajo el lema «para los dioses lo mejor», ya en la década de los años treinta y a comienzos de los veinte la diversidad formal se había acrecentado a pasos agigantados por las aspiraciones de los numerosos comitentes.



54. a) Capitel del Templo de Apolo en el Palatino, posterior al año 36 a.C. b) Capitel del Templo de Apolo de C. Sosio, hacia 25 a.C.

En la multiplicidad de las soluciones de las plantas y en la convivencia de los órdenes corintio, jónico y dórico-toscano aún se reflejaba, por aquella época, la riqueza formal del helenismo tardío. En los años treinta no existía aún la concepción unitaria de los templos de la primera época imperial. Aquella concepción unitaria no fue el resultado de un «desarrollo» lineal, sino —como se demostrará más adelante— consecuencia de planteamientos ideológicos, según los cuales los arquitectos de Augusto concibieron sus templos con el valor de un arquetipo.

A la convivencia de los estilos arquitectónicos corresponde la convivencia de distintas orientaciones del gusto en retórica, literatura y arte. De ello son un buen ejemplo los *Monumenta Asinii Pollionis*.



55. Roma, Templo de Apolo *in Circo*. Friso. C. Sosio glorifica el triple triunfo de Octaviano, no el suyo. Los bárbaros del Norte visten pantalones largos (gillirios ?).

Asinio Polión (cónsul en el 40 a.C.) había sido un partidario de César, en el 39 a.C. había triunfado sobre los partos en Dalmacia y posteriormente se retiró de la política y escribió una historia crítica de su época en la que también involucra a Octaviano. Con el dinero del botín, este hombre con cultura literaria renovó el *Atrium Libertatis* a los pies del Capitolio. La sola elección de este edificio no constituía una declaración de fidelidad a los triunviros en el clima político de aquellos años. Asinio Polión estableció en sus *Monumenta* la primera biblioteca pública de autores griegos y latinos en Roma siguiendo un deseo del César asesinado. Allí instaló también retratos de los autores. El único contemporáneo vivo que alcanzó este honor fue el polígrafo Terencio Varrón, del que más tarde se hablará. El hecho de que poco después Octaviano comenzara también a construir una biblioteca griega y latina en su santuario de Apolo debió de entenderse en un sentido competitivo.

La biblioteca de Polión estaba combinada con una estupenda colección de arte. Gracias a la descripción de Plinio el Viejo podemos hacernos una idea del gusto del coleccionista. Asinio Polión amaba el arte helenístico en todas sus facetas. Allí se podía admirar, incluso, la composición teatral del grupo del toro farnesiano. Sátiros, ménades, centauros, estatuas de Dioniso, ninfas, entre muchos otros, probablemente estuvieran expuestos en un jardín y dieran un carácter agradable a la colección. Para los contemporáneos este conjunto presentaba un manifiesto contraste, probablemente muy gratificante, con respecto al cultivo programático del arte arcaico y clásico que llevaba a cabo Octaviano, cuyo sobrio carácter ceremonial pudo verse poco después en el santuario de Apolo.

Al igual que la biblioteca, también la colección de arte de Asinio Polión era pública. *Spectari monumenta sua voluit* —«deseaba que su colección fuese visitada» (Plinio, *N. h.* 36, 33). Esto se avenía más con el programa del futuro *Princeps* que con el gusto «asiático» del coleccionista. Durante la crítica situación de antes de la nueva guerra civil, este monumento marcadamente apolítico también llegó obviamente a ser entendido en un sentido partidista. Probablemente disfrutaran aquí a su gusto los poetas de elegías amorosas. Asinio Polión fue uno de los pocos patronos «neutrales», una de las pocas grandes personalidades que no participó en la batalla de Accio.

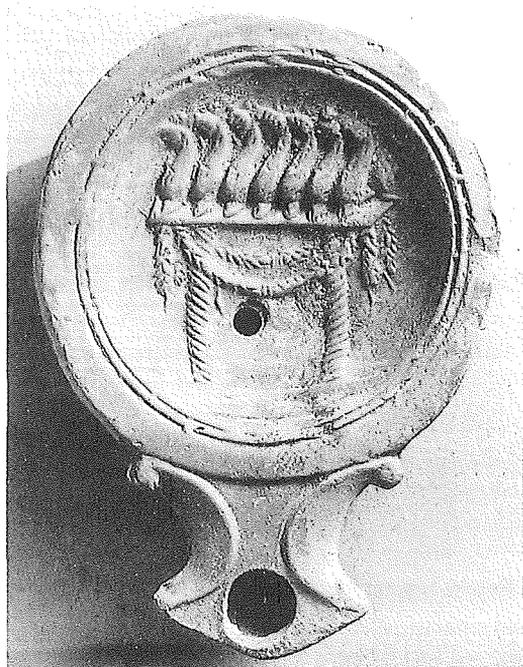
Cuanto más se agudizaba la situación, más demagógica se hacía la actividad arquitectónica de los partidarios de Octaviano. En el año 34 a.C., Statilio Tauro había celebrado un triunfo *ex Africa* e inmediatamente había iniciado la construcción del primer anfiteatro de piedra, aunque de pequeñas dimensiones (inaugurado en el 29 a.C.).

Situado en el Campo de Marte, cerca del Circo Flaminio (v. fig. 18), estaba destinado especialmente a los juegos de gladiadores y a los espectáculos con animales (Dión, 51, 23, 1).

Statilio Tauro formaba parte de aquellos hombres sin antepasados, hombres que habían acumulado enormes riquezas como generales de Octaviano y que habían podido erigir casas verdaderamente principescas, mas sin llegar a ser verdaderos competidores. M. Vipsanio Agripa era el más destacado de ellos. Hasta su muerte, el año 12 a.C., fue el segundo hombre del régimen. El mismo año en que Statilio iniciara la construcción de su anfiteatro, Agripa —que ya había sido cónsul— asumió el cargo de edil responsable de las edificaciones y de los juegos. Siguiendo un planteamiento general, publicado ya anteriormente (Frontino, *Aqu.* 98), emprendió con energía la restauración de la maltrecha infraestructura de Roma.

«Sin tomar nada del tesoro del Estado, Agripa reparó todas las calles y edificios públicos, limpió las cloacas y recorrió personalmente en bote la cloaca máxima hasta el Tíber» (Dión, 49, 43).

Esta era una imagen que impresionaría a todos: por fin eran barridos los desechos acumulados durante generaciones. La mayor obra de Agripa, tanto para aquel momento como para el futuro, fue haber



56. Lucerna de cerámica de comienzos de la época imperial con la representación de los delfines de Agripa en el Circo Máximo.

resuelto el abastecimiento de agua. En primer lugar, hizo reparar todos los acueductos de Roma, después incluso hizo construir otros nuevos. Naturalmente las obras necesitaron mucho tiempo (v. p. 170). Pero en aquel momento se marcó el comienzo. El pueblo debía ver que con el joven César y sus colaboradores realmente llegaban tiempos mejores. Mientras Antonio derrochaba el dinero entre los alejandrinos, en Roma se intentaba hacer algo para el pueblo aun en tiempos difíciles.

Agripa no dudó en emplear métodos absolutamente demagógicos. Extendió los *ludi publici* a 59 días. Aquello era Jauja. Se distribuía aceite y sal y durante todo el año, la entrada a los baños era gratuita para hombres y mujeres. En el teatro se tiraban fichas al pueblo, con las cuales se obtenía dinero o ropa. En el circo se exponían cosas bellísimas y cualquiera podía llevarse lo que quisiera. Incluso podían hacerse afeitar a cuenta del edil. Agripa sabía qué divertía a la gente. En el Circo Máximo hizo instalar sobre grandes columnas un nuevo instrumento para contar las vueltas en las carreras de caballos. El gran vencedor de la batalla naval de Nauloco acertó al utilizar para ello brillantes delfines plateados. Todo esto eran demostraciones de que, a pesar de los llamados a la moral y a la *virtus*, bajo Octaviano también se podría vivir bien en el futuro. El éxito fue grande (Horacio, *Sat.* 2, 3, 185). Los delfines gozaron de gran popularidad y fueron representados incluso en las lucernas (fig. 56).

El Mausoleo

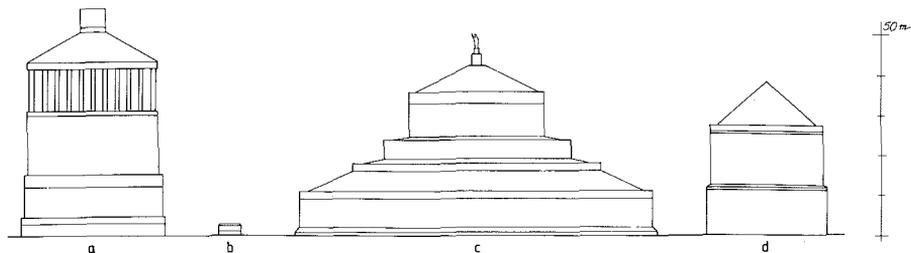
Octaviano también había heredado de César un buen número de edificios inconclusos o sólo proyectados: la basílica Julia, la nueva Curia, un teatro y muchos otros. En Filippi (42 a.C.), él mismo había hecho voto de construir un gran templo de *Mars Ultor*, y también faltaba por concluir el Templo de *Divus Iulius* en el Foro, mas todo ello llevó tiempo. Concentró sus esfuerzos en los dos edificios destinados a su propia glorificación: el Templo de Apolo y el Mausoleo (figura 57).

¿Por qué este hombre de apenas treinta años hizo erigir para sí un enorme monumento funerario precisamente cuando había conquistado el poder en forma unipersonal? Las recientes investigaciones han relacionado esta decisión y la concepción del monumento con el testamento de Antonio, que Octaviano hiciera público ilegalmente. Junto a otras disposiciones políticamente conflictivas, este documento contenía el deseo —fatal para el prestigio de Antonio en Roma— de



57. Roma, Mausoleo de Augusto. Ruina en el estado actual, con las edificaciones fascistas al fondo.

ser sepultado junto a Cleopatra en Alejandría. En los discursos propagandísticos de los partidarios de Octaviano se esgrimía esto como argumento para afirmar que Antonio deseaba trasladar la capital del Imperio a Alejandría e instaurar un despotismo de corte helenístico. «Incluso sus propios seguidores le reprocharon esta decisión» (Dión, 50, 4, 2). Después de la toma de Alejandría, como es natural, Octaviano exigió que el cuerpo de Antonio fuese sepultado en la tumba de los Tolomeos. Allí yacería el rival junto a los reyes egipcios, mientras en Roma se levantaba el gigantesco monumento funerario del vencedor. Muchas razones hacen pensar que esta explicación del Mausoleo es acertada. A este respecto es importante el momento en que comienza su propagación; no así la fecha en que se iniciaron las obras. La euforia previa a la batalla de Accio y el posterior entusiasmo de la victoria crearían un ambiente propicio para la comprensión tanto de la forma como de las dimensiones de este edificio realmente monstruoso. En todo caso, hacia el año 28 a.C., los trabajos ya se hallaban tan avanzados que los grandes parques (*silvae et ambulationes*, Suetonio, *Aug.* 100) pudieron ser puestos a disposición de la población. ¿Significa esto que se concebía el Mausoleo como un monumento de la fidelidad del *dux Italiae* por Roma? En efecto, ésta podría haber sido

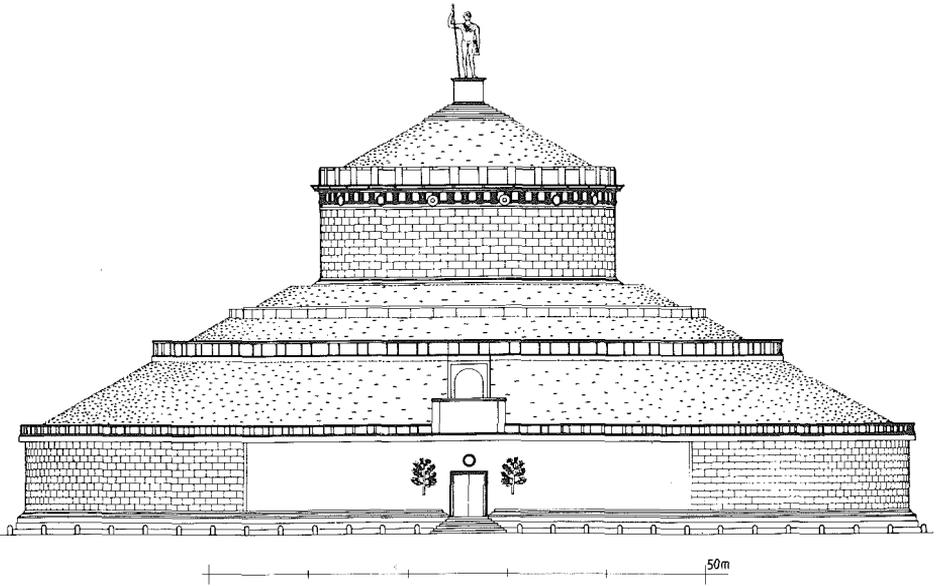


58. Esquema comparativo: a) Mausoleo del rey Mausolo en Halicarnaso (siglo IV a.C.). b) Sepulcro oficial del cónsul A. Hirtio (caído el 43 a.C.). c) Mausoleo de Augusto. d) Mausoleo de Cecilia Metela (según J. Ganzert).

la motivación inmediata del edificio. Pero las asociaciones que despertaba el monumento acabado iban mucho más allá.

En primer lugar, era una demostración de la grandeza y del poder de su patrono. Con razón desde un comienzo se le llamó «Mausoleo». En ello se refleja la admiración por la colosal masa arquitectónica, que superaba todo lo hasta entonces conocido, y de hecho sólo era comparable a la tumba de Mausolo, el rey de Caria cuyo monumento funerario fue considerado una de las siete maravillas del mundo (siglo IV a.C.). Incluso las tumbas de los reyes numídicos eran más pequeñas. La comparación con las dimensiones de la tumba de Cecilia Metela, pero sobre todo con los monumentos funerarios de los cónsules Hirtio y Pansa en el campo de Marte (43 a.C.), resulta ilustrativa (figura 58).

A la manera helenística, el edificio estaba emplazado de modo que dominaba el paisaje entre el Tíber y la Vía Flaminia (v. fig. 144). Además, el carácter imponente de la enorme masa arquitectónica resultaba acentuado por hallarse aislada del territorio edificado a través de un amplio parque. Aun cuando actualmente la ruina se encuentra bajo el nivel de la calle, el efecto de los aproximadamente nueve metros de altura del muro exterior del cilindro es imponente (fig. 59). El edificio tenía 87 metros de ancho y casi 40 metros de altura. El monumento constaba de dos cilindros recubiertos de mármol y de travertino; entre ambos cilindros crecían árboles sobre un terraplén en declive. Estrabón vio el edificio poco después de haberse concluido: «Lo más destacado es el llamado Mausoleo, un túmulo erigido sobre un alto zócalo junto al río. Hasta su cima está poblado con árboles de hoja perenne. En la cúspide se alza la estatua de bronce del emperador Augusto. En el túmulo se encuentran las tumbas destinadas a él, a sus familiares y amigos. Detrás hay un gran bosque con delicio-

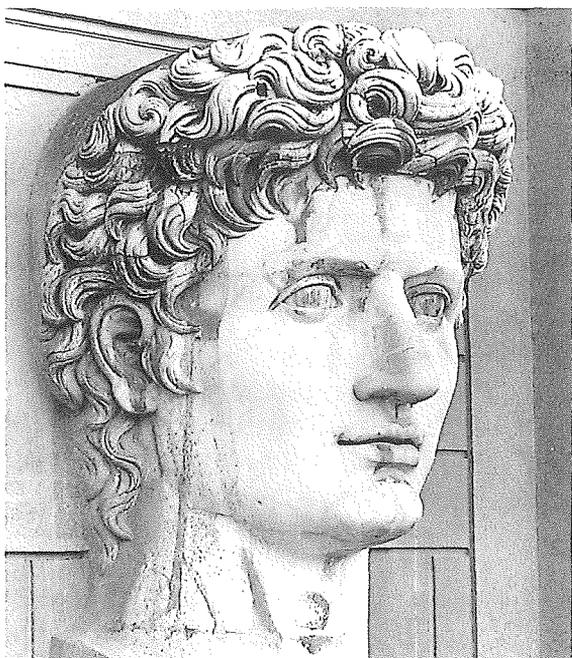


59. Roma, Mausoleo de Augusto. Reconstrucción de H. v. Hesberg.

«... en cuyo centro está el montículo (*ustrinum*) en el que fue incinerado el cuerpo de Augusto» (Estrabón 5, 3, 9).

Así pues, a causa de las plantaciones, Estrabón asociaba un túmulo funerario (*tumulus*) con los primitivos monumentos funerarios de los héroes, tal como se les podía ver, por ejemplo, en las necrópolis etruscas; esta relación también la establecían los contemporáneos, quienes ocasionalmente recurrían a esta modalidad de gusto arcaizante para sus propias sepulturas. Pero este cono poblado de árboles no era más que un elemento entre otros, al igual que sucedía en el monumento de Cecilia Metela (v. fig. 14). También podía verse en estos dos llamativos cilindros blancos una enorme base para la estatua, también de proporciones colosales de acuerdo con las dimensiones del Mausoleo.

La existencia de gigantescas estatuas de Octaviano en la Roma de aquella época está documentada por una cabeza de 1,50 metros de alto que se conserva en el Vaticano (fig. 60). A pesar del agregado barroco de los rizos, la correspondencia con el primer tipo de retratos de Octaviano resulta evidente (v. fig. 33). También son inconfundibles los rasgos claros del anguloso retrato juvenil. Teniendo en cuenta que la cabeza difícilmente corresponde a la estatua del Mausoleo, puede



60. Cabeza de una estatua colosal de Octaviano, con el agregado barroco del cabello (altura aproximada: 1,50 m).

servir como una valiosa muestra de las enormes pretensiones de Octaviano en aquellos años.

Una vez que el Mausoleo estuvo terminado surtió el efecto de un gran monumento de la victoria. De hecho, también su forma recuerda a posteriores trofeos como el de St.-Tropez. Por lo demás, este aspecto aparece subrayado por los pequeños obeliscos puestos a ambos lados de la entrada después de la victoria sobre Egipto. La combinación de distintos contenidos no era ajena a los monumentos funerarios de la época tardorrepública, tal como hemos visto en el ejemplo del monumento de los Julios en Glanum (v. fig. 15).

El Mausoleo se impone por su enorme masa, pero es sintomático que el arquitecto no llegara a darle una estructura coherente. En la agitada situación anterior a Accio y ante la necesidad de poner de manifiesto la propia superioridad, no se alcanzó a concebir una forma convincente para este monumento. La excesiva subdivisión, la contaminación ecléctica de los distintos elementos formales y la minuciosa decoración no logran estructurar de manera efectiva la gran masa. La ambigüedad del lenguaje formal delata también la ausencia de un mensaje claro.

Junto a la acertada denominación popular de «Mausoleo», que tam-

bien aparece en inscripciones, existía la oficial *tumulus Iuliorum*. Si bien esto resultaba un tanto romano-arcaico, a la vista del edificio monumental destacaban también claramente las pretensiones dinásticas del nuevo gobernante. Y cada una de las ceremonias fúnebres —empezando por la de Marcelo (23 a.C.)— ponía nuevamente de manifiesto este hecho.

Desde luego que Octaviano no deseaba presentarse como dinasta ni antes ni mucho menos después de la «restauración de la República». Sólo pretendía mostrar que era el más poderoso y el único capaz de restaurar el orden en el Estado. La situación de competencia y el hecho de estar expuesto a un lenguaje formal ajeno también había conducido, en este caso, al surgimiento de formas hipertrofiadas. Las pretensiones y las dimensiones de esta arquitectura monárquico-helenística se conjugaban sólo parcialmente —como en el caso de los desnudos en las estatuas honoríficas y de los retratos cargados de patetismo— con aquello que se quería decir.

Pero para el futuro Augusto esto no tuvo consecuencias negativas. Por el contrario, la gran masa de la población estaba helenizada y predispuesta favorablemente hacia una monarquía, de modo que —a diferencia de los antiguos aristócratas y a pesar de las contradicciones formales y de la ambivalencia de los contenidos— percibía todo esto como un lenguaje asimilable. Sin embargo, teniendo en cuenta este mausoleo y la residencia que el joven César ocupaba junto al Templo de Apolo en la ciudad primitiva de Rómulo, no podía haber ya duda alguna acerca de quién dirigiría en el futuro el destino de Roma. No se debe olvidar esta escenografía arquitectónica, que por cierto siguió existiendo aún después del año 27 a.C., si se quiere analizar correctamente el «estilo republicano», el recato personal y la *pietas* del futuro *Princeps*.

III. El gran cambio. Nuevos símbolos y un nuevo estilo de gobierno

Después de la batalla de Accio (31 a.C.) y de la toma de Alejandría (30 a.C.), el vencedor recibiría exultantes homenajes tanto en el Este como en el Oeste. Los tiempos de inseguridad habían terminado. A partir de aquel momento no cabía duda de quién se dependía y a quién había que dirigir los ruegos y los agradecimientos. Finalmente el poder romano estaba representado por una sola persona.

A partir de aquel momento, los panegíricos al soberano y la glorificación de sí mismo irían a la par. El «estilo diadoco» de Octaviano llegó a su plenitud en Roma. Utilizaba como sello el retrato de Alejandro. Agripa proyectó un panteón para el culto del soberano; allí, la estatua del *Divi filius* debería situarse junto a la de su padre divinizado y las de sus dioses protectores (Dión, 53, 27). Tanto el Senado como el pueblo lo incluyeron en sus plegarias, su nombre fue incorporado en los himnos sálicos y se ordenaron brindis en todos los convites públicos y privados (Dión, 51, 19). El enorme Mausoleo y el Templo de Apolo, el dios que otorgara la victoria, estaban próximos a terminarse.

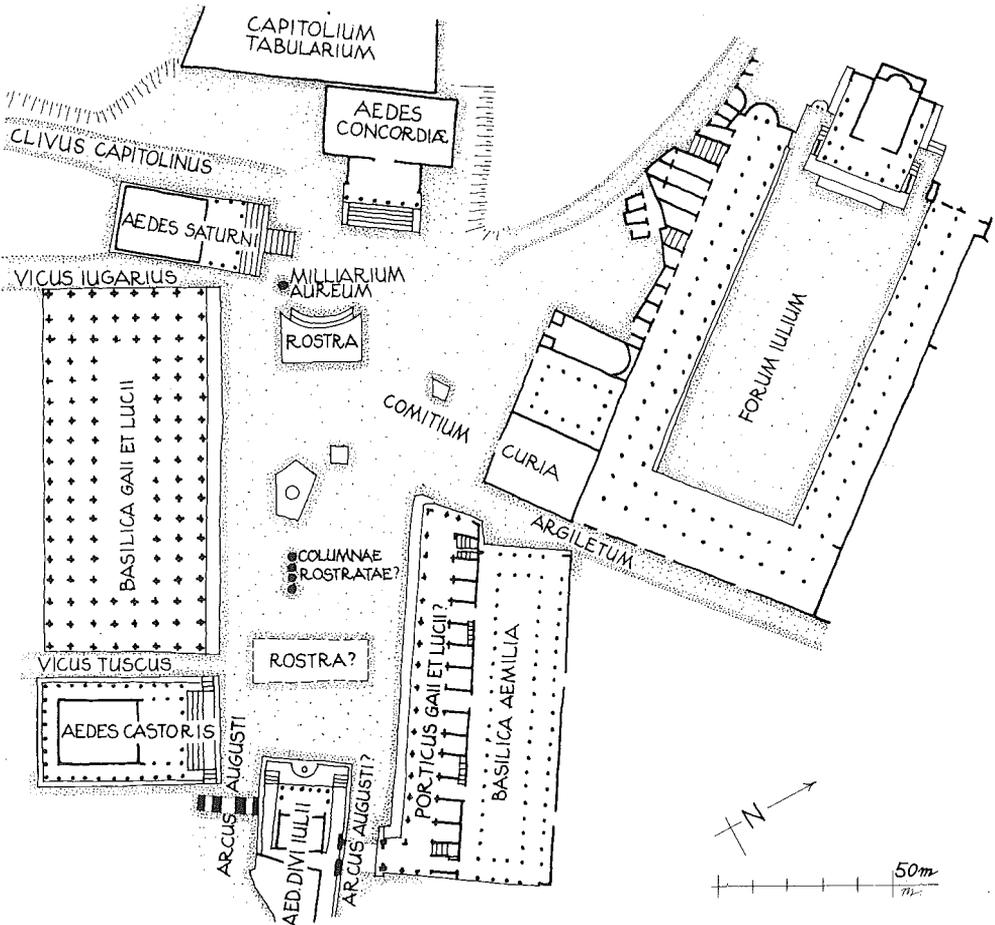
El Foro se transforma en un espacio de representación de los Julios

La reestructuración del Foro romano (fig. 61) ofrece un ejemplo demostrativo de la resolución con que Octaviano «ocupó» la ciudad con sus edificios y signos después de la victoria. En agosto del año 29 a.C., el vencedor celebró con gran pompa un triple triunfo sobre Iliria y Egipto y «la victoria de Accio». En el marco de estas celebraciones inauguró en el Foro el Templo de *Divus Iulius*, cuya construcción se había decidido ya en el año 42 a.C., y la nueva Curia, que también se hallaba en obras desde hacía largo tiempo, y que en el

futuro llevaría el nombre de *Iulia*. Como si se tratase de monumentos a la victoria, estos dos edificios también fueron decorados con trofeos «egipcios».

La fachada de la Curia está representada en una moneda de la serie de denarios antes mencionada (fig. 62 a). En la parte superior se ve a la Victoria sobre la esfera universal con la corona del triunfo en la mano derecha (fig. 62 b). Estatuas de otros aliados de la batalla parecen haber servido como acroteras laterales. Las monedas más nítidamente acuñadas permiten postular que éstos llevan un ancla y un remo en sus manos.

Octaviano hizo instalar en el interior de la Curia la estatua original de aquella Victoria que procedía de Tarento y que se identificaba



61. Foro romano, hacia 10 d.C. Plano esquemático.



62. Denarios de Octaviano. a) *Curia Iulia*. b) Victoria con estandarte y corona triunfal sobre la esfera universal.

como su diosa personal de la victoria (fig. 62 b). Es probable que fuera él quien hiciese montar esta obra de arte temprano-helenístico sobre la esfera universal. La diosa, con las «armas del botín egipcio» como atributo, fue colocada sobre una pilastra en el lugar más destacado de la sala de sesiones, tras los asientos de los cónsules. En el futuro, el Senado se reuniría ante este monumento.

También el Templo de César y una nueva tribuna para los oradores situada delante de él fueron decorados con piezas del botín. En la *cella* del templo éstas se hallaban junto a la famosa pintura de Apeles con la representación de *Venus Anadyomene*, que recordaba a la mujer ancestral de la casa de los Julios. En la fachada de los nuevos *rostra* habían sido empotrados los espolones (*rostra*) de los navíos egipcios capturados. La nueva tribuna de los oradores se hallaba directamente enfrente de la antigua. De este modo se establecía una clara relación entre los espolones de la batalla de Accio con aquellos que habían sido capturados a los antiates el año 338 a.C. y que habían sido expuestos en la antigua tribuna. Con la escenificación de esta analogía se permitía, sin escrúpulo alguno, la equiparación de la victoria en la guerra civil con una batalla naval decisiva para la antigua República. Al mismo tiempo, un Senado adulador subrayaba la estrecha relación del vencedor con el nuevo dios del Estado erigiendo un nuevo arco triunfal en honor de Octaviano junto al Templo de César.

Junto a la antigua tribuna de los oradores se encontraban ya, en aquel momento, el monumento ecuestre de Octaviano del año 43 a.C. (v. fig. 30 a) y la *columna rostrata* por la victoria de Nauloco (v. fig. 32 b). No lejos de allí, delante de la Basílica Julia, fueron erigidas otras cuatro columnas de bronce con espolones. También la fundición de éstas había sido ordenada por Octaviano utilizando el bronce de los *rostra* de los navíos egipcios.

El Foro adquirió un nuevo semblante mediante estos monumentos erigidos por y para Octaviano. Dondequiera que se mirase había algo que aludía al vencedor. Quien elevara la vista hacia el Templo de Saturno concluido hacía poco tiempo, vería, por ejemplo, en el frontispicio a alegres tritones soplando en sus cuernos marinos en lugar de imágenes del ancestral dios de las simientes (Macrobio, *Sat.* I 8, 4). Con la representación de estos seres marinos, cuyo papel de aliados en la batalla de Accio era bien conocido por todos, el comitente Munacio Planco se sumaba a la glorificación generalizada. Posteriormente, cuando se erigió otro arco para celebrar el triunfo sobre los partos, cuando Tiberio hizo edificar de nuevo los templos de los Dioscuros y de la Concordia con costosas construcciones de mármol y cuando el propio Augusto amplió la Basílica Julia y dio el nombre de los malogrados príncipes Gayo y Lucio a un pórtico preciosamente decorado emplazado delante de la Basílica Emilia, el centro político del antiguo Estado ya había pasado a ser definitivamente un espacio de representación de los Julios. Los monumentos de la República habían sido desplazados a un segundo plano y, si bien seguían siendo testigos de una historia llena de glorias, se hallaban a la sombra de la pompa de la época.

Los símbolos de la victoria

Ante tal número de monumentos se olvida fácilmente cuán problemática fue la glorificación de la victoria de Accio, dado que en este caso nada debía recordar al verdadero enemigo. Antonio había sido una gran personalidad, sus hijos eran sobrinos del vencedor y vivían en su casa, muchos de los «enemigos» muertos habían sido ciudadanos romanos. Así pues, dado que no era posible representar al verdadero enemigo en las imágenes ni tampoco se podía celebrar de manera convincente la consecución del poder unipersonal como un simple triunfo sobre Egipto, los artistas debieron utilizar signos generales e imágenes abstractas. Resulta evidente que fue el propio Octaviano quien con sus monumentos indicó el camino a seguir, tal como se puede ver en la decoración del Templo de César y de la Curia. Los signos eran pocos y simples: partes de navíos, seres marinos y delfines y la Victoria sobre la esfera universal. Tales imágenes ofrecían la ventaja de ser fácilmente imitadas, podían utilizarse en cualquier contexto y se combinaban sin dificultades con otros símbolos.

Hasta entonces, la resonancia de los monumentos erigidos en Roma apenas había superado las fronteras de la ciudad; el lenguaje político



63. Espolón de mármol, tritón con un cuerno marino.

de las imágenes de Roma estaba dirigido casi exclusivamente al público de la capital. En lo referente a su concepción esto tampoco cambió sustancialmente bajo Augusto. Pero como en aquel momento todo el Imperio estaba orientado hacia Roma, se había generalizado también la asimilación de aquellos símbolos nuevos, simples y de fácil comprensión.

Así, por ejemplo, los espolones originales en bronce eran imitados en mármol, pudiendo llegar a crear monumentos independientes con decoración propia. Un espolón de mármol del Instituto Arqueológico de Leipzig constituye una buena muestra de estos monumentos (fig. 63); esta pieza, como otras parecidas, procede de una ciudad itálica. Ambos lados están decorados con relieves; en uno se ve un tritón con un cuerno marino, y en el otro aparece una figura acorazada y con una lanza —quizá se trate de Agripa— en el momento de ser coronada por la Victoria. Desconociendo las circunstancias de su hallazgo resulta imposible dilucidar si un espolón como éste procede de un monumento público o de un monumento funerario.

La difusión de los nuevos símbolos alcanzó a círculos muy amplios. Tanto delfines como tritones, como también la Victoria sobre la esfera, pronto comenzaron a verse en la decoración de edificios privados, monumentos funerarios y enseres domésticos. En tejas antefijas simples se asocia, por ejemplo, a la Victoria con el Capricornio o a delfines con *rostra* y con signos de la victoria (figs. 64 y 65). Al pa-



64. Teja antefija. Victoria con trofeos sobre la esfera universal y un capricornio a cada lado.

65. Teja antefija. Delfines junto a un barco con un trofeo.

recer, había también muchos particulares que sellaban con los nuevos signos. En gemas de anillos y en pasta vítrea aparecen delfines, navíos y espolones ocasionalmente relacionados con el retrato del vencedor (figs. 66 y 67). Más adelante veremos cómo a partir de esto, poco a poco, se fue generando un verdadero lenguaje «privado» de las imágenes.

Con el correr de los años la batalla de Accio fue cobrando el valor de un hecho histórico primordial, el bienaventurado evento fundacional del nuevo reinado. Lentamente se fue perdiendo el recuerdo de su triste motivación. Inmediatamente después de la batalla se había comparado con toda naturalidad esta victoria con la lucha de los atenienses contra amazonas y persas: C. Sosio hizo colocar una amazonomaquia de la época clásica en el frontispicio de su nuevo Templo de Apolo y, aún en el año 2 a.C., Augusto hizo representar la batalla de Salamina en un lago artificial construido especialmente para este propósito (*naumachia*) con motivo de la inauguración del Foro de Augusto (Dión, 55, 10, 7). Al igual que en las heroicas batallas de los atenienses, en Accio se había luchado contra la barbarie de Oriente.

Posteriormente, y siempre que se tratase de glorificar nuevas victorias u otros grandes hechos, poetas y artistas recordarían esta batalla fundacional del nuevo reinado. Así, por ejemplo, cuando la ciudad de Arausio (Orange/Provenza) erigió un arco triunfal de extraordinaria



66. Gema de un anillo, con un navío, un capricornio y el *sidus Iulium*.



67. Pasta vítrea con el retrato de Octaviano, un *rostrum* y un delfín.

suntuosidad en honor del emperador y de los príncipes victoriosos —construido probablemente después de los triunfos de Druso y Tiberio contra los pueblos de los Alpes (v. p. 277)—, los principales de la ciudad dispusieron que, junto a los trofeos de armas gálicas se representasen en relieve composiciones realizadas con todo tipo de partes de navíos y que para la decoración de los ángulos del frontispicio se utilizasen tritones con timones.

Los elementales símbolos de Accio constituyen el comienzo de un nuevo lenguaje imperial de las imágenes; en los siguientes párrafos analizaremos su desarrollo y difusión. La simplicidad y su sentido unívoco constituyen una cualidad particular de estas imágenes —sobre todo si se piensa en la difícil lectura que presentaban las imágenes en las monedas del último período de la República. Los nuevos signos tienen un significado claro y, posteriormente, gracias a su carácter de lenguaje cifrado, pudieron combinarse fácilmente con otros signos del nuevo régimen.

El vencedor se recata

Después de la victoria de Accio, conseguida con la ayuda de Apolo, cabía esperar que el santuario en el Palatino hubiese sido decorado como un monumento del triunfo. Pero el 9 de octubre del 28 a.C., el día de la ceremonia de consagración, se vio que eran otras las imágenes que conformaban la rica decoración de los patios y los pórticos. Ciertamente no faltaban las referencias a la victoria. También

aquí, la gran imagen votiva de Apolo de Accio estaba emplazada sobre un alto estrado decorado, con los *rostra* de los navíos egipcios (fig. 68), y en las puertas del templo se hallaban representadas la muerte de los nióbidas y la expulsión de los galos de Delfos (Propertio, II 31, 12-14).

Estas imágenes se referían a Apolo como vengador del desmesurado orgullo humano y en aquel momento, probablemente, se entendían como analogías de Antonio. Pero el vencedor se situó en un segundo plano. Lo predominante en el santuario no era la grandilocuencia triunfal de panegíricos helenísticos del monarca sino los signos de paz y devoción. En lugar de su propio carro triunfal, Octaviano puso una cuadriga de mármol con Apolo y Diana del escultor clásico Lisias, y las dos grandes estatuas de Apolo ante el templo y en la *cella* (v. fig. 186) glorificaban al dios no en su calidad de arquero vengador, sino como un apacible cantor (Propertio, IV 6, 69). Por lo demás, siguiendo el arquetipo clásico, el dios de Accio tenía en la mano un recipiente de ofrenda y estaba situado frente a un altar. Esto sugería culpa y expiación, las mismas ideas que sugería también un complejo monumento de las Danaides. Con ofrendas y piedad habrían de expiarse los errores de la guerra civil y se invocaba a Apolo como garante del nuevo espíritu. El vencedor, que se había presentado con arrogancia en el Foro romano, dio un meditado primer gran paso en este rumbo.

«He hecho retirar mis estatuas de cuerpo entero, ecuestres y representaciones sobre la cuadriga que se hallaban distribuidas por la ciudad, un total de aproximadamente ochenta y todas ellas de plata, y con este dinero he dispuesto que se hagan ofrendas votivas de oro



68. Denario de C. Antistius Vetus, Roma, 16 a.C. La estatua de Apolo de Accio sobre un alto estrado decorado con los *rostra*.

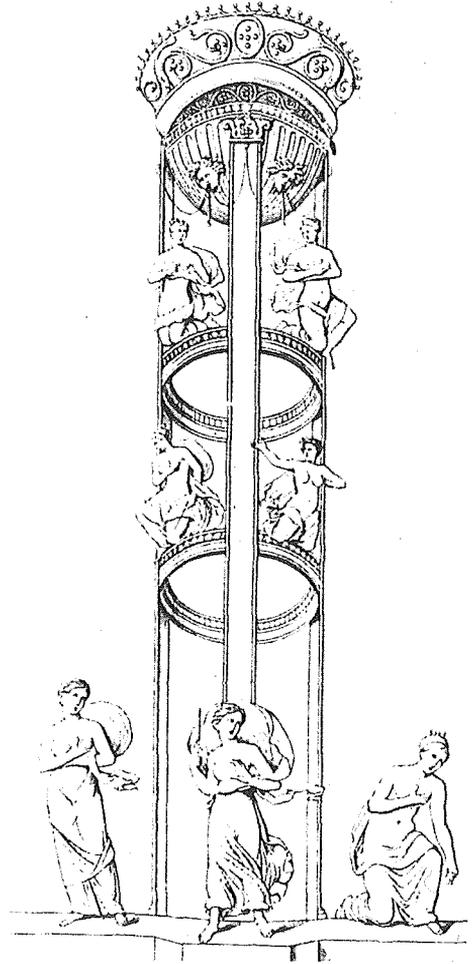
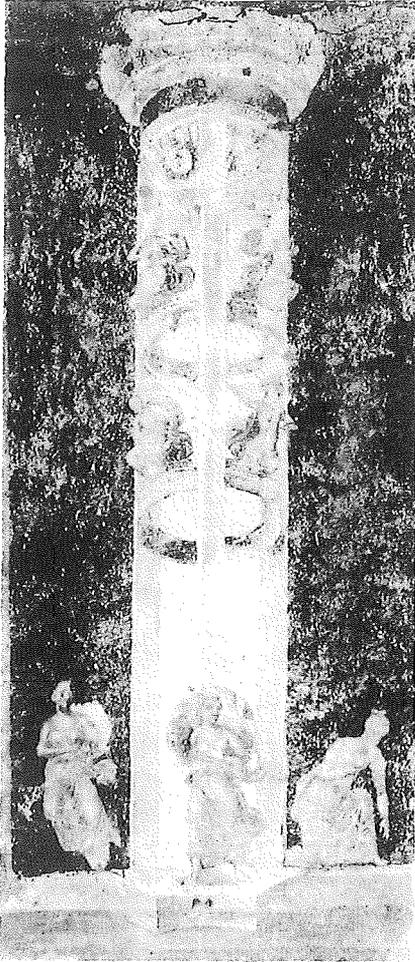
en el templo de Apolo, tanto en mi nombre como en el de aquellos que me habían honrado con tales estatuas» (*Res Gestae* 24).

Suetonio nos relata que las ofrendas votivas de oro eran trípodas (Suetonio, *Aug.* 52). Probablemente se tratara de grandes monumentos ricamente decorados, que pondrían en evidencia la devoción del comitente. De paso y como un afortunado efecto colateral, esta espectacular campaña de fundición permitió a Octaviano deshacerse de numerosas estatuas con ademanes arrogantes que ya no armonizaban con su nuevo estilo político ni con la concepción de sí mismo. Tanto en la pintura mural (v. fig. 209) como en terracotas para la arquitectura (v. fig. 193) y en los recipientes de cerámica aretina (fig. 69) de esos años se han conservado imágenes de aquellos trípodas de oro del Palatino.

En el fragmento de una pintura mural contemporánea aparecen incluso dos trípodas junto a las figuras de los hijos e hijas moribundos de Níobe (fig. 70). Algunos relieves muestran entre las patas del trípode la escena en que Polifemo, ebrio, es cegado. Resulta razonable asociar también este mito con el rival vencido, cuya embriaguez ya había sido expuesta repetidamente a la vergüenza pública. Los trípodas estaban decorados con victorias y con otras ilustraciones de carácter simbólico, sobre todo con representaciones de zarcillos exube-



69. Recipiente hecho con un molde aretino, hacia 25 a.C. Un trípode es venerado por dos geniecillos alados que tocan instrumentos musicales; a los lados, grandes candelabros.



70. Fotografía y dibujo de una pintura mural de Pompeya. La imagen da una idea de los enormes trípodes de oro de Octaviano en el templo de Apolo. La muerte de los hijos e hijas de Níobe adquiere el sentido de un castigo ejemplar de Apolo a la arrogancia humana.

rantes (v. fig. 193). Esto hace factible la suposición de que, mediante los correspondientes programas iconográficos, las grandes imágenes votivas estaban caracterizadas al mismo tiempo como monumentos a la victoria y a la esperanza.

Un buen ejemplo de esto es la representación de trípodes en las jambas de mármol de la puerta del Templo de Apolo. A partir de dos trípodes flanqueados por los grifos de Apolo y de la diosa de la venganza Némesis, se veían interminables zarcillos que trepaban a derecha e izquierda para finalmente encontrarse por encima de la puer-

ta. La forma de la representación, el lugar y la estrecha relación con los trípodés ponen en evidencia el carácter emblemático de los zarcillos. El antiguo ornamento pasa a ser ya aquí un símbolo de felicidad y bendición. En relación con la propagación de la Edad de Oro se hablará con más detalle de esta representación de carácter emblemático.

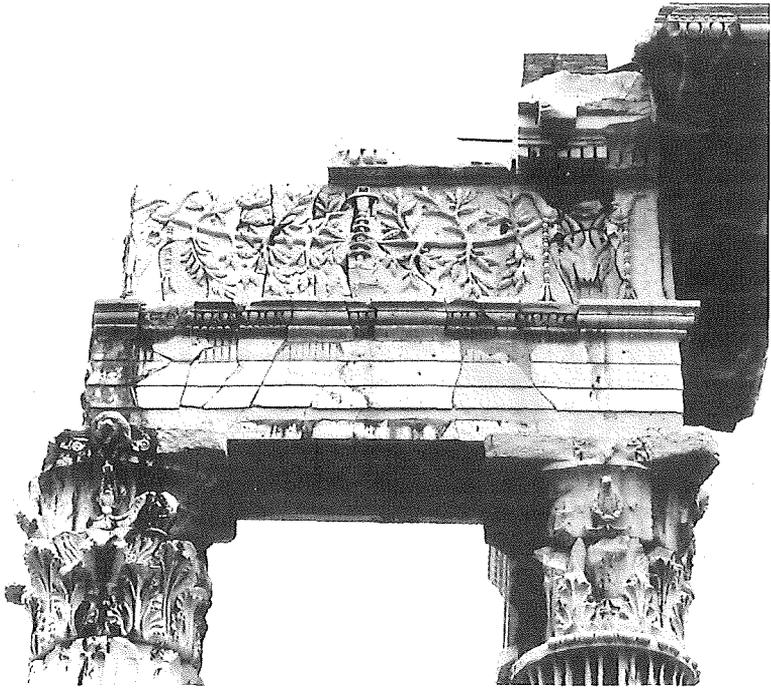
Este ejemplo del marco de la puerta muestra, precisamente, en qué medida el trípode no sólo representaba un emblema de amplia validez en el ámbito de la veneración de Apolo, sino hasta qué punto, en general, hacía referencia a la piedad y a la esperanza de un nuevo inicio. La veneración ceremonial de este motivo en numerosas representaciones de recipientes de cerámica aretina documenta su difusión y recepción en amplios círculos.

El trípode no era la única representación emblemática cuya difusión había sido inducida o fomentada por la decoración del santuario de Apolo. En las monedas aparecen también pedestales de bronce para incienso (fig. 71) que fueron copiados en mármol por centenares y con alguna frecuencia asociados a temas apolíneos u otros del nuevo lenguaje iconográfico. En la decoración del Templo de Apolo de C. Sosio ya habían sido empleados junto con el laurel para la veneración de Apolo (fig. 72). Al igual que el trípode, también estos pedestales fueron utilizados posteriormente como un símbolo generalizado de *pietas*, de modo que incluso aparecían en urnas para las cenizas aludiendo así a una vida piadosa.

Otro signo de Apolo es el llamado betilos, un monumento arcaico de culto que aparece representado, por ejemplo, en una de las bellas terracotas de revestimiento encontradas en el santuario de Apolo, en la que se ilustra el momento en que está siendo decorado con cintas y atributos del dios por sirvientas del templo (fig. 73). Quizá en el santuario se hallasen expuestos monumentos de este tipo de grandes dimensiones. La gran «meta» en el jardín de la Villa Albani, probablemente, haya sido una imagen votiva de este tipo. Es de suponer que en el santuario también se encontrarían imágenes de la esfinge,



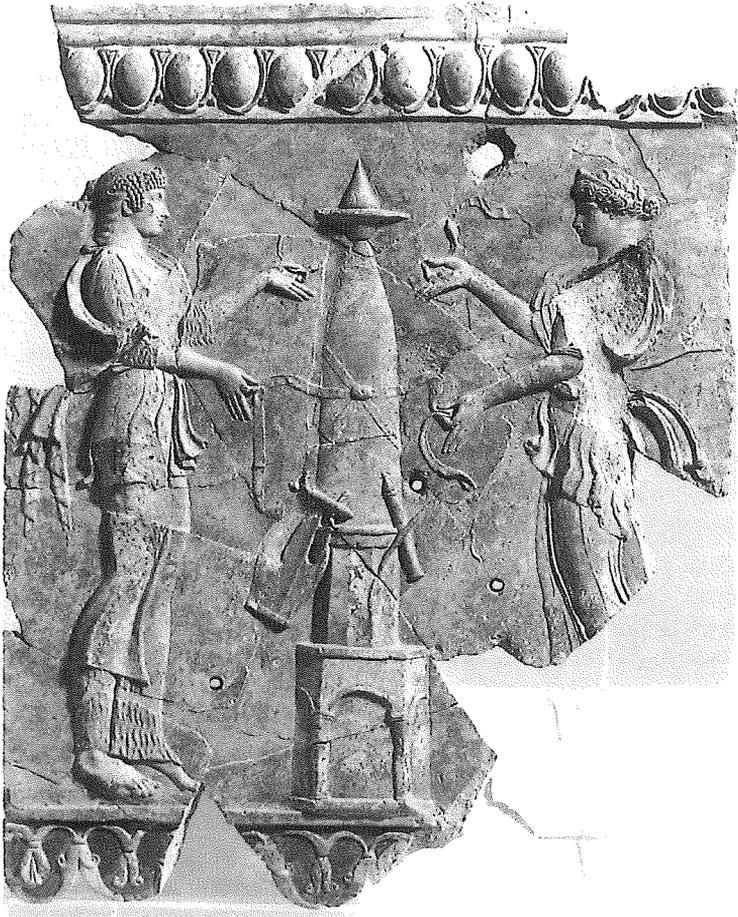
71. Aureo. Candlabro con páteras y bucráncos, 17 a.C.; acuñado con motivo de las fiestas seculares.



72. Roma, Templo de Apolo *in Circo*, 30-25 a.C. En el friso: candelabros, ramas de laurel y bucráneos.

otro de los signos de gran alcance significativo de Apolo, el salvador (v. p. 315).

La atención con la que, al menos el público más culto, seguía los pasos de la decoración del nuevo Templo de Apolo (Propertio, II, 31) se debía, entre otras razones, a la abundancia de obras famosas arcaicas y clásicas del arte griego que el donante hiciera instalar allí y con las cuales creaba un modelo de su política cultural, en cierto sentido manifestando así un nuevo dogma artístico. Los símbolos de la piedad y de las esperanzas de futuro estaban asociadas a un culto por el arte griego clásico y arcaico y a las implicaciones morales que resultaban de allí. El estilo clásico debía incrementar el aura sacra de las imágenes. Además de una iconografía completamente griega, la decoración del santuario en su conjunto rendía homenaje a la cultura griega. Pronto se vería que una meta de la política cultural del nuevo soberano consistía no sólo en imitar lo mejor de los griegos, sino en crear algo que fuese equivalente a su cultura clásica.



73. Terracotas de revestimiento. Monumento arcaico de culto decorado con la lira de Apolo y el carcaj de Diana; unas sacerdotisas lo adornan con cintas. Procede del santuario de Apolo en el Palatino.

«Res publica restituta»

Una vez concluidas las celebraciones de la victoria del año 29 a.C., Octaviano se encontraba ante una situación completamente diferente. En aquel momento todo el poder se concentraba en sus manos, todas las miradas se dirigían hacia él. El debía indicar cómo continuar. El arco triunfal erigido por el Senado para el vencedor de la guerra civil llevaba la inscripción *res publica conservata* —«por la salvación del Estado». Octaviano había preservado al Estado de la extinción, pero en el presente se trataba de «reestablecerlo». Nadie que analizara la situa-

ción con un cierto realismo podía esperar que el vencedor devolviese el poder a los senadores. Pero se trataba de encontrar formas a través de las cuales la monarquía resultase aceptable precisamente para la nobleza.

Por lo pronto, la paz aún era frágil en tanto estaba basada en la fuerza y no en el consenso. Una gran parte de la antigua clase dirigente del partido rival esperaba con escepticismo e incluso los propios amigos distaban mucho de mostrar una actitud optimista. Durante años, Octaviano debió tener en cuenta el riesgo de un golpe de Estado. En determinadas ocasiones llevaba, incluso en el Senado, la coraza bajo la *toga*. El fin de César era una advertencia. La masa sentía la inseguridad —puesto que la paz dependía de la vida de Octaviano— y por ello intentaba presionarlo hacia una posición monárquica, pero el nuevo estilo político de Octaviano tenía la mirada puesta en la antigua clase dirigente, a la que debía ganarse como colaboradora. Se trataba de demostrar que el vencedor también podía traer la paz interior, que a partir de aquel momento todo cambiaría. La fundición de estatuas con ademanes arrogantes ya señalaba un cambio en la conciencia de sí mismo que tenía el vencedor. En aquel momento estaba por verse si Octaviano cumpliría la promesa que formulara repetidamente antes de Accio, restituyendo el estado de derecho de la antigua *res publica* después de 14 años de estado de excepción. Ya en el año 28 a.C., derogó todas las medidas ilegales de los últimos años —aun cuando en la práctica esto no significara gran cosa— y en aquella famosa sesión del Senado en enero del año 27 a.C., efectivamente, devolvió formalmente «el Estado al Senado y al pueblo».

«Si bien ya en aquellos tiempos los superaba a todos en prestigio e influencia (*auctoritas*), después no poseí más poder institucional (*potestas*) del que tuvieran mis colegas en cualquier cargo del Estado» (*Res Gestae* 34).

Es sabido que esta frase del informe político del anciano Augusto sólo contiene una verdad a medias. A través de un complicado sistema de poderes extraordinarios constantemente renovados, de prerrogativas honoríficas y de misiones a desempeñar sin límite de tiempo y, sobre todo, gracias a su enorme fortuna, conservó el poder, es decir el ejército, firmemente en sus manos. Una moneda acuñada más de diez años después presenta claramente la relación entre el salvador y el Estado (fig. 74): Augusto ayuda a levantarse a la *res publica*, que aparece arrodillada frente a él siguiendo el esquema de representación de una provincia sometida. El salvador está de pie junto al Estado restablecido que requiere su dirección. Así veían la situación la mayoría de los contemporáneos en el año 27 a.C. Mas el acto de la



74. Aureo de C. Lentulus, Roma, 12 a.C. Augusto ayuda a levantarse a la *res publica*.

devolución fue un gran gesto que permitía a la aristocracia conservar las formas y colaborar en el futuro con el nuevo Estado.

«Por este mérito [la «restitución»] el Senado acordó llamarme Augusto. Las jambas de la puerta de mi casa fueron decoradas oficialmente con laureles, sobre la puerta se colocó la *corona civica* (corona de hojas de encina) y en la Curia Julia se instaló el dorado clipeo de honor (*clipeus virtutis*) que me concedieran el Senado y el pueblo por mi valor, mi clemencia, mi justicia y mi piedad (*virtus, clementia, iustitia, pietas*), tal como puede leerse en la inscripción del escudo» (*Res Gestae* 34).

Los pequeños laureles, la *corona civica* y también el *clipeus virtutis* constituían honores sencillos y modestos según la tradición de los antiguos. Esto se correspondía con el nuevo estilo del aclamado, que en aquel momento cultivaba un extraordinario recato y en sus relaciones con el Senado se presentaba y comportaba únicamente como *Princeps* (esto es, el primero entre sus iguales). Una innovación decisiva del «estilo del principado», después del año 27 a.C., fue que los elogios del gobernante fueron asumidos plenamente por los demás: por el Senado, las ciudades, las corporaciones y por los individuos. De la noche a la mañana se había transformado en una personalidad modesta. Las glorificaciones de sí mismo al estilo del Mausoleo quedaban atrás.

Los honores del Senado fueron seleccionados con particular acierto, naturalmente con el beneplácito del afectado. Para los concededores de la tradición romana, estos homenajes ofrecían numerosas posibilidades de asociación en el contexto de la antigua *res publica*, pero en su ambigüedad también podían ser comprendidos de una forma completamente diferente.

Hacía ya tiempo que el vencedor y la Victoria eran homenajeados con coronas y ramas de laurel. Pero, el laurel es también el árbol de Apolo. Por lo demás, las asociaciones de los contemporáneos fueron



75. a) Aureo de Caninius Gallus, Roma, 12 a.C. Los pequeños laureles junto a la Casa de Augusto; arriba, la *corona cívica*. b-c) Aureos, Hispania 19/18 a.C. y Galia 19/18 a.C. Entre los laureles, el *clipeus virtutis*.

orientadas en una dirección completamente distinta mediante los dos arbustos de laurel plantados a ambos lados de su puerta (fig. 75 a). Desde tiempos muy lejanos había parejas de árboles junto a la residencia oficial de los más antiguos sacerdotes, de la *Regia*, del Templo de Vesta y de las residencias de los *flamines* y de los *pontifices* (sacerdotes). Así, pues, los arbustos de laurel otorgaban a la entrada de la casa de Augusto un aura sagrada y hacían referencia a primitivas fuerzas religiosas.

Por otra parte, la *corona cívica* procedía del ámbito militar. Desde tiempos inmemoriales se concedía la corona de encina por la salvación de un conciudadano en la batalla. En la actualidad se le otorgaba al restaurador del Estado *ob cives servatos* —«por la salvación de todos los ciudadanos» (fig. 76 a). Pero a su vez la corona de encina es ambigua, ya que la encina es también el árbol de Júpiter. De hecho, el mismo año se acuñaron en Asia Menor monedas en honor del



76. Aureos. a) Hispania, 19/18 a.C. b) Efeso, 27 a.C. El águila de Júpiter con la *corona cívica*, detrás, los laureles. c) Roma, 19/18 a.C. Augusto lleva la corona de encina que le había sido concedida *ob cives servatos*.

nuevo Augusto con el águila de Júpiter llevando la *corona civica* en las garras (fig. 76 b). Naturalmente, esta imagen llamativa había sido concebida en Roma, tal como aparece, por ejemplo, en un precioso camafeo (fig. 77): el mismísimo Júpiter honra a «Augusto» y le trae la palma de la victoria y la *corona civica*.

El caso parece sintomático: los nuevos signos, que en un principio se habían utilizado para realizar modestos homenajes siguiendo el espíritu de los antiguos, obtuvieron otro significado. Los homenajes del año 27 a.C. pronto pasaron a ser algo así como símbolos de gobierno monárquico mediante la combinación con otros signos y su correspondiente utilización como decoración en templos para el culto del soberano. En general, había una disposición en favor del gobernante único. Diez años más tarde, los *monetales* acuñaron imágenes en las que Augusto lleva la *corona civica*, del mismo modo que un rey helénico llevara la cinta real en la cabeza (fig. 76 c). Por la misma época deben haber sido creados los primeros retratos de figura exenta con

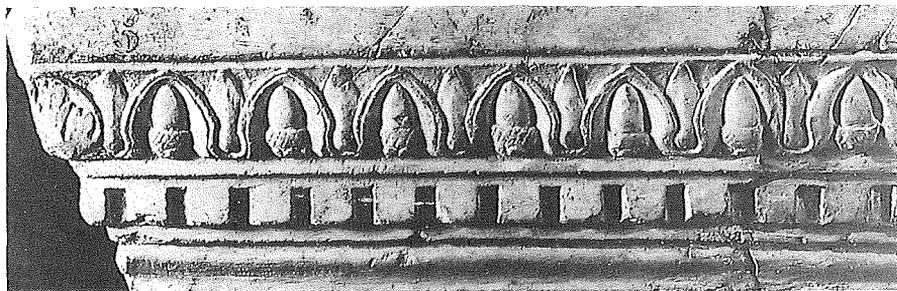


77. Camafeo, posterior al año 27 a.C. El águila de Júpiter llevando la palma de la victoria y la *corona civica*.

la corona de encina. Agregando gemas y cintas a la sencilla corona de encina, ésta llegó a transformarse también, desde un punto de vista formal, en una verdadera «corona». Ya en el año 13. a.C., la *corona civica* llegó incluso a aparecer sobre la cabeza de Julia, la hija de Augusto. Así pues, la modesta corona de homenaje del salvador del Estado se transformó en un signo de sucesión y dinastía (v. fig. 167 b). Entre los sucesores, la corona de encina pasó a ser una insignia del poder reservada exclusivamente a los emperadores y completamente desligada de su contexto original.

Quede claro que los árboles de laurel y las coronas de encina eran homenajes para Augusto, no símbolos que le otorgaran derechos en sentido alguno. En tanto que signos de veneración y homenaje, pronto fueron utilizados en todo lugar y en las más diversas formas, incluso a manera de un simple elemento decorativo. Desde las monedas, pasando por el ornamento arquitectónico, hasta los más íntimos cuadros bucólicos, por todas partes se veían crecer las hojas de forma aguda y dentada que se adaptaban perfectamente al juego ornamental de las formas y que al mismo tiempo eran portadoras de significado. Por lo demás tanto los artistas como los comitentes no dejaban de subrayar el sentido solemne de la representación de las hojas a través de ampliaciones o de un emplazamiento adecuado. Así se encuentra, por ejemplo, un friso ornamental compuesto exclusivamente de bellotas en un altar de Lares de la ciudad de Roma (fig. 78), y ya en el friso del Templo de Apolo de Sosio aparece representado de forma expresiva un laurel entre candelabros y bucráneos (v. fig. 72). De este modo, tanto el laurel como las hojas de encina pasaron a ser atributos omnipresentes de *Augusto*. Con el tiempo su significado original fue pasando a un segundo plano.

También el clipeo honorífico (*clipeus virtutis*) fue presentado con frecuencia como un signo místico. Este tipo de escudos con inscrip-



78. Friso decorativo con bellotas claramente destacadas. Detalle de un altar de los Lares.

ciones de virtudes y méritos había constituido una forma habitual de homenaje en el mundo helenístico. Pero teniendo en cuenta que en este caso el homenajeado era en verdad el gobernante, las virtudes que de él se ensalzaban llegaron a ser las de un gobernante tal como aparecían esbozadas en los planteamientos del Senado y como las concebía el propio homenajeado en la conciencia que tenía de sí mismo. En una copia en mármol encontrada en Arles (fig. 79) —en muchas ciudades debe haber habido clipeos como éste expuestos públicamente— se ha conservado el texto de la inscripción. Dice así: *virtutis, clementiae, iustitiae, pietatisque erga deos patriamque* —«por el valor, la clemencia, la justicia y la piedad para con los dioses y la patria». *Virtus* y *iustitia* son virtudes connaturales del gobernante. *Clementia*, es decir, la conmiseración por el enemigo vencido, había sido ya el gran principio de César; en la situación posterior a Accio y después de la «restitución del Estado» la *clementia* había vuelto a cobrar actualidad (piénsese en la crueldad de Octaviano con sus anteriores rivales). Pero como veremos, *pietas* representaba el principal punto del programa de política cultural del nuevo gobernante. Con la formulación «para con los dioses y la patria», el Senado obviamente también hacía referencia al esperado respeto hacia las tradiciones del antiguo Estado.

El original del *clipeus virtutis* de oro se hallaba adecuadamente situado en la Curia, en íntima relación con la Victoria del vencedor de



79. Copia en mármol del *clipeus virtutis* de bronce, de Arles. Fue instalado el 26 a.C., o sea, un año después de la nominación oficial. Es probable que en la mayoría de las ciudades romanas se instalaran públicamente copias en honor de Augusto.



80. Denario y áureos con la representación del *clipeus virtutis*. Hispania, 19/18 a.C. a) CL(ípeus) V(irtutis). b) Sostenido por la Victoria. La columna alude a su instalación en la Curia. c) Entre los estandartes recuperados de manos de los partos: *signis receptis*.

Accio. Esto determinó la difusión del nuevo signo. En el futuro, el clipeo aparecerá casi exclusivamente en combinación con la Victoria y en consecuencia llegará a ser un símbolo del carácter invicto dado por los dioses al gobernante (fig. 80 b, c). En un monumento augústeo, conocido lamentablemente sólo a través de referencias posteriores, es la propia Venus, la antepasada ancestral, quien lleva a cabo la inscripción del clipeo.

En general, las combinaciones constituyen una característica destacada del nuevo lenguaje iconográfico. Los signos de homenaje del año 27 a.C. serán combinados unos con otros en todas las variantes concebibles, pero también con signos tanto precedentes como posteriores de la victoria y de la salvación. En este sentido, la secuencia casual de los hechos históricos se resuelve en beneficio de la idea de relaciones necesarias y derivadas del destino. En Viena, un pequeño camafeo presenta los tres signos de homenaje y los combina con las imágenes de Accio (fig. 81). El triunfador aparece majestuosamente sobre el mar en un carro tirado por centauros marinos. Pero estos alegres aliados de batalla sostienen como trofeos los honores recibidos por la restitución del Estado. Los trofeos están a su vez montados en esferas universales como si se tratase de las insignias del monarca: por un lado, la Victoria con la *corona civica*, por otro, el *clipeus virtutis* enmarcado por la corona de encina y sostenido por capricornios. Todo aparece interrelacionado: sin Accio no habría habido restitución del Estado.

Sólo algunos años antes se había presentado al vencedor de una forma completamente diferente (fig. 82). En un camafeo conservado en Boston, carga con la cuadriga en la dirección de las olas en las que se ahoga el enemigo, y la figura del vencedor aparece desnuda y con



81. Sardónice. Augusto en un carro tirado por tritones. Estos seres marinos llevan el timón, la Victoria con la corona de encina y el *clipeus virtutis* con capricornios y la esfera universal.

el tridente en la mano, estableciendo una analogía con Neptuno. En la segunda de estas representaciones, el dramatismo de un movimiento tumultuoso ha sido sustituido por una composición frontal casi heráldica. El vencedor ya no es representado como un dios, sino como un general romano victorioso vestido con la *toga* y con la rama de laurel en la mano; sus méritos y virtudes son enunciadas mediante



82. Sardónice. Octaviano en un carro tirado por hipocampos. Entre las olas, la cabeza de Sexto Pompeyo o de M. Antonio.

representaciones simbólicas. La nueva concepción de sí mismo requería un nuevo estilo. Pero en este contexto no hay ningún intento de enmascarar la monarquía; por el contrario, el estilo hierático se corresponde con la nueva forma de gobierno.

El nombre honorífico de «Augusto» y el nuevo retrato

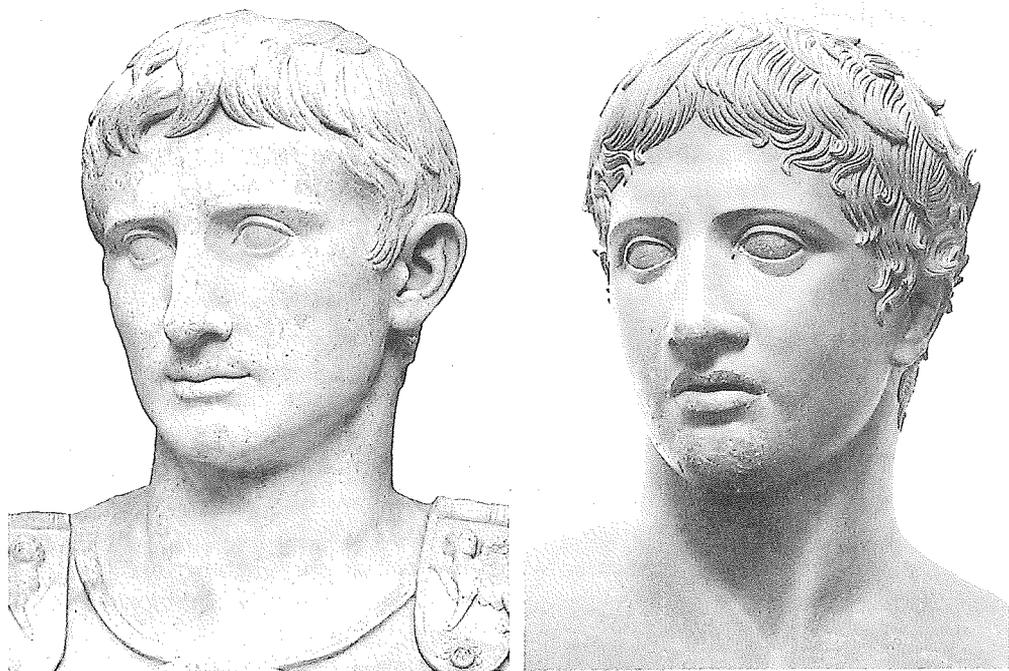
En tanto que los signos honoríficos, pletóricos de implicaciones y de apariencia tan sencilla, sólo fueron surtiendo efecto poco a poco, jamás existió duda alguna sobre el contenido del más grande de los homenajes: el otorgamiento del predicado nominal de *augustus*. En una etapa anterior Octaviano había pensado hacerse llamar Rómulo. Pero en el año 27 a.C. ello no armonizaba con su nuevo planteamiento porque aquel nombre recordaba con demasiada claridad la monarquía. *Augustus*, en cambio, era un adjetivo con un amplio campo semántico (noble, venerable, sagrado). Pero también podía ser asociado con *augere* (aumentar, engrandecer). ¿Acaso no había sido él «quien engrandeciera el Imperio»? O también se podía pensar en *augur*, el augur o intérprete de los signos. ¿No habían sido ya sus primeros auspicios como comandante del ejército los que lo hicieran parecerse al *optimus augur* Rómulo, hecho al cual él mismo aludiría posteriormente en el frontispicio del Templo de *Mars Ultor* (v. figura 150)?

El nombre fue una elección genial; ya durante la restitución del Estado, creaba en torno a *Augustus* un aura de personalidad única y sublime, «como si sólo con el nombre ya hubiese sido divinizado» (Floro 2, 34, 66). El Senado quiso cambiar ya entonces el nombre del mes *Sextilis* en *Augustus*, propuesta que el homenajeado aceptó sólo posteriormente. De este modo, el título honorífico obtuvo incluso un lugar duradero en el calendario.

Probablemente en estos años fue creado el nuevo retrato de César Augusto (así quedó la fórmula breve de su nombre, usada frecuentemente) (fig. 83). Ocupó el lugar del retrato juvenil de tono enfático (v. fig. 33) y se diferencia completamente de todo lo que era habitual en los retratos tardorrepblicanos. Pone de manifiesto la nueva conciencia de sí mismo del retratado y muestra cómo éste quería ser visto como *Augustus* y en qué medida se había identificado con el nuevo título honorífico. Sea quien fuere el comitente de cada una de las estatuas de homenaje, para las cuales se copiaría a miles el nuevo retrato, el arquetipo debió de ser creado con la aprobación de Augusto o incluso por encargo suyo. Por lo demás, es evidente que el escultor

trabajó siguiendo instrucciones precisas tanto en lo relativo al estilo como a la concepción del retrato.

El nuevo retrato se diferencia de las formas angulosas e irregulares de la imagen de Octaviano en que tiende hacia proporciones armónicas orientadas según el canon clásico. Los rasgos de desasosiego y tensión así como los ademanes arrogantes del antiguo retrato han desaparecido. En el nuevo rostro destaca la expresión de serena nobleza. El movimiento casual de la cabeza en el retrato juvenil ha dado paso a una actitud de dignidad atemporal y distante. En lugar del movimiento efusivo del pelo sobre la frente, los bucles aparecen ordenados en todos sus detalles según el principio de movimiento en un sentido y su respuesta, una estilización que hace clara referencia a arquetipos como las obras clásicas de Policleto (fig. 84). El nuevo retrato es una creación plenamente meditada, un rostro artístico en el que se combinan con sutileza los rasgos fisonómicos con las formas clásicas. El rostro de Augusto aparece concebido con una belleza «clásica» que sublima la edad.



83. Augusto. Copia de un original del año 27 a.C. Cabeza de la estatua *thoracata* (v. fig. 148 a).

84. Copia parcial del Doríforo de Policleto. Herma de bronce procedente de la Villa dei Papiri.

El nuevo retrato fue un gran éxito. Fue copiado a través de todo el Imperio y determinó la imagen de Augusto para todos los tiempos, aun cuando probablemente tuviera poco que ver con su aspecto real. Entendido como representación de sí mismo, este retrato es expresión de aspiraciones muy elevadas. Las formas clásicas, sobre todo aquellas de las obras de Policleto, constituían una representación sublime del hombre según la concepción de la época y eran la materialización de la perfección y la nobleza (v. p. 293). Quintiliano (5, 12, 20) incluso llama al Doríforo de Policleto *gravis et sanctus* —«noble y sagrado». Esto se corresponde exactamente con lo que expresaba el nombre honorífico de «Augusto». En efecto, el retrato es una materialización del predicado *augustus*; y son determinantes sus significados más elevados. El arte define en este caso la destacada situación del *Princeps* en el Estado. El lenguaje artístico se expresa de forma más abierta que las *Res Gestae* y da una idea de aquello que Augusto denomina allí, simplemente y con un tono antiguo, *auctoritas*. En este caso nos encontramos realmente ante el retrato de un soberano. Desde luego, se trata de una obra cuya concepción era completamente nueva, cuyo lenguaje formal se manifestaba plenamente sólo a los más cultos, pero en la cual el ciudadano medio que no entendía de teoría del arte clasicista también identificaba lo bello, atemporal, noble, sublime y distante.

Tanto los homenajes del año 27 a.C. como el nuevo retrato muestran de qué forma se crean y cómo son recibidos los signos e imágenes en la nueva situación surgida con la consecución del poder unipersonal y con la restauración de la *res publica*. En lugar de una desmedida glorificación de sí mismo, surge un complejo entramado de interacciones: naturalmente que el *Princeps* determina el tema y su orientación. Así, su forma de presentarse y su nuevo estilo político no son menos relevantes que su actividad política propiamente dicha. Los ciudadanos, que han sido «salvados», responden individualmente o a través de sus representantes o de sus corporaciones con homenajes que, en concordancia con la nueva situación política, se mueven en el ámbito de lo tradicional o celebran la singularidad del *Princeps*. Oficialmente el homenajeado se abstiene por completo. ¡Pero naturalmente que él no se opone al deseo general de rendirle homenaje! El puede identificarse plenamente con las formas e imágenes utilizadas para el elogio del soberano, ya que se corresponden con la conciencia que él tiene de sí mismo (la concepción del nuevo retrato), pero no participa en su propagación (las estatuas con el nuevo retrato las erigen otros). A diferencia de lo que se lee frecuentemente, el restablecimiento de la *res publica* no conllevó la erección de una «falsa fachada

republicana» que engañara a los romanos. Por el contrario, ya en el año 27 a.C. quedó en evidencia que el nuevo estilo del *Princeps* no se oponía al planteamiento contenido en el mensaje de Augusto. Pero el monarca concebía y desempeñaba su papel de manera distinta a como lo hiciera antes.

Así, pues, el poder de las nuevas imágenes no tuvo su punto de partida en instancias estatales que se hubieran propuesto la difusión de imágenes y consignas políticas y que hubiesen estado orientadas hacia un público determinado. Su rápida difusión se basó únicamente en la voluntad, e incluso el empeño de ciudades, estamentos, agrupaciones o personas por honrar y manifestar su agradecimiento y fidelidad a Augusto. Esta difusión espontánea de las imágenes se sustentaba, naturalmente, en necesidades sociales, económicas y políticas muy concretas, las cuales derivaban de la situación individual de los protagonistas (v. capítulo VIII).

Pero nos hemos adelantado al curso de los hechos. La acogida favorable de los nuevos signos de la victoria, de la adoración de Apolo y de la restauración del Estado se basaba en una atmósfera de aceptación unánime del nuevo régimen. Después de la caída de Antonio, esta unanimidad no se dio, sin duda, de forma natural, al menos no en Roma, de modo que primero debió de crearse o, en su caso, consolidarse.

IV. El programa de renovación cultural

Aun después de Accio, la actitud de muchos romanos, sobre todo entre la clase alta, era pesimista. Una de las principales razones de la aprehensión respecto al futuro derivaba de la idea, muy difundida, de que la guerra civil y otros desastres habían sido causados por la decadencia moral. Las consignas demagógicas de la crítica cultural llevada a cabo durante décadas parecían haber sido interiorizadas. El propio Livio, cuya actitud respecto al nuevo régimen era positiva, da una idea sombría del presente al comienzo de su obra: «No somos capaces de soportar nuestra propia inmoralidad ni tampoco los antidotos correspondientes.»

Por otra parte, surgían esperanzas verdaderamente utópicas. Sibilas, augures y políticos, todos habían prometido una época de paz y bienestar. Como en toda época de transformaciones, la desesperación y las fantásticas esperanzas de futuro iban a la par. El *Princeps* se enfrentaba tanto a la profunda desconfianza como a la tensa expectativa. Debía demostrar que su interés no sólo se centraba en la consolidación de su poder, sino que realmente se preocupaba por la reconstrucción del Estado y de la sociedad. Se trataba de crear la sensación de que él estaba en condiciones de resolver las verdaderas causas de la desgracia. Era necesario ofrecer signos convincentes.

Junto con la «restitución de la *res publica*» y el desarrollo de su nuevo estilo político, Augusto puso en marcha un amplio programa de «saneamiento» de la sociedad. Sus lemas eran la renovación de la religión y la moral, de la *virtus* y de la dignidad del pueblo romano. Nunca antes —y posteriormente sólo ocurriría de forma ocasional— el establecimiento de un gobierno había ido acompañado de un programa de política cultural tan amplio ni los valores en que se sustentaba habían sido visualizados de forma tan sugerente.

En el curso de los siguientes veinte años, surgió un nuevo lenguaje

iconográfico. No sólo cambiaron los signos e imágenes en un sentido estrictamente político, sino que se modificaron también la imagen de la ciudad de Roma, el aspecto y la decoración de las casas e incluso la vestimenta de la gente. Es sorprendente la uniformidad con la que la comunicación visual se puso al servicio de los nuevos propósitos, así como también la impecable coincidencia entre las ideas básicas y las consignas. Sin embargo, tampoco en este caso existía un proyecto detalladamente planificado en el cual pudiera reconocerse una campaña propagandística para la renovación de los valores romanos. Del mismo modo que ocurriera con la difusión de los signos después de la batalla de Accio, también en este caso muchas cosas resultaron «por sí mismas» después de que el *Princeps* indicara el rumbo y lo sostuviera con toda consecuencia.

No hacía falta siquiera plantearse un nuevo programa; éste ya existía. Desde hacía ya varias generaciones se mencionaba, describía y lamentaba la desgracia insalvable que significaban los males del Estado y la sociedad. Para muchos contemporáneos lo sorprendente, rayano casi con lo maravilloso, era que el nuevo soberano hiciera de este eterno lamento el objeto de un quehacer político serio. Con singular serenidad asumió como tareas políticas concretas las cuestiones que en los años treinta se plantearan como deficiencias o como esperanzas. De este modo, obtuvo un marco que le serviría de orientación para su actividad. En los siguientes capítulos veremos con qué naturalidad, casi con ingenuidad, se hizo cargo de todo el ámbito de su quehacer pieza por pieza y cuán sistemáticamente abordó todo lo negativo contenido en la crítica cultural ejercida durante el período tardorrepublicano, hasta que finalmente, en el año 17 a.C., pudo dar por iniciada la Edad de Oro.

Lo primero era el programa de renovación religiosa (*pietas*). Siguiéron los esfuerzos relacionados con los edificios públicos (*publica magnificentia*) y la restauración de la *virtus* romana en la campaña contra los partos (20 a.C.). Fortalecida de esta manera la conciencia de sí mismo del pueblo dominante podían y debían imponérsele las leyes para la renovación moral (18 a.C.). Con ello concluía el saneamiento interior. Nada se oponía ya al inicio de la Edad de Oro. Así de simple se planteaba la situación.

Pero al principio los puntos de este programa, naturalmente, no eran mucho más que las antiguas declaraciones de intenciones, sobre cuya base habría que desarrollar poco a poco actividades, edificios e imágenes. Para ello el *Princeps* requería muchos colaboradores. Dado que no existen fuentes literarias en relación con el complejo proceso de materialización de este programa cultural, hemos de servirnos di-

rectamente de las diversas manifestaciones y monumentos para hacernos una idea de cómo se desarrolló la cooperación entre el *Princeps*, sus colaboradores políticos, los poetas dispuestos a participar, los arquitectos, los artistas y los talleres.

1. PIETAS

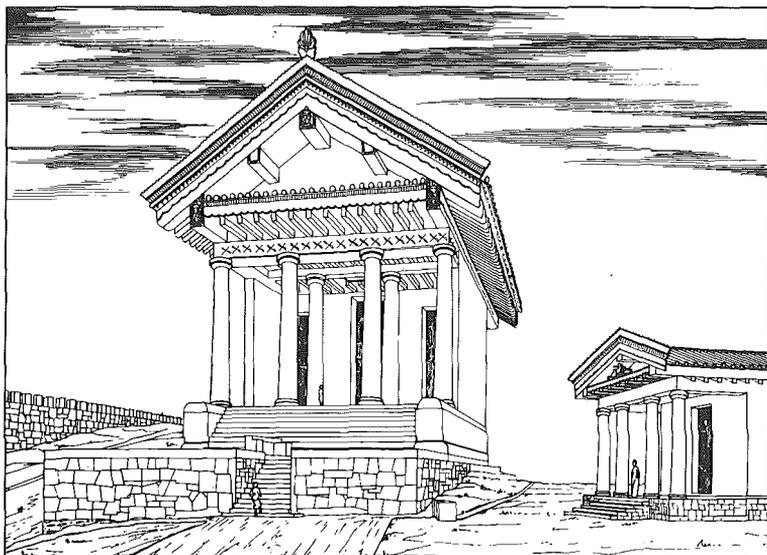
Pietas no sólo era una de las virtudes del *Princeps* inscritas en el clípeo honorífico: habría de llegar a ser uno de los principios fundamentales del Estado augústeo. Desde Catón el Viejo se postulaba que la negligencia hacia los dioses era la causa principal de la degeneración del Estado y de las costumbres, de la autodestrucción y de la decadencia.

«Manchado estarás tú, romano, por la culpa de tus padres, hasta que recuperes los templos y todos los santuarios derruidos, así como las imágenes de los dioses tiznadas por el humo» (Horacio, *Carm.* III, 6).

Era aquí donde el «salvador» había de iniciar su labor. Su trabajo se desarrolló de acuerdo con un plan y abarcó numerosas tareas. Ya en el año 29 a.C. se dio a conocer un programa de restauración religiosa. Octaviano obtuvo del Senado el encargo de completar o restituir el sacerdocio. Cultos que no existían sino de forma puramente nominal fueron restablecidos; las estatuas, los ritos, los atuendos sacerdotales y los cantos de culto fueron renovados y, cuando fue preciso, reinventados. A partir de aquel momento habrían de respetarse minuciosamente todas las prescripciones religiosas. Apenas un año más tarde, juntamente con la consagración del Templo de Apolo, se inició el gran programa de saneamiento de los templos.

«Durante mi sexto consulado (28 a.C.) restauré 82 templos en la ciudad por encargo del Senado, de modo que no desatendí ninguno que en aquel momento requiriera una renovación» (*Res Gestae* 20).

Hacía ya mucho tiempo que se hablaba de la necesidad de tales medidas. En ningún aspecto se reflejaba con tanta claridad la búsqueda nostálgica de identidad tardorrepublicana como en el renovado interés por la religión de los antepasados. Fue sobre todo el gran polígrafo y poeta M. Terencio Varrón (116-27 a.C.; pretor en el año 68 a.C.) quien compiló en sus 16 libros *Antiquitates rerum divinarum* —«Antigüedades divinas»— lo que se sabía de los antiguos cultos e intentó reconstruir lo que había pasado al olvido. Sin esta obra, el programa de restauración de Augusto no habría sido realizable en toda su amplitud. Varrón había llevado a cabo sus estudios con afán



85. Cosa, Capitolio, siglos III-II a.C. Los templos arcaicos con sus techos de madera y decoración de terracota contrastaban enormemente con los nuevos edificios de mármol.

y entusiasmo patrióticos. En una cita posterior se dice que él (Varrón) «teme que los dioses no sucumban por un ataque del enemigo, sino por la indiferencia de los ciudadanos. El los salva de esta ruina mediante sus libros y los imprime en la memoria de los buenos. Esto le parece de mayor mérito que la acción de Metelo por salvar del fuego los objetos de culto de las Vestales y que la de Eneas por salvar los Penates de la ruina de Troya» (San Agustín, *De civ. dei* VI 2).

Estas eran imágenes que con una fuerte carga emocional, sin duda surtirían efecto incluso en Augusto. Varrón había dedicado su escrito a César y con ello lo había exhortado a actuar. Mas si bien la idea de una renovación religiosa se hallaba presente —piénsese en los proyectos de los templos durante los años treinta—, sólo pudo llevarse a cabo un programa sistemático bajo la nueva situación creada después de Accio.

Aún en el año 32 a.C. el impulso debió venir de fuera. T. Pomponio Atico, erudito amigo de Cicerón y adinerado suegro de Agripa, había exhortado entonces a Octaviano a reconstruir el Templo de *Iuppiter Feretrius* a fin de que el *dux Italiae* pudiera compararse en heroísmo con Rómulo, el fundador de la ciudad. Al parecer, Octaviano era receptivo a este tipo de manifestaciones. Un año después tuvo lugar la declaración de guerra a Antonio y Cleopatra en el Circo Flamini; en aquella ocasión —ataviado a la antigua como *fetialis*—

arrojó la lanza ritual de madera al campo simbólico del enemigo y pronunció una fórmula que parecía mágica. En principio este tipo de representaciones provocó probablemente cierta extrañeza y la élite culta debió de percibir las como arcaísmos propios de una moda. Pero a medida que se fueron multiplicando —cuando en el año 29 a.C. el Templo de Jano fue cerrado ceremonialmente en señal de paz recurriendo con ello a un rito arcaico nunca visto, cuando fue renovado el antiguo *augurium salutis* como un voto por el bien del Estado y cuando al año siguiente Octaviano comenzó de forma espectacular a renovar realmente «todos» los templos antiguos— ya no podía caber duda alguna de que la vuelta hacia los dioses estaba planteada seriamente. Por toda la ciudad se levantaron andamios. Era evidente que el vencedor se había propuesto realmente que con él, el «fundador y renovador de todos los santuarios» (Livio, 4, 20, 7), «los templos no volverían a sentir los efectos del tiempo» (Ovidio, *Fasti* II 61).

Aurea Templata

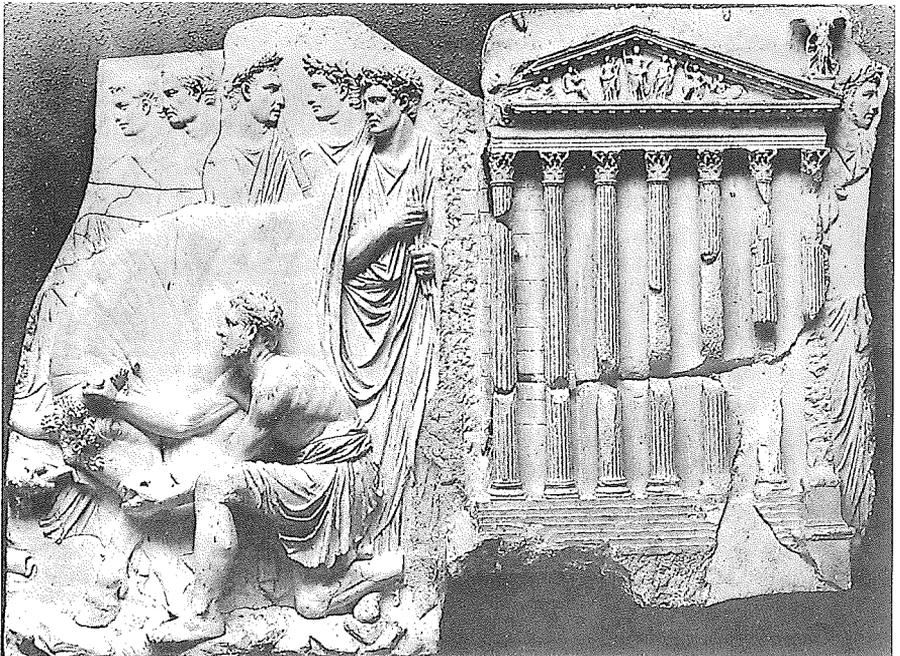
Un programa de tal envergadura requería planificación y organización. Esto comenzaba con la distribución de las tareas de construcción. Ante la multitud de proyectos arquitectónicos, en el futuro se distinguiría entre las obras de tipo sacro y profano. El soberano reservaba para sí la construcción de los santuarios, la tarea más importante y más noble en opinión de Augusto. Incluso entre las numerosas obras de Agripa no se encuentran templos, con la excepción del caso especial que constituía el Panteón destinado al culto del soberano. Tiberio, en cambio, fue autorizado a renovar con edificaciones de mármol los dos venerados y antiguos templos del Foro, el Templo de los Dioscuros y el Templo de la Concordia, que consagró ceremonialmente en los años 6 y 10 d.C. en su calidad de sucesor designado (v. fig. 62).

El lema vigente era: «El máximo esfuerzo para los dioses». Las fachadas resplandecientemente blancas de los templos, construidas con el mármol que se obtenía en las canteras de Luni (Carrara), y su rica decoración parcialmente en oro llegaron a ser símbolos de la nueva época. Los mejores arquitectos y artistas acudían de Oriente hacia Roma, atraídos por la perspectiva de obtener grandes trabajos y buena retribución.

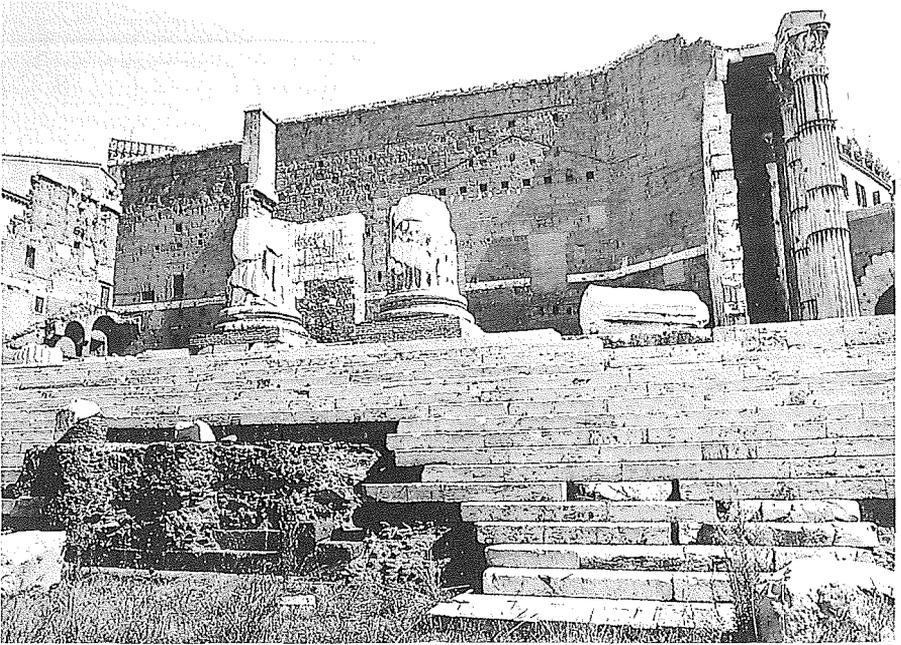
Es evidente que al menos los jefes de obras, recibían directrices claras en lo que respecta al propósito de los edificios y a las ideas básicas del programa de renovación religiosa. En todo caso, los templos no

debían ser erigidos en el estilo de los antiguos —de piedra toba con pesados techos de madera y decoración arcaizante de terracota (fig. 85). Más bien se quería imitar las más bellas e imponentes formas de los templos griegos, e incluso superarlas (v. p. 300), combinándolas al mismo tiempo con las formas tradicionales de los templos itálico-romanos: un podio alto, un pórtico profundo y un frontispicio empinado y pesado por la rica decoración. Aquello que anteriormente se había dado como resultado forzoso de un proceso de aculturación era ahora concebido y canonizado conscientemente como la expresión del nuevo espíritu.

Las fachadas de los templos, representadas en los relieves de la así llamada *Ara Pietatis Augustae* (fig. 86), ilustran mejor que sus propias ruinas el aspecto sugerente de los templos augústeos de mármol, edificaciones que habían sido concebidas por entero en función de la fachada. Por lo general, al podio le antecede una amplia escalera al aire libre, en la cual frecuentemente está incorporado el altar (fig. 87). De este modo el altar quedaba integrado en el conjunto de la fachada y la liturgia podía desarrollarse teniendo la fachada como escenario. Detrás se yerguen las columnas corintias de proporciones particular-



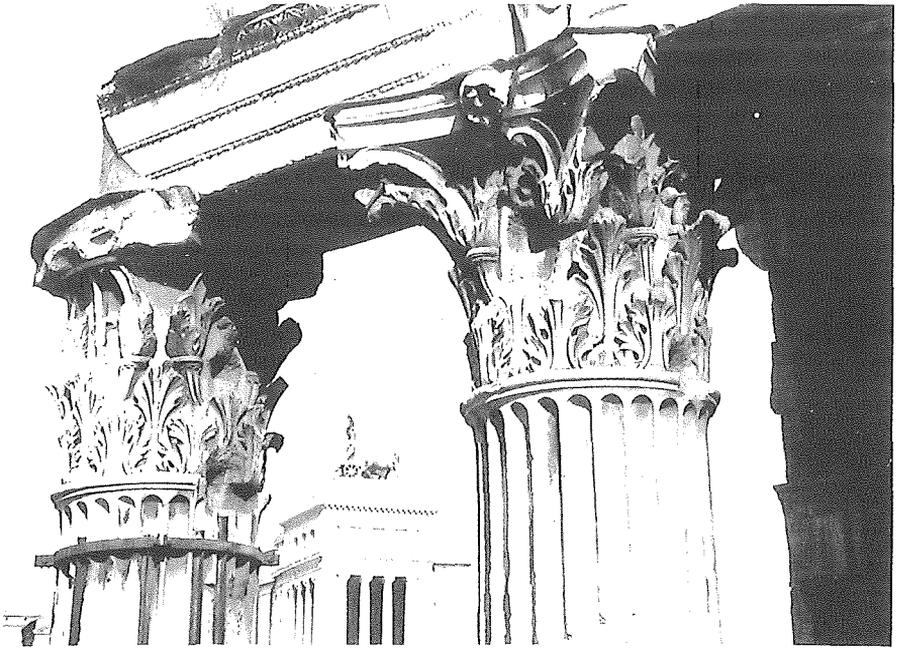
86. Escena de un sacrificio ante el Templo de *Mars Ultor*. Relieve de un altar de la época de Claudio, parecido al *Ara Pacis* (v. fig. 126).



87. Roma, Templo de *Mars Ultor*. Escalera de mármol con el altar integrado (se conserva sólo parcialmente).

mente elevadas, separadas unas de otras por pequeños intervalos. Estos capiteles (fig. 88) habían sido elegidos por sus hermosas formas (con el tiempo, los demás órdenes desaparecieron de la arquitectura sacra). Pero también las basas, los arquitrabes, los frisos, los encasementamientos, las molduras de los techos, todo estaba decorado con el más rico ornamento. A ello se suma la abundante decoración escultórica en el frontispicio, en los costados de las escaleras y en forma de figuras de acrotera.

La recargada ornamentación, que se había hecho habitual como consecuencia de la competitividad, pudo ponerse en aquel momento al servicio del programa de la *pietas*. La nueva ideología se encontró con un lenguaje formal ya hecho. La intrincada combinación artística de elementos tan diversos presupone un análisis de planteamientos fundamentales. Las magníficas fachadas muestran que las intenciones del piadoso *Princeps* no se limitaban únicamente a una renovación arcaizante de la religión romana en el sentido que planteara Varrón. Los templos de mármol no sólo debían servir de marco solemne para los ritos renovados, sino que también debían ser un signo del nuevo espíritu y de la nueva conciencia. La veneración de los dioses y la *publica magnificentia* iban a la par.



88. Roma, Foro de Augusto. Capiteles con arquitebe, anteriores al año 2 a.C.

Todo esto debía ser explicado a los principales artistas, cuya capacidad artística debía ser conducida hacia el rumbo deseado. Para ello era necesario un constante intercambio de ideas. Es probable que algunos de los principales arquitectos y artistas tuvieran acceso directo a círculos de amigos como los que conocemos en relación con los poetas, los cuales se reunían, por ejemplo, en la casa de Mecenas y en algunos casos incluso tenían acceso directo a Augusto. Es de suponer que sería una comisión quien determinara las líneas básicas de los grandes proyectos. Teniendo en cuenta que los poemas y las obras plásticas creadas con motivo de algún hecho singular coinciden íntimamente en sus principales componentes, ha de darse por entendido que al menos los principales artistas se familiarizarían rápidamente con las formulaciones o imágenes concebidas por los poetas. En este sentido, el papel de los artistas plásticos era distinto del de los poetas. Mientras que estos últimos escribían sus versos bajo su propia responsabilidad, glorificaban al monarca y aplaudían sus acciones —o no lo hacían, como en el caso de las «Elegías» de Tibulo—, los arquitectos, escultores y organizadores de festejos o de ceremonias se hallaban directamente al servicio de sus patronos y llevaban a cabo sus deseos y no los propios. En la Antigüedad no existió el artista «liberal».

En cuanto a sus propias renovaciones o nuevas construcciones de templos, Augusto determinaba en primera instancia el contexto general de cada obra mediante disposiciones relativas al solar, a los materiales y a los costes de construcción. Así pues, si bien todos los antiguos templos debían ser renovados, la veneración de las distintas divinidades implicaba un desembolso muy diferente en uno u otro caso. Los edificios más costosos no fueron erigidos en los antiguos lugares de culto ni tampoco correspondieron a los dioses del antiguo Estado, sino a los dioses más cercanos a Augusto, a Apolo en el Palatino y a *Mars Ultor* en el nuevo Foro de Augusto. A ello se sumaba, en aquel momento, el recientemente concluido Foro de Julio César con el templo de *Venus Genetrix*. Cada uno de estos nuevos templos con los pórticos que los enmarcaban y las edificaciones anexas, su decoración arquitectónica y las ofrendas votivas, además de las ceremonias rituales y actos del Estado con los que estaban relacionados, configuraban un conjunto que podía competir incluso con el templo capitolino de Júpiter. A pesar de las opulentas ofrendas con las que Augusto honraba constantemente a Júpiter, se decía que el antiguo dios del Estado se lamentaba de que el soberano le escatimara devotos (Suetonio, *Aug.* 91, 2). De hecho, bajo Augusto, Júpiter ya no fue el único centro del culto del Estado. Así, por ejemplo, había tenido que ceder los libros sibilinos a Apolo palatino y las ceremonias que se realizaban antes y después de una campaña militar correspondían ahora a *Mars Ultor*, cuyo templo se había convertido en el centro de las ceremonias correspondientes a las actividades de «política exterior» (v. p. 254). Pero no sólo los templos de Venus, Apolo y *Mars Ultor* estaban íntimamente ligados al soberano: también el culto de Júpiter en el Capitolio estableció una directa relación con el *Princeps* mediante la construcción de un nuevo templo.

En la guerra contra los cántabros, Augusto había salvado la vida por un milagro cuando un rayo rozó su silla de mano matando tan sólo al esclavo que le precedía. ¿No era ésta acaso una señal de su calidad de elegido y de su íntima relación con el celestial dios del trueno? Sea como fuere, en las cercanías del gran Templo de Júpiter hizo construir para *Iuppiter Tonans* un precioso templo de pequeñas dimensiones, todo de mármol, y lo honró con frecuentes visitas. En una serie de monedas acuñadas después de la «victoria sobre los partos» aparece el edificio de seis columnas con su imagen de culto, una figura de Zeus obra de Leócares, el escultor del arte clásico tardío (fig. 89 a); es sintomático que aquí también estén representados los estandartes reconquistados y un pequeño templo de planta circular de *Mars Ultor* en el que fueron depositados (fig. 89 b): el favor de los

dioses permitía a Augusto la realización de sus grandiosas empresas.

No era menor la suntuosidad de los nuevos edificios para los antiguos dioses del Estado; por ejemplo, el de los Dioscuros y el de la Concordia en el Foro romano, pero en este caso el rigor de la *religio* imponía la conservación del solar y en ocasiones también de la planta. A pesar de toda la riqueza de las formas ello implicaba limitaciones en el proyecto arquitectónico. Pero en la escala de valoraciones se hallaban muy por debajo de estos edificios los 82 templos y *aediculae* que habían sido renovados el año 28 a.C. En parte sólo habían sido reparados; las columnas de piedra toba fueron recubiertas con una nueva capa de estuco, pero conservaron los antiguos techos de madera y las terracotas de los techos. Esto ponía de manifiesto, de forma palpable, cuánto habían descendido en importancia en comparación con los nuevos edificios de mármol erigidos para los dioses de la casa imperial.

Las divinidades orientales y egipcias, sobre todo Isis, gozaban ya entonces de gran veneración entre la población, mas en absoluto eran objeto de atención para el *Princeps*. No fueron incorporadas al calendario de la religión del Estado y sus diversos cultos llegaron incluso a ser prohibidos temporalmente. Así como Augusto no vacilaba en ampliar y modificar la antigua religión y en establecer una estrecha relación entre los cultos tradicionales y su persona y su casa, en este caso creyó que su deber era actuar con dureza. En Oriente, las religiones redentoras y de carácter extático establecían una relación con el individuo, no con el ciudadano del Estado, y esto era incompatible con los principios de la religión romana del Estado. Para el nuevo régimen —al igual que anteriormente para el Senado— ello implicaba riesgos de desintegración, de infiltración extranjera y de formación de



89. Denarios, Hispania 19/18 a.C. a) Templo de *Iuppiter Tonans* en el Capitolio. Como imagen de culto se utilizaba una estatua de Zeus del escultor clásico Leócares. b) Templete de planta circular de *Mars Ultor*, en el Capitolio. Marte aparece representado en un estilo arcaizante y sostiene los *signa* recuperados de manos de los partos (v. fig. 148 b).

sociedades secretas. Sólo se hacía una excepción con aquellas divinidades que desde hacía ya tiempo se habían enraizado en Roma y que a causa de sus méritos habían sido incluidas en los cultos del Estado. Pero incluso en este caso existía una evidente discriminación.

El Templo de la *Magna Mater* (Cibeles) en el Palatino —cuyo culto había sido incorporado en el año 205 a.C. después de consultar con los libros sibilinos— se incendió el año 3 d.C. Aun cuando los poetas enfatizaban el contenido nacional de la *Magna Mater*, su relación con los troyanos y su calidad de protectora de las ciudades y las murallas, Augusto renovó —no en mármol, sino en piedra toba (*peperino*)— aquel templo situado a escasa distancia de su casa y dejó este culto extraño, con sus danzas extáticas y sus sacerdotes de largas cabelleras (*galli*), a cargo de los libertos. Parece ser que en el año 28 a.C. Augusto no renovó todos los templos inmediatamente, tal como afirma en su *Res Gestae*. También en este contexto existían prioridades. Resulta significativo que un templo de tal popularidad como el de la tríada dionisiaca (Liber, Libera y Ceres) en el Aventino, incendiado precisamente el año de la batalla de Accio, no pudiera ser consagrado nuevamente hasta en el año 17 d.C. por Tiberio (Dión, 50, 10; Tácito, *Ann.* II 49).

Los contemporáneos obtenían una imagen diferenciada de la importancia de cada una de las divinidades mediante la vecindad de templos erigidos con distinto grado de dispendio. El predominio de los nuevos edificios de culto que Augusto había erigido para sus dioses era manifiesto.

La magnitud de los edificios se correspondía con la magnitud de los dioses (Ovidio, *Fasti* V 553). Pero la renovación de la religión estableció también claramente una ligazón con la tradición del antiguo Estado a través de la multitud de pequeños cultos arcaicos que en aquel momento eran atendidos con esmero en medio de los grandes santuarios. La nueva *pietas* estaba en condiciones de equipararse con la devoción de los antiguos, pero, la magnificencia de la nueva Roma superaba con mucho todo lo precedente.

*Simplicitas rudis ante fuit nunc aurea Roma est
et domiti magnas possidet orbis opes.*

[Antes dominaba la tosca sencillez, ahora Roma es una ciudad dorada pues posee las enormes riquezas del mundo sometido] (Ovidio, *Ars am.* III 113 s.).

Nuevos programas iconográficos

El amplio programa para la construcción de templos se llevó a cabo durante casi 40 años, obligando constantemente a los principales arquitectos y artistas a hacer frente a problemas de estructuración y organización que hasta entonces sólo se habían presentado en casos particulares como, por ejemplo, en el gran proyecto arquitectónico de los reyes de Pérgamo. La riqueza de decoración figurativa y de materiales exigida por los patronos, y las grandes áreas que frecuentemente debían ser decoradas en corto tiempo no sólo requerían una compleja organización del espacio, sino también programas iconográficos y decorativos claramente concebidos. ¿Cómo debían ser decorados los largos pórticos de los santuarios de Apolo y Marte de modo que su contenido resultase coherente y —según las exigencias del *Princeps* para sus propios edificios— también instructivo?; ¿cómo ornamentar las numerosas fachadas para que en ellas se reflejase tanto la tradición como la relación con el presente?; ¿cómo asociar el espacio interior de la *cella* de un templo y las nuevas imágenes de culto con el resto del programa iconográfico? Todo debía ser considerado: el motivo para la construcción del templo, los dioses relacionados con la divinidad del templo en cuestión y la relación de estos dioses con el nuevo Estado y, naturalmente, con el *Princeps*.

Una moneda con la representación del Templo de la Concordia (fig. 90) da una idea del complejo conjunto de imágenes de la fachada de un templo augustal. Sobre el centro del frontispicio aparecen tres figuras estrechamente entrelazadas. Probablemente se trate de la Concordia con dos divinidades afines y relacionadas también en el culto,



90. Sestercio, Roma, 36 d.C. Templo de la Concordia en el Foro romano. Los nuevos templos estaban decorados con numerosas esculturas relacionadas entre sí a través de un programa.

Pax/Salus o *Securitas/Fortuna*. Desde luego, el abrazo de las tres divinidades también constituía un elemento relevante. Las figuras con armas y los trofeos de las acroteras laterales establecen una relación con el patrono, cuya victoria era el motivo de que se llevara a cabo esta nueva construcción. A ello se sumaban las figuras del frontispicio, que no aparecen representadas en la moneda, pero sobre las cuales puede dar una idea la simbólica combinación de divinidades del frontispicio del Templo de *Mars Ultor* (v. fig. 150). También en los costados de las escaleras hay dos estatuas cuyas concomitancias son relevantes: un Hércules y un Mercurio. Uno simboliza la seguridad (por ejemplo, en las calles); el otro, el bienestar que había proporcionado el nuevo régimen.

Pero en este contexto las posibilidades de decisión de los artistas eran muy reducidas. Veremos que, comparativamente, eran muy pocas las figuras e historias mitológicas que se incorporaban al nuevo mito del Estado. Por otro lado, también el recato del *Princeps* y sus discretos signos honoríficos imponían límites muy estrechos. A ello se sumaba el establecimiento de un lenguaje artístico sereno y estático y, al menos en un primer momento, incluso formas estilísticas clásicas y arcaicas (v. p. 282). Los grandes complejos de la tradicional iconografía de los gobernantes estaban descartados a causa de su amaneramiento «asiático». Por ello, en el arte augústeo difícilmente se encontrarán representaciones de batallas o glorificaciones del soberano con escenas tumultuosas. En comparación con las extraordinarias posibilidades de las que había dispuesto, por ejemplo, el maestro del altar de Pérgamo, el ámbito en que debían moverse los artistas de la época augústea para la creación de sus composiciones era muy reducido. A éstos sólo les cabía combinar los distintos motivos iconográficos y enfatizarlos de forma sugerente, inventar personificaciones majestuosas y dotarlas con los correspondientes atributos, diseñar fervientes imágenes de devoción y estatuas de los dioses en un estilo arcaizante o clasicista, pero en sus trabajos para los edificios públicos podían desenvolverse con verdadera libertad únicamente en lo ornamental. Y fue precisamente aquí donde desplegaron una exuberancia sin restricciones de tradición ni canon alguno. Ello no sólo se refiere a la ornamentación arquitectónica (v. por ejemplo fig. 203), sino a todos los elementos de la decoración móvil. Así es como incluso los pedestales de las estatuas y de las ofrendas votivas están decoradas con verdaderas cascadas y cintas ornamentales (fig. 91).

Los nuevos santuarios llamaban la atención del observador de una forma hasta entonces desconocida. Nunca antes se habían visto tantas secuencias de imágenes concebidas con tal uniformidad. Las contra-

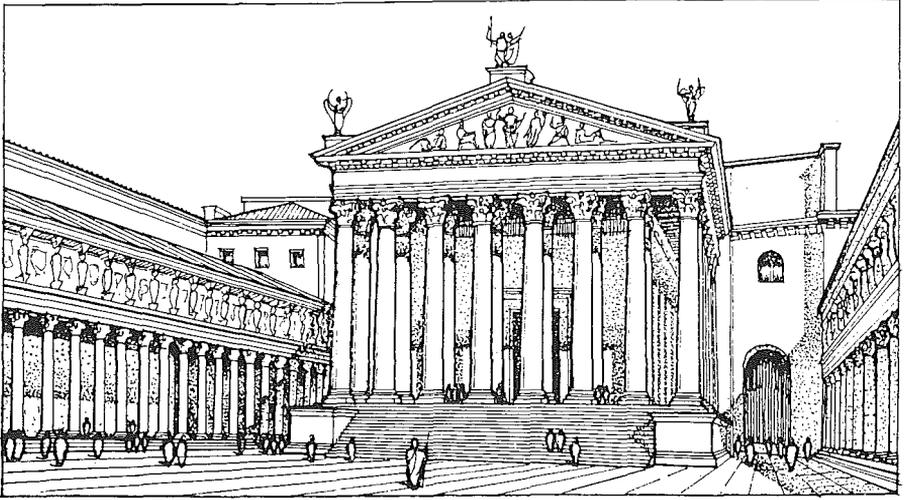


91. La llamada *Ara Grimani*. Base ornamental de la época augustea, con motivos dionisíacos. Es característica la abundante ornamentación delicadamente elaborada.

posiciones de tipo didáctico, las constantes repeticiones y combinaciones del escaso número de signos convencionales, el énfasis y la escenificación de las fachadas, estatuas e imágenes contribuían en general a que incluso el público menos erudito pudiese comprender los programas iconográficos.

Los mensajes fundamentales eran simples. Pero sobre todo, eran constantemente repetidos a través de la palabra o de la imagen, tanto en las fiestas de las divinidades como en los teatros. Incluso el rico programa del Foro de Augusto (fig. 92; v. fig. 149) se reducía a unas pocas imágenes. La descripción que hace Ovidio de este nuevo conjunto fija la atención de un modo selectivo, dando así una idea de cómo sería la recepción de esta secuencia de imágenes para un amplio círculo de visitantes.

«Grandioso es Marte y grandioso su templo. Tampoco habría sido posible que él viviese de otro modo en la ciudad de su hijo Rómulo. El edificio podría ser incluso un monumento a la victoria en una lucha de gigantes. De aquí en adelante, Marte (Gradivo) desencadenará fe-



92. Roma, Foro de Augusto. Reconstrucción ideal (v. fig. 166).

roces guerras si algún atrevido nos provoca en Oriente o si en Occidente alguno resiste su yugo [se refiere con ello a las ceremonias de Estado que tenían lugar en el Foro con motivo de la *profectio* de los jefes del ejército]. El armipotente [Marte] mira hacia el frontispicio del templo y se regocija de que los dioses invictos ocupen el lugar más alto (v. fig. 150). En las entradas ve armas de todo tipo de los países que ha vencido su soldado [Augusto]. A un lado divisa a Eneas con su valiosa carga y en torno a él, los numerosos antepasados de la casa Julia; al otro, Rómulo, hijo de Ilia, con las armas del enemigo que venciera con sus propias manos, y las estatuas de los grandes romanos con los títulos de sus proezas. Levanta la mirada hacia el templo y lee allí el nombre de Augusto. En aquel instante el monumento le parece todavía más grandioso» (*Fasti* V 533 ss.).

Claro está que en una traducción en prosa se pierde el efecto sugestivo de los versos. El texto muestra con qué naturalidad se asocian la arquitectura y las secuencias de imágenes con las correspondientes ceremonias del Estado o las imágenes específicas con esperanzas generales y con consignas. Aun si determinados motivos iconográficos eran ambiguos y podían aplicarse a distintos ámbitos y a pesar de que las formas estilísticas arcaizantes y clasicistas resultaban exclusivistas, cualquiera podía comprender el mensaje relevante; y el hecho de que la devoción monumental del monarca fuera vista, en última instancia, como un testimonio de su propia grandeza no era sólo un panegírico de Ovidio en favor del monarca.

Fiesta y ritual

La descripción en relación con el Templo de *Mars Ultor* es aplicable a todos los templos. No se trataba de monumentos mudos; vivían y desplegaban su atractivo en las festividades correspondientes, sobre todo en los *dies natales*. Con el tiempo, la mayoría de estas fiestas de donación y fundación de los santuarios se hizo coincidir con conmemoraciones relacionadas con el *Princeps* o con importantes acontecimientos relativos a su casa. Los nuevos santuarios ya no eran consagrados sino en días coincidentes con festividades de la casa imperial y en este sentido también fueron trasladadas muchas de las antiguas fiestas fundacionales. Sobre la base de mármoles con inscripciones relativas al calendario procedentes de distintas ciudades de Italia y también a partir de los *fasti* de Ovidio, podemos reconstruir con bastante precisión el calendario anual de las fiestas correspondientes a la primera época imperial, tanto en Roma como en las ciudades de las provincias occidentales. Predominantes en el calendario de fiestas eran las conmemoraciones, celebraciones de súplica y acciones de gracias por la casa imperial. Las festividades de los dioses se concentraban sobre todo en los días cercanos a las más destacadas celebraciones de Augusto. En el día de su aniversario, por ejemplo, se habían fijado nada menos que siete de ellas. En torno a días importantes se agrupaban varios días festivos, que con frecuencia se transformaban en festejos con espectáculos de teatro y de circo. Así pues, para los contemporáneos el año transcurría según un ritmo regular de fiestas religioso-dinásticas en las que se contaba con una importante presencia de imágenes. En cada una de las festividades de los dioses tenían lugar los correspondientes ritos. Los sacerdotes se dirigían al templo en solemne procesión conduciendo a los animales que serían sacrificados.

Las representaciones de los sacrificios destacaban desde tiempos inmemoriales las prescripciones sobre el número, el tipo y la belleza de las víctimas. Pero, así como en las imágenes más antiguas los animales aparecían quietos junto al altar (v. fig. 10 a), en aquella época se representaba frecuentemente el momento mismo del sacrificio. En un relieve de la así llamada *Ara Pietatis* (v. fig. 86) se ve cómo un magnífico toro es sujetado para el sacrificio. En uno de los recipientes de Boscoreale (fig. 93), el victimario (*popa*) toma impulso con un amplio movimiento para dar el golpe. En el contexto de la nueva iconografía se incorpora el momento dramático del acto de matar, con lo cual se consigue una y otra vez poner en juego un elemento emocional. Esto era potenciado por los artistas, quienes representaban el instante mismo del golpe y de forma realmente espectacular llevaban

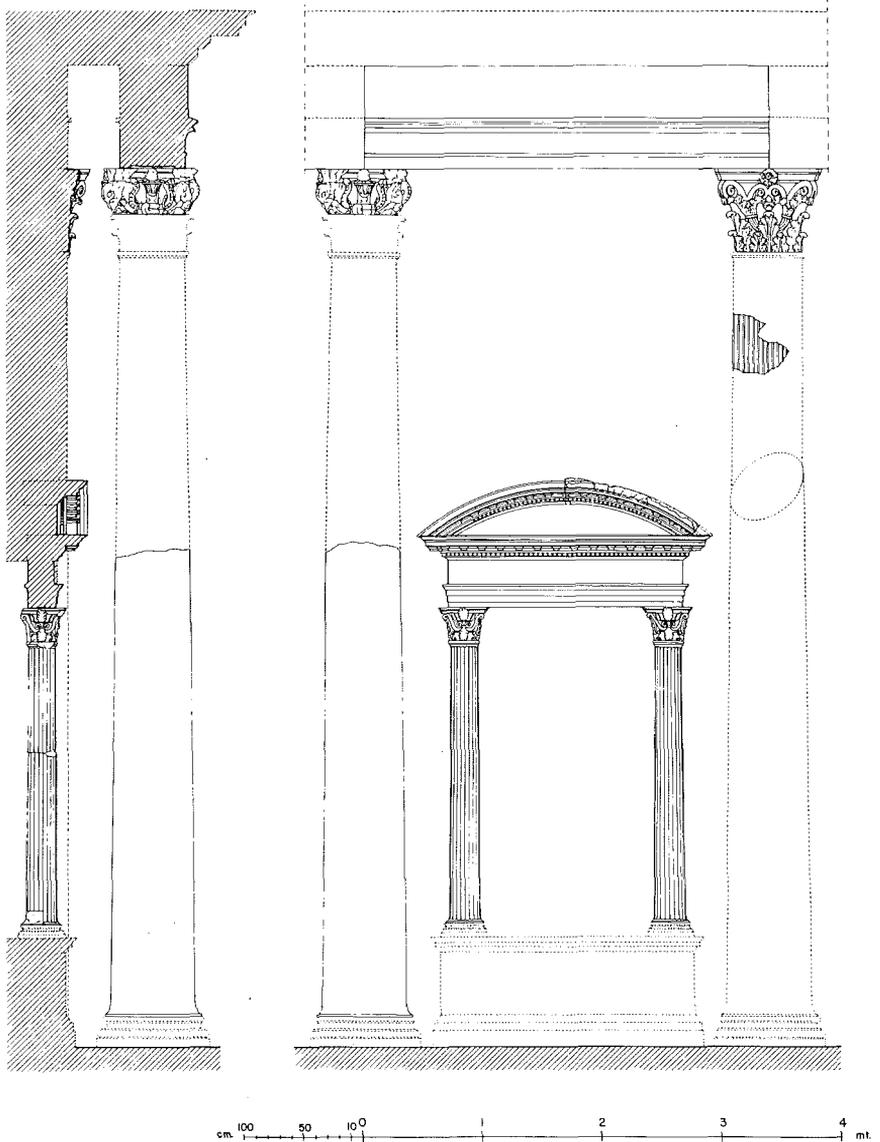


93. Recipiente de plata (*skyphos*) tardoaugústeo. Escena de un sacrificio con motivo de la partida de Tiberio (v. fig. 181). Procedente de Boscoreale, Pompeya.

la escena al primer plano. En primer plano aparece la fachada del templo completamente exenta, alcanzando mediante esta composición un acentuado carácter simbólico, como si resplandeciera con la consumación del sacrificio. La íntima combinación del rito con el marco arquitectónico generaba las condiciones esenciales para conseguir el efecto sugerente de los *Aurea Tempia*.

Esto también es aplicable a los interiores de los templos, artísticamente decorados con materiales preciosos (fig. 94). A causa de las valiosas ofrendas que albergaban, solían permanecer cerrados. No obstante, en los *dies natales* abrían de par en par sus puertas y con motivo de ofrendas de súplica (*supplicationes*) particularmente solemnes se abrían al mismo tiempo todos los santuarios de la ciudad. En aquellas ocasiones podía divisarse la imagen de culto a través de las puertas abiertas (v. fig. 90). Quien entrase, se encontraba frente a una multitud de imágenes no sólo de culto, sino también imágenes votivas de gran valor material y artístico e importantes piezas de conmemoración histórica. Así, por ejemplo, el Templo de la Concordia albergaba todo un museo de esculturas que había coleccionado Tiberio. En el Templo de Marte, junto a las colosales imágenes de los dioses en el ábside, se hallaban las insignias romanas que otrora perdiera Craso frente a los partos. La escasa frecuencia con que estos «tesoros» se abrían al público aumentaba, obviamente, la curiosidad y expectación.

En la actualidad apenas podemos concebir en qué medida estos ritos religiosos constituirían eventos conmovedores para una época



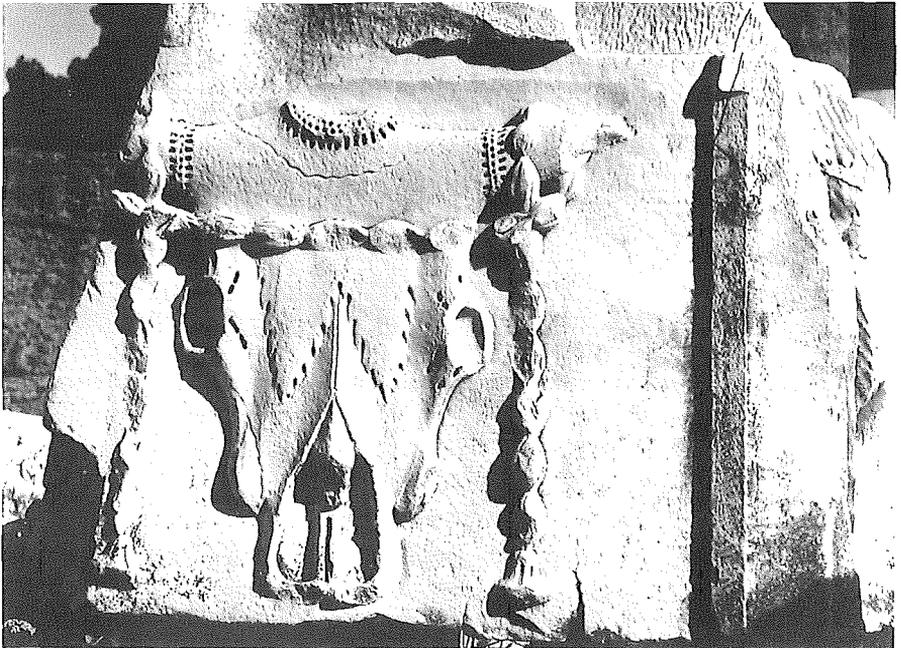
94. Roma, Templo de Apolo de C. Sosio. Reconstrucción de la rica arquitectura de interiores.

que no estaba inundada de imágenes. Durante largos años se comentaban celebraciones tan singulares como la que tuvo lugar el año 17 a.C. con motivo de la inauguración del *Saeculum Aureum*, en la cual el propio *Princeps* pronunció fórmulas mágicas de invocación y ofició ritos de sacrificio particularmente arcaicos. De otro modo no se ex-

plicaría que los *monetales* utilizaran aquellas escenas para acuñar dinero (v. fig. 134).

Teniendo en cuenta la extraordinaria importancia que tenían los sacrificios y los ritos en la vida cotidiana, no sorprende que los gestos y signos correspondientes dominasen el nuevo lenguaje de las imágenes. Prácticamente no existe ningún monumento o edificio en cuya decoración no se hallasen calaveras de los animales sacrificados y portaofrendas, atributos sacerdotales o guirnaldas entrelazadas con cintas, incluso en aquellos casos en los que el contexto no tenía en absoluto un carácter sagrado. Signos alusivos a los sacrificios, que en el pasado no solían sino servir como elementos decorativos convencionales, pasaron a ser símbolos relevantes de la nueva *pietas*. Los artistas se empeñaban en darles un aspecto aun más enfático mediante nuevas formas.

Esto es particularmente evidente en los bucráneos. Hasta aquella época había sido habitual la representación real de cabezas de animales, mas en el período que nos ocupa los artistas representan la pálida osamenta de la calavera bovina, cuyo efecto resulta mucho más sugerente. En las metopas del pórtico de la Basílica Emilia es fascinante la delicada representación de la osamenta, la atractiva ornamentación



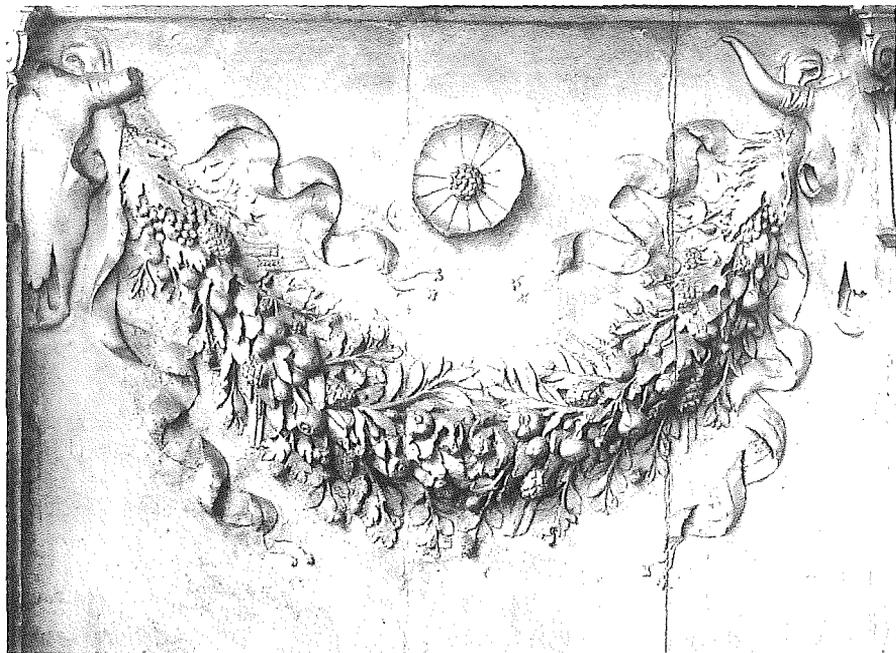
95. Metopa con bucráneo, procedente del pórtico de Gayo y Lucio César (?) en el Foro romano. Por todas partes había motivos alusivos a la *pietas*.

y el vacío oscuro de las cavidades oculares de los bucráneos. Una cinta sobredimensionada intensifica el carácter sagrado (fig. 95).

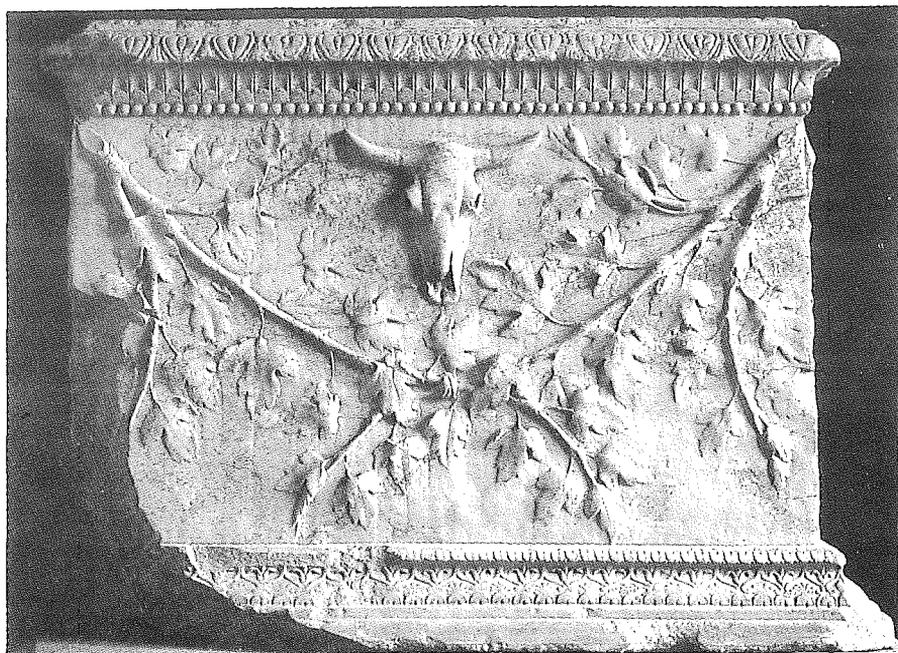
En el interior del *Ara Pacis* se sugiere un recinto sagrado construido con vigas y tablones (fig. 96), mas, en este caso, la realidad ha sido interpretada de forma tan sugestiva que los bucráneos parecen símbolos suspendidos sobre un fondo vacío a pesar de estar adornados con pesadas guirnaldas que, a su vez, los relacionan con celebraciones de sacrificios mediante cintas ondulantes y portaofrendas con un valor simbólico. Por lo demás, tanto aquí como en otros lugares, las guirnaldas conllevan un mensaje propio: los más diversos frutos, que jamás madurarían simultáneamente, aparecen como una imagen de abundancia y bendición.

También los árboles y frutos sagrados de determinadas divinidades fueron utilizados por todas partes, ya sea con un valor simbólico o con ánimo meramente decorativo. En un pedestal de gran valor artístico aparecen ramas de álamo blanco elaboradas con un cuidado realmente ritual, y el pálido bucráneo representado más arriba adquiere especial expresividad gracias a su aislamiento (fig. 97).

El efecto de aquellos símbolos de *pietas* se basaba en su constante repetición y en la estrecha relación entre la imagen y los ritos. Aquello



96. Roma, *Ara Pacis Augustae*, 13-9 a.C. Lado interior de los paramentos de mármol del altar, decorados con guirnaldas, bucráneos, cintas y páteras (v. fig. 126).

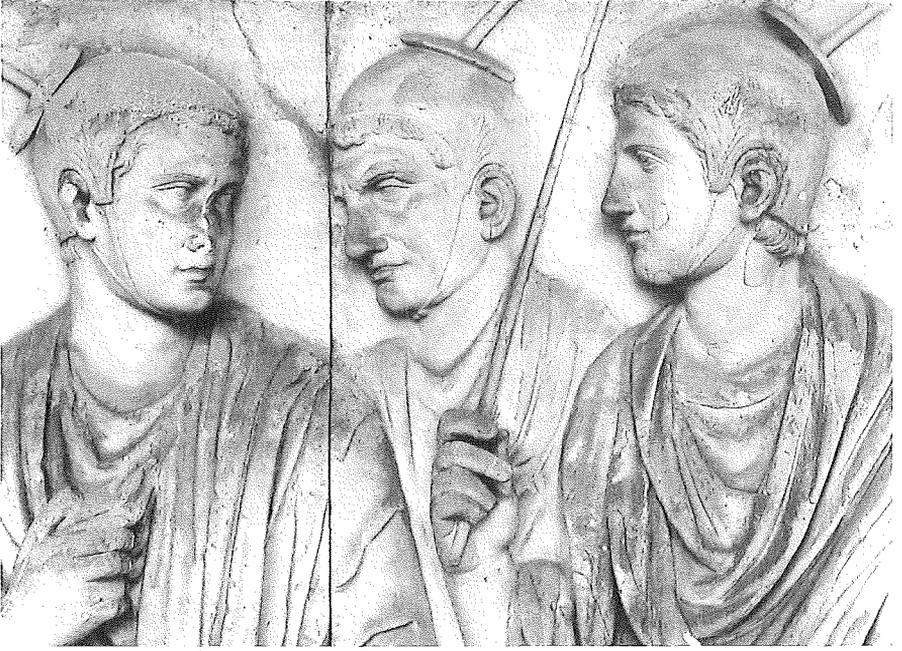


97. Pedestal de mármol de una estatua, procedente de un pequeño santuario de Hércules, situado junto al Tíber; augústeo. Las ramas y el bucráneo evocan el rito del sacrificio.

que *a posteriori* podría parecer ornamental y decorativo era nuevo en aquella época y alcanzaba plena significación en la emotividad provocada por la irrupción de una nueva era.

Los altos colegios sacerdotales

Los colegios sacerdotales, reestructurados o fundados por Augusto en el año 29 a.C., desempeñaban, naturalmente, un papel fundamental en las festividades de los dioses y en los sacrificios. En cierta medida, se les podía identificar y distinguir por sus atributos y vestimentas arcaicas, por ejemplo a los *flamines* por sus gorros de cuero con una punta de metal (*apex*) y por sus mantos lanudos (fig. 98), o a los *XV viri sacris faciundis* —que se ocupaban sobre todo del culto a Apolo— por el vestido, que les cubría sólo un hombro (fig. 99 a). Según las pocas ilustraciones que se han conservado, parece que en lo referente a la vestimenta ritual la restauración religiosa impuso un arcaísmo moderado análogo al que rigió las detalladas prescripciones referentes a los modos de vida de cada uno de los altos sacerdotes: suficiente como para destacar la antigüedad de cada sacerdocio, pero evi-



98. Roma, *Ara Pacis Augustae*. Colegio sacerdotal de los *flamines*. Detalle de la procesión, en el lado sur (v. fig. 100).

tando todo aquello que pudiese resultar demasiado incómodo para los dignatarios (v. Tácito, *Ann.* 4, 16). Sin embargo, tanto las antiguas danzas culturales como los himnos —en parte ya absolutamente incomprensibles— debían ser cultivados.

La mejor información de que disponemos se refiere a los ritos de la Hermandad de los Arvales. Este colegio sacerdotal, revitalizado por Augusto y reservado a los patricios, había venerado originalmente a la diosa de la fecundidad de los campos *Dea Dia*. En aquel momento los Arvales aún celebraban un par de veces al año las correspondientes ceremonias arcaicas. Por ejemplo, en el banquete pasaban de mano en mano frutas y espigas, las estudiaban solemnemente y se reunían en el bosque sagrado de la diosa, lejos de la ciudad. Pero su principal tarea consistía ahora en rogar y ofrecer sacrificios por la casa del monarca. En todas las reuniones cuidaban minuciosamente el protocolo e incluso el más pequeño y simple aspecto del rito merecía la mayor atención. De acuerdo a los principios arcaicos, esto garantizaba la validez religiosa de las ceremonias y al mismo tiempo ligaba las oraciones imperiales con las más antiguas tradiciones. Parece que en determinadas ocasiones los arvales llevaban simples coronas de espigas. Esto aludía a la fecundidad de los campos, por la cual oraban estos



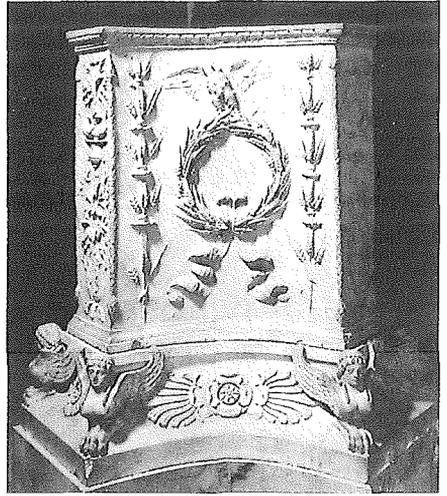
99. Pedestal augústeo de un trípode. a) *Quindecimvir sacris faciundis* ofreciendo un sacrificio; pequeños laureles a ambos lados. En los costados, plantas-candelabros combinados con pájaros bebiendo.

altos dignatarios. Pero cuando Augusto se presentaba con esta corona como arval, los contemporáneos más bien pensarían en sus logros en el abastecimiento de cereales de Roma. De ahí que tuviera sentido que los arvales oraran sobre todo por él, puesto que en última instancia era a él a quien debían agradecerse los cereales.

La pertenencia a los colegios sacerdotales era privilegio de determinados grupos sociales en función del rango de cada uno de los colegios. Los más altos cargos sacerdotales y de las hermandades, naturalmente, eran accesibles únicamente a la nobleza y sobre todo a la nobleza más antigua, a los patricios. Pero Augusto podía elevar a este rango a hombres de su elección. Dado que había muchos menos puestos en los altos colegios sacerdotales que en el Senado, la pertenencia a uno o varios de ellos era expresión del más alto rango. Existía quien se suicidaba porque era despojado de un cargo sacerdotal o



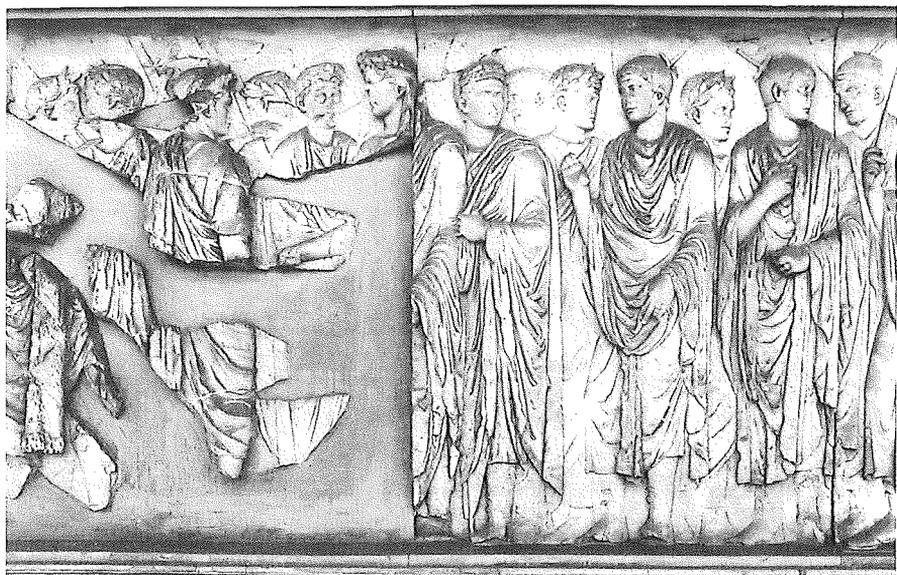
99 b) Trípode apolíneo con un cuervo y zarcillos.



c) Corona de espigas con un águila. Esfinges en la base.

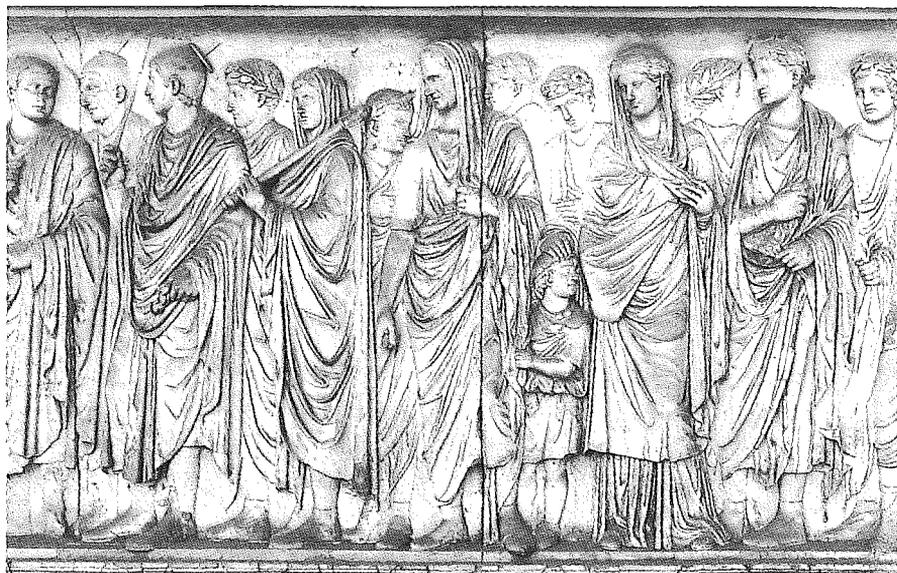
porque no tenía acceso a él (Tácito, *Ann.* 6, 40). Las apariciones en público de los colegios sacerdotales y, sobre todo, los privilegios correspondientes al cargo, entre otros los sitios de honor en el teatro, ponían constantemente de manifiesto ante toda la sociedad el *status* de los sacerdotes (v. Lucano I 584 ss.).

En ello también ha de pensarse al observar el *Ara Pacis Augustae*, erigida por el Senado entre los años 13-9 a.C. en honor de Augusto con motivo de su feliz retorno de Galia y España. En las paredes de mármol del altar fue representada una solemne procesión en dos largos relieves (fig. 100 a, b). Dos tercios de la superficie de las imágenes corresponden a las figuras de los miembros de los cuatro principales colegios sacerdotales (*pontifices*, *augures*, *XV viri sacris faciundis*, *VII viri epulonium*) y de los cuatro máximos sacerdotes (*flamines*). Augusto y Agripa van a uno y otro lado de los *flamines*. A primera vista sus imágenes apenas destacan en el abigarramiento de las figuras. Mas, en tanto que la mayoría de los participantes de la procesión del sacrificio van solamente coronados, ellos llevan la cabeza velada con la *toga* —al igual que dos togados del lado norte— y de este modo aparecen caracterizados como los principales sacerdotes. Sólo el observador atento verá que junto a Augusto se encuentran la mayoría de los *lictors*, que en torno a él la procesión parece detenerse, que los acompañantes crean un círculo a su alrededor y que él mismo aparece representado de un tamaño algo mayor que los demás —aun cuando en la realidad era de pequeña estatura y por ello llevaba calzado alto.



100. Roma, *Ara Pacis Augustae*, lado sur. a) Procesión de los sacerdotes; a la izquierda el grupo en torno a Augusto, a la derecha los *flamines*.

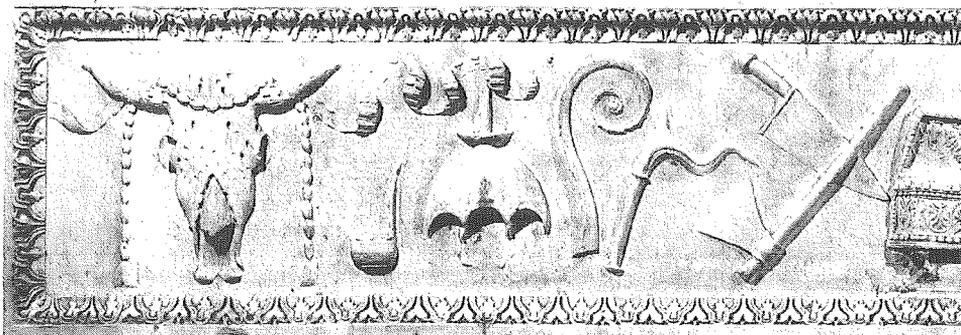
Una renovación característica de la religión augústea del Estado disponía que el sacrificio anual a la *Pax Augusta* no fuese confiado sólo a un colegio sacerdotal, sino al conjunto de los funcionarios y altos colegios sacerdotales, incluidas las vírgenes vestales (*Res Gestae* 12). Antes, cada uno de los colegios sacerdotales desempeñaba sólo las funciones de culto que específicamente le correspondieran, en lo cual, sin embargo, podían llegar a ejercer una importante influencia política, sobre todo en instancias de decisión, a través de la interpretación de signos y de la consulta de los libros sibilinos. Pero bajo Augusto los colegios se presentaban cada vez con mayor frecuencia de forma conjunta. Esto daba lugar a imágenes imponentes que hacían olvidar que el conjunto de los funcionarios del ámbito de lo sagrado ya sólo debían dedicarse a orar, pero que en todo lo demás prácticamente no eran tenidos en cuenta. Los terribles *omina* (señales) desaparecieron, los libros sibilinos depurados se hallaban a buen recaudo bajo la imagen de culto de Apolo palatino y antes de una campaña militar era el propio *Princeps* quien consultaba los *auguria* que, naturalmente, eran siempre positivos (fig. 101). En su mano el báculo de augur (*lituus*) era más que el simple atributo de la dignidad sacerdotal, pues lo utilizaba como una especie de mediador entre los dioses y los hombres (v. fig. 182).



100 b. *Flamines*. Agripa con la cabeza cubierta; tras el, miembros de la casa imperial.



101. Altar de Lares. En el centro, Augusto como *augur*, con el *lituus* y una gallina picoteando; a la izquierda, Gayo o Lucio César; a la derecha, un miembro femenino de la casa imperial, probablemente se trate de Julia que aparece como Venus. Al igual que los príncipes en el *Ara Pacis*, ella lleva un *torques* (v. figs. 169 y 170).

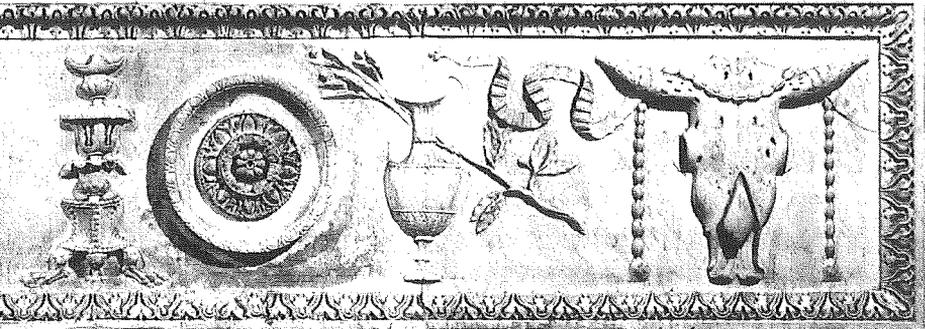


102 a. Fragmento de un friso (?), probablemente proceda del Pórtico de Octavia. Objetos

Las cabezas veladas de los sacerdotes en la celebración del *Ara Pacis* denotan que la ceremonia ya ha comenzado. Una mujer en el fondo impone silencio. La densa alineación de personalidades piadosas ataviadas de idéntica forma con la toga crea la impresión de homogeneidad y concordia. El estilo de la representación —cuya composición y cuyas características del relieve se atienen a modelos clásicos— otorga al evento un sentido atemporal. No todas las personalidades que aparecen representadas se hallaban en Roma el día de la ceremonia. Como patrono, al Senado no le interesaba particularmente la identificación de cada individuo, sino que los distintos grupos sacerdotales apareciesen ordenadamente.

Resulta significativo que sólo las principales personas hayan sido destacadas mediante rasgos fisonómicos (v. fig. 98). La mayoría presentaba un rostro «ideal» que los dejaba carentes de identidad. Las figuras representaban a los distintos cargos, no a las personas que los ocupaban en aquel momento. La lucha por los cargos y la autoglorificación habían de dar paso a la empresa común. En el servicio de la *pietas* renovada, los problemas de rango y de poder se resolvían por sí mismos. El momento histórico se transformó en la directriz de un orden eterno.

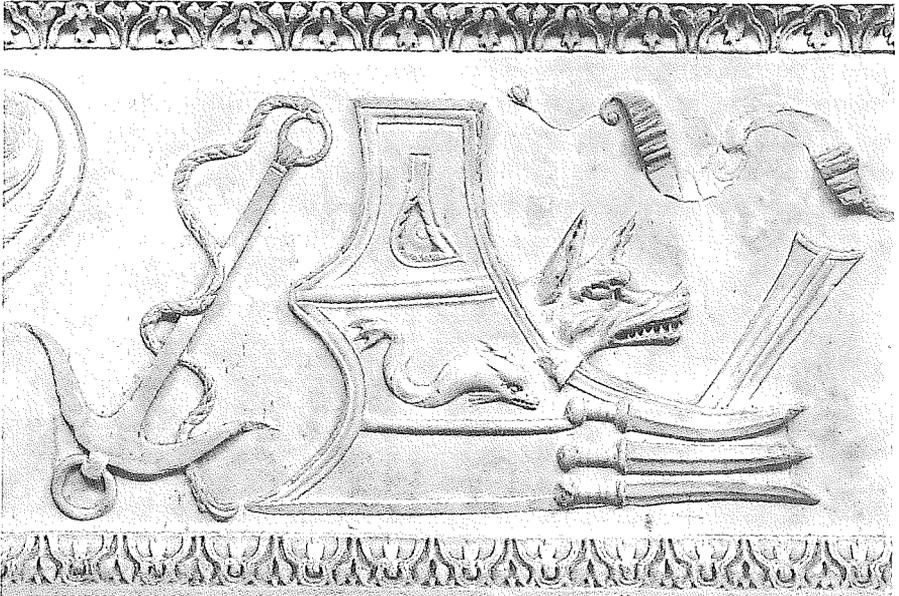
A ambos lados de la decoración del altar la procesión de los sacerdotes iba seguida de la familia del *Princeps*, también coronada y con la ramita de laurel en la mano. De su existencia depende el bienestar del Estado; los sacerdotes rogaban «para que la casa que garantiza la paz viva eternamente» (Ovidio, *Fasti* I 721). Las mujeres llevaban vestimentas sencillas, en cierta medida ataviadas de forma parecida a las estatuas clásicas. Entre ellas aparecía Druso —destacado por la vestimenta de general—, que en aquel momento se encontraba en una campaña en el Norte. Pero en el primer plano figuraban los niños de



sagrados entre bucráneos con cintas.

la casa imperial, los garantes del futuro, firmemente asidos de sus padres. En esta alineación aparentemente relajada se esconde un orden consecuente. Los padres y los hijos de la familia imperial están distribuidos, según pueden ser identificados, según su cercanía al trono (v. figs. 169 y 170).

Esta procesión del sacrificio del *Ara Pacis* era claramente el reflejo de una proyección ideal del Estado renovado, concebido en honor de Augusto y del nuevo Estado, mas no por encargo de Augusto, sino



102 b. Detalle. Ancla, espolón con *rostra*, timón. La mezcla de instrumentos para los sacrificios y armas hacía referencia a la relación entre la *religio* y la victoria.

del Senado. En cierto sentido nos encontramos aquí frente a una autorrepresentación de la nueva clase dirigente y vemos en qué medida, al menos en apariencia, ésta se identificaba con la nueva situación. No viene al caso pormenorizar sobre la multitud de aspectos que esta representación idealiza, aquello que silencia, en qué medida el estilo artificial es expresión de una mascarada o en qué medida todo el conjunto no representa sino un ideal. Pero a pesar del aspecto sublimado con que aquí se presenta la realidad política, para muchos contemporáneos esta imagen no resultaría tan apartada de la realidad como nos parece a nosotros. Ha de tenerse en cuenta que la población de Roma presenciaba constantemente ceremonias rituales de este tipo, y en el curso de todos aquellos años había asumido que lo más importante no era ni el poder, ni las instituciones del Estado, ni los asuntos del Senado, ni siquiera el éxito militar, sino la veneración de los dioses, y con ello también el bienestar de la casa imperial.

En la misma idea se basa una composición de un friso que procede, probablemente, de un destacado edificio del *Porticus Octaviae* o de sus cercanías (fig. 102 a, b). Así como en el *Ara Pacis* están representados los miembros de los altos colegios sacerdotales, aquí aparecen reunidos sus símbolos en forma de atributos e instrumentos: el *lituus* (báculo) de los *augures*, el gorro con el *apex* de los *flamines*, *acerrae* (arquetas para el incienso) y jarrones —presentados como atributo de los *XV viri sacris faciundis* mediante las ramas de laurel—, el *simpuvium* (cazoleta ritual para extraer líquidos) de los *pontifices* y la *patera* (portaofrenda) de los *VII viri epulonum*. Junto a ellos se ven los instrumentos litúrgicos (el pañuelo, *mappa*, y el hisopo, *aspergillum*), los instrumentos para la inmolación de las víctimas (hacha, puñal, cuchillo), además de los bucráneos y el candelabro, cuyo valor simbólico aparece particularmente subrayado. No sólo la ordenación sistemática de los objetos sagrados es nueva, sino que éstos se hallan también en un contexto extraño: ¡están mezclados con piezas de la proa y la popa de barcos y también con timones y remos! Estas piezas de navío aluden claramente a la victoria de Accio y muchas de ellas están identificadas de forma inequívoca con los vencedores a través de las cabezas de los dioses y de la loba romana. El sentido de esta composición artística no deja lugar a dudas. La superioridad de los vencedores de Accio había sido consecuencia de su fervor religioso. Por todas partes ondean las cintas sagradas sobre las armas y los instrumentos litúrgicos: *pietas* y *virtus* son los fundamentos del Estado renovado.

El friso es un bello ejemplo de cómo el monótono mensaje podía ser transmitido al observador de forma atrayente mediante composi-

ciones artísticas elaboradas cuidadosamente. La constante repetición y la simplicidad estética desempeñaron un papel decisivo tanto en la difusión como en el aprendizaje de los nuevos signos, todo lo cual redundaba en un afianzamiento del poder.

Dignidad sacerdotal y status social

El propio *Princeps* se constituyó en el ejemplo más llamativo de la piedad. Era miembro de los cuatro principales colegios sacerdotales y de hecho también sumo pontífice, mucho antes de poder asumir el cargo de *pontifex maximus* en el año 12 a.C. En este sentido lo celebra un *monetalis* mediante los cuatro atributos (fig. 103 a); así también lo pone de manifiesto él mismo.

«Yo era *pontifex maximus*, *augur*, era miembro de los colegios de los *XV viri sacris faciundis* y de los *VII viri epulones*, era *frater Arvalis* y *sodalis Titius* y *fetialis*» (*Res Gestae* 7).

En su piedad, puesta de manifiesto por doquier, cualquiera podía reconocer que el *Princeps* veía en el cumplimiento de sus funciones religiosas su más alta tarea y honra. A más tardar, a partir de la fiesta secular del año 17 a.C., pero probablemente ya en los años veinte, Augusto había puesto en evidencia que en el futuro su forma preferida para las estatuas erigidas en su honor sería la de togado en actitud de ofrecer un sacrificio o en actitud de oración. Es sorprendente la cantidad de imágenes de Augusto que aún en vida presentan al *Princeps*, tanto en monedas (fig. 103 b, c) como en estatuas, vestido con la *toga* y con la cabeza velada (fig. 104). Incluso en Grecia y en el Asia Menor, donde este tipo de imágenes del monarca carecía prácticamente de sentido, fueron instaladas estatuas concebidas según este esquema.



103. a) Denario de C. Antistius Vetus, Roma, 16 a.C. Los instrumentos sagrados designan a los cuatro principales sacerdocios, de los cuales Augusto era miembro. b-c) Denario de C. Marsius, Roma, 13 a.C. Retrato de Augusto con el *lituus*; estatua de Augusto con la cabeza velada y el *simpulum*.

La conciencia de sí mismo del *Princeps* piadoso era ampliamente respetada, de modo que con frecuencia se recurrió a esta recatada forma de representación para honrarle.

La nueva forma de la estatua honorífica armonizaba magníficamente con la nueva situación política. Gracias a ella se podía evitar que fuese planteada la cuestión referente a la relación entre la constitución y el poder real. Las nuevas estatuas de la figura togada con-



104. Estatua de Augusto con la *toga* y con la cabeza velada. La amplitud de la *toga* imperial determinó una moda (v. figs. 129 y 130).

trastaban abiertamente con las arrogantes estatuas desnudas de la época de la «restitución del Estado».

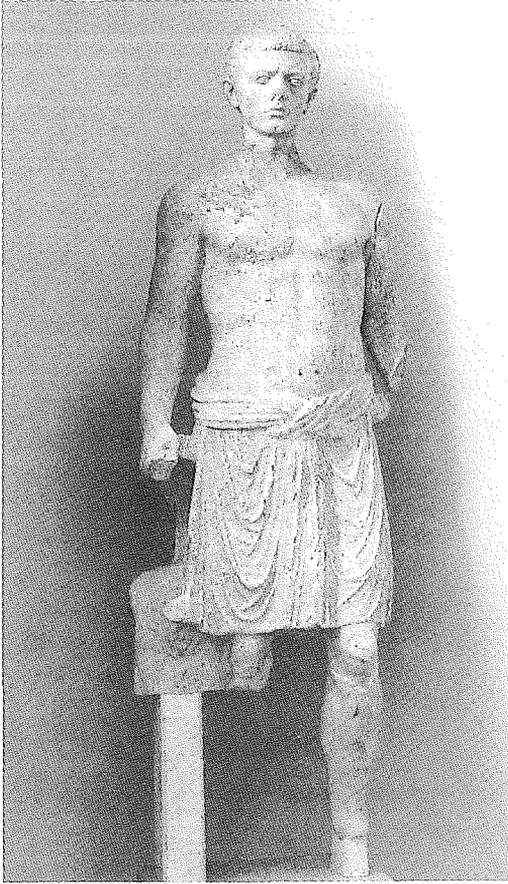
Por lo demás, la imagen humilde del togado en actitud de ofrecer un sacrificio en ningún caso encubría las fuerzas divinas que actuaban en Augusto. Así lo muestran las estatuillas de su genio, que en corto tiempo comenzaron a ser veneradas por cientos en edículas privadas y públicas (v. fig. 110). Ya antiguamente se había venerado de esta forma al genio del *pater familias* en los altares familiares. Era, pues, razonable que también se venerase al monarca paternal de esta forma. Así fue como en el año 2 a.C., cuando Augusto tenía casi sesenta años, el Senado y el pueblo le concedieron solemnemente el título de *pater patriae* con motivo de la consagración del Foro de Augusto (*Res Gestae* 35).

El ejemplo de Augusto hizo escuela. Príncipes, aristócratas, los notables de las ciudades, libertos e incluso esclavos sobresalientes asumieron este tipo de representación en actitud de ofrecer un sacrificio como la forma por excelencia tanto para homenajes como también para representaciones hechas por propio encargo. En el futuro, donde quiera que hiciese falta un modelo, se recurrió a la imitación del emperador y su familia.

La nueva forma de gobierno comenzó a surtir efecto. La pirámide social contaba en aquel momento con una cúspide claramente visible. El emperador y su familia constituían el arquetipo vinculante en todos los ámbitos de la vida, tanto para los valores morales como para la moda de los peinados. Y esto no sólo afectaba a la clase alta, sino a toda la sociedad.

Los más hábiles de cada uno de los estamentos comenzaron a presionar por acceder a los cargos religiosos. Las nuevas o renovadas tareas del culto ofrecían a todos la posibilidad de presentarse públicamente, y al mismo tiempo de poner de manifiesto su identificación con el nuevo Estado. El *Princeps* sólo debía cumplir una función moderadora y distribuir las tareas religiosas. Por ejemplo, a los caballeros les hizo asignar el antiguo pero ya insignificante culto lupercal.

En el antiguo rito referido a la protección y multiplicación de los rebaños se inmolaba un perro, y los sacerdotes (*luperci*), vestidos únicamente con un taparrabos, llevaban a cabo un baile de saltos en torno al Palatino, mientras las mujeres eran azotadas con látigos hechos de piel de cabra. Como puede imaginarse, en las grandes ciudades este rito arcaico de fecundidad conducía fácilmente al ridículo. Por ello es comprensible que Augusto prohibiera la presencia de adolescentes durante la celebración. Pero incluso en este caso, la dignidad sacerdotal conllevaba un reconocimiento social. Tan sólo recientemente se han



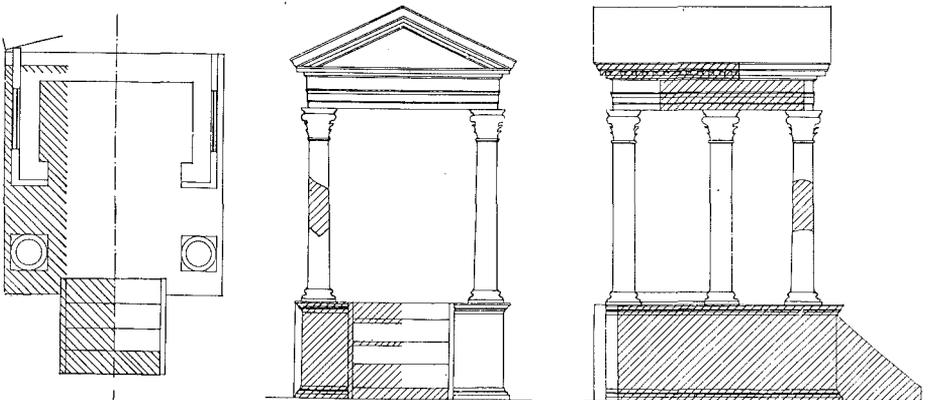
105. Estatua de un *lupercus*. De acuerdo con el rito arcaico, estos sacerdotes debían vestir únicamente un taparrabos y llevar un látigo de piel de cabra en la mano.

identificado estatuas honoríficas de los *luperci* procedentes de los inicios de la época imperial, en las cuales la desnudez estilizada según cánones clásicos, el taparrabos y el látigo de piel de cabra se combinan creando una imagen aceptable incluso para un esteta clasicista (figura 105).

Los libertos (*liberti*) distinguidos hallaban una tarea y el correspondiente reconocimiento en los pequeños santuarios de sus asociaciones artesanales, pero sobre todo como *magistri* de los cultos compitales de los 265 *vici* (barrios) o nuevas unidades administrativas de Roma creadas por Augusto (7 a.C.). Antes, el culto de cada uno de los *vici* estaba dirigido sólo a los Lares, antiguas divinidades tutelares que ahora eran representadas bailando y con el cuerno de la abundancia en la mano y se les veneraba por parejas como Lares de los barrios. Entre éstos aparecieron muy pronto y por todas partes las estatuillas

togadas del genio de Augusto, a quien sobre todo en aquel momento se veneraba con este culto, ¡puesto que era él quien verdaderamente protegía y sustentaba a la ciudad! Augusto no sólo había creado las condiciones para la renovación y sistematización de los cultos de los Lares mediante la reforma administrativa; probablemente, con la construcción del templo central de los Lares en la Velia creara un modelo concreto e inspirara, de este modo, la institución de los nuevos cultos de los Lares en el cruce de las principales calles de los nuevos *vici*. Sin embargo, los nuevos edículos y cultos eran asunto de exclusiva competencia de los habitantes de los barrios correspondientes, sobre todo de los cuatro *magistri* y cuatro *ministri*, que eran elegidos por el período de un año. Una muestra de las tareas que a este respecto emprendían, sobre todo los *magistri* de los distintos *compita*, nos la ofrecen los elementos de mármol minuciosamente decorados que corresponden al *Compitum Acili*, erigido en el año 5 a.C. (fig. 106). ¡El santuario de los Lares está dedicado a Augusto con grandes letras en el entablamento! Pero en el arquitrabe los *magistri* se mencionan con orgullo como donantes (fig. 107).

Al parecer, en los primeros años los *magistri* también donaban con frecuencia los altares y aprovechaban la ocasión de presentarse a sí mismos como piadosos sacrificantes. En el altar de los Lares del *vicus Aescletus* (2 d.C.) en el Palacio de los Conservadores, los cuatro *magistri* aparecen incluso representados en el frente, precisamente en el momento de la inmolación (fig. 108). Acompañados por la música de un flautista vierten el contenido de la pátera sobre el altar. Debajo se ven el toro y el jabalí, pero el escultor redujo el tamaño de las víctimas de forma casi grotesca para destacar las figuras de quienes realizan el sacrificio. Un *lictor* señala la dignidad pseudomagistral del cargo de



106. *Compitum Acili*. Ejemplo de una capilla de Lares. Reconstrucción de un pequeño edículo.



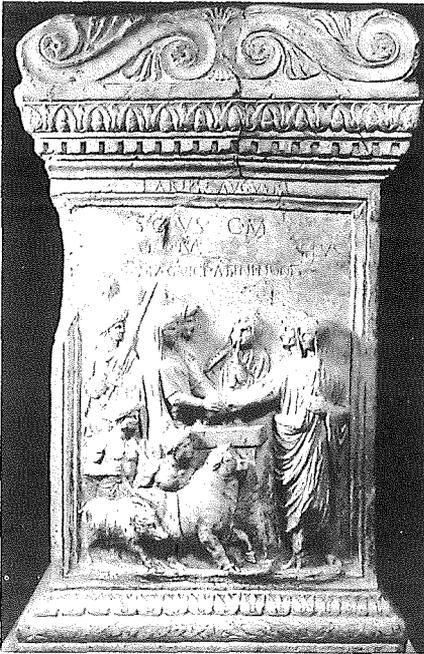
107. *Compitum Aclii*. Entablamento de mármol; en el arquitrabe, la inscripción de los nombres de los donantes.

magistrado. En las ceremonias de culto los *magistri* estaban autorizados a hacerse acompañar por un sirviente de este tipo, en tanto que a los cónsules los acompañaban seis y al *Princeps* doce.

Esclavos particularmente elegidos y meritorios servían como *ministri* en estos pequeños lugares de culto. La función de acólito les otorgaba, también a ellos, un rol público y cierto *status* en la sociedad de su barrio, lo que se manifestaba ante los ojos de todos, por ejemplo durante las procesiones realizadas con motivo de las fiestas del emperador (fig. 110). En consecuencia, también ellos hacían ofrendas votivas y donaban altares en las capillas de los Lares. En uno de estos altares puede verse a tres *ministri* de reducido tamaño y con vestimentas de esclavos en el momento en que reciben de forma reverente las estatuillas de culto de ambos Lares de manos de una figura togada de tamaño significativamente mayor a la de ellos (fig. 109). Probablemente se trate nada menos que de Augusto, acompañado de los príncipes Gayo y Lucio César. También el hecho de que sólo se haga entrega de las dos estatuillas de los Lares y no de la del genio de Augusto hace pensar que esta interpretación es correcta. ¡Obviamente él no podía hacer entrega de la estatuilla de su propio genio!

Así, pues, incluso los esclavos podían contribuir a la *pietas* de la nueva época. Lo que es más: su vestimenta de esclavos adquiría prestigio gracias al culto divino.

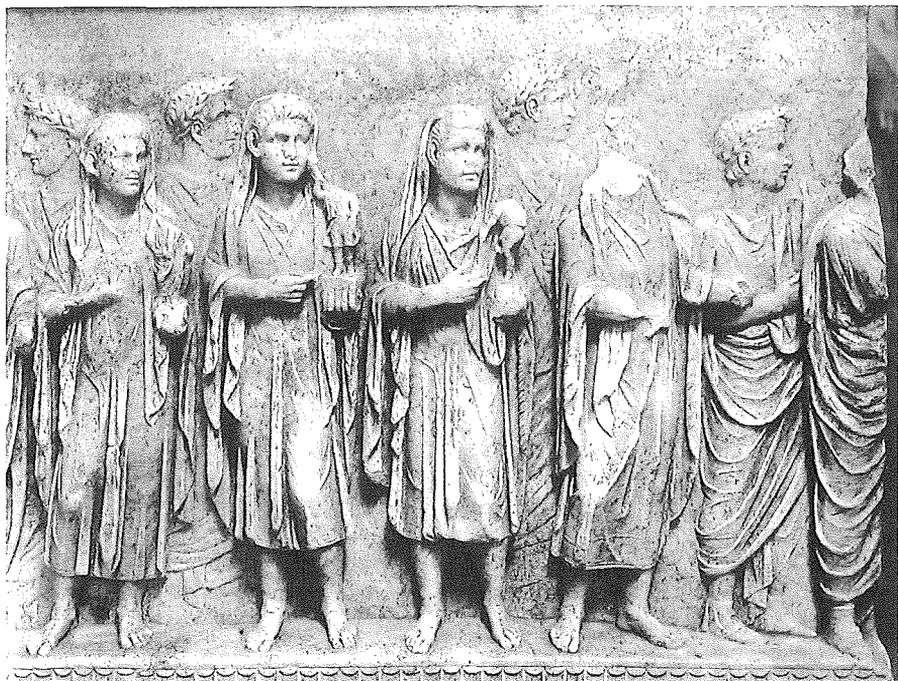
Las reacciones del *Princeps* respecto a los honores que recibía y a



108. Altar de Lares del *vicus Aescletus*: representa a los cuatro *vicomagistri* durante un sacrificio.
 109. Altar de Lares. Erección de un culto; Augusto (?) entrega las dos estatuillas de los Lares a los *ministri del compitum*. Detrás de Augusto, probablemente los príncipes.

la veneración de que era objeto su genio en las capillas de los Lares demuestran hasta qué punto sus relaciones con la *plebs* estaban determinadas por una *pietas* manifiesta y con intenciones educativas. Su respuesta consistía siempre en actos y señales de devoción. Desde que en el año 28 a.C. hiciera fundir sus estatuas honoríficas de plata y a cambio ofreciera trípodes de oro en honor de Apolo, Augusto había superado a todos los donantes de ofrendas votivas y de imágenes de culto. En este sentido, llegó a desarrollarse un sistema que parecería realmente arcaico en cuanto a las ofrendas y contraofrendas, realizadas exclusivamente en forma de imágenes.

Un buen ejemplo de ello son las ofrendas de año nuevo: cada año, los representantes de los tres estamentos (*ordines*) tiraban monedas al *Lacus Curtius* en el Foro, que en tiempos augústeos no era más que una fuente seca. Con ello renovaban los votos por la salud de Augusto. Asimismo, el día 1 de enero le llevaban regalos de año nuevo, aun cuando se hallase ausente. Mas, con ello, Augusto compraba las más costosas imágenes de los dioses y las instalaba en uno de los santuarios de barrio (*vicatim*). Así, por ejemplo, el *Apollo Sandalarius* y el *Iuppiter*



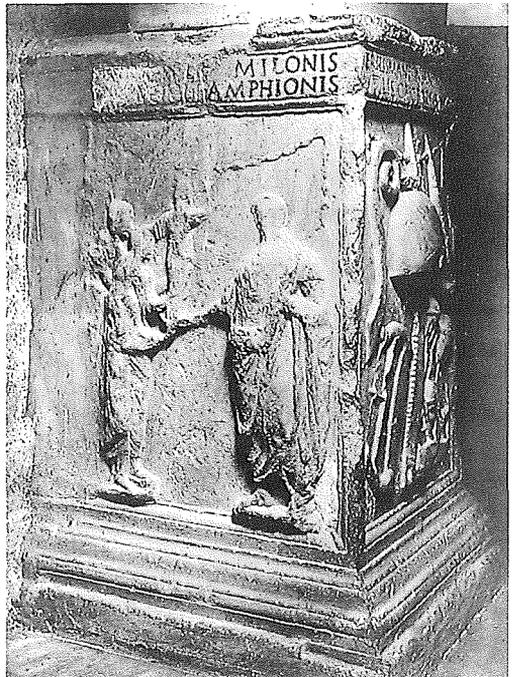
110. Detalle de un relieve con una gran procesión de un sacrificio. Los *ministri* de un santuario de Lares llevan las estatuillas de ambos Lares y del *genius Augusti*. Comienzos de la época imperial.

Tragoedus (Suetonio, *Aug.* 57). Se han conservado algunos pedestales de aquellas estatuas que dan prueba de las ofrendas votivas del *Princeps* para Mercurio, Vulcano y los *lares publici*. Se puede suponer que este tipo de imágenes de dioses se encontraban tanto en santuarios públicos y en templetos de barrio como también en lugares de culto de las asociaciones artesanales.

En el Museo Capitolino hay un altar votivo augústeo en el que, probablemente, esté representada la entrega, hecha por el propio Augusto, de una estatua de Minerva a los *ministri* del culto de la asociación de los carpinteros (fig. 111). El tamaño del *Princeps* es superior en algo más de un tercio al de los *ministri*, que aparecen con sus vestimentas de esclavos. En el lado opuesto, uno de los *magistri* ofrece un sacrificio ante esta misma estatua. En el lado más estrecho se ven los instrumentos de trabajo de los carpinteros, sierras y hachas, y también los cascos, ya que los miembros de esta asociación prestaban al mismo tiempo sus servicios como bomberos. Junto con los distintivos profesionales aparecen algunos objetos —de mayor tamaño y destacados en la composición— de diversos cultos: un *lituus*, un *gale-*

rus con *apex* y un gran cuchillo para las inmolaciones. Al igual que en el friso que comentamos más arriba (v. fig. 102), los objetos no aparecen en un contexto cultural concreto, ni tampoco tienen relación con el culto que la asociación rendía a Minerva, sino que han de entenderse simplemente como símbolos de *pietas*: También la actividad de los artesanos adquiere su valor sólo en relación con la religión.

El ejemplo es característico. Compenetrada con la nueva mentalidad religiosa, una asociación de artesanos establece un nuevo culto en la asociación. El *Princeps* dona la imagen de culto o una estatua votiva al pequeño santuario. Los *magistri* o *ministri* responden mediante la dedicación de un altar votivo o también con otra estatua de una divinidad. En estos casos, frecuentemente, se trataba de la personificación de valores políticos tales como *Concordia*, *Pax*, *Securitas*, etc. Estas divinidades casi siempre iban acompañadas del predicado *Augustus* o *Augusta*, con lo cual se las señalaba claramente como un homenaje al *Princeps*. Por ejemplo, de N. Lucio Hermero Aequitas, que ejerciera repetidamente como *magister* de un santuario de Lares, tenemos conocimiento de no menos de tres consagraciones de estatuas a *Venus Augusta* (fig. 112), a *Mercurius Augustus* y a Hércules. De este modo, el intercambio religioso posibilitaba una relación directa entre



111. Altar votivo de un santuario de un *collegium* de carpinteros. Augusto entrega una estatua de Minerva a los *ministri* del *collegium*.



112. Pedestal dedicado a *Venus Augusta* por el *magister* N. Lucio Hermero (v. figs. 99 y 220 b).

el monarca y la *plebs*, en la cual participaban los hombres más pujantes de las clases bajas e incluso los esclavos.

Anteriormente, los cultos de barrio y de las asociaciones eran frecuentemente fuente de disturbios. Aún en el año 22 a.C., Augusto había reaccionado imponiendo prohibiciones. Pero a partir del año 7 a.C. las asociaciones de culto, renovadas, se transformaron en centros en los que tenía lugar una comunicación de tipo religioso entre el monarca y el pueblo. Los cultos compitales en los cruces de las calles o en plazas de cada uno de los barrios constituían el centro de la vida social de los habitantes. También en este caso ritos y fiestas ofrecían el marco adecuado para que las imágenes y los símbolos surtieran cumplidamente su efecto.

2. *PUBLICA MAGNIFICENTIA*

«Mas he visto que tú no sólo te preocupas del bien común y de la administración del Estado, sino también de la necesaria dotación de edificios públicos; ya que tú enriqueces al Estado no sólo con nuevas provincias, sino también con construcciones públicas cuya dignidad y magnificencia se corresponden con la majestad del Imperio...

»Sintiéndome, pues, en deuda contigo por tan señalado beneficio que me libra de pasar privaciones hasta el fin de mis días, comencé a

escribir para ti estos libros. Porque he visto los muchos edificios que tú has construido, los que sigues construyendo y los muchos que, tanto públicos como privados, tienes intención de erigir, a fin de que den testimonio de la grandeza de tus hazañas en la posteridad.»

(Prólogo de Vitruvio a sus diez libros *De architectura*).

«El pueblo romano detesta el lujo privado, pero ama la ostentación y el esplendor en los edificios públicos (*publica magnificentia*).» De este modo había descrito Cicerón el ideal según las antiguas normas (*Mur.* 76), mientras que los contemporáneos presenciaban exactamente lo contrario: escasa representación del Estado y excesiva ostentación de la riqueza privada (v. pp. 35 y ss.). Las consignas de la crítica cultural tardorrepublicana habían impuesto al problema una fuerte carga emocional. También en esto debía intervenir el *Princeps*, pero ¿cómo? Todo el mundo veía que bajo el nuevo Estado no había cambiado sino el *nombre* de los propietarios de aquellos palacios urbanos con enormes atrios y vastos parques y villas en las laderas de las colinas, y que con un eufemismo arcaizante se seguían llamando *horti* (jardines). Desde luego que eran precisamente los principales colaboradores de Augusto quienes, estando a su servicio, habían acumulado grandes propiedades y mantenían casas principescas en Roma. Había damas que poseían joyas por valor de millones de sestercios. Era imposible plantearse un cambio en las relaciones de propiedad.

Pero el *Princeps* podía erigir esplendorosos edificios al servicio del ocio popular y al mismo tiempo hacer gestos simbólicos contra la inmoralidad de la *privata luxuria*. La tímida legislación sobre el *sumptus*, con la cual se intentaba fijar límites a los dispendios de los banquetes o incluso reducir el lujo en la vestimenta de las mujeres no surtían, evidentemente, efecto alguno y servían únicamente para proteger la imagen del régimen. Sin embargo, algunas intervenciones y ciertos gestos en relación con el contexto de la ciudad parecen haber provocado una profunda impresión.

El Princeps toma medidas ejemplares contra el lujo privado

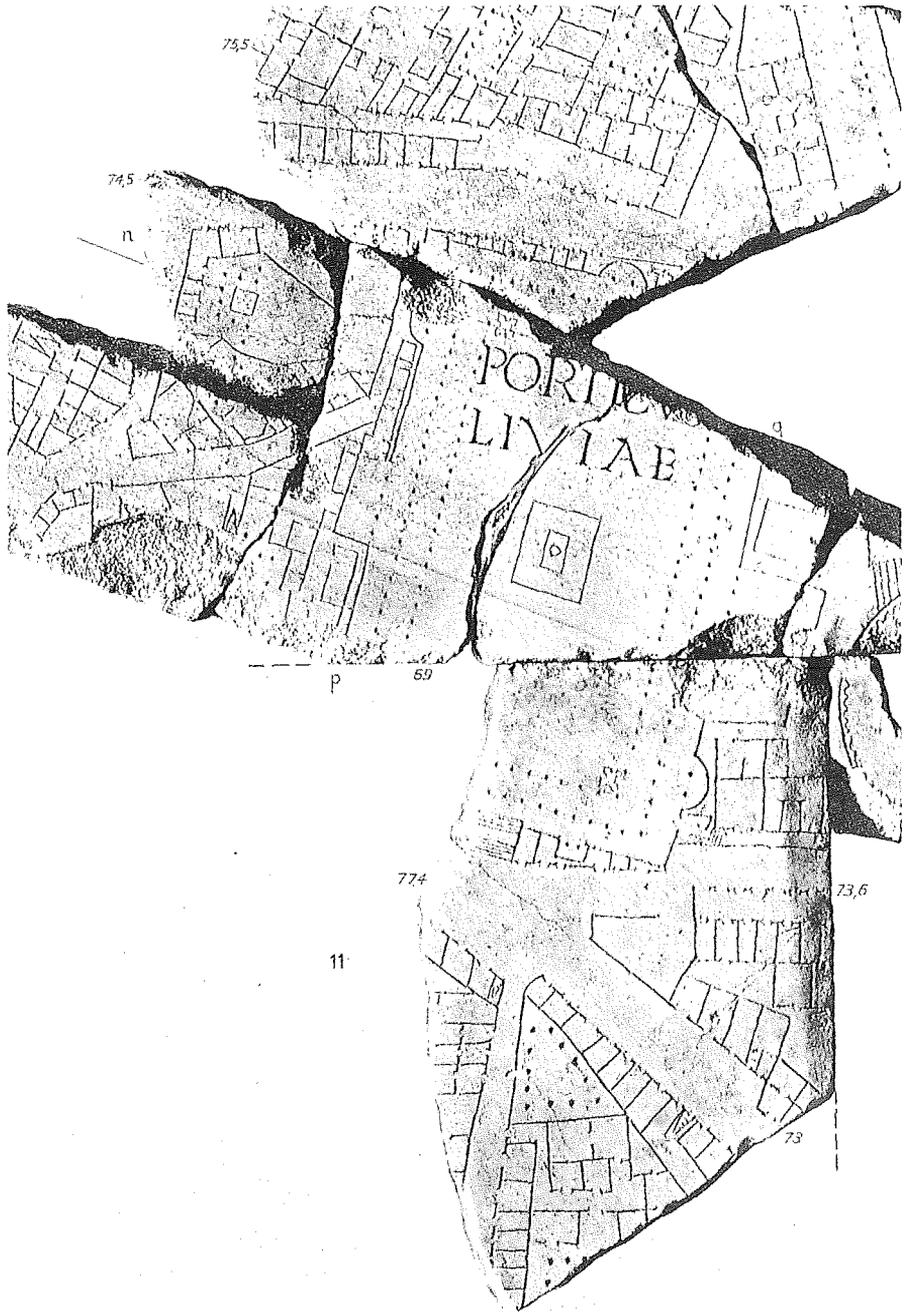
En el año 15 a.C. murió Vedius Pollio, un hombre que procedía de una familia de libertos y que había alcanzado el rango de caballero y, de acuerdo con una costumbre cada vez más difundida, legó al *Princeps* una parte de su inmensa fortuna, incluyendo entre otros bienes su palacio de la ciudad, con la disposición de que se erigiese un suntuoso edificio para el pueblo romano. En años ya lejanos Vedius había prestado buenos servicios a Augusto, entre otros como perito

financiero en la reorganización económica de Asia Menor. Sin embargo, este hombre era un oscuro *honestior* con la peor reputación. Incluso corría el rumor de que solía castigar a sus esclavos lanzándolos vivos para alimento de sus murenas. Su palacio estaba situado en la densa población de la Subura (Esquilino) —según Ovidio, «más grande que algunas pequeñas ciudades»— y era una provocadora ostentación de *luxuria* privada. Esto ofreció una estupenda oportunidad de escarmiento público. El palacio fue totalmente destruido y, acto seguido, «devuelto al pueblo»: Livia y Tiberio erigieron en el mismo lugar la magnífica *Porticus Liviae* (7 a.C.) y el nombre del depravado Vedius Pollio habría de pasar al olvido. Ovidio comenta: «Así es como se ha de ejercer el cargo de censor, así se dictan *exempla*» (*Fasti* VI 642).

En un fragmento de la *forma urbis* (una planta en mármol de la ciudad, del siglo III d.C.) está representada la *Porticus Liviae* (fig. 113). El enorme rectángulo de aproximadamente 115 × 75 metros se halla en medio de un antiguo laberinto de callejuelas. Podemos hacernos una idea de las dimensiones y del emplazamiento del palacio de Vedius, y observamos que no tuvo reparos en obstruir una pequeña calle y cómo con una esquina había invadido una gran arteria. Si bien la *Porticus Liviae* ocupó completamente el solar que dejara disponible el palacio de Vedius, el arquitecto de la casa imperial no modificó el sistema callejero preexistente. El barrio conservó su antiguo aspecto. En este caso el esplendor de la *publica magnificentia* se orienta del todo hacia el interior.

Diferente, aunque con un efecto no menor, fue el escarmiento que Augusto llevó a cabo con las cuatro columnas procedentes del atrio de M. Emilio Escauro. Hacía ya mucho tiempo que Escauro había importado personalmente de Grecia aquellas espléndidas y enormes columnas. Siendo edil en el año 58 a.C., su propósito —como parte de una campaña electoral— era exponerlas públicamente, junto con una multitud de obras artísticas, en la pared de fondo del escenario de su ya famoso y efímero teatro de madera (Plin. *N.h.* 17, 5-6; 36, 6). Posteriormente las incorporó en su palacio. También, en este caso, el *Princeps* hizo derribar una parte del palacio, y aquellas columnas, dotadas de una fuerte carga simbólica, fueron devueltas al pueblo; Augusto las hizo colocar en el escenario del Teatro de Marcelo, donde permanecerían expuestas a los ojos del pueblo como piezas preciosas y como advertencia (*Asc. in Scaur.* 45).

La *Porticus Liviae* habrá sido un sitio particularmente atractivo para los habitantes de la Subura, sobre todo si se tiene en cuenta que, procedentes de la oscuridad de sus estrechas viviendas y de la maraña



113. Roma, *Porticus Liviae*. Planta en los fragmentos de la *Forma Urbis* (siglo III d.C.). El enorme edificio fue erigido en medio del casco antiguo de la ciudad, en el solar del palacio de Vedius Pollio que Augusto hiciera derribar.

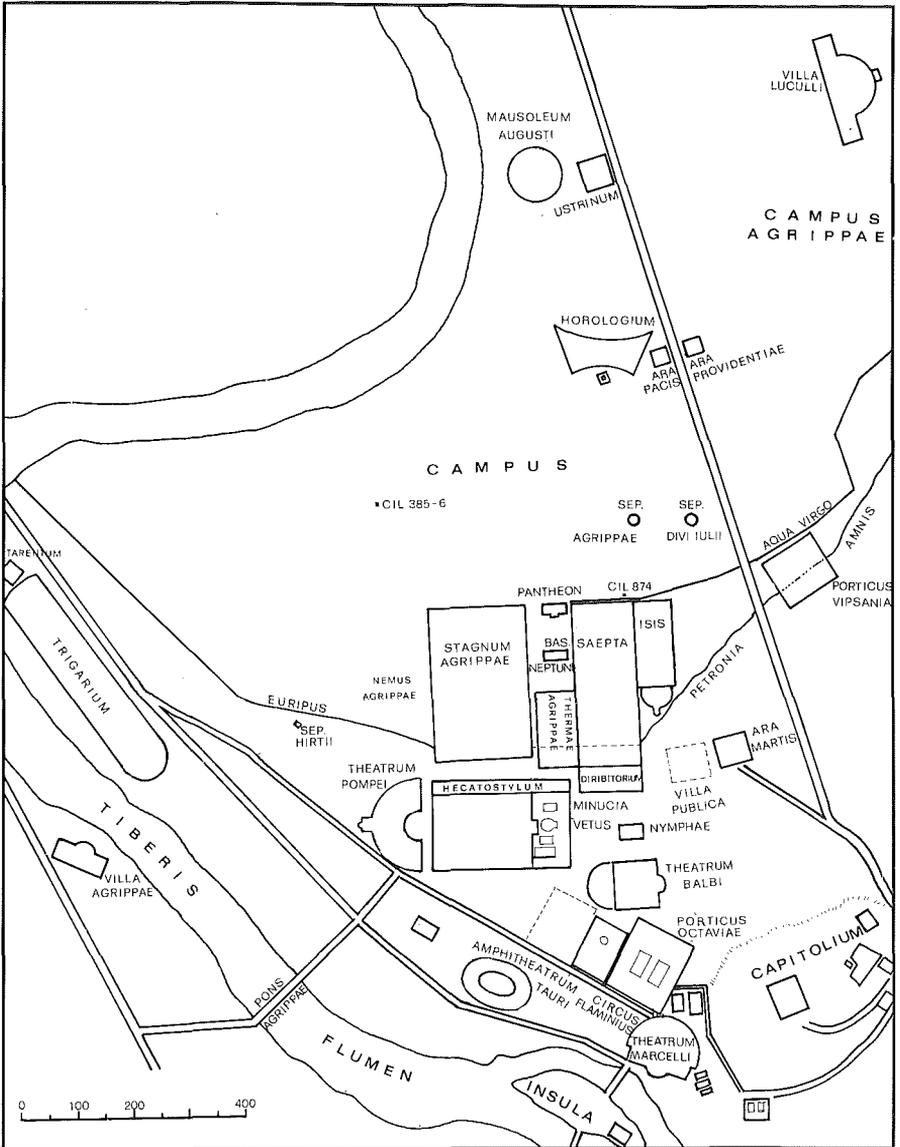
de calles angostas y angulosas, entraban en aquellos magníficos pórticos repletos de obras de arte y luz y podían disfrutar del buen aire de los jardines, así como de las fuentes y de los emparedados. Todos los anteriores complejos de este tipo se encontraban lejos, en el Campo de Marte, junto al Circo Flaminio; en cambio ahora, la casa imperial ofrecía a la *plebs* aquellos placeres que habían sido privativos de los ricos. Al igual que todos los pórticos más antiguos, la *Porticus Liviae* también servía a los propósitos de representación de los donantes. Pero en aquel momento este empeño había cambiado de signo y tenía un carácter ejemplar y educativo: en este edificio para el ocio, Livia dedicó un santuario a la Concordia. Intencionadamente fue consagrado en la festividad de la divinidad maternal *Mater Matuta*. A diferencia del santuario en el Foro, en este caso la Concordia habría de ser venerada como diosa de la felicidad familiar y, en el mismo sentido, aquí habría de identificarse a la familia imperial con el modelo de vida conyugal armónica. En el período tardoimperial, los jóvenes matrimonios ofrecerían sacrificios ante el grupo escultórico de la pareja imperial que aparecía abrazada en las personificaciones de Marte y Venus (v. fig. 154).

Los deleites de una villa, para el pueblo

«Augusto embelleció de tal manera la ciudad, cuyo aspecto no se correspondía en absoluto con la magnitud y dignidad del Imperio y que por lo demás sufría constantes inundaciones e incendios, que con razón podía vanagloriarse de haber recibido una ciudad de ladrillo y dejarla de mármol» (Suetonio, *Aug.* 28).

Además de los nuevos templos, fueron sobre todo los edificios para el ocio los que dieron a Roma un aspecto completamente nuevo. Así como Augusto reservaba para sí la edificación de santuarios, en lo demás no sólo aceptaba la colaboración de los miembros de su familia, sino también la de sus amigos. Su principal colaborador fue Agripa, quien asumió con singular lealtad el papel de lugarteniente en este terreno. Puso al servicio de la renovación de la ciudad tanto su genio organizador como también su inmensa fortuna. En los años posteriores a Accio se empeñó en ofrecer hechos a diferencia de las declaraciones demagógicas del año 33 a.C. (v. p. 89). En primer lugar fue reorganizado completamente el sistema de abastecimiento de agua. Pronto comenzaron a afluir enormes cantidades de agua a la ciudad a través de los acueductos reparados y de los nuevos, colmando las 700 cisternas distribuidas en 103 grandes depósitos de agua, todo lo cual según Plinio había sido recientemente construido (Plinio, *N. h.* 36,

121; 31, 41; Front. *Acqu.* 9). Los grandes arcos de los acueductos constituían verdaderos símbolos y junto con centenares de nuevas fuentes hacían posible una presencia palpable de la bendición del agua fresca en la sofocante estrechez de la gran ciudad. Y, evidentemente, los más ricos aprovecharon la ocasión para hacer instalar el suministro para sus viviendas.



114. Roma, el Campo de Marte en tiempos de Augusto.

El *Aqua Virgo*, inaugurada el año 19 a.C., abastecía sobre todo las termas que construyera Agripa al oeste del Campo de Marte, junto al Panteón (fig. 114). Estas fueron las primeras termas públicas de Roma. En comparación con los posteriores edificios de las termas imperiales, las dimensiones del *tepidarium* y del *caldarium* son más bien reducidas. Este complejo, al que se sumaba además el conjunto con los amplios jardines, el embalse (*Stagnum Agrippae*) que se utilizaba como piscina (*natatio*) y las instalaciones deportivas, evocaban vivamente los gimnasios de las ciudades griegas. A pesar de la diferencia de nombre es evidente que esta analogía era bien vista e incluso fomentada, como lo demuestra el hecho de que Agripa colocara el Apoxiómeno de Lisipo casi como un símbolo delante de la fachada del edificio principal. De este modo se superaba otra deficiencia del conjunto urbano de Roma.

Las termas se encontraban en medio de los *Monumenta Agrippae*. Estos lindaban con los *Saepta Iulia* al este y al norte con el Panteón. Al este, más allá de la *Via Lata* (actual Via del Corso), se hallaban el *Campus Agrippae*, un parque que debía su fama a sus bellos laureles y el *Porticus Vipsania*, que recibiera el nombre de la hermana de Agripa; en el oeste estaban la villa de Agripa, así como también las cuadras para las carreras y un área para el entrenamiento de los caballos. Agripa había erigido el complejo con todos sus edificios en terrenos de su propiedad, ¡los cuales anteriormente, en su mayoría, habían pertenecido a Pompeyo y a Antonio!

El enorme espacio destinado al ocio, que estaba emplazado fuera de los muros, cumplía las funciones de una villa para el pueblo. La población encontraba allí los deleites propios del lujo de las villas: parques, senderos a lo largo de los canales del agua (*euripus*), baños calientes, instalaciones deportivas y una multitud de obras de arte griego distribuidas a lo largo y ancho de todo el complejo. Ya Agripa había decorado su sistema de acueductos y fuentes con columnas y estatuas (entre otras la famosa Hidra del Foro) (Plinio, 36, 121). Con ello hacía justicia a lo expuesto el año 33 a.C. en su discurso programático «sobre la necesidad de exponer públicamente todas las estatuas e imágenes [griegas]». Plinio se refiere a este discurso, del que alcanzó a tener conocimiento, como algo «extraordinario y digno del mejor de los ciudadanos» y hace claras alusiones a los *exilia* en que vivían las obras de arte en las villas de los ricos (Plinio, 35, 26). Este había sido uno de los términos clave usados en la crítica cultural tardorrepública. El *Princeps* y sus colaboradores se empeñaron en llevar a cabo ostentosas medidas en este sentido. Obviamente, no se puede hablar de una expropiación sistemática de la propiedad privada de

obras de arte, sino que más bien se trataba de poder presentar unos cuantos gestos de gran efecto demagógico. Lo decisivo no era que en aquel momento hubiese más obras de arte accesibles al público, sino que este incremento se llevaba a cabo de manera programática. Y es evidente que el nuevo estilo era bien recibido. El pueblo se sentía realmente propietario de las obras famosas. Esto quedó demostrado con (el éxito de) la protesta de la *plebs* contra el intento de Tiberio de llevar a su propio palacio el Apoxiómeno de Lisipo (Plinio, 34, 62).

Entre las edificaciones de Agripa se encontraba el Panteón original, el edificio precedente al de Adriano, el cual servía para que también en el área destinada al tiempo libre las miradas se dirigiesen al monarca. Siguiendo la tradición helenística, el Panteón estaba destinado al culto de la casa imperial y de sus divinidades protectoras. Originalmente, la estatua de Augusto incluso estuvo instalada en la *cella* del templo entre las de sus dioses tutelares, mas en concordancia con su nuevo estilo, Augusto solicitó una modificación después del «cambio» del año 27 a.C. Su estatua ya no habría de estar junto a las de los dioses y Agripa debió instalarla junto a la suya, en el pórtico (Dión, 53, 27, 2). Sin embargo, este gesto no cambiaba nada en cuanto a la función del edificio. Probablemente el frontispicio estuviera decorado también aquí, como en la posterior edificación del Panteón, con el águila de Júpiter sosteniendo la *corona civica* (v. fig. 77).

Junto al Panteón se hallaban los *Saepta*, el edificio que incluía el mayor espacio construido en Roma. Se trataba de un local electoral para la *plebs*, planificado por César y erigido por Agripa junto con sus propias edificaciones (fig. 114). El lugar para las elecciones estaba rodeado por dos pórticos de mármol de 300 metros de largo y por un edificio de 95 metros de ancho destinado al cómputo (*diribitorium*).

Si bien el pueblo era llamado cada vez menos o casi nunca a concurrir a las urnas, con este edificio se erigía un enorme símbolo de su dignidad. De hecho, con el tiempo los *Saepta* fueron utilizados sobre todo para luchas de gladiadores y batallas navales. Pero también se los solía utilizar para los espectaculares encuentros entre el pueblo y la casa imperial. Por ejemplo, Tiberio fue recibido aquí después de su victoria sobre los ilirios.

Los *Saepta*, como muchos de los demás pórticos, eran utilizados como bazar por comerciantes de todo tipo y a todas horas del día estaba lleno de gente que pasaba allí sus ratos de ocio. Allí también podían verse famosas obras de arte. Agripa había hecho instalar, entre otras obras, dos grupos escultóricos helenísticos, uno del centauro Quirón con su discípulo Aquiles y el otro de Pan enseñando a tocar la siringa al joven Olimpo (Plinio, *N. h.* 36, 29). Quizá la referencia

que hacen estas esculturas a la relación discípulo-maestro aluda a la enseñanza que con seguridad se impartía en el ámbito de los *Saepta*. El conjunto homoerótico de Pan y Olimpo son una prueba de que, en asuntos de arte, Agripa no seguía los rigurosos principios morales y que no era desafecto a la sensualidad (fig. 115).

Agripa aludía sólo de forma muy recatada a sus propios méritos. Uno de los largos pórticos estaba decorado con un ciclo de pinturas que representaba la expedición de los argonautas. Esto, al igual que el nombre de la *Basilica Neptuni*, contenía una referencia a sus méritos como almirante, por lo que Augusto ya después de Nauloco lo había premiado con una *corona rostrata* decorada con espolones (v. fig. 168 a). Pero resulta significativo que Agripa no diera su nombre al conjunto, sino que lo inaugurara como *Saepta Iulia* (26 a.C.).

Al entretenimiento de los paseantes servía también el mapa del mundo hecho por encargo de Agripa y que posteriormente Augusto mandó exponer en la *Porticus Vipsania* (Plinio, *N. h.* 3, 17). De este modo, el pueblo se haría una idea de su imperio y se fortalecería la conciencia del *principis terrarum populi* (Livio, *praeef.*). ¡Piénsese en los espectaculares mapas de mármol con la representación del *Imperium Romanum* instalados por orden de Mussolini en las ruinas romanas a



115. Pan con Olimpo o Dafnis. Copia en mármol —época imperial— de un original helenístico instalado antiguamente en los *Saepta Iulia*. Aquí, en un dibujo de N. Poussin (hacia 1620).

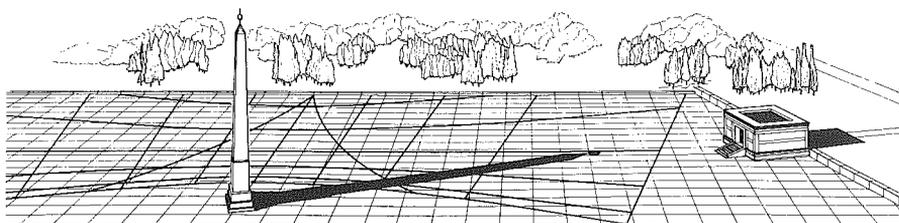
lo largo de la antigua Via del Impero! Cerca de los venerables lugares del *Forum Romanum*, al mismo tiempo que en el año 20 a.C. se llevaba a cabo un programa de construcción viaria, Augusto había dispuesto la erección de una piedra miliar dorada (*milliarum aureum*) como símbolo de que Roma era el centro del mundo.

Agripa señalaba su dignidad al pueblo dominante incluso en las instalaciones para los cereales. Los *Horrea Agrippiana*, reconstruidos recientemente en minuciosos estudios, habían sido edificados simplemente con travertino, pero su decoración era elegante y contaba incluso con columnas dóricas. Nadie se empeñó más ni de forma tan sistemática que Agripa por desarrollar la *publica magnificentia* (Séneca, *De ben.* III, 32, 4). Después de su muerte pasaron a manos del Estado, en concepto de manutención de los acueductos, los servicios especializados de un grupo de 240 hombres bien organizados, trabajo que hasta entonces él pagaba con sus propios bienes (Frontino, *Aqu.* 116).

La presencia de la familia imperial en el conjunto de la ciudad

«También hizo erigir algunos edificios en nombre de otros, por ejemplo de su sobrino, de su mujer o de su hermana, como es el caso de la *Porticus Gaii et Luci Caesaris* (en el Foro), el Pórtico de Livia y el de Octavia, el Teatro de Marcelo» (Suetonio, *Aug.* 29).

Sólo Augusto podía compararse con Agripa en temas de la *publica magnificentia*. Pero sus edificaciones para el ocio se enmarcaban en un contexto político distinto, más directo. Concluyó las grandes construcciones de César (la *Basilica Iulia*, el *Forum Iulium*), renovó con gran dispendio el Teatro de Pompeyo y otros edificios más pequeños como la *Porticus Octavia*, construyó el parque alrededor de su Mausoleo, en el *Nemus Caesarum* (en el actual Trastevere), hizo realizar las excavaciones para la construcción de una laguna artificial destinada a las naumaquias y financió el nuevo edificio para el mercado en el Esquilino, el *Macellum Liviae* y muchas cosas más (*Res Gestae* 19-21).



116. *Solarium Augusti*, hacia 10 a.C. Reconstrucción de E. Buchner. El día del cumpleaños de Augusto la sombra del obelisco señalaba hacia el *Ara Pacis Augustae*.

Al norte de las edificaciones de Agripa, relacionado probablemente con el parque del Mausoleo, se encontraba el enorme *Solarium Augusti* inaugurado el año 10 a.C. (fig. 116). Jamás se había construido un reloj de sol de mayor tamaño. Como índice (*gnomon*) se utilizó un obelisco de 30 metros de altura traído de Egipto, monumento que en la actualidad se halla delante del Palazzo Montecitorio (fig. 117). Su sombra caía sobre líneas y letras de bronce que creaban un amplio sistema indicador que probablemente servía al mismo tiempo de reloj y de calendario. La inscripción en el pedestal del obelisco aludía a la victoria «sobre Egipto», ocurrida hacía ya 20 años. Pero es interesante hacer notar que el obelisco estaba consagrado al mismo tiempo al Sol. El día del aniversario de Augusto el *gnomon* indicaba pertinentemente hacia la cercana *Ara Pacis Augustae*. A la hora de su nacimiento la constelación estelar había previsto el imperio de la paz, «nacido como portador de la paz», o *natus ad pacem*. El reloj de sol era un magnífico monumento y podemos imaginar cuán placentero sería pasear sobre



117. El obelisco, delante del Palazzo Montecitorio en Roma. Augusto había traído el obelisco de Egipto; en Roma fue utilizado como índice del enorme reloj solar.

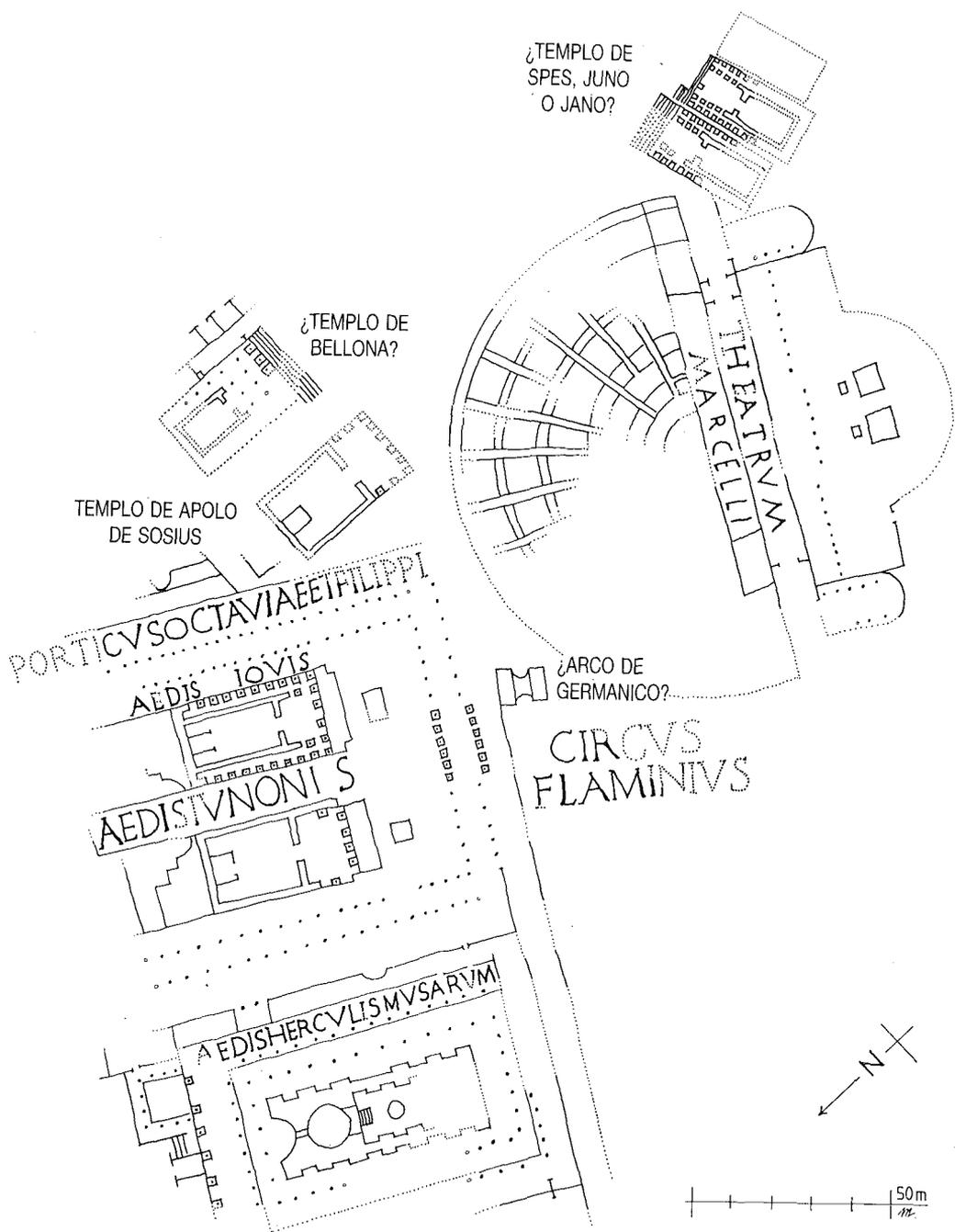
la enorme red de líneas. Para su elaboración también se habían tenido en cuenta los numerosos habitantes y visitantes que acudían a Roma procedentes de Oriente y en un gesto cosmopolita se habían incluido inscripciones en griego.

Al sur de las edificaciones de Agripa se encontraba el conjunto de los templos y pórticos de los vencedores del siglo II a.C. (fig. 118). También ellos contribuyeron al enaltecimiento de la casa real a través de la renovación y aceptación de monumentos. Con ello se perdió casi del todo el recuerdo de los donantes republicanos. Por ejemplo, la *Porticus Octavia* había sido erigida en el año 168 a.C. por el cónsul Octavio después de su victoria en la batalla naval contra Perseo, el rey de los macedonios. Augusto renovó este edificio que debía su fama a los preciosos capiteles de bronce. En este caso no le debió de resultar difícil prescindir de la mención de su nombre (*Res Gestae* 19), puesto que éste ya aparecía en el nombre del edificio. Por lo demás, en las galerías renovadas instaló los estandartes rescatados por él de manos de los dalmacios en las guerras ilirias.

Pero la *Porticus Metelli*, construida en torno a los templos de *Iupiter Stator* y de *Juno Regina* en el año 147 a.C. por el vencedor de Macedonia Q. Cecilio Metelo, debió ser derribada completamente para la construcción de una nueva *Porticus Octaviae*. Augusto financió el edificio en honor de su hermana, quien por su parte hizo erigir posteriormente en el mismo lugar una *schola* con biblioteca en recuerdo de su hijo Marcelo, muerto el año 23 a.C. Augusto había dispuesto que su única hija, Julia, contrajera matrimonio con Marcelo y, a partir del año 29 a.C., éste fue presentado como potencial heredero. Más tarde hizo construir un teatro en su honor.

Naturalmente, a causa de la sustitución de unos edificios por otros, las famosas obras de arte donadas por Metelo fueron integradas en un contexto adecuado al nuevo lenguaje de las imágenes: a partir de aquel momento, tanto las estatuas de Venus y de Eros de los maestros clásicos, como el famoso monumento de Lisipo formado por numerosas figuras de caballeros que representaban a Alejandro y sus 25 compañeros, harían referencia a Augusto. Se ha de recordar que Augusto incluso utilizaba el sello de Alejandro, y que en sus monumentos había constantes referencias a aquel gran macedonio, sea mediante imágenes o recuerdos.

Sin duda, el ejemplo de la *Porticus Metelli/Octaviae* era uno entre muchos. Entretanto, prácticamente todas las aguas iban a alimentar los molinos de Augusto.



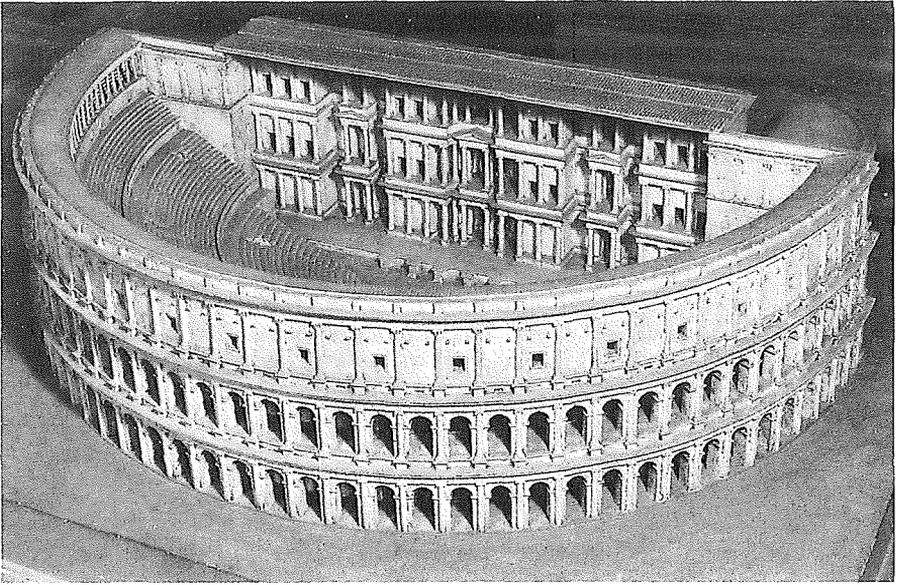
118. Roma. Conjunto de los pórticos y templos alrededor del Teatro de Marcelo, según los fragmentos de la *Forma Urbis*.

*Aplauso y orden.**El teatro como lugar de encuentro entre el Princeps y el pueblo*

En la inmediata cercanía de los pórticos fueron erigidos dos nuevos teatros: el Teatro de Marcelo, de Augusto, con un aforo de aproximadamente 12.000-15.000 espectadores (fig. 119), y otro teatro más pequeño, el de Balbo el Joven. Así es como, junto con el renovado Teatro de Pompeyo, había una capacidad total para no menos de 40.000 personas en ocasiones especiales, cuando se ofrecían espectáculos en los tres escenarios simultáneamente. En los alrededores se sumaban a esto dos nuevos complejos para el esparcimiento público: los *Saepta* y el anfiteatro de Statilio Tauro. En el plazo de 15 años había surgido en el Campo de Marte un verdadero centro cultural.

A diferencia del Senado de la República, Augusto no temía a la ciudadanía congregada en el teatro. Por el contrario, promovía estos encuentros. El saludo y el aplauso eran expresión de un consenso general y creaban una imagen de evidente aprobación de su gestión. Incluso las protestas ocasionales contra determinadas medidas, como la de los caballeros en contra de las restricciones económicas de la legislación matrimonial (9 d.C.) o la ya mencionada indignación por el traslado del Apoxiómeno, cumplían la función de «válvulas». Mediante ellas quedaba de manifiesto el supuesto «diálogo» entre monarca y pueblo. Se ha dicho, con acierto, que la manifestación de opiniones políticas en el teatro sustituía en cierto sentido a las asambleas del pueblo y a los comicios, y que otorgaban al monarca una especie de legitimación plebiscitaria de tipo simbólico. El pueblo se alegraba de que el monarca compartiese su diversión, que presenciara con atención hasta las más agotadoras representaciones e incluso que se excusara si no podía acudir. César solía aprovechar el tiempo revisando la correspondencia.

Parte de la *publica magnificentia* eran los juegos. «Superó a sus antecesores tanto en la cantidad como en la variedad y el esplendor (*magnificentia*) de los juegos» (Suetonio, *Aug.* 43). Existía diferencia entre los juegos regulares de cada año, que formaban parte del calendario religioso, y los juegos extraordinarios. En tiempos de Augusto había 67 días de juegos ordinarios en el año. Su organización era de competencia de los funcionarios, que *estaban autorizados* a aportar de su propio bolsillo hasta el triple de la cantidad que se financiaba con dinero público. Con frecuencia Augusto liberaba de gastos a los menos adinerados. En sus comentarios se vanagloria, entre otras cosas, de haber ofrecido ocho espectáculos de gladiadores con un total de 10.000 luchadores además de 26 espectáculos con animales con un



119. Roma, Teatro de Marcelo, maqueta. Augusto hizo instalar las columnas griegas de la casa de Escauro en el centro de la pared frontal del escenario (v. p. 168).

total de 3.500 animales muertos (*Res Gestae* 22 s.). Estos, junto con las carreras de caballos en el circo, eran los juegos favoritos. Sin embargo las cifras son equívocas y ocultan que Augusto en el fondo era más bien comedido en cuanto a este tipo de diversiones populares. Por ejemplo, Trajano ofreció en una sola ocasión más de lo que Augusto ofreciera en sus más de cuarenta años de gobierno. También llama la atención que entre las numerosas obras públicas de Augusto no haya ningún gran anfiteatro de piedra. El pequeño anfiteatro de Statilio Tauro procede de una época temprana y, evidentemente, no forma parte del programa augústeo. Fue alguien tan poco dispendioso como Vespasiano, quien construyó el Coliseo para el regocijo popular de las luchas de gladiadores y acosos de fieras. Pero por lo visto la medida sólo se ejercía en Roma. En la planificación de las *coloniae* augústeas, como por ejemplo en *Emerita Augusta* en España, la construcción de un anfiteatro estaba concebida desde un principio.

En determinadas ocasiones el *Princeps* recurría a todos los medios a su alcance. Con motivo de la inauguración del Foro de Augusto y del Templo de *Mars Ultor* organizó, por ejemplo, espectáculos con más de 260 leones en el Circo, ofreció los Juegos de Troya en el Foro con la participación del príncipe Agripa Póstumo, además de luchas de gladiadores en los *Saepta* y una cacería de 36 cocodrilos en el Circo

Flaminio (Dión, 55, 10). En la enorme laguna artificial construida especialmente para espectáculos de naumaquias del otro lado del Tíber hizo representar la batalla de Salamina de los atenienses contra los persas con un total de 3.000 luchadores y 30 grandes navíos, además de muchos otros pequeños, para conmemorar su victoria en Accio. El *Princeps* no escatimaba gastos con ocasión de celebraciones de tal importancia ideológica para el Estado, para de este modo «colmar los corazones y la vista del pueblo romano con imágenes inolvidables» (V. Patérculo, II 100, 2).

Pero, por lo demás, Augusto fomentaba sobre todo el teatro al que, además de su función como lugar de encuentro entre el monarca y el pueblo, se le atribuía también un importante papel cultural y educador. La nueva Roma requería de teatros, entre otras razones, por el hecho de que los espectáculos teatrales habían desempeñado una importante función en las ciudades griegas, sobre todo en la Atenas de la época clásica: sin teatro, la pretensión de Roma de ser el centro cultural del Imperio no resultaba convincente. En el fondo, el fomento del teatro formaba parte del esfuerzo por igualar a los griegos. Los dos grandes espectáculos griegos de atletas también se enmarcan en este contexto. ¡Augusto se vanagloria de ellos incluso en su *Res Gestae* (22), aun cuando ni éstos ni el teatro formaban parte de las costumbres de sus antepasados!

Sabemos que en los teatros eran representadas las obras de los poetas augústeos leales, que Augusto premiaba generosamente determinadas obras teatrales como el *Thyestes* de Vario (un millón de sestercios) y que Virgilio era aclamado por el público. ¡Cuán interesante sería poder conocer el programa de las representaciones y analizar en qué medida se había «politizado» la nueva interpretación de los mitos que hacían los dramas! Mas este gran campo del lenguaje de las imágenes se ha perdido casi por completo. Consta, sin embargo, que las ambiciosas pretensiones en este ámbito no tuvieron mucha duración y que pronto los escenarios estuvieron dominados por lo burlesco y sobre todo por la pantomima.

El nuevo teatro también desempeñaba un importante papel en la consolidación del orden social, ya que en él el pueblo romano se veía enfrentado a su propia estructura social. La asistencia al teatro señalaba claramente a cada uno su lugar en la sociedad.

Ya en el siglo II a.C., el Senado había reservado para sí las gradas inferiores de la cávea o el semicírculo de la *orchestra* y posteriormente dispuso que los caballeros ocupasen el siguiente nivel de las gradas. La distribución discriminatoria de las localidades existía ya en tiempos tardorrepúblicanos. Cicerón (*Phil.* 2, 44) habla de un sector en el que

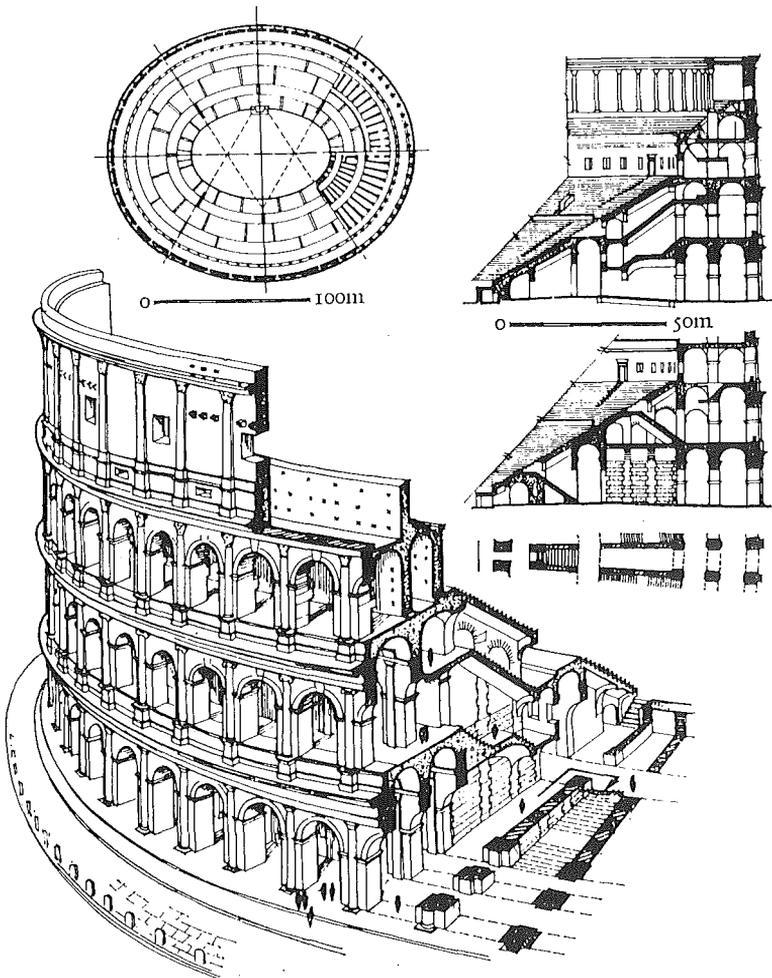
debían sentarse quienes hubieran sufrido bancarrota. Con esta tradición enlazó Augusto su *lex Iulia theatralis*. Al parecer, ésta contenía una distribución diferenciada de asientos y rangos que preveía tanto honores como discriminaciones. En la *orchestra* estaban las localidades para los senadores y entre ellos sobresalían los sacerdotes y magistrados. Les seguían los caballeros con un censo superior a los 400.000 sestercios. A continuación, el amplio espacio del centro correspondía a los ciudadanos romanos libres, distribuidos por *tribus* como en la repartición de cereales: *panem et circenses*. Al fondo tenían su lugar quienes no fueran ciudadanos, las mujeres y los esclavos, siempre y cuando les estuviese permitido el acceso al teatro. Lamentablemente, conocemos los detalles sólo de forma incompleta e imprecisa. Pero sabemos, por ejemplo, que los soldados tenían sus localidades separadas de las del pueblo, que los muchachos tenían sus gradas junto a las de sus educadores y que las leyes matrimoniales otorgaban mejores localidades a los casados y con familia numerosa e, incluso, que se prohibía temporalmente la asistencia al teatro a solteros empedernidos. También las asociaciones gremiales parecen haber tenido sus propios asientos.

Ante la enorme importancia social de los juegos, las localidades privilegiadas y las discriminaciones, así como el derecho a sentarse en el entorno de una determinada corporación o de forma aislada, subrayaban aspectos fundamentales de la identidad burguesa. La marcada diferenciación en el orden de las localidades y la vigilancia y el control social de los propios afectados facilitaba el cumplimiento de la normativa. La rigurosa estructura piramidal de la sociedad era ampliamente aceptada por todos, entre otras cosas porque el propio *Princeps* respetaba escrupulosamente el rango social tanto en los juegos como en otras ocasiones, tal como en sus invitaciones a los banquetes, a los que, por ejemplo, jamás invitaba a un liberto; pero, por otra parte, a cada rango social le correspondían tareas y dignidades propias y existían realmente posibilidades de un lento ascenso. Es indudable que la vivencia de esta estructura social tanto en ritos como durante las fiestas fomentaba la aceptación de este orden.

Incluso la propia arquitectura de los teatros contribuía al esclarecimiento y a la visualización del ordenamiento social (v. fig. 255). En los numerosos teatros recientemente construidos o reedificados se tendía a separar los distintos pisos con mayor claridad que antes, y no sólo recurriendo a elementos de tipo óptico. También las complejas estructuras sobre las que se sustentaba la *cavea* semicircular (la gradería de los espectadores) habrían de ponerse al servicio del orden social. Tal como lo demuestran los teatros augústeos en los más distintos

lugares, el sistema de pasadizos abovedados y escaleras no era utilizado únicamente para permitir la fluidez en la entrada y salida de los espectadores, sino también para situar al público de acuerdo a su rango social, de modo que el pueblo llano, cuyas localidades se hallaban situadas al fondo, ni siquiera tenía contacto con quienes pertenecían a grupos sociales más elevados —tal como ocurriría en los teatros de ópera burgueses en el siglo XIX. Dos generaciones más tarde este sistema logístico alcanzó su perfección en el Coliseo (fig. 120).

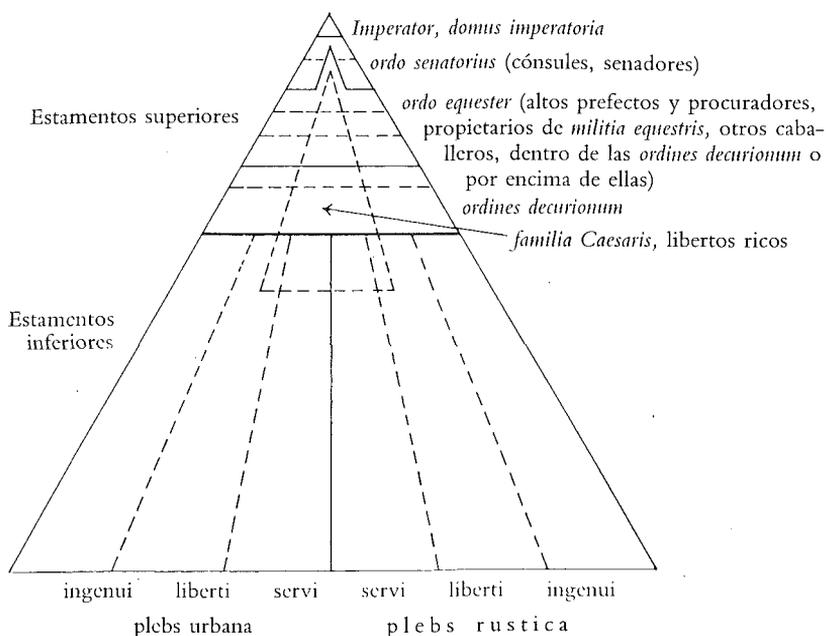
Como lo demuestra la distribución de las localidades en el teatro, la introducción de la monarquía no modificó en nada la estratificación



120. Roma, Coliseo, comenzado después del año 70 d.C. Mediante un ingenioso sistema de pasadizos y escaleras, los asistentes al teatro y al anfiteatro romanos eran conducidos a sus localidades, que estaban distribuidas en función de criterios sociales.

social romana (fig. 121). Por el contrario, bajo Augusto se afianzaron las fronteras entre uno y otro grupo social. El fundamento económico de la riqueza siguió siendo la propiedad de la tierra, y el trabajo agrícola la principal forma de producción. Requisito ineludible para pertenecer a uno de los tres *ordines* que constituían la clase alta —senadores, caballeros y grupo dirigente de las ciudades (*decuriones*)— era la propiedad de cierta riqueza. Ocasionalmente, Augusto llegó incluso a favorecer a algunos senadores con la donación de las cantidades necesarias con el propósito de asegurar la continuidad del grupo social más alto. Pero la riqueza no lo era todo. Igualmente importantes eran la procedencia y el prestigio (*dignitas*). Se conservó el principio aristocrático; la «revolución» romana se llevaba a cabo bajo signos conservadores.

Las fronteras entre la clase alta y la baja, entre los miembros de los tres *ordines* y el resto de la población eran decisivas en cuanto a la *dignitas* social, pero no respecto al bienestar. Es importante recordar que básicamente se diferenciaba entre *honestiores* y *humiliores*. Quien no hubiese nacido como hombre libre, aunque poseyera grandes riquezas, quedaba excluido de los cargos del Estado y de la ciudad y con ello también de los *ordines*. A ello se debe que, en el teatro, hasta



121. Estructura piramidal de la sociedad romana en la época imperial. Esquema realizado por G. Alföldy, 1984.

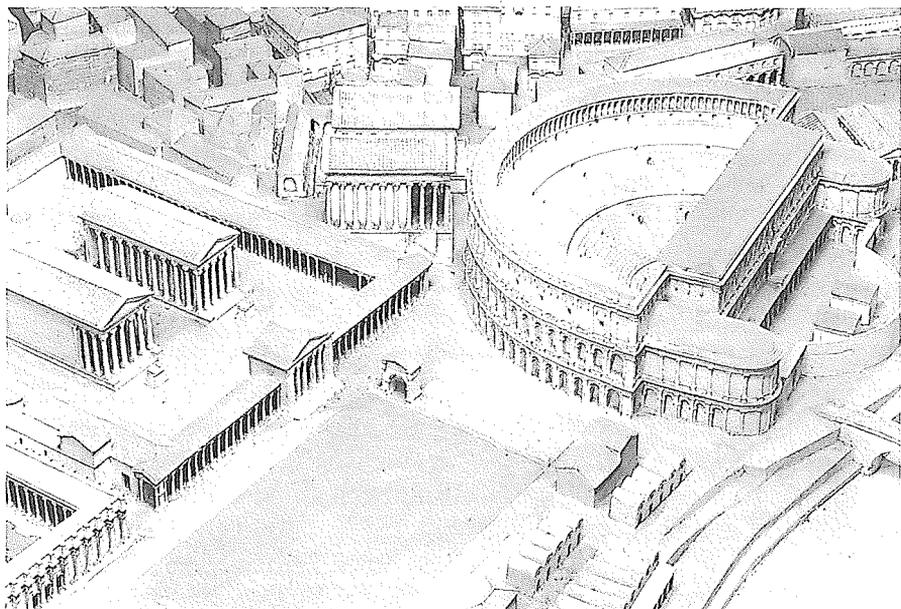
los libertos más ricos debieran conformarse con las últimas localidades. Un ascenso desde la clase baja a la alta era casi imposible en una sola generación. En cambio, podían lograrlo los hijos y nietos de un esclavo que hubiese tenido éxito; requisito para ello era la riqueza.

La monarquía consolidó las fronteras de los estratos sociales, pero también creó válvulas de escape para las tensiones sociales y ofreció nuevas posibilidades de ascenso que paulatinamente dieron origen a un cambio social.

La distribución de los antiguos y los nuevos cargos sacerdotales y, en relación con éstos, la veneración del monarca, son un buen ejemplo de la unión directa de todos los estratos con el emperador. Particularmente fue éste el caso de las personalidades sobresalientes. Los trabajos que desempeñaran en servicio del monarca les otorgaban reconocimiento social y hacía posible el ascenso. Los caballeros asumían cargos de responsabilidad en la administración del Imperio y en el ejército y de este modo podían ascender al Senado. Del mismo modo, los *decuriones* de las ciudades podían atraer mediante sus méritos la atención de sus comunidades y con frecuencia accedían así a cargos públicos y al Senado, cuya composición se modificó constantemente en el curso del siglo I a.C., primero en favor de los itálicos y, posteriormente, en beneficio de los hombres de las provincias. Es obvio que los libertos y esclavos imperiales gozaban de un rango mucho más alto que los demás miembros de estas clases. Son comparables con los ricos libertos de la ciudades, los cuales habían podido constituir un nuevo estrato social entre *decuriones* y *populus* en calidad de *augustales* (miembros del sacerdocio imperial), también en este caso a través de la veneración al emperador. Veremos más adelante cómo se manifestaban en los monumentos estos grupos que aspiraban a ascender y cuál fue su aportación a la difusión del nuevo lenguaje de las imágenes.

Conjunto urbano e ideología

Los grandes teatros constituían elementos importantes en el conjunto urbano de la Roma augusteo. Para los espectadores, los teatros de Marcelo y de Balbo aparecían como la materialización de *pietas* y de *publica magnificentia* en la ciudad renovada. El emplazamiento de ambos edificios estaba resuelto de tal manera que los espectadores que pasearan durante los intermedios por los corredores porticados de la *cavea* podían ver un paisaje urbano único, constituido por santuarios de mármol y espléndidas edificaciones para el ocio (fig. 122). Desde



122. Roma, área sur del Campo de Marte. Templo con pórticos junto al Teatro de Marcelo; delante de éste se hallaba el Circo Flaminio (v. fig. 118).

el Teatro de Marcelo se veían los pórticos del siglo II a.C. en su forma renovada con los templos y jardines, el Circo Flaminio con sus monumentos honoríficos, el nuevo Templo de Apolo de Sosio y el de Bellona, y desde las arquerías del teatro ambos casi al alcance de la mano. En lo alto se divisaba incluso el Templo de Júpiter Capitolino. Desde los corredores del Teatro de Balbo podían verse los cuatro templos del *Area Sacra* en el actual Largo Argentina. Estas vistas de la ciudad satisfarían plenamente el gusto del *Princeps*.

En la descripción que hace Estrabón de la Roma tardeoagústea, resulta significativo que el Campo de Marte ocupe más de las dos terceras partes del total del texto. Para los visitantes procedentes de Oriente los edificios de mármol destinados a la diversión y al ocio resultaban más impresionantes que los foros, que los nuevos templos, que el Capitolio e incluso que el Palatino.

«Ya sólo el tamaño del Campo de Marte [se refiere a su parte norte] es admirable. Permite que, simultáneamente y sin obstruirse unos a otros, se desarrollen carreras de caballo y todo tipo de deportes ecuestres. Paralelamente pueden verse multitudes de atletas y jugadores de pelota y de aro. Todos los senderos están decorados con obras de arte, los jardines verdean y florecen en todas las estaciones del año

y las cimas de las colinas que llegan hasta el Tíber crean un paisaje urbano único, tanto que la vista no se cansa de mirar. Junto a esto hay otra explanada [la parte sur del Campo de Marte] que está rodeada de numerosos pórticos dispuestos en forma de un semicírculo, bosques sagrados, tres teatros, un anfiteatro y los más estupendos templos. Aquí todo está tan densamente edificado que el resto de la ciudad no parece más que un apéndice» (Estrabón, V 3, 8).

Estrabón conoció la nueva Roma de Augusto cuando la mayor parte de los edificios ya había sido concluida. Pero sus contemporáneos habían vivido allí durante su edificación. En la descripción que Virgilio hace de las obras de edificación en Cartago, en tiempos de Dido, se refleja el esperanzado espíritu de empresa que irradiaban las obras arquitectónicas que se llevaban a cabo en Roma en los años veinte (*Aen.* I 418 ss.). La participación generalizada hace pensar en un panal de abejas; hacia donde se mirase podía verse a los laboriosos artesanos. El planteamiento programático de que la majestad del Imperio debía reflejarse en magníficas obras públicas (Vitruvio, *praef.*) se cumplía ante los ojos de todos. Quien haya presenciado el desarrollo de la política de obras públicas del nacionalsocialismo y del fascismo sabrá cuán poderoso es el efecto emocional que generan los andamios.

Pero a pesar de los templos de mármol y de las costosas edificaciones para el ocio, la nueva Roma no llegó a ser una ciudad helenística. Esto era lo que quería César. Su deseo era desviar el Tíber y, de este modo, sobre la base de un Campo de Marte más amplio, crear una ciudad planificada racionalmente con un sistema rectangular de calles en el que todas las *insulae* fuesen de igual tamaño. Desde un enorme teatro construido a espaldas del Capitolio se habría podido ver el bien estructurado conjunto de la ciudad (Suetonio, *Div. Iul.* 44). Nerón soñaría más tarde con proyectos parecidos. El planteamiento de Augusto era diferente: innovaciones o intervenciones tan profundas contradecían los principios de su modo de actuar. La *pietas* exigía respeto por los antiguos lugares de culto, su estilo político conllevaba el respeto por la propiedad privada y la escala de valores de los antepasados (*Mores Maiorum*) imponía sencillez en los barrios residenciales.

Por estas razones el sistema callejero permaneció intacto en numerosos lugares. Calles y pasajes angulosos que habían ido creciendo sin plan alguno en el curso de los siglos determinaban, aún en el siglo III d.C., el aspecto del conjunto urbano de los barrios antiguos y densamente poblados (v. fig. 113).

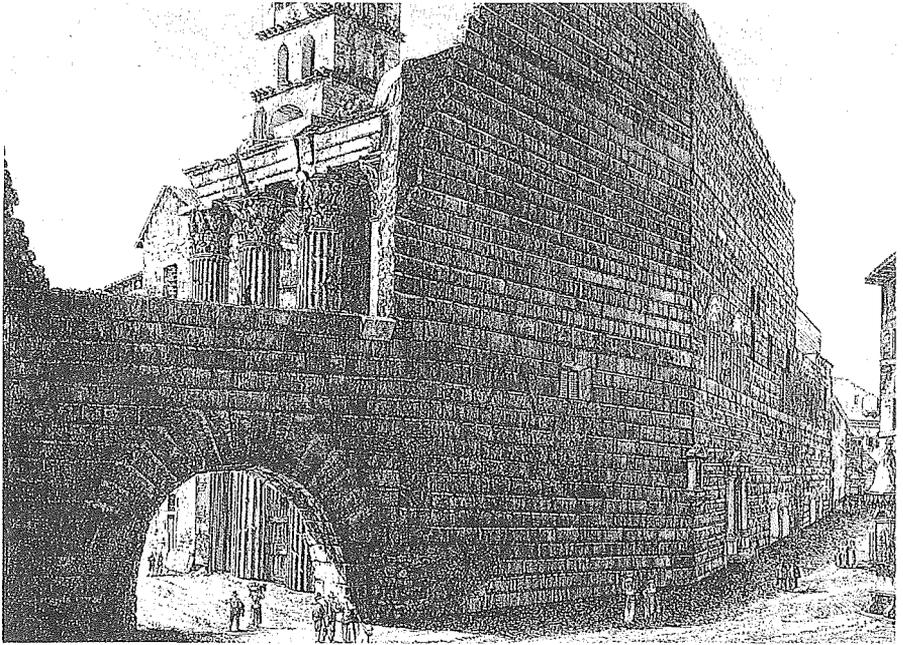
Si bien el *Princeps* emprendió también en este ámbito una ordenación y estructuración, su intervención fue llevada a cabo de otra for-

ma. La ciudad fue subdividida en 14 regiones y 265 *vici* (barrios). Los habitantes de cada *vicus* elegían su propia administración, que estaba compuesta por aquellos *magistri* y *ministri* de los que se habló anteriormente en relación con el culto de los Lares y del monarca. También ellos se ocupaban de algunas tareas menores de la seguridad, colaboraban con el cuerpo de bomberos, garantizaban la tranquilidad y el orden y hacían cumplir las disposiciones que dictara Augusto sobre la construcción. Los edificios no debían elevarse por encima de los 70 pies (aproximadamente 21 metros) y entre otras cosas se determinaba también el grosor que debían tener los muros de contención.

Los principales problemas de los barrios antiguos eran los incendios y las inundaciones. El *Princeps* intentó también dar una solución a estos males. En dos ocasiones modificó el sistema de auxilio contra incendios y consolidó las márgenes del Tíber. El orden y la seguridad, así como también la regularidad en el abastecimiento de cereales, todo ello minuciosamente organizado, tuvieron efectos positivos en la «calidad de vida» de los barrios. Los cultos compitales de los *vici*, con sus fiestas de primavera y de verano, se convirtieron en ocasiones de reunión social y de encuentro vecinal, lo que naturalmente también facilitaba el control recíproco.

Es indudable que todas estas medidas posibilitaron un sensible mejoramiento de las condiciones de vida, pero no cambiaron en nada la *imagen* sencilla y arcaica de los barrios. Estrabón tenía razón al afirmar que, desde un punto de vista estético, la antigua ciudad residencial parecía un apéndice de la nueva Roma construida en mármol. Hasta qué punto esto formaba parte del planteamiento ideológico del régimen queda demostrado con la gran muralla en torno al Foro de Augusto; éste era un monumento singular que ha provocado fundado asombro a la posteridad (fig. 123). Aún hoy puede verse que esta enorme muralla de hasta 33 metros de altura y bien construida con bloques de piedra toba se alzaba incluso por encima del techo del Templo de *Mars Ultor*. Desde las calles y viviendas de la Subura no se veía absolutamente nada de los magníficos edificios de mármol del Foro. Si bien la muralla apenas llamaba la atención desde el interior del Foro, vista desde las viviendas se imponía por su altura monumental. Evidentemente la muralla tenía un propósito práctico, pues protegía el precioso santuario de los incendios de la Subura. Pero su forma monumental y arcaica le proporcionaba, además, un carácter manifiestamente simbólico en el conjunto de la ciudad.

La muralla acentuaba la frontera entre la sencillez de los barrios residenciales y la *maiestas* y *magnificentia* de los templos y edificios públicos. Un contemporáneo probablemente vería el valor simbólico



123. Roma, Foro de Augusto. La muralla (de aproximadamente 30 m de altura) protegía el edificio del fuego y al mismo tiempo establecía una frontera simbólica. Rossini, hacia 1810.

de la muralla también desde otro punto de vista. Su forma irregular con diversos ángulos demostraba el minucioso respeto de Augusto por la propiedad privada.

«El hizo construir su foro más pequeño de lo previsto originalmente porque no se atrevió a expropiar a los propietarios de las casas colindantes» (Suetonio, *Aug.* 56).

Naturalmente el *Princeps* habría podido obtener fácilmente los correspondientes solares. Pero incluso en este caso se trataba de demostrar que también él se sometía a las leyes, del mismo modo que lo exigía de sus conciudadanos.

Si se piensa en la Roma de la última época de la República, las transformaciones que experimentó la ciudad tan sólo en una generación resultan casi maravillosas. Quizá no haya nada tan convincente ni que tuviese mayores repercusiones en la mentalidad de la época como estos hechos. La influencia de este modelo sobre las ciudades romanas en el ámbito occidental del Imperio condujo a la creación de cientos de nuevos conjuntos urbanos, en los que por primera vez la cultura romana adquirió una forma visual (v. p. 365).

3. *MORES MAIORUM*

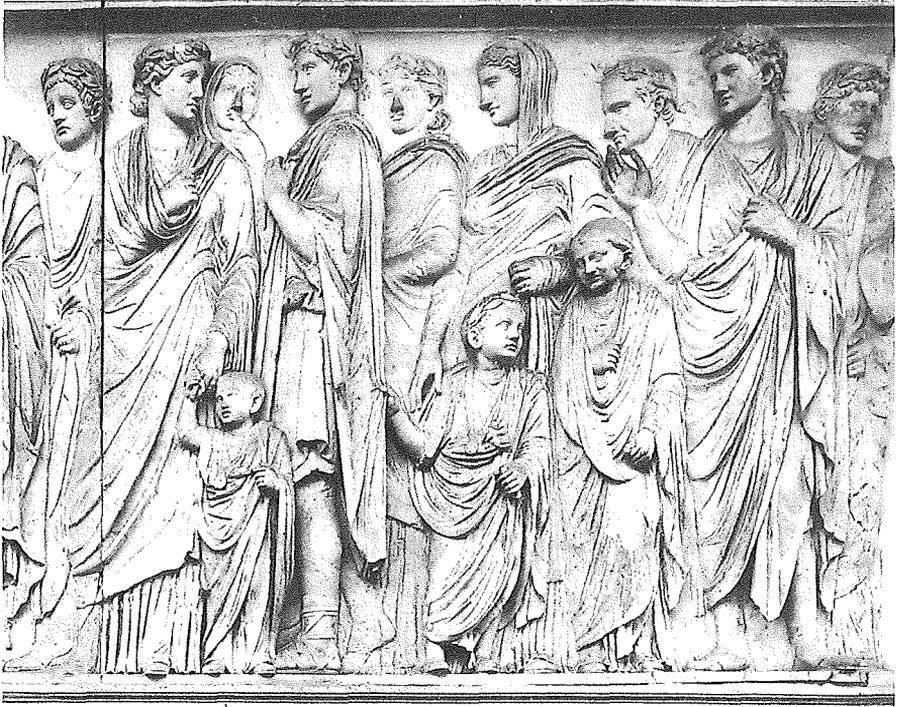
Sencillez y ascetismo, educación severa, rigor en las costumbres, orden y subordinación a la familia y al Estado, empeño, valor y disposición al sacrificio, todas éstas eran las virtudes que se invocaban en Roma desde comienzos de la helenización bajo la divisa de *mores maiorum* mientras en verdad se iba produciendo un acelerado alejamiento de este conjunto de valores propios de una sociedad arcaica. Paralelamente, la idea de la necesidad de una renovación moral había cobrado independencia; sin un retorno a las virtudes de los antepasados no se lograría un saneamiento interno del Estado.

Si bien el mundo había presenciado con frecuencia tales invocaciones y aunque éstas siempre habían resultado imprecisas, alejadas de la realidad y efímeras, su efecto emocional solía ser sorprendentemente poderoso, pues fueron un elemento constitutivo de la eterna esperanza de un «mundo nuevo».

Leyes relativas a la moral

«¡Oh, tiempos llenos de inmoralidad! Primero mancillasteis el matrimonio, el hogar y la estirpe. Y a partir de esta fuente se difunde ahora la calamidad sobre la patria y el pueblo.» Tal es el lamento de Horacio (*Carm.* 3, 6) aún en el año 29 a.C. La inmoralidad, junto con la impiedad, eran consideradas como los principales vicios del pasado y como causa de la decadencia. Augusto creyó poder introducir un cambio de actitud también en este ámbito, y mediante una política de castigos y premios quiso mejorar incluso las costumbres relativas a la vida sexual induciendo a los romanos de los grupos sociales más altos a tener más hijos. Es sintomático que el primer intento (fracasado) de una legislación a este respecto haya sido emprendido en el contexto del programa de *pietas* de los años 29/28 a.C. Sin embargo, las famosas leyes del año 18 a.C. relativas al matrimonio y a la moral representaron una preparación ideológica para las fiestas seculares del año siguiente y estuvieron acompañadas de una rigurosa limpieza en el Senado. En el contexto de su programa de renovación, Augusto otorgó una importancia fundamental a estas *leges Iuliae*, las cuales entre otras cosas incluían la persecución judicial del adulterio (!) y fuertes sanciones a los solteros, sobre todo en el derecho de herencia, así como los correspondientes premios y beneficios para las familias numerosas.

La propaganda con imágenes resultaba difícil en este campo. El



124. Roma, *Ara Pacis*. Antonia la Menor con Druso el Mayor y sus hijos; les siguen otros miembros de la casa imperial.

propio *Princeps* hacía todo lo que estaba en su mano. Hasta su vejez se esforzó en la búsqueda de *exempla* que surtiesen el efecto deseado. «No tuvo reparos en leer ante el Senado un discurso del censor Q. Metelo del año 131 a.C. «Sobre el aumento de la tasa de natalidad» como si hubiese sido escrito recientemente» (Livio, *Per.* 59. Suetonio, *Aug.* 89). Fue erigida una estatua en honor de una esclava que había dado a luz numerosos hijos. Un viejísimo anciano de Fésula fue autorizado a dirigirse en ceremoniosa procesión al Capitolio con la totalidad de sus 61 descendientes y ofrecer allí un sacrificio, hecho que incluso fue publicado en los *acta*, el boletín oficial del Estado (Plinio, *N. h.* VII 60). Aún en el año 9 a.C., cuando los caballeros protestaban contra la legislación matrimonial —a pesar de que ésta ya había sido suavizada— sobre todo a causa de las sanciones tributarias asociadas a ella, «[Augusto] hizo venir a los hijos de Germánico, cogió a algunos en sus propios brazos, ordenó que los demás se sentaran en el regazo de su padre y tanto con el gesto como con la vista invitaba a seguir el ejemplo de este joven varón» (Suetonio, *Aug.* 34).

También se acudió a los poetas afines en busca de colaboración.

Ellos debían demostrar que una moral rectificada era un requisito íntimamente asociado al advenimiento de tiempos mejores. Los pocos versos de Horacio parecen delatar la repugnancia con que fueron escritos:

«Pues, por ti, el toro seguro recorre los campos;
Ceres y la bienhechora Felicidad, nutren sus surcos;
sobre el mar pacífico vuelan los marinos en todas direcciones.
La Buena Fe teme ser sospechosa.

El casto hogar no se mancha con ningún comercio indigno;
las buenas costumbres y la ley dominan a la maldad afrentosa;
las nuevas madres alaban el haber tenido hijos parecidos a sus padres;
la pena acompaña a la culpa pisándole los talones» (Horacio, *Carm.* 4, 5).

A diferencia de los programas para la renovación religiosa y de la *publica magnificentia*, las leyes sobre las costumbres —así como también las amonestaciones y exhortaciones que las acompañaban— estaban obviamente condenadas al fracaso. Sobre todo, no se consiguió fomentar la prole numerosa a pesar de que la actitud al respecto fue cada vez más positiva. Aquellos en quienes el *Princeps* había puesto sus ojos con mayores esperanzas respondieron negativamente. Más de alguna observación movió a risa y personas como Ovidio no resistieron a la tentación de formular los correspondientes comentarios mordaces. En el fondo, esta grosera reglamentación e intromisión tampoco armonizaban con el estilo del nuevo régimen. En este caso, Augusto se hallaba preso de la conciencia de su propia misión así como de su idea de una renovación interior. El político realista y calculador convertido en incansable predicador moral ofrecía una imagen curiosa; de los textos antiguos extractaba aquellos ejemplos que le parecían dignos de ser emulados y los utilizaba a cada paso en sus discursos e incluso se los remitía a los gobernadores de provincia (Suetonio, *Aug.* 89). El hecho de que Augusto se identificara tanto con este programa y a pesar de ello fracasara tan rotundamente provocó que su reacción contra su hija Julia y su nieta del mismo nombre fuera tan inhumana. La vida disipada de ambas lo ofendía en su flanco más débil, ya que al igual que Ovidio ambas se sentían atraídas por la dionisiaca «*jeunesse dorée*» de Roma, alimentando el chismorreo de la ciudad. Ambas fueron desterradas y hasta su muerte Augusto rechazó toda reconciliación.

Los artistas plásticos, que con tanto entusiasmo habían hecho suyos los principios de la renovación religiosa, tampoco parecen haber



125. Medallón de vidrio para una guarnición de metal. Tiberio o Druso el Menor con dos príncipes. En estas condecoraciones militares se solía hacer alusión a los descendientes de la casa imperial.

logrado concebir nada apropiado respecto a este otro tema. Naturalmente que en el *Ara Pacis* se representó a los hijos de la casa imperial en un primer plano (fig. 124), pero no eran muy numerosos; posteriormente, hubo en el ejército condecoraciones en forma de medallones de vidrio con las representaciones de los príncipes y de sus hijos (fig. 125) y otros recursos similares. Pero todo esto está relacionado más bien con la propagación de la dinastía.

Aun así, esta impresión engaña. Si bien, como veremos, los temas de la «moral conyugal» y de la «prole numerosa» no podían ser interpretados directamente por los artistas en forma sublimada, sí pasaron a formar parte de las imágenes de felicidad que proliferaron en relación con la Edad de Oro.

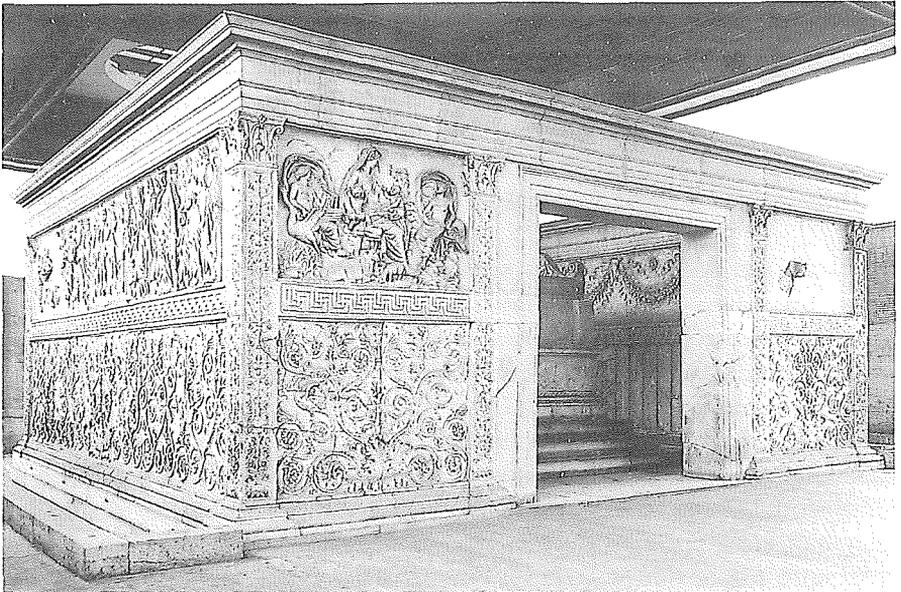
El Princeps como modelo ideal

El propio Augusto pasó a ser el mayor *exemplum*, y tanto a través de su forma de vida como de sus apariciones en público propagaba constantemente los *mores maiorum*. Al menos en él había de coincidir la imagen con la realidad (V. Patérculo, 2, 126, 5). Su comparecencia en los actos públicos destacaba por su estilo sobrio y digno, y en este mismo sentido llamaba la atención su forma de caminar o de expresarse, su trato amable hasta con los más modestos, su actitud respetuosa con los senadores, su disciplina y autocontrol. Sus huéspedes relataban cuán sencilla y anticuada era su vivienda. Se decía que —al igual que los antiguos— había hecho fundir hasta el último de los platos de oro; se sabía que no tenía particular interés en lujosas villas, aunque había reservado Capri para sí, en calidad de refugio. También

se hacía saber a la gente que la tela de su *toga*, de corte sencillo y recatada en cuanto a los atributos de su dignidad, había sido tejida por su mujer y su nieta, a pesar de los cientos de esclavas imperiales disponibles.

El recato y la sencillez caracterizaban el estilo del *Princeps* también en lo referente a los homenajes que se le ofrecían. Al menos desde, aproximadamente, el año 20 a.C. todos los monumentos erigidos en su honor eran de tipo religioso o tenían un carácter votivo. En las edificaciones el nuevo estilo era particularmente llamativo. El *Ara Pacis Augustae* (fig. 126) repetía, en sus modestas dimensiones, las proporciones del altar de las doce divinidades del ágora ateniense (siglo V a.C.). El *Ara Fortunae Reducis* (fig. 127 a), así como otros altares erigidos posteriormente, probablemente hayan sido aún más pequeños. ¡Y estos altares son los mayores monumentos erigidos por el Senado y el pueblo en honor de Augusto después de la «reforma»! Qué diferencia con respecto al altar de Zeus en Pérgamo y en relación con la arrogante autoadulación que practicaba el *Divi filius* aún en los años treinta.

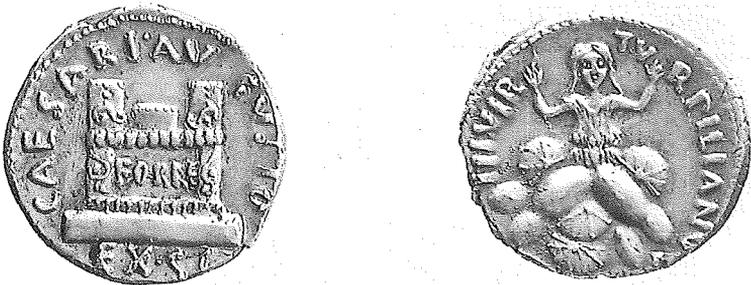
El recato de Augusto y su constante referencia a los *mores maiorum* hayan resultado probablemente tranquilizadores para más de algún senador, sobre todo porque veían señales de que también en el futuro



126. Roma, *Ara Pacis Augustae*, 13-9 a.C. El altar propiamente dicho está protegido por los paramentos de mármol.

ellos aún tendrían posibilidades de realizarse a sí mismos y de ganar prestigio junto al *Princeps* en el contexto de la *res publica restituta*. En este sentido, desde el año 19 a.C., los jóvenes aristócratas que ejercían como *monetales* podían imprimir nuevamente el nombre y emblema de su familia en las monedas. El pretor C. Nevio Surdino fue incluso autorizado a incluir una enorme inscripción en medio del Foro que recordara que él había financiado el nuevo empedrado. Gracias a un subsidio del *Princeps*, el arruinado M. Emilio Lépido había podido renovar la antigua basílica de los Emilios en el Foro (Dión, 54, 24), y Balbo el Joven fue incluso autorizado a celebrar un triunfo y a construir un teatro con el dinero del botín, como el propio *Princeps*. Este hombre de Hispania, sin antepasados, no constituía obviamente competencia alguna. No sorprende, pues, que quienes eran respetados de tal manera respondieran con el correspondiente agradecimiento. Utilizando preciosos mármoles de color Emilio Lépido hizo representar en su basílica a bárbaros sometidos, los cuales aludían a los triunfos del emperador, y los *monetales* rendían frecuentemente homenaje a Augusto tanto en el anverso como en el reverso de sus monedas.

Uno de ellos aplaudió incluso las nuevas leyes sobre la moral, al tiempo que hizo representar a la impura vestal Tarpeya, quien traicionara a Roma por su amor al enemigo rey de los sabinos. En la representación aparece sepultada por los escudos de los enemigos (fig. 127 b). Ciertamente, no había sido el *monetalis* quien inventara tal *exemplum*. Al parecer, también había sido tratado en el círculo de poetas de Mecenas. En cualquier caso, fue precisamente Propercio quien dedicó una elegía completa (4, 4) a la desdichada vestal, interpretando de este modo la historia explícitamente de acuerdo con su



127. a) Denario de Q. Rustius, 19 a.C. Altar de *Fortuna Redux*, erigido con motivo del feliz retorno de Augusto de Oriente. b) Denario de P. Petronius Turpilianus, Roma, 16 a.C. La impura vestal Tarpeya es sepultada viva bajo los escudos. En el contexto de la legislación augústea sobre la moral, la imagen alude a los *Mores Maiorum*.

nueva función como ejemplo de la desgracia a que conduce el desacato de la religión y la moral.

Es probable que en los años cercanos a la fiesta secular se creara un nuevo retrato de Augusto (fig. 128). A nuestros ojos los cambios parecen mínimos, mas aun así contienen un interesante mensaje. En lugar de las formas clasicistas del rostro artificial de aproximadamente el año 27 a.C. (v. fig. 83), aparecen aquí nuevamente rasgos fisonómicos más nítidos apoyándose probablemente en el retrato de Octaviano (v. fig. 33). Se cambió la estricta composición que estableciera Policleto para el peinado por una representación más naturalista del cabello. Intacto permaneció, sin embargo, su aspecto intemporal, es decir, de una edad indefinida, aun cuando por aquella época Augusto rondaba ya los cincuenta. Pero el nuevo retrato no tuvo una difusión generalizada. Los talleres siguieron utilizando el arquetipo habitual: la imagen estéticamente sublimada del eterno joven ya había sustituido a la realidad del hombre enfermizo y envejecido.

El deseo de un retrato sobrio ha de entenderse en el contexto de la eliminación de imágenes enfáticas y del surgimiento de las nuevas estatuas honoríficas concebidas con la cabeza velada. El hecho de que la *toga* del *Princeps* fuera hecha a mano constituía en sí mismo una identificación con la tradición y una promesa de respetar la *res publica*,



128. Retrato de Augusto según un arquetipo creado probablemente hacia el año 17 a.C.

y quienes donaban tales estatuas expresaban de ese modo sus esperanzas en este mismo sentido.

Toga y stola

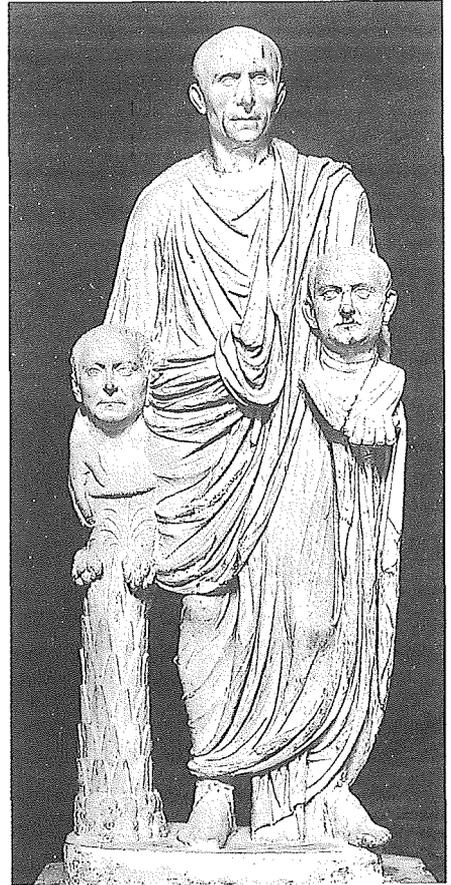
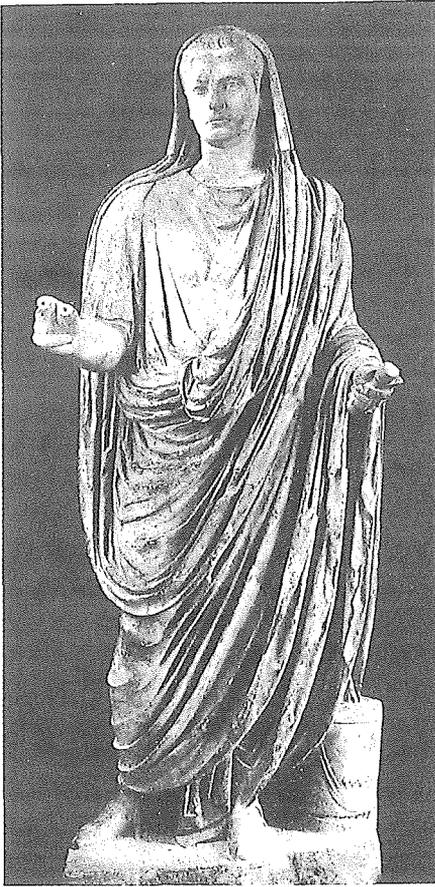
Augusto logró que la *toga* llegara a ser una especie de vestimenta de Estado para todos los romanos, así como también un símbolo de rectas convicciones mediante el cual el sujeto que la vistiera debía recordar su rango en ocasiones señaladas. Horacio llegó incluso a mencionar la *toga* en un mismo párrafo y en relación con los sagrados símbolos ancestrales del Imperio (*Carm.* 3, 5, 10 s.).

Durante el período tardorrepblicano, la *toga* apenas se diferenciaba del manto griego en cuanto al corte y la caída (v. fig. 10 a). Ahora, probablemente motivados por Augusto y por los exponentes del nuevo régimen, se difundían atavíos más complejos que exigían una nueva forma de vestir (con *sinus* y *balteus*) (v. fig. 104). De ello resultaba una imagen mucho más efectista, pero la prenda era a la vez incómoda. Con el correr de los años, los artistas fueron creando verdaderos modelos didácticos de la correcta forma de llevarla. Imprimieron a esta abundante cantidad de tela una estructura estética, tras cuyos dobleces el cuerpo del sujeto desaparecía casi por completo (figs. 129 y 130); de esta manera el valor simbólico pasó a ser más importante que una representación naturalista del cuerpo.

Los libertos fomentaron desde muy temprano esta moda, como lo demuestran los relieves de sus monumentos funerarios. Para ellos, la *toga* constituía un símbolo del derecho ciudadano que adquirieran con enormes esfuerzos, y ella manifestaba en sí misma el éxito de su vida. Pero, en general, parece que nadie llevaba de buena gana esta vestimenta de Estado, incómoda y que por su color blanco se ensuciaba tan fácilmente. De allí que Augusto debiera esforzarse especialmente en ello.

«El también se esmeró por poner nuevamente en boga tanto el vestir como la forma de presentarse en público de los antepasados. Cuando en una reunión popular vio a una multitud vestida con los oscuros mantos cotidianos se irritó y exclamó: “Mira, éstos son los romanos, los señores del mundo, el pueblo de la *toga*”» (Virgilio, *Aen.* I 282). Y a continuación ordenó a los ediles que «nadie que no se hubiese quitado el manto y que no vistiese la *toga* anduviera ni en el Foro ni en sus cercanías» (Suetonio, *Aug.* 40).

Lo mismo debía aplicarse al teatro (Suetonio, *Aug.* 44). El *Princeps* deseaba que, al menos, en determinadas ocasiones solemnes la imagen



129. Estatua de una importante personalidad de Formia. Se difunde la moda de una *toga* muy amplia.
130. Estatua de un hombre con «calzado senatorial». Presenta dos retratos de sus antepasados. Probablemente se trate de un *homo novus*.

exterior de los ciudadanos no difiriera mucho de la visión del poeta. En el futuro el conjunto de los blancos *togati* tanto en el teatro como en las reuniones populares debió de ofrecer una imagen soberbia. La repercusión sobre la consciencia de cada uno no debió de ser irrelevante. La orden de vestir la *toga* no fue sino una medida entre muchas otras. Al mismo tiempo, los privilegios de los habitantes con plenos derechos ciudadanos, ya se tratase de privilegios referentes a la asistencia al teatro, a la recepción de donaciones de dinero o a la repartición de cereales, contribuían a reforzar el orgullo de la pertenencia al *populus Romanus*. Ciertamente también formaba parte del nuevo

orden el hecho de que se redujesen las listas de perceptores y que las prerrogativas estuviesen minuciosamente reglamentadas.

El caso de las disposiciones referentes a la vestimenta ofrece, por lo demás, un ejemplo particularmente instructivo en relación con las múltiples interacciones que condujeron a la creación de cada uno de los elementos del nuevo lenguaje de las imágenes. En su épica nacional, el poeta creó una imagen sugerente; esto condujo a una irritante comparación con la realidad y en este caso provocó incluso una inmediata intervención política de Augusto. Por lo general el proceso habría sido mucho más complejo, las motivaciones serían más banales y las etapas intermedias serían más numerosas.

También la mujer romana, de la clase alta y casada, habría de llevar una nueva vestimenta que la honrara de acuerdo con el espíritu de la nueva moralidad. Probablemente haya sido la *stola* —una prenda exterior larga, sin mangas y con estrechos tirantes por encima de los hombros— el vestido que permitiese reconocer el *status* social de la matrona gracias a franjas entreteljadas en la tela de forma parecida a como se usara en la *toga praetexta*.

En estatuas y bustos femeninos de la primera época imperial (fig. 131) esta vestimenta honorífica fue representada con frecuencia, ocasionalmente en combinación con una cinta de lana (*vitta*) entrelazada en el pelo. A través del colorido se destacaba aún más claramente de la *tunica* y del manto. En relación con las leyes sobre las costumbres y la moral, la *stola* llegó a ser un sinónimo de virtud y pudor femeninos. Así es como para las matronas honorables la *stola* no sólo representaba una prenda honorífica, sino también una «protección contra importunidades». Ovidio, que posteriormente se acusaba de forma compungida de ser el «maestro del obsceno adulterio» (*obsceni doctor adulterii*, Ovidio, *Trist.* II 212), hacía mofa de aquella prenda que alcanzara una significación tan venerable. Ya los primeros versos de su *Ars amatoria* están llenos de alusiones irónicas con respecto a la moral oficial que adquiriría una forma material en la *vitta* y la *stola*.

«¡Lejos de mí, tenues cintas [*vittae*], insignias del pudor;
y largos vestidos [*stola*] que cubrís la mitad de los pies!
¡Nosotros cantamos placeres fáciles, hurtos perdonables!»

Bastante difícil habrá resultado para las damas de la alta sociedad cambiar sus vestidos, procedentes de Cos y hechos de telas transparentes, por la *stola*, una prenda de caída recta, similar a una blusa. Pero además debieron soportar que Ovidio las descalificara para dar consejos sobre los asuntos del amor a causa de las nuevas leyes sobre



131. Estatua de una mujer con la *stola*, la prenda exterior con tirantes sobre los hombros; esta prenda debía identificar y «proteger» a la romana casada (v. fig. 253).

la moral. Puesto que, según Ovidio, para aventuras amorosas el hombre joven habría de dirigirse a mujeres de las clases bajas que no estuviesen legalmente casadas, a jóvenes libertas, a esclavas o a mujeres que no fuesen romanas. Ovidio no habría sido el único que formulase tales conclusiones prácticas a partir de la nueva legislación sobre cuestiones morales.

V. La exaltación mítica del nuevo Estado

Después de diez años de renovación religiosa y moral, tanto edificios como imágenes, así como también sacrificios y fiestas, comenzaron por todas partes a desplegar su efecto de convicción. La confianza en la durabilidad del Estado restablecido y la fe en su conductor crecían por doquier. Intentos de derrocamiento habían fracasado, la capacidad de éxito de Augusto había quedado probada en su lucha contra los cántabros y los partos y resultaba evidente que la paz interna era estable. Había llegado el momento de dar una expresión duradera a este positivo estado de ánimo. El nuevo Estado requería de imágenes que exaltaran la realidad y que enfatizaran de forma manifiesta el presente estado de felicidad. El Estado necesitaba un mito.

Obviamente ni Augusto ni sus colaboradores podían formular esto de forma global ni sistemática. Aun así, en el transcurso de su gobierno se fue creando algo similar a un nuevo mito de Estado. Cada uno de los elementos procedía de muy distintos ámbitos y sólo se aglutinaban en torno a la persona de Augusto. El conjunto se ponía nuevamente en movimiento por iniciativas individuales que en parte surgían de Augusto y en parte de sus admiradores. De este modo, se creó una red cada vez más densa de interacciones que constituyeron un «sistema» que jamás había sido proyectado. El nuevo mito de Estado jamás fue formulado por escrito como un cuerpo coherente de ideas. En su conjunto estaba conformado esencialmente a base de imágenes.

1. *AUREA AETAS*

En un principio el propio Augusto podía atenerse al marco de acción que él mismo fijara. Desde hacía ya mucho tiempo se especu-

laba sobre el inicio de una nueva era de felicidad saturnal. En aquel momento los requisitos para ello se habían cumplido. Los dioses y las estrellas habían enviado al hombre de Estado tan largamente esperado, y bajo su dirección el pueblo romano se había purificado y renovado. Para el año 17 a.C. se había anunciado nuevamente un cometa, al igual que ocurriera anteriormente con motivo de la muerte de César. Nada más propicio para Augusto que, simplemente, dar por iniciada una nueva era. Fue proclamada una gran fiesta secular para los días del 30 de mayo al 3 de junio del año 17 a.C. Al parecer, la última se había celebrado hacía 136 años, durante la guerra contra Cartago. No debió de ser fácil para el colegio sacerdotal de los *quindecimviri sacris faciundis* justificar desde un punto de vista matemático y teológico la elección de este momento políticamente tan propicio.

Comienza la Edad de Oro

Resulta fascinante observar cuán sistemáticamente fue preparada la opinión pública: primero, a través del resarcimiento de la humillación de los partos; después, mediante la limpieza del Senado y, finalmente, a través de las leyes del año 18 a.C. relativas a la moral. Consecuentemente también se introdujeron los principios de *virtus*, de *mores maiorum* y de prole numerosa, así como las imágenes desarrolladas a partir de ellos. Gracias a la afortunada conservación de la inscripción del protocolo de las festividades y del poema que Horacio escribiera para las fiestas (*carmen saeculare*), podemos hacernos una idea aproximada acerca de la planificación y acción combinada de todos los participantes en las festividades. El cuerpo sacerdotal de los *XV viri sacris faciundis* elaboró las líneas básicas bajo la dirección de Augusto y Agripa. A este efecto, en el año 17 a.C., ambos se habían hecho elegir *magistri* del *collegium*. C. Ateio Capitón, un perito en derecho sagrado, reformuló estas líneas en forma de un ritual de festividades. Sin duda, para ello consultó con frecuencia los libros de Varrón. El programa consistía en largos preparativos, los tres días de fiesta propiamente tales y a continuación varios días de juegos de todo tipo.

Heraldos ataviados a la antigua usanza anunciaban ya desde hacía meses «una fiesta como nunca nadie había visto hasta entonces y como no se volvería a ver» (Suetonio, *Claud.* 21).

Las monedas de oro acuñadas el año de las festividades (fig. 132) muestran a estos mensajeros de las festividades en el reverso, pero en el anverso aparece la cabeza del divinizado César con una corona de laureles y sobre ésta el signo del cometa esperado para el verano de



132. Denario de M. Sanquinius, Roma, 17 a.C. a) El *Divus Iulius* con el *sidus Iulium*. b) Mensajero de las festividades vestido de forma arcaica y con un enorme báculo de heraldo.

aquel año como una clara alusión al *sidus Iulium* y a los sucesos que habían ocurrido 27 años antes cuando el joven Octaviano se presentara por primera vez en público. Pero así como antes la imagen de Octaviano se había asimilado a la de su padre adoptivo, ahora ocurría a la inversa.

Selectos grupos de la población debían ensayar el ceremonial. Poco antes del inicio de las fiestas los *quindecimviri*, entre ellos el propio *Princeps*, distribuían los elementos necesarios para la penitencia y la purificación (*suffimenta*), azufre, brea y teas, entre otros, con los cuales cada uno debía llevar a cabo su limpieza de acuerdo a su rito particular. La escena ceremonial, en la que el propio Augusto participó durante horas de forma infatigable, debió de impresionar enormemente. Un *monetalis* del siguiente año hizo crónica de ella (fig. 133). El día anterior a la fiesta, los sacerdotes recibieron del pueblo en la forma ceremonial las primicias del campo: frutos, trigo, habas, etc. (como si se tratase de un pueblo de campesinos y no de ciudadanos ya plenamente desarraigados del campo), los que posteriormente, durante la fiesta, volvieron a ser distribuidos. La población también participaba directamente en las ceremonias rituales propiamente dichas. Incluso los solteros, que de acuerdo a las nuevas leyes deberían quedar marginados del teatro y de las fiestas, fueron admitidos *propter religionem* —«por consideración con la religión»—, según hizo saber el *Princeps*.

En sí misma, la fiesta fue una secuencia de magníficas escenificaciones de gran valor plástico que se desarrollaron en distintos santuarios y en lugares de culto. Las ideas básicas tanto del ceremonial como del *carmen saeculare* muestran que los ritos, en parte de carácter arcaico, ya no hacían referencia como en anteriores fiestas seculares a la conciliación de los dioses del mundo subterráneo, sino que invocaban la fertilidad y la salud, esto es, apuntaban hacia una exaltación de las



133. Aureo de L. Mescinius Rufus, Roma, 16 a.C. Antes de las fiestas seculares Augusto distribuye personalmente los *suffimenta* (elementos para la purificación).
134. Denario de C. Antistius Vetus, Roma, 16 a.C. Referencia al legendario acuerdo con la ciudad de Gabii: sacrificio del cerdo según el rito arcaico.

nuevas costumbres y del nuevo Estado. En tres ceremonias nocturnas se ofrecieron sacrificios a las Moiras, a las Ilitías y a la *Terra Mater*. En la primera noche fueron sacrificados 9 corderos y 9 cabras en honor a las diosas del destino. Simultáneamente, Augusto recitó una oración llena de giros arcaicos por el *imperium* y la *maiestas* del pueblo romano, por la bienaventuranza, la victoria y la salud del pueblo y de las legiones, por el crecimiento del Imperio, por los sacerdotes y finalmente de forma expresa por sí mismo, por su casa y por su familia. Durante las dos noches que siguieron fueron invocadas las Ilitías en su calidad de comadronas y la *Terra Mater* como diosa de la fertilidad. En honor de ésta, Augusto sacrificó con sus propias manos una cerda preñada. ¡Quien viera aquella escena no la olvidaría! Una de aquellas escenas arcaicas de inmolación apareció posteriormente en una serie de monedas (fig. 134).

Las escenificaciones diurnas no eran menos impresionantes que las nocturnas. En este sentido, los sacrificios del primer día en el Capitolio estaban destinados a honrar a Júpiter, los del segundo día a *Juno Regina* y, a continuación, los del tercer día en el Palatino a Apolo, Diana y Latona. Los sacrificios fueron ofrecidos por Augusto y Agripa: dos bueyes para Júpiter, dos vacas para Juno y tartas para Apolo y Diana. Coros de 110 matronas elegidas y de grupos de tres por siete niños y niñas vestidos de blanco desempeñaban un papel fundamental en las ceremonias. Entre otras, las madres rogaban a Juno para que diera su bendición al Estado y a la familia; los niños vestidos con sus blancos trajes ceremoniales cantaban ante el templo de Apolo palatino el *carmen saeculare* escrito por Horacio.

«¡Oh, eternamente honrados, Febo,
y tú, Diana, que en los bosques reinas,
lumbres del cielo, en estos sacros días
gratos, oídnos!

¡Hoy que, al mandato sibilino fieles,
vírgenes cantan y selectos niños
a las deidades que los siete montes
miran propicias;

Sol que conduces en fulgente carro,
vario y el mismo, sin cesar, el día,
nada mayor que la romana gloria
miren tus ojos!

¡A las matronas en el parto agudo,
Ilitia diestra, con amor protege,
el nombre ya de Genital prefieras,
ya el de Lucina!

Su prole aumenta, y el decreto afirma
que a la doncella y al varón enlaza,
y haz que germine de la ley fecunda
nueva progenie,

para que tornen, fenecido el siglo,
alegres juegos y festivos cantos,
por veces tres en la callada noche,
tres en el día.

Vosotras, Parcas, que en feliz augurio
anunciáis al mundo los estables hados,
juntad propicias a los ya adquiridos
bienes mayores.

Rica la tierra de ganado y frutos
a Ceres orne de preñada espiga:
nutran las crías transparentes aguas,
auras de Jove.

Piadoso atiende a los orantes niños;
esconde, Apolo, en el carcaj la flecha:

de las doncellas el clamor escucha,
reina bicorne:

Si es obra vuestra la potente Roma,
si por vosotros se salvó el Troyano,
para fundar en la ribera etrusca
nuevas ciudades;

si entre las ruinas del Ilión ardido,
sobreviviendo a la asolada patria,
de nueva gloria señalara Eneas
libre camino;

al dócil joven conceded virtudes,
dad al anciano plácido sosiego,
gloria y honor a la romúlea gente,
prole y riqueza.

Y el que cien bueyes os inmola blancos,
claro de Anquises y de Venus nieto,
clemente rija y poderoso el mundo
antes domado.

En mar y tierras su poder extiende;
el Medo tiembla, a la segura Albana,
paz el Indo dominado pide,
paz el Escita.

Que fe y honor y castidad retornen,
y la virtud que de la tierra huyera,
y la abundancia que del cuerno opimo
bienes derrame.

Si Febo augur, el de sonante aljaba,
gloria y amor de las Camenas nueve,
el que con arte saludable cura
larga dolencia,

mira propicio el Palatino alcázar,
dilata el linde del poder romano,
y en nuevos lustros acrezca la inmortal
gloria latina.

Oiga los ruegos de varones quince
la casta diosa que en Algido mora,



135. Roma, *Ara Pacis*. Pax, la diosa de la paz; detalle de la fig. 136.

y de los niños a los cantos preste
fácil oído.

Esto esperamos que el Saturnio otorgue,
esto confirmen los celestes dioses:
tornad a casa los que ya entonasteis
himno sagrado.»

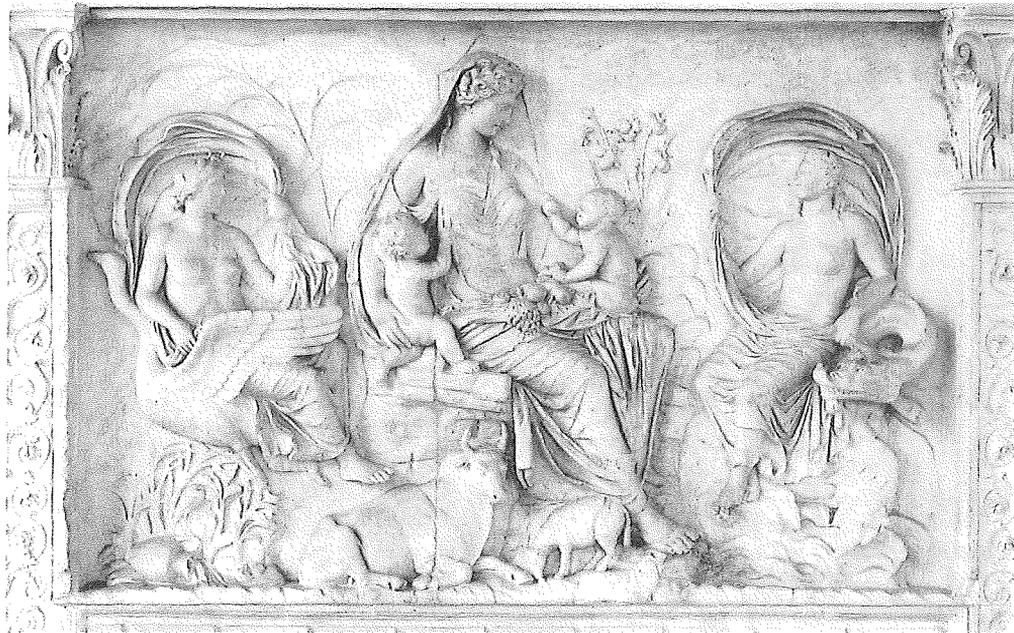
Los temas e imágenes del canto hacían referencia a los ritos presenciados en los días precedentes. Y los participantes redescubrían por todas partes en el área del templo, y tal como se las evocara anteriormente, las imágenes de Apolo y Diana, así como también las del Sol y la Luna, las divinidades estelares asociadas a ellos. Probablemente en aquel momento ya estuvieran guardados en la *cella* del templo los libros sibilinos revisados por el *collegium* de los *XV viri*, albergados en dos arcas de oro bajo el conjunto de imágenes de culto; la sibila, en cucullas, advertía con gesto monitorio acerca del significado de futuro de aquellas profecías (v. fig. 186). Sin embargo, las esperanzas del Estado, los niños, estaban presentes de forma física en el conmovedor grupo de cantantes. Una cosa se entrelazaba con la otra. Se trataba de una obra de arte total que actuaba sobre todos los sentidos, lo que también da una idea de ritos de festividades desaparecidas.

Prosperidad y abundancia

En el curso de los años siguientes surgieron nuevas imágenes de prosperidad y abundancia en los más diversos monumentos. Aquí, como en los ritos de la fiesta secular, un elemento medular lo constituía la invocación de la fecundidad de la naturaleza y, naturalmente, sobre todo entre los seres humanos. Así como, por una parte, la sociedad no se había mostrado en absoluto dispuesta a asumir directamente el programa político de renovación moral y traducirlo en forma de una prole numerosa, por otra sí era susceptible a las visiones de la *Aurea Aetas*. El programa fracasó en lo referente al incremento poblacional pero, en las imágenes, la procreación prescrita por la ley fue sublimada y superada. El procedimiento determina un rumbo de futuro: resulta secundario si las acciones políticas del gobernante tienen éxito o fracasan, las imágenes de un estado de felicidad perdurable se anteponen benéficamente a la realidad. La primera y más rica composición de este tipo se ha conservado en el así llamado relieve de *Tellus* en el *Ara Pacis Augustae* (fig. 136), cuyo programa fue encargado y autorizado por una comisión del Senado.

Una divinidad maternal con una estilizada vestimenta clásica aparece sentada con gran dignidad sobre una roca. Sostiene a dos juguetonas criaturas en sus brazos, las cuales se empeñan por alcanzar sus pechos. En su regazo hay frutas y lleva en el pelo una corona de espigas y amapolas. También detrás de ella crecen —claramente destacadas— espigas, amapolas y otras plantas; tanto la figura como la vestimenta y la posición de la mujer están concebidas para evocar múltiples asociaciones en el observador, e, independientemente de si la imagen de esta divinidad maternal evocaba la iconografía de Venus (la vestimenta), de Ceres (el velo, la corona de espigas) o de la diosa de la tierra *Tellus* (el asiento en la roca, el entorno), se comprendía de inmediato que a esta divinidad se le agradecía la fecundidad, la prosperidad y el progreso en general.

La iconografía ecléctica y de múltiples significados se corresponde con la creciente invocación de divinidades análogas en los poetas augústeos. También ella es característica de las nuevas personificaciones de la religión augústea, que ya no contenían mitos tradicionales. En la iconografía tradicional de las divinidades bastaba una determinada posición —por ejemplo el hecho que Deméter apareciese sentada sobre la tierra—, la vestimenta o un atributo, para evocar todo un mito



136. *Ara Pacis*. Pax con alegorías de la fecundidad. Pax aparece identificada tanto con *Tellus*, diosa de la tierra, como con Venus, que prodiga la fecundidad.

en el observador. Sin embargo, las nuevas divinidades ya no encarnan figuras míticas, sino valores y fuerzas que sólo pueden ser descritas con atributos. Ello es característico de todas las personificaciones del arte romano.

En el caso de nuestra divinidad materna o de la naturaleza aparece un repertorio particularmente rico. De forma sintetizada, la figura aparece acompañada de un paisaje que ha de poner de manifiesto su eficaz actividad. Bajo el asiento de la diosa, el artista representó a escala más pequeña, casi a manera de comentario, una res en reposo y un cordero pastando como señal de la fertilidad del ganado y de la felicidad de la vida campesina. A su lado se ven dos *aurae*, procedentes de la iconografía clásica griega. Se trata de las personificaciones gemelas de los vientos de mar y tierra. El *aura* de la tierra vuela en un cisne sobre un campo de juncos que crece en un río simbolizado por un jarrón caído. Por su parte, el *aura* del mar aparece sentada sobre un solícito monstruo marino. Incluso una bestia como aquélla se ha transformado con los nuevos tiempos en un animal dócil. Las *aurae* traen lluvia y tiempo favorable, propician la fertilidad y la abundancia y por ello están en íntima relación con la diosa, a la cual contemplan con devoción. El artista no ha creado una escenografía paisajística, sino un espacio simbólico cuyos motivos han de leerse individualmente, a causa de lo cual pueden ser representados de mayor o menor tamaño a voluntad.

A diferencia de los animales, las plantas aparecen sobredimensionadas. Como por arte de magia, crecen las espigas ante los ojos de la diosa. Bajo el cisne de Apolo hay un laurel y, en este contexto, incluso los juncos adquieren el valor de un símbolo que alude a humedad generadora de vida. Nos encontramos frente a una especie de imagen religiosa, cuyas claves despiertan numerosas asociaciones en el observador. El recuerdo de las cualidades de la divinidad ha de conducir a la veneración de sus acciones y de las de Augusto.

Mucho se ha especulado en relación con la denominación de la divinidad. Pueden mencionarse citas poéticas alusivas a *Tellus*, *Venus*, *Italia* y *Pax*. Pero, dado que estos poetas utilizan los mismos motivos para las distintas figuras mitológicas y simbólicas y que la imagen combina intencionadamente distintas claves de felicidad y bendición, no puede obtenerse del conjunto en sí una prueba concluyente respecto al nombre apropiado. La mayoría de los indicios apuntan a identificarla con la *Pax Augustea*, sobre todo porque este conjunto decora el *Ara Pacis* y porque hacía pareja con la representación de Roma entronizada en una colina de armas. El observador debía leer las dos imágenes simultáneamente y de este modo ver cómo las ben-

diciones de la paz se habían conseguido y afianzado gracias a la re-fortalecida *virtus* de las armas romanas. De forma más abstracta fue representada la misma relación en un altar en Cartago (v. fig. 247). Aunque obviamente en otro contexto, la diosa con los niños de pecho y la fruta puede representar igualmente a *Tellus*, Italia o Ceres. Por ejemplo, sobre la coraza de la estatua de Prima Porta (fig. 137), la posición recostada y el contexto de la composición permiten identificarla inequívocamente con la diosa de la tierra. Naturalmente, también allí simboliza la paz y la abundancia de los nuevos tiempos, pero los símbolos de su acción aparecen comprimidos en un cuerno de la abundancia. Del mismo modo se comporta respecto a la diosa de la *Gemma Augustea* (v. fig. 182). Sea cual fuere la diosa madre que se representase en tiempos augustales, todas personificaban los mismos valores.

A pesar de la riquísima simbología de la imagen de la *Pax* y de la multitud de asociaciones que es capaz de evocar, su lectura resultaba fácil gracias a la ordenación de la composición, sobre todo si se tiene en cuenta que todas las claves eran ya familiares desde hacía tiempo para los contemporáneos y que muchas habían quedado grabadas de forma indeleble durante las fiestas seculares. La res pastando plácidamente y las espigas claramente destacadas ya habían sido utilizadas en el sentido de promisión de paz en monedas de los años 27/26 a.C.



137. *Tellus*, diosa de la tierra, con un cuerno de la abundancia y niños; lleva una corona de espigas. Detalle de la estatua *thoracata* (v. fig. 148 a).

(v. fig. 36 c). Una de las estrofas del *carmen saeculare* puede leerse como una paráfrasis poética de la imagen, como si Horacio se hubiese puesto de acuerdo con el escultor:

«Que la madre tierra sea fértil en mieses y ganado,
que Ceres la corone con espigas;
que las aguas saludables y las brisas de Júpiter
hagan germinar sus semillas.»

Sin duda alguna, las ideas básicas del conjunto de la representación proceden del más íntimo círculo de los consejeros de Augusto y están íntimamente relacionadas con el programa de las fiestas seculares.

Pero en tanto que la invocación de la fecundidad en el *carmen saeculare* está completamente dictada por la voluntad política que, a su vez, exige una materialización concreta (versos 17-20) y hace directa referencia a las leyes matrimoniales, el escultor logra establecer una relación simple entre los distintos elementos. Si bien el tema de la prole numerosa pasa a ocupar el centro de la composición, éste está enmarcado en el conjunto de una visión de bienaventuranza con todas las claves conocidas. La advertencia política del *Princeps* fue traducida a un conjunto estético sugerente con cuyo contenido cualquiera podía identificarse.

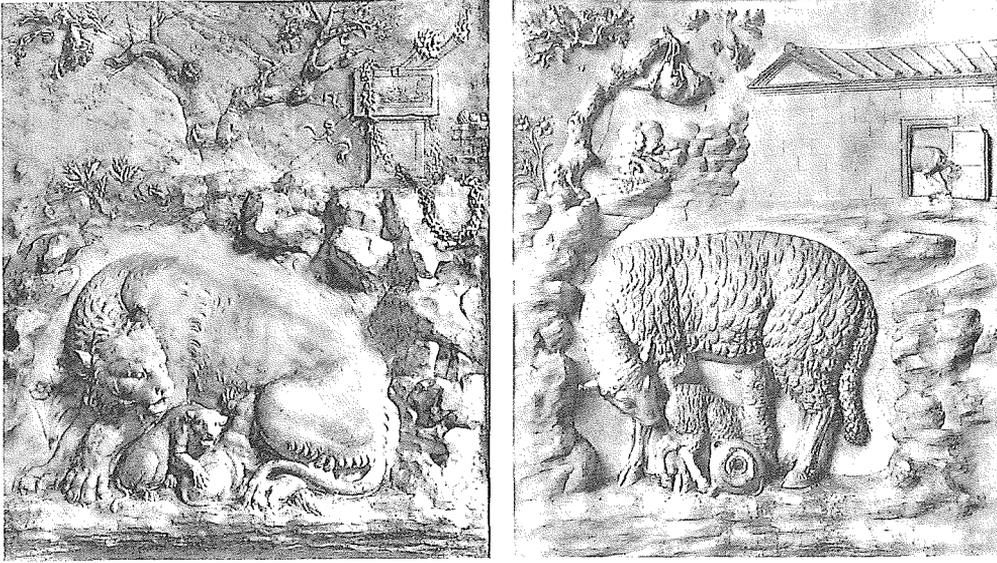
Las claves correspondientes a la diosa maternal muestran en qué medida toda la naturaleza se halla repleta de la misma fecundidad paradisíaca. Su contenido simbólico se encontraba tan integrado en la conciencia de los contemporáneos que podían perfectamente ser utilizadas o citadas, *pars pro toto*, de forma abreviada y en los más distintos contextos. Un bello ejemplo a este respecto lo ofrecen tres relieves cóncavos que decoraban una fuente pública en Preneste. A juzgar por su calidad, proceden de uno de los principales talleres de Roma (fig. 138 a-c).

La felicidad materna y la prole numerosa son ilustrados en este caso a través de ejemplos de animales. En cada relieve, una hembra de animal amamanta a sus cachorros, y cada grupo de animales aparece siempre asociado a una fuente (al lugar de salida de un caudal de agua). Al igual que en el relieve de la *Pax*, el carácter simbólico aparece subrayado por una nueva composición. Por una parte, los grupos de animales aparecen cerrados en sí mismos, mas por otra, a pesar de las cuevas, ocupan el primer plano. Por otra parte, hay alusiones a otras ideas fundamentales mediante claves que han sido amplificadas de manera relevante: por encima de la jabalina de hirsuto pelaje aparecen las hojas de encina del *Princeps* junto al motivo de la fecundidad

representado por los juncos (fig. 138 a); sobre la leona (fig. 138 b) aparece el laurel y un santuario campestre con el correspondiente altar y una inscripción referente a la consagración, todo ello ricamente decorado y acompañado de ofrendas votivas. Encima de las ovejas, tanto el morral del pastor como el establo pregonan la felicidad de la vida sencilla de la gente de campo (fig. 138 c); en este contexto el artista pone involuntariamente de manifiesto la irrealidad de este ambiente bucólico al representar los muros del establo como si estuviesen



138 a. Tres relieves de una fuente de Preteste; comienzos de la época imperial. Imágenes simbólicas de la fecundidad y la paz en la naturaleza. a) Jabalina.



138 b-c. Leona y cordero.

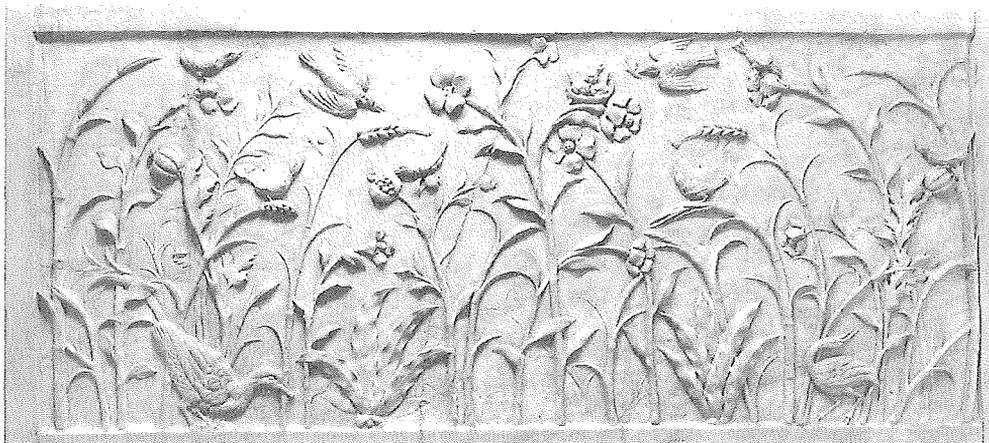
fabricados con impecables bloques de mármol, cual si se tratase de un nuevo templete romano.

Gracias al sentido general de estos signos, incluso estas plácidas escenas de animales se transformaban en proclamaciones del mito de la nueva época. Las alegorías de la felicidad materna se asociarán bien con los signos de la *pietas* y con los elogios a la sencillez de la vida pastoril, bien con una alusión a Augusto, pero en cualquier caso se establecía un contexto apropiado. Y dado que los mismos signos o sus equivalentes eran utilizados en distintos contextos, también las ideas básicas de tipo programático se entremezclaban necesariamente unas con otras en el ámbito de las asociaciones del observador. Así, por ejemplo, las espigas simbólicas podían referirse a la fertilidad de los campos, a los Arvales (v. p. 149), a la paz (v. fig. 36 c) e incluso al aprovisionamiento de cereales procurado por el *Princeps*. Amplios horizontes de asociación, un valor simbólico general de cada uno de los signos, pero comparativamente un mensaje impreciso en lo particular son aspectos característicos de este ámbito del lenguaje de las imágenes augústeas.

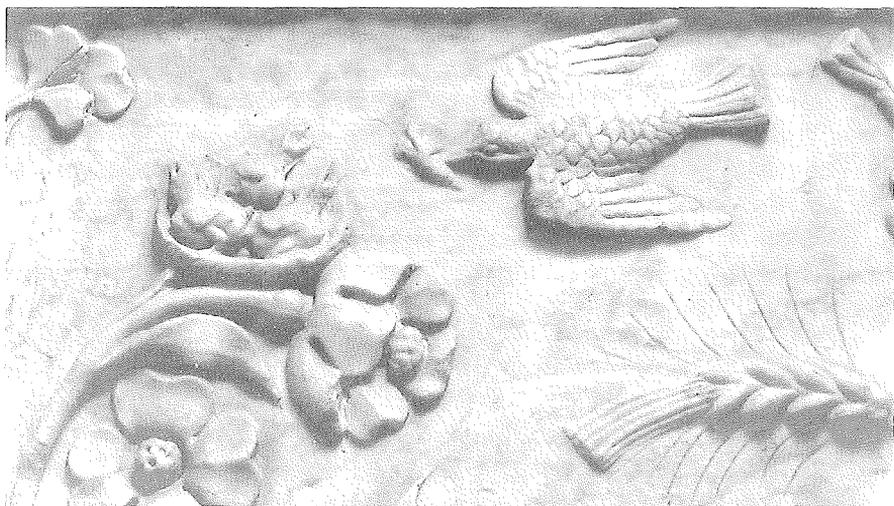
Incluso un conjunto aparentemente irrelevante de plantas como el que vemos en el relieve de Falerio (fig. 139 a), desborda evidentemente una primera lectura de tipo inmediato debido al carácter extremam-

damente didáctico de su composición y por la combinación de distintas plantas que en la naturaleza jamás crecerían juntas.

Las plantas están ordenadas en forma simétrica y brotan de la tierra aisladamente unas de otras, de modo que nos vemos prácticamente obligados a observarlas individualmente. Espigas y amapolas han sido representadas de forma ampliada. Los pájaros acuáticos acentúan el sentido de los juncos: la tierra está llena de fuentes, por todas



139 a. Pájaros y animales en un húmedo campo de juncos. El observador ha de percibir claramente el carácter simbólico de la representación gracias al aislamiento y a la ampliación de cada uno de los elementos. Relieve procedente de Falerio; comienzos de la época imperial.



139 b. Detalle de un pájaro alimentando a sus crías.

partes se ve germinar y crecer. Pero en el centro de este conjunto nos encontramos con una alusión juguetona a la fecundidad y a la crianza (fig. 139 b): tres golondrinas hambrientas son alimentadas solícitamente por sus padres. Así es como incluso este conjunto de pájaros, de aspecto tan simple y casi intimista, no se trata en absoluto de una invención espontánea ni independiente del arte político.

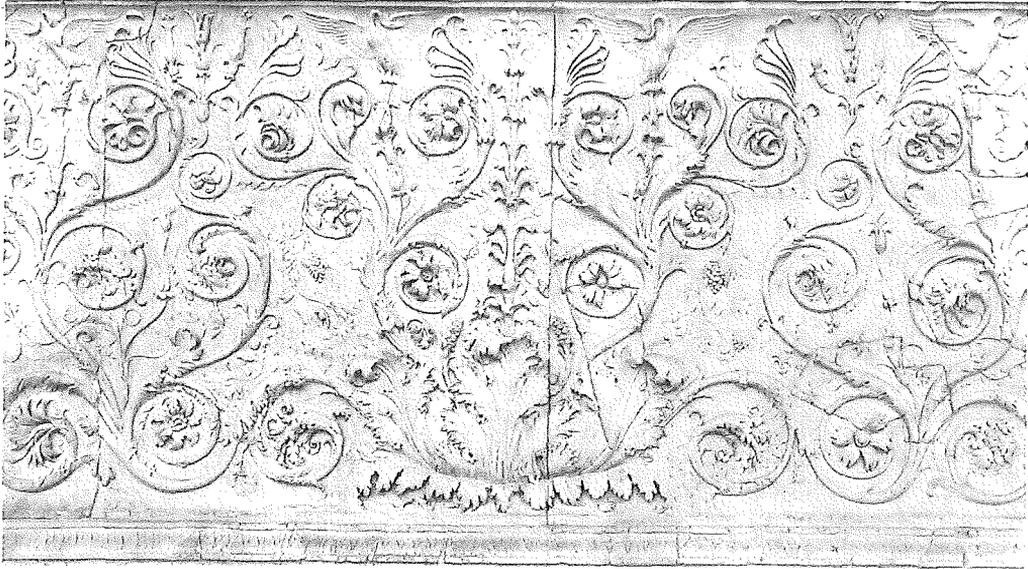
Los zarcillos paradisíacos

En el contexto de los programas iconográficos del *Saeculum Aureum*, también el antiguo motivo decorativo de los zarcillos adquirió un significado nuevo y específico. Los zarcillos se cuentan entre las claves utilizadas con mayor frecuencia en el nuevo lenguaje de las imágenes. Probablemente no exista ningún edificio de la primera época imperial en el que no aparezcan. En el meditado programa iconográfico del *Ara Pacis* éstos, junto con las guirnaldas, ocupan más de la mitad del total de la superficie decorada del altar (fig. 140).

En los lados exteriores, los zarcillos emergen de las amplias hojas de acanto formando estructuras en forma de árboles, de las que surgen más y más ramificaciones, de modo que la vista se pierde en una interminable secuencia de enorme variedad. La fecundidad y la abundancia están inequívocamente presentes en la composición. Pero esto se manifiesta al observador sólo en la inmediata cercanía de la imagen, en el momento en que mira un sector y examina cuidadosamente los detalles (fig. 141). Hojas lobuladas, las más diversas flores y frutos, tanto de plantas reales como fantásticas, transportan a una inmediata cercanía este mundo de vegetación emergente.

Sin embargo, al alejarse unos pasos y dar un vistazo del conjunto de la composición de los zarcillos aparece una ordenación que comprende hasta los más mínimos detalles. A pesar de ligeras variaciones, los paneles y frisos con zarcillos están concebidos de acuerdo con un sistema simétrico de composición. A pesar de la abundancia con que proliferan las plantas y brotan las flores, cada espiral de un zarcillo, incluso cada flor y cada hoja, ocupan un lugar minuciosamente estudiado. Resulta irritante ver que en un conjunto que representa precisamente la exuberancia de la naturaleza se haga gala de un orden tan ejemplar. ¿Puede entenderse este extraño fenómeno como una tendencia estética plenamente interiorizada y casi neurótica de la época augústea por poner de manifiesto la ley y el orden?

El uso simbólico de los zarcillos tiene una larga tradición. Ya en la cerámica pintada del siglo IV a.C., procedente del sur de Italia,

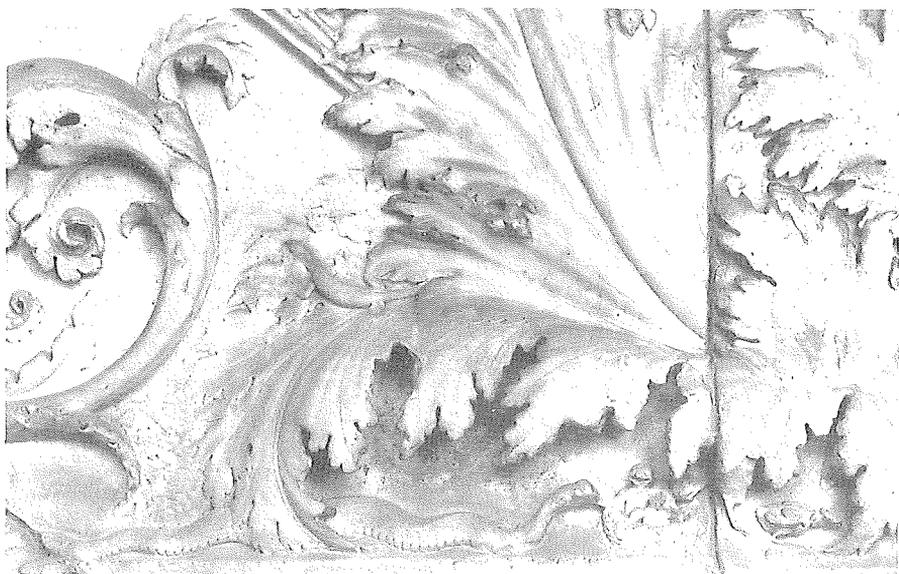


140. *Ara Pacis Augustae*. Detalle de una composición con zarcillos. La exuberancia de la naturaleza ha sido representada con riguroso orden simétrico.

aparecen zarcillos en combinación con la cabeza de la diosa de la fertilidad emergiendo de la tierra. Los zarcillos constituían algo más que un mero elemento decorativo, incluso en los primeros edificios de Augusto. En un friso del Templo de César en el Foro crecen las figuras de la Victoria surgiendo de los zarcillos y en las puertas del Templo de Apolo vemos cómo echaban sus raíces en los recipientes de los trípodes (v. p. 111).

Pero estos zarcillos de la primera época augústea aún presentan la forma clásica y abstracta de una espiral. En el contexto de los programas iconográficos relativos a la fertilidad, las ramas y las hojas comenzaron a ser representadas de manera más naturalista y las hojas lobuladas y los grandes brotes de flores comenzaron a determinar el aspecto del conjunto. También en este caso los artistas augústeos intentaron subrayar los significados mediante alteraciones formales.

A estas innovaciones corresponde la combinación de plantas fantásticas y reales. El hecho de que crezcan vides, plantas aráceas y hojas palmeadas de los acantos, que la hiedra y el laurel trepen en torno a las pesadas volutas, que las guirnaldas aparezcan guarnecidas con las más diversas frutas, todo ello ha de entenderse como una referencia a la situación paradisíaca que conlleva la nueva era (v. Virgilio, *Ecl. IV*).



141. Detalle con animales en pequeñas dimensiones, entre otros una serpiente que se acerca a un nido.

Por lo demás, los contemporáneos asumieron que los zarcillos constituían un símbolo del *Saeculum Aureum* a través de una multitud de elocuentes combinaciones. En un relieve de Nápoles se ve un tronco de zarcillos creciendo detrás de la personificación de un pueblo vencido y humillado que aparece sentado en el suelo (fig. 142), una perífrasis casi poética del antiquísimo lema de los fuertes: sólo la superioridad militar conduce a las bendiciones de la paz.

Los dos centauros de la estatua con coraza (*thoracata*) de Cherchel (v. fig. 178) evocan la misma idea de forma totalmente distinta. Un centauro marino con un timón alude a la batalla de Accio; el otro, un centauro de tierra, cuyo cuerpo termina en espirales de zarcillo, sostiene un cuerno de la abundancia en la mano. Tampoco en el *Ara Pacis* faltaban las referencias iconográficas concretas al *Saeculum Aureum*. En los tallos de las flores aparecen los cisnes de Apolo —«ya se inicia el imperio de la paz de Apolo»— *iam regnat Apollo* (Virgilio, *Ecl.* IV 10). Los artistas plantean un verdadero misterio en relación con los zarcillos y las flores. En paneles de terracota los zarcillos son alabados y venerados como verdaderos objetos de culto (fig. 143).

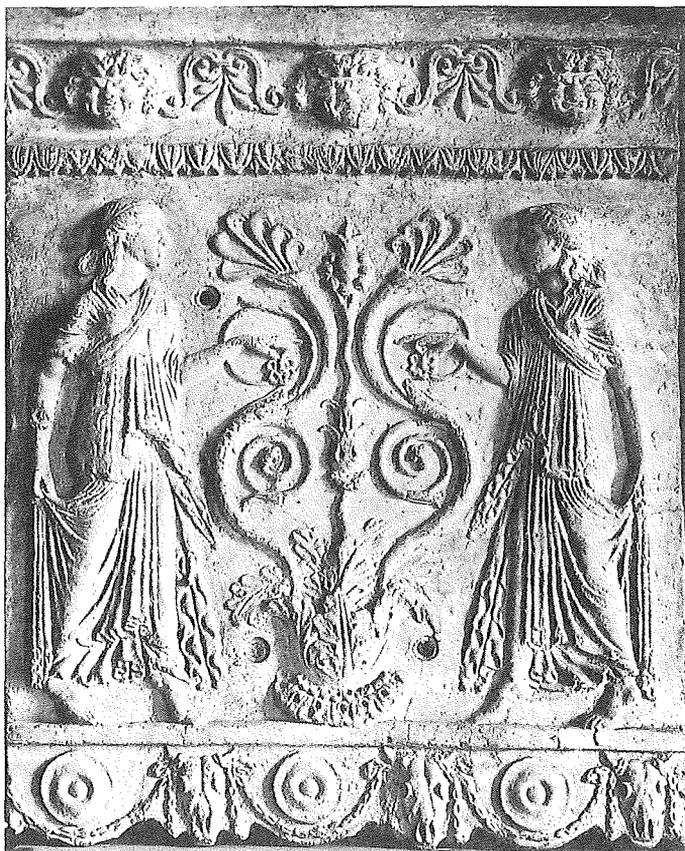
No cabe duda de que los zarcillos eran motivos particularmente gratos para los artistas augústeos. Ya se tratase de frisos, superficies casetonadas o decoraciones de los marcos de las puertas, los zarcillos



142. Relieve con dos figuras femeninas en estilo clásico que sostienen un entablamento. En el medio, la personificación de un pueblo sometido; detrás emerge un tronco de zarcillos. Comienzos de la época imperial (la inscripción es posterior).

eran bienvenidos en cualquier lugar y encontraban un espacio para expandirse incluso en los entornos decorativos más hostiles. Hasta en el calzado de las estatuas de los dioses o de figuras *thoracatas* podían aparecer proclamando la fertilidad y el bienestar de la nueva época. Constituían un motivo favorito de los artistas y los inspiraban más que ningún otro en la creación de fantásticas composiciones.

Sobre todo en trabajos destinados al ámbito privado crearon maravillosas obras de fantasía. Así, por ejemplo, los zarcillos de una gran crátera de plata (fig. 144) derivan, sin duda alguna, de los monumentos del Estado por su rigurosa composición simétrica —éstos emergen incluso de las alas de una pareja de grifos con carácter marcial— y los *putti* sin alas proceden obviamente de los programas iconográficos propios de la fecundidad. Pero a través del grotesco esfuerzo con el que estas criaturas regordetas se mueven sobre las delgadísimas ramas y de la forma en que se empeñan en pescar o en cazar cangrejos con el tridente, se genera un mundo artístico francamente ameno. Manicrismos parecidos pueden encontrarse en la pintura mural. Por lo visto, los artistas augústeos pudieron desarrollar la fantasía y el espíritu lúdico sólo cuando no estaban constreñidos por la seriedad de un contexto rigurosamente simbólico. Es en este tipo de obras, más que en aquellos monumentos formalmente impecables pero parcos por su



143. Panel de revestimiento, en terracota; augústeo. Junto a los zarcillos, dos sirvientas del culto en estilo arcaico.

espíritu didáctico —como es el caso del *Ara Pacis*—, donde el arte augústeo logró, a nuestro modo de ver, sus mejores creaciones.

Victoria y paz

La victoria sobre los partos había tenido lugar en el año 20 a.C. Pero, dado que su exaltación ideológica está íntimamente relacionada con el inicio del *Saeculum Aureum*, analizaremos en este contexto las imágenes correspondientes. En el entorno de Augusto se atribuyó gran significación a este hecho. Por una parte aparecía como requisito previo para el inicio de la Edad de Oro; por otra, era la primera vez que, en su glorificación, se materializaba una nueva idea de la victoria

en la cual se veía al soberano como un constante triunfador y como sustentador de una estructura universal perfecta.

Desde tiempos inmemoriales los dioses de Roma participaban en las guerras «justas». Una gran victoria era siempre un signo de que las relaciones entre la *res publica* y los dioses eran buenas. Por el contrario, una derrota era una manifestación de negligencia religiosa. En tal caso, los dioses debían ser aplacados mediante sacrificios y actos de purificación. Este pensamiento arcaico podía asociarse plenamente con las ideas helenísticas del dios-hombre, ideas que por lo demás tenían una orientación completamente diferente. Para los griegos, los dioses se manifestaban a través de los hechos concretos de los grandes hombres. A diferencia de la tradición romana, para ellos todo dependía de las fuerzas divinas englobadas en estas figuras. Pero, tanto en



144. Crátera augústea de plata procedente del tesoro de Hildesheim. Ejemplo de la utilización lúdica en el ámbito privado de motivos iconográficos con carácter oficial.

uno como en otro caso, las victorias militares eran concebidas como inmediatas manifestaciones de la divinidad.

En la ideología augústea las victorias desempeñan un papel fundamental. Al igual que entre los reyes helenísticos y las grandes personalidades de la época tardorrepública, las victorias «demuestran» la afinidad con los dioses y el carácter singular de Augusto, pero además —en el contexto de la religión renovada— ponen de manifiesto la recuperación de la armonía entre el Estado purificado y sus dioses. A ello se debe que cada nueva victoria representara necesariamente una confirmación del gobernante.

La relación entre la *pietas* y la victoria ya había sido puesta de relieve después de Accio (v. fig. 102). Diez años más tarde, la victoria sobre los partos fue celebrada como un evento de trascendencia secular y como prueba del saneamiento interior del Estado. Esta victoria se prestaba magníficamente para estos efectos, mejor aún que el largo y sangriento proceso de sometimiento de los cántabros en España que, significativamente, no encontró ningún eco en las artes plásticas. No toda victoria había de ser celebrada. No se trataba simplemente de recordar cada una de las victorias, sino de manifestar la relación entre el triunfo, la religión, el orden del Estado y el progreso general.

Desde mediados de los años veinte los romanos se preparaban para una nueva campaña contra los partos. Los poetas dan una idea de las consignas que se propagaban en este contexto. Los romanos debían recordar la humillación sufrida el año 53 a.C., cuando Craso perdiera los estandartes y las águilas de las legiones. También debían tener presentes a los prisioneros de guerra que aún no habían podido retornar. Sin la restitución del honor a las armas romanas, la restitución del Estado sería incompleta. En los libros sibilinos se habían incluso encontrado referencias a que la Edad de Oro no empezaría hasta que los partos hubiesen sido vencidos. César había sido asesinado antes de ponerse en marcha rumbo a Oriente; por otro lado, había quedado de manifiesto la incapacidad de Antonio. Augusto, en cambio, emprendería la marcha hacia Oriente como anteriormente lo hiciera Alejandro y demostraría que la renovada *virtus* romana podía compararse con el valor de los antepasados.

La acción militar en sí careció de toda espectacularidad. Después de las amenazas y del despliegue de las tropas se llegó a un acuerdo por vía diplomática. Fraates, el rey de los partos, entregó los estandartes, liberó a los prisioneros de guerra que aún estaban en sus manos y envió a Roma posteriormente en calidad de rehenes a algunas de sus mujeres e hijos como señal de su reconocimiento de la supremacía romana y como aval de su positiva actitud en el futuro.

A diferencia de lo que ocurriera con la batalla de Accio, Augusto mantuvo en este caso un comportamiento muy recatado. Prescindió incluso de las celebraciones del triunfo, aun cuando el Senado ya las había aprobado. Se limitó a exponer públicamente los trofeos recuperados, los estandartes y las águilas de las legiones, aunque de forma espectacular: con este propósito fue rápidamente construido un templo de planta circular dedicado a Marte Vengador (*Mars Ultor*). Numerosas monedas muestran el templo con los *signa* y una estatua de Marte en estilo arcaizante (fig. 145). El solar del Capitolio había sido elegido a la perfección. Por una parte, los *signa* aparecían como ofrenda para Júpiter; por otra, ponían de manifiesto de forma inequívoca los valores del vencedor. El templo se hallaba en la inmediata cercanía de dos santuarios relacionados íntimamente con Augusto: el Templo de *Iuppiter Feretrius*, dedicado por Rómulo y restaurado por Augusto, y el templo que éste mismo erigiera tan sólo cuatro años antes en honor de *Iuppiter Tonans* (v. pp. 131 y 136). Este último recordaba el hecho de que el propio Júpiter había señalado con un rayo el carácter de elegido del vencedor de los partos. En el templo de *Iuppiter Feretrius* se encontraban las armas que antaño capturaran con sus propias manos Rómulo y Marcelo (*spolia opima*); con aquéllas estarían a partir de aquel momento los estandartes recientemente recuperados. Una serie de monedas demuestra que esto era correctamente comprendido: el nuevo templo y la arcaizante estatua de Marte con los *signa* aparecen junto con el templo de *Iuppiter Tonans* (v. p. 107).

El resto del programa iconográfico relativo a los partos estaba concebido en forma de homenajes a Augusto. El Senado marcaba la pauta mientras propugnaba las imágenes triunfales tradicionales. Si



145. La devolución de los estandartes por los partos fue conmemorada en las imágenes de numerosas monedas. a) Cistóforo, Pérgamo, 19 a.C. Templo de planta circular en honor de *Mars Ultor* en el Capitolio de Roma. b) Denario, 17 a.C. Estatua arcaizante de culto de *Mars Ultor* con los *signa* recuperados.



146. a) Aureo, Hispania, 19/18 a.C. Arco monumental por la victoria de Augusto sobre los partos. b) Denario de M. Durmius, Roma, 19 a.C. Parto arrodillado entregando los estandartes.

bien Augusto las había rechazado, ello no fue obstáculo para que los senadores erigieran en su honor otro arco junto al Templo del *Divus Iulius* (Dión, 54, 8); en el arco aparecía representado un parto en actitud de hacer entrega de los *signa* al vencedor (fig. 146 a).

La imagen del parto humillado, tal como era difundida por el Senado, estaba concebida en función del espíritu de los romanos. Los *monetales* acuñaban grandes cantidades de denarios en los que aparecía representado un parto arrodillado en actitud de hacer entrega de los *signa* (fig. 146 b). Horacio pregonaba que Fraates había «reconocido de rodillas los derechos y el predominio del César» (*Epist.* I 12, 27). Estas imágenes lisonjeras podían encontrarse incluso en los anillos de la gente. En una pasta vítrea (fig. 147) aparece la representación de los bárbaros arrodillados en evidente combinación con la Victoria imperial sobre la esfera. Finalmente, en su «informe», el propio Augusto hizo suya esta bella imagen:

«Impuse a los partos la restitución del botín y de los estandartes de tres ejércitos romanos y junto con ello los obligué a que buscaran humildemente la amistad del pueblo romano» (*Res Gestae* 29).



147. Dos partos arrodillados ofrecen los estandartes a la Victoria de Augusto. Reproducción de un ejemplar realizado en pasta vítrea.

En el futuro, la imagen del bárbaro arrodillado llegó a constituir una fórmula de extraordinario éxito y durante largo tiempo determinó la manera en que los romanos se planteaban sus relaciones con los pueblos que vivían en las fronteras del Imperio: después de haber comprobado el poder de Roma, éstos debían venerar al pueblo dominante e implorar su *amicitia*. Esta idea se manifiesta con mucha claridad en uno de los dos recipientes de plata de Boscoreale (v. fig. 180 b).

Los artistas augústeos no manifestaron interés por la guerra como tema para sus trabajos, a diferencia de lo que ocurriría posteriormente. En ningún lugar se hacía referencia a las durísimas y largas guerras en España, Iliria y Germania. Las convincentes imágenes alusivas a una paz segura contribuían a hacer olvidar aquellas guerras. Más adelante Tácito sería sarcástico al dejar constancia del contraste entre la ilusión que creaban las imágenes y la realidad de la vida cotidiana: *pacem sine dubio ... verum cruentam* —«indudablemente reinó la paz ..., pero fue cruel».

Los motivos iconográficos relativos a los partos coincidían en los distintos medios, aun cuando evidentemente no existían normas establecidas por las autoridades a este respecto. Nadie impidió que los *monetales* del año 19 a.C. comparasen al vencedor de los partos con Dioniso y que incluso lo presentasen celebrando su triunfo en un carro tirado por elefantes. Es evidente que la identificación con Dioniso no era adecuada después de las experiencias que se habían vivido con Antonio. A ello se debe que posteriormente este tipo de representaciones no se repitiera. El control de sí mismos que ejercían quienes debían realizar el elogio del monarca se llevaba a cabo aun cuando no existiera ningún tipo de reglamentación.

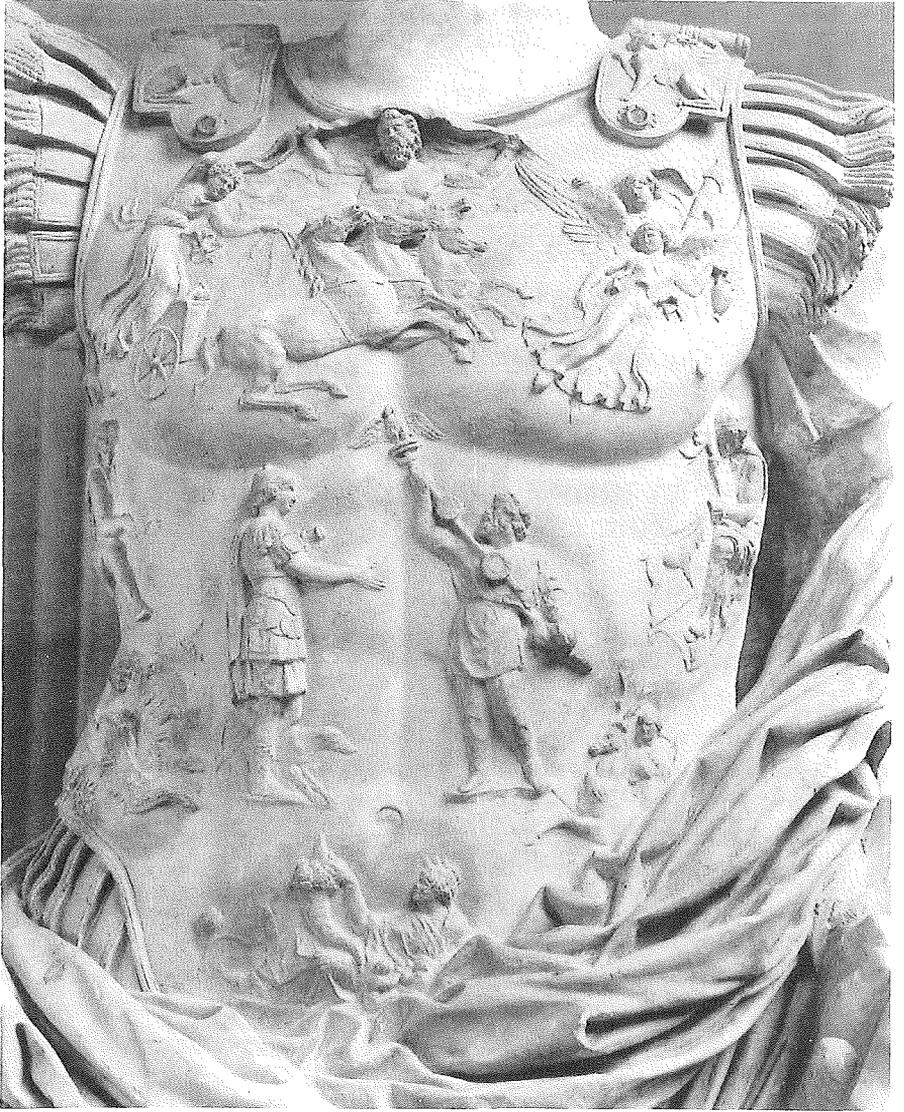
La más rica composición en torno al tema de los partos se halla en la famosa estatua acorazada de Augusto procedente de la Villa de Livia situada junto a la Prima Porta (fig. 148 a, b). Se trata de la copia en mármol de una estatua de bronce que probablemente fuera creada en los años inmediatamente posteriores a la victoria sobre los partos. Ello se deduce de la estrecha relación entre la iconografía de los relieves de la coraza con los temas del *Carmen saeculare* de Horacio. Así pues, el patrono (¿el Senado?) o sus consejeros serían personas de altos círculos de gobierno. El lugar en que fue encontrada la copia de mármol prueba que la estatua contó con la aprobación de la familia imperial.

En una época en que Augusto se esmeraba más que nunca por actuar con gran recato, el cliente que encargó la estatua dispuso que el monarca fuese representado como un radiante general victorioso y



148 a. Estatua *thoracata* de Augusto de la Villa de Livia en Prima Porta. Copia en mármol de un original de bronce. Posterior al año 20 a.C.

no dudó en destacar claramente su origen divino. En la mano izquierda Augusto sostenía una lanza y en la derecha, probablemente, los *signa* recuperados. El hecho de prescindir del calzado terrenal ha de entenderse como una reminiscencia de las imágenes de dioses y héroes, y la figura de Eros cabalgando sobre un delfín es una inequívoca referencia a Venus como una de sus ascendientes. En los rasgos fa-



148 b. Detalle de la coraza de la estatua; la iconografía hace referencia a la nueva ideología de la victoria.

ciales de Eros se ha querido ver incluso un retrato de su nieto C. César, nacido el año 20 a.C., lo que probablemente no sea sino una interpretación exagerada. No sólo el retrato de Augusto, sino la representación del cuerpo en su conjunto, fueron elaborado según las formas clásicas del arte griego del siglo V a.C. con el propósito de elevar la figura del vencedor a una esfera superior (v. p. 291).

Pero los relieves de la coraza muestran la nueva concepción de la victoria (fig. 148 b). En el centro de la composición aparece el rey de los partos haciendo entrega del águila de la legión y de los estandartes a una persona en actitud militar; esta figura quizá sea un representante de las legiones romanas o incluso el propio *Mars Ultor*. Este hecho ilustrado de forma netamente histórica se halla aquí en el centro de una representación que comprende el cielo y la tierra. A derecha e izquierda se ven dos figuras femeninas sentadas y en actitud doliente. Personifican a los pueblos que han sido plenamente sometidos por los romanos (la vaina de la espada está vacía) o a aquellos que sólo han sido hechos tributarios (aparece con la espada). Resulta razonable suponer que la mujer cuyos atributos son la trompeta con cabeza de dragón y el estandarte que representa un jabalí personifique a los pueblos celtas de Occidente, mientras que la figura humillada pero no desarmada podría interpretarse como la personificación de los pueblos de Oriente o de Germania cuyo *status* era el de pueblos tributarios empleados en la defensa de las fronteras. Esto concordaría con el breve resumen de los comunicados triunfales, tal como los formulara Horacio en aquellos años en sus «Cartas»: «Para que estés informado sobre el desarrollo de los asuntos romanos. El cántabro ha sido doblegado por la *virtus* de Agripa, el armenio por la de Claudio Nerón (Tiberio). Fraates reconoció de rodillas los derechos y el predominio del César. La dorada abundancia (*aurea copia*) distribuye generosamente sus frutos en Italia» (*Epist.* I 12, 25-29).

Los relieves de la coraza también celebran la victoria sobre los partos como el último paso hacia un estado universal perfecto. Bajo la escena central yace la diosa de la tierra (v. fig. 137). En términos generales, sus atributos se corresponden con aquellos de la *Pax* en el *Ara Pacis*. Como aquélla, también ésta representa el *aurea copia* de la Edad de Oro. Otra referencia, en este mismo sentido, son las figuras de Apolo y Diana que, siguiendo el arquetipo de la iconografía griega, aparecen el uno cabalgando en un grifo y la otra en una cierva. Al igual que entre los poetas augústeos y en la fiesta secular, ambos están directamente relacionados con las divinidades estelares que se hallan situadas sobre el grupo central. Por encima de Apolo aparece en su carro la divinidad Sol y sobre Diana aparece la Luna; entre ambos, *Caelus* extiende la cubierta del firmamento. Luna sólo aparece de medio cuerpo, ya que se halla cubierta o eclipsada por la figura alada de la Aurora, que, con su jarrón, va vertiendo el rocío matutino. Mediante una gran antorcha el artista caracterizó a la Luna como *noctiluca* o *lucifera* (Horacio, *Carm.* IV). Es evidente que la antorcha subraya la relación con Diana, quien junto al carcaj lleva también una antor-

cha, hecho éste absolutamente extraordinario. Probablemente se trate de una cualidad de las diosas Luna y Diana, que en aquellos años pasara a primer plano.

«Cantad con unción al hijo de Latona [Apolo],
cantad a Luna, la luz de la noche, que crece en luminosidad,
favorable para las cosechas y diligente
para hacer transcurrir los fugaces meses [que permiten madurar a los frutos
y conducen al alumbramiento].»

(Horacio, *Carm.* IV 6, 37-40)

Así es como incluso esta idea básica de las fiestas seculares se halla incluida en la representación de la victoria.

Mediante su ascensión y su ocaso las divinidades estelares hacen referencia a su eterna existencia. Junto con el dios del cielo y la diosa de la tierra, también ellas destacan el carácter cósmico que adquieren aquí el espacio y el tiempo. Las dos esfinges en las solapas de los hombros de la coraza aparecen como guardianes de este mundo y hacen referencia a que la tan esperada nueva era del universo ya ha comenzado. Así es como la victoria sobre los partos se glorifica, con el sentido de un requisito, pero también como una consecuencia del *Saeculum Aureum*. De este modo, un hecho histórico singular pasa a ser un evento ejemplar de la nueva historia sagrada, cuyo desarrollo está garantizado tanto por los dioses como por las estrellas sin que para ello tuvieran que intervenir. Curiosamente, la única figura activa del conjunto es el parto que aparece mirando con unción hacia el águila romana.

En tanto el *Princeps* lleva esta nueva representación de la victoria en la coraza, aparece como un defensor de la providencia y de la voluntad divina. Lo que importa no son los hechos destacados. El descendiente de los dioses garantiza el orden del mundo con su sola existencia. Gracias a sus antepasados, se materializa en él la conformidad entre el Estado y los dioses. A pesar de la pretensión carismática puesta de manifiesto en esta estatua *thoracata*, la figura no está en contradicción con las numerosas estatuas togadas y con la cabeza velada. El carácter victorioso de Augusto no necesita probar constantemente su validez mediante espectaculares hazañas guerreras personales; dicho carácter es la consecuencia de su íntima relación con los dioses y constituye por ello una cualidad permanente. Posteriores representaciones de la victoria demostrarán con qué rapidez esta nueva idea pasaría a integrarse a la iconografía con el valor de un arquetipo fijo (v. fig. 178).

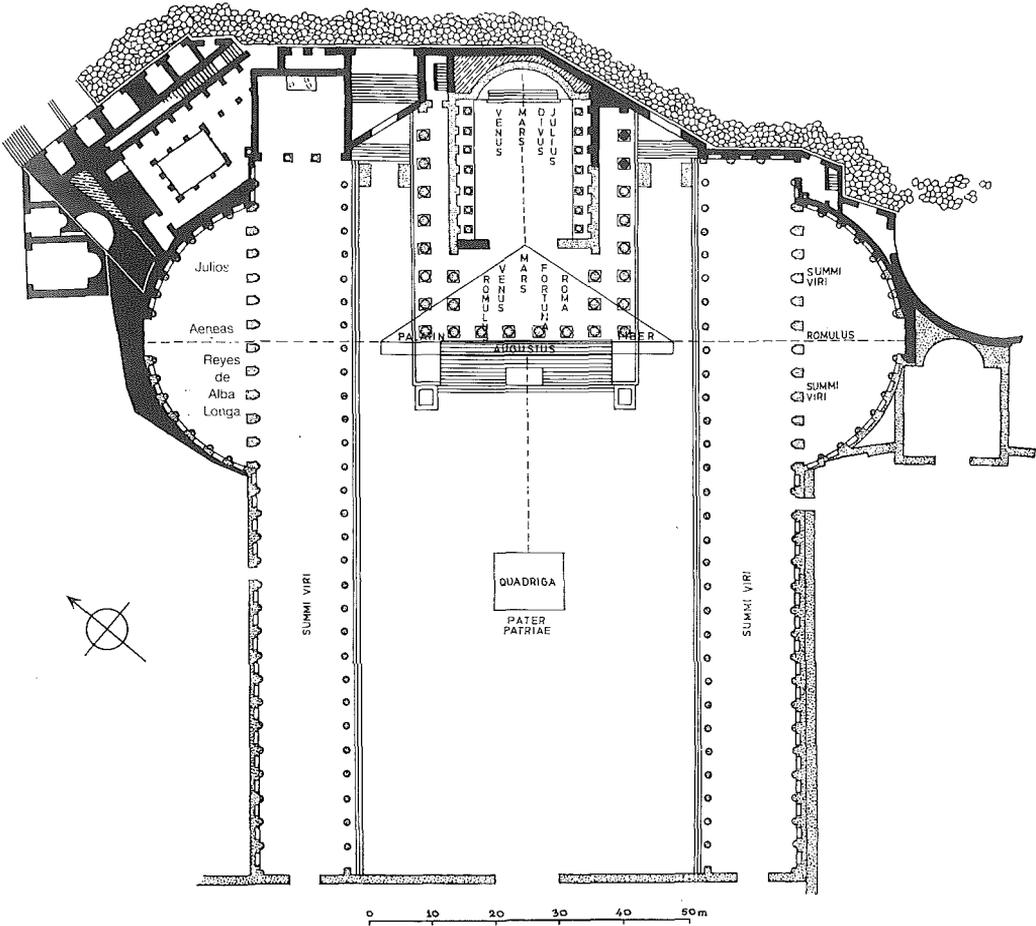
2. MITO. HISTORIA. PRESENTE

Si bien el presente aparecía ante los ojos de los romanos de forma extraordinariamente positiva en las imágenes del *Saeculum Aureum* y de las victorias obtenidas gracias al favor de los dioses, y aun cuando la Roma mármorea hablaba claramente en favor del nuevo gobernante, también existía plena conciencia de un gran pasado. El año 27 a.C., Augusto se había presentado como restaurador, no como innovador. Siempre que podía se remitía a los antepasados. El nuevo Estado y el papel dominante que Augusto desempeñaba en él también debían buscar su sostén en el pasado. Las grandes familias aristocráticas encontraban el sustento para la conciencia de sí mismas en la antigua *res publica*, que a su modo de ver había sido libre. No cabe duda de que bajo las nuevas circunstancias se habrían encontrado a gusto, al menos temporalmente, bajo un estado de excepción, como frecuentemente había ocurrido en la historia romana. Era necesario ofrecer algo a cambio de esta tradición. Incluso en beneficio del futuro era necesario incorporar el pasado en el mito de los nuevos tiempos.

Julia, la hija de Augusto, había contraído matrimonio con Agripa después de la muerte de Marcelo y dio a luz a un segundo varón el año de las fiestas seculares, el 17 a.C. Ese mismo año el *Princeps* adoptó a este niño y a su hermano, tres años mayor que él. A partir de aquel momento los niños Gayo y Lucio llevaban el soberbio nombre de *Caesar, Augusti Caesaris filius, Divi Iulii nepos*. Después de erigir el nuevo Estado era necesario asegurar su perdurabilidad. La legitimación de gobierno de la dinastía de los Julios desempeñó un papel fundamental en la creación del nuevo mito de Estado. No es casual que después de muchos años, el 17 a.C., por primera vez aparezcan nuevamente combinadas en una moneda la imagen de César divinizado con el *sidus Iulium* (v. fig. 132 a).

Del mito familiar al mito de Estado

Cuando el *Divi filius* comenzó a luchar por su herencia, se apropió del mito de los Julios y difundió con gran éxito su pertenencia a la casa de Eneas (v. fig. 27 b). Pero, posteriormente, asumió plenamente el papel de salvador y favorito de Apolo, sin establecer para ello ninguna relación con la historia romana. El mito familiar cobró nueva importancia sólo al comenzar a difundirse la noticia de que sus nietos serían sus herederos. Pero en este caso no se trataba de presentarse a sí mismo en forma arrogante, como había ocurrido en el contexto de



149. Roma, Foro de Augusto. Planta con la reconstrucción del programa estatuario. El lado sur de la plaza aún no ha sido excavado.

la lucha con Antonio. Entretanto Virgilio, presionado por Augusto, había escrito la *Eneida* (29-19 a.C.), en la cual había expuesto una amplia interpretación del mito de Venus, la caída de Troya y las aventuras de Eneas. Esta interpretación englobaba no sólo el futuro gobierno de los Julios, sino toda la historia de Roma, en el contexto de un devenir de bienaventuranza previsto por el destino. En la *Eneida* aparece la época de Augusto a través de numerosas visiones y el mito la celebra como futura realización de un gran orden universal. Virgilio había creado, gracias a la fuerza sugerente de sus imágenes, una epopeya nacional que contribuía en todos los sentidos a reforzar la seguridad que en sí mismos tenían los romanos.

Al igual que en la construcción de templos y en la *publica magnificentia*, la conciencia de la superioridad cultural de los griegos también desempeñó un papel fundamental en la recepción de la *Eneida* por parte del público romano. El año 26 a.C., después de una lectura parcial, Propertio escribió que la obra superaría a la *Ilíada* de Homero (II 34, 64 s.). La fama que disfrutó Virgilio en vida muestra la disposición de sus contemporáneos a identificarse con este mito nacional. Tácito cuenta que «el pueblo, al oír sus versos en el teatro, se puso de pie y aplaudió al poeta, que casualmente se encontraba presente, como si se tratase del mismísimo Augusto» (*Dial.* 13).

No menos persuasivo era el lenguaje de los edificios y de las estatuas. El monumento que más ampliamente difundía el nuevo mito de Estado era el Foro de Augusto (fig. 149). Octaviano había prometido un templo a *Mars Ultor* ya en el año 42 a.C., con ocasión de la batalla de Filippi contra los asesinos de César. Pero el santuario no pudo ser consagrado hasta cuarenta años más tarde. Entretanto, Marte había puesto de manifiesto por segunda vez su papel de vengador en la batalla contra los partos. De ahí que los *signa* recuperados encontraran su asiento definitivo en la *cella* del nuevo templo. Era positivo que, mediante este éxito que consolidaba la identidad y después de las hazañas de los generales y de los ejércitos augústeos, el tema de la guerra civil pudiese pasar al olvido.

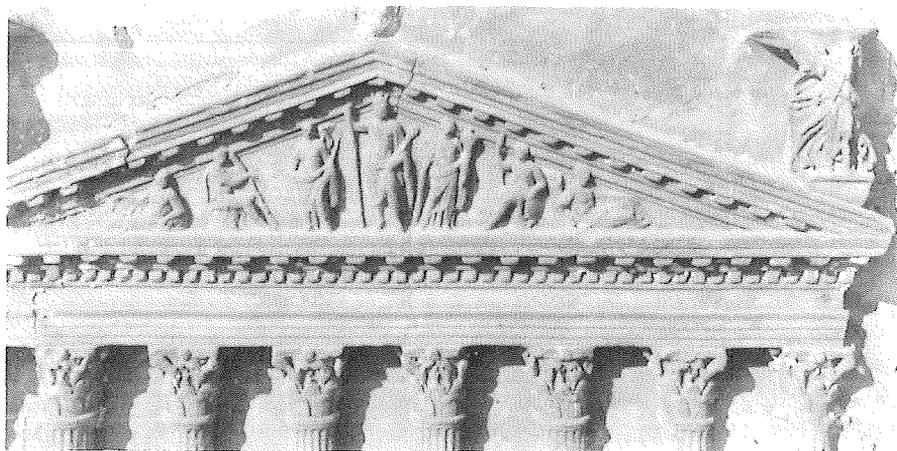
El edificio fue erigido por Augusto en un solar de su propiedad (*in privato solo*) y con dinero del botín. A diferencia de la estatua con coraza (*thoracata*) de Prima Porta y del *Ara Pacis*, el donante en este caso era el propio Augusto. El mismo formularía el programa iconográfico del Foro de Augusto, al igual que hiciera veintiséis años antes en el santuario de Apolo. Siguiendo las visiones de Virgilio se interrelacionan el mito y la historia y éstos son interpretados como eventos de un devenir sagrado. Pero, a diferencia de lo que ocurre en la epopeya, aquí la perspectiva se dirige del presente al pasado. El Foro y el Templo fueron concebidos como centros de representación del nuevo Estado y su decoración debía tener un valor didáctico. En consonancia con su estilo político, Augusto evitó toda forma directa de autorrepresentación. Ciertamente, los contemporáneos habrían de reconocer todo tipo de referencias y establecerían las más diversas asociaciones después de la experiencia de los últimos treinta años en relación con la veneración del monarca. Pero incluso un opositor de Augusto habría tenido dificultades para encontrar pruebas de una hipotética veneración impropia que el monarca hiciera de sí mismo en el contexto del programa. Como veremos, incluso en el Foro de Augusto el elogio directo del monarca fue asumido por el Senado.

Venus y Marte

La parte mitológica del programa iconográfico del Foro de Augusto consta de pocas figuras y casi no incluye elementos nuevos. Lo decisivo fue la combinación de dos grupos de mitos: el mito de Troya y la leyenda de Rómulo. Según una versión que difundiera Virgilio sobre la leyenda de la fundación de Roma, Marte habría seducido a la princesa real Rea Silvia de Alba Longa y se habría convertido en el padre de los gemelos Rómulo y Remo y en antepasado de los romanos. Pero Rea Silvia aparentemente descendía de la estirpe trojana de Eneas, de modo que podía ser incorporada al árbol genealógico de Augusto. A ello se debe que los poetas augústeos la llamaran Iliá, nombre derivado de Troya-Ilión. A ello se debe que Venus y Marte —cada uno con una pareja diferente— pasaran a ser antepasados de los romanos (lo que nuevamente llevó a Ovidio a hacer una alusión irónica sobre la legislación matrimonial). En el futuro ambos velarían conjuntamente por sus protegidos. Marte garantiza la *virtus* y Venus procura la fecundidad y la abundancia. El mito familiar de los Julios pasaría, de este modo, a ser un elemento fundamental del nuevo mito de Estado. Así, la estatua de la diosa del amor debía aparecer en toda circunstancia junto a la del dios de la guerra, con lo cual sin embargo también se recordaba necesariamente el amor furtivo de ambos en el mito griego. No obstante, los intérpretes augústeos de los mitos intentaban evitar este escollo, y por ello presentaban este amor como una prefiguración de la condición de elegidos que disfrutaban los Julios en el ámbito del pueblo romano de Marte.

Antes de la batalla de Accio, Octaviano había hecho representar a su antepasada en las monedas como una belleza seductora (v. fig. 27 c). Pero, en el frontispicio del Templo de *Mars Ultor* (fig. 150) aparece, junto al dios de la guerra, de acuerdo con su nuevo papel, altivamente envuelta en un manto y con el cetro en la mano. También en la *cella* del templo su estatua se hallaba en estrecha relación con la de Marte, respecto de lo cual Ovidio comentaría con frivolidad que el cónyuge —se refiere a Vulcano— debió esperar fuera, junto a la puerta (*Trist.* II 295). (Es probable que allí hubiera una estatua de Vulcano, donada por Augusto con motivo de la reorganización del cuerpo de bomberos.)

Esta referencia de Ovidio ha sido relacionada con la representación en relieve de tres estatuas de Argel que pueden ser interpretadas como un grupo de figuras de culto del Templo de Marte (fig. 151). Junto a la estatua de culto de *Mars Ultor*, acerca de cuya interpretación no cabe ninguna duda, se encuentran Venus con Eros y una estatua con

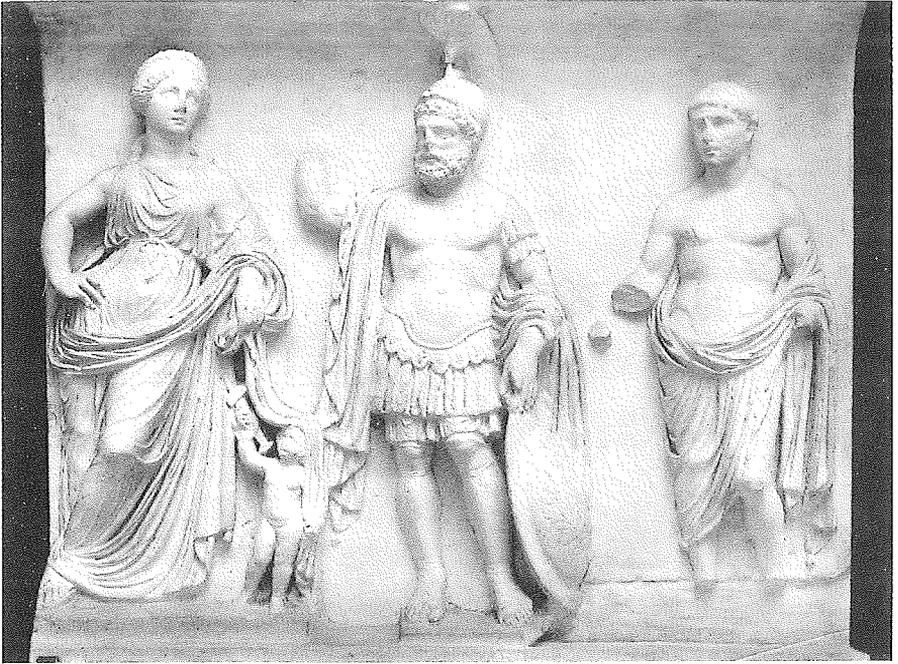


150. Frontispicio del Templo de *Mars Ultor*. Detalle del relieve (v. fig. 86). La distribución lineal de las figuras se corresponde con el carácter abstracto de su mensaje. La referencia común a Augusto da coherencia al conjunto.

ropajes a la altura de las caderas que ha sido relacionada, con acierto, con César divinizado, quien, por su carácter divino, ocupa un lugar junto a Venus y Marte. El pequeño Eros entrega a su madre la espada de Marte. En un contexto de este tipo y con un énfasis tan marcado no resulta peregrina una interpretación alegórica respecto a la cual existen antecedentes en otros monumentos: el hecho de que Marte aparezca desarmado alude a la paz que sigue a la guerra justa. En la estatua de culto de *Mars Ultor* volveremos a encontrar la misma idea.

No creemos sobreinterpretar este modesto relieve al decir que Venus fue representada según el arquetipo clásico de Afrodita. Quizá se tratara incluso de un original griego reutilizado, como era el caso del grupo de figuras de culto del Palatino (v. fig. 186) y del templo de *Iuppiter Tonans* (v. fig. 89 a). Puede demostrarse, con numerosos ejemplos, que los artistas augústeos intentaban destacar la imagen de las divinidades del Estado recurriendo a citas parciales de obras clásicas e incluso utilizando arquetipos de estatuas en su conjunto.

Un ejemplo ilustrativo nos lo ofrece la estatua en bronce de Venus en Brescia (fig. 152), a la que posteriormente le fueron agregadas las alas transformando a Venus en Victoria. La versión original sin alas repite una famosa estatua augústea que representa a Venus como ascendiente inscribiendo los triunfos de los Julios sobre un escudo. El arquetipo clásico había sido una estatua de Afrodita del siglo IV a.C., cuyo cuerpo se reflejaba en el escudo de su amante (fig. 153). Más adelante veremos cuán altos eran los valores morales que se asociaban



151. El relieve da una idea del grupo de imágenes de culto en el Templo de *Mars Ultor*: *Venus Genetrix*, *Mars Ultor* y un príncipe augústeo; en lugar de este último, en el Templo de *Mars Ultor* probablemente figurara una estatua análoga de César divinizado.

en tiempos augústeos con este tipo de citas del arte clásico. En este caso, obviamente, la obra clásica debía adaptarse a la nueva función y también a la nueva moral. El torso desnudo fue cubierto, exponiendo el escudo con las inscripciones triunfales en dirección del observador.

En un grupo escultórico «creado» probablemente por artistas augústeos puede verse el mismo tipo de Afrodita/Venus clásica que en vez de sostener el escudo abraza al mismísimo dios de la guerra, figura que a su vez es una copia de una obra del siglo V a.C. (fig. 154). Mediante la utilización simultánea de dos modelos clásicos, el carácter simbólico del conjunto se manifiesta de forma casi propagandística. Aquí no se trata ya de la aventura amorosa que relata el mito, sino de las enormes concomitancias simbólicas del nuevo mito de Estado. Es significativo que copias posteriores de este conjunto aparezcan relacionadas con retratos de la pareja imperial o incluso de matrimonios burgueses. De este modo se traspasaban los valores personificados por el grupo escultórico, sobre todo la *Concordia*, a las personas retratadas.

También para Marte debieron de crearse nuevas imágenes que cum-



152. Estatua de bronce de la Victoria con un escudo; comienzos de la época imperial. La estatua se basa en el modelo griego de la fig. 153. Originalmente representaba a *Venus Genetrix* gloriándose de los triunfos de su estirpe, en tanto los inscribía en el escudo de Marte.

153. La Venus de Capua. Copia romana de un original griego del siglo IV a.C. En este caso Afrodita se refleja en un escudo de Ares.

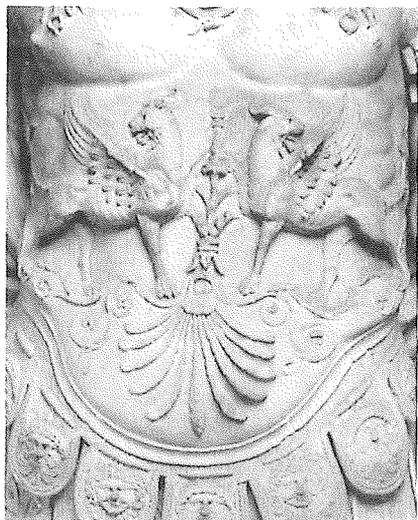
plieran con los requisitos propios de su dignidad como ancestro. La estatua de culto del templo, que probablemente fuera creada originalmente en oro y marfil, es conocida a través de una colosal copia en mármol procedente de la época de los Flavios (fig. 155 a). Tal como apareciera en el *Ara Pacis*, Marte es representado aquí con barba cerrada como honorable figura paterna. Incluso después del año 20 a.C., en el templo de planta circular en el Capitolio, había sido representado con aspecto juvenil, desnudo y con un movimiento de cuerpo propio del estilo arcaico (v. fig. 145 b). Ahora lleva una coraza ricamente decorada y un magnífico yelmo así como también espinilleras, lanza y un escudo.

Si bien la coraza concuerda con las formas de la época, el yelmo, decorado con esfinges y pegasos, es copia del de la Atenea Pártenos



154. Marte y Venus. Copia de un modelo augústeo. Los cuerpos de las divinidades son copia de representaciones clásicas de las divinidades. El abrazo hace referencia a un contexto ideológico. Posteriormente, este conjunto fue modificado utilizando retratos y sirvió, de este modo, tanto para la representación imperial como privada. Procede de la época del emperador Cómodo (180-192 d.C.).

de Fidias. También la barba y el rostro fueron elaborados en un estilo clásico, para lo cual fue utilizada como arquetipo la estatua ática de un estratega; la coraza y el escudo están decorados con motivos alusivos a temas del presente. El escudo, que fue agregado a la copia de la estatua, luce una gran *corona civica* (v. fig. 151) cuya relación con Augusto en su calidad de salvador resultaba particularmente evidente para los visitantes de la *cella* del templo, dado que delante del grupo de figuras de culto se hallaban los *signa* y las águilas de las legiones a



155 a. Copia de la estatua de culto de *Mars Ultor*; hacia 90 d.C.

155 b. Detalle de la coraza. La combinación de los grifos con el ornamento vegetal tiene un carácter simbólico.

manera de reliquias (*Res Gestae* 29). Dos grifos figuran en la coraza de forma dominante, los cuales, junto con la gorgona, hacen referencia a las temibles armas de Marte. Los contemporáneos veían a los grifos como los animales de Némesis, la personificación de la venganza divina, y también como los animales de Apolo. También los elefantes y las cabezas de carnero en las lengüetas de cuero del vestido han de entenderse como temas alusivos a la fuerza y a la lucha. Los grifos descansan sobre una gran hoja en forma de palma con zarcillos y en su centro emerge, en forma de un candelabro, el tronco de una planta (fig. 155 b). En las solapas de los hombros aparecen incluso parejas de cuernos de la abundancia: Marte paternal ha pasado a ser un guardián de la paz.

Por el contrario, la representación del dios en el frontispicio del

templo tiene un carácter agresivo. Aparece con el torso desnudo, con un gesto arrogante pone el pie sobre una esfera universal y en las manos sostiene una espada y una lanza (v. fig. 150). Probablemente no sea casual el hecho de que las imágenes del protector paternal y del poderoso conquistador aparezcan enfrentadas en un lugar tan singular. El segundo aspecto se corresponde con la orientación de expansión imperialista propia de la forma en que Augusto concibe su gobierno. No en vano también el monarca divinizado fue representado posteriormente siguiendo el esquema de esta estatua. Por lo demás, la representación de Marte en el frontispicio del templo está indirectamente relacionada con Augusto mediante las figuras que lo acompañan. Frente a *Venus Genetrix* con Eros se encuentra la Fortuna con un timón y cuernos de la abundancia. El año 19 a.C., después del retorno del *Princeps*, el Senado había erigido un altar en honor de la *Fortuna Redux*. A continuación, aparecen sentados Roma y Rómulo en su calidad de *augur*, la figura recostada del Tíber y la colina del Palatino donde Rómulo erigiera la primera muralla de la ciudad y donde vivía Augusto.

La ausencia de movimiento de la composición del frontispicio es característica del nuevo arte de Estado, que tiende a crear un ambiente de majestuosa solemnidad, y también es propia del valor emblemático de la representación de planteamientos ideológicos a través de figuras y personificaciones. En los frontispicios de los templos clásicos y helenísticos se solía representar de forma dramática un mito o una batalla. Incluso en el frontispicio del Templo de Quirino, comenzado por César, aún aparecían representados numerosos eventos míticos, entre otros el *augurium* de Rómulo. Bajo Augusto, las figuras son expuestas simplemente una junto a otra siguiendo una ordenación de simetría axial, personifican planteamientos abstractos y de este modo, indirectamente, hacen referencia al *Princeps*: han pasado a ser elementos iconográficos del nuevo mito.

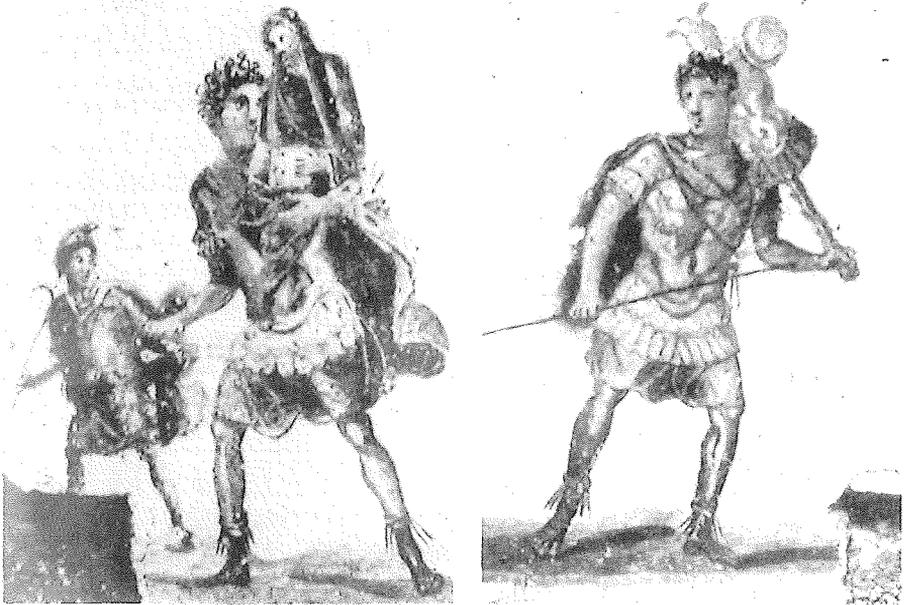
Eneas y Rómulo

De los antiguos mitos de los héroes sólo fueron escogidas unas cuantas escenas llenas de significado. En correspondencia con la combinación de Marte y Venus, en las hornacinas centrales de las dos grandes exedras del Foro de Augusto (v. fig. 149) se hallaban, uno frente a otro Eneas y Rómulo. Eneas, descendiente de Venus, aparece huyendo de Troya en llamas y a Rómulo, hijo de Marte, se le ve como un triunfador. La confrontación entre ambas figuras no preten-

de establecer una comparación de carácter competitivo entre ambos héroes; sus proezas simbolizan más bien virtudes complementarias.

Las estatuas no se han conservado, pero a través de diversas estatuillas, relieves y pinturas murales podemos hacernos una idea clara de cuál fue su aspecto. Eneas carga a su anciano padre Anquises y lleva de la mano a su pequeño hijo Ascanio (fig. 156 a). Al mismo tiempo rescata los Penates, los dioses del hogar, que Anquises cubre con sus manos como un valioso tesoro. Junto con el Paladio, eran adorados en el Templo de Vesta como garantes de la perdurabilidad de Roma. César también había atribuido a Eneas el rescate del Paladio. En una moneda se le ve huyendo con el ídolo arcaico en las manos (v. fig. 27 a). Pero en el grupo de esculturas del Foro de Augusto se trata de algo más que de una mera representación con carácter dramático. Eneas es glorificado como un modelo del nuevo Estado y como tema fundamental se destaca la *pietas* que demostrara hacia los dioses y el padre en momentos críticos.

De ahí que el artista haya incluido en su obra numerosos elementos didácticos que nada tienen que ver con los hechos propiamente



156 a, b. Pinturas murales de la fachada de una casa en Pompeya, en las cuales se reproducen los grupos de estatuas de las dos exedras del Foro de Augusto. a) Eneas con su padre Anquises y el pequeño Ascanio. b) Rómulo con las armas (*spolia opima*) del caudillo enemigo, al que diera muerte con sus propias manos.

tales: el joven troyano es representado como futuro romano ya durante la fuga. No sólo lleva una armadura romana, sino también el calzado de un patricio en su calidad de antepasado de los Julios. En cambio, el pequeño Ascanio está vestido como un pastorcillo frigio con un atuendo de mangas largas y un gorro con borla; por lo demás, curiosamente lleva en la mano un arma arrojadiza para la caza de conejos. A través de esto se alude a las tareas de pastoreo de los jóvenes troyanos en el monte Ida y a las relaciones amorosas de Anquises con Venus. Pero éste aparece aquí representado como un piadoso anciano y lleva la cabeza cubierta, como también lo harían posteriormente Augusto y los demás sacerdotes de la Roma renovada.

Aquí nada quedaba entregado a una espontánea fantasía artística; todo hace referencia a un contexto y a un significado relevante. Podemos hacernos una idea de la medida en que esta composición se enmarca en el ámbito de la interpretación augústea de la mitología mediante la comparación con las figuras de una moneda que había hecho acuñar el joven Octaviano (v. fig. 27 b). En aquella ocasión se había representado a Eneas desnudo, según la tradición iconográfica griega, cargando sobre sus hombros a un Anquises que mira temeroso a eventuales perseguidores. Allí ni siquiera aparecían los Penates.

En el centro de la exedra del lado opuesto podía verse a Rómulo con un trofeo (fig. 156 b). Así, frente a la imagen del cumplimiento en una situación de sufrimiento y necesidad se encontraba la imagen del triunfo: el *exemplum pietatis* frente al *exemplum virtutis*.

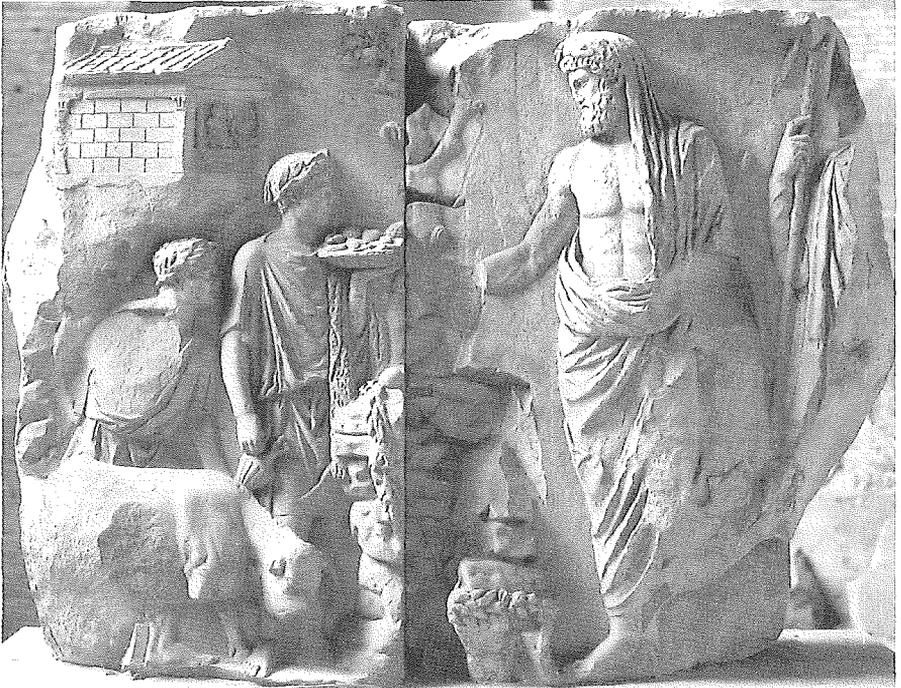
Rómulo es glorificado como el primer triunfador de la historia romana. Esto se correspondía con el nuevo orden de la lista de los triunfadores que el Senado había hecho inscribir sobre largos paneles de mármol en el arco honorífico de Augusto situado junto al Templo de César. Afortunadamente se ha conservado el comienzo de las listas. Con fecha precisa se consigna allí el triunfo del «Rey Rómulo, el hijo de Marte» sobre el rey Acrón de Cenina «en el primer año de la ciudad». Según la tradición, Rómulo había dado muerte con sus manos al caudillo enemigo, cuya armadura había ofrendado como *spolia maxima* en el Templo de *Iuppiter Feretrius*, un templo que, como acto simbólico, Augusto había reconstruido antes de la batalla de Accio (v. fig. 44). Aquello que comenzara con tanta gloria con el «padre de la ciudad y de la *virtus*» (Propertio, 4, 10) terminaba coronado por el triple triunfo de Augusto. De esta forma fue inscrito en las listas de triunfadores.

Una segunda confrontación de Eneas y Rómulo se ha conservado en un relieve del lado anterior del *Ara Pacis*. Pero a diferencia de las imágenes en el santuario de Marte, aquí se trata de imágenes recata-

das, figuras que no representan proezas ejemplares, sino que hacen referencia a la providencia divina que desde un comienzo ejercía su dominio sobre la historia romana. A la derecha de la entrada está representada la llegada de Eneas al Lacio (fig. 157), y a la izquierda la loba con los gemelos.

Después de largas aventuras, el piadoso Eneas logra encontrar la cerda con los lechones bajo una encina, tal como le fuera anunciado en la profecía (Virgilio, *Aen.* 3, 390; 8, 84). Allí, en el lugar en que posteriormente sería emplazada la ciudad de Lavinio, debía construir un templo a los Penates; allí encontrarían una patria los fugitivos de Troya.

Ya se ve allí un modesto altar con la correspondiente decoración. Sirvientes con la cabeza coronada tienen preparada para el sacrificio a la cerda, y portan una gran bandeja con frutos. Con la cabeza cubierta, Eneas lleva a cabo la libación. En este momento parece muy pensativo. Da la impresión de que el desarrollo de estos hechos hubiera quedado detenido. Incluso los sirvientes tienen la mirada puesta en la



157. Roma, *Ara Pacis Augustae*. Después de su llegada al Lacio, Eneas ofrece un sacrificio a los Penates rescatados de Troya; éstos aparecen representados en el templo que Eneas había ofrecido construir. Delante de él, la cerda de Lavinio que prometiera el oráculo.

distancia, como si se hallasen contemplando una visión. De este modo, el observador es transportado más allá de los hechos concretos. Mientras más atención preste a los detalles de la representación, tanto más irá descubriendo las concomitancias.

Para dar mayor solemnidad a la figura de Eneas, el artista ha elaborado, también en este caso, tanto la cabeza como el torso según las formas del arte del período clásico inicial y ha vestido a Eneas con un manto del tipo «romano antiguo», una vestimenta que se conocía a través de las antiguas estatuas de los reyes romanos situadas en el Capitolio (Plinio, *N. h.* 34, 23). Al igual que aquéllos, también Eneas tiene la lanza en la mano como signo de su dignidad gubernamental. En oposición al guerrero heroico del Foro, se ve aquí la representación del *pater Aeneas*, un personaje piadoso que ha madurado a través de las innumerables pruebas a que ha estado sometido. En cambio Ascanio, de cuya figura no se ha conservado en el relieve más que un pequeño fragmento, aún viste el atuendo troyano y lleva la vara de pastor, a pesar de que entretanto ha pasado ya a ser un adolescente. Eneas mira hacia los sirvientes. Por lo general, éstos suelen ser representados como hombres fuertes y de rasgos duros. Aquí, en cambio, aparecen como figuras juveniles y casi nobles. Son un reflejo de la juventud piadosa y valiente que deseaba Augusto para el futuro. Llevan la vestimenta contemporánea de los victimarios y tienen en las manos los instrumentos para el sacrificio, tal como podría vérselos a diario en Roma durante el desarrollo de este tipo de ritos.

Eneas no ofrece el sacrificio a Juno, según Virgilio, sino a los Penates rescatados de Troya (D. de Halicarnaso, I 57). De este modo se subraya la relación con la imagen del «salvador» en el Foro de Augusto y con la familia del *Princeps*. Al fondo, el templo aparece ya construido con hermosos bloques de mármol. Naturalmente, esto es otra referencia a los *Aurea Tempia* de Roma y a Augusto, quien había sido representado en el mismo monumento en actitud de ofrecer un sacrificio (v. fig. 100 a).

¡Connotaciones y más connotaciones! Los artistas augústeos desarrollaron una modalidad narrativa completamente nueva, en la que podían combinar en la misma composición el pasado y el futuro (p. 241). Aún en mayor medida que en el caso de las imágenes alegóricas de *Pax*, nos encontramos aquí ante una especie de ilustración votiva. Al enfrentarse a un movimiento «congelado», el observador debía volcarse a la contemplación. En el contexto de las innumerables coronas y ramas de encina era imposible pasar por alto que la encina del centro de la composición no constituía únicamente una indicación espacial, sino que estaba concebida como un símbolo de bienaventu-



158. El pastor Faustulo encuentra a la loba con los gemelos. Panel de terracota.

ranza referido al presente: desde un principio Augusto había sido un elegido tanto de los dioses como del destino.

Lamentablemente, el relieve del lado opuesto sólo se ha conservado de forma muy fragmentaria. También aquí había un árbol sagrado en el centro de la composición. Se trata del *figus ruminalis*, la higuera bajo la cual el pastor Faustulo había encontrado a la loba con los gemelos. En las ramas del árbol se halla el pico, que es el pájaro de Marte, el cual también había colaborado en la alimentación de las criaturas. Faustulo y Marte enmarcaban esta tranquila escena. Ambos contemplaban el milagro silenciosamente y casi en actitud de adoración, tal como puede verse en una terracota (fig. 158). Así es como, también en este caso, la «ilustración de carácter votivo» sustituye a la representación narrativa. La cabeza de Marte da una idea del ambiente recogido del conjunto (fig. 159): Marte y Faustulo ocupan el lugar del espectador y observan solemnemente cómo se cumple la providencia del destino que protege a Roma desde sus inicios. Los contemporáneos sabían que Augusto había rehabilitado el lugar de este mítico suceso, o sea, el Lupercal al pie del Palatino, y anualmente presenciaban el antiguo rito al que se ha hecho referencia más arriba. También

en este caso, el presente estaba íntimamente relacionado con los orígenes míticos.

Es sorprendente que los dos principales ciclos de mitos de los monumentos augústeos se redujesen tan sólo a unas pocas imágenes. En cambio, los escultores de Pérgamo habían relatado minuciosamente la historia fundacional de su ciudad, la que también estaba formulada en función de la casa gobernante. Aun en el friso tardorrepublicano de la Basílica Emilia se relataban diversos episodios de la historia primitiva de Roma con gran profusión de escenas. Pero en la época augústea, la intención educativa era de tal modo dominante que el contexto narrativo pasaba absolutamente a un segundo plano. Resulta significativo que en el arte augústeo ya casi no existan frisos con escenas narrativas. La interpretación de los mitos se lleva a cabo en unas pocas escenas individuales y tanto su selección como su forma de representación están en función de la tarea que plantea el mito de Estado. En estas imágenes, Eneas y Rómulo ya no aparecen como personajes mitológicos vivos. Su valor como arquetipo y su sentido conceptual pasan a primer plano. Y dado que el programa de renovación moral se concentraba en unas pocas ideas básicas, a través de las representaciones de temas de la mitología también se destacaban tan sólo unos pocos valores, sobre todo *pietas* y *virtus*. El comporta-

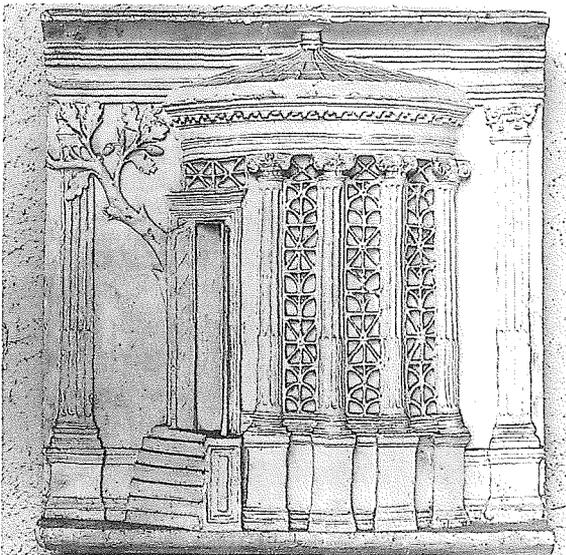


159. Roma, *Ara Pacis Augustae*. Cabeza de Marte. Al igual que en el caso de Eneas (v. figs. 157 y 204), el artista utilizó formas clásicas.

miento ejemplar de los héroes es presentado en el sentido de una exhortación y en la medida de lo posible es combinado con una referencia al *exemplum* vivo del *Princeps*. Y dado que en su proceder éste, a su vez, se regía por aquellos *exempla*, surgía aquí nuevamente una relación entre el presente real y la imagen mítica.

Un ejemplo de ello es el particular empeño con que Augusto atendía el culto de Vesta. Después de que a la muerte de Lépido, el año 12 a.C., pudiera también, finalmente, llegar a ser *pontifex maximus*, erigió un santuario a la diosa en su casa del Palatino. De este modo cumplía —pero a la vez también eludía— la antigua disposición sagrada que imponía que el *pontifex maximus* residiera en la *Regia* en el Foro. Cuando el descendiente de Eneas ofrecía un sacrificio ante el Templo de Vesta, también se hacía presente el mito según el cual los Penates y el Paladio habían sido rescatados de Troya. A ello se debe que en la base de Sorrento el Paladio se mostrara expresamente detrás de la diosa Vesta: Augusto había preservado las imágenes divinas de la destrucción y del olvido. No sorprende, pues, que en las imágenes las vírgenes vestales den con frecuencia la impresión de adorarlo más bien a él que a Vesta y que en una representación del Templo de Vesta se vea una rama de encina creciendo junto al templo (fig. 160).

Una cualidad particular de las imágenes augústeas de la mitología es la invocación del destino. El observador debiera ser conducido a la meditación y a un estado de ánimo casi religioso que lo haga receptivo a las alusiones y referencias relativas a la historia sagrada.



160. Templo de Vesta con la encina simbólica. Relieve de mármol; comienzos de la época imperial.



161 a. La musa Clío (?) apoyada en un jarrón; al lado, la esfera universal sostenida por una figura alada. Relieve en mármol; comienzos de la época imperial.

161 b. Detalle del jarrón con el rapto de una mujer y Diomedes llevando el Paladio.

En un relieve del que se han conservado dos versiones, se ve a la Sibila o a Clío junto a la representación de la destrucción de Troya; parece estar sumida en un estado de profunda meditación (fig. 161 a, b). Pensativa, descansa sobre una preciosa vasija en la que puede verse la representación del rapto de una mujer. Tampoco en este caso falta la referencia explicativa. De espaldas a esta escena atroz aparece Diomedes con un gran Paladio: Troya hubo de ser destruida para que pudiera fundarse Roma. Junto a la vasija, un Atlas alado sostiene una *sphaera* y, probablemente, la vista de la musa recayera sobre este símbolo del poder universal (añadido en el relieve). De esta manera, la representación de la mitología establece una relación inequívoca con el presente y con el poderío universal de Roma.

Por lo demás, el mito de Diomedes desempeña un importante papel en el arte augústeo a causa del rescate del Paladio. Así como en otro tiempo Diomedes o Eneas habían rescatado el Paladio que era venerado en el templo de Vesta, también Augusto lo había preservado —en concordancia con la imagen de Varrón (v. p. 130)— a través de la conservación del Estado. A ello se debe que, posteriormente, los emperadores también fueran representados como Diomedes.

Al igual que en la imagen del Eneas fugitivo, también se incluye en la vasija una imagen del sufrimiento en la interpretación de la historia. Parece que Virgilio influyó en este mismo sentido sobre los artistas o sobre los patronos.

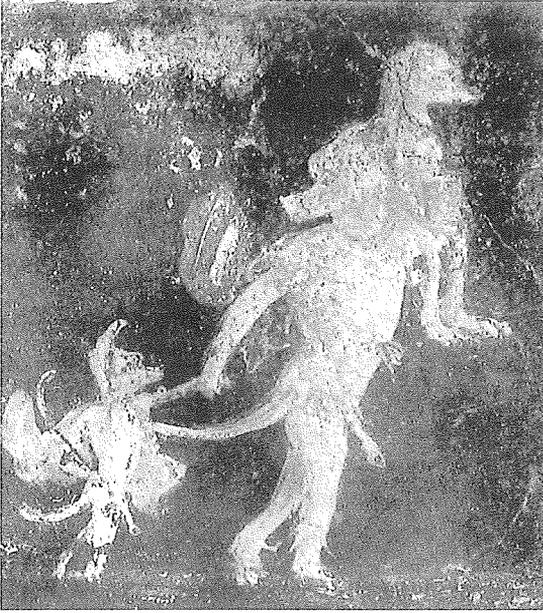
Pocas veces una imagen ha exigido del observador tanta cultura como en el caso de este relieve, obra que probablemente estuviera destinada a la decoración de un ambiente de carácter privado. La mayoría de las representaciones de la mitología eran de fácil comprensión. Sobre todo porque, en última instancia, siempre se trataba de lo mismo, ya fuera que se estableciese una relación entre Eneas, Vesta, Diomedes o el propio emperador con el Paladio, que Eneas o Venus apareciesen como ascendientes divinos de la casa imperial o que Apolo, el trípode, la esfinge o la Sibila aludiesen a la providencia del destino.

Lo que con frecuencia hace particularmente agotadoras las interpretaciones eruditas de los arqueólogos constituye una importante característica de las obras de arte augusteas, a saber, su intención eminentemente didáctica, que se manifiesta en constantes repeticiones, comparaciones, equivalencias y alusiones.

Incluso ya en aquella época esto resultaba excesivo. A través de la broma y de la ironía se intentaba crear un ambiente menos denso. Los versos equívocos y mordaces de Ovidio tenían, sin duda alguna, un público pródigo en aplausos y en ocasiones incluso se llegaba a caricaturizar las veneradas figuras de la mitología. El propietario de una villa de Stabia hizo pintar en una de sus habitaciones una parodia del grupo de Eneas del Foro de Augusto (fig. 162): los antepasados ancestrales del *Princeps* aparecen como una familia de simios con cabeza de perro y enormes genitales.

Pero se trata de casos aislados. Vistas en el conjunto, las nuevas imágenes de la mitología alcanzaban una gran difusión no sólo en el ámbito público de las ciudades romanas; también en la vida privada desempeñaban un papel nada desdeñable y penetraban profundamente en la conciencia de amplias capas de la población. Sería interesante saber si en los festines vespertinos eran muchos los que como Horacio cantaban «a la *virtus* de los generales, a Troya, a Anquises y a los descendientes de Venus omnipresente, acompañados por flautas lidias, siguiendo la tradición de los antepasados» (IV 15, 29).

El grupo de Eneas también tenía una amplia difusión en anillos, en lámparas y en estatuillas de terracota, representaciones que, sin duda, estaban pensadas con un sentido de lealtad. No pasó mucho tiempo hasta que esta imagen llegara a ser utilizada como clave privada de *pietas*. Mas a este respecto los patronos de monumentos fu-



162. Caricatura del conjunto escultórico de Eneas del Foro de Augusto (v. fig. 156 a): simios con cabeza de perro. Pintura mural de una villa en Stabia.
163. Lápida de Petronia Grata. El motivo iconográfico fue elegido por una hija para manifestar el afecto por su madre.

nerarios como el que reproducimos aquí (fig. 163) ya no pensaban en el *Princeps*. Ellos ya habían asumido plenamente el contenido moral de esta imagen política y la utilizaban como manifestación de la *pietas* del difunto o como señal del cariño de los vivos hacia el muerto (v. p. 324).

Una imagen revisada de la historia romana

En la Antigüedad, el mito y la historia no constituían ámbitos separados. Las proezas de los antepasados heroicos no se concebían como algo menos «histórico» que las de los verdaderos antepasados de una familia. Por el contrario, se las tenía en muy alta estima por el valor ejemplar que conllevaban. Augusto actuaba en plena consonancia con la tradición al instalar las estatuas de los hombres más meritorios de su familia junto al grupo de Eneas en la exedra y en la columnata a la izquierda del Templo de Marte (v. fig. 149). Ya anteriormente, los aristócratas romanos hacían referencia a la importancia de su *gens* mediante grupos de estatuas de sus antepasados famo-

sos. Pero esto nunca se había llevado a cabo de forma tan consecuente como en esta galería de la fama de los Julios; desde Eneas y Ascanio y los demás reyes de Alba Longa, conducía a través de los principales Julios de los primeros tiempos de la República hasta llegar al presente. Incluso el padre de Julio César, un figura políticamente irrelevante, fue honrado con una estatua. Sin duda alguna, muchos vacíos debieron ser cubiertos con miembros desconocidos de la familia de los Julios para, de este modo, dar la impresión de que la estirpe del *Princeps* había destacado a lo largo de toda la historia romana. Lo nuevo y más sugerente era que esta galería de los Julios se enfrentaba a una serie de grandes romanos cuidadosamente seleccionada (*Hist. Aug.* A. Severo, 28, 6: *summi viri*). Estas figuras habían sido emplazadas junto a Rómulo y los demás reyes romanos en la columnata opuesta. De este modo, ambas galerías de estatuas fundamentaban la posición de la familia del *Princeps* a partir de su extraordinario rango histórico. Lo referente a la participación secular y a los altibajos de las grandes familias, así como también a la escasa importancia de los Julios durante los siglos IV a II a.C. fue una información que sufrió manipulaciones. Se fomentó la idea de que los Julios habían destacado desde un primer momento, dado que de este tronco surgiría el salvador. Ya Virgilio lo había presentado de esta manera.

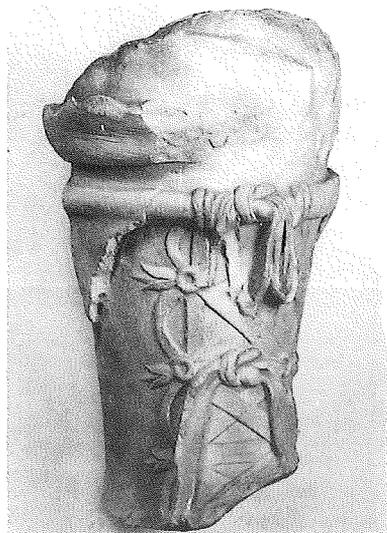
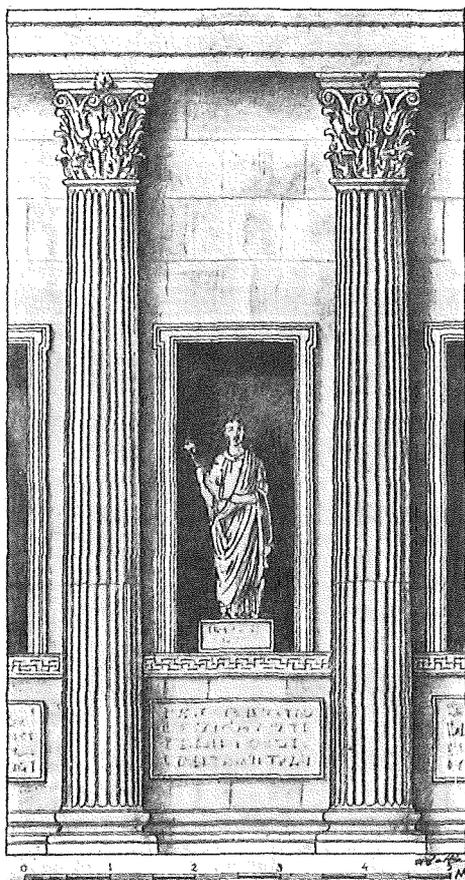
El criterio según el cual eran escogidos los más grandes romanos permitía eliminar episodios ingratos, sobre todo los referentes a las disputas internas, y también hacía posible presentar una imagen pura y armónica de la historia romana. Se honraba sobre todo a aquellos «que, desde sus modestos inicios, habían contribuido a que el poder del pueblo romano hubiese alcanzado la grandeza del presente» (Suetonio, *Aug.* 31). Así pues, quienes habían engrandecido el Imperio a través de sus proezas militares, o sea, los generales y los triunfadores, eran considerados como los más grandes romanos.

El emplazamiento de las estatuas en el santuario de Marte sugería, al mismo tiempo, una «imagen de conjunto» de la historia romana. Los enemigos de otro tiempo aparecían reunidos en la galería de la gloria nacional: Mario junto a Sila, Lúculo junto a Pompeyo. La figura que más recientemente había contribuido al engrandecimiento era Druso, el hijastro de Augusto caído el año 9 a.C. en su campaña contra los germanos. En la galería de los Julios faltaba únicamente el más grande de ellos, el dictador Julio César. En su calidad divina no podía figurar en una misma serie junto a los mortales. El *Divus Iulius* tenía su lugar en el templo (v. p. 230 y siguientes).

Bajo cada estatua había un escueto *titulus* con el nombre y la carrera institucional del homenajeadado, además de un *elogium* algo más

explícito mencionando sus principales méritos (fig. 164). Entre otras cosas, también se enunciaba allí explícitamente la obra civil de los *summi viri*. Por ejemplo, de Apio Claudio el Ciego se destacaba que había derrotado a los samnitas y a los sabinos, que había construido la *Via Appia*, y el acueducto del mismo nombre así como el Templo de Bellona y que había impedido con éxito que se acordara la paz con el rey Pirro. Estas inscripciones con un carácter lexicográfico debían reforzar la impresión de que realmente se trataba de los más grandes romanos. Entre los fragmentos de mármol que se han conservado hay estatuas de figuras *thoracatas* y togadas (figs. 165 y 166). Los tipos estatuarios probablemente fueran elegidos en función de las características de los méritos. En la galería también parecen haberse integrado estatuas más antiguas.

El Foro de Augusto ofrecía, a través de imágenes y de textos, una

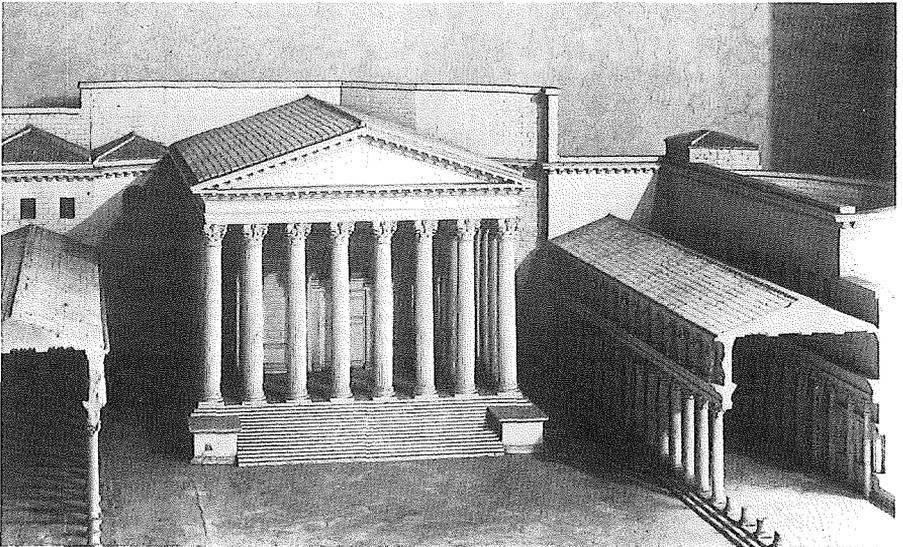


164. Roma, Foro de Augusto. Estatua de la galería de los *summi viri* con *titulus* y *elogium*. Reconstrucción.

165. Fragmento de una pierna de una estatua procedente del Foro de Augusto. El escultor representó cuidadosamente el doble nudo del «calzado senatorial» como un signo de rango. Cada anillo está decorado con una flor estilizada de forma clásica.

versión histórica revisada y adaptada a las nuevas circunstancias. Aquí, la historia romana se reducía a exponer lo referente al constante crecimiento del Imperio hasta el presente. Debido a que todo ello no contribuía sino a resumir las más destacadas obras personales de cada uno de los conquistadores, se creaba necesariamente la impresión de un devenir determinado por el destino.

No cabe ninguna duda de que Augusto participó directamente en la concepción del programa y en la elección de los *summi viri*. Según Plinio (*N. h.* 22, 6, 13), los *elogia* inscritos bajo las estatuas habrían sido redactados por él personalmente. Estas palabras no han de tomarse en un sentido literal; con toda seguridad empleó a numerosos consejeros y probablemente la distribución de los puestos de honor debió de ser, durante mucho tiempo, un tema recurrente de conversación. Con buenos fundamentos se ha pensado que C. Julio Higino, un liberto de Augusto y director de la biblioteca del Templo de Apolo, participó de forma decisiva en la elaboración del programa. Efectivamente, él podía servir de consultor para la estructuración de un programa de este tipo, ya que había escrito un libro con el título *de familiis Troianis* y un comentario sobre la *Eneida* de Virgilio. En su conjunto, la idea se remite indudablemente a la imagen de los héroes que ofrece Virgilio en el sexto libro de la *Eneida*, el pasaje en que, en los infiernos, Anquises muestra a Eneas los grandes romanos del fu-



166. Foro de Augusto. Detalle de la maqueta. En la parte posterior de la columnata, a la derecha del Templo de Marte, se ven los nichos para los *summi viri*.

turo hasta César Augusto. «El devolverá al Lacio, el antiguo reino de Saturno, la Edad de Oro» (VI 792).

Los romanos pudieron ver nuevamente todo el programa de su *Walhalla* en la procesión fúnebre a la muerte de Augusto. «A continuación venía su inhumación. El féretro estaba hecho de marfil y de oro y decorado con una cubierta purpúrea. En el ataúd el cadáver estaba protegido de las miradas. Pero se veía una imagen suya de cera, en la cual aparecía vestido como triunfador. Esta fue traída desde su casa en el Palatino por los cónsules designados para el año siguiente y puesta a la cabeza de la procesión. Otra estatua, de oro, provenía de la Curia; la tercera era cargada por una cuadriga triunfal. A continuación venían los “retratos” [*eikones*, probablemente se trate de actores con las correspondientes máscaras con un retrato] de sus antepasados y de parientes muertos, con la excepción de César, puesto que éste estaba incluido entre los héroes. Seguían los “retratos” de todos los romanos que de alguna forma se habían destacado y a la cabeza de la procesión iba el mismísimo Rómulo. Incluso podía verse a Pompeyo y a todos los pueblos que había sometido Augusto, en cada caso con sus vestimentas características» (Dión 56, 34).

Pero no sólo a partir de esta procesión de enmascarados resultaría evidente que la galería de los héroes estaba referida a Augusto. El mismo había comentado el sentido de este programa iconográfico en un edicto publicado con motivo de la consagración del Foro, y en aquella ocasión había sido absolutamente claro.

«Su intención había sido que mientras él viviese los romanos lo juzgasen, tanto a él como posteriormente a los *princeps* que viniesen, según el ejemplo de estos hombres» (Suetonio, *Aug.* 31).

Todo ello era propio del estilo de Augusto: siempre que podía, argumentaba con citas y con leyes de los antepasados. La respuesta a esta exhortación no se hizo esperar. El Senado erigió un monumento honorífico que probablemente dominaba el Foro; éste tenía la forma de una cuadriga triunfal en cuya base aparecía el nuevo título honorífico de *Pater Patriae*.

«Durante mi decimotercer consulado, el Senado, los caballeros y el pueblo romano en su conjunto me concedieron el título honorífico de “Padre de la Patria” y decidieron colocar la inscripción correspondiente en el pórtico de mi casa, en la Curia Julia y bajo la cuadriga que el Senado había hecho erigir en mi honor en el Foro Augusto» (*Res Gestae* 35).

En la inscripción figuraban todas sus victorias (V. Patérculo II 39). En ellas quedaba de manifiesto que él era el más grande entre los grandes.

La invitación a la comparación no era simple retórica. Los actos y las ceremonias de Estado, que Augusto asociaba al nuevo Foro y al Templo de Marte, permitirían que, también en el futuro, se contemplase el glorioso presente teniendo como escenario la imagen de un pasado perfectamente ordenado. Los jóvenes vestían aquí la toga propia de los hombres y aquí se les inscribía en las listas militares. Aquí, en el Templo de Marte, tomaba el Senado las decisiones relativas a la guerra, la paz y los triunfos. De aquí partían los gobernadores militares. Los generales que retornaban victoriosos hacían entrega de sus insignias de la victoria en este lugar y en él juraban lealtad y amistad los príncipes bárbaros. Es así como el Templo de Marte adquirió privilegios que hasta entonces habían estado parcialmente limitados al templo capitolino de Júpiter. En síntesis, el nuevo Foro pasó a ser un lugar de representación para la «política exterior» y para todo lo que estuviese relacionado con la *virtus* y con las glorias militares.

Si Calígula exigía expresamente a los portadores de sus habituales cartas de Britania que a su llegada hicieran primero una entrada ceremonial a través del Foro romano, que descendieran en la Curia y que hicieran entrega de las cartas en el Templo de Marte ante todo el Senado (Suetonio, *Gaius* 44), podemos imaginarnos cómo serían las ceremonias con ocasión de la celebración de triunfos, para recepciones de reyes extranjeros o con motivo de otros eventos realmente importantes.

En el futuro se rendiría homenaje a los generales victoriosos erigiendo en su honor, en el Foro, una estatua de bronce en la que el personaje aparecería vestido como triunfador; allí se expondrían también las armas y las insignias conquistadas a los enemigos. De esta forma lo había estipulado Augusto. Conocemos los nombres de algunos hombres a quienes el Senado había distinguido con tales homenajes por encargo del emperador. Pero la elocuencia didáctica con la que Augusto exhortaba a la imitación de los grandes hombres del pasado y con la que prometía a cada uno la fama correspondiente a sus méritos era inconsistente, puesto que las estatuas de los generales contemporáneos de mayor mérito se hallaban en algún lugar entre las columnas o en los márgenes de la plaza. En cambio, en el 19 d.C., Tiberio hizo erigir arcos triunfales en honor de los príncipes imperiales Germánico y Druso el Menor junto al Templo de Marte, todos ellos copias fieles de los arcos de Augusto junto al Templo de César.

3. PRINCIPES IUVENTUTIS. LA SUCESIÓN Y EL MITO DE ESTADO

Mito e historia habían logrado materializarse en un presente intemporal. En este sistema no se concebía una perspectiva de futuro en el sentido de la continuación de un desarrollo. El *Saeculum Aureum* había comenzado, y a partir de aquel momento sólo se trataba de conservarlo y amplificarlo. Después de un intenso y rápido proceso de cambios se había llegado a una época estática, a un presente de exaltación mítica e intemporal. La armonía en el interior y la fuerza en el exterior serían duraderos, la fecundidad y el bienestar serían perdurables, al menos mientras los Julios gobernasen y los romanos venerasen a conciencia a los dioses y llevaran una vida virtuosa según el ejemplo de los antepasados. Formulado de manera tan parca, es evidente que estas nuevas expectativas de futuro no entusiasmarían a nadie. También para los príncipes se requerían imágenes sugerentes.

Los herederos, descendientes de Venus

«Jamás elogió a sus hijos ante el pueblo sin agregar: “sólo si realmente lo merecen”. Se quejaba amargamente de que el pueblo habitualmente se alzaba y aplaudía de pie al aparecer los muchachos» (Suetonio, *Aug.* 56).

La presentación adecuada de los herederos fue una de las principales preocupaciones de Augusto a medida que iba envejeciendo. En este contexto, se trataba de mantener intacto el estilo del *Princeps* y, al mismo tiempo, no dar lugar a dudas respecto a que el sucesor sería necesariamente elegido entre los miembros de la familia de los Julios. Mediante una distribución de papeles, que entretanto había sido perfectamente asumida, los dos nietos Gayo y Lucio César eran presentados a largo plazo como los herederos. El pueblo, el Senado y los caballeros aplaudían, rendían homenajes y distribuían por adelantado los cargos públicos. El *Princeps* hacía además de declinar, aprobaba con reticencia, pero siempre presentaba a los muchachos de la forma más atinada.

Gayo, el mayor, fue presentado públicamente, ya en el año 13 a.C., a la edad de siete años, cuando por primera vez le fue permitido tomar parte en los Juegos de Troya. El mismo año, el *tresvir monetalis* C. Mario acuñó una moneda con los bustos de los dos muchachos y de su madre Julia (fig. 167 a, b). Sobre la cabeza de Julia aparece, casi como símbolo dinástico, la *corona civica*. De esta forma se destaca la



167. Dos denarios de C. Mario. Roma, 13 a.C. a-b) *Augustus Divi F(ilius)*; Julia con sus hijos Gayo y Lucio César. c) Cabeza de Diana/Julia con carcaj y peinado de moda augústea.

descendencia directa de Augusto. En otra moneda se ve el mismo busto, por sí solo, en el reverso (fig. 167 c). Pero aquí figura con el carcaj de Diana. También se representa a Diana Augusta con los rasgos y el peinado de Julia. De este modo, el *monetalis* hace referencia a que la diosa estuvo presente en el nacimiento de los niños. En el *Carmen saeculare* también es invocada como comadrona.

Los méritos de Agripa, el padre carnal, también fueron destacados con mayor énfasis que nunca y, naturalmente, de nuevo se podía hacer referencia a la batalla de Accio. En los *rostra*, Agripa aparece sentado junto a Augusto y su retrato lleva la *corona rostrata* (fig. 168).

En el mismo año, también el Senado rindió homenaje a los príncipes. Dispuso que fueran representados de forma destacada en el *Ara Pacis*, lo que por cierto fue hecho de una forma nada común, ya que aparecen como pequeños troyanos o caballeros de Troya (figs. 169 y 170). La representación de dos niños de distinta edad aparece a ambos lados de los paramentos del altar, precisamente en el lugar en el cual, en ambas escenas de la procesión, el grupo de la familia de



168. Dos denarios de C. Sulpicius Platorinus. Roma, 13 a.C. a) Agripa, en tanto comandante y almirante, lleva la «corona» almenada y con espolones que le concediera Augusto. b) Agripa junto a Augusto en el trono correspondiente a su dignidad (*bisellium*). El podio está decorado con espolones; probablemente se trate de una de las dos tribunas de oradores del Foro romano.



169. Roma, *Ara Pacis Augustae*. Detalle de la procesión en el paramento del lado sur. El pequeño Gayo César se agarra de la toga de su padre Agripa (v. fig. 100).

170. Detalle de la procesión del paramento del lado norte; Lucio César aparece junto a sus familiares en el lado norte, precisamente en la misma situación en que está su hermano en el lado sur. Es probable que los muchachos estén identificados como pequeños troyanos mediante la vestimenta y el collar.

Augusto sucede al de los sacerdotes. A diferencia de los demás niños, que visten la *toga*, éstos visten una *tunica* corta y llevan pelo largo (el mayor de ellos con una cinta). Ambos se diferencian por llevar un collar, el *torques*. La *troia* era un antiguo juego de caballería de carácter religioso que practicaban los muchachos de la nobleza romana; sólo a partir de la época augústea fue asociado al mito de Troya, y Augusto lo fomentó especialmente para animar a los jóvenes a practicar ejercicios militares. Virgilio describe el juego en la *Eneida* y allí menciona expresamente el *torques* (V, 559). Augusto obsequió un *torques* de oro a un muchacho que había resultado herido en este arriesgado juego. Como patrono, es probable que el Senado hiciera representar a los pequeños príncipes en el *Ara Pacis* con un atuendo que los romanos conocerían de estos juegos y quizá incluso también de las procesiones. Esta interpretación sigue siendo motivo de controversia. Algunos ven en ellos a los pequeños príncipes bárbaros que eran educados en la corte de Augusto. Pero el destacado lugar en que aparecen

los niños, en una procesión que por lo demás parece respetar un orden dinástico para la representación de los miembros de la casa augústea y la forma llamativa en que el mayor de los niños se aferra a la *toga* de Agripa son buenos argumentos para la identificación. Por lo demás, los dos niños son los únicos cuyos gestos vivos e infantiles imprimen cierta ligereza al solemne cortejo y de este modo llaman particularmente la atención. Como ocurriera con frecuencia, la popularidad de los pequeños príncipes parece haber sido utilizada para promover las simpatías en favor de la casa gobernante. No ha de sorprender que se les representase algo menores de lo que realmente eran.

Pocos años después Gayo fue presentado a las legiones del Rin. También en este caso este muchacho, que entonces contaba doce años, hubo de demostrar su valor en un juego de tipo caballeresco parecido a la *troia*. Lugdunum (Lyon) fue el lugar de acuñación que mantuvo vivo el recuerdo de este día, que Augusto por otra parte hizo inolvidable mediante un donativo en dinero (fig. 171). La decoración de la vaina de una espada, en la cual pueden verse los príncipes junto a su madre vestidos con coraza como oficiales, demuestra cuán presente se hallaba la imagen de los muchachos incluso entre la tropa (fig. 172).

Poco después, ambos iniciaron la carrera oficial. Cuando Gayo cumplió quince años y después de recibir la *toga virilis*, 5 a.C., Augusto se hizo elegir nuevamente cónsul, por primera vez en 17 años, para poder conducirlo personalmente al Foro y al Senado. También



171. Aureo, Lugdunum/Lyon, 8 a.C. Gayo durante un juego de caballería. Lleva la *bula* o *torques* en el cuello; en la mano izquierda, un escudo y una espada. Un estandarte señala el campamento militar.

172. Decoración de la vaina augústea de una espada. Julia entre sus hijos Gayo y Lucio César, ambos con coraza, como comandantes.

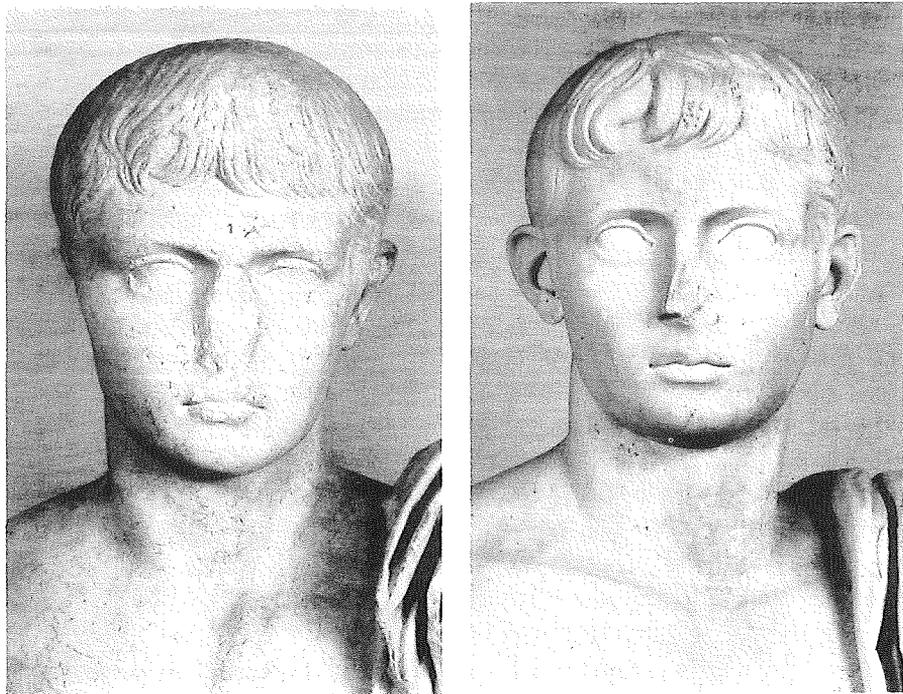
ésta fue una imagen que quedaría grabada. Ya en aquel momento, Gayo fue designado cónsul para el año 1 d. C. Al mismo tiempo los caballeros lo eligieron *princeps iuventutis*, lo que políticamente no significaba nada concreto, pero que pronto pasó a ser algo similar a un título de heredero del trono. Tan sólo un año antes, Augusto había rechazado que el pueblo eligiera a Gayo como cónsul. Pero en este momento el acontecimiento fue puesto en escena como correspondía. Hubo donativos de dinero (60 denarios por persona) y las embajadas acudieron de muy lejos a Roma para las festividades. En el futuro, los príncipes acompañarían al *Princeps* siempre que ello fuese posible (v. fig. 109).

En una moneda acuñada en Lugdunum que alcanzó gran difusión (fig. 173), aparecen representados los dos *princeps iuventutis* con los signos honoríficos que les concedieran los caballeros: un escudo de plata parecido a un *clipeus virtutis* y una lanza del mismo material. Sobre sus cabezas se ven los signos de los colegios sacerdotales a los que pertenecían: Gayo era *pontifex* y Lucio, *augur*. Con signos muy parcos, la imagen muestra aquello que tanto en Oriente como en Occidente se exaltaría después de la trágica y temprana muerte de ambos: los príncipes poseían las mismas virtudes que su padre.

Augusto se había ocupado de la educación de los niños desde su más tierna infancia y en este sentido, incluso, se había esmerado para que aprendiesen a imitar su letra (Suetonio, *Aug.* 64). A medida que fueron creciendo se crearon retratos oficiales a los cuales podían atenerse los talleres para llevar a cabo los encargos de estatuas honoríficas y de bustos. Estos muestran a los muchachos con rasgos que son exactamente iguales a los del rostro de Augusto (figs. 174 y 175). Son rostros artísticos de tipo clasicista, llenos de gravedad y solemnidad y tan estilizados como el retrato de Augusto. Sólo a través de los



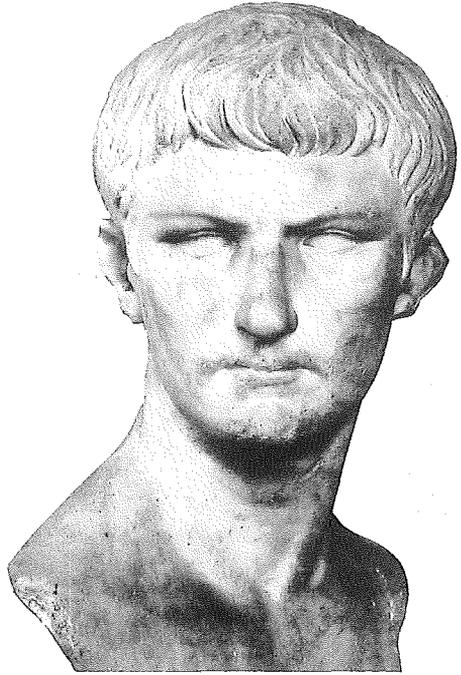
173. Denarios y áureos, Lugdunum, 2 a.C. Gayo y Lucio César con la toga y con la lanza y el escudo honoríficos. En la inscripción se los denomina «Hijos de Augusto», designados cónsules y *principes iuventutis*.



174 y 175. Probablemente se trate de retratos póstumos de Gayo y Lucio César. Los rasgos fisonómicos y el peinado imitan los del retrato de Augusto. Las cabezas proceden de estatuas clásicas de «héroes» desnudos.

bucles que caen sobre la frente puede distinguirse a los dos muchachos. En cambio, los retratos de su hermano Agripa Póstumo, quien en un primer momento no fue incorporado a la familia de los Julios, se parecen a los de su padre carnal (fig. 176). Así, el sello clasicista sólo favorece a aquellos que llevan el nombre de los Julios (v. fig. 104).

Claro está que el incienso que perfumaba a la familia de los Julios desde hacía medio siglo contribuía a crear el ambiente adecuado. Venus y Eneas también habían dado lustre a la memoria de Julio César, el *Divus Iulius*. Una moneda acuñada el año 12 a.C. hace referencia a la primera época de Octaviano, los tiempos inmediatamente posteriores a la aparición del *sidus Iulium*, cuando dispuso que se agregara una estrella a las estatuas de César (v. fig. 25 a). Pero es significativo que en esta ocasión el *monetalis* represente al *Princeps*, que es la figura que sostiene el *clipeus virtutis* en la mano, de un tamaño mayor que el *Divus Iulius*. También se erigieron estatuas apoteósicas de César. En un altar de los Lares (posterior al año 7 a.C.) se ha conservado lo que quizá pueda interpretarse como una modesta copia de estas imá-

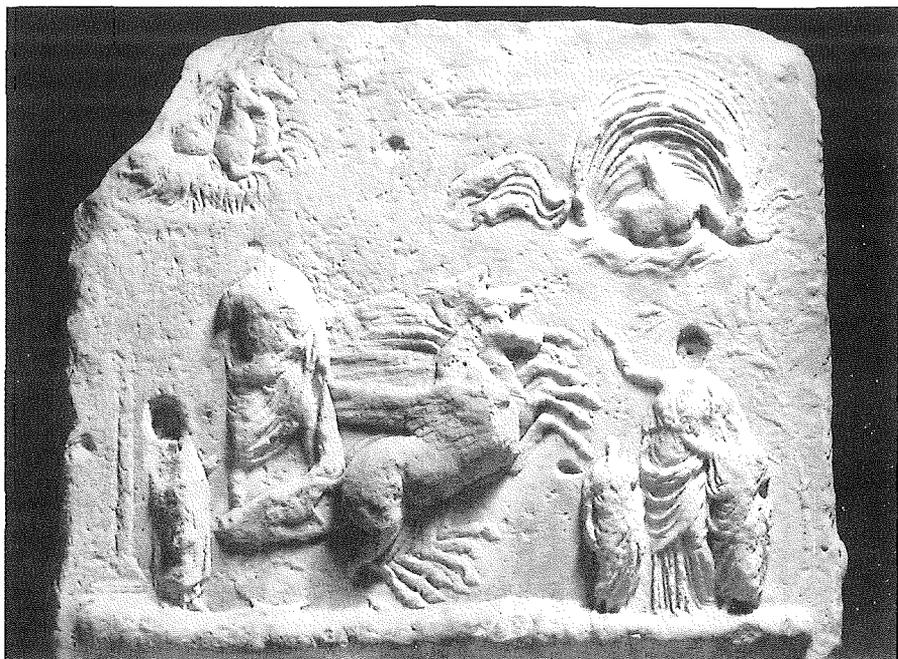


176. Busto de Agripa Póstumo. A diferencia de los retratos de sus hermanos incorporados a la *gens Iulia*, su fisonomía no ha sido estilizada con un lenguaje clasicista, sino que se asemeja al retrato de Agripa.

genes, en la cual los príncipes aparecen asociados con el *Divus Iulius* y con Venus, la antepasada ancestral (fig. 177).

El divino César asciende al cielo en un carro tirado por caballos alados. *Venus Genetrix* lo saluda y con la otra mano acoge a un joven *togatus*, mientras otra figura algo menor se aproxima a ella. Se trata de los dos príncipes que aquí aparecen bajo la protección de su antepasada ancestral. Por esta misma época, se erigían en Oriente estatuas en honor de Julia, la madre de los príncipes, en las que se la veía como una nueva Afrodita. Un tercer *togatus* se halla detrás del carro con la mano derecha extendida, haciendo un gesto de oración. Probablemente sea una referencia a Augusto. El modesto papel que desempeña en la representación original quizá derive del hecho de que él mismo la ofreciera en honor del *Divus Iulius*.

Los príncipes, que ya en vida habían alcanzado tal consideración y en quienes Augusto había puesto tantas esperanzas, pasaron definitivamente a formar parte del mito de Estado después de su muerte prematura. En todo el imperio se les honró como nuevos héroes. En su honor se erigieron arcos monumentales, edificios públicos, altares e incluso templos como la famosa *Maison Carrée* de Nîmes (v. fig. 201). En Roma recibieron su nombre algunos comicios cen-



177. Altar augústeo de los Lares; hacia 7 a.C. Apoteosis del *Divus Iulius*. En primer plano, *Venus Genetrix* con los príncipes G. y L. César. Detrás del carro de la apoteosis, Augusto ante un templo (columna). Faltan las cabezas, que estaban empotradas.

turiados; sus nombres también fueron incorporados a los cantos sagrados de los sacerdotes salios. Augusto dio su nombre a la Basílica Julia en el Foro y al gran parque junto a la Naumaquia en el Trastevere (*Nemus Gai et Luci Caesaris*). Frente a la Basílica Emilia fue construido, además, un nuevo pórtico preciosamente decorado que lleva el nombre de los hermanos. También el Senado erigió en el Foro un gran monumento en su honor. A éste corresponde la enorme inscripción en honor de Lucio, en la que, aparte de su pertenencia a la casa imperial, sólo podía mencionarse como mérito el hecho de que a los catorce años había sido designado cónsul (CIL VI 36908).

Los príncipes no habían alcanzado la legitimación definitiva para el cargo de gobernante, a saber, no podían presumir de haber obtenido triunfos sobre pueblos sometidos. Gayo, al menos, pudo figurar en forma póstuma como vencedor de los partos y de los armenios. Cuando tenía veinte años, Augusto lo había enviado a resolver las disputas sucesorias en Armenia y humillar nuevamente a los partos en Oriente (1 a.C.). Los mejores especialistas en temas orientales formaban parte de su estado mayor y todo había sido preparado minuciosamente. De manera casi programática, Augusto había intentado

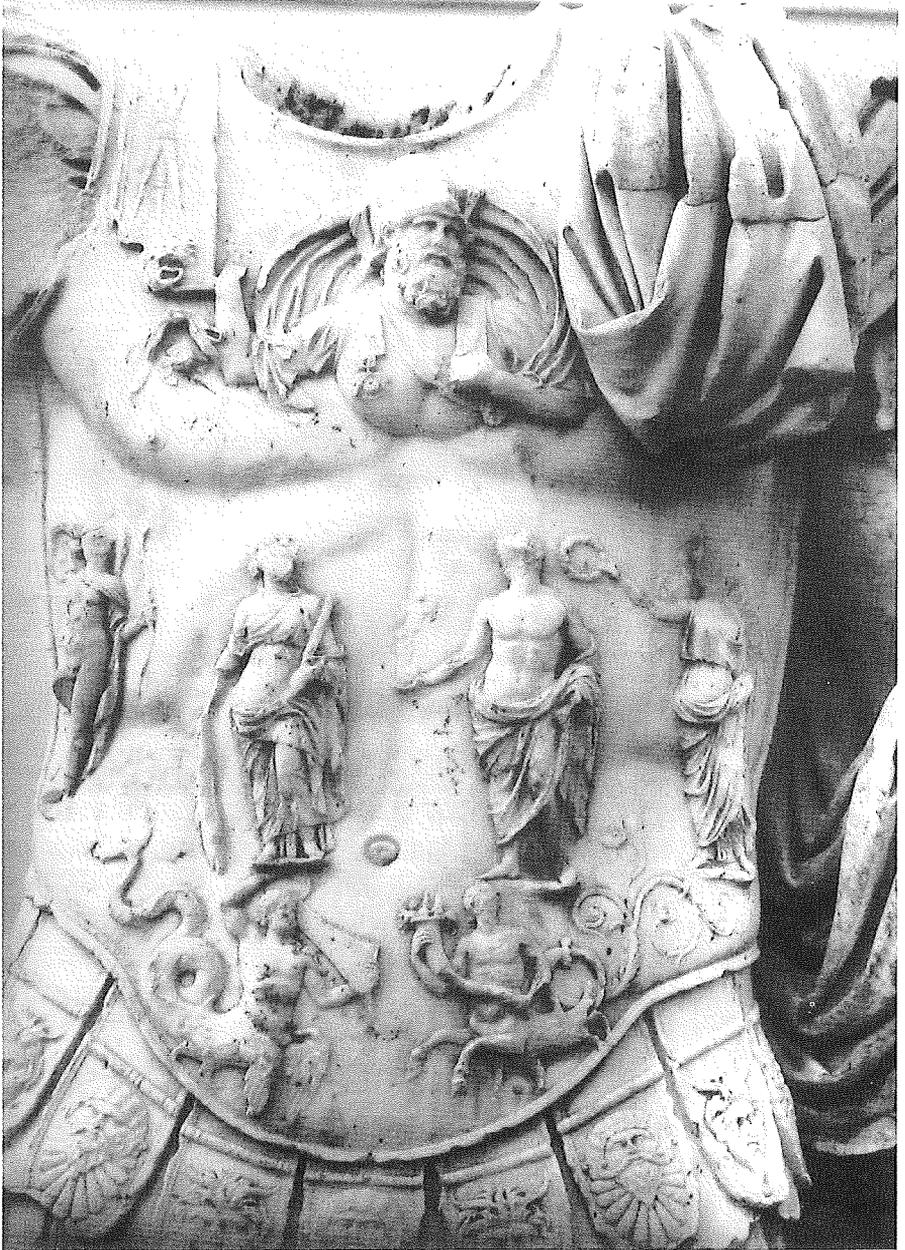
dotar a su hijo de la inteligencia de Pompeyo, de la osadía de Alejandro y de su propia *fortuna* (Plutarco, *Mor.* II 98.10). No ha de sorprender, pues, que los poetas y las inscripciones griegas de las estatuas hubiesen comenzado a glorificar a este joven como a un nuevo Ares ya antes de iniciarse la guerra. Pero la empresa no trajo sino victorias a medias. Gayo fue herido a traición durante el asedio de Artagira, ciudad que finalmente conquistó, y murió durante el viaje de regreso. Con anterioridad había hecho saber a Augusto que en el futuro quería desarrollar su vida privada en Oriente. Incluso si no hubiese acaecido esta muerte inesperada, el asunto habría concluido en una tragedia para el anciano *Princeps*.

Entre los homenajes póstumos de Gayo se incluye una estatua *thoracata* de grandes dimensiones que fue encontrada en el teatro de Jol-Cesárea (actual Cherchel, Argelia), la ciudad residencial del rey de Mauritania. Quizá la erigiera el rey Juba II, que había sido educado en Roma junto con Gayo. Pero, dado que la concepción de la decoración de la estatua está estrechamente relacionada con la estatua *thoracata* de Augusto de Prima Porta (v. fig. 148 b), puede suponerse que se trata de un importante original de la ciudad de Roma, del cual existirían varias copias.

También en este caso los relieves de la coraza (fig. 178) celebran una victoria. Aquí, un miembro de la casa imperial, representado en forma heroica, entrega a *Venus Victrix* una victoria con trofeos. El héroe juvenil ha sido representado siguiendo el mismo esquema de la estatua del *Divus Iulius* en el templo del Foro Romano (v. fig. 26). Posteriormente, este esquema se utilizaría con frecuencia en monumentos de príncipes y gobernantes muertos (v. fig. 194). Este hecho apoya la hipótesis de que en este caso el vencedor es un personaje que ha muerto. Dado que en las lengüetas de la coraza pueden identificarse estilizadas cabezas orientales, resulta razonable asociar la victoria con el triunfo de Gayo César sobre los armenios y los partos.

El descendiente de la casa de los Julios, con gesto piadoso, hace entrega de un trofeo de la victoria a su antepasada, que aquí aparece en armas como *Venus Victrix*. El dios de la guerra en persona asoma por encima de esta escena en forma de un gran busto que, evidentemente, deriva de la estatua de culto de *Mars Ultor*, consagrada el año 2 a.C. (v. fig. 155). Detrás de Venus se halla Eros con el arco y, sobre la cabeza del príncipe designado para la sucesión, una victoria sostiene la *corona civica*. Todo ello se corresponde con las inscripciones honoríficas que hablaban del *futurus Augusti successor* (CIL XI 1421).

Lo que en nuestro contexto hace que esta probable representación de la victoria de Gayo sea particularmente interesante no es única-



178. Coraza de una estatua póstuma de Gayo César (?). Al igual que en la estatua acorazada de Augusto (v. fig. 148 a), el triunfo es presentado en un contexto universal. Después de su éxito en Oriente, el príncipe ofrece su victoria a la antepasada ancestral Venus. Abajo, un centauro de mar y uno de tierra simbolizan la felicidad del triunfo. Las cabezas de los bárbaros en las lengüetas de cuero aluden a los partos vencidos. Sobre la escena, *Mars Ultor*.

mente la naturalidad con que el príncipe asume el papel de Augusto, sino sobre todo la referencia a la victoria de Accio y a la Edad de Oro a través de los centauros marinos con timones y de los centauros de tierra con colas de zarcillo (v. fig. 178). También en este caso la nueva victoria contribuye a consolidar la feliz era que se iniciara con la batalla de Accio. En este sentido, las consignas de los años anteriores habían pasado a formar parte de la ideología de Estado. Las victorias que en otra época alcanzara el *Princeps* son recordadas como hechos míticos de un lejano pasado.

Tiberio y Druso como generales del Imperio

Cuando Augusto adoptó a sus dos nietos (17 a.C.), sus hijastros Tiberio y Druso tenían veinticinco y veintiún años, respectivamente. Si bien es cierto que desde un comienzo no ocuparon sino un segundo lugar en la sucesión al trono, como generales desempeñaron un papel que los llevó a engrandecer su propia fama y la de la dinastía mucho antes de que, a la muerte de los nietos, Tiberio pasara a ser un odioso heredero del trono. Al igual que los demás generales, también ellos eran *legati* de Augusto, pero en su calidad de «príncipes», disfrutaban, como es lógico, de un rango especial. En este sentido se creó rápidamente una especie de función de representante, lo que pasó a formar parte de la ideología de gobierno. En los casos en que el *Princeps* no podía emprender por sí mismo las campañas militares, los príncipes luchaban en su lugar. Las victorias que ellos obtuvieran eran también las victorias de Augusto, dado que en sus manos se hallaba la jefatura, el *Imperium maius*. Pero las imágenes daban dimensiones míticas a estos asuntos del orden jurídico del Estado.

La primera ocasión para este tipo de ilustraciones se presentó con motivo de las guerras de expansión que Druso y Tiberio emprendieron contra los pueblos alpinos. La plaza de acuñación dineraria de Lugdunum, que se hallaba bajo la administración del *Princeps*, celebró ya incluso las primeras victorias contra los vindélicos acuñando una interesante serie de denarios y áureos. En la pieza principal (fig. 179 a), Druso y Tiberio vestidos de generales entregan a Augusto las palmas de la victoria. Este viste la *toga* y aparece sentado en la *sella curulis*, el asiento de las autoridades supremas, de modo que a pesar del estrado simbólicamente más alto, propio de su rango de *princeps*, se le representa, en coincidencia con la «constitución» del principado, como magistrado. Las cuatro imágenes restantes de la serie destacan el hecho llevándolo a un contexto universal y lo presentan como consecuencia



179. Serie de monedas, Lugdunum (Lyon), 15 a.C. a) Tiberio y Druso entregan sus palmas de la victoria a Augusto. b) El toro representa a *Mars Ultor*. c, d) *Apollo Actius* y *Diana Sicilia* aluden a las victorias de Augusto en Nauloco y Accio. e, f) Quinario. Augusto; Victoria sentada sobre la esfera universal.

del nuevo orden gubernamental dispuesto por los dioses (fig. 179 b-e).

Las figuras de Diana y Apolo aluden a las victorias fundacionales de Nauloco y Accio mediante las inscripciones SIC. y ACT. La imagen del toro en actitud amenazante representa la fuerza indómita del Marte romano. En su momento, ya las legiones de César habían llevado al toro en sus estandartes. Pero la victoria no acude veloz como en anteriores monedas, sino que reposa tranquilamente sobre la esfera y sus manos descansan en su regazo. El dominio imperial está fuera de peligro.

La imagen del *Princeps*, que ya había cumplido los cincuenta años, aparece como de costumbre en el anverso de las monedas. Pero aquí se le presenta de forma particularmente juvenil y, por primera vez después de mucho tiempo, el título de Augusto va nuevamente acompañado del comentario *Divi filius*: junto con el recuerdo de las victorias que abrieron el camino al poder renace también la imagen heroica del joven Octaviano.

También Horacio debió esforzarse por escribir ante las presiones expresas de Augusto (Suetonio, *Vita Hor.* 31 s.) y glorificó las proezas de los hijastros en dos largas odas. Mientras que en la de Druso (IV

4) se canta sobre todo a la fama de los Claudios y a su perseverancia para resolver por sí mismos las situaciones críticas, la de Tiberio tiene como tema central al propio Augusto, «el más grande de los gobernantes (*principes*) hasta donde alcanzan los rayos del sol» (IV 14, 5 s.):

«Tú proporcionaste tus tropas, tus consejos y tus dioses.
Pues el día en que Alejandría suplicante
te abrió sus puertas
y su palacio vacío [el palacio de Cleopatra; 30 a.C.],

la Fortuna, propicia, te otorgó,
en el tercer lustro de guerra,
una victoria feliz y, acabadas tus campañas,
te concedió la gloria y el honor deseados.

A ti te admira el cántabro, antes indómito,
y el medo y el indo y el errante escita,
oh, valeroso protector
de Italia y de la soberana Roma.

Ante ti se doblegan el Nilo, que oculta el origen
de sus fuentes, y el Danubio, y el rápido Tigris,
y el océano lleno de monstruos
que ruge para los remotos Britanos» (IV 14, 33-48).

Tanto el poeta como las monedas de Lugdunum utilizan los mismos motivos. Por su parte, el Senado no erigió el gran *Tropaeum Alpinum* en Niza en honor de ambos generales victoriosos, sino en honor del comandante supremo, «porque bajo su jefatura y sus auspicios los pueblos de los Alpes Marítimos han sido sometidos al dominio del pueblo romano» —*Quod eius ductu auspiciisque gentes Alpinae omnes quae a mari supero ad inferum pertinebant sub imperium populi Romani sunt redactae*— (Plinio, *N. h.* 3, 136 s. CIL V 7817).

Si se compara la forma en que eran presentados los hijastros y los nietos, particularmente Gayo, resulta evidente la diferencia en el tratamiento. Mientras que los *principes iuventutis* eran homenajeados con profusión desde niños en su calidad de sucesores y tanto en la realidad como en las imágenes aparecían constantemente junto a Augusto, en relación con Druso y Tiberio, generales de méritos indiscutibles, se hace insistentemente referencia a su subordinación respecto del comandante en jefe. La concordancia de las fórmulas de homenaje pone de manifiesto en qué medida el *Princeps*, a pesar de su recato, acertaba en encontrar el tono adecuado sin tener que recurrir a la propaganda.

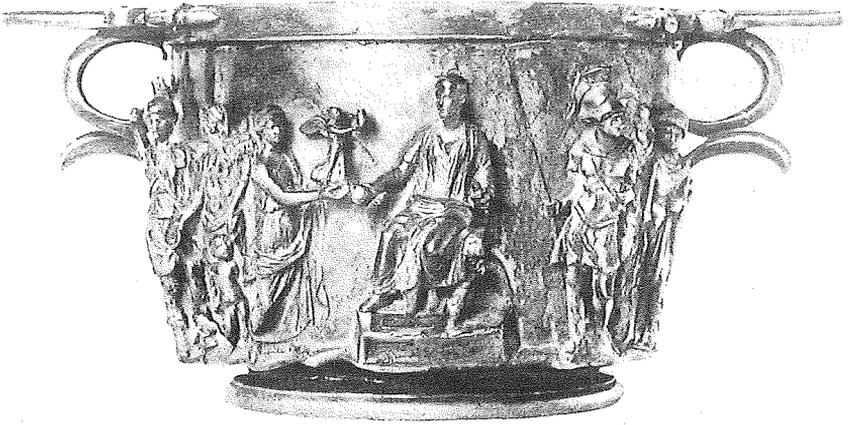
Sin embargo, una comparación con el aplauso que se tributara con motivo de la victoria sobre los partos muestra que, bajo las nuevas circunstancias, aquellos de quienes se esperaban loas al monarca estaban pendientes de las señales que recibieran desde arriba. Su sintonía llama la atención. Un claro ejemplo es el cambio de papeles al que debió someterse Tiberio.

Tiberio como sucesor

No por mucho tiempo pudo Augusto servirse de los jóvenes generales del Imperio. Druso murió en Germania y Tiberio se exilió voluntariamente el año 7 a.C., poniéndose fuera del alcance del *Princeps* durante once largos años. Contrariado por la forma en que Augusto permitía que se honrase a sus nietos como sucesores, Tiberio se fue a Rodas y vivió allí como un griego, vistió el *himation* y las sandalias y se rodeó de filósofos y poetas. También para Tiberio el mundo cultural griego llegó a presentarse como una alternativa. Sólo después de que la «cruel Fortuna arrancara» sus hijos a Augusto (según describe al comienzo de la *Res Gestae*), debió éste recurrir a Tiberio como heredero. Fue adoptado, y él a su vez debió adoptar a Germánico, el hijo de Druso, y a Agripa Póstumo. A diferencia de lo que ocurriera con los nietos, el mito familiar de los Julios apenas podía aplicarse a este orgulloso Claudio. Tanto más importaba destacar sus cualidades como general. Ya en el año 7 a.C., había celebrado un triunfo sobre los germanos y después de su adopción venció a los panonios y a los dálmatas en arduas luchas.

Lamentablemente no se han conservado obras de primera mano del arte monumental del Estado del período augústeo tardío. Pero dos tazones de plata descubiertos en una pequeña villa junto a Pompeya (Boscoreale) ofrecen un rico ciclo iconográfico a través de cuatro escenas interrelacionadas (figs. 180 y 181). La temática podría proceder de un monumento a la Victoria que había encargado el Senado con motivo del segundo triunfo de Tiberio (12 d.C.).

En el recipiente de Tiberio vemos la ceremonia de un sacrificio que antecede a su partida a la guerra y a su victoria (figs. 93 y 181). En ambas escenas se pone particular énfasis en la representación de las víctimas y en la ceremonia del sacrificio respectivamente. En cambio, se buscarán en vano referencias a los enemigos, quienes por lo general ocupaban un lugar importante en los cortejos triunfales. Al menos en lo sustancial, el probable programa del tazón prestaba menos atención al acontecimiento en sí que a las cualidades permanentes



180 a. Tazón de plata de Boscoreale; hacia 12 d.C. En un lado se ve a Augusto en el trono, como monarca universal.

del homenajeado, su *pietas* y su *virtus*. A ello se debe que en el carro triunfal fueran representadas dos victorias, las cuales sostienen un escudo parecido al escudo de la virtud de Augusto. Esto puede contribuir a determinar la época en que fueron creadas estas imágenes, un problema que la investigación no ha resuelto: el hecho de que Tiberio aparezca de forma tan destacada presupone que ya había sido adoptado como sucesor.

En el otro recipiente (fig. 180 a, b) el propio Augusto aparece dos veces, como figura principal, sentado en el trono. En una de las escenas acepta el sometimiento voluntario de pueblos bárbaros, rodeado



180 b. En esta cara Augusto aparece ejerciendo *clementia* con los bárbaros del Norte.



181. Tazón de Tiberio, hace juego con el de la fig. 180. Cortejo triunfal de Tiberio. En la parte posterior (v. fig. 93), está representado el sacrificio ante el Templo de Júpiter, llevado a cabo con motivo de la partida de Tiberio.

de soldados y lictores. Al parecer, se trata de una de sus visitas al frente de batalla en el Norte (15 y 8 a.C.), ya que los sometidos van vestidos con pieles. Pero también en este caso interesa lo sustancial, aquello que tiene el carácter de un ejemplo. Los príncipes bárbaros se acercan de rodillas, presentan sus hijos a Augusto y lo contemplan como a una aparición. Por su parte, él los recibe con los brazos abiertos y acepta bondadosamente su sometimiento. La imagen recuerda que, anteriormente, Augusto acudía personalmente a los escenarios de las batallas y enaltecía su *clementia* con los bárbaros sometidos. Al igual que en las felices imágenes del *Saeculum Aureum*, nos hallamos ante la visión de un mundo lleno de bienaventuranza.

En el otro lado del tazón se ofrece una exaltación mítica del Imperio universal de Augusto, quien aparece aislado en el trono y ocupa el centro de la imagen. Del mismo modo que en la moneda del año 15 a.C. (v. fig. 179 a), también aquí está sentado en una *sella curulis* y viste la *toga*. Con ello se ponía de relieve el correcto estilo político del *Princeps*. Pero al mismo tiempo se le muestra como *Divi filius* entre dioses y personificaciones, exactamente como en las loas de Horacio. Naturalmente, la figura principal es Venus; a ella se dirige Augusto y ella pone la Victoria sobre el orbe que él sostiene en la mano. Su antepasada ancestral le otorga poderío y constantes victorias. A continuación vienen el *genius populi romani* con el cuerno de la abundancia y Roma, que pisa las armas enemigas: dos símbolos de la feliz situación del Estado. Roma representa con orgullo el poderío

militar y el genio del pueblo romano personifica la *pietas* y el bienestar. La figura del adolescente parece una creación característica del arte augústeo. En el otro lado, Marte conduce a las personificaciones de las provincias sometidas y pacificadas ante el «trono». Resulta significativo que los actores ya no sean ni Roma ni los romanos, sino los dioses protectores del monarca.

Tanto los dioses como las personificaciones han sido representadas claramente de menor tamaño que el monarca universal, pues están a su servicio. Las alusiones, comparaciones y referencias al programa iconográfico del Foro de Augusto se han transformado aquí en un gran panegírico del monarca. Pero tanto en uno como en otro caso se decía lo mismo.

Es característico del espacio intemporal de las nuevas imágenes que las escenas representadas no aparezcan como eventos singulares, sino como hechos o situaciones ejemplares y en constante repetición. Al igual que en las imágenes mitológicas con carácter votivo, también en este caso la intención didáctica ocupa un primer plano y desplaza los detalles narrativos en beneficio de un énfasis invocador de lo ejemplar. Los generales del último período republicano habían destacado el valor singular e individual de sus proezas. Pero los monarcas y los príncipes han de actuar de acuerdo a su «papel». Tiberio, el «príncipe heredero», deberá demostrar sus virtudes mediante obras; es por ello que se hace cargo de la acción y de lo heroico. En cambio Augusto, el monarca, representa la quietud; en sí mismo representa y garantiza un orden justo e irreversible. Lo ve todo, lo conduce todo y todo parte de él. La presentación del sucesor como vencedor y triunfador conduce necesariamente a una exaltación del monarca y a su elevación a una categoría divina.

El Princeps asume el papel de Júpiter

Desde los tiempos de Alejandro Magno, el mundo helenístico había representado a los monarcas con la figura de Zeus y, como veremos, no dudó en utilizar esta imagen para Augusto. En este sentido es plenamente consecuente que, también en Roma, esta forma de representación haya pasado a formar parte del nuevo mito de Estado. ¿De qué otra forma podría haberse expresado clara y contundentemente el poder supremo en los panegíricos realizados a través del lenguaje de las imágenes?

En la *Gemma Augustea* (fig. 182), elaborada hacia el año 10 a.C., se ve a Augusto en el trono, como Júpiter, junto a Roma. Pero en



182. *Gemma Augustea*. Augusto aparece junto a Roma entronizado como Júpiter. Tiene el *lituus* de los *augures* como signo de su suprema autoridad militar, ya que los príncipes, representados delante de él, acuden a la guerra bajo su mando. Detrás del trono, las personificaciones de un mundo pacificado y feliz. Abajo, soldados romanos y personificaciones de tropas colaboradoras con bárbaros sometidos. Hacia 10 d.C.

su mano derecha no sostiene el haz de rayos, sino el báculo de augur (*lituus*). Dirige la vista hacia Tiberio, que en ese momento desciende de un carro conducido por Victoria. Así es pues como el *lituus* pone de manifiesto que Tiberio ha vencido bajo los auspicios de Augusto. El joven Germánico está en armas junto a Roma, dispuesto a emprender la próxima acción de guerra: también aquí aparecen los príncipes como emisarios del monarca universal. Ellos reciben la capacidad de éxito de Augusto como una fuerza natural.

A ello se debe que Roma mire deslumbrada a Augusto y no al vencedor. Todo se desarrolla con la normalidad con que se mueven las estrellas: sobre la cabeza de Augusto luce Capricornio ante un fondo en el que aparecen el disco solar y una estrella, que probablemente sea el *sidus Iulium*, como símbolo de la providencia cósmica y

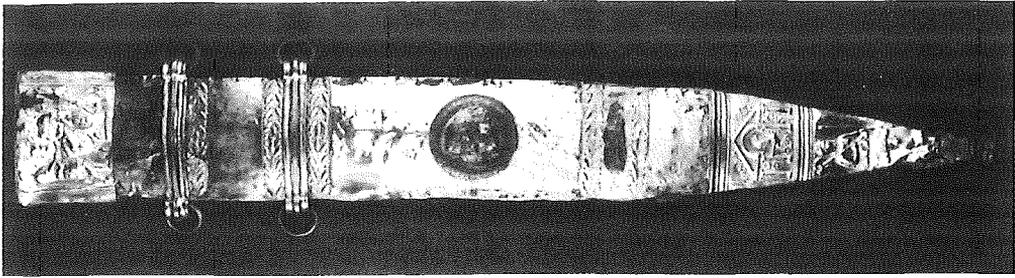
mítica. Detrás del trono, los representantes de este mundo feliz miran a Augusto. Del cuello de Italia pende la *bullá* del muchacho que ha nacido libre; aparece sentada sobre la tierra, rodeada de niños, y sostiene un cuerno de la abundancia. Detrás, se ve a Océano y Ecumene con la corona almenada. La personificación de las florecientes ciudades del Imperio premia a Augusto con una corona de encina.

Debajo de estas imágenes laudatorias se alude nuevamente a un hecho concreto en el cual el orden divino se ha manifestado mediante la victoria de las tropas romanas. A la izquierda, un grupo de soldados romanos levanta un monumento a la Victoria. En un escudo puede verse Escorpio, el signo zodiacal de Tiberio. Probablemente se trate de las victorias sobre los ilirios, de donde Tiberio había retornado a Roma en el año 9 d.C., después de la derrota de las legiones bajo el mando de Varo en el bosque de Teutoburgo. A la derecha, las personificaciones de dos provincias arrastran a bárbaros rebeldes, probablemente germanos, hacia el monumento de la Victoria. La mujer con la lanza quizá personifique las tropas de Hispania y el hombre con el petaso de ala ancha, a las tracias. Así pues, es probable que la escena aluda a los futuros triunfos de Tiberio en el Norte.

Al igual que en las imágenes del tazón de plata de Boscoreale (v. figs. 180 y 181), lo accidental y meramente narrativo de los hechos pasa a un segundo plano en relación con aquello que destaca los valores ejemplares. El orden fundamental está claramente establecido. En alguna de las fronteras siempre habrá rebeldes que deberán ser sometidos. Después del actual *Princeps* vendrá otro con las mismas cualidades y junto a éste se hallarán nuevamente jóvenes príncipes.

En la *Gemma Augustea* merecen particular atención las nuevas figuras de Ecumene y de las personificaciones de las tropas vestidas con los trajes de sus provincias de origen. Esta es la primera vez, en el ámbito del lenguaje de las imágenes políticas, en que la vista mira más allá de Roma hacia el Imperio. El programa iconográfico del Foro de Augusto se había desarrollado exclusivamente a partir de la tradición de la ciudad de Roma y el imperio estaba presente únicamente como objeto de constantes conquistas. En cambio, en la *Gemma Augustea* las personificaciones colaboran activamente en la consecución de la victoria y en la veneración del monarca.

Augusto en la figura de Júpiter ha irritado constantemente a los investigadores, porque esta imagen parece contravenir flagrantemente el estilo político del *Princeps*. Pero ni una datación póstuma de la *Gemma Augustea* —a saber, una representación del emperador divinizado— parece ser una solución plausible, ni tampoco satisface la explicación de que esta preciosa piedra habría estado destinada única-

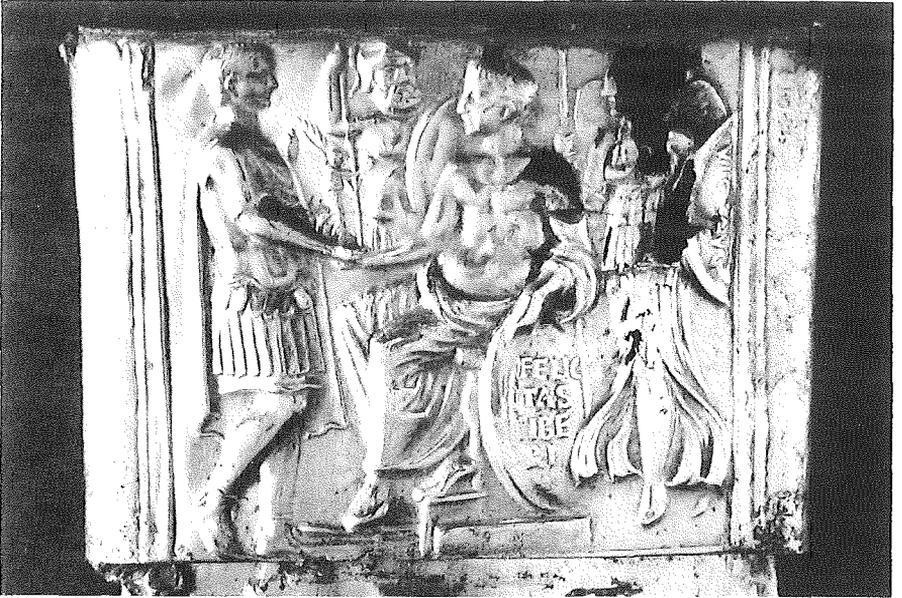


183 a. La llamada «Espada de Tiberio»; posterior al año 16 d.C. a) En el centro, un medallón con un retrato de Augusto. Las seis *coronae civicae* quizá sean una alusión a las condecoraciones militares del propietario. Abajo, un santuario de los estandartes y una amazona como símbolo de los enemigos bárbaros.

mente a los círculos cortesanos, de modo que se trataría de un juego sin ninguna relevancia política. Ha de tenerse en cuenta que después de la muerte y divinización de Augusto, el «papel de Júpiter» fue traspasado a Tiberio. Así aparece representado no sólo en el famoso *Grand Camée de France*, sino también en una vaina de espada encontrada en Germania (fig. 183). Allí se ve a Tiberio en el trono, representado según el esquema de Júpiter; en la mano izquierda sostiene un escudo con la inscripción *Felicitas Tiberi* y saluda al príncipe Germánico que está de pie frente a él —o quizá sea el joven Druso—, quien le hace entrega de su victoria. *Mars Ultor* y la victoria de Augusto flanquean al emperador. Sus dioses habían acompañado al príncipe durante la batalla.

Júpiter representaba casi una fórmula, lo que no era simplemente una reiteración utilizada sólo ocasionalmente en los panegíricos de los poetas cortesanos. En los santuarios comenzaron pronto a erigirse estatuas honoríficas siguiendo el esquema de la representación de Júpiter, y esto no ocurrió únicamente en el Este y en círculos del ejército, sino también en las ciudades de Italia. Esta fórmula no sólo se utilizó para los príncipes divinizados, sino también para aquellos que aún gobernaban. De forma ocasional esto ocurría incluso con Augusto, al menos fuera de Roma (v. p. 365).

Ello, naturalmente, no significa que sus partidarios lo identificasen realmente con Júpiter o que viesen en él a un nuevo Júpiter. Esto no ocurrió sino como consecuencia de las tribulaciones del joven Calígula. Incluso en su senectud, el *Pater Patriae* permaneció fiel a su estilo, presentándose como el primero entre sus iguales. Los romanos seguían viéndolo como pontífice máximo y los senadores hallaban en él a un sobrio dignatario. Es evidente que el arquetipo de Júpiter no era utilizado por el propio Augusto, sino por sus súbditos. Pero para



183 b. Detalle: Tiberio, en el trono, recibe a un príncipe, probablemente Germánico, quien le entrega su victoria. Junto a él, *Mars Ultor* y la Victoria. En el escudo de Tiberio: FELICITAS TIBERI.

ellos constituía una imagen alegórica de su poder, que reconocían como amplio, justo y definitivo, análogo al del Dios Padre. Augusto representa a los dioses sobre la tierra.

Se trataba de una imagen antigua y venerable que irradiaba como ninguna el aura religiosa del monarca. Pero como ocurriera con frecuencia desde la helenización de Roma, era una imagen tomada en préstamo, cuyo contenido original coincidía sólo parcialmente con la idea que debía expresar en el nuevo contexto. Con ella no se hacía referencia a la presencia física de las fuerzas divinas como en el caso de los monarcas helenísticos.

La fórmula o motivo de **Júpiter** ha de verse en el contexto general del nuevo lenguaje iconográfico, esto es, también en relación con las numerosas estatuas de figuras togadas *capite velato*. El monarca es descrito como una especie de funcionario tanto del Estado como de los dioses. Su potestad tiene dos vertientes. El *lituus* en la mano de Júpiter/Augusto hace alusión a su papel de mediador. En el último tiempo de su gobierno aparece incluso en las inscripciones de ciudades itálicas como *custos imperi Romani* y *praeses totius orbis terrarum*, esto es, como «celador del Imperio romano» y «conductor del mundo» (CIL XI 1421).

La imagen de Júpiter no es un caso aislado en los nuevos panegí-

ricos de los monarcas. Los miembros femeninos de la casa imperial también fueron identificados con las más diversas divinidades. Esto ocurrió incluso en la acuñación de monedas de la ciudad de Roma, tal como vimos en el ejemplo de Diana/Julia (v. fig. 167 c). En aquella ocasión, la intención específica no era describir cualidades particulares atribuidas a los retratados —como en el mundo griego—, sino que se intentaba subrayar la estrecha relación de las divinidades correspondientes con la casa imperial. En un famoso camafeo de Viena (fig. 184) se identifica a Livia de forma simultánea con tres distintas divinidades, y además se la representa en un trono como a una diosa y como sacerdotisa de Augusto divinizado, cuyo busto tiene en sus manos. La corona almenada y el tímpano la relacionan con la *Magna Mater*, el ramillete de espigas con Ceres y el vestido que cae del hombro con Venus. Pero al mismo tiempo viste la *stola* de las virtuosas matronas romanas.

Si bien es cierto que tal acumulación de atributos divinos y de elementos de distinción burguesa sería poco frecuente y que corresponde al elevado tono laudatorio del arte de grabar en piedra, el mismo fenómeno se hallaba ampliamente difundido en las estatuas de las divinidades femeninas de la casa imperial. Por ejemplo, en un pequeño santuario del teatro de Leptis Magna había una colosal estatua de Ceres Augusta con la corona almenada, cuyos rasgos y peinado son sin duda alguna los de Livia (fig. 185). Ya se trate de Venus, Diana,



184. Sardónice; posterior al año 14 d.C. (el engaste es moderno). Livia en el trono, como sacerdotisa y diosa. Sostiene el busto de Augusto divinizado. Las espigas, el tímpano y la diadema con almenas la identifican con las diosas Ceres y *Magna Mater*.

Ceres, Concordia, *Pietas* o Fortuna Augusta, la estrecha relación de estas divinidades con la casa imperial podía manifestarse a través del peinado o de la fisonomía de una «princesa» (v. fig. 196). Los rasgos del retrato fisonómico de este tipo de estatuas de divinidades se corresponden con el predicado nominal *Augusta*.

Las virtudes del monarca y de su casa eran requisitos para su vocación y para su éxito. De este modo, el poder era asociado a reglas políticas y a la moral. Monarcas y príncipes en actitud de ofrecer un sacrificio, partiendo a una campaña militar o retornando victoriosos



185. Ceres Augusta procedente del teatro de Leptis Magna. La corona almenada alude también aquí a la madre de los dioses. Pero los rasgos fisonómicos y el peinado corresponden a la iconografía de Livia (v. fig. 196).

podían ser vistos repetidamente por los contemporáneos llevando a cabo los ritos correspondientes, pero jamás aparecerían vestidos como dioses tal como hicieran en otro tiempo los monarcas helenísticos e incluso Antonio y Cleopatra. Ello habría atentado contra la tradición y contra el estilo del *Princeps*, y los tímidos intentos que en este sentido hicieron Calígula, Nerón y Domiciano condujeron consecuentemente a la caída del monarca. El estilo político exigía que el emperador y su familia se presentasen de forma «burguesa», con *toga* y *stola*. Mediante la diferenciación establecida, por una parte, entre la forma de aparecer en público y las representaciones de sí mismo y, por otra, la identificación con los dioses en los panegíricos, las imágenes míticas adquirieron desde un principio un carácter frío y abstracto, a diferencia de lo que ocurriera con la humanidad divinizada del helenismo. Eran atributos que hacían referencia a las virtudes y a un contexto conceptual y no —como ocurriría en la época helenística— la representación inmediata de un monarca pletórico de fuerzas divinas.

Aun así, esto tampoco quedó únicamente en el ámbito de las palabras y de las imágenes. Incluso en vida de Augusto había en cada ciudad templos y edículos en los que se rendía culto a su *genius* o *numen*, sus virtudes y sus dioses protectores, o simplemente a él mismo, en cuyo caso solía estar en combinación con Roma. Las imágenes de identificación con los dioses tenían una contrapartida ritual en el culto institucionalizado del monarca (v. p. 356).

Un episodio casualmente documentado acerca de los últimos días de vida de Augusto muestra en qué medida el culto al monarca había cobrado naturalidad hacia el final de su gobierno y cómo, para muchos, era una manifestación de agradecimiento personal.

«Al navegar junto a la bahía de Puteoli, los pasajeros y marinos de un barco alejandrino que acababa de arribar se reunieron en la cubierta vestidos de blanco y con coronas, ofrecieron incienso y dieron voces con bendiciones y loas para Augusto: sólo gracias a él podían vivir, navegar y disfrutar de libertad y bienestar» (Suetonio, *Aug.* 98).

El efecto que surtían las imágenes del mito del Estado, al igual que ocurriera con la religión romana renovada, se basaba esencialmente en el arraigo logrado en el rito. Este establecía pocos roles claramente definidos en cuyo ámbito pudieran representarse de forma consecuente y en los que también pudieran elogiarse los méritos civiles y militares, independientemente de si eran grandes o irrelevantes. El emperador no necesitaba ser un héroe para satisfacer estas exigencias. Las imágenes de las ceremonias triunfales, del culto al monarca, de

las representaciones de sí mismo que promovía el emperador, de los monumentos honoríficos y de los panegíricos del monarca habían establecido un «sistema» cuya estructura ya estaba completamente desarrollada a fines de la época de gobierno de Augusto. Ampliaciones o simplificaciones posteriores no implicaron modificaciones sustanciales. Gracias a la constante repetición de los ritos en las ceremonias y en las fiestas y gracias a una fórmula iconográfica invariable, el mito del monarca pudo llegar a tomar el carácter de una realidad independiente, desplazando de este modo a los hechos históricos reales con sus avatares. Las imágenes creadas en función de la gloria militar, del orden establecido por los dioses y de la seguridad civil y el bienestar superaban a la vida cotidiana, filtraban desgracias, derrotas y deficiencias de abastecimiento y creaban determinados horizontes de expectativas que permitían asumir incluso las malas noticias en la confianza de que los hechos aún podrían dar un giro positivo.

Siempre se ha de tener presente que, en términos generales, la recepción de hechos históricos en un mundo sin una multiplicidad competitiva de medios de comunicación depende sustancialmente de lo que los órganos del Estado den a conocer públicamente, y ello tanto en el pasado como en la actualidad. La mayoría de nuestras actuales preocupaciones no tenía importancia alguna en aquella época. Desde luego, se supo de las grandes catástrofes, como por ejemplo de la derrota de las legiones bajo el mando de Varo en el bosque de Teutoburgo (9 d.C.). Pero nadie las recordó como algo negativo. La constante renovación de bellas imágenes acerca de nuevas victorias era capaz de hacer pasar rápidamente a segundo plano los hechos que arrojaban alguna sombra. Desde un punto de vista político, el lenguaje de las imágenes ni siquiera asumía tales sucesos en el sentido de una advertencia. Sólo comentaba los éxitos y recordaba constantemente los principios ético-políticos que sustentaban al Estado. El mito de Estado con su iconografía llegó a ser un importante elemento de estabilidad pues, a través de él, se ponía de manifiesto a cada paso el nuevo orden y, en última instancia, demostraba que éste se basaba en un orden universal divino.

Como se sabe, la última época de gobierno de Augusto estuvo ensombrecida por una serie de problemas y catástrofes y por el establecimiento de medidas políticas impopulares. Las largas guerras de conquista que se llevaron a cabo en los Balcanes y en el Norte tuvieron graves consecuencias económicas. El endeudamiento y la presión fiscal crecieron considerablemente incluso en Italia. En Roma hubo incendios catastróficos y problemas de aprovisionamiento; la construcción pública experimentó un colapso. La gran rebelión en Panonia y

en Dalmacia fue una consecuencia de las enormes exigencias tributarias de Roma. Tanto en Oriente como en Occidente las fronteras se hacían más inseguras. Ni los partos ni los armenios se presentaban ya de rodillas ante el anciano monarca universal, sino que se habían alejado completamente de su área de influencia. Pero todos estos hechos, al parecer, ya no lograron influir en la mentalidad de los romanos. Las imágenes surtían un efecto mayor que los hechos reales. Ya nada podía conmover la fe en la nueva época.

VI. El lenguaje formal del nuevo mito

En la introducción a su escrito «Sobre los antiguos oradores», Dionisio de Halicarnaso alaba de forma vehemente la época en que vive, porque en ella la retórica ha sido completamente renovada. Imitando a los mejores autores áticos de la época clásica de Grecia surgió, en su opinión, una nueva cultura literaria que hizo suyo lo mejor del pasado. La sólida fe en el modelo «clásico» (del aticismo) va asociada a un visceral desprecio por el gusto asiático barroco, que había conducido a toda la cultura a un proceso de descomposición con su impudicia y sus jugueteos orientados exclusivamente a la provocación de los instintos primitivos. Su afán de lujo y brillo vulgar habían convertido la mismísima ciudad de Atenas en un burdel.

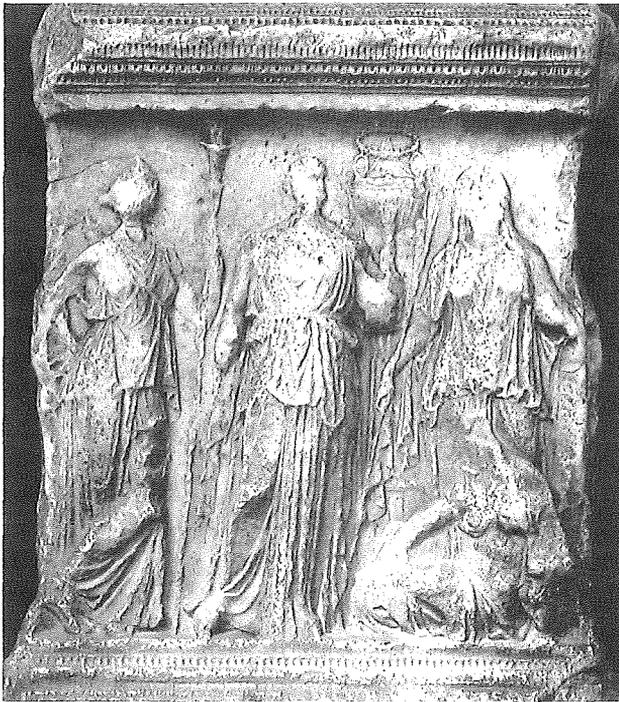
Al igual que muchos otros artistas y literatos griegos, Dionisio se había ido a Roma el año 30 a.C., después de que en Accio se resolviera el conflicto. Su polémica, de carácter casi primitivo, se sustenta en la actitud positiva y emergente que reinaba allí en los tiempos de las fiestas seculares (17 a.C.). Las preocupaciones de Dionisio van más allá del mero interés por una retórica aticista. A su modo de ver, esta es expresión y parte de una educación nueva y con perspectivas amplias, así como también de una cultura moral. Sostiene, también, que el auge cultural está directamente relacionado con la política. Ve la causa fundamental del maravilloso «cambio» (*metabolé*) en el dominio universal de Roma y en el alto nivel ético y cultural de sus gobernantes. Y sólo a ellos se debe agradecer que este cambio positivo se haya desarrollado tan rápidamente y de forma generalizada. Únicamente en algunas lejanas ciudades de Mesia, Frigia o Caria existían aún seguidores de la antigua cultura del vicio. A nadie debe extrañar esto: ¡la inmoralidad siempre había provenido del Oriente!

El brusco cambio en el estilo artístico también podía observarse en el lenguaje político de las imágenes. Baste recordar que en lugar

de los potentes retratos juveniles se había creado una imagen de Augusto concebida sobre la base de citas clásicas (v. fig. 83), que los bellos desnudos de las estatuas honoríficas de los últimos tiempos de la República habían sido sustituidos por figuras togadas con la cabeza velada y que signos con una fuerte carga conceptual reemplazaban a las sensuales imágenes asiánicas de Venus.

La nueva cultura debía ser una especie de «cultura superior» que combinara lo mejor de la tradición griega con lo mejor de la propia herencia cultural: estética griega con moralidad romana y con *virtus*. Sería así una cultura ejemplar, digna de un pueblo dominante y con un valor normativo para el Imperio (Vitruvio).

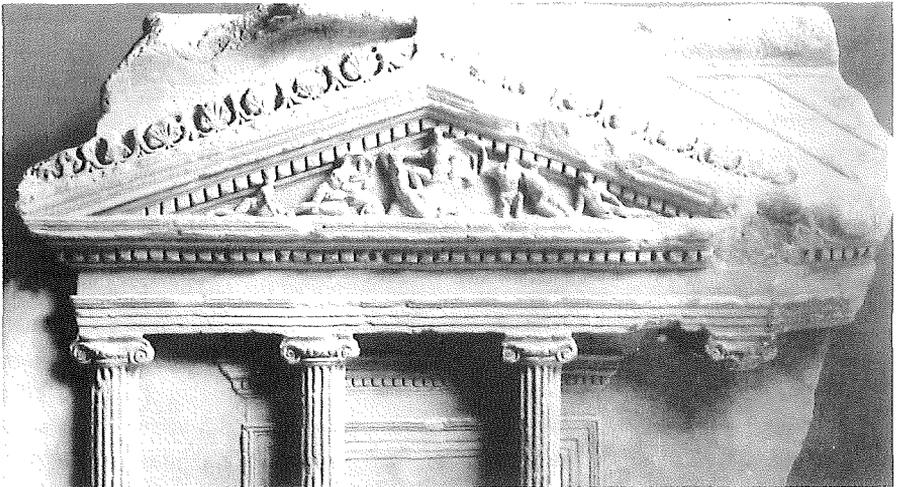
Sólo en este contexto se comprenden las especificidades del arcaísmo y del clasicismo augústeo. No se trataba, en lo fundamental, de un gusto determinado por razones de orden estético, como había sido el caso del clasicismo de los tiempos del helenismo tardío, que no



186. Apolo con Diana y Latona; en primer plano, una sibila. El relieve representa el grupo de esculturas de culto del Templo de Apolo. Apolo sostiene una cítara; junto a él, un gran trípode con pedestal. Diana está representada como *lucífera*, con una antorcha. La figura de la sibila rendida en el suelo remite a los libros sibilinos conservados en el zócalo de la imagen de culto.

Altar para el culto de Augusto (?) en Sorrento; comienzos de la época imperial.

había pasado de ser una modalidad expresiva atractiva entre los numerosos estilos de la época. En cambio, la forma en que operaba la época augústea seguía criterios conscientes de selección. La concepción del mundo implícita en este lenguaje artístico tenía una connotación agresiva cuyo origen estaba en la situación de rivalidad anterior a Accio. Antonio había sido un decidido seguidor del gusto asiánico (v. por ejemplo Suetonio, *Aug.* 86) y, como hemos visto, en Oriente había vivido en plenitud según un estilo de vida de exuberancia dionisiaca (*tryphe*). Indudablemente, el clasicismo riguroso y el arcaísmo, particularmente de la primera época augústea, se habían desarrollado como reacción contra el estilo cultural de Antonio y de sus partidarios, sobre todo de la «*jeunesse dorée*» romana, sus poetas manieristas y sus fiestas dionisiacas. Durante los años de las inculpaciones recíprocas, en el transcurso de las controversias se había desarrollado una cierta delimitación del concepto cultural dionisiaco y apolíneo. Después de Accio, el clasicismo y el arcaísmo pasaron a ser el lenguaje formal de la «cultura apolínea» y se transformaron en una manifestación simbólica de la renovación moral. Lo formal y el estilo en sí mismo constituían un mensaje.



187. Frontispicio de un templo jónico de cuatro columnas, procedente del relieve decorativo de un gran altar. El edificio probablemente represente —al igual que la fig. 86— uno de los nuevos templos de mármol erigidos bajo Augusto. Las figuras del frontispicio parecen originales clásicos, como en el Templo de Apolo de Sosio. Época de Claudio.

Reutilización de obras originales clásicas y arcaicas

La primera gran manifestación del nuevo lenguaje artísico del régimen augústeo fue la decoración estatuaria del Templo de Apolo en el Palatino; los originales clásicos y arcaicos constituían una parte sustancial de esta decoración. El grupo de las esculturas de culto de la *cella* del templo contaba con tres obras maestras del siglo IV a.C., obras que han quedado documentadas en la literatura (Plinio, *N. h.* 36, 24, 25, 32) y que están representadas en una base en Sorrento (fig. 186): la estatua de Apolo era una obra de Scopas, la Artemisa/Diana de Timoteo y la Leto/Latona de Cefisódoto. Este es el primer caso de reutilización de originales clásicos como imágenes de culto que conocemos en Roma. César había procedido de la misma manera que los demás triunfadores anteriores a él, encargando la imagen de culto de su *Venus Genetrix* a un artista contemporáneo griego. De Augusto, en cambio, conocemos otros casos en los que se llevó a cabo una reutilización de este tipo, por ejemplo el Zeus desnudo de Leócares en el Templo de *Iuppiter Tonans* (v. fig. 89 a). Por lo visto, aparte del valor artístico el original clásico disfrutaba de un aura especial de carácter sagrado. A ello se debe también que se prefiriera hacer restaurar la deteriorada figura de Artemisa, obra de Timoteo, por el escultor Evandro, un inmigrante natural de Alejandría, en vez de sustituirla por una copia.

Además del aura sagrada, obviamente, también era relevante la fama de los escultores clásicos. Dos de ellos habían colaborado en el Mausoleo de Halicarnaso, una de las siete maravillas del mundo. El tercero era un hijo de Praxíteles, uno de los favoritos de Roma. Las valoraciones de una «teoría del arte» clasicista surgida hacia el siglo II a.C. en Oriente influyeron de forma manifiesta en la selección. Según este punto de vista, Mirón era el mejor de los escultores de figuras de animales entre los maestros clásicos. A ello se debió que rápidamente se expusieran cuatro toros o reses de Mirón ante el Templo de Apolo. Estos *armenta Mironis* («manada de Mirón», Propertio II 31) se hallaban junto al Apolo de Accio (v. fig. 68), una figura que, según muestran las monedas, probablemente también haya sido una obra clásica.

A pesar de esta multitud de obras maestras del arte griego, la teoría tardohelenística del arte, que otorgaba el más alto rango a lo clásico, no había sido indudablemente el único elemento determinante para la decoración del Templo de Apolo. Esto queda demostrado por la utilización de esculturas arcaicas que, según esta concepción del arte, eran estáticas, anticuadas y de poco valor estético. Plinio (*N. h.*



188. Fragmento de una estatuilla original tardoarcaica del Paladio del Palatino; hacia 520 a.C.

36, 13) cuenta que incluso *in fastigio* (en el frontispicio) del Templo de Apolo había obras arcaicas (*signa*) de Búpalo y de Aténida, los hijos del maestro arcaico Arquermo de Quíos. Este tipo de reutilizaciones constituía un fenómeno frecuente. El Templo de Apolo de C. Sosio, erigido en la misma época, mostraba en el frontispicio la representación original de una batalla de las Amazonas que había sido traída de un templo griego del siglo V a.C. También había otros santuarios augústeos que estaban decorados reutilizando piezas arcaicas y clásicas (fig. 187).

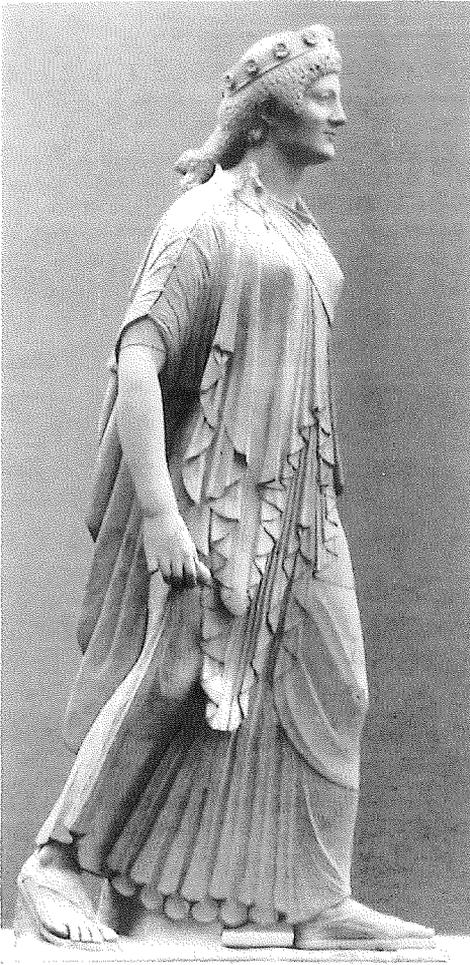
Hace sólo algunos años se ha llamado la atención sobre un precioso fragmento de una pequeña estatua arcaica de Atenea, una pieza que fue descubierta en el Palatino y cuyas formas estilísticas jónicas permiten suponer que nos hallamos frente a los restos de una escultura de los hijos de Arquermo (fig. 188). También en el caso de estos escultores arcaicos se trataba de famosísimos maestros. Debido a su disputa con el poeta Hiponacte habían adquirido celebridad en el mundo literario. Ya Atalo II de Pérgamo (muerto el año 138 a.C.) poseía una de sus obras. Al parecer, Augusto tenía predilección por ellos. Plinio llega a comentar (*N. h.* 36, 13) que Augusto había hecho instalar obras de los hijos de Arquermo «en casi todos sus templos» —*in omnibus fere aedibus*. En este sentido, no sólo se interesaba por estos famosos maestros arcaicos, sino que le atraía el estilo arcaico en sí mismo, lo cual está ampliamente demostrado. ¿A qué se debía esta preferencia por las formas arcaicas, además de las clásicas, teniendo en cuenta la valoración negativa que se hacía de lo arcaico en la discusión estética clasicista?

La connotación sagrada de la forma arcaica

Ya en el siglo V a.C. se utilizaba el estilo arcaico para determinadas funciones religiosas como forma hierática. Esta connotación tampoco se perdió durante el helenismo, una época en la que se disfrutaba con una exageración manierista del arcaísmo tardío. Incluso parece evidente que durante el período altoimperial las formas arcaicas tenían una singular irradiación religiosa. Por ejemplo, Pausanias cuenta que una estatua de Hércules artísticamente anticuada e irrelevante tenía una connotación, «en cierto modo, sagrada» (Pausanias, II 4, 5). Era natural que esta antigua tradición floreciera durante la restauración religiosa de Augusto. Desde los tiempos de Catón el Viejo las antiguas imágenes divinas de barro cocido eran particularmente veneradas en Roma. Y los literatos creaban la nomenclatura correspondiente: por ejemplo, para Cicerón (*De or.* III 153) la utilización de palabras antiguas en un discurso surten un efecto «extraordinario y solemne» y para Quintiliano, mediante los arcaísmos correspondientes, el lenguaje de Virgilio adquiere, «al igual que en las imágenes, aquella inimitable dignidad, *auctoritas*, de lo antiguo» (VIII, 3, 24 s.). Las connotaciones del estilo arcaico —incluidas aquellas etrusco-itálicas— eran evidentemente de naturaleza sagrada. En este sentido, Plinio el Viejo percibe incluso las estatuas de terracota de los etruscos como *sanctiora auro* (*N. h.* 35, 157 s.). Es sintomático que casi todas las creaciones arcaizantes de la época augústea sean imágenes divinas: se trata de intentos serios, hasta la fecha poco estudiados, de crear nuevas obras artísticas con carácter religioso.

Además de la iconografía común de Diana (fig. 189), de Atenea Prómacos y de las estatuas arcaicas de Apolo, también fueron creadas nuevas imágenes divinas concebidas directamente en función de los deseos del *Princeps*. A ellas corresponde, probablemente, la conocida estatua de *Spes*, la figura arcaica de una doncella que tiene una flor en la mano. El florecimiento y el crecimiento protegido por *Spes* se refería, en un primer momento, sobre todo a los príncipes de la casa imperial y, posteriormente, a la juventud en general. Claudio hizo acuñar monedas con la imagen de esta *Spes* incluso con motivo del nacimiento de Británico (fig. 190).

Tampoco existían impedimentos para elaborar las figuras de los antiguos y conocidos dioses con un aspecto arcaico. Una refinadísima estatua de Príapo presenta al antiguo dios fálico de la fecundidad de forma más recatada y por tanto más acorde con los nuevos tiempos (fig. 191). Además de sus antiguos atributos, la cabra y frutos del campo, incluye otros: varios niños desnudos se le encaraman por el

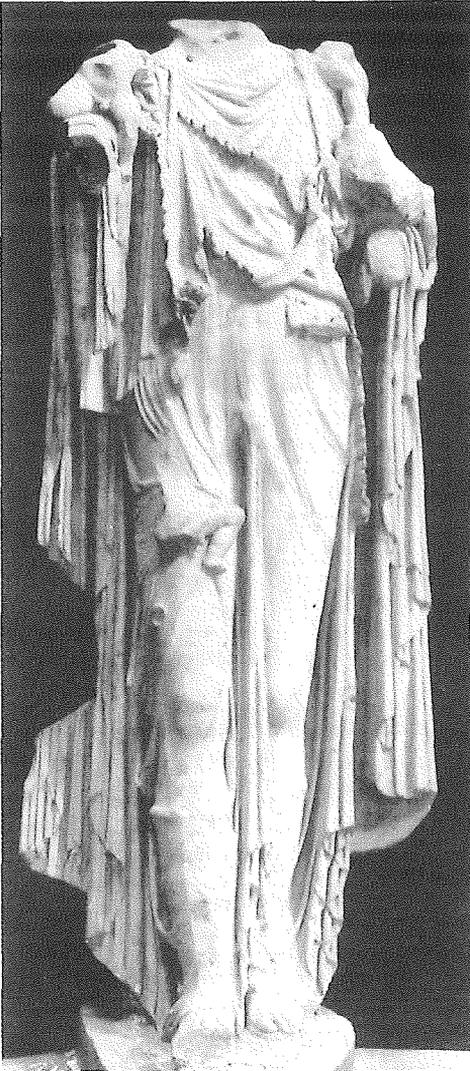


189. Estatua arcaizante de Diana; probablemente sea copia de una imagen de culto nueva o reutilizada. Procede de una casa de Pompeya; augústea.

190. Sestercio del emperador Claudio, 41/54 d.C. La estatua arcaizante de *Spes* probablemente reproduzca una imagen de culto de la época augústea. En su calidad de diosa de la juventud, tiene una flor en la mano.

cuerpo y ponen de manifiesto su probada fuerza procreadora para llegar a cumplir con el deseo de tener una prole numerosa. Por otras imágenes de Príapo sabemos que el dios miraba a los niños con un gesto sonriente y que tenía el rostro enmarcado por una barba de delicados rizos y un fino peinado (fig. 192).

Vemos, pues, que en el fondo de la predilección por lo arcaico no sólo se hallaba una moda estética, sino la *pietas* del programa cultural augústeo. Pero esto en ningún caso significa que la estética clasicista estuviera completamente neutralizada. Como veremos, lo clásico conservó plenamente su rango y era considerado como la mejor forma para la representación de la figura humana. Estos valores de vigencia simultánea, *pietas* y la estética clásica y sus equivalentes formales, con-



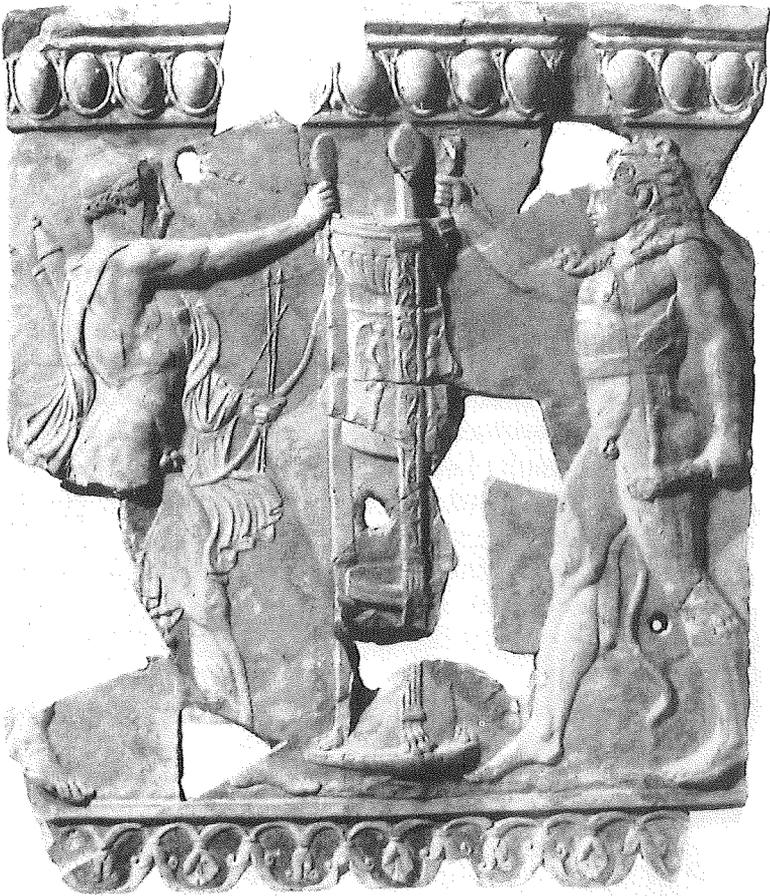
191. Estatua arcaizante de Príapo. El cabrito, la piel y la guirnalda de frutas (pieza de metal, desaparecida) son los atributos tradicionales. Nuevas son en cambio las figuras de los niños, elemento agregado al dios de la fecundidad por expreso deseo de Augusto. Comienzos de la época imperial.

192. Esta cabeza da una idea de cómo sería la cabeza arcaizante de la estatua de Príapo. El preciosismo y el carácter ornamental de las formas arcaicas se corresponden con el gusto augustal.

dujeron incluso a nuevas mezclas estilísticas. Se impregnaron formas arcaicas con aquellas de tipo clásico y viceversa: el aura religiosa y la estética debían potenciarse y crear un nuevo estilo mediante combinaciones. Este estilo expresaría plenamente los nuevos valores.

Los paneles de terracota del Palatino, maravillosamente conservados, ofrecen buenos ejemplos a este respecto. A diferencia de las versiones más antiguas y meramente arcaizantes que cultivaban un estilo tardohelenístico, los nuevos paneles de revestimiento con representaciones de la lucha por el trípode (fig. 193) y de la muerte de Medusa

por parte de Perseo muestran predominantemente formas del período clásico inicial. El elemento arcaico se reduce a una actitud hierática y a una composición de carácter heráldico. Este estilo nuevo, resultado de una síntesis conceptual, se diferencia claramente del arcaísmo frívolo de los tiempos helenísticos. Las combinaciones estilísticas son diferentes en cada caso, pero probablemente no exista ninguna obra arcaizante de tiempos augústeos en la que no puedan descubrirse rectificaciones de orden estético mediante el uso de formas clásicas. Para estos efectos, el elemento arcaico es desplazado a un segundo plano y utilizado únicamente como referencia simbólica (v. fig. 197).



193. Apolo y Hércules luchando por el trípode délfico. El carácter heráldico de la composición enfatiza el sentido simbólico del trípode, decorado con victorias y zarcillos. Panel de revestimiento en el nuevo estilo ecléctico que combina elementos clásicos tempranos y arcaicos. Procede de las excavaciones del Templo de Apolo en el Palatino; hacia 30 a.C.

La pretensión moralizante de la forma clásica

La alta valoración que se hacía del arte clásico no se basaba tanto en criterios estéticos, sino sobre todo éticos. Esto ya había quedado demostrado en el carácter sagrado atribuido a la reutilización de originales clásicos en el Templo de Apolo. Ya en el siglo II a.C., en los planteamientos de orientación clasicista sobre estética, se había comenzado a juzgar las obras desde el punto de vista de un observador lego, de un amante del arte, y no como antiguamente, con los ojos del artista, según criterios relativos a la composición. En este ámbito se fue creando un cuerpo conceptual cada vez más pobre, que acercaba los criterios estéticos casi con cierta naturalidad a las categorías morales. Conceptos propios de la recepción estética, tales como *decor*, *auctoritas*, *pondus*, pasaban a designar cualidades formales, de acuerdo a las cuales se establecían preferencias en relación con los maestros clásicos. Estas culminaban en el arte de Fidias y Policleto. Con el mismo espíritu de las reformas augústeas y a partir de una escala de valoración estética desarrollada originalmente por y para amantes del arte, se llegaron a formular pautas para situaciones concretas de elección; éstas, evidentemente, estaban determinadas por los nuevos valores y por las metas políticas.

En este sentido podemos remitirnos a algo más que a meras suposiciones. Escritos sobre retórica, sobre todo los de Dionisio de Halicarnaso pero también el *Ars poetica* de Horacio, nos dan una idea del ámbito en el que los contemporáneos establecían sus asociaciones. Tanto más legítima resulta la referencia a estos autores, si se tiene en cuenta que ellos mismos suelen comparar expresamente el estilo artístico con el literario. Por ejemplo, Dionisio de Halicarnaso, en el escrito mencionado anteriormente, «Sobre los antiguos oradores», una especie de doctrina sobre los estilos, analiza individualmente las cualidades estilísticas específicas de los autores clásicos. En sus descripciones hace uso de un vocabulario que refleja directamente la escala de valoración ética de la época. Casi en todos los autores alaba la simplicidad, la claridad, la precisión o la pureza de estilo. No cabe duda de que las obras características del arte oficial de la época augústea irradian precisamente estas cualidades con un énfasis manifiesto: siluetas claras y precisión de formas, que a su vez suelen delatar la labor del cincel. Simplicidad y claridad en las composiciones.

Dionisio también da ciertas ideas sobre los criterios que han de seguir los artistas augústeos para elegir los modelos clásicos en relación con determinados encargos, dado que valora las ventajas específicas de cada uno de los autores en función de su eventual aplicabili-

dad. Así, por ejemplo, alaba por una parte al orador Lisias (fines del siglo V a. C.) por su claridad y sencillez, pero también por su «livianidad» (*leptotes*) y por su encanto (*charis*), mas hace notar negativamente la falta de grandilocuencia. En cambio Isócrates, hacia el año 400 a. C., es inferior a Lisias en *charis*, pero logra impresionar a través de un estilo más noble. Afirma que su naturaleza es más bien de tipo heroico que humano y agrega:

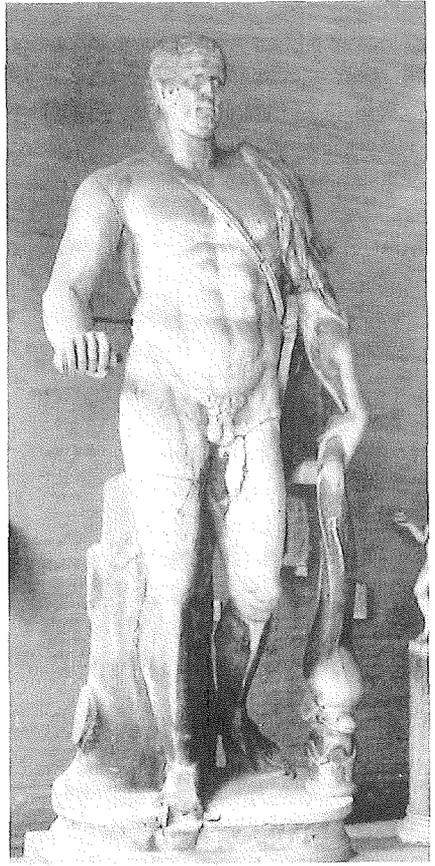
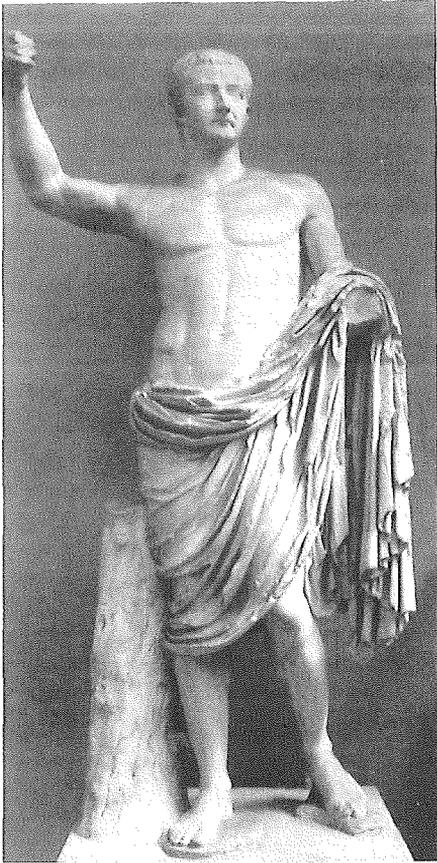
«En mi opinión no sería erróneo comparar la retórica de Isócrates con el arte de Policleteo y Fidias en lo referente a *semnon* [lo noble, sagrado], *megalotechnon* [lo sublime, majestuoso] y *axiomatikon* [lo venerable]. Pero el estilo de Lisias podría compararse con el de los escultores Calímaco [fines del siglo V a. C.] y Calamis debido a su *leptotes* y a su *charis*» (Isócrates, 3, *Orat. vet.*).

Es evidente que en este caso Dionisio hace suyas las valoraciones de los classicistas tardohelenistas que veían en Policleteo y Fidias la culminación en lo referente a la representación de figuras humanas y de dioses. Pero las valoraciones ya no son de naturaleza estética, sino explícitamente ética. Es significativo que, en el pasaje citado, las tres propiedades atribuidas tanto a Isócrates como a Policleteo y a Fidias representen aproximadamente lo mismo y resulta inconfundible el constante tono de exaltación sagrada.

Las selecciones parecen haberse llevado a cabo de acuerdo con estas valoraciones, al menos en la fase constitutiva del arte del Estado augústeo. Ya hemos visto los rostros idealizados y de carácter clásico de los retratos de Augusto y de los príncipes (v. figs. 174 y 175). Pero también las partes del cuerpo que se representan desnudas en las estatuas de gobernantes y príncipes muertos son manifiestamente estructuradas siguiendo cánones de proporciones clásicas y teniendo en cuenta el arte de Policleteo.

Esto resulta particularmente evidente en el esquema de una estatua con el torso desnudo y con un manto de corte clásico sobre la cintura, esquema que probablemente fuera creado en primera instancia para una estatua de culto del *Divus Iulius* (fig. 194). Posteriormente, éste fue utilizado para estatuas de príncipes y emperadores muertos, que de esta manera eran caracterizados como «heroicos». Pero la clase alta de las ciudades italianas no veía esta forma ennoblecedora de representación como algo de uso exclusivo del emperador, sino que también la utilizaba para sus propios difuntos.

Esta fórmula iconográfica de gran popularidad constituye una solución propia de la época, ya que se sitúa entre la tradición helenístico-tardorrepublicana y los nuevos valores. Aún en los años treinta Octaviano y Agripa no habían tenido reparos para hacerse representar



194. Estatua de Tiberio. El cuerpo ha sido concebido según un nuevo modelo augústeo que sustituiría los esquemas helenísticos del tipo de la fig. 195. Las formas del cuerpo imitan a las obras clásicas del siglo V a.C.

195. Estatua de Agripa, a la manera helenística (los brazos fueron agregados posteriormente).
Hacia 30 a.C.

según el gusto asiático: completamente desnudos, con movimientos enfáticos, el manto al viento y gran despliegue muscular (fig. 195). E incluso después del «cambio» se solía representar al menos a algunos difuntos siguiendo esta fórmula de retrato desnudo con el sentido de un singular homenaje. Pero las nuevas costumbres hicieron que pareciera oportuno que, al menos, se cubriera el cuerpo de la cintura para abajo y, gracias a las formas clásicas, los cuerpos desnudos ya no aparecerían en una actitud de connotaciones arrogantes, sino que podrían entenderse como una identificación con los nuevos valores ético-morales.

Quintiliano llama al Doríforo de Policleto *vir gravis et sanctus* (V 12, 20). Con las mismas palabras podría describirse el título honorífico de Augusto. El ejemplo del rey Herodes de Judea nos ofrece una prueba de que los artistas y los patronos operaban de acuerdo con este planteamiento conceptual. En Cesarea, su nueva ciudad de carácter representativo, cuyo nombre era un homenaje a Augusto, hizo construir un gran templo para Roma y Augusto de forma tal que dominara la silueta del puerto. La imagen de culto de Augusto era una imitación de la figura de oro y marfil del Zeus olímpico de Fidias y la de Roma se inspiraba en la Hera de Argos de Policleto (Josefo, *Bel. Jud.* I 408). Cabe dudar si Augusto se sentiría plenamente satisfecho de su estatua. Pero es evidente que el encargo de Herodes se atenía a las normas vigentes en relación con el clasicismo oficial romano.

En este contexto caben, también, los esquemas de las estatuas de divinidades femeninas de carácter conceptual como *Fortuna*, *Concordia*, *Pietas*, *Pax*, *Felicitas Augusta* y las estatuas honoríficas de los miembros femeninos de la casa imperial. Unas y otras son representaciones que se confunden fácilmente. También en este caso se utilizaban modelos clásicos, pero se recurría menos a los arquetipos del estilo severo y del clásico ceremonial que a aquellos posteriores del siglo V y del IV a.C. El criterio de *charis* probablemente desempeñara un importante papel en la elección, lo que se expresa en los modelos estilísticos de Dionisio: Lisias y Calímaco respectivamente. Por ejemplo, una bella estatua de los tiempos de Tiberio representa a una de estas divinidades de carácter conceptual con los rasgos y el peinado de Livia (fig. 196). El aspecto relajado de la figura de pie y la vestimenta muy ceñida al cuerpo y elaborada siguiendo la modalidad de un estilo rico y de gran movimiento son características típicas del «estilo de Calímaco» de fines del siglo V a.C. Así como en las estatuas de los gobernantes y de los príncipes se trataba de poner de manifiesto la dignidad y la nobleza, las divinidades femeninas debían ofrecer generosamente los dones del cuerno de la abundancia con encanto y ligereza. Pero también en este caso los rasgos fisonómicos debían demostrar que todo lo bueno procedía de la casa imperial. ¡Ciertamente se trata de panegíricos que no observan recato alguno!

Los artistas eclécticos creían alcanzar las mejores posibilidades de potenciar las ventajas estéticas —de acuerdo con las doctrinas de los maestros aticistas de retórica— a través de la combinación de diversos estilos. En este sentido hemos visto ejemplos en forma de esquemas arcaicos ennoblecidos con elementos clásicos (v. fig. 193). De manera similar se procedió en el caso de la bellísima Diana Braschi de la Gliptoteca de Múnich (fig. 197). Mas, la impresión general de esta



196. Estatua de una diosa augústea con los rasgos fisonómicos y el peinado de Livia. El cuerpo y el vestido imitan a los arquetipos clásicos de finales del siglo v a.C. Hacia 40 d.C.
197. Diana con la cierva. Nueva concepción de comienzos de la época imperial; su estilo ecléctico combina elementos clásicos y arcaizantes.

magistral reformulación de una imagen divina de tiempos augústeos está dominada por las formas en movimiento, elemento propio del «estilo de Calímaco». *Leptotes* y *charis* se corresponden sobre todo con el aspecto ingrávido de la diosa virginal. Pero el artista también se proponía alcanzar una solemnidad hierática, expresión que buscaba a través de referencias formales arcaicas. El paso elegante con las rodillas extendidas, la relación con la cierva de pequeñas dimensiones en su calidad de atributo, la rígida caída de los rizos sobre el pecho y la

corona divina con el friso de animales son elementos arcaicos que servían al mismo fin.

Para superar a los griegos no sólo se ha de imitar uno de sus modelos. Por el contrario, de uno se ha de tomar esto, del otro aquello. Únicamente así se accede a la sublime perfección (Quintiliano, X 2, 25 s.).

Este tipo de combinaciones estilísticas adquiriría un carácter realmente didáctico en grupos estatuarios que combinaban en una «composición» dos diferentes modelos clásicos de distintas épocas. En lo que se refiere a nuestro contexto, ya vimos el más interesante de los grupos de este tipo (v. fig. 154), del que lamentablemente no se han conservado sino copias posteriores. El hecho de que Venus adquiriera aquí la figura de una Afrodita «clásica tardía» y abrace a un Marte, cuya figura es la de un Ares «netamente clásico» que, como corresponde a su tipo, mira fijamente al suelo permaneciendo indiferente al abrazo, constituye para la nueva estética la aplicación apropiada y noble de los elementos de composición, un fenómeno que nos resultará muy difícil comprender. Recordemos que en aquel momento se trataba de representar uno de los principales misterios del nuevo mito de Estado. Las formas clásicas trasladaban los hechos representados a un espacio aureolado que debía evocar las ideas deseadas.

Composiciones «aticistas»

Hasta ahora nos hemos referido únicamente a la elección formal y a los planteamientos de valor en los que ésta se sustenta. Pero las nuevas modalidades de composición y representación son igualmente importantes para que el estilo logre surtir efecto. En la coraza del Augusto de Prima Porta (v. fig. 148 a), las diversas figuras se hallan distribuidas en una composición de estructura centralizada extraordinariamente simple en torno a la escena principal. Cada figura parece estar recortada sobre un fondo vacío. Esto se corresponde con el estilo solemne, el *semnon* de la pintura clásica temprana, un estilo del que nos da una idea la pintura de cerámicas áticas hacia el año 450 a.C. La ausencia de movimiento y la estructuración de la composición sobre la base de unos pocos elementos iconográficos han de lograr que el observador lleve a cabo una lectura lenta y meditada de las imágenes. Pero, a diferencia de las fuertes tensiones psíquicas que conllevan las imágenes clásicas de los mitos, en este caso se trata generalmente de hacer referencia a un contexto relevante. Ello es evidente particularmente en imágenes meramente simbólicas o alegóri-

cas, como por ejemplo en el relieve de *Pax* del *Ara Pacis* (v. figs. 135 y 136), el cual parece estar «construido» con piezas de un montaje en una simplísima composición de simetría axial. Aquí, realmente, da la impresión de poderse reconstruir el proceso creativo, así como también la discusión entre el patrono, que quiere ver representadas las ideas básicas del *Saeculum Aureum*, y el artista, que prácticamente no cuenta con ninguna posibilidad de poder desarrollar su fantasía y ha de organizar las claves de una forma estéticamente clara. La imagen irradia la conceptualidad y frialdad de un programa político. Sólo si se observan detalles y aspectos particulares (v. fig. 141) se abre una perspectiva que permite ver las cualidades artísticas y artesanales del maestro.

La imagen votiva de Eneas ofreciendo un sacrificio (v. fig. 157) está construida a partir de principios igualmente simples. Gracias a que en ella se describen hechos mitológicos, el conjunto no resulta tan dogmático a pesar de la enorme sobrecarga de referencias conceptuales. El recogimiento permite que se cree un ambiente ceremonial que genera un aura de misterio y meditación en torno a Eneas. Este extraño efecto en el observador constituía, indudablemente, una de las grandes ventajas de este estilo neoclásico de composición. Los amantes cultos del arte percibían evidentemente el lenguaje silencioso como algo estéticamente atractivo y de ahí que éste fuera rápidamente incorporado en el mundo de la iconografía privada. Ya se tratase de bosquejar una pintura mural con una escena mitológica de carácter costumbrista o de representar una escena de la épica homérica en un recipiente de plata, los artistas se empeñaban en cualquier caso en crear imágenes simples y claras y evocar de este modo una atmósfera de solemnidad.



198. Fragmento de un recipiente helenístico de barro cocido. Pérgamo, siglo II a.C.

Este es, incluso, el caso de las escenas eróticas, que gozaban de tanta popularidad ya en los relieves de la cerámica helenística (fig. 198). Pese a su inmediatez sensual, los recipientes aretinos de la primera época (fig. 199) muestran a las parejas en movimientos que resultan francamente nobles y recatados. Dominan las siluetas impecables y las proporciones clásicas. También ésta es una imagen de la nueva moral. Estas escenas son un buen ejemplo de la medida en que la forma con carga ideológica se independizó y alcanzó la primacía en relación con los contenidos de la representación.

La escasez de acción, el uso de claves de carácter clasicista y el sentido conceptual tienen como consecuencia la creación de una extraña sensación de «apertura». Para los artistas, la evocación de asociaciones que van más allá de la acción representada era incluso más importante que una identificación iconográfica unívoca. A ello se debe que algunas figuras, como por ejemplo la *Pax del Ara Pacis*, no puedan ser identificadas de forma inequívoca.

En el ámbito privado, este tipo de concepción de imágenes parece llevar con frecuencia a un sofisticado juego de enigmas. En algunas imágenes la ambigüedad sería algo deseado y de ahí que el artista se esmerara en dotar a la escena de este atractivo. Un ejemplo de ello nos lo ofrece la famosa ánfora de Portland (fig. 200 a, b). ¿Qué otra



199. Matriz para recipientes de cerámica aretina; hacia 20 a.C. La comparación con el ejemplo helenístico pone de manifiesto el clasicismo característico del estilo augústeo.



200 a, b. Pequeña ánfora de Portland. Cuerpo de vidrio azul oscuro con un revestimiento blanco, sobre el cual está elaborado el relieve. Las dos escenas mitológicas están relacionadas mediante correspondencias formales. Augústeo.

causa llevaría al artista a omitir los atributos que permitiesen la identificación de las figuras? Este recipiente de vidrio azul ilustra de forma ejemplar el singular estilo narrativo. Las dos escenas, cada una de tres figuras, son composiciones perfectamente equilibradas. Prácticamente cada una de las figuras cita el esquema de alguna famosa estatua griega. Las misteriosas imágenes han dado pie a un par de docenas de interpretaciones más o menos originales, y aun así, la profundidad hermenéutica no acaba de esclarecerse. Como ocurre con frecuencia en el arte augústeo, hay dos escenas que se relacionan de forma simbólica y por contraste. Tanto en uno como en otro caso se trata de una mujer que en una parte aparece en una feliz relación amorosa y en la otra sumida en la tristeza. Una sostiene una especie de dragón en el brazo y saluda amistosamente a un héroe acompañado por Eros. La otra está representada con un gesto de tristeza y con una antorcha caída y aparta la vista de su héroe. Quizá el ánfora de vidrio fuese un regalo de bodas decorado con metáforas de la mitología.

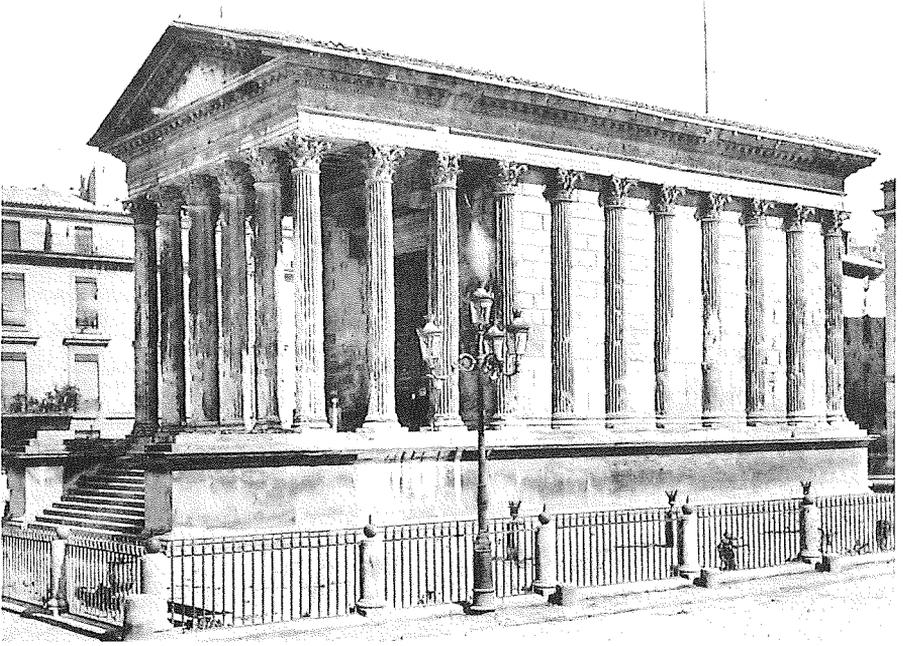
El valor simbólico de la cita

Naturalmente, la decisión en favor del estilo clásico y arcaico basada en criterios ideológicos no abarcaba la totalidad del mundo de las imágenes. En materias de tanta importancia como la escultura de jardines y en todos los temas para los que no existían sino modelos helenísticos, como por ejemplo en el ámbito de lo dionisiaco, la iconografía y el estilo no experimentaron modificación alguna. Pero incluso en el arte del Estado los artistas solían utilizar formas y modalidades de representación absolutamente divergentes de lo clásico. Basta pensar en los paisajes (v. fig. 136) y en los frisos de zarcillos del *Ara Pacis* o en la acumulación de figuras representadas en una profundidad espacial estratificada en los tazones de Boscoreale (v. figs. 180 y 181). Una prueba de que no se puede hablar de un clasicismo/arcaísmo generalizado nos la ofrecen sobre todo las nuevas edificaciones de carácter sagrado, que se diferencian radicalmente de los templos griegos de tipo clásico. Debido precisamente a que el «clasicismo» augústeo no era primordialmente de naturaleza estética, sino conceptual, permaneció abierto a otras tradiciones formales y pudo combinarse incluso con lo helenístico. Al parecer, se eligió precisamente aquello que mejor servía para poner de manifiesto los valores éticos.

Tal como vimos anteriormente, el nuevo valor en el caso de los templos y edificios públicos era la *publica magnificentia*. La nueva Roma debía ser capaz de competir con los edificios de mármol de los griegos, e incluso con las edificaciones de Atenas. La *maiestas Imperii* debía manifestarse en las *egregiae auctoritates* de los templos. Tales son los términos del vocabulario oficial que conocemos a través de Vitruvio. En este ámbito los principales criterios eran: gran dispendio en los materiales de construcción, despliegue de suntuosidad en la decoración y, en términos generales, la búsqueda de un efecto impresionante.

Ya no bastaba el orden dórico, con el que incluso en aquella época los griegos solían recordar ocasionalmente los grandes momentos de su historia y que también en Italia se utilizaba con alguna frecuencia. El dórico, así como también el jónico, fueron casi completamente sustituidos por el orden corintio, de características más complejas, al menos en la construcción de templos.

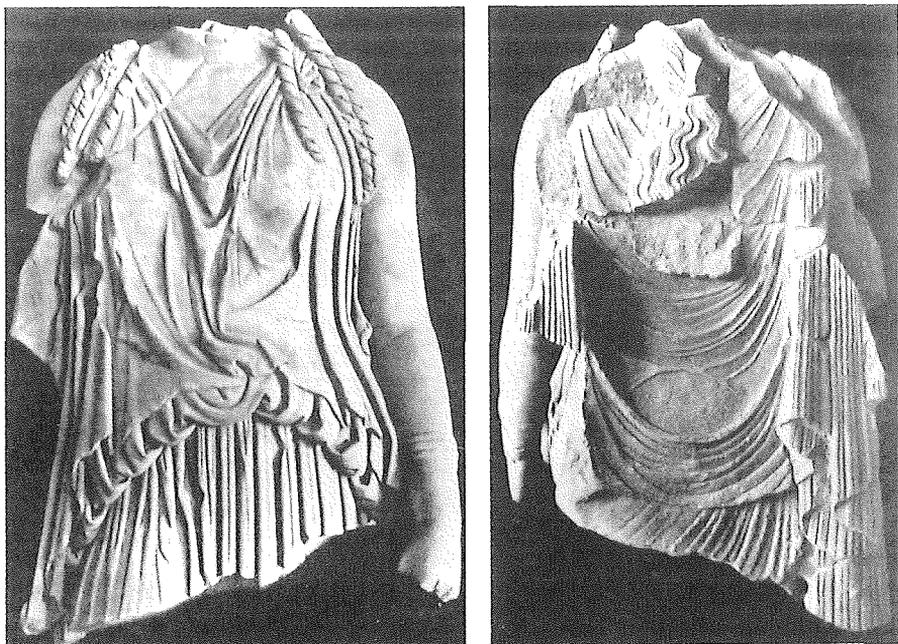
Los nuevos templos augústeos fueron expresamente concebidos como una «composición mixta» (fig. 201). El podio, el pronaos y el frontispicio proceden de la propia tradición cultural. En cambio, en lo referente a la altura de las columnas, la forma de los capiteles y la organización de las fachadas se seguían modelos helenísticos. El gasto



201. Maison Carrée, Nîmes. Los nuevos templos de mármol combinan las formas arquitectónicas tradicionales asociadas al culto con elementos ornamentales griegos, entre los que incluyen citas clásicas.

en materiales, que podía incluir hasta el dorado de determinadas partes, superaba todo lo precedente. Y, sobre todo, los nuevos templos estaban contruidos con luminosos e impecables bloques de mármol, con lo cual se destacaban claramente de los antiguos templos de piedra toba (v. fig. 85).

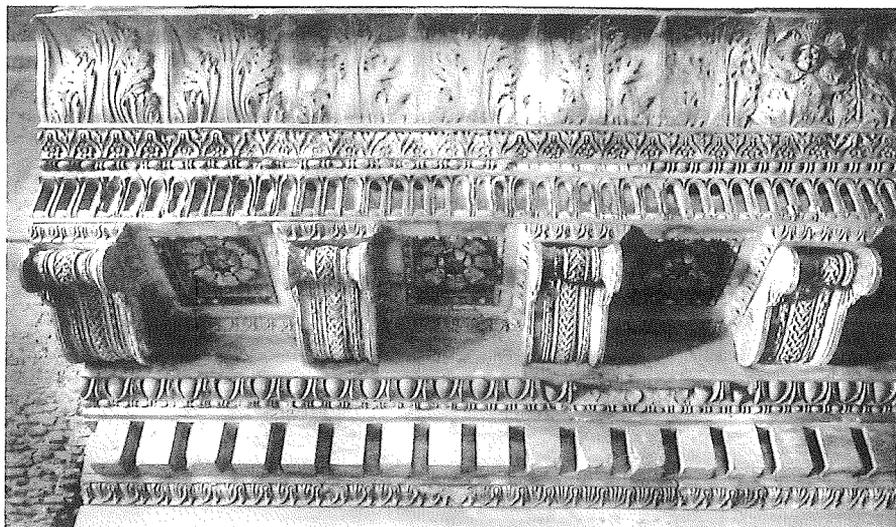
A pesar de un conjunto tan poco clásico, los comitentes se empeñaban evidentemente en imponer un sello «clásico» a los nuevos templos romanos. Ciertamente que, en sí mismo, el uso del mármol como principal material poseía el correspondiente valor simbólico. Pero, sobre todo, las numerosas citas en lo ornamental establecían un lenguaje inequívoco. El Foro de Augusto ofrece los más bellos ejemplos con sus copias minuciosas y a exacta medida de las cariátides del Erecteion que se encontraban en el ático de las columnatas (fig. 202; v. fig. 166). Pero incluso en el mismo templo se han descubierto numerosas citas de gran precisión. Así, por ejemplo, las bases de las columnas reproducen los perfiles que se encuentran en los Propileos de la Acrópolis y un capitel jónico copia otro del Erecteion. También los dos tipos de los leones de las gárgolas parecen ser citas. A esto se suman casetones, franjas decorativas y muchos más elementos.



202. Cariátides del ático de la columnata del Foro de Augusto en Roma (v. fig. 166). Las figuras que soportan el entablamento son copias fieles de las cariátides del Erecteión de la Acrópolis de Atenas (hacia 415 a.C.).

En cada uno de los templos de la primera época imperial pueden descubrirse este tipo de citas, incluso en la exuberante riqueza de la cornisa y del cimacio del Templo de la Concordia, cuyo conjunto no tiene en absoluto un aspecto clásico (fig. 203). También el gran dentículo enmarcado por un cimacio lébico y jónico aparece como una cita clásica si se compara con el estrecho y sombreado dentículo propio de los edificios helenísticos. La pesada cornisa con modillones es una innovación característica de la época augústea. Es significativo que también en este caso la forma haya sido tomada del famoso modelo que representaba el Erecteión. Pero las formas clásicas de los modillones no bastaban por sí mismas, sino que debieron además ser decoradas con elementos ornamentales de carácter clásico. A continuación, se eleva sobre los modillones un listón de tendencia vertical que consta de otras cuatro franjas ornamentales desvirtuando la estructura clásica del cornisamento y el cimacio. Por lo demás, también los aleros a estas alturas son un arcaísmo. No es casual que aquí también aparezca el friso de canutillos, tan conocido en los antiguos techos de terracota de los templos italianos.

La secuencia ornamental es diferente de un templo a otro, pero



203. Templo de la Concordia en el Foro romano. Detalle del entablamento con cimacio, año 12 d.C. Ejemplo característico de la gran riqueza y del estilo ecléctico de la decoración de los templos augusteos.

jamás faltan las citas clásicas o los elementos arcaizantes. El sentido de esta profusión de citas es evidente: los nuevos templos incorporan lo mejor de la propia tradición, pero, al mismo tiempo, también lo mejor de la tradición griega. De este modo se superan incluso los más magníficos edificios de mármol del helenismo.

En todos los ámbitos se encuentran pruebas de que, a este respecto, no se trata meramente de un elemento de decoración arquitectónica, sino de un principio constante de orden estructural. Prácticamente no existen representaciones de tipo figurativo sobre temas «políticos» que en puntos esenciales no estén asistidas por la correspondiente cita. Baste recordar la figura de Eneas en actitud de ofrecer un sacrificio en el *Ara Pacis*, cuya cabeza y cuerpo fueron representados con formas propias del período clásico inicial (fig. 204). También allí la cita clásica tenía un carácter simbólico: otorgaba a la figura de Eneas el *semnon* y *megalotechnon* de que hablaba Dionisio de Halicarnaso. Pero también en el espíritu lúdico de la decoración —por ejemplo, en los candelabros (fig. 205) y en otras bases de mármol ricamente ornamentadas— aparece el sello de «igual a lo mejor del arte griego», al menos, a manera de una cita ornamental de origen clásico.

Pero también la pureza y precisión de las formas tiene un carácter simbólico, aspecto que se halla particularmente desarrollado en la orna-



204. Cabeza de Eneas en el *Ara Pacis* (v. fig. 157). El escultor hace uso de citas del período clásico temprano, tanto para las formas del cabello como del rostro.
205. Base de un candelabro; augústeo. El friso de hojas de palmera y lotus, las cabezas de carnero y las esfinges son citas de modelos clásicos.

mentación arquitectónica y cuya connotación ética comentamos antes.

Vos exemplaria Graeca nocturna versate manu, versate diurna —«Prestad atención a los ejemplos griegos tanto de día como de noche» (Horacio, *Ars* 268). El trabajo esforzado y la constancia (*labor* y *mora*) son los requisitos para penetrar en el arte de los griegos. Quien no estudie estos modelos de forma intensiva y hasta en sus más mínimos detalles, será incapaz de superarlos, sostiene también Dionisio de Halicarnaso. Sin embargo, hacía ya mucho tiempo que los maestros instruían a sus discípulos en este sentido sin que ello hubiese dado grandes resultados. Tanto más sorprende que los escultores augústeos hayan hecho suya esta divisa de forma tan decidida. Cada hoja de acanto en los capiteles de los grandes edificios (v. fig. 88) y cada bucle de los cabellos de las soberbias esculturas dan prueba de la medida en que habían sido asumidas estas exigencias de tipo ético-artístico. Con razón se suele hacer referencia a la extremada precisión de la modalidad de trabajo de los artistas augústeos. Nunca antes se habían hecho copias de las obras maestras de la época clásica que fuesen tan exactas y tan «puristas» en todos sus detalles (fig. 206). Ello no era el resultado de un desarrollo estilístico general, derivado del así llamado arte neoático del helenismo tardío, como se ha afirmado en algunos estudios, sino más bien consecuencia del cambio de mentalidad, de la



206. Detalle del herma de bronce del Doríforo, fig. 84. Las mejores réplicas de las obras maestras griegas fueron hechas en la época augústea. La minuciosa elaboración de los detalles llega incluso a superar la calidad de los originales.

metabole. Esta precisión y el amor por el detalle son impensables sin algún tipo de identificación del artista con el «espíritu de los nuevos tiempos» y con la función que recaía sobre cada uno en la materialización del programa cultural.

Los acentos propios de este auge cultural y, en relación con ellos, el programa estilístico clasicista-arcaizante no fueron de larga duración y en un primer momento fue sobre todo un fenómeno de la ciudad de Roma. Pero aun así, las consecuencias para el arte imperial fueron profundas.

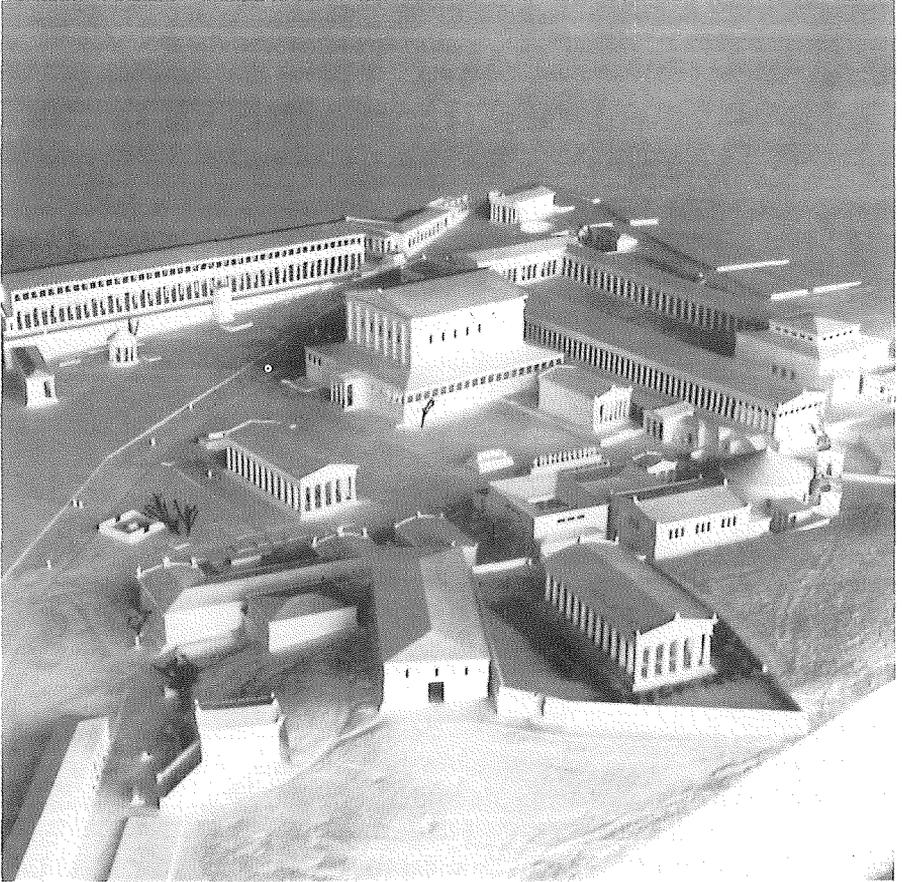
Claro está que la tradición artística del helenismo siguió viva e incluso experimentó un renacimiento en determinados ámbitos. Pero ya no estaba vigente la sensualidad inmediata de las formas plásticas. Las obras maestras de los siglos V y IV a.C. siguieron siendo el modelo para la ornamentación de carácter representativo. Los talleres seguían su estilo, aun cuando no copiaran. Las formas normalizadas y abstractas del arte clásico adquirieron el sentido de un medio de expresión natural y espontáneo. A ello se debe que en la época im-

perial prácticamente no existan copias de las obras maestras del helenismo cuyo efecto no esté matizado por la interpolación de fórmulas clásicas. A través de la política cultural de Augusto, el «clasicismo» llegó a ser el «destino» del arte imperial hasta comienzos del siglo III d.C. Si M. Antonio hubiese triunfado en la batalla de Accio, los talleres romanos de las sucesivas generaciones probablemente habrían trabajado de acuerdo con otro estilo, de rasgos «más helenísticos».

Al término de este capítulo hemos de dar un vistazo a Atenas. El lugar cuya cultura clásica tuviera un carácter de modelo para Augusto y sus colaboradores experimentó muy pronto en su propio ámbito las nuevas aspiraciones culturales del poder imperial. En un primer momento, Augusto evitó el contacto directo con la ciudad que Antonio alabara con tanto entusiasmo. Pero hacia el año 15 a.C., Agripa se manifestó como gran patrono en el ágora de Atenas. Ello contaba con una larga tradición. Pero, a diferencia de los reyes helenísticos y de los aristócratas romanos anteriores a él, el segundo hombre de Roma no sólo se manifestó como admirador, sino también como admonitor, incluso como educador. En este sentido, erigió su masivo Odeón en medio de la plaza que durante siglos había permanecido sin construcción alguna, precisamente delante de una de las columnatas más frecuentadas (fig. 207). Los atenienses que nacieron en aquella época, quienes vivían una situación de ruina económica y, en opinión de Augusto, no se hallaban en un estado moral particularmente alentador, volvieron a recordar los grandes tiempos de su propia cultura. En este edificio habrían de presentarse obras de autores clásicos; esto se llevaría a cabo ante el semblante de numerosas copias de la esfinge clásica que tanto gustaba a Augusto, obras con las se habían decorado los hermas del escenario del Odeón (v. fig. 212).

Pero también debía inculcarse a los atenienses que la cultura de sus antepasados se había basado en la piedad. De ahí que en medio del ágora, sobre el mismo eje en que se hallaba el Odeón, se reconstruyera un templo de la época del Partenón que había sido transportado a este sitio desde su emplazamiento original en algún lugar de Atica. También en este caso la forma clásica constituía un símbolo: el templo estaba dedicado al dios de la guerra. A partir de aquel momento, los atenienses sabrían dónde se encontraba el asiento de esta divinidad y tendrían plena conciencia de ello al dedicar una estatua a Gayo César, el hijo del emperador, caracterizado como «Nuevo Ares».

En lo restante, las actividades de Agripa no pasaron desapercibidas. También en Atenas se emprendió una «renovación moral». Una



207. Atenas, ágora. Debido a la erección del Templo de Marte y del Odeón de Agripa se perdió el tradicional carácter político de la plaza. El programa de renovación cultural de Augusto tuvo una gran resonancia incluso en el Oriente griego.

polémica inscripción (IG II² 1035) da testimonio de un programa de los atenienses para la renovación de 80 (!) templos que se hallaban en ruinas en Atica. Al parecer, esto constituía una continuación del programa de restauración religiosa que Augusto había emprendido en Roma. Por la misma época, el sirio Julio Nicanor, un hombre en posesión de los derechos civiles romanos, compró a los atenienses la isla de Salamina y se hizo honrar como un nuevo Tucídides y un nuevo Homero, lo que también constituía un típico fenómeno clasicista. Constituía una vergüenza que el lugar en que habían sido vencidos los persas se hallara en manos extrañas. En el futuro, Augusto prohibió la venta del derecho ciudadano de Atenas.

Todo esto impresionaba enormemente y tuvo serias consecuencias en la opinión pública. En las inscripciones volvieron a utilizarse las letras antiguas, la llamada ágora romana fue decorada con elementos ornamentales de los tiempos de Pericles e incluso en el montaje de los bloques de mármol se utilizaron ocasionalmente las antiguas formas de espigas y grapas de la época clásica.

Atenas no fue la única ciudad de Oriente en la que se manifestaron las consecuencias de la combinación de la renovación religiosa de Augusto con el programa artístico clasicista. En los santuarios griegos hallamos por doquier actividad arquitectónica, intensificación del culto y un aumento de las donaciones. Incluso en el antiquísimo lugar de culto de la gruta del monte Ida en Creta se ha podido comprobar un aumento significativo de las ofrendas votivas y en Tarento, aquel antiguo centro de cultura griega en el sur de Italia, se encuentran imitaciones procedentes del primer período imperial de las terracotas votivas del período clásico, las cuales habían pasado al olvido hacía ya varios siglos. El clasicismo programático fomentado por el nuevo régimen se expandiría, al menos de forma puntual, a través de todo el Imperio. Ello ocurría no sólo como expresión de una moda estética sino, al parecer, como expresión de la renovación religiosa.

VII. Las nuevas imágenes y la vida privada

La completa modificación del lenguaje de la iconografía política necesariamente habría de tener también consecuencias en el ámbito privado. Si un esteta caído en la batalla de Accio hubiese retornado de los infiernos en las postrimerías del gobierno de Augusto y hubiese visitado Roma e Italia, difícilmente habría salido de su asombro. ¡A tal grado se había modificado el mundo de las imágenes en el ámbito de la vida privada, incluso en lo referente a los monumentos fúnebres! En la pintura mural, que dominaba los espacios en mayor medida que los revestimientos de las paredes en nuestros tiempos, había surgido un estilo decorativo completamente nuevo. Muros, muebles y enseres eran decorados con motivos nuevos que frecuentemente provenían del lenguaje de la iconografía política. Esto era tan válido en las casas modestas como en las más distinguidas. Pero no en toda casa en la que hubiesen trípodas, esfinges, victorias y símbolos de la *Aurea Aetas* habitaba un partidario declarado del *Princeps*. Junto con la mentalidad también se había modificado el gusto.

Lamentablemente, existen muy pocos testimonios cuya datación no ofrezca dudas y que aparezcan asociados de forma tan inequívoca con un determinado contexto social como para poder analizar detalladamente la relación entre el ámbito estatal y el privado, tanto en lo referente a las formas de representación como al lenguaje iconográfico. No es posible seguir paso a paso las motivaciones de la recepción de cada uno de los símbolos y del origen de los modos de vida. Pero sí puede reconocerse claramente la relación entre los cambios de mentalidad y el gusto.

Lealtad y moda

Al principio se asumió y utilizó la iconografía política como expresión de lealtad y sometimiento. Quien instalara imágenes de Augusto y de la familia imperial en su *atrium*, lo que llegaría a ser completamente habitual, se declaraba partidario del nuevo régimen incluso en el ámbito de su vida privada. El poeta Ovidio, desterrado en el mar Negro, tenía razones muy personales para manifestar su veneración por la casa imperial, ya que aspiraba al perdón y a que le fuese permitido el retorno a Roma. Así pues, su santuario doméstico —en plena concordancia con los programas de las galerías públicas de estatuas— cobijaba bustos de plata de Augusto, de Livia, del heredero Tiberio y de los príncipes Germánico y Druso el Menor. Pero este ejemplo no sería una excepción y no se diferenciaría sustancialmente de los miles de edículos domésticos ante los que se ofrecían sacrificios con ocasión de las celebraciones del emperador y de grandes convites (*Ex Ponto* II 8, 1 ss.; IV 9, 105 ss.). Pero también, quien llevase imágenes o símbolos imperiales como el Capricornio, el espolón, partos arrodillados u otros (v. figs. 63 y ss.) en la gema de su anillo y los utilizase para sellar se identificaba con el nuevo Estado del mismo modo que quien poseyese una vajilla de plata del tipo de los tazones de Boscoreale (v. fig. 180). Gracias a la reproducción masiva de estos objetos en materiales de bajo coste —por ejemplo, pasta vítrea en vez de gemas y cerámica en lugar de plata—, las nuevas imágenes alcanzaron una enorme difusión. Pronto aparecieron los símbolos políticos en todo tipo de objetos de uso privado, en cualquier objeto que pudiese ser decorado, en objetos meramente ornamentales o en la vajilla, en muebles y enseres domésticos en general; en telas, muros y en el estuco de los techos, en dinteles, en planchas de revestimiento hechas en terracota, en tejas e incluso en monumentos funerarios y en urnas cinerarias.

Evidentemente, no es posible determinar en cada caso si el comprador o patrono se proponía difundir una idea política con la imagen correspondiente o si simplemente aceptaba los modelos o los productos en serie que le ofreciera un taller de acuerdo con la moda vigente. Formulado de esta manera, el planteamiento simplifica en exceso el complejo contexto en el cual tenían lugar los hechos y en el que éstos ejercían su influencia. En última instancia es irrelevante si la motivación para optar por un determinado símbolo o por una imagen provenía del productor o del cliente. Mientras las imágenes fuesen nuevas, su uso en el ámbito privado implicaba, en cualquier caso, una

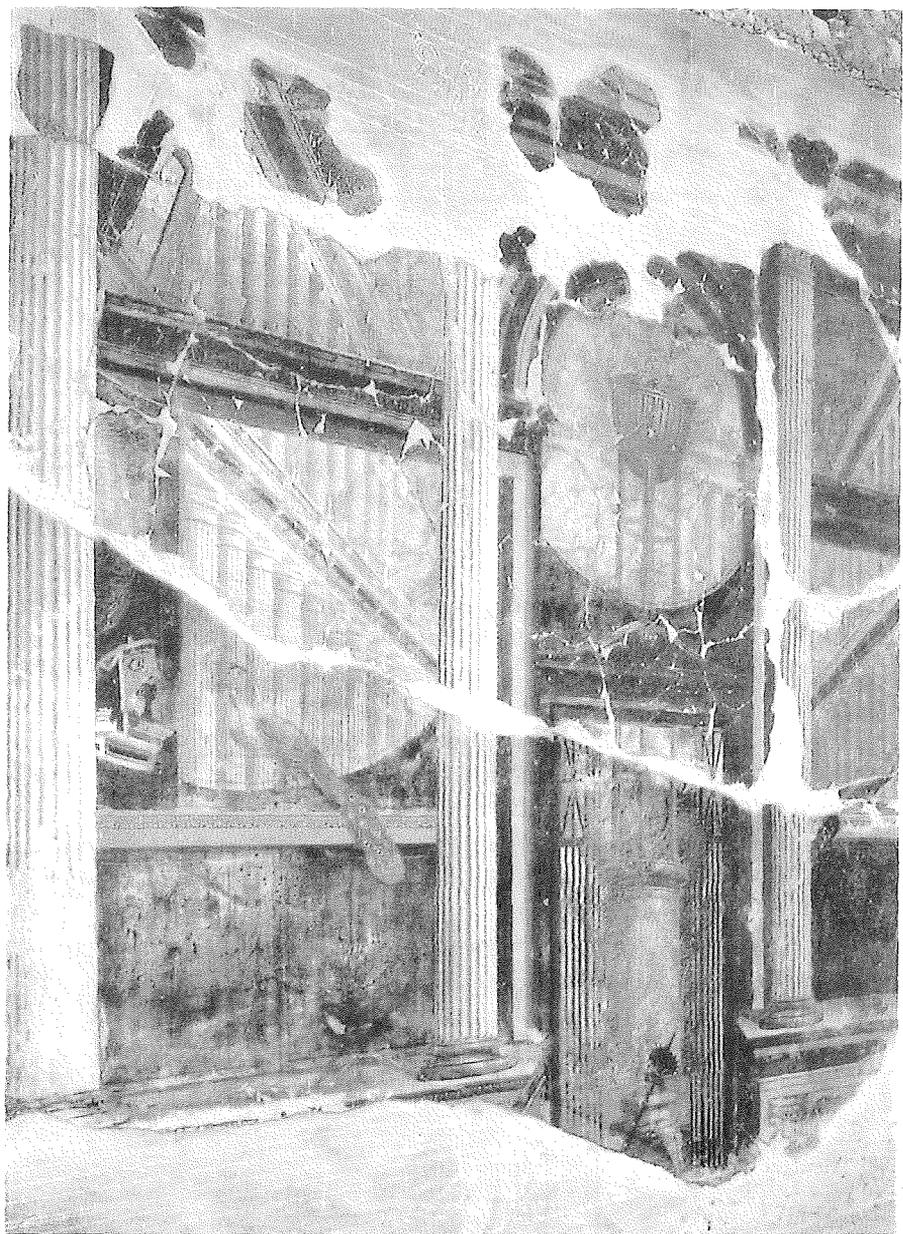
actitud positiva por parte de quienes las empleasen. Un hombre común que comprara lucernas de terracota con representaciones de la *corona civica*, de Victoria sobre la esfera universal (fig. 208), del *clipeus virtutis* o de Eneas huyendo de Troya en lugar de representaciones de carreras de carros y de escenas eróticas, estaba indudablemente optando. Naturalmente, lo mismo es válido en relación con los recipientes aretinos decorados con temas apolíneos (v. fig. 69).

Para las personas adineradas, entre las que no sólo se cuentan los ricos propietarios de villas, sino también los dueños de pequeñas casas pompeyanas, existen testimonios más diferenciados. Quien hacia los años 30 a.C. hiciera pintar en los muros de su casa los símbolos apolíneos, como en el caso del dueño de la gran Villa de Torre Annunziata (fig. 209), o quien como el cónsul C. Piso Frugi Pontifex (?) comprara para la ornamentación de su villa algunas copias del ciclo de estatuas de las danades que Augusto donara al Templo de Apolo, no era en absoluto un partidario de Antonio. Tampoco eran partidarios de Antonio aquellos ciudadanos pompeyanos que instalaban en sus pequeños jardines una estatua de Apolo o de Diana (v. fig. 189) en estilo arcaizante, en lugar de las habituales estatuillas de Dioniso y Venus. Desde luego, es incierto si el interés se dirigía primordialmente al nuevo estilo artístico o a las divinidades de Augusto y a los valores relacionados con éstas.

Después de la consagración del Templo de Apolo (28 a.C.) parece haber habido mucha gente adinerada deseosa de ver imágenes de la nueva religiosidad, tanto en fiestas y banquetes como específicamente en la deleitosa contemplación de obras de arte, ya se tratase de estatuas arcaicas o de las gemas de las colecciones privadas de anillos y piedras preciosas. Testimonio de ello son los trabajos de los plateros, cuyas



208. Lucerna de cerámica con la Victoria sobre la esfera universal (v. fig. 62 b).



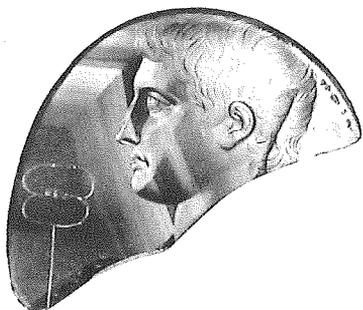
209. Pintura mural con fantasías arquitectónicas. El enorme trípode dorado en el centro de la composición probablemente estuviere motivado por los trípodes votivos que instalara Augusto en el Templo de Apolo. Hacia 25 a.C.; procede de la gran villa de Torre Annunziata.

obras hemos conocido a través de los recipientes aretinos de cerámica (v. fig. 69), y también las gemas y los camafeos. Llama la atención con qué frecuencia se encuentran en ellos imágenes de los dioses y escenas mitológicas con referencias políticas. Estas imágenes suelen sobresalir por la nitidez de su estructuración formal. Por ejemplo, una cabeza de Mercurio (fig. 210) presenta formas claramente derivadas de Policlecto. Una persona versada en el tema pensará inmediatamente en el rostro del retrato de Augusto estilizado en forma clásica, aun cuando en realidad prácticamente no aparezcan rasgos fisonómicos.

Tales observaciones permiten deducir que, a comienzos de la monarquía de Augusto, surgió entre los patronos y compradores particulares un interés espontáneo por las nuevas imágenes políticas. La respuesta de los talleres no se hizo esperar: se consiguieron los modelos y se esmeraron por disponer de la oferta correspondiente. Claro está que personas influyentes, cuyo comportamiento tendría un carácter ejemplar, dieron los primeros pasos. Si una de las grandes personalidades de Roma encargaba a un maestro famoso obras en plata decorada con trípodes, candelabros, escenas de sacrificios y otros temas similares, y luego los utilizaba en sus banquetes, ello constituía un impulso que surtía un rápido efecto gracias a la buena disposición del mercado.

Las relaciones de tipo casual pueden haber desempeñado algún papel. Quizá uno de los propietarios de los grandes talleres de Arezzo perteneciese al círculo de Augusto, impulsase a los ceramistas a imitar los recipientes de plata e incluso pudiese procurar los modelos. Bastaban unos pocos estímulos de este tipo para orientar la oferta y la demanda hacia el nuevo rumbo y poner en movimiento las «necesidades» propias del mercado.

Las nuevas imágenes probablemente provinieran de los diseños de unos cuantos maestros que trabajaran en los proyectos de los templos de Augusto o en los grandes monumentos erigidos en su honor. La



210. Agata pardo-rojiza, de la antigua colección Marlborough. Mercurio/Augusto. Las formas estilísticas clásicas aparecen combinadas con los rasgos fisonómicos del retrato de Augusto. Augústeo.



211 a. Pie de mesa de mármol, con esfinges y zarcillos. Muebles de carácter representativo con símbolos de este tipo gozaban de popularidad a comienzos de la época imperial. Augústeo.

experiencia demuestra que los pequeños talleres se atenían consciente o inconscientemente a las grandes tendencias: basta pensar en los rápidos cambios de moda de nuestros tiempos. Las grandes edificaciones de carácter «político» pasaron a ser, indudablemente, el principal surtidor de las innovaciones iconográficas y estilísticas, con las cuales se revitalizaba el repertorio formal tradicional y que eran necesarias para estar en condiciones de competir. A ello se debe que, después de los primeros años —que representaron un tiempo de «incuba-

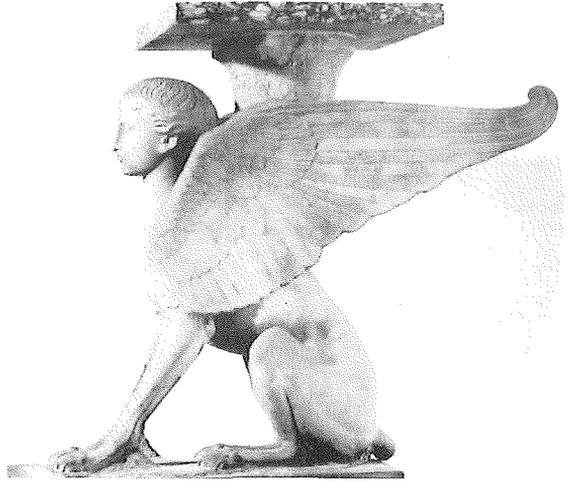


211 b. Detalle de la fig. 211 a. El fragmento muestra con qué precisión se imitaban las formas protoclásicas del modelo.

ción»—, para utilizar un motivo nuevo no fuera indispensable atender únicamente el deseo del cliente; es indudable que los criterios artísticos, artesanales y comerciales desempeñarían un papel decisivo en la recepción.

Así, por ejemplo, los zarcillos ofrecían a los artistas un motivo decorativo casi ideal para todo tipo de superficies y la esfinge, independientemente de su venerable sentido simbólico, constituía un motivo de apoyo de múltiples aplicaciones (figs. 211 y 212). Al utilizar estos motivos, ni el artista ni el cliente se propondrían necesariamente la propagación del *Saeculum Aureum*. Se trataba simplemente de motivos que se veían con frecuencia y que ya por ese sólo hecho eran apreciados. Es indudable que cuando los pintores murales enriquecían el nuevo y elegante estilo decorativo con trípodes, candelabros, hipocampos, diosas que emergen de zarcillos, cisnes, etc., ni siquiera se planteaban ensalzar a Augusto y a su gobierno. Es significativo que en los talleres aretinos de cerámica incluso desapareciesen después de poco tiempo los motivos propios de la veneración de Apolo y otros temas «políticos», y no parecen haber existido series relativas a la victoria sobre los partos, ni en relación con el *Saeculum Aureum* ni con el sucesor al trono. Esto hace pensar que entre los compradores dejó muy pronto de haber interés, al menos por los trabajos en cerámica con imágenes de claro carácter «político», lo que obviamente no significa que éstas perdieran su efectividad. Por el contrario, fueron plenamente «interiorizadas» y posteriormente volvieron a aparecer en altares funerarios y en urnas cinerarias.

Por otro lado, llama la atención que las piezas aisladas que se han conservado casualmente en el ámbito de los muebles, enseres domésticos y obras en plata decoradas con motivos propios del nuevo lenguaje iconográfico, sean en general trabajos de gran calidad, de lo cual quizá pueda deducirse que se trataba de patronos muy selectivos. Así, por ejemplo, el pie de mesa de mármol reproducido en la figura 211, decorado con dos esfinges, procede sin duda alguna de uno de los mejores talleres escultóricos de la ciudad de Roma. Este tipo de mesas de mármol formaba parte de la decoración de los atrios en casas de familias adineradas. En tiempos tardorrepublicanos habitualmente provenían de Oriente. Como soportes solían utilizarse tradicionalmente sobre todo leones y grifos con cuerpo de león. En tiempos augústeos esta iconografía solía ampliarse con motivos tales como cuernos de la abundancia y esferas universales, y en lugar de los leones frecuentemente se utilizaban las esfinges, de gran valor simbólico. Teniendo en cuenta las implicaciones de este motivo, en este caso parece tratarse de algo más que de un simple cambio de la moda.

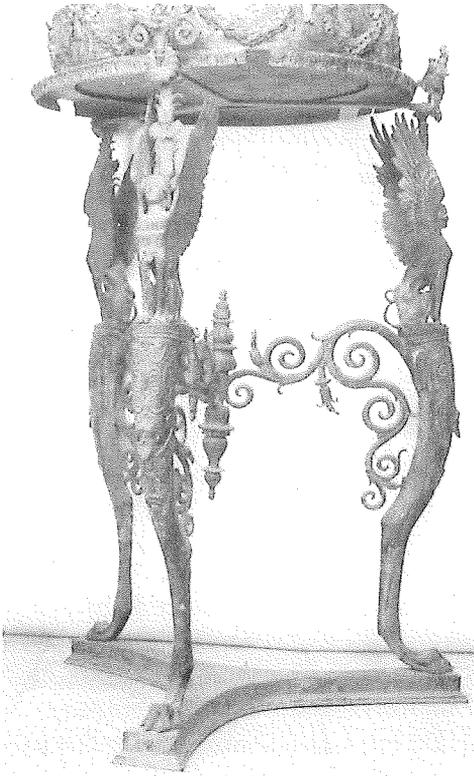


212. Esfinge de mármol, como soporte. Copia de la misma obra protoclásica que la fig. 211.

A partir de los años treinta, la esfinge se había transformado en un símbolo de la esperanza. Ya en tiempos de César se habían acuñado monedas en las que aparecía junto con la Sibila. Octaviano incluso había llegado a sellar con la esfinge. Después de Accio, este monstruo fabuloso del oráculo y de los enigmas figurará en monedas orientales (v. fig. 36 b) y después de la victoria sobre los partos aparecerá, por ejemplo, en las solapas de los hombros de la estatua *thoracata* de Prima Porta (v. fig. 148 b). Junto con otros símbolos, la encontraremos en candelabros, en utensilios de bronce, en pinturas murales, en altares funerarios y en urnas de mármol.

Lo que hace particularmente interesante a la esfinge en el pie de la mesa es que ésta probablemente sea una reproducción exacta de un original griego del período clásico temprano. La esfinge en las monedas, gemas (v. figs. 36 b y 38), candelabros y pies de mesa parece remitirse al mismo original. Según testimonian excelentes reproducciones en figuras exentas, se trataba de una estatua de «tamaño natural» (fig. 212). Su gran importancia en las artes aplicadas hace pensar que existió un famoso arquetipo en Roma. ¿No podría tratarse quizá de una de las ofrendas votivas que instalara Augusto en el Templo de Apolo en el Palatino?

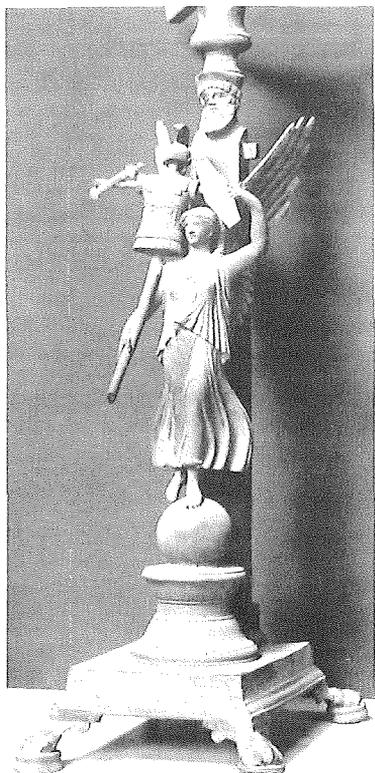
Pero las esfinges del pie de mesa aparecen como señales de la nueva época no sólo debido a su forma clásica, sino también a causa de su combinación con abundantes zarcillos que emergen del ancho cáliz de una flor y que cubren toda la superficie con sus espirales. En un caso como éste —al menos en lo referente al modelo de esta serie— indudablemente nos hallamos frente a una utilización absolutamente



213. Soporte de bronce de un recipiente, con tres esfinges arcaizantes. La combinación manierista de distintas formas estilísticas presupone la existencia de patronos exigentes y de una alta sensibilidad artística. El recipiente también es augústeo; el soporte correspondiente se ha perdido. Augústeo.

consciente de este motivo con un sentido «político». Lo mismo puede decirse de un utensilio como el brasero de bronce de Pompeya (fig. 213), soportado por tres esfinges, así como también de un centro de mesa decorado con una victoria sobre una esfera universal (fig. 214). En ambos casos, los talleres debieron de contar con clientes de un sentido estético exquisito, ya que las esfinges fueron representadas en aquel refinado estilo ecléctico que combina elementos clásicos y arcaicos, estilo del que ya hablamos anteriormente. Sin embargo, la vestimenta helenística de la victoria del centro de mesa fue sustituida por una propia del clasicismo inicial. Mediante la elección plenamente consciente de este lenguaje formal, los talleres se atenían de manera rigurosa al clasicismo oficial de los monumentos estatales.

En cuanto a la vajilla de plata, los motivos de carácter político eran utilizados en algunos casos de forma manifiesta, pero en otros



214. Centro de mesa de bronce, con una victoria sobre la esfera universal y con un trofeo.

215. Crátera de plata. Detalle de la fig. 144. Los niños de la Edad de Oro se equilibran sobre delgados tallos mientras pescan y cogen cangrejos. Augústeo.

también con un sentido lúdico y siguiendo la moda. El empleo de la pareja de tazones de Boscoreale (v. fig. 180) implicaba, obviamente, un alto grado de identificación, sobre todo si se piensa en el uso concreto que se les daría en los banquetes, en los que pasarían de mano en mano. La composición de las imágenes invitaría a hacer girar estos tazones para, de este modo, ver en su conjunto la secuencia de las escenas. Es razonable imaginar que este tipo de parejas de recipientes se utilizaría especialmente en las fiestas del emperador, de modo que al comienzo de un banquete servirían para llevar a cabo las libaciones en honor del monarca.

Por otra parte, ante las bellas guirnaldas o las fantásticas composiciones de zarcillos —piénsese por ejemplo en la crátera de plata de Hildesheim (fig. 215)— resultaba fácil olvidar los contenidos políticos. Y esto, naturalmente, tiene aún mayor vigencia en el caso de

recipientes decorados únicamente con follaje y con utensilios de las ceremonias de sacrificio.

Pero, en el caso individual, ya se trate de una cuestión de identificación del cliente y usuario o simplemente del placer que proporcionaban estos nuevos motivos en tanto que elementos formales de moda, una repercusión tan generalizada en casas de las más diversas capas sociales acrecentaría enormemente el efecto del nuevo lenguaje iconográfico entre sus contemporáneos.

Naturalmente, no debe olvidarse que muchos de los motivos decorativos tomados del arte helenístico seguían siendo utilizados y que en su conjunto, para la mayoría de las casas, los nuevos motivos no representarían sino un enriquecimiento y una actualización del repertorio formal tradicional. Pero si se piensa en los métodos modernos de la publicidad, basados en observaciones de tipo psicológico, habrá que estudiar muy seriamente el constante retorno de los mismos motivos —incluso en contextos absolutamente irrelevantes— en cuanto a la influencia que ejercerían a largo plazo sobre los contemporáneos. Ello daría la impresión de una «amplificación», cuyo efecto penetraría hasta el subconsciente.

Compenetración y mensajes privados

Nadie escapaba a la influencia de las nuevas imágenes, tanto si se ocupaba conscientemente de ellas o no. De ello dan testimonio las múltiples formas de apropiación y compenetración. Este es, probablemente, el más interesante de los fenómenos del proceso de recepción. Comenzaremos por analizar un ejemplo.

En un principio, la victoria del *clipeus virtutis* aparece en las lucernas de barro cocido como inequívoco símbolo de lealtad y de veneración de Augusto. En el escudo de las primeras lucernas se lee *ob cives servatos* (fig. 216). Se trata, pues, de reproducciones del famoso escudo honorífico de la Curia. Pero muy pronto aparecerán lucernas con el mismo motivo, en las cuales la inscripción del escudo se enmarca en un contexto completamente diferente. En una inscripción abreviada se lee *Annum novum felicem mihi et tibi* («Un feliz año nuevo para ti y para mí») (fig. 217). Se trata de regalos de Año Nuevo. La diosa de la victoria y el escudo honorífico del emperador han pasado a ser portadores de personalísimos deseos y de esperanzas de orden particular. Por lo demás, las monedas representadas en la composición ponen de manifiesto cuán material y concreto era el sentido de estos deseos. Así pues, no nos sorprende que estos mismos motivos aparezcan incluso en alcancías.

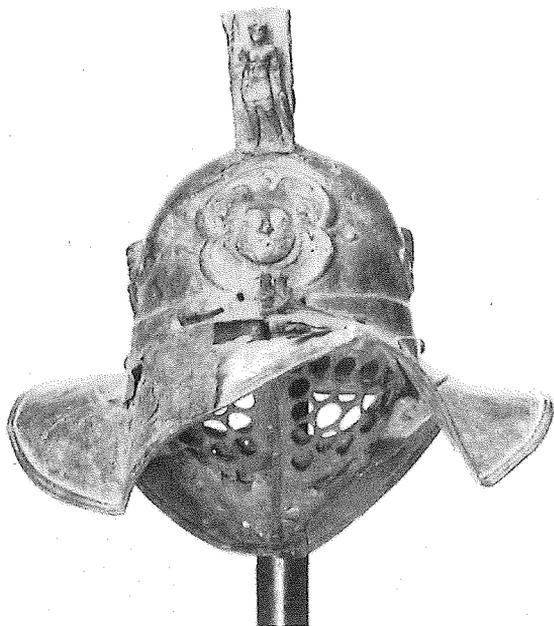


216. Lucerna augústea. La victoria sostiene el *clipeus virtutis*. Comienzos de la época imperial.

217. Lucerna del tipo «de Año Nuevo». La victoria con el *clipeus virtutis* y monedas.

La apropiación también podía efectuarse como consecuencia de cuestiones profesionales o de trabajo. Los cascos de los gladiadores de Pompeya ofrecen buenos ejemplos a este respecto. En uno de los cascos aparece, por ejemplo, *Mars Ultor* (fig. 218). El dios de la guerra no sólo socorre al emperador y a los príncipes, sino que también los gladiadores aspiran a vencer bajo sus auspicios. En este sentido no existe una gran diferencia entre la figura de Marte y cualquier otra fórmula iconográfica destinada a ahuyentar las desgracias o a poner de manifiesto la valentía. Del mismo modo, el amplio despliegue de hojas de encina y de laurel y los zarcillos en las espinilleras establecían una relación entre el insigne y arriesgado quehacer de los gladiadores y los nuevos valores que eran ensalzados por doquier. También en esta profesión se aspiraba a conseguir honores y prestigio, y ello había de expresarse con los mismos elementos iconográficos con los cuales se glorificaba al salvador del Estado.

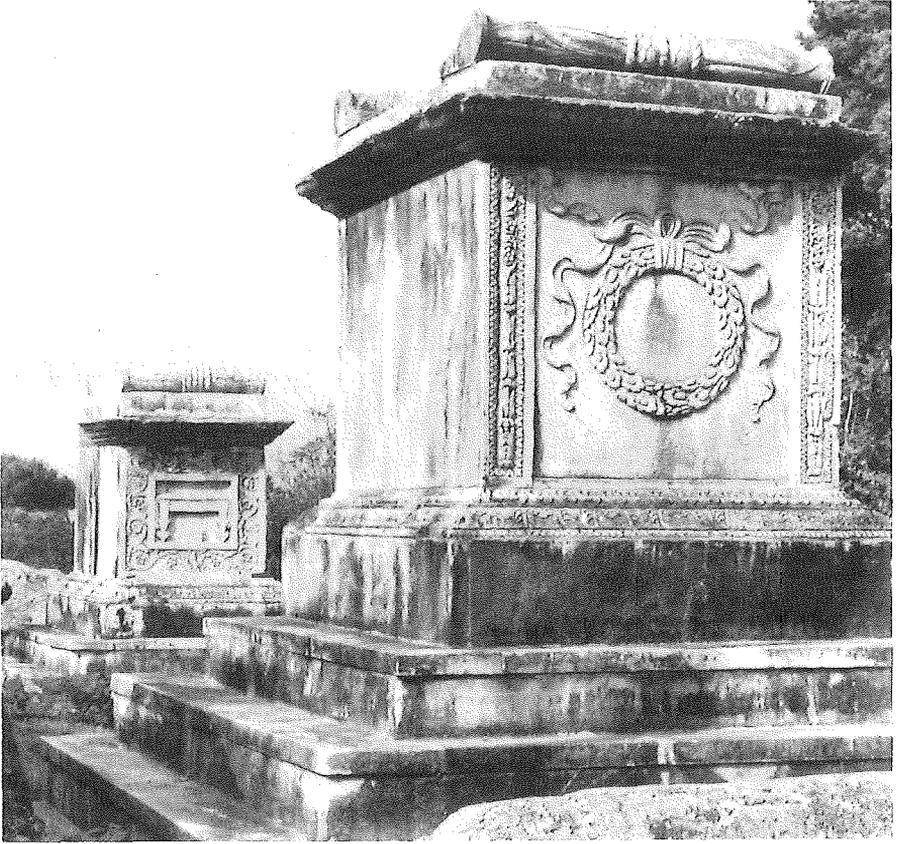
Al igual que en los monumentos públicos, estos signos suelen aparecer en los yelmos de forma complementaria. Así, por ejemplo, los grifos aparecen frente a las figuras de Eros, y Marte frente a Dioniso: se asume la lucha como requisito para una vida feliz, del mismo modo que las victorias del *Princeps* conducen a la buena ventura de la *Pax Augusta*. Da la impresión de que no es sino mediante la adopción de una iconografía de este tipo como determinados esquemas intelect-



218. Casco de gladiador, de Pompeya. En la cimera hay una estatuilla que es copia del *Mars Ultor* del Foro de Augusto (v. fig. 155). Las armas estaban decoradas con los más diversos símbolos e imágenes del arte oficial.

tuales de carácter complementario, en los que se basaba el mundo iconográfico del Estado, son traspasados al ámbito privado. La importancia de las nuevas imágenes en la concepción que las personas se hacían de sí mismas y en su escala de valores se manifiesta aquí de forma inmediata.

Un análisis propio merece la recepción de la *corona civica* y de la corona de laurel, que con frecuencia tienen el mismo significado. Ya hemos visto de qué modo este signo honorífico por la «salvación de los ciudadanos y del Estado» había pasado rápidamente a ser una de las fórmulas más comunes en las alabanzas al monarca; podía ser utilizado en todo ámbito y en todo tipo de objetos, y en determinados contextos podía adquirir, incluso, el valor de un símbolo de gobierno (v. fig. 167 b). A pesar de ello, ni siquiera en este caso se creó un privilegio monárquico en el sentido de que se aceptase que un símbolo fuese utilizado exclusivamente por el emperador. Ya en la época tiberio-claudia existen testimonios de la utilización de las coronas —cuya connotación política era enorme— en el ámbito privado y con un mensaje particular absolutamente apolítico. Originalmente es probable que fuesen los libertos particularmente ligados a la casa imperial quienes llamasen la atención acerca de su destacado *status* utilizando el signo honorífico imperial. Por ejemplo, los miembros del colegio augustal de Pompeya pusieron enormes *coronae civicae* en sus altares



219. Pompeya, vía de los monumentos funerarios ante la puerta de Herculano. Monumentos en forma de altar, erigidos por los libertos que habían pertenecido al *collegium* de los augustales. En primer plano, altar con una gran *corona civica*; detrás, altar con el sillón oficial de funcionario del Estado —elemento que el difunto, en cuanto *augustalis*, estaba autorizado a utilizar.

funerarios (fig. 219) y ocasionalmente también en la puerta de sus casas. En el mismo sentido la utilizaron los libertos de la casa imperial. En el arte funerario comenzaría a utilizarse, a corto plazo, la corona de encina y de laurel con el carácter amplio e indeterminado de mérito y prestigio y con un significado equivalente a los atributos estereotipados de las inscripciones funerarias, tales como *optimus*, *bene meritus*, etc.

En general, la recepción y compenetración paulatina de los símbolos oficiales puede estudiarse de forma inmejorable en los altares funerarios y en las urnas cinerarias romanas de mármol. Los primeros ejemplos provienen de la época augustea. En un principio, se utilizan por lo general motivos indeterminados del ámbito programático de



220 a. Urna cineraria de mármol de P. Volumnius, de Perugia. a) La urna tiene la forma de un templo. Los motivos iconográficos proceden, en su mayoría, del arte oficial.

la *pietas*, tales como bucráneos, guirnaldas, instrumentos de sacrificios, antorchas y ramas. Esto da una idea de que incluso la forma de estos monumentos funerarios conlleva un mensaje. Es así como las urnas primitivas suelen imitar la forma de templos (fig. 220 a) y los altares funerarios, evidentemente, imitan a los altares de culto augústico, como es el caso de los altares de los Lares. Ello significa que la nueva representación funeraria se orienta totalmente en función de los monumentos de la religión renovada y ha de entenderse en su conjunto como expresión de una *pietas* asumida en el ámbito de la vida privada.

Por lo demás, la nueva forma de las urnas de mármol tuvo gran éxito entre los notables de las ciudades italianas. Un bello ejemplar contenía las cenizas de uno de los hombres más destacados de Perugia, cuyo nombre, *P. Voluminus A. f. Violens*, se halla inscrito en el arquitrabe de la urna, del mismo modo que era costumbre en relación con los donantes de los templos. En tanto los bucráneos y guirnaldas de uno de los lados se atienen directamente a monumentos públicos



220 b. En esta cara se aprecian los elementos decorativos de un parque, entre otros, una fuente de mármol con pájaros bebiendo.

como el *Ara Pacis*, en el otro lado pueden verse elegantes elementos propios de la decoración de jardines (fig. 220 b). Entre ellos, el motivo de los pájaros que beben de una cratera adquiere particular importancia. Ya habíamos encontrado este motivo en el contexto del programa del *Saeculum Aureum* (v. fig. 99) y también como signo de *Venus Augusta* (v. fig. 112). En este caso, esta apacible imagen nada tiene que ver con la solemne *pietas* de la nueva época, sino que ha de entenderse como un símbolo de bienestar en un contexto rico y culto. Así había sido la vida del difunto. Los elementos alusivos a un parque hacen referencia a sus aspiraciones sociales y los signos de *pietas*, a su actitud frente a la vida.

Paulatinamente se fueron tomando más y más elementos del lenguaje iconográfico oficial para estos monumentos privados, todos los cuales aludían al ámbito de la *familia*: águilas, cabezas de Amón, victorias, armas, trípodes, cisnes, esfinges y todo tipo de símbolos de fertilidad. Aquí aparecen como enseñas de una dignidad o como imágenes de esperanza en medio de un contexto de significado amplio e

impreciso que hace referencia tanto a los vivos como a los muertos. Por ejemplo, es indudable que los trípodas, que aparecen en magníficos ejemplares y en parte con exuberante decoración de zarcillos, apenas guardan alguna relación con Apolo y representan más bien la *pietas* individual o una rica decoración funeraria orientada al culto. En cambio, en las urnas y en los altares son escasísimas las alusiones directas a la muerte. Incluso los espolones fueron incorporados como señal de alguna dignidad a este conjunto de atributos iconográficos con carácter representativo, pero con seguridad no aludían a la batalla de Accio (fig. 221 a, b), sino que se los utilizaba porque los monumentos del Estado decorados con espolones resultaban extraordinariamente imponentes.

Es evidente que ante el predominio del lenguaje oficial de las imágenes resultaba imposible que el mundo conceptual del ámbito privado pudiese articular las suyas propias. En la medida en que así lo deseasen, tanto los patronos como los escultores debían intentar ex-



221 a. Altar funerario romano; época de Claudio. En este caso, los elementos iconográficos del arte oficial han sido plenamente asumidos y son utilizados, sea con un sentido específico o con un sentido muy general, para mensajes de carácter individual.

221 b. Detalle. Los candelabros, que están sobre *rostra*, aquí son elementos que denotan un rango, pero carecen de cualquier otro sentido.

presar lo personal mediante los «vocablos» procedentes de la política imperial. Así, por ejemplo, en los monumentos funerarios llega a utilizarse la imagen del grupo de Eneas como símbolo de lealtad y piedad individual (v. fig. 163), y en los altares funerarios la loba con los gemelos Rómulo y Remo —la imagen de la orgullosa conciencia de sí mismos de los romanos— pasa a ser una representación convencional de altruismo y amor familiar (fig. 221 a).

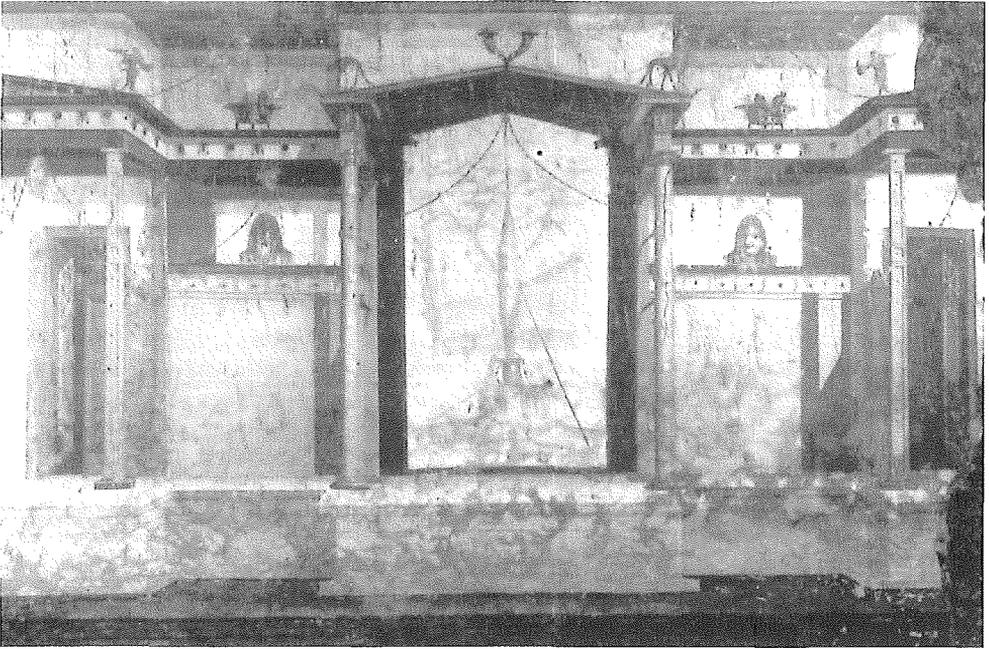
Este tipo de utilización de imágenes y símbolos del arte augústeo del Estado no llegará a su máxima expresión sino en la época de los Flavios. El proceso de compenetración transcurre de forma lenta y pausada. Evidentemente, las nuevas imágenes siguieron resultando atractivas durante un largo tiempo.

Mentalidad y gusto

Una vez más hemos de volver al tiempo de los orígenes del arte augústeo, no sólo para estudiar cómo el espíritu de la nueva época penetró en las casas privadas a través de los nuevos motivos iconográficos, sino de qué manera una mentalidad diferente condujo incluso a la creación de un nuevo estilo decorativo para las viviendas. Aún en los años cuarenta y treinta se tenía en alta estima el estilo arquitectónico suntuoso y con espléndidos materiales ya sea en patios con columnas, en jardines o en la lujosa decoración (v. figs. 21 y 22).

Posteriormente, hacia el año 30 a.C., fueron surgiendo formas manieristas que, si bien no sustituyeron esta opulencia, hicieron que resultara extrañamente fuera de contexto (fig. 223). Personalidades conservadoras como el arquitecto Vitruvio —¿podría suponerse que su opinión expresara el punto de vista de un amplio grupo de las capas sociales más altas?— rechazan este abandono de aquello que durante generaciones se había tenido por bello, como si este cambio de rumbo fuese algo verdaderamente inmoral. Ello demuestra un cambio relativamente rápido del gusto.

«En los enlucidos ahora se pintan preferentemente monstruos (*monstra*) en vez de imágenes de cosas reales. Así, en efecto, a modo de columnas, se ponen cañas con acanaladuras y hojas encrespadas en vez de frontispicios, tracerías, acanalados, adornados de hojas y caulículos, o candelabros que soportan representaciones de pequeños edificios, y arrancando de sus frontones, grupos de vástagos tiernos, con volutas que sostienen sobre ellas, contrariamente al buen sentido, figurillas sedentes; y asimismo débiles tallos que terminan en estatuitas que por un lado tienen cabeza humana y por otro animal, siendo así

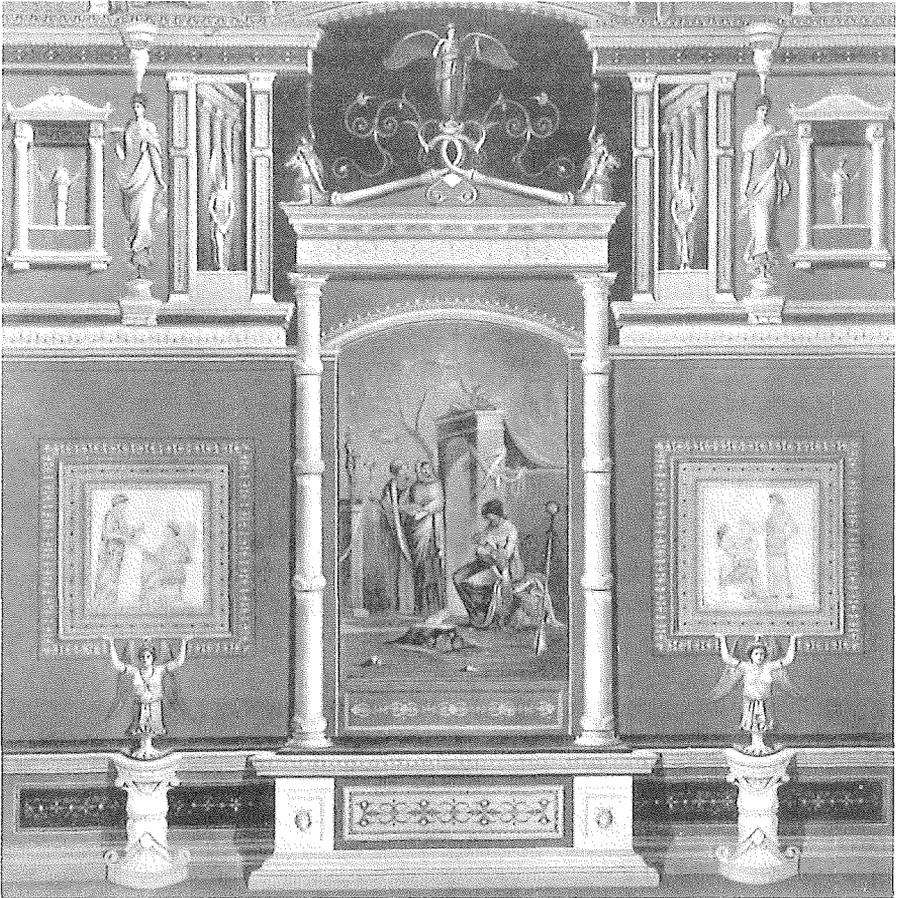


222. Pintura mural de la casa de Augusto en el Palatino; hacia 30 a.C. Los frescos, de factura relativamente simple, concentran la atención en grandes composiciones en cuyo centro suele representarse un elemento de culto, en este caso un betilos (v. fig. 73).

que estas cosas ni existen ni pueden existir ni han existido nunca» (Vitruvio, VII 5, 3).

El alargamiento manierista de las columnas y la fantástica exageración en la decoración tuvieron como consecuencia —si se consideran las paredes en su conjunto— un evidente retroceso del carácter de excesivo lujo y del valor de materialidad en el ámbito de las representaciones pictóricas de la arquitectura. Si bien determinadas decoraciones, como las pinturas de la Farnesina (hacia el año 20 a.C.), superan a las paredes precedentes en cuanto a la riqueza de detalles, a partir de aquel momento el gran empeño se concentrará en lo ornamental. Ya no se intentarán crear perspectivas que den la impresión de romper los muros, sino que se acentuará su consistencia; se conducirá la vista hacia unas pocas imágenes y temas que dominen el espacio. Así, pues, las transformaciones iconográficas y las estilísticas van de la mano. Al parecer, también en este caso el incipiente cambio aparecía combinado con planteamientos de orden moral.

Testimonio de ello da uno de los principales salones descubiertos en la casa de Augusto del Palatino (fig. 222). La destacada simplicidad de la estructura escenográfica de la pared contribuye a intensificar el



223. La pintura mural puede imitar, entre otros temas, una pinacoteca con antiguos cuadros griegos; hacia 20 a.C. Procede de una villa situada junto al Tíber, debajo de la actual Farnesina.

efecto de las grandes vistas paisajísticas. Sin embargo, cada una de las tres composiciones está dominada por un misterioso monumento de culto o votivo emplazado en primer plano. Resulta evidente la influencia del patrono en lo referente a los motivos decorativos de carácter religioso.

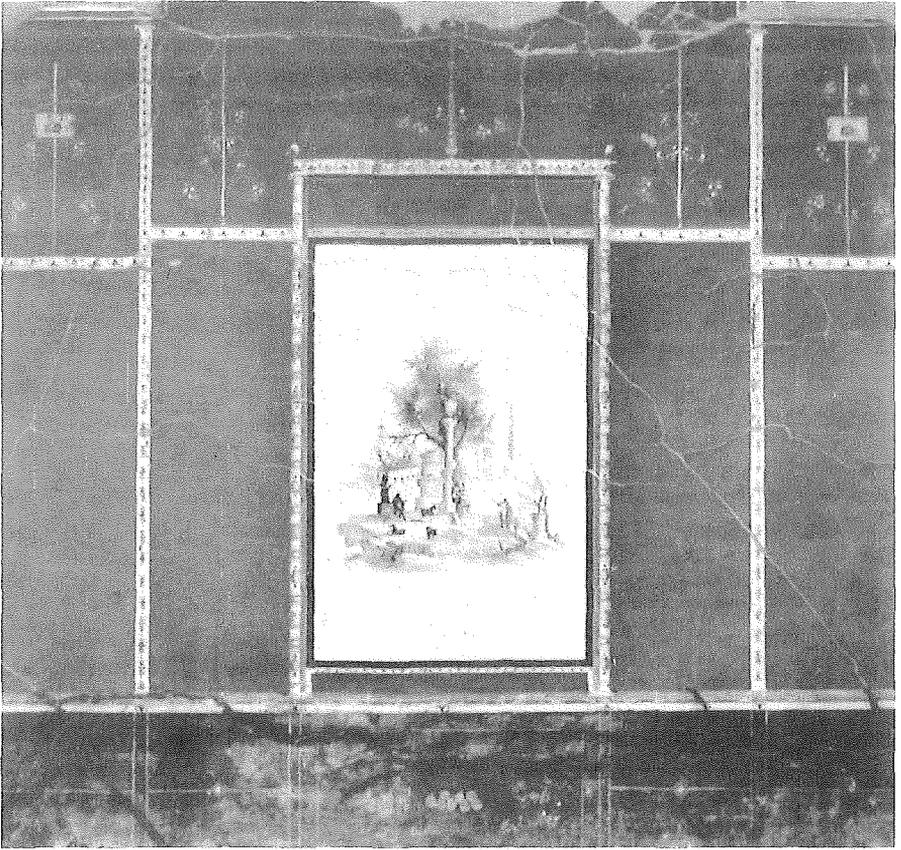
Es sorprendente la rapidez con la cual la sensibilidad estética reaccionó ante la nueva situación cultural. Los salones de la casa de Livia y de la casa de Augusto (hacia el año 30 a.C.), e incluso el «Salón de los Cuadros» de la Farnesina (hacia los años 20-10 a.C.), están pintados de acuerdo con el antiguo sistema (fig. 223). Mas aun así, las deformaciones manieristas, la mesura de los colores y el énfasis de las composiciones del centro otorgan a las paredes una nueva calidad.

Parece evidente que, simultáneamente, se buscaban en los distintos talleres nuevas formas expresivas, pero sin haber concebido aún una solución definitiva. Común a todos estos intentos es la renuncia a la ostentación y el lujo. Al parecer, esto ya no resultaba de buen gusto ni agradable. Se buscaban soluciones más simples y de mayor valor artístico que sustituyesen la contundente inmediatez de la ostentación que conllevaban las series de hermosas columnas.

Es natural que las necesidades de cambio planteadas por los observadores y la búsqueda de novedades por parte de los talleres constituyera, como siempre en estos casos, un esfuerzo significativo para la modificación de las formas. Pero no puede ser casual que estas transformaciones comenzaran casi al mismo tiempo que los esfuerzos de Augusto por un «cambio moral». Una mentalidad que se hallaba en proceso de cambio tuvo como consecuencia una transformación general del gusto, o sea, del conjunto de aquello que se percibía como bello y agradable y, en síntesis, de la sensibilidad estética.

Este nuevo sentido estético logrará formular su propia expresión en el nuevo sistema decorativo del llamado «tercer estilo» (fig. 224 a). No me parece que este nuevo «estilo» sea el resultado de un proceso paulatino, tal como se ha postulado habitualmente. Más bien se basaría en un arquetipo determinado, en una «invención» artística «contundente», que creó una novedosa síntesis formal entre lo antiguo y lo nuevo. Los principales modelos habrían surgido probablemente en la época de la fiesta secular. También se suele hablar del «estilo de los candelabros» a causa de la frecuencia con que se utiliza este elemento, cuyo origen se encuentra en el ámbito de lo sagrado. Esta es otra muestra indicativa acerca de la mentalidad a partir de la cual surgió el nuevo estilo.

Una vez creado, el nuevo estilo decorativo se difundió con rapidez, ya que evidentemente coincidía con el nuevo sentido estético. Por ejemplo, en Pompeya, muchos propietarios de casas, incluso aquellos de viviendas pequeñas, hicieron pintar sus salones de acuerdo con el nuevo estilo. En las paredes de una villa de Boscotrecase (hacia el año 10 a.C.), que probablemente perteneciera a la familia de Agripa, se han encontrado excelentes manifestaciones de este tipo. En este caso, las columnas y representaciones arquitectónicas se han transformado en delgados y elegantes listones decorativos que compartimentan el conjunto de la pared en superficies cuyas proporciones presentan el más absoluto equilibrio estético. Sólo quien mire muy de cerca (fig. 224 b) verá la rica y caprichosa ornamentación tanto de los fustes de las columnas como de los listones y advertirá que, a pesar de su delgadez y de la decoración tan ajena al contexto material, estos ribe-

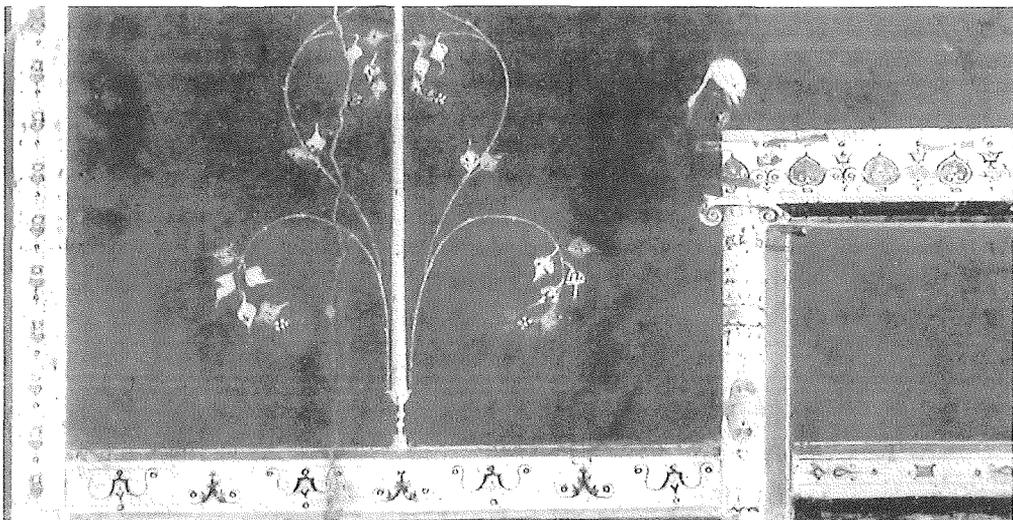


224 a. Pintura mural en el nuevo estilo decorativo. Son características las grandes superficies monocromas y las delgadas columnitas y listones. Procede de una villa de la familia de Agripa en Boscotrecase; hacia 10 a.C. [Ver figuras b y c en páginas siguientes.]

tes decorativos representan arquitrabes, columnas, pilastras y candelabros.

Si el marco que estructuran estos listones se analiza en su conjunto a la luz de la tradición de las paredes arquitectónicas manieristas, las grandes superficies monocromas en las que la vista consigue reposar representan una total innovación. El esfuerzo por crear un conjunto armónico y lograr una separación clara entre el zócalo, la pared, el ornamento y la composición pictórica, así como también por combinar los colores de forma homogénea y sobria en cada uno de los salones, es una expresión de la nueva aspiración de quietud, orden y claridad.

La forma en que la decoración es reducida a una miniatura, aun cuando tan sólo unos pocos años antes aparecía con extraordinaria



224 b. Detalle de una pintura mural en Boscotrecase. La riqueza de la decoración se encuentra en las miniaturas.

exuberancia, y la modalidad en que ésta se despliega mediante estrechas bandas sobre la superficie monocroma del muro y a manera de un ornamento dibujado con un lápiz de plata, demuestran la coherencia con la que se persigue materializar una nueva concepción. Todo hace pensar que los primeros patronos provenían del círculo de la corte. De otro modo no se explicaría el alto nivel artístico de las creaciones y su rápida difusión. Esto se basaba en el fácil acceso y en el carácter de modelo que tenían las casas decoradas de esta forma.

El pintor que creó el nuevo estilo, evidentemente, no sólo intentó concebir una expresión para un gusto renovado, sino que también se empeñó por lograr una concordancia con los nuevos planteamientos éticos. Prueba de ello son sobre todo las implicaciones morales de las imágenes, a cuyo servicio se hallan la estructuración conscientemente «simple» de las paredes y la tendencia a una estética ordenada por parte del artista. En este caso sería equivocado hablar de una concepción programática. El mundo políticamente modificado se refleja sólo indirectamente mediante una equivalencia estética del nuevo espíritu. Pero es evidente que la nueva estructuración de las casas, a su vez, influía sobre la mentalidad.

Dos tipos de temas eran particularmente populares en las paredes del nuevo «estilo de los candelabros»: las escenas mitológicas y las vistas de «paisajes sagrados». El nuevo tipo de escenas mitológicas puede encontrarse incluso ya en las pinturas murales manieristas, por



224 c. Pintura con un paisaje bucólico-sagrado. Detalle de la fig. 224 a; sacrificio ante una diosa sentada. Entre los edificios y monumentos sagrados aparece un pastor con sus cabras. En el fondo, un templo y el parque de una villa.

ejemplo en la casa de Livia. Estas se atienen mayoritariamente a los modelos de la pintura griega clásica y, en este contexto, observan el clasicismo del arte estatal propagado en aquella época. Asimismo, presentan con frecuencia un estilo narrativo de escasa acción, similar al de las escenas mitológicas de carácter votivo del arte estatal. Tanto en uno como en otro caso, se sugiere al observador una idea alegórica y se le invita a la meditación mediante discretos gestos y ademanes, sin que con ello se intente transmitir un mensaje determinado. El cuidado del pequeño Dioniso por parte de las ninfas pasa a significar la adoración del niño maravilloso; la caída de Icaro representa el dolor

por la muerte del adolescente; el castigo de Circe es símbolo del desmesurado orgullo humano. La invitación a la reflexión es evidente. En ocasiones, resulta prácticamente imposible dilucidar si los artistas clasicistas han modificado sus modelos. Pero tanto en la elección de los temas como en su majestuosa escenificación en las paredes resulta manifiesta la nueva actitud con respecto a los contenidos. Esto resulta particularmente llamativo en aquellas imágenes que son caracterizadas como una imitación de los cuadros arcaicos y clásicos (*pinakes*). Mediante la imitación de pinturas antiguas, la «Sala de los Cuadros» de la Farnesina adquiere el carácter de un santuario repleto de valiosos *pinakes* votivos (v. fig. 223).

Esta pintura maravillosamente conservada puede interpretarse como un testimonio más de la intensidad con que se había asumido el programa de la *pietas* y también de la recepción del clasicismo/arcaísmo oficial. En cualquier caso, constituye un ejemplo significativo del gusto artístico radicalmente ecléctico de la época. Únicamente las representaciones centrales, los *pinakes* votivos de tipo arcaizante y la gran pintura «clásica» que representa los cuidados de Dioniso, hacen referencia al estilo oficial pletórico de significado. Pero tanto en los elementos accesorios como en las figuras de sostén y en la ornamentación arquitectónica manierista el artista se entrega a un eclecticismo total donde la tradición helenístico-asiática es fundamental.

Escenas bucólicas

También de la *pietas* tratan las nuevas escenas paisajísticas, en las que predomina la temática sagrada y bucólica, concebidas directamente en relación con el nuevo sistema decorativo y que se hallan en la mayoría de las paredes del «estilo de los candelabros» (fig. 224 c). Estas escenas transportan al observador a un mundo de quietud y paz. Prados, árboles centenarios, arroyos, rocas, pescadores en combinación con pastores y sus rebaños, sátiros y ninfas, evocan ciertamente la idea de una vida feliz en contacto con la naturaleza. Pero en realidad se representa un paisaje de parques con elementos arquitectónicos de jardinería, temples, galerías e incluso aparecen villas al fondo de las escenas. En el centro de la composición hay siempre monumentos de culto artísticamente dispuestos, pequeños santuarios con ofrendas votivas e imágenes de dioses ante las cuales pueden verse figuras en actitud de adoración o de ofrecer un sacrificio. En algunos casos se trata de modestos campesinos, en otros de sacerdotisas solemnemente ataviadas. En ambientes de este tipo hasta los sátiros dejan en paz a las ménades y llevan piadosamente ofrendas a Dioniso o a Príapo.

Ya en anteriores pinturas murales el idílico ambiente pastoril había formado parte del repertorio iconográfico. Pero en aquel contexto representaba un género paisajístico entre otros. En su nueva forma pasa a ser el tema principal, y siempre aparecerá en combinación con estatuas de dioses, con altares, ofrendas votivas y escenas de culto. A partir de la poesía de Virgilio, si no antes, el antiguo mundo de lo bucólico se presentará preñado de un contenido «político». En las *Geórgicas* se glorificaba la vida sencilla así como la pureza y la piedad de los pastores en torno a Rómulo. También en los demás poetas augústeos, los idilios pastoriles representan un escape nostálgico para un mundo agobiado por la vida urbana, la agitación cotidiana, el lujo y la decadencia moral (por ejemplo, en Horacio, *Ep.* II, 1, 140). Desde el momento en que la felicidad de los pastores y de sus apacibles rebaños llegara a constituirse en un símbolo del *Saeculum Aureum*, también las imágenes tendieron a alabar la sencillez y la piedad original, de modo que esto pudo ser entendido como una metáfora ejemplar y educativa. Baste recordar los animales pastando que aparecen en la escena de *Pax del Ara Pacis* (v. fig. 136).

Las pequeñas escenas presentan una extraña composición. Individualmente, los elementos no llegan a crear un espacio pictórico coherente, sino que aparecen unos junto a otros como en los paisajes de la pintura china. Esto da al conjunto el curioso aspecto de hallarse en suspensión. La carencia de un «marco» los hace aparecer como visiones. A los artistas no les interesaba singularmente la representación de los objetos y de las escenas, sino más bien la evocación de un estado anímico.

Pero estos idílicos ambientes pastoriles nuevos son contradictorios. Es significativo que los pintores de una sociedad altamente sofisticada y saturada de lujo no pudieran concebir la sencilla vida pastoril sino ante un fondo escenográfico de parques y villas. Simples altares de piedra aparecen emplazados ante extravagantes y exóticas construcciones arquitectónicas para el culto y ante preciosas ofrendas votivas. En estos paisajes jamás se ven campesinos romanos trabajando, ni las campiñas itálicas llenas de frutos, aquellas que Virgilio cantara con tanto entusiasmo. Y cuando aparece representado el pisado de las uvas, son los sátiros quienes lo hacen. Los llamados morales del *Princeps* no consiguieron que los pintores se interesaran por la agricultura. Su única consecuencia fue un cambio de arquetipo en cuanto al *otium*, concebido como un mundo para la fuga y el reposo. El lugar de la exaltación del lujo propia del último período republicano fue ocupado por visiones nostálgicas en las que se asociaba el deseo concreto de un descanso en una villa apacible con la nostalgia

de una vida sencilla y armoniosa. A este respecto, la fórmula poética es la piedad campesina y la vida pastoril.

Los problemas, obligaciones y contradicciones que en la vida cotidiana no tenían solución y de los que la política de renovación augustea no podía sino adquirir más y más consciencia, son sublimados en este tipo de representaciones: es característico que los nuevos valores sean asumidos de esta forma. La ideología política y las aspiraciones individuales son coincidentes, pero el abismo entre éstas y la realidad cotidiana va en aumento.

En lugar de los paisajes pintados, los muros también podían ser decorados con escenas en relieve. La técnica escultórica de estos relieves de pequeño tamaño, cuya calidad era extraordinaria, requería de un mensaje más escueto y de mayor concentración que en el caso de la pintura. De allí que carezcan de aquel carácter de suspensión de los pequeños cuadros de la pintura mural, que afortunadamente poco

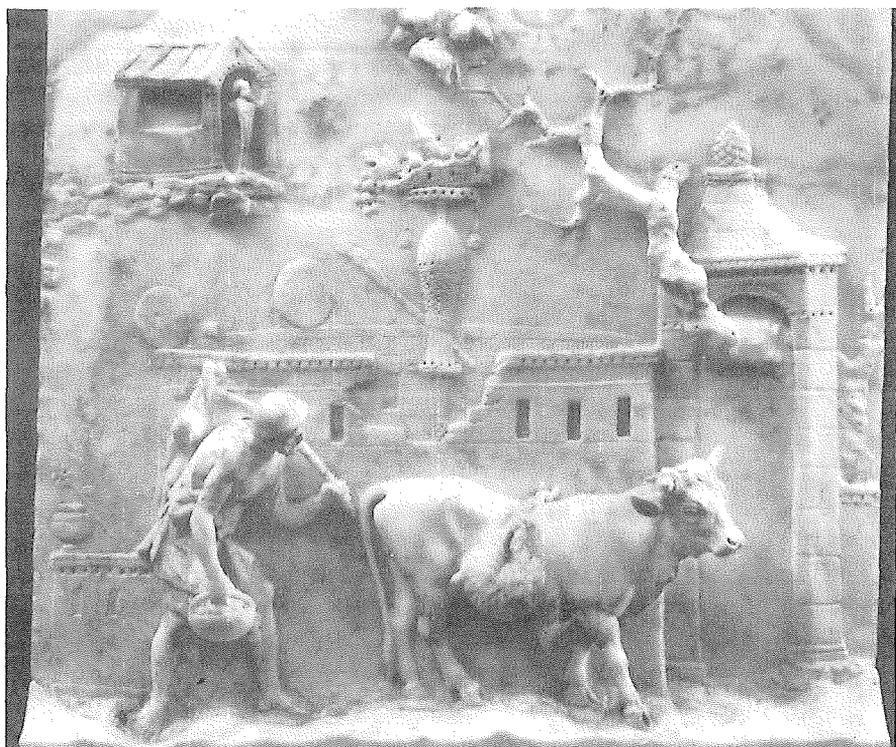


225. Sátiro y ninfa ante un santuario campestre, con cabras y otras alusiones a la vida pastoril. El paisaje mítico refleja los nuevos valores. En la decoración de las paredes, los relieves de este tipo podían sustituir a los cuadros murales.

tiene que ver con el arte conceptual del Estado. Los relieves son más didácticos y subrayan el sentido programático incluso en la temática erótica.

En un relieve de Turín (fig. 225), la felicidad del amor es celebrada por ninfas y sátiros. Pero, a diferencia de la sensualidad manifiesta de los grupos eróticos del helenismo tardío, aquí los amantes dan la espalda al observador. La resistencia de las ninfas y la porfía de los sátiros tiene la elegancia de una pareja de pastores en una pintura del «ancien régime». Junto a la pareja que ha sido sorprendida por el observador, nuestra mirada se dirige también hacia un expresivo fondo escenográfico de carácter sacro. La estatua de una divinidad del campo aparece con gran dignidad en su pequeño santuario. A la izquierda puede verse una misteriosa arca sagrada atada con cintas. Pero en el centro de la escena crece un gran laurel, de cuyas ramas cuelga el zurrón de un pastor. También el rebaño se hace presente mediante la figura de dos cabras sobredimensionadas. La naturaleza otorga de todo, en abundancia y sin esfuerzos, a aquellos que le han permanecido fieles. En comparación, ¿qué significa la riqueza del hombre moderno? Tal es la pregunta que formulan de manera sugerente tanto los escultores como los poetas del círculo de Augusto.

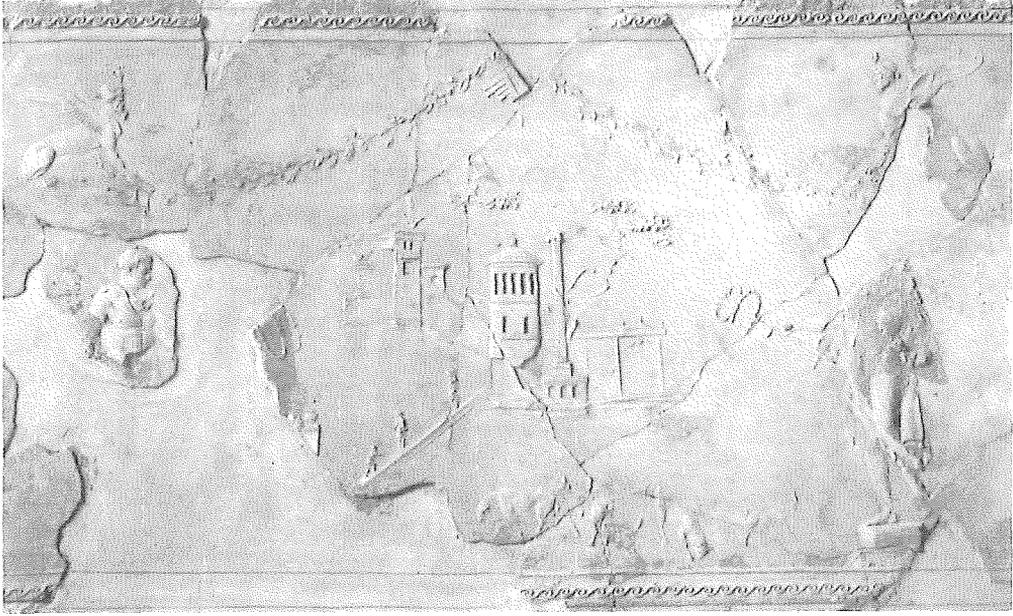
El mismo carácter programático ensombrece un pequeño relieve de Múnich (fig. 226). A pesar de que se trata de un vistazo desinteresado y amable a la vida privada, la escena no presenta ni un solo detalle que no tenga una connotación didáctica. Un campesino se dirige al mercado con su vaca. Pero, a diferencia de las representaciones helenísticas de pescadores y campesinos, en las cuales se describe de forma distanciada y con una clara valoración negativa a seres hambrientos y en un estado cercano al salvajismo, en este caso el artista es inequívoco al destacar cuán saludable es la vida del campesino. La vaca está gorda y carga dos corderos bien cebados. El viejo lleva un conejo al hombro y originalmente sostenía en la mano una cesta con fruta. Todo esto no es presentado como producto del trabajo, sino de una correcta actitud frente a la vida. También aquí el fondo está dominado por un santuario. Se ve el muro y la puerta de un recinto sagrado, delante del cual hay un altar con antorchas y objetos de culto y, además, arriba aparece una pequeña capilla de Priapo. Del centro de este edificio de planta centralizada construido con bloques de mármol emerge una columna de culto sobre la cual se halla el aventador dionisiaco con frutas, como símbolo místico de bienaventuranza. Por si ello no fuera suficiente, el viejo árbol, que en el curso de varias generaciones ha penetrado a través del portal, cubre como por acto de gracia los objetos sagrados con abundantes y frescas



226. Viejo campesino con una vaca ante un santuario campestre. En el campo, en el entorno de pastores y campesinos, se buscaba la piedad original de los antepasados.

hojas de encina. El estado ruinoso del santuario probablemente deba entenderse como una alusión a las *deserta sacraria* (Propertio III 13, 47), las cuales eran atendidas únicamente por campesinos y pastores de vida natural hasta la venida de Augusto. La iconografía de una escena de este tipo no es menos compleja y recargada que la utilización de motivos bucólicos por parte de los poetas augústeos.

Ocasionalmente, la decoración de los salones hacía referencia directa al nuevo mito de la Edad de Oro. Tal es el caso de los estucos en los techos abovedados de la villa que se encuentra debajo de la Farnesina (v. fig. 223). Siguiendo el sistema tradicional de superficies compartimentadas, uno de los techos presenta todo un programa con escenas de sacrificios campesinos, de iniciación en los misterios dionisiacos de fertilidad, de relatos mitológicos de carácter moralizante (Faetonte), pero también con figuras de la Victoria suspendidas en el aire mirando de forma significativa hacia las armas y, naturalmente, con escenas de la «tierra de promisión» del *Saeculum Aureum* (fig. 227). Al igual que en las pinturas murales, se ven rebaños bien ceba-



227. Techo estucado de la villa situada debajo de la Farnesina (v. fig. 223). Vista de un paisaje bucólico-sagrado flanqueado por dos estatuas de Mercurio con grandes *caducei*, símbolo de paz y bienestar. Hacia 20 a.C.

dos ante un fondo con edificios de culto. Pero en este caso, dos grifos y dos estatuas de Mercurio enmarcan la escena. Sus *caducei*, de grandes dimensiones y con el carácter de una invocación, constituían un símbolo alusivo a la paz y al bienestar que, en aquella época, resultaba fácilmente identificable. Intérpretes modernos han querido ver la fisonomía de Augusto en la cabeza de las estatuas de Mercurio. Esto quizá incluso se corresponda con la intención de los patronos y de los artistas.

Estas pinturas murales, los cuadros y los techos estucados, junto con los muebles y el ajuar, probablemente constituyeran un conjunto decorativo comparable al de la época napoleónica. El «estilo imperio» fue creado en unos cuantos talleres que trabajaban al servicio de la corte y de su círculo más íntimo. La situación parece haber sido similar en la época de Augusto. En ambos casos, la rápida difusión del nuevo estilo se basaba en un planteamiento estético detrás del cual se hallaba una nueva mentalidad. Esta había surgido a partir de un contexto muy complejo. El cambio en el sistema político no era sino uno entre muchos elementos. Pero éste resumía y daba una orientación a las tendencias existentes.

Mentalidad y representación de sí mismo

Al final de este capítulo hemos de echar un vistazo a los monumentos funerarios y a los numerosos retratos anónimos de mármol de la primera época imperial; así veremos cómo el cambio de mentalidad y de gusto influyó sobre este tipo de testimonios de la concepción que de sí mismo tenían los miembros de amplias capas de la población.

Ya en el curso de la época augústea, tanto en Roma como en la ciudades itálicas, fueron pasando de moda los imponentes edificios funerarios del tipo del mausoleo de Cecilia Metela (v. fig. 14) y del panadero Eurisacio (v. fig. 13). Este es también el caso de numerosos mausoleos particulares de los libertos, quienes en las últimas décadas de la República habían participado a su manera en esta manifestación pública de pugna social y habían hecho gala de su orgullo exponiendo sus retratos y los de sus familiares en los muros exteriores (v. fig. 12). Con el tiempo, los mausoleos particulares que presentaban exteriormente su decoración al observador comenzaron a ser sustituidos por recintos de enterramientos amurallados hacia el exterior y cuya decoración se desplegaba únicamente en el interior.

Para la antigua nobleza y para aquellos que habían escalado posiciones en la administración imperial, aquel tipo de monumentos individuales carecía de sentido, al menos en Roma. Desde que el *Princeps* comenzara a reservarse el derecho a decidir en relación con los homenajes públicos a quiénes debían erigirse estatuas en los espacios disponibles del *Forum Augustum*, este extravagante tipo de adoración de carácter individual fue perdiendo atractivo e interés. Ni siquiera Munacio Placo había erigido su enorme mausoleo en Roma, sino en Gaeta, pero evidentemente lo había hecho en un magnífico emplazamiento. C. Cestio, menos sensible al nuevo clima político y estético, parece haber sido el último que recurriera al antiguo estilo espectacular de representación de sí mismo al erigir su gran pirámide funeraria ante la Puerta de Ostia (11 d.C.). Si bien es cierto que aún después, ocasionalmente, se erigirán edificios funerarios monumentales de tipo individual, es significativo que en general se trate de obras de «nuevos ricos», y no de la antigua nobleza.

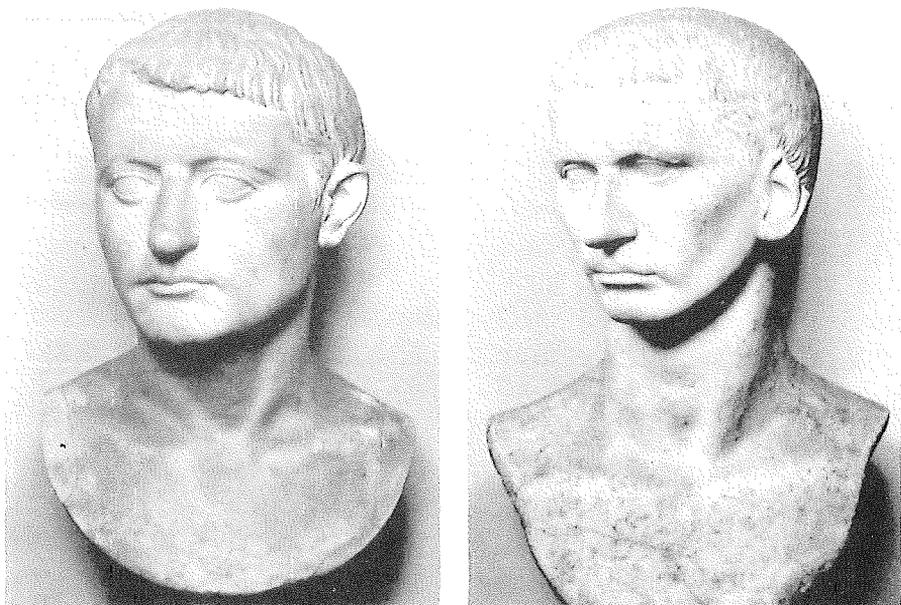
En el futuro, los grandes monumentos ya no serían del gusto de la clase alta, sino que se harían frecuentes los recintos funerarios familiares más sencillos; en ellos, cada uno de los miembros de la familia era homenajeado con un simple altar funerario y las urnas cinerarias y los retratos se instalaban en sepulturas comparativamente más modestas.



228. Roma, *columbarium* de libertos de la casa imperial. En los nichos se depositaban las urnas cinerarias. Los libertos de la casa imperial se cuentan entre los primeros en establecer este tipo de asociaciones funerarias; con ello crearon una alternativa a la suntuosa arquitectura funeraria individual con carácter representativo (v. figs. 12 y 13).

El altar funerario era el principal signo iconográfico del nuevo arte funerario. Es significativo que en los enterramientos augústeos de las últimas décadas de Pompeya (v. fig. 219) éste aparezca sobre un zócalo por encima de la sepultura. En el caso de este tipo de enterramientos pompeyanos se trata, indudablemente, de imitaciones de una concepción procedente de la ciudad de Roma: en lugar de una imponente representación de sí mismo, se prefería el recato en nombre de la *pietas*.

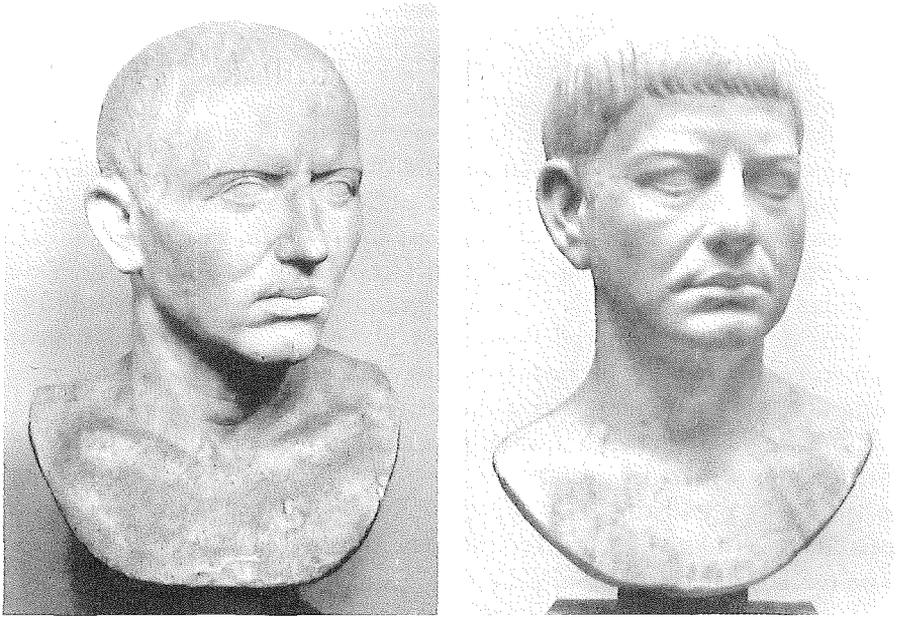
Particularmente expresivos de la nueva concepción de sí mismo son los enormes columbarios de las asociaciones de libertos y de agrupaciones profesionales. Este tipo de enterramientos colectivos fue iniciado por los libertos de la casa imperial. Una discreta entrada conducía a un espacio subterráneo de gran altura y abovedado, en cuyos muros había nichos como en un palomar (*columbarium*) (fig. 228). En estos pequeños enterramientos normalizados, los deudos podían depositar las urnas de mármol, u otro tipo de recipientes con las cenizas del difunto, e instalar también algún retrato de mármol. Sólo unos pocos, aquellos que hubieran disfrutado de una posición de particular



229 a-d. Retratos de romanos anónimos de la época de Augusto y Tiberio. Tanto la moda y la actitud así como el estilo delatan una nueva concepción del individuo.

importancia en la asociación, merecían un enterramiento algo más destacado. Pero en este ámbito desaparecieron aquellas ampulosas representaciones individuales, así como también la pugna social que condujera a erigir monumentos tan sobresalientes en todos los niveles de la sociedad durante el último período de la República. Al igual que en el teatro, en los enterramientos también se estableció un orden que diese a cada uno un lugar en consonancia con el propio grupo social; del mismo modo se tendió a una estandarización de la decoración.

También los numerosos retratos de mármol dan testimonio, a su manera, de la identificación de amplios grupos sociales con la casa imperial y con el «nuevo espíritu». En la nueva sociedad estructurada de forma piramidal, el monarca y su familia constituyen un modelo aplicable a toda circunstancia. A través de sus retratos en las estatuas de homenaje, tanto su fisonomía como sus modas en el peinado se hallaban presentes hasta en las más pequeñas comunidades. Así, por ejemplo, la estilización del peinado de las mujeres de la casa de los Julio-Claudios creó una moda que alcanzó una rápida difusión. Cuando Livia substituyó el copete sobre la frente y la trenza en la coronilla por la «clásica» raya en el medio, las demás mujeres la imitaron; lo mismo ocurrió posteriormente, cuando Agripina la Menor comenzó



229 c, d.

a llevar un complicado bisoné de rizos en tres series. En algunos casos la similitud con los retratos de la corte llega a tales extremos, incluso en lo fisonómico, que actualmente los investigadores suelen tener dificultades para dilucidar si un determinado retrato corresponde a la esposa del emperador o a alguna mujer anónima. Lo mismo ocurría con la moda en la vestimenta. Incluso en la lejana España, las romanas encargaban *stolae*, y los escultores debían representar los tirantes correspondientes hasta en los bustos (v. fig. 131).

En los retratos masculinos los rasgos individuales aparecen de forma más diferenciada que en los femeninos. Pero, también en este caso, el pelo aparecerá rigurosamente estilizado y la frente estará siempre en una proporción equilibrada con las dimensiones de la cara, sin importar el aspecto que en la realidad tuviera la cabellera del retratado (fig. 229 a-d). Es significativo que casi no haya calvos ni rostros rollizos entre los retratados de la primera época imperial. Pero, sobre todo, tanto la expresión como la posición de la cabeza presenta, prácticamente en todos los retratos, la fórmula estereotipada de los retratos de Augusto y de los príncipes (figs. 83, 174 y s.). Involuntariamente, esto nos hace recordar las poses y los rostros de los retratos fotográficos de los años treinta de nuestro siglo. Ello llama particu-

larmente la atención haciendo una comparación con las características tan diferentes que presentan los retratos del período tardorrepublicano (v. figs. 5-8). En lugar del cabello en movimiento vemos rizos que caen en perfecto orden sobre la frente; en vez de arrugas, surcos o verrugas, rostros lisos; en lugar de una diversidad de rostros, ya sean más gordos, más delgados, más ancianos o más juveniles, sólo cabezas con bellas proporciones clásicas; en lugar de un gesto individual, una expresión homogénea de distanciamiento y con un aspecto de dignidad estandarizada. Es evidente que la imitación del estilo de los retratos de la casa imperial llegó a desplazar los rasgos individuales, incluso en los rostros de hombres importantes, en favor de una fórmula de carácter general y con una connotación ética.

Si se tiene en cuenta que a partir de una determinada edad el ciudadano normal no modificaba su corte de pelo ni sus hábitos de vestir sino a regañadientes —ya que éstos formaban parte de su personalidad (al menos hasta hace poco tiempo)—, se calibrará cuán íntima era la relación entre el carácter de modelo de la casa gobernante y las modificaciones en la conciencia que de sí mismos tenían los patronos, entre las tendencias de la moda y los cambios en el gusto.

VIII. La difusión del mito del emperador en todo el Imperio

Hasta el momento nos hemos ocupado casi exclusivamente de Roma y no hemos dado sino algún que otro vistazo a las demás ciudades del Imperio. La razón de ello es que el nuevo lenguaje iconográfico fue creado en Roma y a partir de allí alcanzó a todo el Imperio. Pero se ha de establecer una diferencia sustancial entre el Oriente griego y el Occidente romano. A causa de su propia tradición, el Oriente estaba en condiciones de reaccionar de forma totalmente distinta que el Occidente ante la nueva situación. Pero tanto en el Este como en el Oeste, la recepción del programa augústeo y el nuevo lenguaje iconográfico se sostenía sobre la base de una rápida difusión del culto al emperador.

La reacción de los griegos

«La humanidad se dirige con devoción a *Sebastos* (Augusto). Las ciudades y los *consilia provinciae* lo honran con templos y sacrificios, puesto que ello es lo que corresponde a su grandeza. De este modo le agradecen en todas partes sus bondades.»

Así veía el contemporáneo Nicolás de Damasco la reacción espontánea del mundo griego ante la construcción de la monarquía después de la victoria sobre Antonio. A diferencia de Roma, Oriente no requería de nuevos signos ni imágenes. El monarca, cuyo poder se haría sentir con celeridad en todas partes y del cual emanarían paz y orden, podía ser tratado allí con el lenguaje que desde hacía mucho tiempo había sido utilizado para el culto de los reyes helenísticos, o sea, «con homenajes como los que se rendían con frecuencia a los dioses olímpicos» (Filón, *Leg.* 149-51).

Ciertamente, las formas del nuevo culto al emperador eran las

mismas con las que las ciudades griegas habían homenajeado anteriormente a Alejandro y a los reyes, y posteriormente a Roma y a algunos de los generales romanos, pero este culto representaba algo completamente nuevo gracias a su difusión y a sus implicaciones. Anteriormente habían sido determinadas ciudades las que atendían el culto al monarca de forma esporádica y con ocasión de eventos singulares; posteriormente, éste tendría lugar casi simultáneamente en todas partes, no sólo en las ciudades «libres», sino también en los *consilia provinciae* y en aglomeraciones sin *status* de ciudad. El culto al emperador llegó a ser rápidamente el más difundido.

Naturalmente, el alcance y las formas de la adoración cambiaban de una ciudad a otra y dependían de la capacidad económica de los promotores y de la importancia y de las aspiraciones de la comunidad. El culto a Augusto podía ser combinado con los cultos y las fiestas de los dioses preexistentes, pero con frecuencia se desarrollaba en edificios nuevos, erigidos expresamente para este fin. «Tanto en las ciudades antiguas como en las nuevas se erigieron templos, propileos, recintos sagrados y columnatas en su honor» (Filón, *Leg.* 149-51). Frecuentemente, los nuevos santuarios del emperador eran más grandes y más monumentales que aquellos de los antiguos dioses, pero por lo general no presentaban diferencias en cuanto a su aspecto exterior. Se trataba de templos exentos y rodeados con columnatas, templos perípteros, templos de planta centralizada, altares monumentales y demás edificaciones. En cambio, en Oriente, los nuevos templos romanos de mármol, con altos podios, enormes frontispicios y decoración exuberante, surgen más bien en ciudades de fundación romana. Las formas arquitectónicas conocidas señalaban a los griegos la estrecha relación entre el tradicional culto a los dioses y la adoración al emperador.

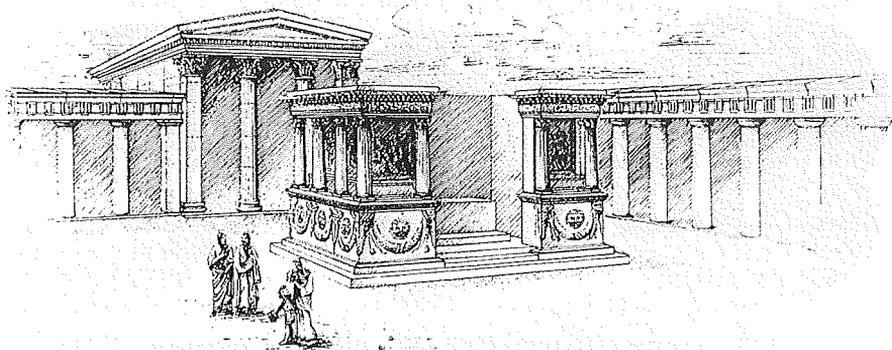
Los edificios para el culto del emperador eran emplazados en medio de las ciudades y en combinación con los centros de la vida religiosa, política y económica. Así, por ejemplo, en la Acrópolis de Atenas, en las inmediaciones del Erecteión y del Partenón, fue erigido un templo de planta centralizada en honor de Roma y de Augusto. El templo de Augusto en Efeso se hallaba en medio del llamado «mercado estatal», un nuevo centro de la ciudad, formado en torno al lugar destinado al culto del emperador. El rey Herodes eligió un emplazamiento particularmente destacado para el templo de Roma-Augusto en *Caesarea*, una ciudad fundada en honor del emperador. Elevado sobre un alto podio, el edificio dominaba por encima del puerto y determinaba el perfil de la ciudad (Josefo, *Ant. Iud.* 15, 339).

En muchos lugares había numerosos edificios para el culto de la

casa imperial. Así, por ejemplo, en Eresos, en la isla de Lesbos, un rico ciudadano no sólo había erigido junto al puerto, como Herodes, un templo en honor de Augusto, sino también un recinto sagrado para C. y L. César en el ágora y posteriormente, además, un tercer santuario para Livia. Con frecuencia, los altares para el culto del emperador eran extraordinariamente costosos, como lo demuestra la reconstrucción del altar de Augusto en el *buleuterion* helenístico de Mileto (fig. 230). Todo ello contribuía a poner de manifiesto ante los habitantes la importancia de la adoración al emperador.

Dicha adoración expresaba la nueva concepción que de sí mismas tenían las ciudades del Este, para las cuales resultaba más fácil la identificación con la monarquía que con el aparato estatal de la República. Mediante esta forma de comunicación directa con el monarca se desarrolló un nuevo sentido de pertenencia al Imperio.

A partir del siglo IV a.C., los griegos habían identificado la encarnación del poder terrenal con los tradicionales cultos a sus divinidades a través del culto al monarca. Habitualmente se ofrecían sacrificios al monarca y, a través de él, a los dioses. Pero, ocasionalmente, los individuos se dirigían directamente a él para rogar por sus propios asuntos. A pesar de los complicados ritos y de los costosos edificios, Augusto y sus descendientes no fueron plenamente equiparados a los dioses. Pero entre ellos se estableció una coordinación, de modo que constituían un enorme poder en la vida de las ciudades y de los individuos. Con frecuencia, los historiadores de la religión han puesto en duda el significado religioso-emocional del culto al emperador y lo han interpretado simplemente como un monótono rito consistente en



230. Altar de Augusto en el *buleuterion* de Mileto. El culto al emperador se impone en todos los centros religiosos y políticos de las ciudades.

manifestaciones de lealtad, un punto de vista que probablemente esté determinado por la concepción religiosa del cristianismo.

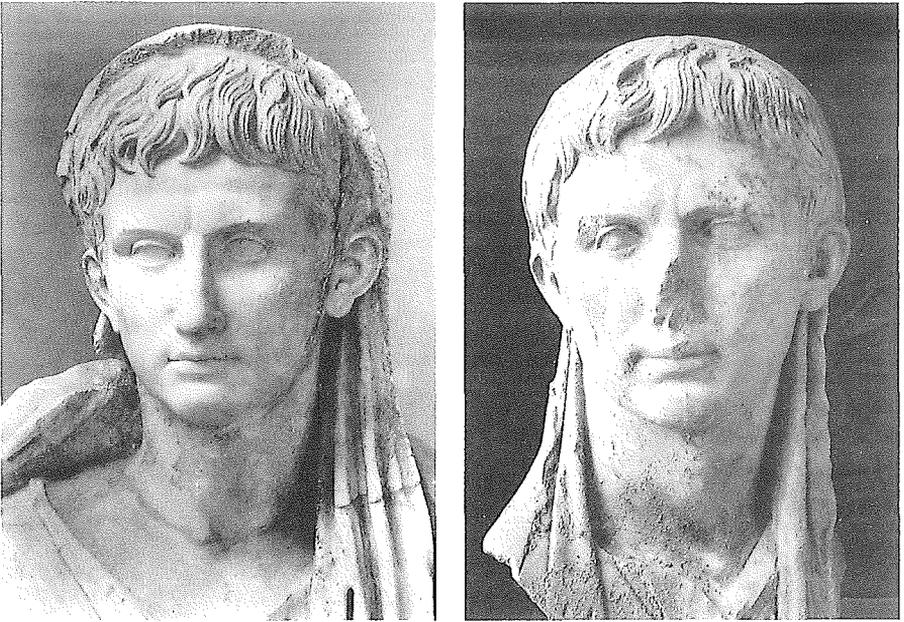
Pero sea lo que fuere lo que pensasen y sintiesen los griegos en el momento de ofrecer sacrificios en honor de Augusto, los ritos iban acompañados de procesiones, distribución pública de alimentos y costosos juegos. Las fiestas del emperador representaban el momento culminante del año; en ellos la ciudadanía vivía la experiencia de una vida en común. Se disfrutaba con la participación de las ciudades vecinas, con el ajetreo de la feria anual, y con las pomposas embajadas que venían de muy lejos. En los días de fiesta del emperador, la vida mostraba su mejor lado incluso a los más pobres. Las festividades en honor del emperador de la lejana Roma provocaban euforia y orgullo en la propia ciudad. Las grandes personalidades tenían ocasión de poner de manifiesto su alto rango y enorgullecerse del dispendio que hacían en honor de Augusto y para el disfrute de sus conciudadanos.

Pero la escenografía arquitectónica, en cuyo marco se desarrollaba la vida, mantenía la presencia del emperador durante todo el año. Sus estatuas e imágenes se hallaban por todas partes. A ello se sumaban las monedas. Casi todas las ciudades acuñaban monedas con su imagen (fig. 231 a-c). Por sí mismo, este fenómeno constituía una manifestación sin precedentes en honor del monarca universal. Sin embargo, las imágenes de las monedas distaban mucho de ser homogéneas. Un análisis detallado conduciría, también en este caso, a establecer interesantes matizaciones y énfasis en las loas al emperador.

A diferencia de la mayor parte de la arquitectura tradicional, de las formas rituales y de las festividades, las estatuas en honor del emperador y de su familia imitaban, por lo general, los arquetipos procedentes de Roma. Las estatuas de figuras togadas y con la cabeza



231. Ejemplos de monedas acuñadas en honor de Augusto en ciudades del Asia Menor y Grecia. a) Pella, Macedonia. Figura *thoracata* del vencedor de Accio, que aparece afirmando la lanza sobre un gran espolón. b) Teos, Jonia. Retrato en el templo del emperador. c) Aradus, Fenicia. Diosa de la ciudad, con un pequeño retrato de Augusto.



232 y 233. Retratos de Augusto, de Corinto (izquierda) y de Samos (derecha). Reproducen exactamente el modelo romano (v. fig. 83) y corresponden a estatuas de figuras togadas con la cabeza cubierta con un velo.

cubierta con un velo, que habían alcanzado una amplia difusión, presentaban al monarca como un romano piadoso (figs. 232 y 233) y establecían un contrapeso en relación con las numerosas estatuas de culto. De este modo, mediante las representaciones, Augusto se hallaba presente tanto en su calidad de dios como de hombre, exactamente como correspondía a su singular *status* de acuerdo con el culto del emperador. Pero también otro tipo de esquemas de estatuas parecen haber sido tomados de forma más o menos directa de Roma, como por ejemplo el tipo con el manto en la cintura, las estatuas *thoracatas* y las estatuas con el cuerpo desnudo al estilo clásico. Esto también es aplicable a los esquemas de las estatuas de divinidades femeninas, mediante los cuales se rendía homenaje a las mujeres de la casa imperial, identificándolas así con las diosas y presentándolas ya como nueva Afrodita, Hera o Hestia, o, tal como ocurría en Occidente, identificándolas con determinadas personificaciones. Así es como elementos esenciales del nuevo lenguaje iconográfico del nuevo mito del emperador eran utilizados tanto en Oriente como en Occidente.

Pero es probable que en Oriente la asociación del emperador con los antiguos mitos de dioses y de héroes haya sido más directa que

en Occidente. En cualquier caso, monumentos como el de los partos, erigido en Efeso hacia el año 170 a.C. en honor de Lucio Vero, y otro edificio para el culto del emperador procedente de la primera época imperial descubierto hace poco tiempo en Afrodisia refuerzan esta presunción.

Este último estaba decorado con dos series de escenas en relieve de grandes dimensiones. Mientras que en una de las series fueron representadas escenas mitológicas tan conocidas como la cacería de Meleagro y Leda con el cisne, en la otra aparece el emperador como una figura mítica. Por ejemplo, somete a Britania como un nuevo Aquiles, para lo cual se utiliza el conocido esquema iconográfico de la escultura de Aquiles y Pentesilea (fig. 234). Numerosos relieves lo muestran como vencedor, rodeado de divinidades y personificaciones. En este contexto el emperador aparece desnudo o con una coraza, en concordancia con el esquema habitual de las estatuas en Occidente. Del mismo modo son representados el *genius Senatus*, el *genius populi Romani* y otras personificaciones, siguiendo el modelo romano habitual. Así, por ejemplo, la divinidad femenina que corona a Nerón no sólo se corresponde exactamente con las nuevas divinidades «políticas» de Roma en cuanto al esquema clásico de las estatuas, sino que también lleva el mismo peinado y los rasgos fisonómicos de la emperatriz, a saber, los de Agripina la Menor, esposa de Claudio y madre de Nerón (fig. 235).

Estos ejemplos muestran que en Oriente y Occidente utilizaron, desde muy temprano, las mismas fórmulas para los panegíricos del emperador y que las personificaciones y las escenas simbólicas del mito del emperador procedentes de Occidente fueron asociadas fácilmente con aquellas de la antigua mitología griega; en todo caso, para el espectador poseían prácticamente las mismas cualidades.

También en lo referente a los retratos del emperador y de la casa imperial se respetaban, en términos generales —y a veces incluso en todos los detalles—, los modelos de Roma (v. figs. 232 y 233). Si bien existen interesantes casos en los que el modelo romano es reelaborado utilizando el enfático lenguaje formal de los retratos helenísticos o son directamente asimilados a los primitivos retratos de los reyes, los ejemplos de este tipo son escasos. ¿A qué se debe esta rigurosa imitación de los modelos romanos? ¿No existían artistas cuya fantasía pudiese ser motivada por los nuevos gobernantes? ¿O es que simplemente se intentaba reproducir los rasgos «auténticos» porque éstos eran ampliamente conocidos a través de las numerosas estatuas tanto de Oriente como de Occidente y de los retratos que aparecían en las monedas?



234. El emperador Claudio somete a Britania. Como modelo se utilizó el grupo escultórico helenístico de Aquiles y Pentésiliea. Procede de un edificio de culto del emperador en Afrodísia (Asia Menor).

235. El emperador Nerón es coronado por una divinidad con los rasgos fisonómicos de su madre Agripina. Los artistas se servían del mismo esquema iconográfico que se utilizaba en Roma. Afrodísia; procede del mismo edificio que la fig. 234.

Sea como fuere, una consecuencia de este constante proceso de copia fue que, gracias a la multitud de estatuas honoríficas, se consolidó una idea homogénea del aspecto del emperador y de su familia y que, gracias a la nueva estructura política, estos retratos sirvieron de modelo tanto para los peinados como para la vestimenta, y tanto en la vida real como en los retratos. A partir de la época de Augusto, también en Oriente aparecen los retratos privados con los peinados favoritos del emperador, de las princesas y de los príncipes. Este fue un gran paso hacia la creación de una cultura imperial homogénea.

La rivalidad de las ciudades en el culto al emperador

La adoración y el culto al emperador tuvieron una difusión rápida pero absolutamente autónoma. Augusto y sus más inmediatos colaboradores tomaron la iniciativa en muy pocas ocasiones. Una excepción de este tipo fue la erección de los altares de Roma-Augusto para los *consilia provinciae* de las nuevas provincias de Galia y Germania en

Lyon (fig. 236) y Colonia; en ambos casos se trataba, sobre todo, de establecer una unión duradera entre las principales personalidades de aquellos pueblos sometidos hacía poco tiempo y la casa imperial. Por regla general, Augusto se mostraba recatado y, sobre todo ante los ciudadanos romanos, no dejaba de asegurar que él no era sino un mortal; la veneración divina debía estar reservada a los dioses. Esto era una exigencia del estilo del principado.

Pero después que, en el invierno del año 30/29 a.C., él mismo permitiera a los gobiernos provinciales de los griegos en Bitinia y en Asia la veneración de su persona con ciertas limitaciones —entre otras, que debía incorporarse a la diosa Roma y que nunca se le llamase dios en forma explícita—, este proceso ya no podía detenerse. También en este caso los papeles estaban bien planteados. Los súbditos podían manifestar su lealtad a través del culto, pero el emperador debía establecer limitaciones y en ciertas ocasiones rechazar o simplemente renunciar a determinado tipo de manifestaciones.

La adoración y el culto al emperador crearon una relación directa con el monarca. Y si, ante las correspondientes rogativas, éste respondía otorgando los privilegios o los apoyos solicitados o hacía pública alguna victoria o algún evento feliz o desgraciado de su familia, algún aniversario del gobierno o cualquier tipo de celebración, estaba seguro de poder contar con más y mayores homenajes. Todo hace pensar en los intercambios de ofrendas de las religiones arcaicas.

A diferencia de los gobiernos provinciales, las ciudades eran independientes de Roma en cuanto a la regulación de sus asuntos internos. Decidían de forma autónoma a quién habrían de homenajear y de qué



236. As, Lugdunum, 10-7 a.C. (?). Altar provincial de Roma-Augusto. En el altar, una *corona civica* y pequeños laureles; a los lados, victorias sobre altas columnas. Sobre el altar, monumentos de culto de Roma y Augusto; a los lados quizá estén representados bustos de la familia imperial. Esta moneda fue acuñada en un gran número durante mucho tiempo.

manera lo harían y, en general, a este respecto no tenían que solicitar la autorización de Roma. Eran tan libres como cualquier individuo para rendir homenajes de tipo religioso al emperador, y obviamente Augusto no tenía razón alguna para oponerse. Esto no sólo ocurría en Oriente, sino también en Occidente. Roma fue el único lugar en el cual realmente se prestó atención a que no fuesen erigidos templos en honor de Augusto mientras éste viviese. En Roma la decisión estaba en manos del Senado, y su principal miembro era el propio emperador. Pero, con independencia de la nomenclatura, ¿era realmente tan grande la diferencia para los implicados como para que en los santuarios de barrios de Roma, junto con los Lares, se adorase el *genius* de Augusto y no su propia persona?

En cualquier caso, con escasa diferencia de tiempo, el culto al emperador se difundió en Occidente de la misma forma que se había desarrollado en Oriente. Ya al término del gobierno de Augusto probablemente no existieran ciudades romanas en Italia ni en las provincias occidentales que no contasen con numerosos cultos asociados directa o indirectamente con la casa imperial. Dado que en el Oeste no existía una tradición de culto al monarca, sino que por el contrario las religiones romano-italicas —a diferencia de la griega— veían una diferencia esencial entre los dioses y los mortales, se ha de suponer que a este respecto debieron entrar en acción grandes fuerzas políticas y sociales. Es evidente que también se ha de considerar el avance que, con el transcurso del tiempo, alcanzara la helenización de Occidente. Fue así como el culto al emperador también llegaría a ser uno de los puntales básicos de las ciudades romanas de Occidente.

En un primer momento el modelo de Oriente tuvo un efecto estimulante sobre las ciudades occidentales, y esto ocurría incluso de forma muy directa. El año 27 a.C., cuando la ciudad de Mitilene, en Lesbos, decidió rendir numerosos homenajes a Augusto —templos, sacerdotes, juegos, estatuas en los templos de los antiguos dioses, sacrificios mensuales por su aniversario ofreciendo en cada caso el sacrificio de un toro blanco, y muchas ofrendas más—, los magistrados hicieron comunicar orgullosamente todo esto a Roma a través de embajadores; además, hicieron instalar copias de esta resolución en la casa de Augusto y en el Capitolio e incluso en una serie de ciudades situadas en torno al Mediterráneo.

Una copia del decreto, parcialmente conservada (IG IV 39), menciona las ciudades de Pérgamo, Accio, Brindisi, Tarraco, Masilia y Antioquía en Siria. Todas éstas eran importantes ciudades administrativas, comerciales o portuarias, en las cuales las inscripciones encontrarían numerosos lectores. Sabemos que en una de las ciudades

mencionadas, Tarraco (Tarragona), se erigió más o menos en la misma época un altar en honor de Augusto con el rito correspondiente. Obviamente no es seguro que el empeño de la gente de Tarraco haya tenido como motivación inmediata la instalación de la inscripción de Mitilene. Existían cientos de ciudades en torno al Mediterráneo en las cuales por aquella época se erigían altares y templos en honor de Augusto. Pero es evidente que la competencia entre las ciudades representaba un estímulo decisivo para la rápida difusión del culto al emperador.

Incluso sabemos algo más acerca del altar de Tarraco. Era un altar señalado por un milagro. Sobre él había crecido espontáneamente una palmera. El gobierno de la ciudad de Tarraco estaba eufórico y envió mensajeros para que el emperador tuviese conocimiento del milagro. Mas éste respondió secamente a los hombres de España: «Se ve con qué frecuencia habéis encendido el fuego para los sacrificios» (Quintiliano, 6, 3, 77). La respuesta no sólo es un testimonio del extraordinario ingenio de Augusto, sino también de la naturalidad con la cual éste esperaba que se llevasen a cabo este tipo de sacrificios. El milagro de la palmera tuvo una gran resonancia; al menos Tarraco hizo acuñar monedas en las que se representaba el altar del milagro, con el propósito de poder vanagloriarse de ello ante las demás ciudades (fig. 237).

Las inscripciones dan testimonio de lo habitual que resultaba enviar este tipo de embajadas a Roma y a las ciudades amigas. Para los gobernantes de las ciudades esto representaba una ocasión estupenda para tener contacto directo con Augusto. El propósito de estas embajadas no era únicamente obtener privilegios, esperanzas para la fi-



237. Moneda de los tiempos de Tiberio, de la ciudad de Tarraco. Representa el altar de Augusto. Sobre el altar, la palmera milagrosa. Se ven bucráneos, una guirnalda y, detrás, una enorme pátera (?). Bajo los *pulvini*, un friso de zarcillos.

nanciación de edificaciones o ayudas en casos de necesidad, sino también dar un testimonio de la ciudad en tanto que miembro importante, disciplinado y leal del Imperio. En Roma, los embajadores podían leer las copias de los decretos de homenaje procedentes de todo el Imperio cuando acudían a presentar sus respetos al emperador o cuando ofrecían sacrificios en el Templo de Júpiter en el Capitolio. Estas inscripciones eran instaladas en lugares céntricos en todas las ciudades.

La competencia entre las ciudades por la veneración del emperador pone claramente de manifiesto que la nueva monarquía era aceptada de forma unánime. Mediante el culto al emperador, tanto la unión como la relación espiritual con Roma adquirieron un nuevo carácter. Al principio aún podía detectarse cierta tendencia a la originalidad en las actividades de las ciudades, pero el desarrollo condujo rápidamente a la normalización y la homogeneidad. En este sentido es paradigmática la historia de un concurso organizado por el gobierno de la provincia de Asia. El año 29 a.C. se ofreció una corona de oro como galardón para quien concibiese el mayor homenaje para el nuevo dios. Finalmente, el premio fue otorgado 20 años más tarde y recayó sobre el procónsul romano Paulo Fabio Máximo (cónsul en el año 11 a.C.), quien había propuesto que el calendario solar fuese también introducido en la provincia de Asia y que en el futuro el año se iniciase el día del cumpleaños de Augusto.

Anteriormente había existido una viva competencia entre las ciudades de Oriente y Occidente. Característicos de ello son los santuarios en grandes terrazas, monumentos con los cuales por aquella época las ciudades de Italia central daban testimonio de su orgullo. Se intentaba impresionar a los visitantes con el fin de acrecentar el prestigio de los santuarios y aumentar la afluencia de peregrinos. Pero en la época que nos ocupa, este tipo de rivalidad había desaparecido. Todos centraron su atención en el emperador; las necesidades particulares y los rivales más inmediatos pasaron a un segundo plano.

Al poco tiempo los principales impulsos ya no provenían de las ciudades, sino de Roma. Era allí donde el Senado decidía primeramente qué hechos y sucesos de la casa imperial habrían de ser celebrados o por cuáles habría de llevarse luto y, a continuación, las ciudades se adherían a ello de forma más o menos voluntaria y de acuerdo con sus posibilidades económicas.

En las cercanías de Sevilla fue descubierto hace poco tiempo un importante fragmento de una inscripción relativa a una resolución del Senado y del pueblo romano (*tabula Siarensis*), acerca de la cual ya se conocían algunos pasajes a través de otra inscripción. En conjunto, estos fragmentos contienen una de las más largas inscripciones latinas



238 y 239. Altares de las divinidades *Pax* (izquierda) y *Securitas Augusta* (derecha). Los altares probablemente fueran erigidos en el Foro por decisión del gobierno y del pueblo de Preneste. Augústeos.

que conocemos. Se trata de un índice de los homenajes acordados por el Senado y el pueblo de Roma a la muerte de Germánico el año 19 d.C. Se mencionan arcos monumentales, cuyas estatuas decorativas son descritas detalladamente, estatuas de Germánico con vestimenta triunfal que habrían de ser instaladas en distintos lugares de Roma para completar las galerías con estatuas de los emperadores, además de sacrificios anuales y otros. Para el tema que nos ocupa el párrafo principal es el que contiene la orden de que las copias de este decreto se hagan públicas en todos los *municipia* y *coloniae* de Italia y también en todas las *coloniae* de las provincias del Imperio. El descubrimiento arqueológico hecho en la lejana provincia de Bética da testimonio de que esta orden realmente fue cumplida. Vemos, pues, que el Senado opera de igual forma que anteriormente lo hiciera la ciudad de Mitilene, sólo que su procedimiento es más sistemático. Así, también, las «iniciativas» de Roma habrán tenido el peso de una exigencia y de una obligación en las ciudades del Imperio. Por todas partes se erigieron sin dilación los arcos monumentales y las estatuas en honor de Germánico. Veinte años antes el Senado ya había procedido de forma ejemplar en este mismo sentido, y por doquier habían sido erigidos los altares y cultos en honor de los nietos de Augusto, Gayo y Lucio, con motivo de su muerte prematura.

El culto del emperador en Occidente

En las ciudades romanas de Occidente, la adhesión al nuevo régimen y el deseo de colaborar en la construcción de un futuro mejor eran aún mayores, ya que se trataba del propio Estado. Tanto los pobres como los ricos, los esclavos, los libertos y las antiguas familias de notables de las ciudades se sentían aliviados de que finalmente hubiesen concluido las guerras civiles. Con la sola excepción de la nobleza de Roma, nadie lamentaba el fin de la República. Es probable que más de uno percibiera este cambio favorable como una suerte de milagro. Por ejemplo, cuando los ciudadanos de Preneste pasaban frente a los altares de *Securitas* y de *Pax*, erigidos mediante encargos en los que habían participado tanto los *decuriones* (Senado de la ciudad) como el *populus* (figs. 238 y 239), o cuando miraban las fuentes decoradas con emotivas imágenes de la paz (v. fig. 138 a-c), reconocían en ellos obras de arte que les parecían realmente importantes. Y es probable que incluso la siguiente generación haya comprendido la causa de que a la muerte de Augusto se erigiese un tercer altar en honor del emperador divinizado, en el cual aparecía su retrato enmarcado por cuernos de la abundancia (fig. 240).

El movimiento de renovación religiosa de Roma había llegado con rapidez a las ciudades romanas. Por todas partes se encuentran testimonios de la renovación de templos y de cultos. Pero, en términos

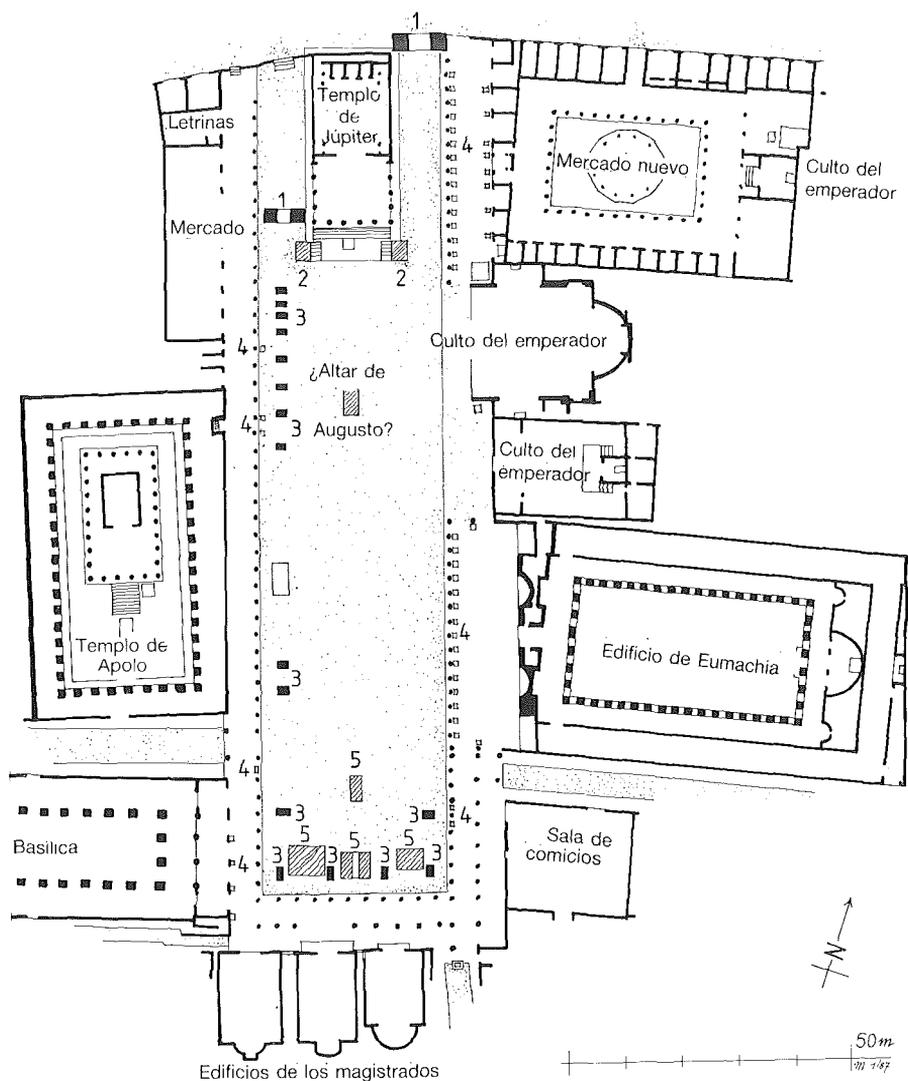


240. Altar de Augusto divinizado; posterior al año 14 d.C. El retrato de Augusto tenía una corona radiada, de bronce. Los cuernos de la abundancia lo identifican como propiciador del bienestar general.

generales, fuera de Roma la *pietas* había prestado más atención a Augusto que a las antiguas divinidades. Las formas de adoración eran más recatadas y más indirectas que en Oriente, pero no menos numerosas ni implicaban un esfuerzo menor. Si bien, por lo general, mientras vivió el emperador éste nunca fue aclamado como dios, se sabía que a su muerte sería obviamente adorado como divinidad del Estado, al igual que el *Divus Iulius*. Numerosos sacrificios y fiestas no se dirigían directamente a Augusto, sino a imágenes que personificaban los méritos y la capacidad divina de la casa imperial. Pero, en realidad, es evidente que todos estos cultos, así como también los altares erigidos en honor de los príncipes muertos se dirigían en última instancia al monarca. Entre otras cosas, esto se manifiesta en el alcance que podían llegar a adquirir estos cultos indirectos del emperador. Así, por ejemplo, el mejor conservado de los templos romanos, la magnífica Maison Carrée de Nîmes (v. fig. 201) —probablemente el mayor templo de la ciudad—, fue dedicado a los difuntos nietos C. y L. César, después de que, quizá, sirviera para el culto del emperador.

Un vistazo al Foro de Pompeya (fig. 241) puede ilustrar el alcance que podía adquirir el culto a la casa imperial, incluso en una pequeña ciudad rural de aproximadamente 20.000 habitantes durante los inicios de la época imperial. En el extremo oriental de la plaza existían dos nuevos santuarios destinados exclusivamente al culto del emperador. En el nuevo edificio del mercado se había erigido un edículo con este propósito. El llamado edificio de Eumachia estaba dedicado a la *Concordia* y a la *Pietas Augusta*. Y en la prolongación del lado norte del Foro, en uno de los más concurridos cruces de calles, se hallaba un templo de *Fortuna Augusta*.

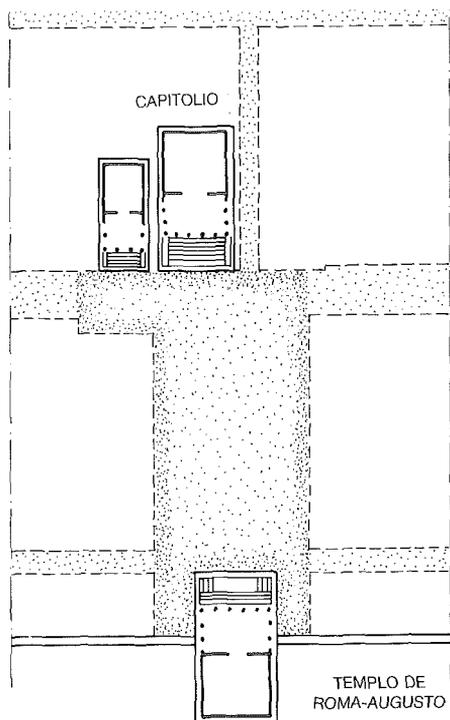
Pompeya era una de la ciudades italianas que había sido helenizada tempranamente y cuyo conjunto urbano poseía estupendas obras arquitectónicas desde el siglo II a.C. Este no era el caso de la mayoría de la ciudades de Occidente. En numerosos lugares, las primeras obras arquitectónicas de mármol de una ciudad habían sido los templos dedicados al culto del emperador. En Pompeya, una parte de los nuevos edificios de culto emplazados en el Foro no se destacaban ópticamente de forma inmediata a causa de que poseían pórticos más antiguos. En los casos en que no se contaba con este tipo de elementos arquitectónicos preexistentes, los templos eran erigidos en una situación dominante en la plaza. Por ejemplo, en Ostia, el nuevo templo de mármol de Roma-Augusto competía claramente con el antiguo Capitolio y sin duda lo superaba gracias a su decoración (fig. 242). En el antiguo Foro de Leptis Magna, el templo para el culto del



241. Pompeya, Foro; antes del año 63 d.C. 1, arcos monumentales; 2, estatuas ecuestres de los príncipes imperiales (?); 3, estatuas ecuestres de los funcionarios locales; 4, estatuas honoríficas; 5, monumentos del emperador.

emperador era el mayor entre los numerosos santuarios. Este es también el caso de Terracina. También en Pola el Foro estaba dominado por el Templo de Augusto y por otro templo (fig. 243).

A diferencia de los templos primitivos, los nuevos estaban contruidos por lo general de mármol o al menos habían sido recubiertos con mármol. Al igual que en Roma, esto tenía un valor simbólico,



50 m
m.

242. Ostia, Foro de comienzos de la época imperial. El nuevo templo —revestido con mármol— para el culto del emperador domina la plaza; comparativamente, el Capitolio pierde importancia.

pero tanto los talleres de un determinado lugar como aquellos que iban de un sitio a otro se enfrentaban a grandes problemas. A diferencia de en Oriente, en el Occidente no existían talleres fuera de Roma que dispusiesen de la experiencia necesaria. Se ve que tanto en la elaboración de los distintos elementos arquitectónicos como también en la estructura general de algunos templos, los talleres contaban con artesanos de muy distinto origen y calidad, y que tampoco los arquitectos poseían gran experiencia en edificaciones de mármol.

Los grandes santuarios que Augusto hiciera construir en Roma no podían ser imitados. Los arquitectos debieron concebir planos adecuados a las condiciones de cada lugar. Del mismo modo, las nuevas formas de la decoración arquitectónica se impusieron muy lentamente. Se ha podido demostrar que en un primer momento se adoptaron elementos técnicos y determinadas formas, y que sólo con el paso del tiempo fueron adoptados elementos arquitectónicos completos, tales como el capitel corintio de tipo estándar.

En cualquier caso, puede identificarse a primera vista el momento de construcción de los templos de la primera época imperial, así se encuentran en Campania, en el norte de Italia (fig. 243), en Provenza

(v. fig. 201), en Hispania o en el norte de Africa. A pesar de las diferencias en los detalles, siempre poseen la misma imagen de conjunto, la cual está absolutamente determinada por los *Aurea Tempia* del *Princeps*. En todos los casos nos encontramos ante templos emplazados sobre un podio y con escaleras de carácter monumental, con grandes columnas corintias, entablamentos ricamente decorados y cornisas muy elaboradas. Siempre se presta particular atención al efecto de la fachada. Aunque se careciera de modelos, en todas partes se asumió el principio de la nueva arquitectura de carácter sagrado, la cual exigía materiales costosísimos y un gran trabajo artístico. El alto coste de los capiteles corintios es una prueba de que se atribuía un gran valor simbólico a la suntuosidad. En ningún lugar se reparaba en los gastos que implicaban las hojas en forma de cáliz, las hélices y las volutas, así como también los enormes frisos de zarcillos (fig. 243 b). En este sentido se explica que, ocasionalmente, un patrono como V. Calpurnio, en Puteoli, agregara en la inscripción dedicatoria de su templo «*cum ornamentis*», dado que éstos representaban la mayor parte de los costes. Parte de los *ornamenta* eran los frisos y la decoración del frontispicio; en síntesis, toda la decoración, incluida la del altar.

Así, pues, quedaba un amplio espacio para las imágenes. Pero al igual que en lo referente a la decoración arquitectónica propiamente dicha, fuera de Roma tampoco se desarrolló un repertorio iconográfico de gran variedad. Más bien, los ojos estaban puestos en Roma y, prácticamente, no existe motivo iconográfico alguno que no procediese del nuevo lenguaje creado en Roma. Pero tanto la selección como la simplificación tuvieron como resultado que en el resto de las ciudades el lenguaje iconográfico resultase más claro y más simple que en Roma. Los elementos más difundidos eran frisos de zarcillos, motivos de carácter sagrado, ramas de laurel y de encina y armas (fig. 244). Fragmentos de este tipo pueden encontrarse en los museos de prácticamente todas las ciudades romanas de Occidente. Salvo unas pocas excepciones, todas estas piezas provienen de la primera época imperial.

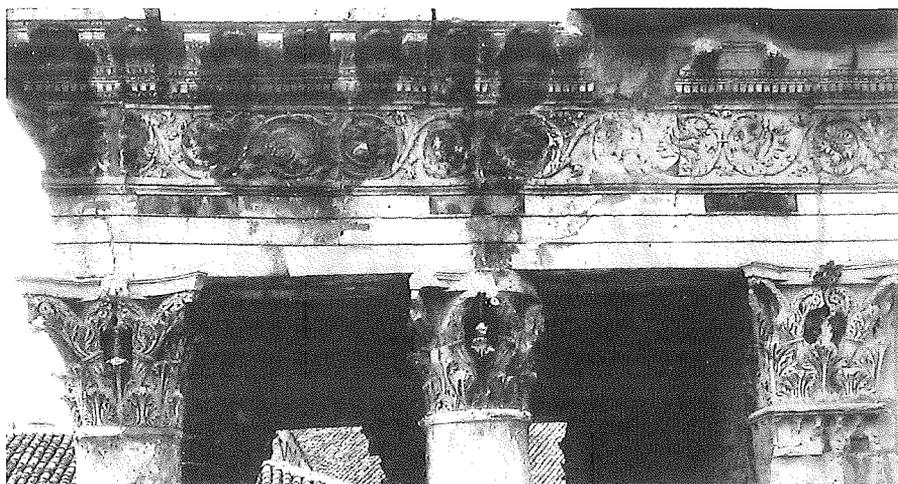
Al menos al principio de la nueva época, el sentido específico de estos elementos simbólicos era comprendido en todas partes. Incluso un observador que no conociese el lenguaje, podía comprenderlo fácilmente gracias a que en todas partes podían verse estos elementos simbólicos en combinaciones con un marcado sentido didáctico. Por ejemplo, en Cumas fue encontrada la estatua de una hermosa mujer con el torso desnudo (fig. 245 a, b). Sostiene a una criatura con un brazo y está sentada sobre una roca completamente cubierta de zarcillos. Al igual que en el *Ara Pacis*, las ramas surgen de una gran copa



243. a) Pola, Templo de Roma-Augusto; entre los años 2 a.C. y 14 d.C.

de acantos. Necesariamente se ha de tratar de la misma figura que en el relieve de *Pax* del *Ara Pacis* (v. fig. 136). Tanto en éste como en aquel caso se refiere a la felicidad de la nueva época en forma de una representación de la fertilidad. En este caso la interpretación está confirmada por una inscripción dedicatoria. El cónsul *Luceius*, miembro de una de las principales familias de Cumas, dedicó la estatua a Apolo en su calidad de dios de la nueva era: *Apollini sacrum*, dice la inscripción en la roca. Dado que esta estatua aparece frecuentemente con las mismas características, puede suponerse que el modelo original se encontraría en Roma y probablemente fuese una obra clásica.

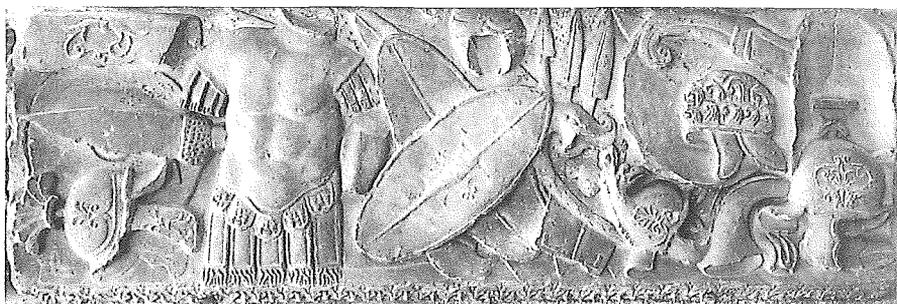
En todas las ciudades de Italia y de las provincias occidentales existen ejemplos de este tipo de imitaciones de monumentos de la ciudad de Roma, pero al igual que sucede con los retratos de la casa imperial, tampoco en este caso sabemos de qué forma se habrá difundido el modelo. Es probable que tanto los patronos como los talleres participasen en este proceso. Los miembros de las familias de notables



243. b) Detalle. Tanto en Oriente como en Occidente, la rica decoración arquitectónica es característica de los edificios destinados al culto del emperador.

solían conocer los monumentos romanos personalmente y podían encargar ya fuera la decoración arquitectónica o los retratos directamente a los talleres romanos. Ante una demanda generalizada de los mismos temas, probablemente los talleres locales se apropiarían rápidamente del repertorio procedente de Roma.

Es evidente que también habría variaciones y diversas combinaciones. En una copia del relieve de *Pax*, de Cartago (fig. 246), la parte central de la representación es copia del modelo romano. En cambio las dos *aurae* han sido sustituidas por dos figuras más concretas, probablemente porque se trataba de motivos demasiado «cultos». En este caso, en el mar aparece jugueteando un tritón y por encima de la tierra fértil se ve a una deidad femenina con dos antorchas. Quizá se trate



244. Friso con armas, de un edificio augústeo de mármol en Turín (¿arco honorífico?).



245 a, b. Estatua de una divinidad femenina con un niño, del Foro de Cumas. Personificación de la paz y la fecundidad del *Saeculum Aureum*.

de *Diana lucifera*, a la que ya hemos visto en relación con la fecundidad y el nacimiento (v. p. 256).

También en Cartago, el liberto P. Perellius Hedulus erigió un culto para la *gens Augusta*, del cual él mismo era el *sacerdos perpetuus*. El gran altar de mármol presenta en tres escenas —su cuarto costado muestra al propio Hedulus ofreciendo un sacrificio— un perfecto resumen de los principales programas iconográficos de la ciudad de Roma: la fuga de Eneas, Apolo con el trípode y Roma sentada sobre las armas, del mismo modo que en el *Ara Pacis* (fig. 247). El relieve



246. Relieve de la Pax (?), de Cartago. Es una variante de la imagen del *Ara Pacis* en Roma (v. fig. 136).

que representa a Roma merece especial atención, dado que muestra la forma en la cual, en provincias, los artistas simplificaban y al mismo tiempo enriquecían los modelos de la ciudad de Roma. En su mano Roma tiene una victoria, la cual no sólo lleva un escudo, sino que además se sostiene sobre un pilar. Evidentemente que con esto se hace alusión al *clipeus virtutis* de la Curia romana. Por lo demás, la victoria vuela hacia un extraño monumento con una esfera universal, un cuerno de la abundancia y un báculo de Mercurio, y la propia Roma mira hacia este «monumento». Esta composición ha de entenderse como una versión simplificada de la pareja de representaciones de Pax y de Roma en el *Ara Pacis*. En lugar de Pax, aquí se muestran únicamente los símbolos de la paz y del bienestar universal. En lugar de las figuras poéticas se hace simplemente una alusión sobria y de escaso valor artístico al comercio y al bienestar como manifestaciones palpables de la gestión de Augusto. Probablemente esto estuviera en consonancia con la experiencia personal y con el gusto del comitente, que podemos suponer sería un comerciante.

Las élites urbanas y el programa augústeo

Los cultos y homenajes acordados por las ciudades no han de ocultar que la mayoría de las donaciones, tanto para propósitos de tipo



247. Altar de un santuario de la *gens Augusta* erigido en Cartago por el liberto P. Perellius Hedulus. Roma con la victoria, ante un monumento que celebra la paz universal y el bienestar general. Comienzos de la época imperial.

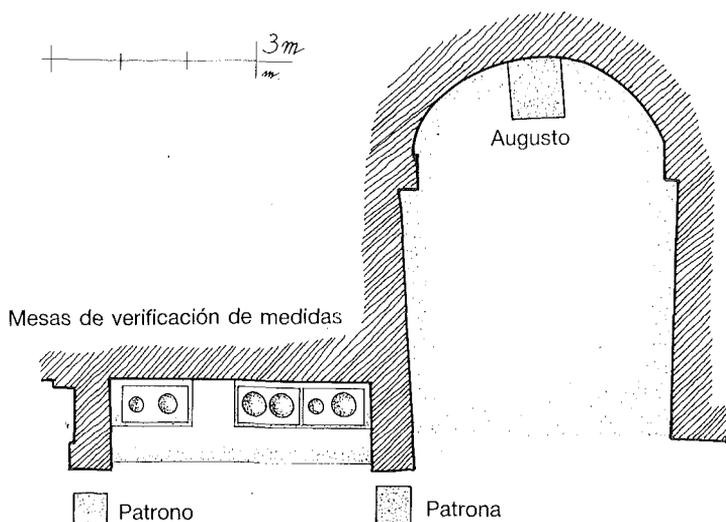
religioso como profano, eran realizadas por individuos. Con ello, en los diversos estratos de la sociedad surgieron antagonismos y presiones que desempeñaron un papel determinante en la difusión rápida y autónoma del culto al emperador y en la recepción «espontánea» del programa augústeo de cultura en Occidente. Más de uno se sintió obligado a llevar a cabo construcciones o a hacer donaciones porque otro ya lo había hecho.

Determinante también era el papel que desempeñaban las más destacadas familias de cada una de las ciudades; mas éstas no sólo competían con sus iguales. Los ricos libertos, tanto de Roma como de las demás ciudades, se servían del culto al emperador para lograr méritos y honores públicos, aun cuando estaban excluidos de los cargos públicos. Para aquellos que se esmeraban por escalar posiciones, la necesidad de reconocimiento social era particularmente grande. Con este fin recurrieron desde un principio a las nuevas posibilidades. Es probable que estos hombres, que con frecuencia provenían de Oriente,

en algunos casos fuesen incluso los primeros que de forma espontánea erigiesen algún culto en honor de Augusto en sus ciudades, con lo cual naturalmente presionaban a los grupos sociales más altos para que, por su parte, se manifestasen también de alguna forma.

Las excavaciones realizadas en Tibur (Tívoli) nos ofrecen un ejemplo muy ilustrativo. El liberto M. Vareno, quien actuaba allí como *magister Hercules*, erigió en el Foro, «con su propio dinero», un pequeño lugar para el culto o exedra con una especie de estatua de culto con motivo del retorno del emperador, tal como se lee en la inscripción dedicatoria: *pro salute reditu Caesaris Augusti*. Esto probablemente ocurriera después de los viajes de Augusto en el año 19 a.C. o en el 13 a.C. En aquella época el Senado y el pueblo de Roma habían erigido los famosos altares para *Fortuna Redux* y *Pax Augusta*, los cuales, junto con los posteriores homenajes para los príncipes difuntos, tuvieron el efecto de un gatillazo. En el ábside del pequeño edificio se ha conservado una ancha base (fig. 248), sobre la que fue descubierta una excelente estatua sedente que responde al conocido esquema de las estatuas de Júpiter (v. fig. 249). Lamentablemente falta la cabeza, pero tanto el lugar del descubrimiento como el estilo de la obra hacen pensar que se trata de una estatua de Augusto encargada por Vareno.

Vemos que el liberto rinde homenaje a Augusto con el mismo lenguaje que se utilizaba en Roma para las imágenes panegíricas del monarca universal y probablemente también con un culto privado,



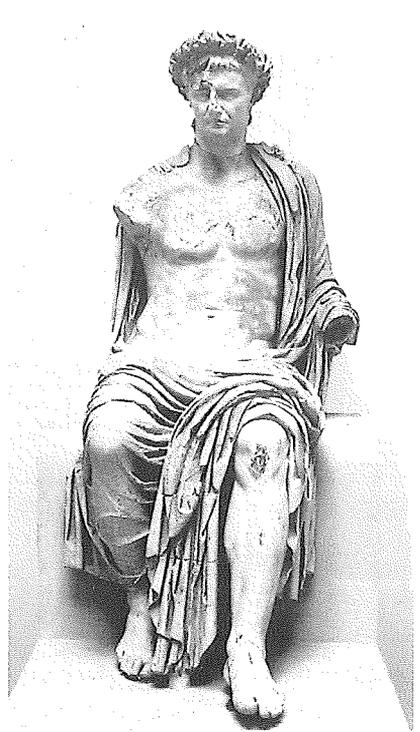
248. Planta de los monumentos erigidos por el liberto Vareno en el Foro de Tibur (Tívoli). 20-10 a.C.

esto es, al igual que lo hiciera Herodes a gran escala en Cesarea (v. p. 293). Si bien la estatua no concordaba con la imagen de hombre piadoso en actitud de ofrecer un sacrificio que el *Princeps* cultivaba por aquella época en Roma, Vareno no estaba sujeto ni a instrucción ni a restricción alguna. Por lo demás, parece que ni el *Princeps* ni sus sucesores se opusieron a esta pretenciosa representación, siempre que no fuese presentada ante ellos en Roma. Prueba de ello son las numerosas estatuas del emperador concebidas siguiendo el esquema de Júpiter, entre las cuales no son pocas las que presentan rasgos fisonómicos de Tiberio y de Claudio y que, con seguridad, fueron erigidas en vida de estos emperadores. Así, por ejemplo, en el Foro de Leptis Magna, la estatua de Augusto divinizado se diferencia de la del *Princeps* Claudio únicamente en que la primera alza la mano izquierda con el cetro divino (figs. 249 y 250). En las galerías de estatuas de la casa imperial, de las que entre tanto se conocen fragmentos en numerosas ciudades de Occidente, el esquema de la estatua de Júpiter se solía utilizar para destacar el rango del *Princeps* en relación con los príncipes, tal como ya lo hemos visto en la *Gemma Augustea* (v. fig. 182).

Obviamente, no es casual que un hombre como Vareno aparezca tan tempranamente y sin escrúpulo alguno rindiendo homenaje a Augusto. Es evidente que para el liberto la tradición de la República tenía poco o ningún significado, y en cambio el poder del monarca lo representaba todo para él; ¿qué *decurion* del gobierno de la ciudad podía oponer cuando éste solicitase un solar en el Foro para este propósito?

Este liberto adinerado, que no tenía acceso ni a los cargos ni a los homenajes públicos, se proponía básicamente llamar la atención, tal como lo demuestran las mesas de verificación (*mensae ponderariae*) emplazadas directamente junto a la capilla de Augusto. En estos objetos útiles y de uso frecuente puede leerse en dos lugares la inscripción del nombre del donante. Pero junto a las *mensae*, Vareno había hecho instalar las estatuas de su *patrona* y de su *patronus*. En las inscripciones en honor de sus antiguos amos menciona nuevamente su nombre y, al mismo tiempo, subraya que el solar le fue otorgado por decisión de los *decuriones*. Si bien no le fue permitido instalar su propia estatua, se esforzó porque este doble monumento fuese a su vez un homenaje a su persona.

Quizá fuera este tipo de donaciones espontáneas lo que indujo a Augusto a fomentar los cultos de los Lares en los barrios de Roma. En todo caso, fueron estos cultos compitales los que poco después sirvieron de modelo para las asociaciones de culto de los *augustales* en las ciudades romanas. Estas daban ocasión a los libertos adinerados



249 y 250. Estatuas de Augusto divinizado (izquierda) y del emperador Claudio (derecha) según el esquema de las estatuas de Júpiter; proceden del Foro de Leptis Magna. Epoca de Claudio.

de figurar públicamente, habitualmente en agrupaciones colegiadas de seis personas. En el contexto del culto al emperador podían hacer donaciones, sobre todo ofreciendo juegos públicos y mediante la distribución pública de alimentos y, de este modo, accedían al menos por algún tiempo a dignidades análogas a las del Estado, pudiendo vestir la *toga praetexta*, ocupar un sitial de honor y ser atendidos por sirvientes públicos. Incluso en los monumentos funerarios se vanagloriaban de los juegos que financiaron y de los momentos en que ocuparon un sitial en alguna tribuna llevando vestimentas oficiales. De este modo, los libertos establecieron en sus ciudades —al menos en lo que a la imagen visual se refiere— una especie de segundo rango, por debajo de los *decuriones*. La pertenencia a los *augustales* llegó a ser la más codiciada meta de los libertos.

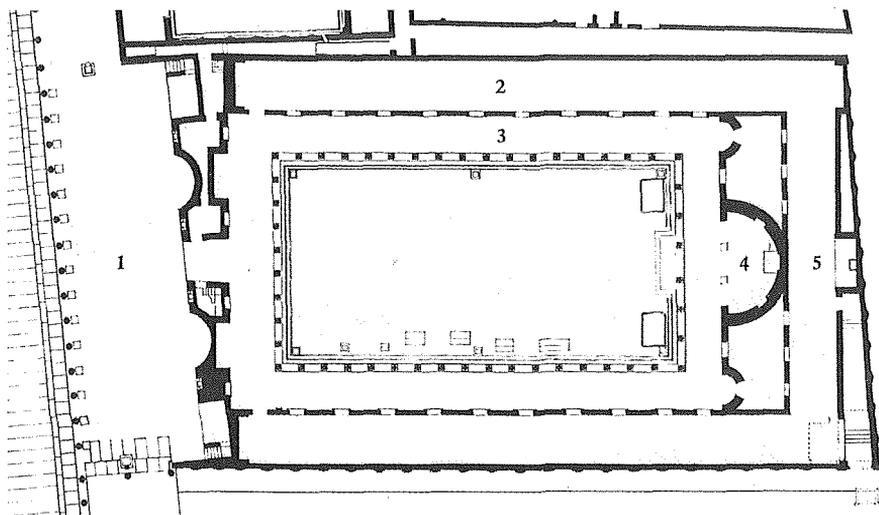
Los temples y los locales de reunión de estas instituciones sociopolíticas tan singulares se hallaban habitualmente en el Foro y, gracias a la frecuencia con que se desarrollaban en ellos actos de culto o celebraciones, llegaron a ser un importante lugar para la difusión del

mito del emperador, fenómeno éste análogo al de las capillas de los Lares en Roma. El elevado prestigio social que los propios *augustales* atribuían a su cargo queda demostrado por las enormes coronas de encina con las cuales decoraban no sólo los altares del emperador y de su divinidad sino también las puertas de sus propias casas y sus monumentos funerarios (v. fig. 219).

A pesar de la importancia que tenían las actividades de los libertos, sus lugares de culto se hallaban en un segundo plano en el conjunto del centro urbano en relación con aquellos de las *domi nobiles*, las principales personalidades de la ciudad. Se ha intentado determinar estadísticamente los costes de las fundaciones privadas de estos dos grupos sociales en las ciudades itálicas, con el fin de establecer comparaciones. Según esto, las grandes familias, que además ocupaban los cargos públicos, gastaban en edificaciones públicas y donaciones al menos el doble que la clase media, representada mayoritariamente por ricos libertos. Este resultado concuerda también con la evidencia arqueológica, que sin embargo tiene un carácter mucho más casual. Por lo general eran los *decuriones* quienes decidían el tamaño y el emplazamiento de una donación y cuidaban de que las proporciones de un edificio concordaran con el rango social del donante.

En Pompeya puede reconstruirse con bastante fidelidad el papel dominante que desempeñaban las principales familias y la competencia que existía entre ellas. Los cuatro principales donantes, dos hombres y dos mujeres, provienen de la más alta clase dirigente de la ciudad. Todos estaban investidos de dignidades sacerdotales de carácter público. Los hombres eran sacerdotes del culto al emperador y, al mismo tiempo, destacadas personalidades políticas de la ciudad. Es probable que el primero en manifestarse haya sido M. Tulio M.F., con la erección del Templo de *Fortuna Augusta* al margen del Foro. En tres ocasiones fue *duumvir* y posteriormente ocupó el alto cargo de *quinquennialis*, designado por cinco años. Además, actuaba como *augur* y, a proposición de sus conciudadanos, tenía el título honorífico de *tribunus militum a populo* (tribuno militar a propuesta del pueblo). Sólo a través de la inscripción dedicatoria conocemos el templo que erigiera la *sacerdos publica* Mamia en honor del *genio Augusti solo et pecunia sua*. Esta inscripción probablemente provenga de uno de los dos santuarios del emperador en el lado este del Foro (v. fig. 241). El más grande de los nuevos edificios del Foro, mayor que el Templo de *Fortuna-Augusta* de Tulio y que el Templo de Augusto de Mamia, fue erigido por la rica viuda Eumachia L.F., quien lo consagró a la *Concordia* y a la *Pietas Augusta* (fig. 251).

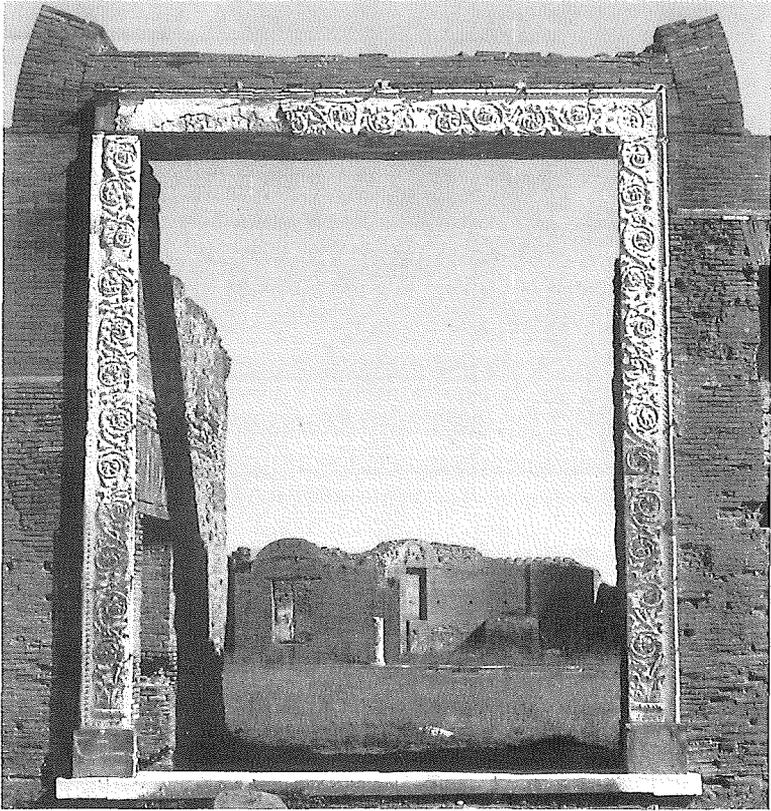
El edificio servía tanto al culto del emperador como a la *publica*



251. Edificio de Eumachia en el Foro de Pompeya. 1, calcídico; 2, cripto-pórtico; 3, pórtico; 4, estatua de la Concordia; 5, estatua de Eumachia.

magnificentia. Era una especie de «centro para el esparcimiento público», con una entrada decorada con estatuas, una plaza para el culto, columnatas y galerías. En este magnífico edificio de mármol quizá se llevaran también a cabo negocios. Con esta fundación, Eumachia parece haber intentado emular a Livia, quien junto con Tiberio había ordenado, en el año 7 a.C., la construcción del Pórtico de Livia en el Esquilino en Roma (v. fig. 113). Incluso la decoración del edificio se inspiraba en los monumentos de la ciudad de Roma. Es posible, por ejemplo, que incluso el marco de mármol de la puerta, decorada con espléndidos zarcillos, sea obra del taller del *Ara Pacis* (fig. 252 a, b). En el ábside con forma de capilla, en el centro del edificio, se hallaba la *Concordia* o la *Pietas Augusta*, de la que sólo se ha encontrado el dorado cuerno de la abundancia. Al igual que numerosas estatuas de personificaciones femeninas, quizá tuviera los rasgos fisonómicos de Livia (v. fig. 196).

Poco antes del cambio de época, en el momento en que la cuarta de las grandes familias de patronos inició sus actividades con los hermanos M. Holconio Rufo y M. Holconio Celer, casi no se disponía de espacio libre en el Foro. Fue así como, siguiendo el ejemplo del *Princeps*, decidieron emprender sus trabajos en el ámbito de la *publica magnificentia* y restauraron, ampliaron y embellecieron el teatro. Es probable que en este caso los gastos fueran aún mayores que los de Eumachia. Una generación más tarde, M. Holconio Rufo estaba in-



252. a) Marco de mármol de una puerta del edificio de Eumachia. Pompeya, Foro. El trabajo en mármol probablemente proceda de un taller romano.

vestido de las mismas dignidades que anteriormente poseyera M. Tulio, y el emperador también le confirió el título honorífico de *tribunus militum a populo*. Pero sus méritos parecen haber superado los de M. Tulio, ya que los pompeyanos lo nombraron *patronus coloniae*. Este era el mayor honor que podían conferir.

Los grandes patronos de las ciudades se superaban unos a otros con sus donaciones y no sólo se hallaban en el centro de la política local, sino que en su calidad de sacerdotes desempeñaban también el principal papel en las fiestas del emperador ejecutando los sacrificios e inaugurando los juegos. Al igual que Augusto y su familia en Roma, ellos eran los *principes* en sus comunidades; eran ellos quienes aplicaban los nuevos valores tanto en sus actos como en las obras que encargaban y se ocupaban de que el programa de renovación cultural se llevara a cabo en las ciudades romanas de Occidente, del mismo modo que había ocurrido en Roma.



252 b. Detalle de a.

253. Estatua de una sacerdotisa pública de Pompeya. Sobre el vestido lleva la *stola*. La estatua se hallaba en la sala de culto al emperador en el edificio del mercado (v. fig. 241). Época de Nerón.



Esta fue la razón por la cual se hicieron merecedores de los honores correspondientes. En su honor fueron erigidas estatuas en las plazas públicas y, naturalmente, también en los edificios que ellos donaron. En el Templo de *Fortuna Augusta* y en el edículo del mercado de Pompeya las estatuas de los donantes se hallaban en la *cella* (fig. 253), a modo de compañeros de culto del emperador y de la divinidad del emperador, como ya ocurriera con Augusto en los antiguos templos de las divinidades. La importancia de este tipo de homenajes, llevados a cabo a través de las estatuas, queda de manifiesto en el edificio de Eumachia (v. fig. 251). Los *fullones*, empleados de los telares de Eumachia, erigieron «espontáneamente» una estatua en honor de su jefa una vez que el edificio estuvo terminado, ¡estatua que por cierto ya estaba concebida en el programa original!

La preferencia que tenían los notables de las ciudades por estos

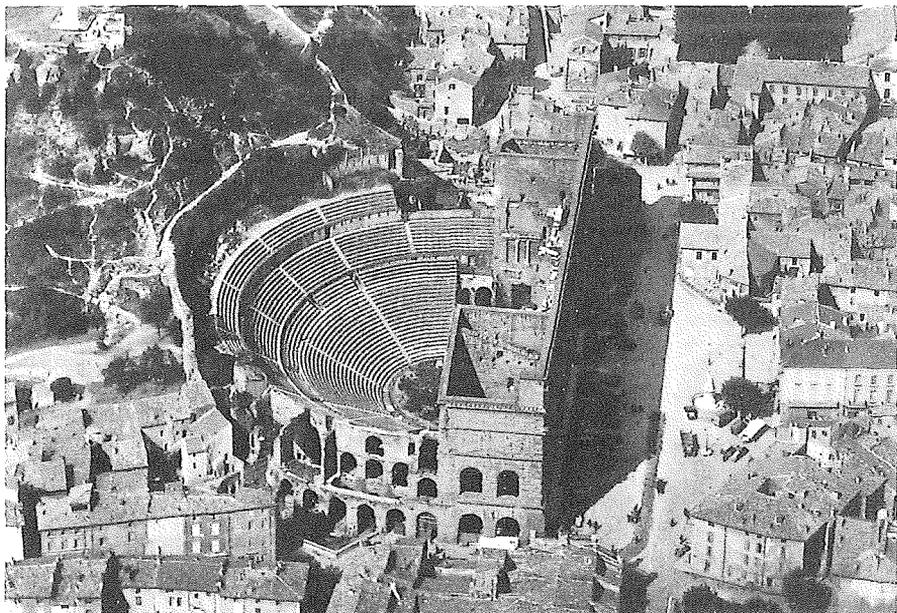
esquemas estatuarios también da testimonio de una comprensión análoga de su papel, ya que se trata de los mismos modelos con los cuales se rendía homenaje al emperador y a su familia. Así como en la generación precedente se habían hecho representar desnudos y en poses dramáticas, en la época que nos ocupa recurrían a las estatuas de figuras togadas y con la cabeza cubierta con un velo (v. fig. 129). También las sacerdotisas públicas se hacían representar con toda naturalidad de la misma forma que las piadosas y castas damas de la casa imperial, con la cabeza cubierta con un velo, ofreciendo sacrificios y vestidas con la *stola* como símbolo de virtud (fig. 253; v. fig 131).

Mármol y conciencia individual

El hecho de que las ciudades romanas de Occidente adquirieran un nuevo aspecto durante la primera época imperial se debe a la conciencia que de sí mismas tenían las familias de notables. Siguiendo el modelo de Augusto, muchas de estas familias podían vanagloriarse de haber transformado sus ciudades en ciudades de mármol, al menos en lo referente a los templos, los edificios públicos, las plazas y las puertas de la ciudad. En determinadas ocasiones colaboraba el emperador o algún miembro de la familia imperial o alguna de las grandes personalidades de Roma. De este modo, particularmente aquellas *coloniae* que habían sido fundadas por Augusto podían contar ocasionalmente con aportaciones especiales. Pero, en general, las *domi nobiles* llevaban a cabo las renovaciones arquitectónicas siguiendo el modelo de la Roma augústea y en base a su propia capacidad. Con la excepción de las ciudades de Campania y de Italia central, helenizadas ya hacia los siglos II y I a.C., no fue sino a partir de la renovación augústea cuando en la mayoría de las ciudades de Italia y de las provincias occidentales fueron llevadas a cabo las grandes obras con carácter representativo, ya se tratara de las calles, las plazas, las puertas de la ciudad y todo aquello que les permitiría parecerse en cierta medida a las ciudades griegas.

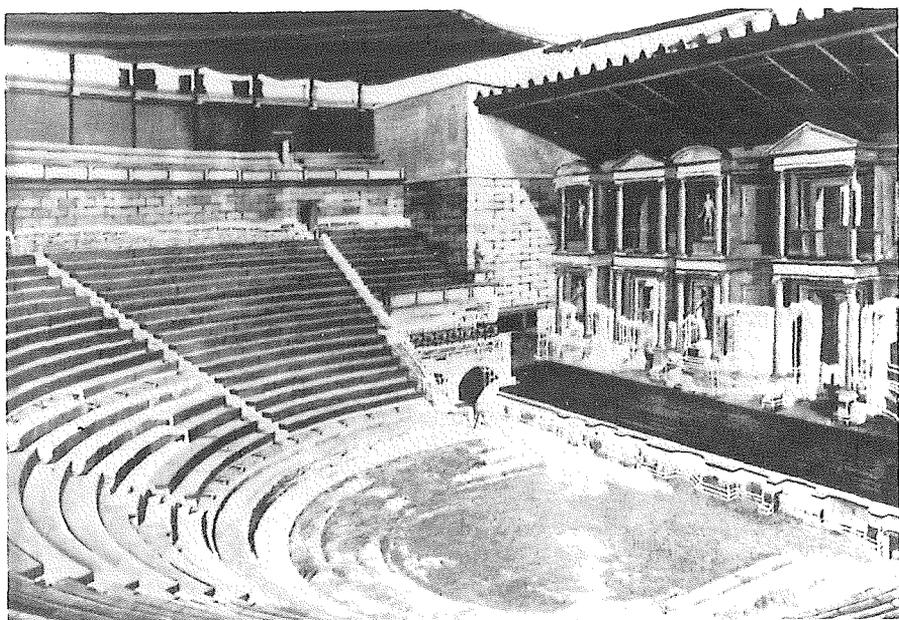
En los edificios dedicados al culto al emperador quedó de manifiesto hasta qué punto la renovación arquitectónica se enmarcaba, de forma generalizada, en el contexto de la nueva situación política y de la consiguiente euforia. Incluso los trabajos de embellecimiento u obras de ingeniería de carácter funcional, así como los numerosos acueductos, calles y puentes, están íntimamente relacionados con los aspectos ideológicos del programa augústeo de cultura.

Los teatros representaban, incluso fuera de Roma, un elemento



254. Teatro romano de Arausio (Orange/Provenza). La foto da una idea del efecto monumental que tenía el teatro en el antiguo conjunto urbano.

particularmente importante de la renovación urbana. Su significación iba más allá de las meras necesidades de carácter práctico de los habitantes. Al igual que en Pompeya, durante la primera época imperial fueron erigidos, ampliados o embellecidos los teatros de prácticamente todas las ciudades de Occidente. En la fundación de ciudades augústeas, los teatros desempeñaban un destacado papel, a diferencia de lo que ocurriera en las colonias fundadas durante la República. Habitualmente estaban emplazados en lugares céntricos o de fácil acceso y dominaban el entorno con sus enormes fachadas, recubiertas de mármol y ricamente decoradas (fig. 254). Al igual que en Roma, la población de la ciudad tenía sus localidades distribuidas en función del rango social, de modo que la *cavea* en su conjunto presentaba, incluso fuera de Roma, un cuadro ilustrativo del orden social vigente. En la parte delantera se hallaban las localidades para los funcionarios de la ciudad, los sacerdotes y los *decuriones*, así como también para aquellos senadores que estuviesen de paso, asientos que, según una nueva disposición, siempre debían estar reservados. Las localidades destinadas a la *plebs* estaban separadas de las de la clase alta mediante balaustradas. En Pompeya la *plebs* disponía de veinte filas. Es probable que en muchas ciudades esta parte haya estado subdividida, mas sobre esto



255. Reconstrucción del teatro de Pompeya después de la ampliación augústea y de la restauración de los hermanos Holconio.

no tenemos testimonio alguno. Los miembros del escalafón social más bajo, o sea, las mujeres, los extranjeros y los esclavos, ocupaban las últimas localidades (fig. 255).

En Pompeya, los hermanos Holconio habían construido un pasaje abovedado (*crypta*) en el margen superior de la *cavea*; en poco espacio se agregaron allí una serie de filas de asientos. Esta masa arquitectónica no era simplemente el producto de una necesidad casual, determinada únicamente por los requerimientos del lugar. Si bien la política social de Augusto persistía en establecer una clara separación entre los distintos estratos, también intentaba claramente incorporar a los grupos marginales de la sociedad. Esto no se refiere únicamente al culto del emperador, sino también a los juegos y a las fiestas.

Es evidente que en las ciudades el *Princeps* no podía estar presente como lo hacía en Roma. Fue por ello que, ya en tiempos augústeos, se instauró la costumbre de instalar estatuas suyas y de su familia en la *scaena frons*, o sea, en aquel muro situado detrás del escenario y decorado con columnas, allí donde normalmente podían verse las estatuas de las musas y de los dioses y obras maestras del arte griego.

En la inscripción del teatro de Pompeya, los hermanos Holconio hacen expresa referencia a una reforma introducida por ellos: los *tribunalia*. Fue mediante la creación de estas localidades situadas sobre

las entradas laterales abovedadas de la *orchestra* y destinadas a los funcionarios que ofrecían las representaciones, cómo el teatro helenístico de Pompeya llegó a ser inequívocamente romano. La importancia que tuvo este nuevo elemento en la época augústea se manifiesta, por ejemplo, en Leptis Magna y en el hecho de que las inscripciones de los donantes se hacían precisamente en los *tribunalia*. En estas destacadas localidades, los magistrados aparecían ante el público como estatuas vivas instaladas sobre arcos honoríficos. De este modo, también el poder local aparecía en escena, y además se establecía claramente el orden jerárquico en relación con las estatuas del emperador en la *scaena frons*.

El teatro augústeo no era un sitio en el que se olvidase la política y donde el público pudiese entregarse alegremente al goce dionisiaco. Ciertamente no sabemos si fuera de Roma los asistentes al teatro también debían vestir la *toga*. Pero en todo caso, tanto las estatuas como las imágenes mantenían vivo entre los espectadores el espíritu noble de la nueva época. Por doquier se veían altares, templetos, victorias, frisos decorados con armas y con zarcillos, etc. En Roma el telón solía estar decorado con figuras de bárbaros encadenados. También se hallaban presentes de forma más o menos discreta los elementos del



256. Altar del teatro romano de Arles. Los cisnes de Apolo sostienen guirnaldas (v. fig. 140).

culto al emperador. Así, por ejemplo, en el teatro de Leptis Magna había sido instalada en el templete situado por encima de las localidades una estatua de *Ceres Augusta*, que tenía los rasgos fisonómicos y el peinado de Livia (v. fig. 185). Y del teatro de Arles proceden nada menos que tres altares, entre ellos aquel famoso altar con los cisnes de Apolo (fig. 256).

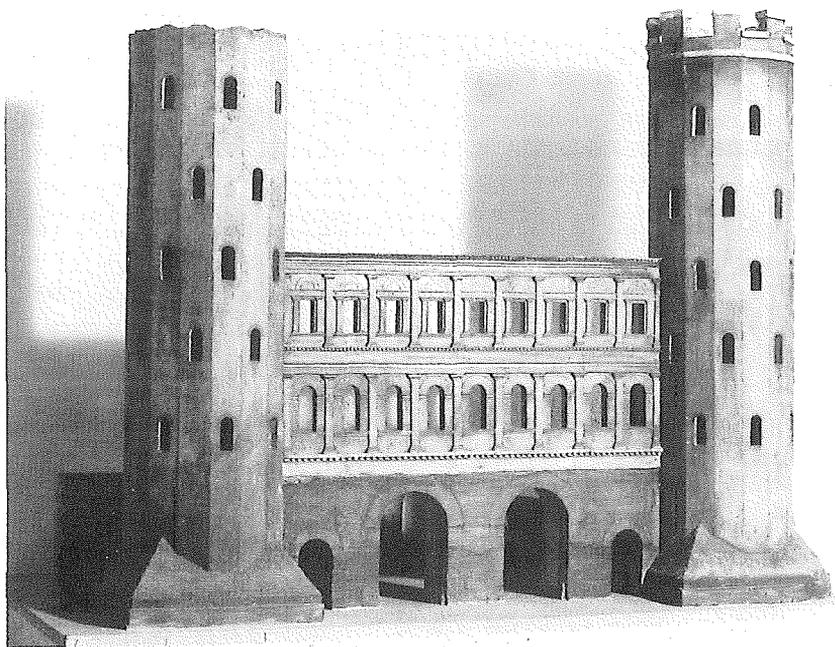
En la construcción de teatros o de otro tipo de edificios públicos, ya fueran basílicas o termas, los comitentes y los arquitectos planifican ya desde un principio la ornamentación con figuras decorativas. En cambio en las plazas públicas, sobre todo en los foros, las estatuas honoríficas y los monumentos se iban agregando paso a paso. Aun así, a pesar de las numerosas decisiones que se iban tomando poco a poco, el conjunto resultaba igualmente unívoco y expresivo y se diferenciaba claramente del de las plazas republicanas.

Es nuevamente en Pompeya donde encontramos con más nitidez el efecto de este tipo de plazas. Al parecer, los monumentos de tamaño homogéneo eran característicos del foro republicano, tal como lo demuestran las bases para las estatuas ecuestres en el lado occidental (v. fig. 241). Así, también los monumentos emplazados en el lado sur de la plaza, delante de los edificios públicos, estaban instalados ordenadamente en hilera antes de ser desplazados primero por un arco monumental en honor de Augusto y posteriormente por dos enormes bases para otros monumentos del emperador que quizá representaran coches de caballos para desfiles triunfales. Juntamente con esto se instaló un gran monumento ecuestre delante del arco de Augusto. Estos monumentos dedicados a la casa imperial hicieron que disminuyera comparativamente la importancia de las estatuas ecuestres de los notables de la ciudad. La acusación de Tácito (*Ann.* 74) contra el pretor Marcelo nos da una prueba de que, en la primera época imperial, en todas partes se atribuía una importancia simbólica a las dimensiones y a la altura que tuvieran los distintos monumentos; se acusaba a Marcelo de haber hecho instalar su propia estatua a mayor altura que la de los *Caesares*. También llama la atención que las bases para las simples estatuas de figuras, *statuae pedestres*, tienen un rango muy inferior que el de las estatuas ecuestres. En Pompeya éstas ya no se hallan directamente en la plaza, sino en las antesalas de los nuevos edificios. Es probable que en los zócalos homogéneos erigidos simultáneamente ante el *macellum* y en el calcídico del edificio de Eumachia se hayan instalado estatuas antiguas de pompeyanos notables, siguiendo el modelo de los *summi viri* en el Foro de Augusto. Si bien las *statuae pedestres* copian tanto el esquema físico como también los peinados e incluso la expresión de las estatuas de la casa gobernante; su

emplazamiento y su tamaño en relación con el carácter dominante de los monumentos del emperador en la plaza ponen de manifiesto el rango que realmente ocupaban en la sociedad.

En este mismo conjunto han de incluirse, también, los dos arcos honoríficos situados junto al Templo de Júpiter. Quizá hayan sido erigidos en honor de los difuntos príncipes Gayo y Lucio o de Germánico y Druso el Menor. Tanto en el Foro romano como, posteriormente, también en el Foro de Augusto podían encontrarse modelos augústeos para una combinación de este tipo entre la fachada de un templo y un arco honorífico. Arcos que hayan sido emplazados de forma análoga durante la primera época imperial existen también en otras ciudades, como por ejemplo en Spoleto. Resulta innecesario destacar el poderoso efecto óptico que, con una presentación de este tipo, tenían los arcos y sus estatuas, los trofeos y las cuadrigas. El aura sagrada de la fachada de un templo se ponía al servicio del personaje de la casa imperial a quien estuviera dedicado el monumento en cuestión.

Los teatros y las plazas eran, junto con las termas, los lugares



257. Puertas de Turín de la época augústea; maqueta. Las enormes torres de carácter militar tienen, sobre todo, un valor simbólico; el edificio no disponía de elementos propiamente defensivos. Existen numerosos edificios de este tipo, de carácter representativo.

públicos en los cuales la población permanecía durante más tiempo. Tanto en uno como en otro caso, los ciudadanos se veían confrontados con conjuntos imponentes que no sólo ponían de manifiesto las estructuras de poder del Estado y el orden social, sino que también indicaban de forma inequívoca a cada individuo su propio lugar en la sociedad.

Pero las ciudades no sólo modificaron su aspecto en el interior de sí mismas. Quien viajara a través de la península a comienzos del siglo I d.C. por las vías construidas por encargo del *Princeps* —un pilar con una gran inscripción recordaba a cada milla a quien se debía su construcción—, se encontraba constantemente con nuevas ciudades amuralladas dotadas de puertas imponentes y de grandes arcos honoríficos. Tanto Augusto como Tiberio donaron los medios económicos nece-



258. Puerta de la pequeña ciudad de Sacpinum (Molise). Los muros y las puertas fueron donados por Tiberio y Druso. Las estatuas de los bárbaros son un homenaje a los triunfos que los donantes consiguieron sobre los germanos.

sarios a numerosas ciudades para la erección de este tipo de amurallamientos, incluso a aquellas que se hallaban en medio de la pacífica península itálica. ¿Para qué, si en todo el país reinaba la *Pax Augusta*?

Ya en tiempos tardorrepúblicanos, las murallas habían pasado a ser un importante elemento de representación de las ciudades itálicas. Bajo las nuevas condiciones debían pasar a ser un símbolo de la capacidad de defensa y de la *virtus* restablecida por el *Princeps*. Las vistas que ofrecía una ciudad como Hispellum (Spello) en Umbría, donde las perspectivas de la ciudad amurallada resultan aún más imponentes gracias a la estructura de las calles, constituyen una materialización de las visiones poéticas de Virgilio. El planteamiento moral y los muros —*mores y moenia*— iban de la mano (*Aen*, I 264). Los nuevos muros eran testimonio del nuevo espíritu.

De hecho, el servicio militar era para la juventud de entonces algo cada vez más lejano. Pero, a través de la militarización del mundo de las imágenes, respecto a lo cual existe una multitud de otros ejemplos, su conciencia debía de recibir al menos el impacto de los símbolos. Las torres de carácter militar a las puertas de Spello y de Turín (fig. 257) son una expresión ilustrativa de esta voluntad. Al igual que en Saepinum (fig. 258), que recibió de Tiberio una donación en metálico para la construcción de muros y puertas, fueron muchos los lugares en los cuales las estatuas de bárbaros cautivos hacían alusión no sólo a los triunfos de la casa gobernante, sino además al carácter universal que se atribuía al imperio de los romanos. En el mismo contexto ha de entenderse el hecho de que M. Holconio Rufo, el comitente del teatro de Pompeya, se hiciera rendir homenaje en la figura de una estatua *thoracata* (fig. 259), en cuyo caso se trata, por cierto, de una copia de la estatua de *Mars Ultor* en Roma (v. fig. 155). Holconio jamás se había hecho merecedor de laureles militares y probablemente nunca en su vida estuviera en el ejército; pero no se trataba de esto, sino que lo importante era la actitud espiritual, y ello era lo que reconocía el emperador y lo que premiaba otorgándole el título honorífico. Resulta evidente que para los pompeyanos, este atavío del primero de sus conciudadanos no estaba fuera de lugar. Incluso parecen haberse deleitado al verlo en esta figura militar.

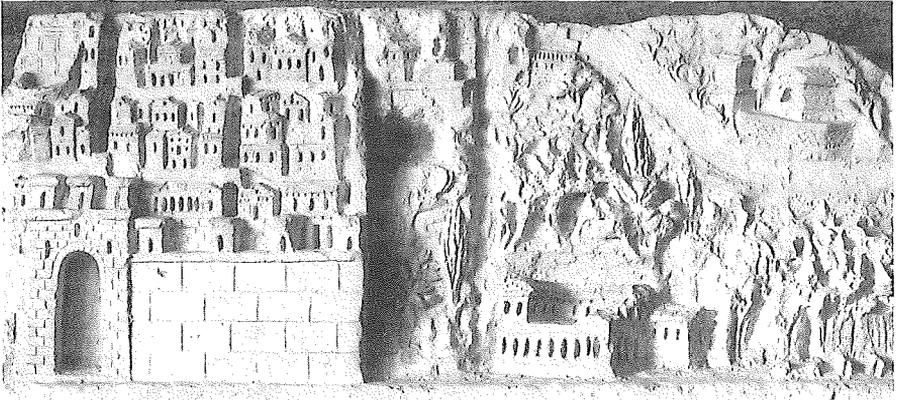
Existen testimonios que hacen pensar que la población tenía plena conciencia del nuevo aspecto de sus ciudades. Por ejemplo, los habitantes de Verona podían admirar el conjunto de su ciudad desde una perspectiva aérea. Si durante los entreactos de las representaciones teatrales subían desde el teatro, emplazado en la ladera de la colina, hacia los pórticos, situados en dos niveles, y paseaban allí en uno y otro sentido, veían ante ellos la ciudad perfectamente amurallada, el

sistema rectangular de calles y los bellos edificios de mármol. En otros lugares fueron representados los mismos valores estético-morales en la imagen de un conjunto urbano: los muros construidos con bloques perfectamente elaborados, las grandes puertas de la ciudad, el orden de las calles y de la arquitectura, el destacado emplazamiento de los templos, la riqueza de las casas de campo (fig. 260).

Este brevísimo vistazo del Imperio muestra, por una parte, de qué modo se fue desarrollando un lenguaje iconográfico homogéneo desde los comienzos de la monarquía y, por otra, que éste tuvo como fun-



259. Estatua *thoracata* de M. Holconio Rufo. La estatua copia el esquema de la imagen de culto de *Mars Ultor* en Roma (v. fig. 155). Posterior al año 2 a.C.



260. Fragmento de la representación de una ciudad con un sistema rectangular de calles. Las puertas están abiertas; los muros han sido representados destacando sus cualidades estéticas.

damento esencial los homenajes a la casa imperial. Al igual que en Roma, esto ocurrió sin la imposición de directivas explícitas, a través de un proceso que tuvo un carácter casi absolutamente autónomo. Después de Accio, tanto en Oriente como en Occidente probablemente haya surgido una necesidad básica de tener un contacto directo con Augusto, cuya persona representaba la materialización de un poder universal duradero y tangible por primera vez en el ámbito del Mediterráneo. A diferencia de Occidente, el Oriente contaba con la tradición del culto al monarca, a través del cual disponía de los instrumentos necesarios para este tipo de comunicación. Sólo que el Oriente carecía desde hacía ya mucho tiempo de un verdadero monarca y de un imperio, en función del cual las ciudades pudiesen sentirse aglutinadas.

Resultaba prácticamente inevitable que Occidente adoptara el culto del monarca, ya que éste proporcionaba a las élites locales un nuevo contexto, en el cual podrían hacer gala de sus posiciones y a la vez conservarlas. El hecho de que la adoración del monarca apareciera enmarcada por los antiguos ritos religiosos permitió, por lo demás, que tanto la sociedad como el individuo tomasen parte directamente y de forma regular en la prosperidad del Estado.

Junto con el culto helenístico del monarca, la nueva monarquía heredó también un sistema perfectamente elaborado para la comunicación visual, con el cual las nuevas imágenes y los símbolos específicos de Roma podían combinarse fácilmente. Este fenómeno también puede ser analizado en relación con el largo proceso de aculturación: la adopción del culto al monarca significó un nuevo momento culminante en la helenización de las ciudades romanas de Occidente.

El nuevo lenguaje iconográfico creado en Roma estaba determinado por la situación concreta de la ciudad y por su tradición política. A ello se debe que determinados ámbitos, como el estilo del principado y las imágenes de la renovación cultural, resultaran irrelevantes para Oriente. La recepción se concentró en aquello que estaba directamente relacionado con la persona del monarca o en determinados puntos programáticos, en relación con los cuales también en Oriente existía un interés latente, cual es el caso de la renovación religiosa o, en ciudades como Atenas, del nuevo clasicismo.

Las grandes familias de cada una de las ciudades, tanto de Oriente como de Occidente, eran quienes, por una parte, con más entusiasmo fomentaban el culto del emperador y, por otra, quienes más se beneficiaban de él. A ello se debe que, en este contexto, el culto del emperador y la difusión de los nuevos valores fueron de la mano, sobre todo en lo referente a la amplia reestructuración de las ciudades. El absoluto consenso ideológico es una característica determinante de la recepción del lenguaje iconográfico. Los templos, teatros, acueductos o puertas de la ciudad de tipo específicamente romano dieron un aspecto singular a las ciudades de Occidente, lo cual tampoco llegaría a cambiar en el futuro.

Las inevitables simplificaciones, las síntesis y las banalizaciones, tanto en la iconografía como en la forma, tenían un resultado positivo, en tanto que conseguían aumentar el efecto que tenían las escasas fórmulas iconográficas del mito del emperador. El trabajo de alta calidad artística, las finas alusiones, las sutilezas genealógicas y las extrañas formas arcaizantes y clasicistas no desempeñaban prácticamente ningún papel fuera de Roma. Pero el futuro desarrollo tampoco conduciría en Roma hacia un enriquecimiento ni hacia una diferenciación. El lenguaje simplificado de aquellos que hicieron de mediadores en las ciudades de Italia tuvo éxito y llegó incluso a influir en Roma.

Conclusión

En una mirada retrospectiva, el *Saeculum Augustum* aparece como un afortunado cambio no sólo de todas las formas del arte y la arquitectura, sino de la comunicación visual en su conjunto. Las estructuras que surgieron en aquella época fueron duraderas y determinaron el aspecto de las ciudades romanas hasta finales de la Antigüedad. Tanto su envergadura como su efecto son comparables con aquellos de los grandes períodos de cambio a finales del período arcaico y en los inicios del helenismo. También en aquellos momentos las nuevas formas de expresión y los sistemas iconográficos se desarrollaron de la mano de un profundo cambio del sistema político.

El poder de las imágenes contribuyó a arrastrar a Roma al mundo de la cultura helenística y a disolver el antiguo orden del Estado republicano. A partir del siglo II a.C., el arte y la arquitectura griega en su conjunto se hallaban a disposición de una Roma ávida de cultura. La elección podía llevarse a cabo en función de las aspiraciones, de los propósitos y de las posibilidades. Si bien los procesos de adaptación y adopción discurrieron de forma muy heterogénea en los diferentes géneros artísticos, todos los artistas se sintieron motivados por las nuevas empresas y por sus patronos; en general surgieron combinaciones formales atractivas y sugerentes y el conjunto de aquello que se adoptó fue potenciado y experimentó un nuevo desarrollo. Desde un punto de vista creativo, el período tardorrepblicano ha sido llamado acertadamente la Edad de Oro del arte romano.

Pero a partir de la implantación de la monarquía, se inicia en todos los ámbitos de la cultura un intenso proceso de normalización de acuerdo con criterios fijos. Hasta aquel momento, los distintos núcleos de la cultura helenística habían ejercido influencias sobre Roma a través de imágenes completamente diferentes, pero a partir de aquel

instante la propia Roma pasó a ser un foco de irradiación de una cultura homogénea que se estaba gestando lentamente. Antes de Accio, los monumentos de las grandes personalidades rivales habían tenido un peso determinante en el espacio público, y la multiplicidad tardohelenística de las formas había sido potenciada por una competencia generalizada. Pero, en cambio, los valores sociales de carácter integrador prácticamente no tuvieron efecto alguno en el mundo iconográfico tardorrepblicano.

Por su parte, en el lenguaje iconográfico normalizado del período imperial, el Estado y el emperador tenían una importancia medular. Como hemos visto, esto no se refería únicamente a todo aquello que estuviese relacionado con el elogio y el culto al monarca. Dado que la sociedad, cuya estructura piramidal se había consolidado, se orientaba plenamente en función de la cúspide, la forma de representación de sí mismo que cultivara el emperador serviría de modelo para todos. Esto no sólo se refiere al efecto inmediato en el ámbito de la moda, partiendo por la vestimenta y el peinado hasta llegar a la identificación de los rostros de los ciudadanos con los retratos vigentes del monarca. Mediante una utilización simbólica, las imágenes del «mito del emperador» podían servir para representar tanto virtudes como valores civiles.

Con el correr del tiempo, esta utilización de la iconografía política en la vida ciudadana se extendió a ámbitos cada vez más amplios. Así, por ejemplo, la capacidad y energía de un hombre que jamás había pertenecido al ejército era glorificada en su sarcófago mediante heroicas escenas de batallas, y el retrato del difunto incluso podía aparecer representando el papel del emperador victorioso. Del mismo modo, las formas que se utilizaban para rendir homenaje a las mujeres de la casa imperial también podían ser utilizadas en los monumentos funerarios de mujeres burguesas sin rango alguno. Para un observador de nuestro tiempo, este tipo de representaciones de una mujer de edad en la figura de Venus, Concordia o *Pietas* provoca gran extrañeza. Pero, al parecer, en aquella época, éstas eran formas expresivas de nobleza mediante las cuales el muerto era ponderado como alguien bello, amante de la paz y piadoso. Sólo si se analiza en su conjunto el lenguaje iconográfico determinado por el sistema político y por las necesidades de asimilación dentro de la sociedad, podrán comprenderse las identificaciones de este tipo.

Junto con el «mito del emperador» existía una segunda ideología que era determinante para el mundo de los valores y, con ello, también para el lenguaje iconográfico de la época imperial. Se trata de un planteamiento que concibe al arte griego clásico como algo único y

que entiende el propio presente como una especie de renacimiento, en el cual se ha logrado combinar una cultura ejemplar con el imperio mundial de la paz, con un alto nivel moral y con un bienestar general. La época augústea fijó las directrices también en este contexto. Los dos puntos programáticos de la renovación cultural referidos originalmente sólo a la situación específica de Roma, esto es, la *publica magnificentia* y el «clasicismo», habían conducido hacia un lenguaje iconográfico homogéneo. Este lenguaje transmitía la idea de pertenencia a una cultura «clásica» común y de validez de sus principios éticos a todos los habitantes del Imperio romano, sin importar su nacionalidad.

El espacio que ocupaba esta ideología era aún mayor que el del «mito del emperador». Estos iban desde los conjuntos de arquitectura clásica en las ciudades hasta los retratos y frases de los filósofos en los muros de las tabernas. La fascinación que generaban los edificios «griegos» de mármol, magníficamente decorados, permanecía incólume aún en el siglo III d.C., en una época en la cual las enriquecidas ciudades de Africa y de Siria derrochaban su dinero en la construcción de enormes calles flanqueadas por columnas. Estos programas arquitectónicos no se regían en función de las necesidades reales: las interminables hileras de columnas corintias habían pasado a ser un símbolo del deseo de apropiarse de la cultura del Imperio.

El programa de renovación augústea había superado definitivamente la resistencia política de Roma contra la *luxuria* de la cultura griega. La cultura del *Saeculum Aureum* incorporó una herencia «purificada» de Grecia. Con ello desaparecieron las tensiones y el carácter creativo de los conflictos entre el ámbito de vida pública y privada, los cuales habían sido característicos de la situación de aculturación tardorrepública. En el futuro, las estatuas, imágenes y formas arquitectónicas griegas serían determinantes tanto para el ámbito público como para el privado. Cualquier cosa que un esteta de filiación griega construyese o instalase en su villa durante la época imperial, ponía de manifiesto su sintonía con la voluntad política y, se lo propusiese él o no, terminaba siendo una aportación al panegírico de la nueva era.

Después de que los propios emperadores aclamasen la cultura griega y en ocasiones llegasen incluso a enfatizar sus planteamientos programáticos en este sentido —como lo hicieron Adriano y Marco Aurelio—, los mitos griegos, la cultura clásica, pero sobre todo la «forma filosófica de vida» se transformaron en el más alto estilo de vida para amplios sectores de la población. Aun cuando la cultura de cada individuo fuese escasa y a pesar de que los sustitutos tanto en el ámbito de las palabras como en el de las imágenes fuesen deficientes,

esto bastaba para transmitir los principales valores a la conciencia de la sociedad. A ello se debe que los retratos siguieran el modelo del de un filósofo o de una musa, que los espacios públicos y los privados fueran decorados con copias o con paráfrasis de destacadas obras de arte clásicas y que tanto las casas como los enterramientos fueran decorados con motivos de la mitología griega.

Hemos visto la gran cantidad de elementos del antiguo lenguaje iconográfico de carácter político asumidos durante la primera época imperial. Lo mismo ocurrió también con las reproducciones y citas procedentes del ámbito cultural griego. También ellas fueron utilizadas para formular mensajes propios, por ejemplo, para hablar de dolor y de amor a través de las representaciones de la mitología en los sarcófagos, o para celebrar el valor, la belleza y las virtudes del difunto. Al igual que el mito del emperador, esta ideología cultural tuvo eco en todos los ámbitos de la vida y en todos los sectores de la población, y se asociaba íntimamente con los principios éticos personales y con los intereses de cada individuo.

El sistema de este lenguaje iconográfico del Alto Imperio no era completamente rígido. Era perfectamente posible que ocasionalmente se ampliase o se modificase su énfasis. De este modo, las cualidades militares del emperador y la capacidad militar del ejército desempeñaron un papel cada vez mayor; en cambio, en concordancia con esto, la imagen ciudadana del *Princeps* pasaba a un segundo plano. Pero la mayoría de las modificaciones apuntaban hacia simplificaciones, aclaraciones y sobre todo hacia un incremento cuantitativo de la resonancia. Los ritos y las escenificaciones arquitectónicas del culto y de las fiestas del emperador eran cada vez más complejas y también más homogéneas. En los relieves de los sarcófagos se percibe un énfasis creciente en los valores ilustrados por la imagen y su relación con el difunto se presenta de forma más evidente. En cambio la narración de los mitos, la iconografía clásica y el estilo clasicista comenzaron a pasar lentamente a un segundo plano a fines del siglo II d.C. Pero, vista en su conjunto, la estructura del sistema permaneció sin modificación alguna aún dos siglos después de la muerte de Augusto, ya que se correspondía con una forma de gobierno que no había sido modificada y con un orden social estable.

Bajo estas circunstancias, las modificaciones e innovaciones en el mundo iconográfico sólo podrían llevarse a cabo desde arriba y, en general, podrían difundirse únicamente partiendo de Roma. Claro está que determinados grupos de la sociedad, por ejemplo, una escuela filosófica, tenían libertad para propagar nuevas imágenes. Pero la única posibilidad real de que estas imágenes tuviesen éxito y alcanzaran

una aceptación general estaba en las manos de la casa imperial, esto es, de que fuesen adoptadas por la cúspide de la sociedad.

El hecho de que, aun así, esto no haya conducido a una uniformidad a escala comparable con lo que ocurre en nuestros tiempos está relacionado con la autonomía de creación del sistema, tema que hemos tratado con frecuencia en este libro. Nada se prescribía, y no existían controles, ni había campañas propagandísticas. A ello se debe que determinados arquetipos que lograban ser aceptados pudieran perdurar durante generaciones, aun cuando el modelo correspondiente hubiese perdido toda vigencia. Así, por ejemplo, aún en tiempos de Antonio Pío había hombres de edad madura que se hacían cortar el pelo según el modelo del emperador Trajano.

En algunos ámbitos, como en la arquitectura tradicional de los órdenes arquitectónicos, en la elección de los mitos griegos y de las obras maestras o en los motivos decorativos de la pintura mural, no hubo absolutamente ningún tipo de innovación. La idea de que aquello que se había alcanzado era perfecto y de la validez absoluta de los modelos tuvo como consecuencia que el carácter estático de la cultura pareciese un valor en sí mismo y que toda innovación resultase cuestionable. Así también, a través de generaciones, el estilo sujeto a modelos clásicos no se modificó sino en cuanto a las técnicas del trabajo artesanal. Debido a ello, ni la arquitectura ni las imágenes perdieron su validez. Los monumentos podían ser más complejos o quizá transmitieran con más acierto un determinado mensaje, pero siempre utilizaron el mismo lenguaje. De este modo, el mundo de las imágenes contribuyó de forma relevante a la extraordinaria estabilidad del sistema socio-político.

En este punto cabe preguntarse cuál fue el precio del carácter uniforme de esta cultura del bienestar, de la cual tantos pudieron participar. Se impone la comparación con la cultura helenística precedente. De ahí se deduce que prácticamente en todos los terrenos de la actividad intelectual, ya fuera en filosofía, retórica, poesía, investigación o en cuestiones de orden técnico, existió el mismo proceso de estancamiento y normalización que en el arte y en la arquitectura. Los progresos en el ámbito del conocimiento, de la fantasía artística, del pensamiento racional y de las innovaciones técnicas cesaron e incluso se retrocedió. En cambio proliferaron las reproducciones, las compilaciones y el virtuosismo. En los dos siglos posteriores a Augusto no hubo trabajos creativos destacados más que allí donde se tratase de crear la escenografía para el poder y donde tuviese que desarrollarse algún proceso de incorporación económica y militar y establecerse la consiguiente comunicación, pero sobre todo en los casos en los que

tuviesen que ser organizadas, abastecidas y sustentadas las masas de habitantes de las ciudades que disfrutaban del bienestar general. En este sentido, tanto la arquitectura como la planificación urbana desempeñaron un papel fundamental. Pero el estudio de todo esto sería tema de un nuevo libro.

Bibliografía

A continuación se ofrece una bibliografía muy sucinta. En relación con la investigación histórica de las últimas décadas, véase el informe de investigación de D. Kienast, *Augustus*, Darmstadt, 1982. Una visión de conjunto sobre *Roman Art and Imperial Policy* se encuentra en el trabajo de N. Hannestad, Aarhus, 1986. Su excelente bibliografía ha de completar la que se ofrece aquí. El libro de E. Simon, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitwende*, Múnich, 1986, es una obra estructurada en función de los géneros artísticos y contiene abundante material ilustrativo; dado que apareció cuando el presente libro estaba en prensa no se han podido hacer referencias a él en forma detallada.

Las siglas y abreviaturas utilizadas corresponden por regla general a las del Instituto Arqueológico Alemán (cf. *Archäologischer Anzeiger*, 1985, págs. 757 y siguientes).

Para las indicaciones relativas a las ilustraciones (museos donde se encuentran las piezas, medidas, etc.), v. pág. 424.

PRINCIPALES ABREVIATURAS Y SIGLAS:

AA	<i>Archäologischer Anzeiger</i>
ABr	<i>Griechische und Römische Porträts</i> , ed. por P. Arndt - F. Bruckmann («Arndt-Bruckmann»)
ActaAArtHist	<i>Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia</i>
AJA	<i>American Journal of Archaeology</i>
AM	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung</i>
ANRW	<i>Aufstieg und Niedergang der römischen Welt</i>
ArchCl	<i>Archeologia classica</i>
BCH	<i>Bulletin de correspondance hellénique</i>
BdA	<i>Bollettino d'arte</i>
Bjb	<i>Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande</i>
BSR	<i>Papers of the British School at Rome</i>
BullCom	<i>Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma</i>
CIL	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i>
Coarelli, <i>Foro I-II</i>	F. Coarelli, <i>Il Foro Romano I-II</i> (Roma, 1984)
Crawford	<i>Roman Republican Coinage</i> (Londres, 1974)
CVA	<i>Corpus Vasorum Antiquorum</i>
Fittschen-Zanker I	K. Fittschen y P. Zanker, <i>Katalog der römischen Porträts in den capitolinischen Sammlungen I</i> (1985)
Foto Inst. Múnich	Fotografía del «Institut für Klassische Archäologie», Múnich

- Fototeca Unione
Giard
Fototeca Unione presso Academia Americana, Roma
J.B. Giard, Bibliothèque Nationale. *Catalogue des Monnaies de l'Empire Romain I* (Paris, 1976)
- Gros, *Aurea Templā*
P. Gros, *Aurea Templā. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste* (Roma, 1976)
- Guida Ruesch
A. Ruesch, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli* (Nápoles, 1908)
- Gymnasium*
Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung
- Helbig I-IV
W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*⁴ I (1963); II (1966); II (1969); III (1969); IV (1972)
- HBr
P. Herrmann, «Denkmäler der Malerei des Altertums» («Herrmann-Bruckmann»)
- Hölscher, Victoria
T. Hölscher, *Victoria Romana* (Maguncia, 1967)
- Hölscher, Staatsdenkmal
T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum* (Constanza, 1984)
- INR
Fotografía del «Deutsches Archäologisches Institut Rom».
- IstMitt
Istanbuler Mitteilungen
- JdI
Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
- JRS
The Journal of Roman Studies
- Kienast
D. Kienast, *Augustus*, EdF (Wiss. Buchges. Darmstadt, 1982)
- MemAmAc
Memoires of the American Academy in Rome
- MdI
Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts
- MEFRA
Mélanges de L'Ecole française de Rome, Antiquité
- MM
Madrider Mitteilungen
- MuM
Münzen und Medaillen AG Basilea
- Nash, Bildlexikon
E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom* I (1961); II (1962)
- NSc
Notizie degli scavi di antichità
- Niggeler
Subasta de MuM, 1966, segunda parte
- Platner-Ashby
S.B. Platner, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome* (1929)
- RE
Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Nueva edición.
- RevNum
Revue numismatique
- RIA
Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte
- RM
Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Sección romana.
- Schneider
R.M. Schneider, *Bunte Barbaren* (Worms, 1986)
- Torelli
M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (Ann Arbor, 1982)
- Zanker, Apollontempel
P. Zanker, «Der Apollontempel auf dem Palatin», en: *Città e Architettura nella Roma Imperiale*, «AnalRom Suppl». X, 1983, 21-40
- Zanker 1983
P. Zanker, «Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser», en: *Les Bourgoisies, municipales italiennes aux IIe et Ier siècles av. J.-C.* Int. Colloquium Centre Bérard, Nápoles, 1983 (Nápoles/Paris, 1983), 251-6

Pág. 17. *Introducción*

H. Jucker, *Das Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt, 1950. O.J. Brendel, *Prolegomena to the Study of Roman Art*, New Haven/Londres, 1979; primera edición 1953. R. Bianchi Bandinelli, *Die römische Kunst*, Múnich, 1975.

P.A. Brunt, *Social conflicts in the Roman Republic*, Londres, 1971. E. Gabba, *Esercito e società nella tarda repubblica Romana*, Florencia, 1973. Cl. Nicolet, *Le métier de citoyen dans la Rome républicaine*, París, 1976. M. Christ, *Krise und Untergang der römischen Republik*, Darmstadt, 1979. Ch. Meier, *Res publica amissa*², Frankfurt, 1980. G. Alföldy, *Römische Sozialgeschichte*², Wiesbaden, 1984.

E. Rawson, *Intellectual Life in the Late Republic*, Londres, 1985. E.S. Gruen, *The Hellenistic World and the Coming of Rome I-II*, Berkeley, 1984.

Aculturación: P. Veyne, «The Hellenisation of Rome and the question of acculturation», *Diogenes* 106; 1-27. A. Giardina y A. Schiavone (eds.), *Modelli etici, diritto e trasformazioni sociali*, Bari, 1981; véanse sobre todo los artículos de G. Clemente y A. La Penna.

I. EL CONTRADICTORIO MUNDO DE LAS IMÁGENES
DURANTE LA DECADENCIA DE LA REPÚBLICA

Pág. 23. *Estatuas honoríficas*

Sobre las estatuas de bronce, figs. 1, 2: J.Ch. Balty, *MEFRA* 90, 1978, 669-686. R. Lullies, *Griechische Plastik*⁴, Múnich, 1979; lám. 274 A. Giuliano (ed.), *Museo Naz. Rom. Le Sculture I, 1*, Roma, 1979, 198, núm. 124.

Sobre el *Arringatore*, fig. 4: T. Dohrn, *Der Arringatore*, Berlín, 1968. Sobre la iconografía del rango social y sobre la datación: K. Fittschen, *RM* 77, 1970, 177-184, láms. 74-76. M. Cristofani, *I Bronzi degli Etruschi*, Novara, 1985, núm. 129, p. 30.

T. Hölscher, *RM* 85, 1975, 315-357. G. Lahusen, *Untersuchungen zur römischen Ehrenstatue in Rom*, Roma, 1983. *Id.*, *Schriftquellen zum römischen Bildnis I*, Bremen, 1984. Zanker 1983, 251-266. K. Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatue*, Berlín, 1978, 133 ss. L. Giuliani, *Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt, 1986.

Sobre los retratos, figs. 5-8: César: F. Johansen, *Anal. Rom.* 4, 1967; 34, lám. 16. P. Zanker, *AA* 1981, 349-61. Pompeyo: V. Poulsen, *Les Portraits Romains I*, Copenhague, 1973, núm. 1. Cf. Giuliani, *passim*. M.L. Craso: D. Boschung, *JdI* 101, 1986, 284 ss. Cf. Giuliani, *loc. cit.*, 233 ss. Anónimo de Cagliari: S. Angiolillo, *RM* 78, 1971, 119 ss., lám. 70 s.

Pág. 31. *Propaganda familiar*

T. Hölscher, *JdI* 95, 1985, 271-281.

Sobre el «lenguaje» de las monedas tardorrepublicanas: T. Hölscher, en: *Proc. 9. Int. Congr. Numismatics* (1979), 269-282. En relación con las monedas tardorrepu-

blicanas, véase la estupenda obra de M. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Londres, 1974.

Fig. 10 a, b: H. Kähler, *Seethiasos und Census*, Berlín, 1966. T. Hölscher, *AA* 1979, 337. Sobre la interpretación que se postula aquí y, en general, sobre la importancia de la genealogía mitológica: T.S. Wiseman, «Legendary Genealogies in Late-Republican Rome», en: *Greece and Rome* 21, 1974, 154 ss.

Monumentos funerarios: J. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, Londres, 1971. M. Eisner, *Zur Typologie der Grabbauten im subúrbium Roms*, Maguncia, 1986. H. v. Hesberg y P. Zanker (eds.), *Römische Gräberstrassen*, Bayer. Akad. Wiss. Abh. (nueva serie) 96, 1987.

Monumentos funerarios de los libertos: P. Zanker, *JdI* 90, 1975, 275-315.

Monumento de Eurisacio: P. Ciancio Rossetto, *Il sepolcro del fornaio M.V. Eurisace*, Roma, 1973. Cf. Eisner, *loc. cit.*, 92 ss. Sobre la interpretación como granero: L. Castiglione, *Acta Arch. Acad. Scient. Hungaricae* 27, 1975, 157-161.

Monumento de C. Metela: cf. Eisner, *loc. cit.*, 36; 204, lám. 9. Ch. Hülsen, *Neue Heidelberger Jahrb.* 1896, 50-58.

El monumento funerario del cónsul C. Hirtio: Nash, *Bildlexikon* II, 341.

Monumento de los Julios en St.-Remy: G.-Ch. Picard, *Les Trophées Romains*, 1957, 195 ss. P. Gros, *Revue Arch.* 1986, 65-80.

Pág. 39. La imagen de Roma

P. Gros, *Architecture et société*, Bruselas, 1978. F. Coarelli, «Public building in Rome between the second punic war and Sulla», *BSR* 45, 1977, 1-23. D.E. Strong, *The administration of public building in Rome ...*, Bul. Inst. Clas. Studies, Londres 15, 1968, 101 s.

Fuentes literarias en relación con los edificios mencionados en: Platner-Ashby. Bibliografía de los monumentos: Nash, *Bildlexikon*.

Los «jardines» del Pincio: F. Coarelli, en: *Architecture et société*, Ecole Franç. Roma 1983, 191-217.

Condiciones de vida: Z. Yavetz, «The living conditions of the urban plebs», en: *Latomus* 17, 1958, 513. B.W. Frier, *Landlords and tenants in Imperial Rome*, Princeton, 1980.

Pág. 41

Teatro de Pompeyo: Gros 69. A. Rumpf, *MdI* 3, 1950, 45. J.A. Hanson, *Roman Theater-Temples*, Princeton, 1959, 43-55. H. Drerup, «Architektur als Symbol», *Gymnasium* 73, 1966, 181-196. Cf. Giuliani.

Sobre la decoración con obras de arte: M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und in den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Maguncia, 1987.

Imágenes de las monedas, fig. 17: F. Prayon, en *Festschrift U. Hausmann*, Tubinga, 1982, 320. H. Drerup, *Zum Ausstattungsluxus in der römischen Architektur*, Münster, 1957.

Pág. 44

Sobre la decoración de los edificios en el Campo de Marte: M. Pape, «Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom», tesis doctoral, Hamburgo, 1975.

Relieve, fig. 19: G. Pesce, *I rilievi dell'anfiteatro Campano*, 1941; lám. 15 a. *Guida Ruesch* 173, núm. 609 s.

Pág. 45

Foro de César: Gros 70-72. Coarelli, *Foro II*; 233 ss.

Proyectos de César para la reestructuración de Roma: en relación con las fuentes literarias, véase Z. Yavetz, *Caesar in der öffentlichen Meinung*, Düsseldorf, 1979, 159 ss.

Pág. 46. La villa

J. d'Arms, *The Romans on the bay of Naples. A social and cultural study of the villas and their owners from 150 B.C. to A.D. 400*, Cambridge/Mass., 1970. *Id.*, *Commerce and social standing in ancient Rome*, Cambridge/Mass., 1981. H. Drerup, en: *Marburger Winckelmannsprogramm* 1959, 1-24. P. Zanker, *JdI* 94, 1979, 460-523. H. Mielsch, *Die röm. Villa. Architektur und Lebensform*, Múnich, 1987.

Otium-negotium: J. M. André, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne*, París, 1965, 287.

Pág. 47

R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Maguncia, 1987. Sperlonga: B. Conticello y B. Andreae, en: *Antike Plastik XIV*, Berlín, 1974. Villa dei Papiri: D. Comparetti, C. De Petra, *La villa ercolanense dei Pisoni, i suoi monumenti e la sua biblioteca*, Turín, 1883. Reconstrucción de la villa en Malibú: N. Neuerburg, *Herculaneum to Malibu. A Companion to the Visit of the J. Paul Getty Museum Building*, 1975.

Sobre las esculturas: Neudecker y G. Sauron, *MEFRA* 92, 1980, 277-301. R. Wojcik, *La villa dei Papiri ad Ercolano*, Roma, 1986.

Pág. 48

Sobre pinturas murales del llamado «segundo estilo»: fundamental es la obra de H.G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil I* (1938); II (1960). A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéens*, París, 1985. B. Wesenberg, *Gymnasium* 92, 1985, 470. K. Fittschen, «Zur Herkunft und Entstehung des 2. Stils», en: *Hellenismus in Mittelitalien*, P. Zanker (ed.), *Abh. Gött. Akad. Wiss.* 97, 2, 1976, 539-563. E.W. Leach, «Patrons, Painters and Patterns», en: *Literary and artistic patronage in ancient Rome*, B.K. Gold (ed.), Austin, 1982. Casa dei Grifi: Rizzo, *Monumenti della Pittura III*, 1, Roma, 1936. Boscoreale: P.W. Lehmann, *Roman wall paintings from Boscoreale*, Cambridge, 1953.

Fig. 22

Villa dei Misteri: A. Maiuri, *La villa dei Misteri*², Roma, 1947. Sobre la interpretación del famoso friso, incluyendo la bibliografía precedente: M.G. Sauron, *Comptes Rendus Acc. Inscriptions et Belles-Lettres* 1984, 151-176. (En mi opinión, se excede en sus interpretaciones.)

Pág. 52

Romanos con atuendo griego: Suetonio, *Tiberio* 13. Tácito, *Ann.* 2, 59 (Germánico). Cicerón, *In Verrem* V, 13, 31. 16, 40. 33, 86, 52, 137. Valerio Máx. 3, 6, 3 (Sila).

Fig. 23

La reutilización de la estatua de Posidipo: *Helbig* I, núm. 129. El «calzado senatorial» fue agregado posteriormente, así como también las correas hechas en bronce. La cara fue reconstruida hacia el año 50 a.C.

Fig. 24

El llamado «joven orador griego»: Nápoles, Mus. Naz. 6210. Cf. D. Comparetti y De Petra, *loc. cit.*, lám. 17, 3. R. Wünsche, *Münchener Jahrb. bild. Kunst* 31, 1980, 25 s. Sobre peinados comparables, véase *Fittschen-Zanker* I, núm 19.

II. IMÁGENES EN COMPETENCIA

Pág. 54. Divi filius

R. Syme, *The Roman Revolution*, Oxford, 1939. K. Scott, «The political propaganda of 44-30 B.C.», en: *MemAmAc* 1933; 7-49. A. Alföldi, *Octavianus Aufstieg zur Macht*, Bonn, 1976. Kienast 1-66. St. Weinstock, *Divus Julius*, Oxford, 1971. A. Alföldi, «La divinisation de César ...», en: *RevNum* 15, 1973, 99-128, lám. 4-13.

Fig. 26

Moneda con el Templo de César: F. Prayon, en la miscelánea *Festschrift U. Hausmann*, Tübinga, 1982, 322, lám. 71, 6.

Pág. 56

La tradición helenística del *sidus Iulium*: H. Kyrieleis en la miscelánea *Festschrift F. Hiller*, 1986, 55 ss. D. Kienast, «Alexander und Augustus», *Gymnasium* 76, 1969, 431-456.

Pág. 58

El asesinato de Perugia: H. Strasburger, *Gymnasium* 90, 1983, 49; 52.

Pág. 58. *Estatuas de glorificación del joven César*

Estatua ecuestre del año 43 a.C.: D. Mannsperger en la miscelánea *Festschrift U. Hausmann*; 331-337. T. Hölscher, *RM* 85, 1975, 315 ss. La tesis doctoral inédita de J. Bergemann sobre los monumentos ecuestres romanos (1987) me ha proporcionado importante información.

Sobre las monedas con estatuas que utilizan el modelo de Neptuno: *Crawford* núm. 511, 3. K. Kraft, *Zur Münzprägung des Augustus*, *Wiss. Ges. Univ. Frankf.* 7, 1968, 207.

La estatua de César con ese mismo esquema: cf. Weinstock, *loc. cit.*, 40 ss. Sobre el esquema estatuario, véase *Helbig IV* (1972) núm. 3.028 (v. Steuben).

Sobre la esfera: P. Arnaud, *MEFRA* 96, 1984, 53-116.

Pág. 62

Las numerosas imágenes de Escila de aquellos años (por ejemplo, en capiteles, pies de mesas, pinturas murales) probablemente también tuvieran connotaciones políticas.

Sobre la fig. 32 b: la gran estatua de Agripa en Venecia (aquí, fig. 195) da una idea del aspecto de estas estatuas: G. Traversari, *Mus. Arch. di Venezia. I Ritratti*, 1968; núm. 12.

Sobre el retrato de Octaviano, fig. 33: P. Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts. I. Der Actiumtypus*², Gotinga, 1978. *Fittschen-Zanker I*, núm. 1. Sobre una datación temprana, véase A. Alföldi y J.B. Giard, *Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche* 13, 1984, 147; la emisión con el *Divus Iulius*, ya relacionada con este tipo iconográfico, se ha fechado hacia los años 41/40 a.C.

Pág. 66. *Identificación con los dioses y concepción de sí mismo*

Genealogías familiares: T.S. Wiseman, *Greece and Rome* 21, 1974, 153 ss.

Esperanzas de un futuro utópico: A. Alföldi, *Chiron* 5, 1975, 165 ss.

M. Antonio y Hércules: D. Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius*, *Col. Latomus* 94, Bruselas, 1967, 114.

Gema de un anillo, fig. 35: H.P. Laubscher, *JdI* 89, 1974, 251. Sobre la costumbre de llevar gemas de anillos con retratos: M.L. Vollenweider, *Museum Helveticum* 12, 1955, 96-111. *Id.*, *Die Porträgemmen der römischen Republik*, Maguncia, 1974.

M. Antonio y Dioniso: D. Mannsperger, *Gymnasium* 80, 1973, 381-404. J. Grif-fin, «Propertius and Antony», *JRS* 67, 1977, 17-26. Sobre el comportamiento dionisíaco entre los Tolomeos: H. Heinen, *Historia* 40, 1983, 116 ss.

Pág. 72

El papel de Octaviano: D. Kienast, *Gymnasium* 76, 1969, 431-456.

Señales divinas: cf. Scott; cf. Alföldi, *loc. cit.*

Capricornio: K. Kraft, *Jahrb. für Num. u. Geldgeschichte* 17, 1967, 17-27. Kienast; 183.

Sello con la esfinge: H.U. Instinsky, *Die Siegel des Kaisers Augustus*, 1962.

Camafeo de vidrio, fig. 39: E. Zwicrlein-Diehl en *Tainia, Festschrift R. Hampe*, Maguncia, 1980, 410 ss.

Existen numerosos estudios sobre la identificación de Octaviano con Apolo. Un resumen con bibl. en *Kienast* 192 ss.; Schneider 67 ss., y sobre todo en E. Simon, *Die Portlandvase*, Maguncia, 1957, 30 ss.

Pág. 73

G. Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Maguncia 1983. Zanker, *Apollontempel*.

Pág. 76. *Series programáticas de monedas*

Sobre la datación de las series de denarios (Giard, lám. 1 ss.): D. Mannsperger, en *Festschrift Hausmann*, 331. J.B. Giard, *RevNum* 26, 1984; 78.

Sobre los programas: K. Kraft, *Zur Münzprägung des Augustus*, 1968.

Sobre *Iuppiter Feretrius*, fig. 44, véase Wissowa, en: *RE* VI, 2.209 s. Esta identificación de Octaviano con un dios (fig. 44) al parecer no era la única. En la biblioteca del Palatino había una estatua de Apolo con sus rasgos. Esta probablemente proceda de fechas muy cercanas a Accio: Schol. en Horacio, *Ep.* I, 3, 17 (ed. Keller, p. 225). Servio en Virgilio, *Ecl.* 4, 10.

Pág. 80. *Las imágenes problemáticas de Antonio*

K. Scott, *MemAmAr* 1933, 7-49. *Id.*, «Octavian's propaganda and Antony's *de sua ebrietate*», en: *Classical Philology* 24, 1929, 133-141.

Los recipientes de cerámica aretina de Perennius Tigranus, fig. 45: *CVA Metr. Mus.* IV BF, lám. 24. A. Oxé, *Bonner Jahrb.* 138, 1933, 94. A.C. Brown, *Cat. of Italian Terra-Sigillata in the Ashmolean Museum Oxford*, 1968, 15, núm. 37.

Relieve de Boston, MFA: M. Comstock y C. Vermeule, *Sculpture in Stone*, Boston, 1976, núm. 324.

Sobre los seguidores de Antonio en Roma: J. Griffin, *JRS* 66, 1976, 87; 67, 1977, 17. Reimpreso en J. Griffin, *Latin poets and roman life*, Londres, 1985.

Sobre la moneda de la fig. 48: P. Amandry, *The Israel Num. Journ.* 6/7, 1982/3, 1 ss.; *id.*, *Schweizer Numism. Rundschau*, nueva serie, 65, 1986, 73 ss.

Relieve con la «llegada de Dioniso», fig. 49: C. Watzinger, *MdI* 61/62, 1946/7, 77-87. A.H. Borbein, *Campanareliefs*, 1968, 183 ss. Sobre la relación de este tipo iconográfico con Antonio, véase G. Méautis, *Arch. Ephem.* 1, 1937, 27. A las imágenes relacionadas con Antonio también corresponde la figura de Paris; véase J. Griffin, *JRS* 67, 1977, 181 s. Quizá esté relacionado con éste el tipo iconográfico de un relieve tardorrepblicano o de comienzos de la época imperial, véase: H. Froning, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Ch.*, Maguncia, 1981, 63.

Sobre la triada apolínea en los relieves arcaizantes, fig. 50, véase: H.-U. Cain, *Röm. Marmorandelaber*, Maguncia, 1985, 100 s. Allí se hace referencia a las investigaciones de la tesis de licenciatura (inédita) de A. Wagner, Múnich, 1982.

Pág. 88. *Sobre el lenguaje formal clasicista (v. el capítulo IV, p. 128).*

Pág. 90. *Rivalidad en las obras de arquitectura y multiplicidad de formas*

Un buen vistazo general sobre la actividad arquitectónica de esta época en F.S. Shipley, *MemAmAc* 9, 1931, 7-60. Gros, *Aurea Tempia*, *passim*.

Estudios monográficos de los edificios: Platner-Ashby y Nash, *Bildlexikon*.

Templo de Diana de Cornificio: Gros, *Aurea Tempia*; *passim*, lám. 20. Sobre el emplazamiento del templo, véase: Roma. *Archeologia nel Centro* II, 1985, 442 s.

Sobre los modillones, fig. 53: H. v. Hesberg, *Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*, Cuaderno supl. núm 24 de *RM*, Heidelberg, 1980.

Sobre la ornamentación arquitectónica del Templo de Apolo de C. Sosio: E. La Rocca, en *Amazzonomachia* (catálogo de la exposición, Palacio de los Conservadores, Roma, 1985), 95 ss.

Interpretación del friso, fig. 55: T. Hölscher, «Denkmäler der Schlacht von Actium», *Klio* 67, 1985, 84 ss.

Pág. 95

Monumentos de Asinio Polión: cf. Pape, *loc. cit.*, 177

Pág. 96

Actividad arquitectónica de Agripa: J.M. Roddaz, *Marcus Agrippa*, París/Roma, 1984, 231 ss. Los delfines (v. fig. 56) también aparecen en los llamados «relieves Campana»: H.v. Rohden y H. Winnefeld, *Architektonische röm. Tonreliefs d. Kaiserzeit I-II*, Berlín, 1911, lám. 74.

Pág. 97. *El Mausoleo*

K. Kraft, *Historia* 16, 1967, 189 ss. Kienast 340, con bibl. D. Boschung, *Hefte des Berner Archäol. Seminars* 6, 1980, 38-41 (sobre los obeliscos). En relación con la decoración arquitectónica y las inscripciones, próximamente: H. v. Hesberg y S. Panciera. Allí se publicará la reconstrucción cuya reproducción me fue autorizada por H. v. Hesberg. Agradezco el esquema comparativo (fig. 58) a J. Ganzert y M. Pfanner.

Fig. 60

Helbig I, núm. 481.

III. EL GRAN CAMBIO

Pág. 103. El Foro

Bibliografía sobre la situación política en *Kienast* 67.

Foro romano: P. Zanker, *Forum Romanum. Die Neugestaltung unter Augustus*, Tubinga, 1972. Coarelli, *Foro* II. Victoria sobre la esfera universal, fig. 62 b: Hölscher, *Victoria*, 6 ss.

Pág. 105

El emplazamiento de las cuatro *columnae rostratae* puede deducirse de una mención en *Servius ad Georg.* III, 29. Domiciano hizo trasladar las columnas al Capitolio. Esto ha de estar relacionado con la erección de su enorme monumento ecuestre. Las columnas se hallaban originalmente delante de la Basílica Julia y probablemente estarían distribuidas a lo largo del edificio.

Templo de Saturno: P. Pensabene, *Tempio di Saturno*, Roma, 1984. K. Fittschen, *JdI* 91, 1976, 208 ss. Al parecer, los tritones se hallaban frecuentemente decorando los ángulos de los frontispicios; véanse los relieves Campana de este tipo en Rhoden-Winnefeld, lám. 82.

Pág. 106. Los símbolos de la victoria

Hölscher, *Klio*, 67, 1985, 81-102.

Espolón de mármol, fig. 63: B. Schweitzer en: *Leipziger Winckelmannsprogramm* 1930. Por ejemplo, en Ostia, uno de los enterramientos monumentales emplazados delante de la Porta Marina estaba decorado con grandes *rostra* de mármol (M.F. Squarciapino, *Scavi die Ostia* III, Roma, 1958, 194, lám. 32, 3). Sería interesante saber si el dueño de este monumento funerario realmente luchó en Accio; véase el monumento funerario de Cartilius Publicola: F. Zevi, en: «*Hellenismus in Mittelitalien*» (ed. Zanker), Gotinga, 1976, 56 ss.

Teja antefija, fig. 64: A. Anselmino, *Terrecotte architettoniche dell'Antiquarium comunale di Roma I: Antefisse*, Roma, 1977. H. Mielsch, *Röm. Architekturterrakotten und Wandmalerei im Akad. Kunstmuseum Bonn*, Berlín, 1971, 24 s., núm. 35.

Gemas y sellos con símbolos de Accio, figs. 66, 67: D. Salzmann, *BjB* 184, 1984, 158 ss.

Lucernas ilustradas: A. Leibundgut, *Die röm. Lampen in d. Schweiz*, Berna, 1977.

Frontispicio del Templo de Apolo de C. Sosio: E. La Rocca, en: *Amazzonomachia* (catálogo de la exposición, Palacio de los Conservadores, Roma, 1984).

Bibliografía relativa a la comparación de la victoria de Accio con la victoria de los atenienses sobre los persas: *Schneider*; 64.

El arco de Orange: R. Amy *et. al.*, «*L'Arc d'Orange*», 15. supl. de «*Galia*», París, 1961. I. Paar, *Chiron* 9, 1979, 215 ss.

Pág. 109. *El vencedor se recata*

Decoración del Templo de Apolo en el Palatino: Zanker, *Apollontempel*. H. Jucker, *Museum Helveticum* 39, 1982, 82-100.

Trípodes: Schneider, 58 ss., con bibliografía; en relación con el trípode pintado (fig. 70), v. pág. 82, y para la relación del trípode con los grifos, v. p. 75.

Trípodes en la cerámica aretina, fig. 69: C.H. Chase, *Museum of Fine Arts*, Boston. *Cat. Arretine Pottery*², Boston, 1975, lám. 4, 6, 10. A. Oxé, *BjB* 138, 1933; 92. Sobre la iconografía aretina temprana: G. Pucci, en: *L'Art décoratif à Rome*, Roma, 1981, 101 ss. El significado del trípode como símbolo de la renovación religiosa es analizado detalladamente en la tesis de licenciatura de O. Dräger, Múnich, 1987.

Candelabros: H.-U. Cain, *Römische Kandelaber*, Maguncia, 1985; contiene también el más reciente análisis sobre el llamado «betilo» y sobre las esfinges, pp. 78 ss.

Pág. 113

Meta en la Villa Albani: ABr 4519-21. W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, Berlín, 1959, 154. A pesar de las imágenes dionisiacas, el monumento pudo haber estado dedicado a Apolo. Hay numerosos ejemplos de comienzos de la época imperial sobre la adoración de Apolo por los acólitos de Dioniso.

Sobre los llamados relieves Campana del Palatino, fig. 73: G. Carettoni, *Bd'A*. 1973, 75-87. Sobre el significado: M.J. Strazzulla, *Ann. Univ. Perugia* 20, 1982/83, 463-487.

Pág. 115. *Res publica restituta*

Sobre la significación política y la historia de los homenajes del año 27 a.C.: A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im röm. Kaiserreich*³, Darmstadt, 1980. Id., *Der Vater des Vaterlandes im römischen Denken*, Darmstadt, 1971. Id., *Die Lorbeerbäume des Augustus*, Bonn, 1973. La bibliografía más reciente en Kienast, 67 ss.

Sobre la imagen en la moneda de C. Lentulus, fig. 74: C. Vermeule, *Numismatica* 1966, 5-11. S. Walker y A. Burnett, *The Image of Augustus*, Museo Británico, Londres, 1981, 28.

Pág. 117

Clipeus virtutis: Hölscher, *Victoria*, 98 ss. A. Wallace Hadrill, *The emperor and his virtues*, *Historia* 30, 1981, 298 s.

Venus en el escudo: H.P. Laubscher, *JdI* 89, 1974, 255. Sobre los camafeos de las figs. 81 y 82: T. Hölscher, *Klio* 67, 1985, 97 s. W.-D. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, Berlín, 1987, 164 A 11, lám. 7, 19.

Pág. 124. *El nombre honorífico de «Augusto» y el nuevo retrato*

Sobre el nombre «Augusto», véase la bibl. en Kienast, 79 ss.

Retrato de Augusto: *Die Bildnisse des Augustus*, catálogo de la exposición, Gliptoteca de Múnich, 1979, K. Vierneisel y P. Zanker (eds.). *FittschenZanker I*, núm. 1 s. Sobre el Doriforo de Policeto: H. v. Steuben, *Der Kanon des Polyklet*, 1973.

IV. EL PROGRAMA DE RENOVACIÓN CULTURAL

Pág. 130 IV, 1. Pietas

K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*², Múnich, 1967, 294 ss. Kienast; 185 ss. A.D. Nock, «Religious development from the close of the Republic to the death of Nero», en: *Cambridge Ancient History X*, 1934, 465 ss. J.A. North, «Conservatism and change in Roman religion», *BSR* 44, 1976, 1-12. G. Liebschütz, *Continuity and change in Roman religion*, Oxford, 1979.

M.T. Varrón: *RE* supl. VI, 1935, 1172 s. (N. Dahlmann).

Pág. 132. Aurea Templa

Gros, *Aurea Templa*. Sobre la alta estimación del mármol en Roma y sobre el comienzo de la explotación de las canteras de Luni: H.-U. Cain, *Röm. Marmorhandlader*, Maguncia, 1986, 9 ss. D. y F. Kleiner, *AA* 1975, 250 ss.

La llamada *Ara Pietatis*, fig. 86: Torelli, 1983, 63 ss. G. Koeppel, *BjB* 183; 98-116.

Sobre la iconografía: J.A. North, «Sacrificial scenes in Roman reliefs», en: *Acta XI Intern. Congr. Class. Arch.*, 1978, 273 s.

Pág. 135

Círculo de poetas: J. Griffin, «Augustus and the poets: "Caesar qui cogere possit"», en: *Caesar Augustus, seven aspects*, F. Millar y E. Segall (eds.), Oxford, 1984, 189-218. Para análisis monográficos de los santuarios, véase la bibl. en Platner-Ashby y Nash. Últimas publ. en: *BullCom* 89, 1984.

Augusto y las divinidades egipcias: P. Lambrechts. *Augustus en de Egyptische Gooddienst*, Bruselas, 1956.

Pág. 138

Magna Mater: K. Schillinger, *Untersuchungen zur Entwicklung des Magna Mater-Kultes im Westen*, 1978, 333 ss. Las últimas investigaciones sobre el templo llevadas a cabo por P. Pensabene en Roma, *Archeologia nel centro I*, 1985, 179 ss. Sobre la nueva valoración de Cibele en tiempos de Augusto: T.P. Wiseman, «Cybele, Virgil and Augustus, in Poetry and Politics», en *The Age of Augustus*, T. Woodman, D. West (eds.), Cambridge, 1984, 117-128.

Pág. 139. Nuevos programas iconográficos

Sobre el programa estatuario en las monedas con el Templo de la Concordia, fig. 90: Gros, *Aurea Templa* 92. P. Zanker, *Forum Romanum*, 1972, 22. C. Gasparri, *Aedes Concordiae Augustae*, Roma, 1979. Para las figuras de las acroteras, véase una acuñación de Calígula en honor de sus hermanas con tres divinidades femeninas: J.P.C. Kent, *Die röm. Münze*, Múnich, 1973, núm. 168.

Sobre las bases ornamentales parecidas a la llamada *Ara Grimani*, fig. 91: H. v. Hesberg, *RM* 87, 1980; 255-286.

Foro de Augusto: P. Zanker, *Forum Augustum*, 1968.

Pág. 143. Fiesta y ritual

Calendario de festividades: V. Ehrenberg y A.H.M. Jones, *Documents illustrating the reigns of Augustus and Tiberius*³, 1976, 32 ss. P. Herz, «Kaiserfeste der Prinzipatszeit», en *ANRW* II, 16, 2, 1978, 1135-1200. Ovidio, *Fasti*, ed. y coment. de F. Bömer, Heidelberg, 1957. H.H. Scullard, *Römische Feste, Kalender und Kulte*, Maguncia, 1985.

Sobre los interiores, véase Gros, *Aurea Tempia*. Sobre la decoración de la *cella* del Templo de Apolo de Sosio, fig. 94: *Amazonomachia* (catálogo de la exposición, Palacio de los Conservadores, Roma, 1984) 91.

Supplicationes: *RE* A IV, 942 ss. (Wissowa).

Colección de arte de Tiberio en el Templo de la Concordia: G. Becatti, *AC*¹ 25/26, ²1973/³74, 18-53. T. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis*, 1953. Ch. Börker, *JdI* 88, 1973, 283-317.

Santuario de Hércules junto al Tíber, fig. 97: E. La Rocca, *La Riva a Mezzaluma*, 1984, 62 s., lám. 9 s.

Pág. 148. Los altos colegios sacerdotales

J. Scheid, «Les prêtres officiels sous les empereurs julio-claudiens», en: *ANRW* 16, 1, 1979, 610-654. F. Millar, *The Emperor in the Roman World*, Londres, 1977; 355.

Los Arvales: J. Scheid, *Les frères Arvales*, París, 1975. E. Olshausen, «Über die röm. Arvalbrüder», en: *ANRW* 16, 1, 1979, 820 ss.

Sobre los sacerdotes representados en el *Ara Pacis*: *Torelli*, 27 ss. E. Simon, *Ara Pacis Augustae*, Tubinga, 1967. Próximamente v. S. Settis en *RM*.

Sobre la iconografía de los *X viri sacris faciundis* y sobre la base del trípode, fig. 99: H.R. Götte, *AA* 1984, 573-589. Cf. la tesis de licenciatura de O. Draeger mencionada en relación con la p. 109. La mezcla de los símbolos apolíneos con la corona de espigas y el candelabro vegetal en tanto elementos iconográficos de la fertilidad podría entenderse como una alusión a las fiestas seculares, las cuales recibían su orientación de los *XV viri sacris faciundis*. Dado que se han conservado numerosos ejemplares de este tipo de bases con la misma iconografía, puede suponerse que se trate de una gran serie votiva. Estos pedestales quizá estuvieran en el Templo de Apolo.

Sobre la iconografía de los Salios: T. Schaefer, *JdI* 95, 1975, 242-266.

Sobre el significado del «estilo» del friso de las procesiones: A.H. Borbein, *JdI* 90, 1975, 242-266.

Sobre el friso del Pórtico de Octavia, fig. 102: T. Hölscher, *JdI* 99, 1984, 204 ss.

Pág. 157. Dignidad sacerdotal y status social

Sobre el denario con los atributos sacerdotales, fig. 103 a: E. Zwicrlein-Diehl en *Tainia, Festschrift R. Hampe*, Maguncia, 1980, 412 s.

Estatuillas de genios: H. Kunckel, *Der römische Genius*, Heidelberg, 1974.

Lupercalias: Chr. Ulf, *Das römische Lupercalienfest*, Darmstadt, 1982.

Fig. 105: H. Wrede, *RM* 90, 1983, 185-200.

Asociaciones compitales y capillas de Lares: *Kienast* 164. Para la bibliografía sobre los altares de Lares como el de las figs. 108 s., véase: M. Hanno en *ANRW* II 16, 3, 1986, 2.334-2.381.

Sobre el ara de los *vicomagistri* en el Vaticano, fig. 110: *Hölscher, Staatsdenkmal*, 27, fig. 35 s.

Sobre el *Compitum Acili*, figs. 106, 107: A.M. Colini y A.M. Tamania, *Bull. Com.* 78, 1961/2, 147-163. *Année Epigr.* 1964, núm. 77, p. 33.

Altar de la asociación de los carpinteros, fig. 111: G. Zimmer, *Röm. Berufsdarstellungen*, Berlín, 1982, 162, núm. 84. *Helbig* II, núm. 202 ss. (E. Simon).

Sobre dedicatorias hechas por y para Augusto, entre otras, referente al pedestal de N.L. Hermero, fig. 112: S. Panciera, en: *Archeologia Laziale* III, Roma, 1980, 202 ss.

Sobre el tema de los pájaros bebiendo, figs. 112 a, 99: F. Sinn-Henninger, *Römische Marmorurnen*, Maguncia, 1987; en el catálogo, núm. 10.

Pág. 166 IV, 2. Publica magnificentia

Bibl. sobre la política económica de Augusto, v. *Kienast* 311.

Pórtico de Livia: M. Boudreau Flory, *Historia* 33, 1984; 309 ss. P. Zanker en *Urbs. Espace urbain et histoire* (Ecole Franç. Roma, 1987).

Vedius Pollio: R. Syme, *JRS* 51, 1961, 23-30.

Pág. 170. Los deleites de una villa, para el pueblo

Sobre los *Monumenta Agrippae*: *RE* A IX, 1961, 1226 s., s.v. «Vipsanius» (R. Hanslik). J.M. Roddaz, *Marcus Agrippa*, Roma, 1984, 231 ss.

Sobre el abastecimiento de agua: W. Eck., en: *Frontinus, Wasserversorgung im antiken Rom*², Frontinus-Gesellschaft (ed.), Múnich, 1983, 47-77; también comenta detalladamente el uso privado del agua.

Panteón: F. Coarelli, en: «Città e Architettura nella Roma Imperiale», *Anal. Rom. Supl.* X, 1983, 41-46.

Dos «educadores» de la mitología, fig. 115: M. Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age*², 1981, 135, fig. 628. *HBr*, 109 ss, lám. 82.

Horrea Agrippiana: *Kienast*; 166 ss. H. Bauer e.a., *ACI* 30, 1978, 31 ss. G. Rickmann, *The corn supply of ancient Rome*, Roma, 1980, 60 ss., 179 ss.

Pág. 175. La presencia de la familia imperial en el conjunto de la ciudad

Para la bibliografía sobre la actividad arquitectónica de Augusto, véase *Kienast*, 336 ss.

Milliarum Aureum: P. Zanker: *Forum Romanum*, 1972, 24, fig. 41.

Solarium Augusti, figs. 116, 117: E. Buchner, *RM* 83, 1976, 319 ss.; *RM* 87, 1980, 355 ss.

Sobre la decoración de los pórticos en el Campo de Marte: M. Pape, «Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom», tesis de doctorado, Hamburgo, 1975.

Sobre la comparación con Alejandro, p. 151: D. Kienast, *Gymnasium* 76, 1969, 430-456.

Pág. 179. Aplauso y orden

H. Kloft, *Liberalitas Principis*, Colonia, 1970. P. Veyne, *Le pain et le cirque*, París, 1976; particularmente pp. 701 ss. J. Deininger, «Brot und Spiele, Tacitus und die Entpolitisierung der plebs urbana», *Gymnasium* 1979, 278 ss. R. Gilbert, *Die Beziehung zwischen Princeps und stadtröm. Plebs im frühen Principat*, Bochum, 1976.

Sobre la propagación del sistema a través de la poesía y el teatro: R. Syme, *The Roman revolution*, Oxford, 1939, sobre todo el famoso capítulo «The organisation of opinion», 459 ss. K. Quinn, *The Roman writers and their audience*, Londres, 1979. *Id.*, en *ANRW* 30, 1, 1982, 75 ss.

Augusto y el teatro, sobre la *lex Iulia theatralis*: E. Rawson, «Discrimina ordinum», próximamente en *BSR* 1987. Kienast, 169. T. Bollinger, *Theatralis licentia*, 1969.

Estructura social: A. Alföldi, *Römische Sozialgeschichte*³, Wiesbaden, 1984, contiene el esquema que hemos reproducido aquí con la autorización del autor. Sobre este tema, véase en análisis de Alföldi, *Die röm. Gesellschaft*, Stuttgart, 1986, 69 ss.

Pág. 185. Conjunto urbano e ideología

T.P. Wiseman, «Strabo on the Campus Martius», en: *Liverpool Classical Monthly*, julio 1979, 129-134.

Proyectos de César para una nueva ciudad: compilación sobre el tema en: Z. Yavetz, *Caesar in der öffentlichen Meinung*, Düsseldorf, 1979, 159-161.

Reformas de los barrios: Kienast, 164. *RE* VIII A 2, 1958, 2.480, s.v. *vici magister* (J. Bleicken).

H. Vetters, «Die römerzeitl. Bauvorschriften», en: *Festschrift B. Neutsch*, Innsbruck, 1980, 470 ss.

E. La Rocca en *Urbs. Espace urbain et histoire*, Ecole Franç. Roma, 1979, 347-372.

Pág. 190 IV, 3. Mores Maiorum

Leyes relativas a la moral

A. Wallace-Hadrill, *ProcCamPhilSoc* 27, 1981, 58-80. D. Nörr, en: *Freiheit und Sachzwang*, *Festschrift H. Schelsky*, Opladen, 1977, 309-334. Kienast, 137.

Medallones de vidrio como el de la fig. 125: A. Alföldi, *Ur-Schweiz* 21, 1957, 80 ss. H. Jucker, *Schweizer Münzblätter* 25, (99) 1975, 50 ss. D. Boschung en *BjB* 187, 1987, 193-258.

Pág. 193. El Princeps como modelo ideal

Ara Pacis y el altar de las doce divinidades: H. Thompson, *Hesperia* 21, 1952, 79 ss. A. Borbein, *JdI* 90, 1975, 246, con ilustraciones.

Ara Fortunae Reducis: Torelli; 28 s. Cf. los fragmentos de otro altar de mármol de tiempos augústicos en la Villa Borghese: G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Roma, 1948, 190 s.

Acuñaiones de los monetales: M. Fullerton, *AJA* 89, 1985, 473-483. *Kienast* 324. Inscripción de Surdinus: Coarelli, *Foro II*, 211 ss.

Sobre las estatuas de los bárbaros en la Basílica Emilia: Schneider; 117 ss.

Teatro de Balbo: G. Gatti, *MEFRA* 91, 1979, 237 ss. D. Manacorda, *Archeol. urbana a Roma. Il progetto della crypta Balbi*, 1982.

Sobre el tercer tipo de los retratos de Augusto, fig. 128: *Fittschen-Zanker*, I, núm. 8.

Pág. 197. Toga y stola

Toga: F. W. Goethert, *RM* 54, 1939, 176-219. H.R. Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Maguncia, 1990.

Stola: *RE A IV*, 58 ss. s.v. *stola* (M. Bieber). W. Stroh, «Ovids Liebeskunst und die Ehegesetzgebung des Augustus», *Gymnasium* 86, 1979, 343-352.

Estatua, fig. 131: M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater*, Maguncia, 1987, 104, lám. 45.

V. LA EXALTACIÓN MÍTICA DEL NUEVO ESTADO

Pág. 201 V, 1. Aurea Aetas

Comienza la Edad de Oro

Fiesta secular: *CIL VI* 32 323. Th. Mommsen, *Gesammelte Schriften* 8, Berlín, 1913, 567-626. *Helbig III*, núm. 2.400 (H.G. Kolbe). A. Wallace-Hadrill, «The Golden Age and Sin in Augustan Ideology», en: *Past and Present* 95, 1982, 19-35. *Kienast* 99, 187.

La traducción del *carmen saeculare* en pp. 205 s. ha sido tomada de: *Horacio, Odas y Epodos*, trad., introd. y notas de Bonifacio Chamorro, CSIC, Madrid, 1951, 315 ss.

Sobre el grupo de estatuas de culto del Templo de Apolo, véase p. 282. La representación de la sibila se ha conservado en el pedestal de Sorrento, fig. 186: G.E. Rizzo, *BullCom* 60, 1932, 7 ss. M. Guarducci, *RM* 78, 1971, 90 ss.

En relación con la moneda de la fig. 134, véase un relieve arcaizante con la representación del sacrificio de un cerdo, procedente de la misma época: F. Willemssen, *AM* 76, 1961, 209 ss., «Beilage» 93.

Pág. 208. *Fecundidad y abundancia*

Sobre el llamado «relieve de *Tellus*», figs. 135, 136: E. Simon, *Ara Pacis Augustae*, Tubinga, 1967, 25. Sobre la denominación de *Pax*: Torelli, 38 ss. Al respecto, véase, por ejemplo, Tibulo I, 10, 67 ss. o Germanico, Arat. 96 ss.

El llamado «relieve Grimani» y el relieve de Palestrina, fig. 138 a-c: V.M. Strocka, en: *Antike Plastik* IV, 1965, 87, lám. 53 ss. F. Zevi, *Prospettiva* 7, 1976, 38-41. A. Giuliano, *Xenia* 9, 1985, 41-46. Una datación en tiempos augústeos me parece posible.

Relieves con representaciones vegetales de Falerii, fig. 139: A. Giuliano, *Prospettiva* 5, 1976, 54 s. L. di Stefano Manzella, *MemPontAcc* ser. III, XII, 2, 1979, 96 s. El relieve proviene de un contexto más amplio, probablemente del ámbito privado.

Pág. 216. *Los zarcillos paradisíacos*

T. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis*, 1953. Ch. Börker, *JdI* 88, 1973, 283-317. A. Büsing, *AA* 1977, 247-257. Sobre el significado simbólico de los zarcillos: H.P. L'Orange, en *ActaAArtHist* 1, 1962, 7 ss. G. Sauron, *Comptes Rendus acc. Inscr.*, París, 1982; 81-101; en mi opinión, su interpretación va más allá de lo posible en el ámbito de la recepción. Sobre el Templo de César: Hölscher, *Staatsdenkmal*, 20, fig. 28.

Relieve fig. 142: A. Schmid-Colinet, «Antike Stützfiguren», tesis doctoral, Colonia, 1977, 236 W 84.

K. Fittschen, «Zur Panzerstatue in Charchell», *JdI* 91, 1976, 181, fig. 5. Sobre la decoración con zarcillos en el calzado de las estatuas de los dioses: *ibid.*, 201, fig. 22.

Sobre la fig. 143: A.H. Borbein, *Campanareliefs*, Heidelberg, 1986, 193 s.

Sobre la fig. 144: E. Pernice y F. Winter, *Der Hildesheimer Silberfund*, Berlín, 1901. U. Gehrig, *Hildesheimer Silberfund*, Berlín, 1967, 20, figs. 2-5.

Pág. 220. *Victoria y paz*

Bibliografía histórica sobre la llamada «victoria sobre los partos»: M. Wissemann, *Die Parther in der augusteischen Dichtung*, Europäische Hochschulschriften, Serie 15, vol. 24, 1982. Kienast; 283 s.

Sobre la ideología de la Victoria: Hölscher, *Victoria*. J.R. Fears, «The Theology of Victory at Rome», en *ANRW* II 17, 2, 1982; 827-948.

Sobre los testimonios arqueológicos relativos a la victoria sobre los partos, la última publicación, que incluye una amplia bibliografía: Schneider, 29 s. y *passim*. Allí también estudia detalladamente las figuras arrodilladas.

La figura arcaizante de Marte (fig. 145 b) también se ha conservado en estatuas de bronce y en terracotas, en gemas, lucernas y en recipientes de *terra sigillata*. Necesariamente se ha de basar en una obra famosa. La combinación estilística clásico-arcaizante de las mejores versiones hace pensar en una creación de tiempos augústeos, véanse pp. 286 ss. A. Leibundgut, *Die röm. Bronzen der Schweiz* III, 1980, núm. 11. Especial interés merece: Sotheby New York, 30 de mayo de 1956, núm. 47.

Arco de los Partos en el Foro romano: no cabe duda que el arco se hallaba *iuxta aedem Divi Iulii* (Schol. Veron. Verg. Aen. VII, 605), pero no está claro a qué lado

del Templo de César. Son nuevos los planteamientos de F. Coarelli, *Foro II*, 258 ss., que propone un emplazamiento del Arco de los Partos entre el Templo de César y la Basílica Emilia o el Pórtico de Gayo y Lucio César; también propone una nueva interpretación de las imágenes de las monedas. Concordante con ésta es la opinión de P. Gros, *Gnomon* 1986, 58-64.

Hay numerosos testimonios del motivo de la pasta vítrea de Berlín (fig. 147): cf. Schneider; 38; 48; 91.

La estatua *thoracata* de Augusto de *Prima Porta*, fig. 148: bibliografía: H. Jucker, *Hefte des archäolog. Seminars der Univ. Bern* 3, 1977, 16 ss. Una interpretación y datación convincente de la estatua de mármol, véase, por ejemplo, K. Fittschen, *JdI* 91, 1976, 203 ss. H. Drerup, *MM* 12, 1971, 143 s. La diferenciación de una concepción griega y una romana en H. Meyer, *Kunst und Geschichte*, Múnich, 1983, 123 ss., no me parece que tenga un carácter imperativo. Su interpretación aísla en exceso la imagen del contexto ideológico actual.

Pág. 230 V, 2. Mito. Historia. Presente

Foro de Augusto: P. Zanker, *Forum Augustum*, Tubinga, 1968. V. Kockel, *RM* 90, 1983, 421-448 (sobre la reconstrucción del templo y sobre la decoración arquitectónica). J. Ganzert, *RM* 92, 1985, 201-219 (informe previo a la publicación sobre el Templo de *Mars Ultor*).

Pág. 233. Venus y Marte

Relieve de Argel, fig. 151: K. Fittschen, *JdI* 91, 1976, 82 ss. Hölscher, *Staatsdenkmal*, 32, fig. 61. Cf. Meyer, *loc. cit.*, 141. En mi opinión, los últimos análisis no han aportado argumentos decisivos que se opongan a la interpretación de St. Gsell, que ve un reflejo del grupo escultórico del Templo de *Mars Ultor* en el relieve. En la disputa actual relativa a la figura con el manto drapeado en torno a la cintura, si representa al *Divus Iulius* o a uno de los príncipes de la casa Julio-Claudia, no se establece una diferencia entre el modelo y la función del relieve en sí mismo. Es perfectamente posible que la figura del relieve (fig. 151) represente a un príncipe, quizá a Gayo César después de su muerte prematura. El relieve podría proceder de un monumento erigido en su honor. El modelo de Roma habría sido actualizado en la provincia. ¡Es evidente que en el norte de Africa, el relieve no pretendía servir para propósitos de instrucción topográfica o iconográfica respecto a los monumentos de la ciudad de Roma! Véase el mismo problema en la interpretación de la estatua *thoracata* de Cherchel, p. 264.

Victoria en Brescia, fig. 152: T. Hölscher, en: *Antike Plastik* 10, 1970, 67 y siguientes.

Sobre Venus con el escudo: H.P. Laubscher, *JdI* 89, 1974, 254.

Grupo escultórico fig. 154: Helbig III, núm. 2132. P. Zanker, en: *Entretiens Fondation Hardt* 25, 1979, 295.

Estatua colosal de *Mars Ultor*, fig. 155: Helbig II, núm. 1198. U. Müller, *BullCom* 87, 1982, 135. E. Simon, *Marburger Winkelmannsprogramm* 1981 (contiene interpretación muy especulativa que no llego a comprender del todo).

Sobre la estatua en el frontispicio del Templo de *Mars Ultor*, fig. 150: P. Hommel, *Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit*, Berlín, 1954, 22.

Pág. 239. *Eneas y Rómulo*

Sobre la tradición de la representación de Encas, fig. 156 a: *Lexikon Icon. Myth.* I, 1981, 296 ss.

Pág. 243

Arco de los Partos en el Foro romano: la más reciente propuesta respecto a un emplazamiento diferente en Coarelli, *Foro II*, 287. Listas de triunfadores: A. Degrassi, *Inscr. Italiae XIII*, 3, Roma, 1937.

Eneas y Rómulo en el *Ara Pacis*: E. Simon, *Ara Pacis Augustae*, Tubinga, 1967, 23 ss. G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Roma, 1948.

Relieve de terracota con la loba y Fáustulo: H. v. Rhoden y H. Winnefeld, *Architektonische röm. Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlín, 1911, lám. 127, 1.

C. Dulière, *Lupa Romana*, Bruselas, 1979.

Friso de la Basílica Emilia: G. Carettoni, *RIA* 10, 1961, 5 ss. *Coarelli, Foro II*; 207. Schneider, 118.

Pág. 246

Relieve de Palermo con las vestales delante de Augusto: *Hölscher, Staatsdenkmal*, 31, lám. 54.

Relieve con representación del Templo de Vesta, fig. 160: G. Mansuelli, *Gall. degli Uffizi I. Le Sculture*, 1958, núm. 143.

Dos relieves con Clío, fig. 161: París, *Louvre Cat. Som.* 110, núm. 1891 y p. 2, núm. 8. T. Schreiber, *Die hellen. Reliefbilder*, 1894, lám. 49 ss., 50. S. Reinach, *Repertoire des Reliefs Grecs et Romains II*, París, 1912, 283. J. Charbonneaux, *La Sculpture Grecque et Romaine au Musée du Louvre*, París, 1963, 94.

Diomedes en el arte de comienzos de la época imperial: C. Maderna, *Juppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*, Heidelberg, 1988.

Caricatura de Eneas, fig. 162: F. Canciani, en: *Lexikon Icon. Myth. Class.* I, 388, núm. 99. Zanker, *Forum Augustum*, 35, nota, 169.

Altar funerario con el grupo de Eneas, fig. 163: P. Noelke, *Germania* 54, 1976, 434, lám. 47, 2.

Pág. 249. *Una imagen revisada de la historia romana*

Sobre la galería de esculturas en el Foro de Augusto: cf. A. Degrassi, *loc. cit.*; cf. Zanker, *loc. cit.* La bibliografía más reciente en Schneider, 124.

Sobre la participación de Julio Higino, véase P.L. Schmidt en *RE* supl. XV, 1978, s.v. Victor Aurelius, 1.655 ss. De acuerdo con estas reconstrucciones, ciertamente, faltaban los enemigos más inmediatos de Augusto. Es evidente que Bruto y Casio, como también M. Antonio, pasaron al olvido.

Pág. 255 V, 3. Principes Iuventutis

Bibliografía sobre los problemas de la sucesión en *Kienast* 107 ss. Series de monedas, figs. 167 y 168: M. Fullerton, *AJA* 84, 1985, 473-483.

Sobre la identificación de los niños en el *Ara Pacis*, figs. 169 y 170: *Torelli*, 49 ss. R. Syme, *AJA* 88, 1984, 583 ss. J. Pollini publicará próximamente un trabajo en el que retoma la hipótesis de E. Simon, en el sentido de identificar a los niños con príncipes bárbaros. Su principal argumento es el tamaño de los niños, que en su opinión son demasiado pequeños para su edad (siete y cuatro años respectivamente). Esto no es en absoluto convincente, ya que resulta evidente que los artistas del *Ara Pacis* no manifiestan interés por una representación naturalista de las figuras. La simpatía de la población se basaba precisamente en el aspecto infantil de los príncipes.

Sobre la fig. 172: V. Gonzenbach, en: *Helvetia Antiqua, Festschrift E. Vogt*, 1966, 183-208.

Sobre los retratos de los príncipes, figs. 174-176: *Fittschen-Zanker I*, núm. 20, 21.

Bibliografía sobre los altares de Lares en Florencia, Uffizi, fig. 177: véanse las referencias bibliográficas correspondientes a las pp. 157 ss.

Información sobre la expedición contra los partos de Gayo: *RE* X, 1919, 424, núm. 134, s.v. Gaius Iulius Caesar (Gardthausen).

Estatua *thoracata* de Cherchel, fig. 178: K. Fittschen, *JdI* 91, 1976, 175-210. La *corona civica* que sostiene la Victoria detrás, no sobre la cabeza, es un buen argumento en favor de la identificación con Gayo. Esto tiene sentido tratándose del futuro *Princeps*, pero sería difícil de explicar en relación con César. Si se tratase de Augusto, ¿qué triunfo habría de celebrar Augusto? Por lo demás, la Victoria, sobre la mano derecha del supuesto Gayo, no corre sobre la *sphaera*, como aquella de César en el conocido denario de C. Lentulus del año 12 a.C. (aquí, fig. 25 a).

Pág. 265. Tiberio y Druso como generales del Imperio

Guerras de expansión en el Norte: *Kienast*, 293 ss.

Sobre la serie de monedas de Lugdunum, fig. 179 a-e: K. Kraft, «Zur Münzprägung des Augustus», Informe de la *Wiss. Ges. Frankfurt*, 1969, 235 ss. *Giard*, 199 s., núm. 1366, lám. 55. H. Gabelmann, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt, 1984, 118, lám. 12, 4. 118 ss.

Pág. 268. Tiberio como sucesor

Recipiente de Boscoreale, figs. 180 y 181: T. Hölscher, *JdI* 95, 1980, 281 ss. J. Pollini, *Studies in Augustan «historical» reliefs*, Univ. of California Ph. D., 1978, 173-255. Cf. Gabelmann, *loc. cit.*, 127 s. F. Baratte, *Le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale*, París, 1986. Gabelmann propone datar los recipientes en la época Claudia, lo cual no me convence. Se basa únicamente en criterios estilísticos, pero el análisis supone un estilo augústeo homogéneo como también un «desarrollo» estilístico coherente. Esta condición no se da, según todo lo que conozco de los demás géneros. Baste pensar en la convivencia de los «estilos» en el *Ara Pacis*. E. Künzle tiene razón al pensar en posibles modelos procedentes de grandes representaciones de temas his-

tóricos (*BjB* 1969, 364). El estilo de los modelos naturalmente era determinante para el estilo de los plateros. Incluso en el caso que los recipientes hayan sido creados en época de Claudio, de acuerdo a la temática, los modelos provendrían necesariamente de época augústea. ¿Quién habría tenido interés en hechos tan puntuales de los tiempos tardoaugústeos en la época de Claudio?

Pág. 271. El Princeps asume el papel de Júpiter

Gemma Augustea, fig. 182: H. Kähler y A. Rubeni, *Dissertatio de Gemma Augustea*, Berlín, 1968. Cf. Pollini, *loc. cit.*, 173. Sobre la historia de esta pieza única: W. Oberleitner, *Geschnittene Steine. Die Prunkkameen der Wiener Antikensammlung*, Viena, 1985, 40-44. Sobre el significado general de los camafeos: H. Jucker, «Der grosse Pariser Kameo», *JdI* 91, 1976, 211-216. W. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, Berlín, 1987; sobre la *Gemma Augustea*, v. p. 155, A 10.

La llamada «espada de Tiberio», fig. 183: S. Walker y A. Burnett, *Augustus*, Brit. Mus. Occasional Papers Nr. 16, Londres 1981, 49 ss. Cf. Gabelmann, *loc. cit.*, 124.

Camafeo de Livia en Viena, fig. 184: F. Eichler y E. Kris, *Die Kameen im kunsthist. Museum*, Viena, 1927, 57, núm. 9, lám. 5. Cf. Megow, *loc. cit.*, 254 B 15, lám. 9.

Estatua monumental de *Ceres Augusta* del teatro de Leptis Magna, fig. 185: G. Caputo y G. Traversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna*, Roma, 1976, 76, núm. 58, lám. 54 s. S. Sande, *ActaAArtHist* 5, 1985, 156 s. Sobre el tipo iconográfico: *Fittschen-Zanker* III, 1983, núm. 1.

Sobre la difícil situación económica en la última época de Augusto, véase la bibliografía en *Kienast*, 311 ss.

VI. EL LENGUAJE FORMAL DEL NUEVO MITO

Pág. 281

Dionysios of Halicarnassos. The critical essays (ed. St. Usher, Loeb Libr.) I, Londres, 1974. U. v. Willamowitz-Moellendorf, «Attizismus und Asianismus», *Hermes* 35, 1900, 1-52. E. Norden, *Antike Kunstprosa*², Leipzig/Berlín, 1909. M. Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt, 1974, 168 ss. Sobre Dionisio de Halicarnaso y la controversia sobre aticismo y asianismo: *Le Classicisme à Rome*, Entretiens Fondation Hardt 25, 1979. Como introducción a la problemática, véanse sobre todo los artículos de T. Gelzer y G. Bowersock.

Pág. 284. Reutilización de obras originales clásicas y arcaicas

Sobre la decoración del Templo de Apolo: *Zanker, Apollontempel*.

Grupo de figuras culturales del «pedestal de Sorrento», fig. 186: G.E. Rizzo, *Bull. Com* 60, 1933, 7-109. P. Mingazzini y F. Pfister, *Forma Italiae* I, 2, Florencia, 1948, 177, núm. 16. M. Guarducci, *RM* 78, 1971, lám. 64 ss.

Pág. 284

Teoría clasicista del arte: B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen*, Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, 1932. *Id.*, *Zur Kunst der Antike* I, 1963, 105 ss. F. Preisshofen y P. Zanker, *Dialoghi d'Archeologia* 4, 1, 1970/71, 100 ss.

F. Preisshofen, en: *Entretiens Fondation Hardt* 25, 1979, 263-282.

Sobre el templo, fig. 187: P. Hommel, *Studien zu den röm. Figurengiebeln*, Berlín, 1954, 34 ss. *Nash* I, 74, fig. 75 s. Sobre la «amazonomaquia» clásica en el frontispicio del Templo de Apolo de C. Sosio: E. La Rocca, en *Amazzonomachia*, catálogo de la exposición, Palacio de los Conservadores, Roma, 1985.

Fig. 187: E. Paribeni, *BdA* 49, 1964, 193-198, fig. 1 ss. E. Langlotz, *Studien zur nordostgriechischen Kunst*, Maguncia, 1975, 127 ss.

Pág. 286. *La connotación sagrada de la forma arcaica*

Las singularidades de las esculturas arcaizantes de los tiempos augústeos, hasta ahora, no han sido establecidas con claridad. Bibliografía general: H. Bulle, *Archaisierende griech. Rundplastik*, Abh. Akad., Múnich, 1918. E. Schmidt, *Archaistische Kunst in Griechenland und Rom*, Múnich, 1922. L. Beschi, «La Spes Castelliani», en: *Il Territorio Veronese in età Romana*, Convegno Verona 1971, 219-250. M. Fullerton, «Archaistic Draped Statuary in the round of classical, hellenistic and roman periods», tesis doctoral de Bryn Mawr, 1982, Ann Harbor Univ. Microf. Int. 1983; contiene una detallada bibliografía. Agradezco importantes informaciones que me proporcionó T. Hohoff, quien trabaja en una tesis doctoral sobre escultura arcaizante.

Estatua de Artemis (fig. 189) de Pompeya VIII, 2 ó 3: F. Studniczka, *RM* 3, 1888, 277. *Pompeii A.D. 79*, catálogo de la exposición, Boston, 1978, II, 147, núm. 82.

Sesterccio de Claudio con *Spes Augusta*, fig. 190: cf. Fullerton, 295. M.E. Clark, «Spes in the early imperial cult: The hope of Augustus», *Numen* 30, 1983, 80-105.

Estatua de Príapo, fig. 191: *BrBr*, 659. *Helbig* II, núm. 1699.

Cabeza de Príapo, fig. 192: *Helbig* II, núm. 1512.

Sobre los relieves Campana del Palatino, fig. 193: G. Carettoni, *BdA* 1973, 75-87. La amplia difusión de estos paneles de revestimiento se concentra claramente en edificios y villas de la familia imperial y edificios afines: St. Tortorella, «Problemi di Produzione e di Iconografia», en: *L'art décoratif à Rome*, Ecole Franç. Roma 1979, 69-100. M.J. Strazzulla, *Annali Univ. Perugia* 20, 1982/83, 478 ss.

Pág. 290. *La pretensión moralizante de la forma clásica*

Sobre el tipo de las figuras con el manto drapeado en torno a la cintura: H.G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der röm. Kaiser*, Berlín, 1968, 54 s., 101 s. Véase la reseña de K. Fittschen, *BjB* 170, 1970, 545. Sobre la fig. 194: V. Poulsen, *Les Portraits Romains* I, Copenhague, 1973, núm. 47.

Fig. 195: G. Traversari, *Mus. Arch. Venezia, I Ritratti*, Roma, 1968, núm. 13. Sobre la iconografía de Agripa, próximamente: *Fittschen-Zanker* II; núm. 16. Fig. 196: cf. V. Poulsen, núm. 38.

Fig. 197: *BrBr*, 562.

Representaciones de Marte y Venus como en la fig. 154: E. Schmidt, en: *Antike Plastik VIII*, 1968, 85 s., lám. 60 ss. *Fittschen-Zanker I*, núm. 64. Sobre el grupo escultórico de la fig. 154, del Museo de las Termas, inv. 108 522: *Helbig III*, núm. 2132. R. Calza, en: *Ostia IX*, 1978, *Ritratti II*, núm. 16, lám. 11 s. Las figuras no representan a la pareja imperial, sino a una pareja de notables de Ostia.

Pág. 295. Composiciones «aticistas»

En relación con la pintura clásica de los tiempos del Partenón, véase los recipientes pintados de los «pintores de las Nióbides» y del «de Peleo»: E. Simon, *Die griechischen Vasen*, Múnich, 1976, lám. 190 ss.

Escenas eróticas en recipientes aretinos, fig. 199: A. Greifenhagen, *Beiträge zur antiken Reliefkeramik*, 21. Ergänzungsh. des *JdI*, Heidelberg, 1963. «*Römisches im Antikenmuseum*», Staatl. Muscen Bcrlin, 1978, 159.

Pequeña ánfora de Portland, fig. 200: E. Simon, *Die Portlandvase*, Maguncia, 1957. D.E.L. Haynes, *The Portland Vase*², Brit. Mus, 1975; con un resumen sobre anteriores interpretaciones. L. Polacco en «Alessandria e il mondo ellenistico-romano», en *Studi in onore di Achille Adriani II*, Roma, 1984, 729, síntesis de la bibliografía más reciente. Muchas interpretaciones han caído en el error de buscar rasgos fisonómicos en los rostros ideales. El fenómeno de los rostros ideales es un resultado de la estilización clásica de los retratos oficiales. La desesperada búsqueda de la interpretación «correcta» ha hecho que Polacco haya identificado una gorra oriental debajo de la llamada «Ariadna». La historia de la interpretación de la pequeña ánfora de Portland bien merecería un estudio crítico.

Pág. 299. El valor simbólico de la cita

Templos augústeos, fig. 201: Gros, *Aurea Templata*. H. v. Hesberg, *Göttinger Gel.Anz.* 233, 1981, 218-237. R. Amy y P. Gros, *La Maison Carrée de Nîmes*, 38. supl. à «*Gallia*», 1979.

Citas en la decoración del Foro de Augusto, fig. 202: E.E. Schmidt, «Die Kopien der Erechtheionkoren», en: *Antike Plastik XIII*, 1973. B. Wesenberg, *JdI* 99, 1984, 172 ss. V. Kockel, *RM* 90, 1983, 421-448. Schneider; 103 ss.

Entablamiento del Templo de la Concordia, fig. 203: C. Gasparri, *Aedes Concordiae Augustae*, Roma, 1979. En relación con la diferente selección y emplazamiento de los ornamentos en frisos y entablamentos, véanse el Templo de *Mars Ultor* (cf. Kockel) y el Templo de los Dioscuros (D. Strong y J.B. Ward Perkins, *BSR* 7, 1962, 1 s.). Si bien es cierto que en el Templo de los Dioscuros aparecen prácticamente los mismos elementos ornamentales, su secuencia es diferente. Los frisos decorativos podían encontrarse en distribuciones muy diversas. ¡La moldura con ovas podía incluso coronar el friso de saetas! A diferencia del Templo de la Concordia, el cimacio del Templo de los Dioscuros está decorado únicamente con gárgolas de cabeza de león, lo cual también estaba concebido como una cita. La hipótesis de que el canon formal de mediados y finales de la época augústea tendió lentamente a hacerse rígido, indudablemente es válida para el orden corintio en el exterior de los templos, mas no para la totalidad de la ornamentación ni para la forma de su aplicación.

Sobre los candelabros de mármol como los de la fig. 205: H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber*, Maguncia, 1985. Cf. Zanker, en: *Entretiens Fondation Hardt* 25, 1979, 283-306.

Copias «puristas» de la época augústea, fig. 206: H. Lauter, «Zur Chronologie röm. Kopien nach Originalen des V. Jh. v. Chr.», tesis doctoral, Bonn, 1966 (1969). P. Zanker, *Klassizistische Statuen*, Maguncia, 1974.

Atenas: bibliografía general en D.J. Geagan en *ANRW* II 7, 1, 1979, 378 ss. H. Thompson, «The Odeion in the Athenian Agora», *Hesperia* 19, 1959, 31-141. J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tubinga, 1971, 366, también los hermas de las esfinges del *pulpitum*, figs. 485-487.

Sobre el Templo de Arcs: H. Thompson, en: *Agora* XIV, 1972, 160. T.L. Shear jr., *AJA* 50, 1981, 362. Sobre la restauración de los santuarios: C.P. Jones, *Phoenix* 32, 1978, 222 ss.

VII. LAS NUEVAS IMÁGENES Y LA VIDA PRIVADA

Pág. 309. Lealtad y moda

Retratos de los miembros de la casa gobernante en los atrios de las casas privadas: un ejemplo es el retrato de Marcelo de la Casa del Citarista en Pompeya, *Fittschen-Zanker* I, núm. 19. R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen*, Maguncia, 1988.

Gemas de anillos: M.L. Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden-Baden, 1966. Las pastas vítreas con retratos augústeos están siendo estudiadas bajo la dirección de T. Hölscher por C. Maderna y R.M. Schneider. Por lo pronto, véanse los volúmenes de *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen*, 1968 ss., además de los catálogos y referencias bibl. que allí se mencionan.

Gemas y camafeos: P. Zazoff, *Die antiken Gemmen*, Handb. der Arch., Munich, 1983. E. Zwierlein-Diehl, *Kölner Jahrb. für Vor- und Frühgeschichte* 17, 1980, 12-53. Además, la bibl. que se menciona aquí en relación con la p. 271.

Sobre las obras augustales en plata: E. Pernice y E. Winter, *Der Hildesheimer Silberfund*, Berlín, 1901. U. Gehrig, *Hildesheimer Silberfund*, Berlín, 1967. En general, sobre las obras augústeas en plata: D.E. Strong, *Greek and Roman silver plate*, Londres, 1966. E. Künzl, *BjB* 169, 1969, 321 ss. *Id.*, *Jahrb. Röm. Germ. Mus. Mainz* 22, 1975, 62 ss. C.C. Vermeule, «Augustan and Julio-claudian Court Silver», *Antike Kunst* 6, 1963, 33 ss. En este contexto también habría que tener en cuenta aquellas composiciones que establecen una relación de tipo lúdico con las imágenes de carácter político. El mejor ejemplo son los recipientes de Hoby en Copenhague, Museo Nacional; cf. Gabelmann, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, 142.

Recipientes aretinos de cerámica: compendio de la bibliografía en: *M. Perennius Bargathes*, catálogo de la exposición del Museo Archeol. Arezzo, 1954, 29 ss. Sobre los modelos en plata de la cerámica aretina temprana: E. Ettliger, en: *Gestalt und Geschichte, Festschr. K. Schefold*, Basilea, 1967, 116 s.

Lucernas de cerámica: A. Leibundgut, *Die röm. Lampen in der Schweiz*, Berna, 1977.

Muebles y ajuar doméstico: V. Spinazzola, *Le arti decorative in Pompei*, 1928. *Pompei A.D. 79*, catálogo de la exposición, Boston, 1978, A. Claridge y J. Ward-Perkins

(eds), vol. II. St. Adamo Muscettola, «Le ciste di piombo decorate», en: *La regione sotterrata dal Vesuvio*, Atti del Convegno Napoli 1979, Nápoles, 1982, 701-734.

Fig. 209

A. de Franciscis en *Neue Forschungen in Pompeji*, B. Andreae y H. Kyrieleis (eds.), Recklinghausen, 1975, 9 ss., fig. 24. La relación con el Templo de Apolo de Octaviano ya fue señalada por E. Simon, *JdI* 93, 1978, 217 s.

Fig. 210

M.L. Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrep. und aug. Zeit*, Baden-Baden, 1966, 111, lám. 53, 1.

Figs. 211 y 212

EA 2317. E. Berger, *Antike Kunst* 11, 1968, 73 ss., lám. 34-36; véase también en relación con la reconstrucción y datación del original de la esfinge.

Figs. 213 y 214

Cf. Spinazzola, *loc. cit.*

Fig. 215

Véase la bibliografía citada en relación con la fig. 144.

Pág. 318. *Compenetración y mensaje privado*

Fig. 216

D. Bailey, *Cat. Lamps Brit. Mus.* II, 1980, Q 870, lám. 11. Hölscher, *Victoria*, 108 ss. *Id.*, *Klio* 67, 1985, 99.

Fig. 217

G. Heres, «Römische Neujahrsgeschenke», *Forschungen und Berichte. Staatl. Museen zu Berlin* 14, 1972, 182 ss.

Fig. 218

Con frecuencia se encuentran reproducciones de las armas de los gladiadores procedentes de Pompeya, mas no existe una investigación completa de todo el material que se conserva en el Museo Nazionale de Nápoles. Diana Bettinali-Gracber prepara una obra de este tipo. Cf. Fiorelli, en *Cat. Museo Naz. di Napoli. Armi Antiche*, Nápoles, 1869. Guida Ruesch, 415 s. J. Garbsch, *Röm. Paraderüstungen*, Múnich, 1978. Schneider; 42.

Coronas de laurel y encina: A. Alföldi, *Die zwei Lorbeerbäume des Augustus*, Bonn, 1973; incluye una relación bibliográfica.

Fig. 219

Monumentos funerarios augústeos en Pompeya: V. Kockel, *Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji*, Maguncia, 1983, 37, 42, 95 s.

Inscripciones funerarias: H. Geist y G. Pfohl, *Römische Grabinschriften*, Múnich, 1969. B. von Hesberg, Tonn, *Coniunx carissima. Untersuchungen zum Normencharakter im Erscheinungsbild der röm. Frau*, Stuttgart, 1983.

Altres funerarios y urnas: W. Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlín, 1905. D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Berna, 1987. Sobre las urnas de mármol de la ciudad de Roma: F. Sinn-Henninger, en G. Koch y H. Sichtermann, *Römische Sarkophage* (Handbuch der Archäologie, Múnich, 1982); 41-57. *Id.*, *Stadtröm. Marmorurnen*, Maguncia, 1987.

Fig. 220

Cf. F. Sinn, *loc. cit.* (1987), 93, núm. 10, lám. 5 s. S. Panciera, *Archeologia Laziale* III, 211, nota 20.

Fig. 221

Agradezco al propietario y al Dr. M. Anderson, Nueva York, que me hayan permitido reproducir aquí el altar de mármol, hasta ahora inédito. La utilización meramente decorativa de las imágenes y símbolos imperiales no se reducía únicamente al ámbito del arte funerario, sino que también tuvo gran difusión en la decoración de las casas. La utilización en la decoración doméstica probablemente haya antecedido al uso para la decoración de monumentos funerarios. A este respecto son un bello ejemplo los espolones de bronce en el «palacio» de Trimalción, una «donación» de Cinnamus (Petronio Sat. 30, 1).

Sobre la utilización de la representación de la loba en el ámbito privado, véase C. Dulière, *Lupa Romana*, Bruselas, 1979.

Pág. 325. Mentalidad y gusto

En relación con las pinturas del segundo estilo véase la bibl. correspondiente a pág. 48. Sobre el nuevo estilo augústeo de pintura mural: F.L. Bastet y M. de Vos, *Il terzo stile pompeiano*, Roma/Rijkswijk, 1979. Las series que se proponen allí con el propósito de postular un «desarrollo» han sido criticadas con acierto. Representan un planteamiento abstracto que no tiene en cuenta el funcionamiento artístico concreto. W. Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien*, Maguncia, 1987.

Un nuevo estudio que presta mayor importancia a la cuestión espacial de las pinturas: A. Barbet, *La peinture murale romaine*, París, 1985. Véase también E. Winsor Leach, «Patrons, painters and patterns» en: *Literary and artistic patronage in ancient Rome*, B.K. Gold (ed.), Austin, 1982.

Sobre la crítica de Vitruvio, véase: H. Knell, *Vitruvs Architekturtheorie*, Darmstadt, 1985, 161 ss.

Fig. 222

Las pinturas en la casa de Augusto: G. Carretoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Maguncia, 1983. *Id.*, *RM* 90, 1983, 373-419.

Fig. 223

Las pinturas encontradas en la villa romana debajo de la famosa «Farnesina» se encuentran en el Museo de las Termas: A. Giuliano (ed.), *Museo Naz. Rom. Le Pitture* II, 1, 1982 (I. Bragantini y de Vos).

Fig. 224

Las pinturas de Boscotrecase: P.H. v. Blanckenhagen, e.a., *The paintings from Boscotrecase*, Heidelberg, 1962. K. Schefold, *Vergessenes Pompeji*, Berna, 1962, 59 ss.

«El cuidado del niño Dioniso», fig. 223: cf. Bragantini y de Vos, *loc. cit.*, 135, lám. 68.

«Luto por Icaro»: P.H. v. Blanckenhagen, *RM* 75, 1968, 108-143.

Pág. 331. Escenas bucólicas

N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Abhandl. Rhein.-Westf. Akad. Wissenschaften, vol. 65, 1980, 113. H.P. Laubscher, *Fischer und Landleute*, Maguncia, 1982. H. v. Hesberg, *Münchner Jahrb.* 37, 1987, 7-32.

Fig. 224 c

Sobre las particularidades del llamado «paisaje idílico-sagrado», véase P.H. v. Blanckenhagen, e.a., *The paintings from Boscotrecase*, Heidelberg, 1962, 52 ss.

Fig. 225

Dütschke IV, 172. Cf. v. Hesberg, *loc. cit.*, 20 s., fig. 24.

Fig. 226

A. Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek*, 1910, núm. 455. Cf. H. v. Hesberg, *loc. cit.*

Otras «escenas en relieve» de este tipo en el compendio —ya muy anticuado— de T. Schreiber, *Die hellenistischen Reliefbilder*, Leipzig, 1894. A este respecto véase también la bibliografía de J. Sampson, *BSR* 29, 1974, 27.

Fig. 227

Los techos estucados de la «Farnesina»: véase la publicación de Bragantini y de Vos, mencionada en relación con la fig. 223, además: H. Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, Heidelberg, 1975, 20, 111. *Helbig* III, núm. 2482 (B. Andreac).

Pág. 338. Mentalidad y representación de sí mismo

Sobre los monumentos funerarios, véase la bibl. correspondiente a la pp. 31 ss.

En relación con los grandes monumentos funerarios véase la bibl. en M. Eisner, *Zur Typologie der Grabbauten im suburbium Roms*, Maguncia, 1986. Para la interpretación, véase H. v. Hesberg y P. Zanker (eds.), *Römische Gräberstrassen*, Bayer. Akad. Wiss. Abh. 96, 1987.

W. Eck, «Senatorial Self-Representation: Developments in the Augustan Period», en: «*Caesar Augustus. Seven aspects*» F. Millar y E. Segal (eds.), Oxford, 1984, 129-167.

Un ejemplo de un recinto funerario familiar correspondiente a la clase alta: D. Boschung, «Überlegungen zum Liciniergrab», *JdI* 101, 1986, 257 ss. *Nash* II, 374.

Fig. 228

Columbarios: J.M.C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, Londres, 1971, 193 ss. Sobre el *columbarium* que se reproduce aquí: *Nash* II, 336 ss.

El retrato, fig. 229 a-d: sobre los peinados femeninos de comienzos de la época imperial: K. Polaschek, *Trierer Zeitschrift* 35, 1972; 141-216. Sobre el gusto en los retratos masculinos: P. Zanker, «Herrscherbild und Zeitgesicht», en: *Römisches Porträt*, Wiss. Zeitschrift der Humboldt-Univ. Berlín 2/3, 1982, 307-312.

VIII. LA DIFUSIÓN DEL MITO DEL EMPERADOR EN TODO EL IMPERIO

Pág. 343. La reacción de los griegos

Nicolás de Damasco: *Die Fragmente der griechischen Historiker*, F. Jacoby (ed.) II A, Berlín, 1926, núm. 90, p. 391, núm. 125. G. Bowersock, *Augustus in the Greek world*, Oxford, 1965.

Sobre el culto del emperador, en forma resumida en el sugerente libro de S.R.F. Price, *Rituals and power. The roman imperial cult in Asia Minor*, Cambridge, 1984; allí se encuentran indicaciones bibliográficas respecto de los temas que se tratan en las páginas que siguen. Véanse también los artículos de F. Millar y G. Bowersock en: *Caesar Augustus*, F. Millar y E. Segall (eds.), Oxford, 1984. Otras indicaciones bibliográficas en *Kienast*. Sobre el culto helenístico del monarca: Ch. Habicht, *Gottmenschentum und griechische Städte*², 1970.

Para los testimonios arqueológicos, véase la lista de monumentos en C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge/Mass., 1968.

Sobre el emplazamiento de los templos para el culto del emperador en el Este y el Oeste: H. Hänlein-Schäfer, *Veneratio Augusti, Studien zu den Tempeln des ersten römischen Kaisers*, Roma, 1985, 23 ss.

Efeso: W. Jobst, *IstMitt* 30, 1980, 241 ss.

Fig. 230

Mileto: K. Tuchelt, *IstMitt* 25, 1975, 91-14-, fig. 15.

Fig. 231

Sobre la acuñación local de monedas con el retrato de Augusto: A. Burnett, en: *Brit. Mus. Occasional Papers*, núm. 19, Augustus, Londres, 1981.

Fig. 232

Corinto IX (F.P. Johnson), 71, núm. 134.

Fig. 233

B. Freyer-Schauenburg en *Festschrift E. Burck*, 1975, 1 ss. Sobre la problemática en general: P. Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*, Abh. Bayer. Akad. Wiss. 90, Múnich, 1983.

Pág. 347

Los retratos del Asia Menor están compilados en: J. Inan y E. Rosenbaum, *Roman and early Byzantine portrait sculpture in Asia Minor*, Londres, 1966. J. Inan - E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde*, Maguncia 1979.

Pág. 348

Sobre el monumento de los partos en Efeso: W. Oberleitner, e.a., «Funde aus Ephesos und Samothrake», *Katalog Kunsth. Museum Wien II*, 1978, 68-94.

Figs. 234 y 235

«Caesareum» en Afrodísia: K.T. Erim, *Rev. Arch.* 1982: 1, 163-168. *Id.*, en: V. Kazi, *Sonuclari Toplantisi*, Estambul, 23-27 de mayo de 1983; 525, fig. 6.1. *Id.*, *Aphrodisias. City of Venus Aphrodite*, Londres, 1986, 106 ss. En relación con Agripina la Menor, compárese, por ejemplo, la estatua en Petworth House: *Fittschen-Zanker III*, 1983, núm. 5, supl. 6 a-d.

Pág. 349. La rivalidad de las ciudades en el culto al emperador

Sobre el culto al emperador bajo Augusto: Ch. Habicht, en: *Le culte des souverains dans l'empire romain*, Entretiens Fondation Hardt XIX, Ginebra 1973, 39 ss. Kienast, 202 ss. Para el culto al emperador en las ciudades romanas del Oeste, véase la lista —que en la actualidad resulta insuficiente— en L. Ross Taylor, *The divinity of the Roman Emperor*, 1931. Para la bibl. más reciente, cf. Hänlein-Schäfer, *loc. cit.*

Fig. 236

Sobre el altar de Roma y Augusto en Lugdunum y otros cultos provinciales en el Oeste: Kienast, 206. D. Fishwick, en *ANRW* y II 16, 2, 1978, 120 ss.

El caso de Mitilene-Tarraco: cf. Price, *loc. cit.*, 127 s. Fishwick., *loc. cit.*, *id.*, *MM* 23, 1982, 222 ss. Cf. Hänlein-Schäfer, 64 ss.

Pág. 353

El premio de Paulo Fabio Máximo: *Kienast*, 204.

Sobre los santuarios republicanos con terrazas en Italia central: P. Gros, *Architecture e société à Rome et en Italie centro-méridionale aux deux derniers siècles de la République*, Col. Latomus 156, Bruselas, 1978. F. Coarelli, en: *Les «Bourgeoisies» municipales Italiennes aux IIIe et Ier siècles av. J.-C.*, Nápoles/París, 1983, 217-240.

Pág. 353

Tabula Siarenensis: J. González, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 55, 1984, 55-100.

Sobre los altares de Preneste, fig. 238-240: F. Zevi, *Prospettiva* 7, 1976, 38-41.

Maison Carrée (v. fig. 201): R. Amy y P. Gros, *La Maison Carrée à Nîmes*, París, 1979, 188 s.

Foro de Pompeya, fig. 241: A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*², Leipzig, 1908, 129 ss. Análisis monográficos de los edificios, cf. Hänlein-Schäfer, *loc. cit.*, 133. La datación de los edificios en el lado occidental es parcialmente discutible y requiere de nuevas investigaciones. La fábrica del muro del llamado «Templo de Vespaciano» coincide con el del lado sur del edificio de Eumachia. El altar fue restaurado y las piezas en mármol fueron parcialmente renovadas. Todo ello hace pensar en una restauración insuficiente después del terremoto del año 62 d.C. De acuerdo con las observaciones de M. Pfanner el pórtico del lado este no era continuo. Las fachadas de los dos edificios para el culto del emperador pudieron haber estado exentos. El altar al centro, delante de estas fachadas, no puede haber sido el del Templo de Júpiter, dado que éste estaba integrado en la escalera del templo.

En relación con el Templo de *Fortuna Augusta* en Pompeya, como también sobre todos los demás lugares para el culto asociados con Augusto del tipo de las figs. 242 y 243: cf. Hänlein-Schäfer, *loc. cit.*

Pág. 358

Sobre la situación de los talleres creados para cada obra arquitectónica, como también para aquellos que iban de un lugar a otro, es concluyente la tesis de licenciatura de H. Heinrich, Munich, 1985 (inérita).

Fig. 245

Estatua sedente de Cumas: M.E. Bertoldi, *BdA* 1973, 40 s., figs. 6-8. *CIL* X 1613, cf. 3697.

Fig. 246

El relieve de *Pax* en Cartago: *Hölscher, Staatsdenkmal*, 31, fig. 56. L. Berczelly, *ActaAAHist* 5, 1985, 137; también expone una nueva interpretación de los relieves de *Pax* y de la loba en el *Ara Pacis*, que en mi opinión es errónea.

Fig. 247

Altar de P. Perelius Hedulus de Cartago: L. Poissot, *L'autel de la gens Augusta à Carthage*, Túnez, 1929. *Hölscher, Staatsdenkmal* 31, fig. 58 s.

Pág. 363. *Las élites urbanas y el programa augústeo*

El culto de Augusto de M. Vareno en Tibur, fig. 248: C.F. Giuliani, *Tibur I, Forma Italiae* I, 7, Roma, 1970; 62 ss., 67. Estatua: R. Paribeni, *NSc* 1925; 249 s., fig. 7. A. Dähn, «Zur Ikonographie und Bedeutung einiger Typen d. röm. männlichen Porträtstatuen», tesis doctoral, Marburgo, 1973, 5 ss., 64 s.

Sobre la tipología y las estatuas de Leptis Magna, figs. 249 Y 250: H.G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Berlín, 1968, 104 s, sobre todo núm. 89 s.

Pág. 366

Augustales y asociaciones de culto parecidas: K. Latte, *Römische Religion*, Múnich, 1960, 307, con bibl. P. Kneissl, *Chiron* 10, 1980, 291 ss. Kienast, 209. R. Duthoy, resume estudios anteriores en: *ANRW* II 16, 2, 1978, 1.254-1.309.

Corona civica y laureles delante de la puerta de las casas: V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi* I, Roma, 1953, 134.

Participación de los distintos grupos sociales en la erección de obras públicas: J. Andreau, *Ktema* 1, 1976, 157-209. Sobre la sociedad pompeyana: P. Castren, *Ordo populusque Pompeianus*, Roma, 1975.

El edificio de Eumachia, fig. 251: L. Richardson jr., *Parola del Passato* 33, 1978; 268 s. Este tipo de edificios de múltiples funciones son característicos de comienzos de la época imperial y merecerían una investigación en profundidad. Cada uno de los elementos arquitectónicos (pórticos, cripto-pórticos, jardines, templos o capillas, vestíbulos, exedras) vuelven a aparecer constantemente, pero siempre en combinaciones diferentes. Véase G. Dareggi, *Bd'A* 1982, 1-36. Aun cuando la función y el contenido ideológico del edificio de Eumachia se atiene al modelo del Pórtico de Livia, desde un punto de vista arquitectónico tiene poco en común con su «arquetipo» romano.

Fig. 252

Friso de zarcillos en el edificio de Eumachia: V. Spinazzola, *Le Arti decorative in Pompei*, 1928, lám. 21 s.

Pág. 369

Sobre la *gens Holconia*: J. d'Arms, «Pompei and Rome in the Augustan Age and beyond: the Eminence of the gens Holconia», en: *Studia Pompeiana & Classica in honor of W. F. Jashemski*, vol. I, 1988, 51-74.

Cargos sacerdotales: D. Ladage, «Städt. Priester und Kultämter im Latein. Westen in der röm. Kaiserzeit», tesis doctoral, 1971. Sobre los ritos del culto del emperador en el Oeste se espera la próxima publicación de la obra de D. Fishwick, *The Imperial cult in the West*. Véase también, *Id.*, en: *MM* 23, 1982, 222-233.

Estatuas honoríficas de la clase alta, fig. 259: *Zanker* 1983, 251-266.

Fig. 253

Ultimamente, S. Sande con bibl., *ActaAArtHist* 5, 1985, 220 ss; en mi opinión, las identificaciones son erróneas. El hecho de que se trate de una capilla para el culto del emperador no significa necesariamente que todas las estatuas representen a miem-

bros de la casa imperial, como lo demuestran las estatuas que fueron encontradas en la *cella* del Templo de *Fortuna-Augusta*, en Pompeya.

Pág. 372. Mármol y conciencia individual

En general: E. Gabba, «Italia Augusta», *Mélanges Carcopino*, París, 1966, 917-926. *Id.*, en *Hellenismus in Mittelitalien*, P. Zanker (ed.), 1974, Gotinga 1976, 315-326. Cf. la bibl. en *Kienast*, 344 ss.

Teatros (fig. 254): G. Bejor, «L'edificio teatrale nell'urbanizzazione augustea», *Atheneum* 57, 1979, 126-138. Sobre la decoración escultórica del teatro, M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung röm. Theater*, Maguncia, 1987.

Sobre la distribución de las localidades en el teatro, E. Rawson, *BSR* 1987.

Diferencias entre los teatros griegos y los romanos: M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*⁴, Princeton, 1971.

Entre los ejemplos que se han conservado, algunas de las más antiguas estatuas del emperador procedentes de la *scaenae frons* son los retratos del teatro de Volterra, cuyo constructor A. Caecina A.F. Severus (Cos. 2/1 a.C.) tenía estrechas relaciones con Augusto: O. Luchi, *Prospettiva* 8, 1977, 37 ss. Cf. Fuchs, *loc. cit.*, 99.

Fig. 256

W. Herrmann, *Römische Götteraltäre*, Kallmünz, 1961, 91. P. Gros, *JdI* 102, 1987, 339-363.

Sobre el emplazamiento de las estatuas en el Foro de Pompeya: A. Mau, *RM* 11, 1896, 150-156. H. Döhl y P. Zanker, en: *Pompei 79'*, F. Zevi (ed.), Nápoles, 1983, 185 ss.

Muros y puertas, figs. 257 y 258: H. Kähler, *JdI* 57, 1942, 1-104. *Kienast*, 345, 349. Saepinum: A.U. Stylow, *Chiron* 7, 1977, 487 ss. *Saepinum. Museo documentario dell' Altitia*, M. Torelli (ed.), Campobasso, 1982, 51.

Fig. 259

P. Zanker, *AA* 1981, 349-361. C. Nicolet, *MEFRA* 79, 1967, 29-76. Cf. J. d'Arms, *loc. cit.*

Fig. 260

Antike Denkmäler III, 1926, lám. 31. M. Rostovzeff, *RM* 1911, 158.

A este respecto, en general, véase T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*. Abh. Akad. Heidelberg 1987, 2.

Referencias de las ilustraciones

Numerosos colegas y amigos me facilitaron material ilustrativo. Estoy en deuda de gratitud tanto con ellos como con los responsables de los museos e institutos de investigación.

Las fotografías de las monedas de la colección Niggeler y de las subastas de la casa Münzen und Medaillen AG me fueron facilitadas por el Fotoarchiv Antiker Münzen de la Universidad de Frankfurt/M; mi agradecimiento a M. Radnoti-Alföldi y a H. Schubert.

1. Roma, Museo de las Termas, inv. 1049. Alt.: 2,44 m. Foto Hirmer
2. De *ABr.* núm. 360
3. Múnich, Staatliche Münzsammlung. Fotografía del museo
4. Florencia, Museo Archeologico. Alt.: 1,79 m. INR 63.599
5. Turín, Museo d' Antichità. Alt.: 33 cm; INR 57.438
6. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 733. Alt.: 26 cm. Fotografía del museo
7. París, Louvre Inv. Ma 1220. Alt.: 24,5 cm. Fotografía de un vaciado, en el Museum für Abgüsse Klass. Bildwerke München (H. Glöckler)
8. Cagliari, Museo Archeologico. Alt.: 24 cm. INR 66.2042
9. Niggeler II núm. 834 (*Crawford* 362,1)
10. a) París, Louvre Inv. Ma 975. Long.: 5,59 m, alt.: 80 cm. Foto Marburg; b) Múnich, Gliptoteca, 239. Long.: 5,60 m, alt.: 78 cm. Fotografía de la Gliptoteca
11. a); b) *MuM*, subasta 38, 1968, núm. 203 (*Crawford* núm. 437, 2a)
12. Roma, Via Statilia. INR 75.779
13. Roma, delante de la Porta Maggiore. Alt.: ca. 11 m. INR 76.2442
14. Roma, Via Appia. Alt.: ca. 25 m. Fototeca Unione
15. St.-Remy. Alt.: ca. 18 m. Fototeca Unione.
16. De L. Canina, *Gli edifici di Roma antica*, Roma, 1846
17. a); b) ambos denarios en Múnich, Staatl. Münzsammlung (*Crawford* núm. 487, 1 y 2 a)
18. De F. Coarelli, *Roma*, Roma, 1974, 242
19. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 6759. Alt. 75 cm. INR 37.949
20. J.P. Getty Museum, Malibú. Foto R. Senff
21. Roma, Palatino, Casa dei Grifi, Mon. Pit. III, 1 lám. C
22. Pompeya, Villa dei Misteri. INR 57.834
23. Museos del Vaticano, Gall. Statue Inv. 735, alt: 1,47 m. INR 83.1634

24. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 6210. Alt.: 2,04 m. INR 83.2139
25. a) *Niggeler* núm. 1055 (*Giard* núm. 555); b) Tubinga, Archäolog. Institut (*Crawford* núm. 497, 2 a). Foto D. Mannsperger
26. En lugar desconocido (*Crawford* núm. 540, 1). Fototeca Unione
27. a) *MuM*, subasta 38, 1968 núm. 257 (*Crawford* núm. 458, 1); b) British Museum Inv. RR 4258. Fotografía del museo; c) *Niggeler* núm. 1.007 (*Giard* núm. 19)
28. a); b) *MuM*, subasta 18, 1964 núm. 253 (*Crawford* núm. 535, 1); c) *Niggeler* núm. 1.003 (*Crawford* núm. 534, 2)
29. a) Viena, Bundessammlung. De *Festschrift U. Hausmann*, Tubinga, 1982; lám. 74, 6 (*Crawford* núm. 497, 1); b) colección privada. De *Festschrift Hausmann*; lám. 74, 2 (*Crawford* núm. 490, 1); c) colección privada. De *Festschrift Hausmann*; lám 73, 12 (*Crawford* núm. 518, 2)
30. a) Roma, Palacio de los Conservadores, Medagliere. Foto J. Bergemann; b) British Museum. Grueber II 463 núm. 16, lám. 110, 11
31. a) *Niggeler* núm. 1010 (*Giard* núm. 13); b) en lugar desconocido. Vaciado, en el Museo della Civiltà Romana. Fotografía Musei Capitolini
32. a); b) *Niggeler* núm. 1.015 (*Giard* núm. 68)
33. La Alcudia (Mallorca), colección privada. Alt. del mentón a la coronilla: 24 cm. Fotografía del Deutsches Archäologisches Institut, Madrid (Foto P. Witte)
34. a); b) British Museum Inv. RR 4255 (*Crawford* núm. 494, 2 a). Fotografía del museo
35. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 25218. Alt.: 18 mm. De *JdI* 89, 1974, 249
36. a) *Niggeler* núm. 1.027 (*Giard* núm. 916); b) *Niggeler* núm. 1.030 (*Giard* núm. 927); c) *Niggeler* núm. 1.028 (*Giard* núm. 920)
37. a); b) *Mum*, subasta 52, 1975 núm. 478 (*Crawford* núm. 498, 1)
38. Hannover, Kestner Museum Inv. K 1191. Alt.: 1,2 cm. Fotografía del Museo
39. Colonia, Röm. Germ. Museum. Inv. 72, 153. Alt.: 3, 7 cm. Fotografía del museo
40. Roma, Palatino. De G. Carettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Maguncia, 1983, 8
- 41-42. Vaciados de denarios, en la Bibliothèque Nationale, París. Fotografía del Museo
43. a) París, Bibl. Nat. *Giard* núm. 60; b); c) Múnich, Staatl. Münzsammlung. Fotografía del museo
44. París, Bibl. Nat. *Giard* núm. 49 y 43
45. Nueva York, Metropolitan Museum Inv. 19.192.21. Alt.: 9,9 cm (CVA Metr. Mus. IV B F, lám 24). Fotografía del Museo
46. Boston, Museum of Fine Arts Inv. 00.311. Alt.: 29 cm. Fotografía del museo
47. Del cat. del Brit. Mus., Grueber II 510
48. Roma, Musei Capitolini. E. La Rocca, *L'età d'oro di Cleopatra*, Roma, 1984, 41 (*Crawford* 543, 1)
49. Nápoles, Mus. Naz., Inv. 6713. *Guida Ruesch* 272. 0,76 × 1,34 m. Foto Inst. Múnich
50. Roma, Villa Albani Inv. 1014. Alt.: 74 cm. *Helbig* IV núm. 3.240. Foto Inst. Múnich
51. De Gros, *Aurea Tempia*, lám. 20
52. Museo della Civiltà Romana. Fotografía Musei Capitolini
53. a) De P. Pensabene, *Tempio di Saturno*, Roma, 1984, lám. 120; b) Fotografía Musei Capitolini

54. a) De H. Bauer, *RM* 76, 1969, lám. 62; b) de R. Falconi, *BSR* 30, 1962, lám. 10, 2
55. Roma, Palacio de los Conservadores, Museo Nuovo Inv. 2776. Long. 3,36 m, alt.: 0,85 m
56. Múnich, Antikensammlungen. Foto B. Gossel-Raeck
57. Fototeca Unione
58. Basado en un croquis de J. Ganzert, dibujo de M. Pfanner
59. Reconstrucción de H. v. Hesberg, dibujo de J. Boll
60. Vaticano, Cortile della Pigna Inv. 5137. Alt.: ca. 1,20 m. Fotografía del museo
61. De un bosquejo de M. Pfanner
62. a) en lugar desconocido, Fototeca Unione; b) British Museum, Mattingly I núm. 622, lám. 14
63. Leipzig, Arch. Institut. Alt.: 23, 5 cm; long. 36 cm. Foto Inst. Múnich
64. Roma, Palacio de los Conservadores. Antiquarium Com. Inv. 4372. Alt.: 22 cm, de Anselmino, *Terrecotte architettoniche*, lám. XII, 52
65. Bonn, Akad. Kunstmuseum Inv. D 161. Alt.: 21,7 cm. Fotografía del Museo
66. Múnich, Staatl. Münzsammlungen. E. Brandt, e.a., *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen* I, 3, 1972, 47, núm. 2.734, lám. 256. Fotografía del museo
67. Viena, Kunsth. Museum. E. Zwierlein-Diehl, *Die antiken Gemmen des Kunsth. Museums Wien* 2, 1979; 65, núm. 805, lám. 36. Fotografía del museo
68. Múnich, Staatl. Münzsammlungen (*Giard* núm. 362). Foto Hirmer
69. Boston, Museum of Fine Arts Inv. 60316. G.H. Chase, *Cat. of Arretine Pottery*, Boston, 1916, 49, núm. 26
70. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 9302, de Pompeya, Casa dei Dioscuri VI 9, 6-7. *HBr* lám 131; a) INR 37.1294; b) del Museo Borbonico VI, lám. 14
71. *Niggeler* núm. 1.078 (*Giard* núm. 1.012)
72. Fotografía Musei Capitolini
73. Roma, Antiquario Palatino, Alt.: 62 cm. Fotografía Soprintendenza Archeologica di Roma
74. En lugar desconocido. De C. Vermeule, *Numismatica* 1960, 5
75. a) De A. Alföldi, *Die zwei Lorbeerbäume des Augustus*, Bonn, 1973, *loc. cit.*, lám. II, 8; b) *Niggeler* núm. 1.062 (*Giard* núm. 1.225); c) cf. A. Alföldi, *loc. cit.*, lám III, 3
76. a) *MuM*, subasta 43, 1970 núm. 271 (*Giard* núm. 1.144); b) *MuM*, subasta 44, 1971, núm. 26 (*Giard* núm. 912); c) París, Bibl. Nat., *Giard* núm. 112. Fotografía del museo
77. Viena, Kunsth. Museum Inv. IX A 26. Diámetro: 22 cm. W. Oberleitner, *Geschnittene Steine*, Viena, 1985, 38. Fotografía del museo
78. Roma, Palacio de los Conservadores, Museo Nuovo Inv. 855. *Helbig* II núm. 1741. INR 60.1249
79. Arles, Musée Lapidaire. Diámetro: 0,965 m. Cf. Alföldi, *loc. cit.*, lám 41
80. a) *Niggeler* núm. 1.061 (*Giard* núm. 1.313); b) *MuM*, subasta 38, 1968 núm. 325 (*Giard* núm. 1.130); c) *Niggeler* núm. 1.069 (*Giard* núm. 1130)
81. Boston, Museum of Fine Arts Inv. 27.733. Ancho: 1,9 cm. M.L. Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrep. und aug. Zeit*, Baden-Baden, 1966; 51, lám. 49.2. Fotografía del museo
82. Viena, Kunsth. Museum Inv. IX A 56. Alt.: 6 cm. cf. Oberleitner, *loc. cit.*, 35. Fotografía del Museo
83. Vaticano, Braccio Nuovo Inv. 2290. Alt.: 2,04 m *Helbig* I núm. 411. Foto Alinari

84. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 4885. Alt.: 5,4 cm. De la Villa dei Papiri en Herculano. INR 64.1804
85. De F. Brown, *Cosa*, Ann Arbor, 1980, fig. 68
86. Roma, Villa Medici. Alt.: 1,56 m. De un vaciado. Fototeca Unione
87. Foto J. Ganzert
88. Foto J. Ganzert
89. a) *MuM*, subasta 38, 1968 núm. 328 (*Giard* núm. 1.098); b) British Museum. Mattingly I núm. 369, lám 7, 20
90. Fototeca Unione, de un original desconocido
91. Venecia, Museo Archeologico Inv. 263. Alt.: 93 cm (Dütschke V núm. 303). Fotografía del museo
92. De A. Boethius y J.B. Ward Perkins, *Etruscan and Roman Architecture*, Londres, 1970, 190
93. París, colección privada. Alt. 10 cm. De Mon. Piot 5, 1899; véase fig. 185
94. Reconstrucción E. La Rocca, G. Foglia *Amazzonomachia*, exposición, Roma, 1985, 91
95. INR 71.154
96. Foto G. Fittschen-Badura
97. Foto Inst. Múnich
98. Foto G. Fittschen-Badura
99. a-c) París, Louvre Inv. 358. Fotografías del museo
100. a); b) Foto G. Fittschen-Badura
101. Florencia, Uffizi Inv. 972. Alt.: 1,50 m. INR 75.293
102. a); b) Roma, Museo Capitolino, Stanza dei Filosofi. Alt.: 59 cm. *Helbig II* núm. 1382. Fotografía del museo (B. Malter)
103. a) París, Bibl. Nat. *Giard* núm. 365; b); c) *Niggeler* núm. 1.047 (*Giard* núm. 515)
104. Roma, Museo de las Termas Inv. 56230. Alt.: 2,17 m. Giuliano I, 1 núm. 170. INR 65.1111
105. Fondi, Museo Civico. Alt.: 1,77 m. INR 173 VW 81
106. De BC 78, 1962, 155 (Colini)
107. Antiquarium Comunale en el Celio. Fototeca Unione
108. Roma, Palacio de los Conservadores, Museo Nuovo Inv. 855. Alt.: 1,05 m. INR 60.1472
109. Vaticano, antes en el Belvedere, Inv. 1115. Alt.: 95 cm. Negativo del Instituto.
110. Museos del Vaticano, Museo Greg. Prof. Inv. 1156/7. Alt.: 1,04 m, long. 4,72 m. Foto Inst. Múnich
111. Roma, Museo Capitolino Inv. 1909. Alt.: 90 cm. INR 50.45
112. Roma, Museo de las Termas, Almacén; del Mitrreo bajo S. Stefano Rotondo. Alt.: 63 cm. Foto Valderini
113. De G. Carettoni, e.a., *La Pianta marmorea di Roma antica*, Roma, 1960, lám. 18
114. De «*Città e Architettura nella Roma imperiale*», *Analecta Romana*, supl. 1984, 43 (F. Coarelli)
115. De W. Friedländer y A. Blunt, *The Drawings of Nicholas Poussin*. Cat. Rais. V (Londres, 1974) núm. 294
116. De E. Buchner, *RM* 83, 1976, 353
117. Fototeca Unione
118. De E. Rodríguez Almeida, *Forma Urbis Marmorea Aggiornamento generale*, 1980; completado y dibujado por M. Pfanner
119. INR 73.998, de la maqueta
120. De Boethius y Ward Perkins, *loc. cit.*, 222

121. De G. Alföldy, *Römische Sozialgeschichte*³, 1984
122. Maqueta de Roma, Museo della civiltà Romana. Fotografía Musei Capitolini (B. Malter)
123. De un grabado de Rossini 1824
124. INR 72.2403
125. Leiden, Rijksmuseum. Inv. 41931/2.61. Diámetro: 4 cm. Fotografía del museo
126. Roma, *Ara Pacis Augustae*. 4,60 × 11 × 10 m. INR 66.104
127. *MuM*, subasta 38, 1968 núm. 310 (*Giard* núm. 221)
128. París, Louvre Inv. MA 1280. Foto G. Fittschen-Badura
129. De *BdA* 1, 1921, 328
130. Roma, Palacio de los Conservadores, Braccio Nuovo Inv. 2392. Alt.: 1,65 m. Foto Anderson
131. Parma, Museo Nazionale Inv. 404. Alt. 88 cm. INR 67.1640
132. a); b) *Niggeler* núm. 1.039 (*Giard* núm. 273)
133. París, Bibl. Nat. *Giard* núm. 330
134. París, Bibl. Nat. *Giard* núm. 365
135. INR 32.1744
136. Fotografía Musei Capitolini (B. Malter)
137. Véase fig. 248 a. INR 62.1794
138. a) Palestrina, Museo Barberiniano. INR 77.1553; b); c) Viena, Kunsthistorisches Museum Inv. 604; 605. Alt. 94 cm, ancho: 81 cm, de *Antike Plastik IV*, 1965, lám. 54, 55
139. a); b) Roma, Palazzo Primoli, Via dei Soldati 25. Alt.: 90 cm, ancho 1,90 m. INR 74.1008/12
140. Foto G. Fittschen-Badura
141. Foto G. Fittschen-Badura
142. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 6715. *Guida Ruesch* 149. Alt.: 87 cm. Foto Alinari
143. París, Louvre. Alt.: ca. 65 cm, de Gusman, *L'art décoratif*, lám. 5
144. Antes en Berlín, Staatliche Museen Inv. 3779, 62. Alt.: 36 cm; diámetro: 35,3 cm. Fotografía del museo
145. a) *Niggeler* núm. 1.032 (*Giard* núm. 989); b) *MuM*, subasta 38, 1968 núm. 333 (*Giard* núm. 1.016)
146. a) *MuM*, subasta 43, 1970 núm. 27 (*Giard* núm. 1.228); b) Múnich, Staatl. Münzsammlung. Fotografía del museo
147. Vaciado de una pasta vítrea, antes probablemente en Berlín, Staatl. Museen, Antiquarium Inv. 2816. Alt.: 2,4 cm. Foto Inst. Múnich (H. Glöckler)
148. Museos del Vaticano, Braccio Nuovo Inv. 2290. Alt.: 2,04 m; a) Foto Inst. München; b) Foto Alinari
149. De P. Zanker, *Forum Augustum*, 1968
150. Véase fig. 86. INR 1931
151. Argel, Musée Nationale d'Antiquités. Foto Alinari
152. Brescia, Museo Civico. Alt.: 1,95 m. Foto del Istituto Centrale di Restauro
153. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 251. Alt.: 2,10 m. INR 83.2259
154. Roma, Museo de las Termas Inv. 108522. Alt.: 2,28 m; véase Giuliano I 8, 1, 219
155. a); b) Roma, Museo Capitolino Inv. 58. Alt.: 3,60 m. a) INR 75.2261; b) INR 75.2253
156. a); b) Pompeya, IX 13, 5; de G.E. Rizzo, *La Pittura ellenistico-romana*, Milán, 1928, lám. 194

157. Foto Inst. Múnich
158. Antes en Berlín, Antiquarium. Medidas: 37 × 42,5 cm. De H. v. Rohden y H. Winnefeld, lám. 127, 1
159. Foto G. Fittschen-Badura
160. Florencia, Uffizi Inv. 336. Alt.: 70,7 cm. INR 77.1759
161. París, Louvre Inv. 8. Medidas: 41 × 38 cm. a) Foto Marburg; b) Foto Giraudon
162. De *BdA* 35, 1950, 109, fig. 2
163. Luni, Museo Archeologico (antes, en Turín, Mus. Arch.). Alt.: 84 cm. Dütschke IV, 35 s. núm. 48. INR 30.232
164. De A. Degrassi, *Inscr. Italiae* XII, 3, Roma. 1937, 4
165. Foto G. Fittschen-Badura
166. Maqueta. Roma, Antiquario del Foro di Augusto. Fototeca Unione
167. a) *Niggeler* núm. 1.051 (*Giard* núm. 529); b) *Niggeler* núm. 1.049 (*Giard* núm. 522)
168. a) Münzhandlung Basel 6, 1936, núm. 1.516 (*Giard* núm. 548); b) Bank Leu 265, 1966, núm. 44 (*Giard* núm. 537)
169. Foto G. Fittschen-Badura
170. Foto G. Fittschen-Badura
171. *Niggeler* núm 1075 (*Giard* núm. 1457)
172. Bonn, Rhein. Landesmuseum. Ancho: 8,4 cm. Fotografía de la Gliptoteca de Múnich
173. *Niggeler* núm. 1076 (*Giard* núm. 1645)
- 174-175. Corinto, Museo. Foto Excavaciones Americanas Roma, Museo Capitolino Inv. 745. Altura del mentón a la coronilla: 26,5 cm. Foto G. Fittschen-Badura
177. Museos del Vaticano, Belvedere Inv. 1115; fig. 109. INR 75.1289
178. Cherchel, Musée Arch. Alt.: 2,28 m. Foto G. Fittschen-Badura
179. a) *MuM*, subasta 38, 2968 núm. 334 (*Giard* núm. 1.366); b) *Niggeler* núm. 1.071 (*Giard* núm. 1.432); c) *Niggeler* núm. 1.073 (*Giard* núm. 1.394); d) de un vaciado, en el Seminar für griech. u. Röm. Geschichte, Frankfurt; e) Múnich, Staatl. Münzsammlung. Fotografía del museo
- 180-181. París, colección privada; actualmente está muy deteriorado. De Mon. Piot V, 1899
182. Viena, Kunsthistor. Museum Inv. IX A 79. Medidas: 19 × 23 cm. Fotografía del museo
183. a); b) Londres, British Museum Inv. GR 1866.8-6.1. Alt.: 22 cm. Fotografía del museo
184. Viena, Kunsthist. Museum Inv. IX A 95. Alt.: 9 cm. Fotografía del museo
185. Trípoli, Museo. Altura, con plinto: 3,10 m. INR 61.1723
186. Sorrento, Museo Correale. Alt.: 1,17 m. INR 6518
187. Roma, Palacio de los Conservadores. Museo Nuovo Inv. 1386. Alt.: 1,56 m. INR 7500
188. Roma, Antiquario Palatino. Alt.: 17 cm. INR 70.2047
189. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 6008. Alt.: 1,08 m. De un vaciado, en el Akad. Kunstmuseum Bonn. Fotografía del museo
190. Colección privada (Mattingly I Nr. 192 ss). Foto Hirmer
191. Roma, Palacio de los Conservadores, Museo Nuovo Inv. 1873. Alt.: 1,47 m. Foto Alinari
192. Roma, Palacio de los Conservadores, Mon. Arc. Inv. 980. Alt.: 26,5 cm. De Stuart-Jones, *Pal. Cons.* lám. 83

193. Roma, *Antiquario Palatino*. Alt.: 62 cm. Fotografía Soprintendenza Archeologica di Roma
194. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 538. Alt.: 2,12 m. Fotografía del museo
195. Venecia, Museo Archeologico Inv. 11. Alt. 3,17 m. Foto Inst. Múnich
196. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 531. Alt.: 2,20 m. Fotografía del museo
197. Múnich, Gliptoteca Inv. 214. Alt.: 1,65 m. Fotografía del museo
198. Pérgamo, Deutsche Ausgrabungen 389 610a/Zi 13. Ancho: 4,9 cm. Fotografía de G. Hübner
199. Berlín Antikensmuseum, Staatl. Mus. Preuss. Kulturbesitz Inv. 196236. Ancho: 9,3 cm. Fotografía del museo (I. Geske)
200. Londres, British Museum. Alt.: 25 cm. Fotografía del museo
201. Nîmes, Maison Carrée. Foto Inst. Múnich
202. Roma, Foro di Augusto, *Antiquario*. De *Antike Plastik* XIII, 1973, lám. 3
203. Roma, Tabularium. Foto Anderson
204. Foto G. Fittschen-Badura
205. Venecia, Mus. Arch. Inv. 114. Alt.: 72,7 cm. INR 68.5077
206. Véase fig. 84. INR 69.657
207. De «*Athens in Prehistory and Antiquity*», *Exhibition on Architecture and City Planning*, J. Travlos (ed.)², Atenas, 1987, 41
208. Brugg, Vindonissa Museum. Ancho: 7,6 cm. De A. Leibundgut, *Die röm. Tonlampen in der Schweiz*, 1977, lám. 23, 3
209. Torre Annunziata, villa romana. Foto Inst. Múnich
210. Ionides Collection (antes Marlborough). Alt.: 4,5 cm. De J. Boardman, *Engraved Gems. The Ionides Collection*, Evanston, 1968; fig. 19
211. a); b) Roma, Galleria Doria. Alt.: 88 cm. INR 71.1463; 71.1468
212. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 6882. *Guida Ruesch* 1789. Alt.: 91 cm. INR 67.2357
213. Nápoles, Museo Nazionale. INR 77.1773; 77.1776
214. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 72987. Foto Alinari
215. Detalle de fig. 144. Staatl. Museen, Berlín
216. Londres, British Museum Inv. Q879, de T. Hölscher, *Victoria Romana*, Manguña, 1967, lám. 13, 1
217. Heidelberg, Arch. Inst. d. Univ. Inv. LA 99. Fotografía del museo (K. Guhl)
218. Nápoles, Museo Nazionale. Alt.: ca. 45 cm. INR 93.1993
219. Pompeya, Vía de Herculano. En primer plano el monumento funerario de Q. Calventius Quinctus. Altura del altar: 2,25 m. INR 77.2128
220. a); b) Perugia, Enterramiento de los *Volumnios*. Medidas: 40,5 × 76 × 57 cm. a) INR 82.2042; b) Foto Inst. Múnich
221. a); b) Nueva York, colección privada; provisionalmente Metr. Museum Inv. L 1984. 119.1. Fotografía del Metr. Museum
222. Roma, Palatino, Casa de Augusto. Fotografía Soprintendenza Archeologica di Roma
223. Roma, Museo de las Termas Inv. 1118. Alt.: 2,30 m. De J. Charbonneaux, *L'art en siècle d'Auguste*, 1948
224. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 147 501. INR 59.1972; 59.1978; 59.1974
225. Turín, Museo Archeologico. Alt.: 38 cm. (Dütschke IV núm. 172) INR 74. 1589
226. Múnich, Gliptoteca Inv. 455. Medidas: 33,5 × 29 cm. Fotografía del museo
227. Roma, Museo de las Termas Inv. 1074. Foto Anderson

228. Roma, *Columbarium* en Vigna Codini. Foto Anderson
229. a) Roma, Museo Capitolino Inv. 354. Alt.: 41 cm. Fotografía del museo; b) Roma, Museo Capitolino Inv. 353. Alt.: 48 cm. Fotografía del museo; c) Roma, Museo Capitolino Inv. 346. Alt.: 40 cm. Fotografía del museo; d) Múnich, Gliptoteca Inv. 413 (*ABr* 69). Alt.: 40 cm. Fotografía del museo
230. Reconstrucción de K. Tuchelt, *IstMitt.* 25, 1975, fig. 15
231. Londres, British Museum. a) Pella A. 1096, BMC dudoso 17 (23 a.C.); b) Teos A. 1319, BMC 67; c) Aradus A. 1480, BMC 356 (7 a.C.)
232. Corinto, Museo Inv. 116 A. Alt. del mentón a la coronilla: 28 cm. Fotografía Corinth Excavations
233. Antes en Samos; antes, Inv. 46; perdido. Alt.: 48,5 cm. Foto H. Weber
234. Afrodísia, *Caesareum*. De K. Erim, *RA* 1982, 164, fig. 3
235. Afrodísia, *Caesareum*. De K. Erim en V. Kazi, *Sonuclari Toplantisi*, 525
236. *MuM*, subasta 43, 1970 núm. 278 (*Giard* núm. 1.701)
237. Londres, British Museum. Fotografía del museo
- 238-239. Palestrina, Museo Barberiniano. INR 59.168; 59.172
240. Palestrina, Museo Barberiniano. INR 57.1546
241. Propuesta de un esquema tentativo de M. Pfanner, según Mazois y La Rocca
242. Ostia, Foro, M. Pfanner según G. Calza
243. Pola, Templo de Roma y Augusto. a) Foto Th. Schäfer; b) Foto Alinari
244. Turín, Museo Archeologico (Dütschke IV núm. 6 ss.). Alt.: 45 cm. INR 30.255
245. Antes en el *Antiquario Flegreo*; actualmente en Nápoles, Museo Nazionale. Alt.: 1,13 m a) Fotografía de Soprintendenza Archeologica di Napoli (Caserta); b) INR 83.1888
246. París, Louvre Inv. 1838. Medidas: 0,79 × 1,11 m; de un vaciado. Foto Inst. Múnich
247. Túnez, Museo Bardo. Alt.: 1,18 m. INR 63.388
248. De *Forma Italiae* I, 7, 67; dibujo de M. Pfanner
249. Trípoli, Museo. Alt.: ca. 2,20 m. INR 61.1751
250. Trípoli, Museo, Alt.: 2,20 m. INR 61.1733
251. Propuesta de una planta esquemática, de M. Pfanner, completada según La Rocca, Guida 105
252. a) INR 66.638; b) de V. Spinazzola, *Le arti figurative*, 1928; 22
253. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 6041. Alt.: 1,87 m. INR 76.1157
254. Fototeca Unione
255. Según de Franciscis, en R. Graefe, *Vela erunt*, Maguncia, 1979, lám. 148,1
256. Arles, Museo (Esp. I 140). Alt.: 85 cm. INR 41.506
257. Turín, Porta Palatina, de la maqueta del Museo della Civiltà Romana en Roma. INR 73.944
258. INR 75.2653
259. Nápoles, Museo Nazionale Inv. 6233. Alt.: 2,02 m. INR 74.1288
260. Avezzano, Palazzo Torlonia. 0,62 × 1,23 m. De un vaciado, en Roma, Museo della Civiltà Romana. INR 79.2757

Índice toponímico y de museos

Las monedas no están incluidas. Los números de inventario, medidas, etc., se encuentran en las referencias de las ilustraciones.

- Afrodisia, edificio para el culto del emperador, relieves 348, fig. 234, 235
Argel, Musée National d'Antiquités, relieve con grupo de estatuas de culto 233, fig. 151
Argos, Hera de Policeto 293
Arles, Musée Lapidaire, copia en mármol del *clipeus virtutis* 117, 118, 120, 121, fig. 79; altar procedente del teatro 376, fig. 256
Atenas, Agora 307. fig. 207; Odeón de Agripa 307, fig. 207; altar de las doce divinidades 194
—, Acrópolis, Erecteión 300-01, 344; Partenón 344; Atenea Pártenos de Fidias 236-37; Propileos de la Acrópolis 301; templo de planta circular para Roma y Augusto 344
—, Agora romana 307
Avezzano, Palazzo Torlonia, relieve con representación de una ciudad 380, fig. 260

Berlín, Antikenmuseum, matriz para un cuenco de cerámica aretina 297, fig. 199
—, antes en el Antiquarium, pasta vítrea con partos arrodillados 224, fig. 147; panel de revestimiento de terracota 244, fig. 158; cratera de plata de Hildesheim 219, 317, fig. 144, 215
Bonn, Akademisches Kunstmuseum, teja antefija (delfines, trofeo, *rostrum*) 107, fig. 65
—, Rhein. Landesmuseum, remate superior de una vaina de espada 258, fig. 172
Boston, Mus. of Fine Arts, cuenco de cerámica aretina 111, 310, 311-12, fig. 69; camafeo con Octaviano en un carro tirado por hipocampos 122-23; relieve con un bebedor dionisiaco 84, fig. 46; sardónice, Octaviano en un carro tirado por hipocampos 122, fig. 82
Brescia, Museo Civico, estatua de bronce de la Victoria 234, fig. 152
Brugg, Vindonissa Museum, lucerna de cerámica con la Victoria 310, fig. 208

Cagliari, Museo Archeologico, retrato de un desconocido 30, 342, fig. 8
Cesarea Maritima, estatua de Augusto 293
—, Templo de Roma y Augusto 293, 344, 365

- Colonia, altar de Roma y Augusto 349
 —, Röm. Germ. Museum, camafeo de vidrio (trípode y serpiente) 74, fig. 39
 Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, retrato de Pompeyo 28, 30, 342, fig. 6; estatua de Julia Augusta 293, 369, fig. 196; estatua de Tiberio 263, 291, fig. 194
 Corinto, Museo, retrato de Augusto 347, 348, fig. 232; estatuas de Gayo y Lucio César 259 s., fig. 174, 175
 Cosa, Capitolio, reconstrucción del templo itálico 133, fig. 85
 Creta, gruta cultural del monte Ida 307.
- Cherchel, Musée Archéologique, estatua *thoracata* 218, 263, 265, fig. 178
- Efeso, Templo de Augusto 344
 —, monumento de los partos 347-48
 Eresos, edificios para el culto del emperador 345
- Florencia, Museo Archeologico, el llamado «Arringatore» 23, fig. 4
 —, altar de Lares 152, fig. 101; relieve de mármol con el Templo de Vesta 246, fig. 160
 Fondi, Musco Civico, estatua de un *Lupercus* 160, fig. 105
 Formia, estatua de una figura togada 197, 372, fig. 129
- Gaeta, mausoleo de Munacio Planco 338
- Halicarnaso, mausoleo 99, 284, fig. 58 a
 Heidelberg, Archäologisches Institut, lucerna de año nuevo con la Victoria 318, fig. 217
- Ionides Col., antes Marlborough, ágata 312, fig. 210
- La Alcudia, Mallorca, retrato de Octaviano 30, 64, fig. 33
 Leiden, Rijksmuseum, medallón de vidrio 193, fig. 125
 Leipzig, Archäol. Institut, espolón de mármol 107, fig. 63
 Leptis Magna, templo del Foro 366
 —, teatro 375
 Londres, Brit. Museum, lucerna de barro cocido con Victoria y *clipeus virtutis* 318, fig. 216; vaso de Portland 297-98 s., fig. 200; la llamada «espada de Tiberio» 274, fig. 183
 Luni, Musco Archeologico (antes en Turín, Mus. Arch.), lápida funeraria con el grupo de Eneas 249, 325, fig. 163
 Lyon, altar de Roma y Augusto 349-50, fig. 236
- Malibú, J.P. Getty-Museum, reconstrucción de la Villa dei Papiri 49, fig. 20
 Mileto, *buleuterion*, altar de Augusto 345, fig. 230
 Mitilene, edificio y estatuas del culto del emperador 351, 354
 Múnich, Antikensammlungen, lucerna de barro cocido con los delfines de Agripa 97, fig. 56
 —, Gliptoteca, la llamada «basa de Ahenobarbus» 31, 32, 197, fig. 10; relieve bucólico 335-36, fig. 226; Diana Braschi 291, 294, fig. 197; retrato particular de comienzos de la época imperial 341, fig. 229 d
 —, Staatl. Münzsammlungen, gema de anillo 108, fig. 66

Nápoles, Museo Nazionale, herma de bronce del Doríforo 125, 126, 303, fig. 84, 206; bracero de bronce 316, fig. 213; toro farnesino 95; casco de gladiador 319, fig. 218; esfinge de mármol 305, 315, fig. 212; centro de mesa con Victoria 316, fig. 214; frescos de Boscotrecase 328, 331, fig. 224; estatua arcaizante de Diana, de Pompeya 286, 310, fig. 189; divinidad femenina, de Cumas 359, fig. 245; estatua de una sacerdotisa, de Pompeya 371, 372, fig. 253; estatua *thoracata* de M. Holconio Rufo 379, fig. 259; relieve de Capua 44, fig. 19; relieve con la visita de Dioniso 86-87, fig. 49; relieve con figuras que soportan un entablamento 218, fig. 142; gema de anillo (Marco Antonio como Hércules) 68, fig. 35; estatua de un desconocido, de la Villa dei Papiri 52, fig. 24; Venus de Capua 234, fig. 153; fresco de la Casa dei Dioscuri (trípode con Nióbides) 111, fig. 70

Nueva York, Metropolitan Museum, recipiente de cerámica aretina (Hércules y Onfale) 82, fig. 45; frescos de la Villa de Boscoreale 50

—, colección privada, altar funerario con espolones 325, fig. 221

Nîmes, Maison Carrée 261, 299, 356, 358, fig. 201

Olimpia, Zeus de Fidias 293

Orange, arco triunfal 108

—, teatro 373, fig. 254

Ostia, templo del Foro 356, fig. 242

Palestrina, relieves 213

—, Museo Barberiniano, altares de Securitas y Pax 355, fig. 238, 239; altar de Augusto 355, fig. 240; relieve de una fuente 212, 355, fig. 138 a

París, Bibl. Nat., *Grand Camée de France* 274

—, colección privada, tazón de plata de Boscoreale 143, 225, 268, 269, 273, 299, 309, 317, fig. 93, 180, 181

—, Louvre, retrato de Augusto 196, fig. 128; retrato de M. Craso-28, 342, fig. 7; relieve con la musa Clío 247, fig. 161; panel de terracota con tronco de zarcillos 218, fig. 143; relieve de Pax, de Cartago 361 s., fig. 246; pedestal de un trípode 148, fig. 99

Parma, Museo Nazionale, estatua de una figura femenina con *stola* 199, 339, 341, fig. 131

Pérgamo, excavaciones alemanas, fragmento de vaso helenístico con escena erótica 297, fig. 198

—, altar de Zeus 194

Perugia, tumba de los Volumnios, urna cineraria de mármol 322, 323, fig. 220

Pola, Templo de Augusto en el Foro 357, 358, 359, fig. 243

Pompeya, edificio de Eumachia 368, 369, 371, 376, fig. 241, 251, 252

—, Foro 356, 376, fig. 241; estatuas 374; arco de Augusto 375; estatuas de emperadores 374; arcos honoríficos 375

—, altares funerarios ante la puerta de Herculano 321, 339, 367, fig. 219

—, casa IX 13, 5, pinturas murales (grupo de Encas) 240, 241, fig. 156

—, edificio del mercado 371

—, *gymnasium* 48

—, Teatro 46, 374-75, fig. 255

—, Templo de Júpiter 377

—, Templo de *Fortuna Augusta* 368, 371

—, Templo de Mamia en honor del genio de Augusto 368

- , termas 46
- , Villa dei Misteri, decoración mural de un dormitorio 50, 325, fig. 22
- Pozzuoli, inscripción dedicatoria de V. Calpurnio 359

- Roma, acueductos 96-97, 170, 171, 175, 251
- , Anfiteatro de Stalio Tauro 95-96, 179, 180
- , *Antiquario Palatino*, paneles de terracota 288-89, 294, fig. 193; paneles de revestimiento de terracota 113, fig. 73; fragmento de la estatuilla arcaica de un Paladio 285, fig. 188
- , *Aqua Appia* 251
- , *Aqua Virgo* 172
- , *Ara Fortunae Reducis* 194
- , *Ara Pacis* 147, 148, 151-56, 176, 193, 194, 208-13, 216, 218, 219-20, 228, 232, 236, 241-44, 296, 302, 322, 323, 333, 360, 362, 369, fig. 96, 98, 100, 124, 126, 130, 136, 140, 141, 157, 159, 169, 170, 204
- , *Atrium Libertatis* 95
- , *Basilica Neptuni* 174
- , biblioteca de A. Polión 95
- , Campo de Marte 170, 172, 173, 179, 185, 186, 187, fig. 18, 114, 122; santuarios de la victoria 73, fig. 18; *Ustrinum* 100; Villa de Agripa 172
- , *Campus Agrippae* 172
- , Capitolio 186, 187, 223; estatua de bronce de César 59; estatuas de los reyes 241; imagen cultural de *Iuppiter Optimus Maximus* 42; Templete de planta circular de *Mars Ultor* 136, 223, 234
- , Casa dei Grifi, decoración mural 50, fig. 21
- , Casa di Livia 327, 330-31
- , Circo Flaminio 131, 170, 180-81, 186
- , Circo Máximo, delfines de Agripa 97
- , Colisco 180, fig. 120
- , *columbarium* de Vigna Codini 339, fig. 228
- , *Comitium* 45
- , *Compitum Acili*, santuario de Lares 161, fig. 106, 107
- , enterramientos de los libertos en la Via Statilia 35, fig. 12
- , estatuas de *Apollo Sandalarius* 163; del *Divus Iulius* 263; de *Iuppiter Tragoedus* 163-64; estatuas de plata de Octaviano 110-11
- , *Forma Urbis* 168-70
- , Foro de Augusto 108, 142, 159, 180, 188, 232, 239-41, 246, 248, 251-54, 271, 273, 276, 277, fig. 118, 123, 149, 164, 165, 166; cariátides 300, fig. 202; cuadriga triunfal 253; galería de estatuas 239-40, 250-51, fig. 164, 165, 166
- , Foro de César 35, 136; imagen cultural de *Venus Genetrix* 284
- , Foro romano 24, 103-04, 137, 195, 197, 254, 262, 262, 263, fig. 61; arco de Accio 105, 116, 241; Basílica Emilia 106, 146, 195, 245, 262; Basílica Julia 97, 106, 175, 262; *Columnae rostratae* de Octaviano 63, 64, 78, 105; Curia, antigua 45; *Curia Iulia* 78, 97, 104, 106, 117, 120, 253, 254; Victoria de Tarento 104, 121-22, fig. 62 b; *clipeus virtutis* 117, 120, 129, 269, 363; columna honorífica de Duilio 64; *Miliarium Aureum* 175; arco de los partos 106, 224, fig. 146 a; Pórtico de Gayo y Lucio 106, 147, 175, 263, fig. 95; tribuna para los oradores (rostra) delante del Templo de César 105; monumento senatorial en honor de Gayo y Lucio César 262-63; estatua ecuestre dorada de Octaviano junto a la tribuna 59, 64, 105
- , Galleria Doria, pie de mesa de mármol con esfinges 314 s., fig. 211

- , *Horrea Agrippiniana* 175
- , *Lupercal* 244
- , *Macellum Liviae* 175
- , Mausoleo de Augusto 45, 90, 97-102, 175, fig. 57, 58 c, 59
- , Mausoleo de Cecilia Metela, 36-37, 99-100, 338, fig. 14, 58 d
- , Mausoleo de M. Virgilio Eurisacio 35, 338, fig. 13
- , Museo Capitolino, retratos particulares de comienzos de la época imperial 341, 345, fig. 229, 230; altar votivo de los carpinteros 164, fig. 111; copia de la estatua cultural de *Mars Ultor* 236, 238, fig. 155; busto de Agripa Póstumo 260, fig. 176
- , *Naumachia Augusti* 108, 181, 262
- , palacio y columnas de Escauro 168
- , Palacio de los Conservadores, cabeza masculina arcaizante 287, fig. 192; estatua arcaizante de Príapo 286, 191; altar de Lares del *vicus Aescletus* 161, fig. 108; el llamado *togatus Barberini* 197, fig. 130; relieve del *Ara Pietatis* con la fachada de un templo 285, fig. 187
- , Palatino, Casa de Augusto 74, 326, 351, fig. 40, 52, 222,; Casa dei Grifi, pinturas murales 50, 325, fig. 21; monumento de las Danaides 110; cuadriga de Lisias, con Apolo y Artemisa 110; esfinge de Apolo 113; santuario de Vesta 246
- , Palazzo Primoli, relieve de Falcrio 214, 216, fig. 139
- , Panteón de Agripa 103, 132, 170-74; estatua de Augusto en el pórtico 172
- , pirámide de Cestio 338
- , *Porticus Liviae* (tb. Puerta de Livio) 168, 175, 369, fig. 113
- , *Porticus Metelli* 44, 177; grupo ecuestre de Lisipo 44, 177
- , *Porticus Octavia* 175, 177
- , *Porticus Octaviae* 156, 175, 177, fig. 102, 118
- , *Porticus Vipsania* 172; mapa del mundo, 174
- , *Regia* 93, 246
- , *Saepta Iulia* 172, 173, 174, 179, 180-81; fig. 115; ciclo pictórico de la procesión de los Argonautas 174; grupo estatuario de Quirón-Aquiles 173; grupo estatuario de Pan-Olimpo 174, fig. 115
- , Sepulcro de A. Hirtio fig. 58 b, 37, 99
- , *Solarium Augusti* 176, 177, fig. 116, 117
- , *Tabularium* 42
- , templos
 - de Apolo Palatino 45, 74, 75, 86, 91, 93, 97, 103, 109-15, 136, 138, 152, 204, 217, 234, 252, 284, 285, 290, 310, 315, fig. 40, 51, 52, 54 a; estatuas de Apolo 110, 112, 113, 234, 284-85; de Scopas 284; estatuas de Búpalo y Aténida 285; estatua de Diana de Timoteo 284; trípodes dorados de Apolo 111, 163; grupo de imágenes culturales en el Templo de Apolo 234, 284, 285, fig. 186; estatua de Leto de Cefisódoto 284; estatua del Paladio 285, fig. 188; marco de la puerta del Templo de Apolo 112
 - de Apolo *in circo* (de Sosio) 90, 91, 93, 108, 113, 120, 186, 285 (amazonomaquia), fig. 51, 53 b, 54 b, 55, 72, 94, 118
 - de Bellona 186, 251, fig. 118
 - de la Concordia en el Foro 42, 106, 132, 137, 139, 142, 144, 301, 31, 87, 110, 114, 116 s., 121, 258, fig. 203
 - de Diana Cornificia 91
 - de *Iuppiter Feretrius* 79, 130, 223, 241
 - de *Iuppiter Optimus Maximus* 42, 43, 136, 186, 254, 353
 - de *Iuppiter Stator* y de *Iuno Regina* 177

- — de *Iuppiter Tonans* 136, 223, 234; 136, 284 (estatua de Zeus de Lcócares)
- — de Jano 132
- — de la tríada dionisiaca 138
- — de los Dioscuros 106, 132, 137
- — de *Magna Mater* 138
- — de *Mars Ultor* 97, 104, 133, 134, 136, 140, 143, 180, 188, 232, 233, fig. 87, 88, 92, 150; estatua de *Mars Ultor* 233, 234, 236, 238, 263, 319, 379; fig. 155, 218
- — de Quirino 239
- — de Saturno 92-93, 106, fig. 53 a
- — de *Venus Genetrix* 66, 136, 284
- — de Vesta 240, 246, 247, 248
- — del *Area Sacra* en el Largo Argentina 186
- — del *Divus Iulius* 56, 97, 103, 224, 241, 255, 263
- , Teatros
- — de Balbo 179, 185, 186, 195
- — de Marcelo 168, 175, 179, 185, 186, fig. 118, 119
- — de Pompeyo 41, 45, 175, 179, fig. 16
- — de Escauro 168
- , Termas de Agripa 172; Apoxiómeno de Lisipo 172, 173, 179
- , Termas, Museo (Museo Nazionale Romano) pedestal de N. Lucio Hermero 165, 323, fig. 112; estatua de bronce del así llamado soberano de las Termas 23, 28, fig. 1 s.; zócalo de mármol del santuario de Hércules junto al Tíber 147, fig. 97; grupo estatuario de Marte-Venus 235, 295, fig. 154; estatua togada de Augusto 157, 197, fig. 104
- , trofeo y arco de Octaviano, por la victoria sobre Sexto Pompeyo 78
- , Vaticano, Museos, estatua de Augusto, de Prima Porta 104, 196, 211, 228, 232, 281-82, 293, 295, 315, 341, fig. 83, 137, 148; Belvedere, altar de Lares 261, fig. 177; Cortile della Pigna, cabeza monumental de Octaviano 100, fig. 60; antes en el Belvedere, altar de Lares 162, fig. 109; Gall. Statue, estatua sedente de Posidipo 52, fig. 23; Museo Greg. Prof., relieve del ara de los *vicomagistri* 162, fig. 110
- , *Via Appia* 251
- , Villa Albani, relieve con tríada apolínea 87-88, fig. 50
- , Villa Medici, relieve del *Ara Pietatis* 133, 143, fig. 86, 150
- , Villa debajo de la Farnesina 325, 331, 336, fig. 223, 227
- Saepinum*, puerta de la ciudad 379, fig. 258
- Samos, Vathy (antes Museo), retrato de Augusto 347, 348, fig. 233
- Sevilla, *Tabula Siarensis* 353
- Sorrento, Museo Correale, base 246, 284, fig. 186
- Spello, murallas de la ciudad 379
- Sperlonga, villa 49
- Spoleto, arco honorífico 377
- St. Remy, monumento funerario de los Julios 38, 101, fig. 15
- St. Tropez, *Tropaion Alpinum* 101, 267
- Tarento, terracotas 307
- Tarragona, altar de Augusto 351-52
- , templo en el Foro 357
- Tívoli, Templo de Hércules 46
- , monumentos erigidos por M. Vareno en el Foro 365, fig. 248

Torre Annunziata, villa, pinturas murales 310, fig. 209

Trípoli, Mus., estatua del *Divus Augustus*, de Leptis Magna 366, fig. 249; estatua de Claudio, de Leptis Magna 276, 376, fig. 185; estatua de Ceres Augusta, de Leptis Magna, 276, fig. 185

Túnez, Museo Bardo, altar de Cartago 211, fig. 247; altar de P. Perellius Hedulus 362, fig. 247

Turín, Museo Arch., relieve bucólico 335, fig. 225; friso con armas 359, fig. 244; retrato de César 23, 342, fig. 5

—, puertas de la ciudad 379, fig. 257

Venecia, Museo Arch., estatua de Agripa 292, fig. 195; pedestal de candelabro 302, fig. 205; *Ara Grimani* 140, fig. 91

Verona, teatro 379

Viena, Kunsthistorisches Museum, sardónice, Augusto sobre carro tirado por tritones 122, fig. 81; camafeo con el águila 119, fig. 77; camafeo con Octaviano sobre carro tirado por tritones 122; *Gemma Augustea* 211, 271-72, 366, fig. 182; camafeo de Livia 276, fig. 184; relieves de fuentes, de Palestrina 213, 355, fig. 138 b-c; pasta vítrea con el retrato de Octaviano 105, fig. 67