

QVH 150

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.

ISBN 84-206-7113-4



9 788420 671130

ALIANZA EDITORIAL

Paul Zanker: Augusto y el poder de las imágenes



Augusto

y el poder de las imágenes

39

Paul Zanker

Paul Zanker

Versión española de
Pablo Diemer Ojeda
Revisión técnica de
Walter Trillnich

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 84

Alianza Editorial

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 expectación. 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

reconstrucción de la *res publica*, no sólo política, sino también moral y religiosa

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 ocurriría 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 tardorepublicano, 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*). Si-guieron 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 imponerse 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

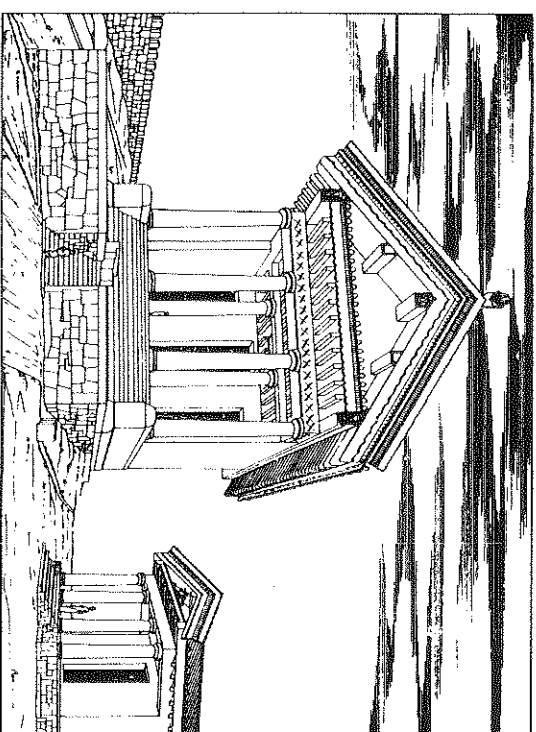
Pietas no sólo era una de las virtudes del *Princeps* inscritas en el clípeo honorífico: habría de llegar a ser uno de los principios fundamentales del Estado augúseo. Desde Catón el Viejo se postulaba que la negligencia hacia los dioses era la causa principal de la degeneración del Estado y de las costumbres,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

Hacia 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 tardorrepública 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 Enas 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 Flamínio; en aquella ocasión —atraviado a la antigua como *fenialis*—

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 recuerriendo con ello a un rito arcaico nunca visto, cuando fue renovado el antiguo *augurium salutaris* 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 Templa

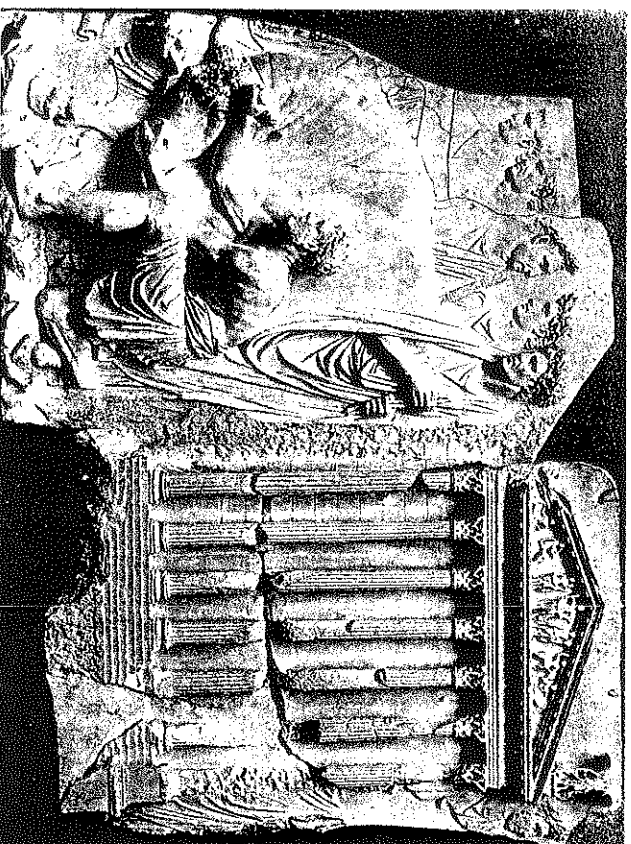
Un programa de tal envergadura requería planificación y organización. Esto comenzaba con la distribución de las tareas de construcción. Ante la multitud de proyectos arquitectónicos, en el futuro se distinguiría entre las obras de tipo sacro y profano. El soberano reservaba para sí la construcción de 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.

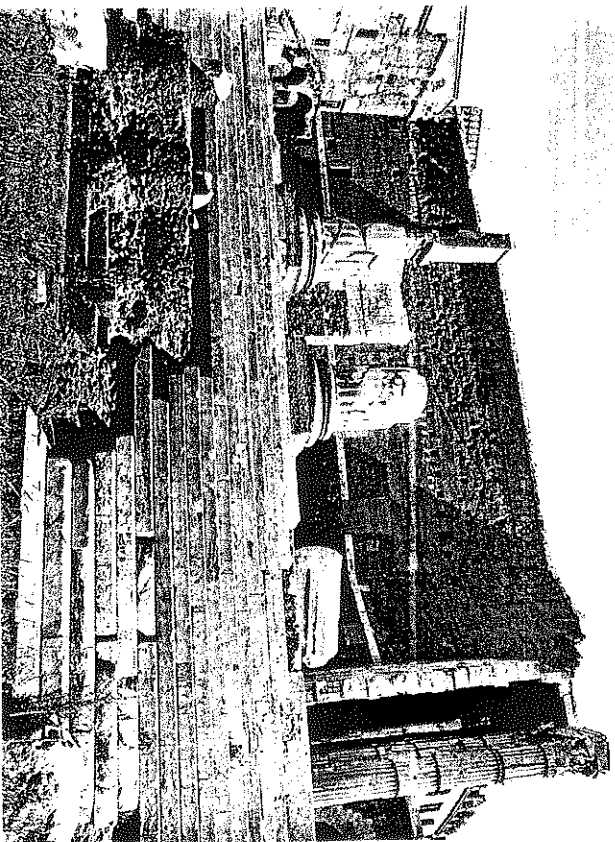
Es evidente que al menos los jefes de obras, recibían directrices claras en lo que respecta al propósito de los edificios y a las ideas básicas del programa de renovación religiosa. En todo caso, los templos no

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 augusteos 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-



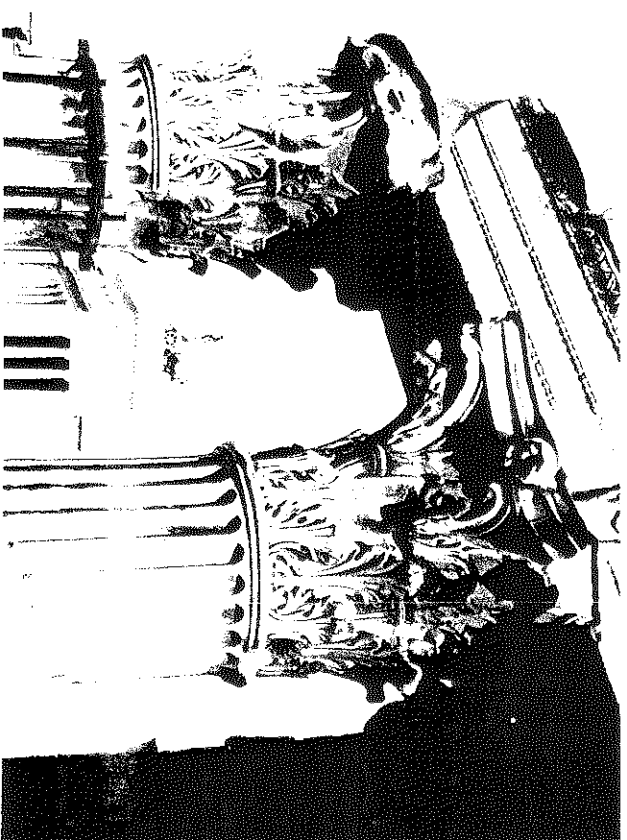
86. Escena de un sacrificio ante el Templo de *Mars Ultor*. Relieve de un altar de la época de Claudio, parecido al *Ara Pietatis* (v. fig. 126).



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 arquivoltas, los frisos, los encastonamientos, 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 acrotéria.

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 plantamientos 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 Varón. 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 *pública magnificentia* iban a la par.



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

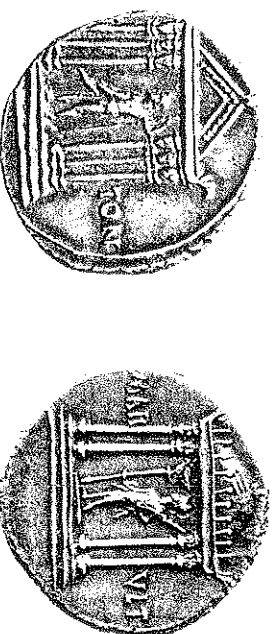
Todo esto debía ser explicado a los principales artistas, cuya capacidad artística debía ser conducida hacia el rumbo deseado. Para ello era necesario un constante intercambio de ideas. Es probable que algunos de los principales arquitectos y artistas tuvieran acceso directo a círculos de amigos como 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 siblinos 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 conquistados 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 religión 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 *adichulae* que habían sido renovados el año 28 a.C. En parte sólo habían sido reparados; las columnas de piedra roba 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) Templo de planta circular de *Mars Ultor*, en el Capitolio. Marte aparece representado en un estilo arcaizante y sostiene los signos 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 triada diomisiaca (*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 nudis 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,

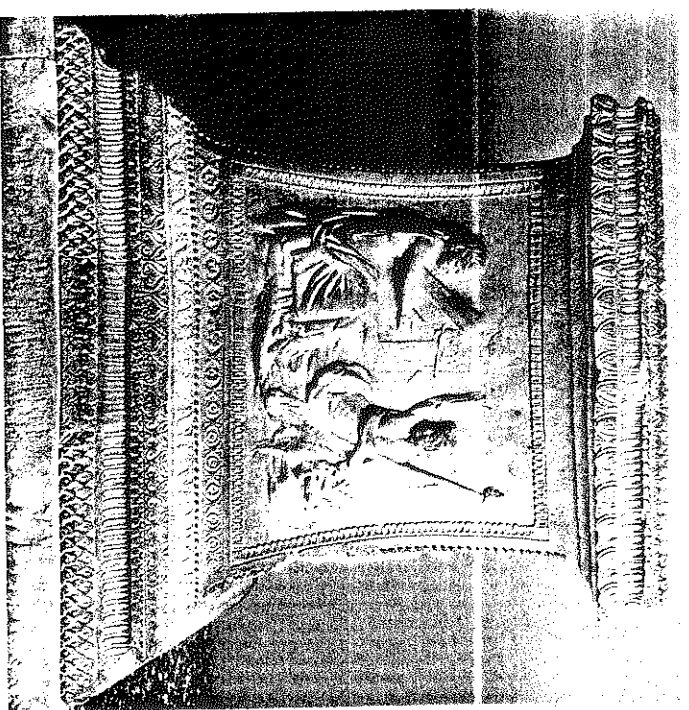


90. Sestercio, Roma, 36 d. C. Templo de la Concordia en el Foro romano. Los nuevos templos estaban decorados con numerosas esculturas relacionadas entre sí a través de un programa.

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 connotancias 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 augusteo 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 augustea 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-

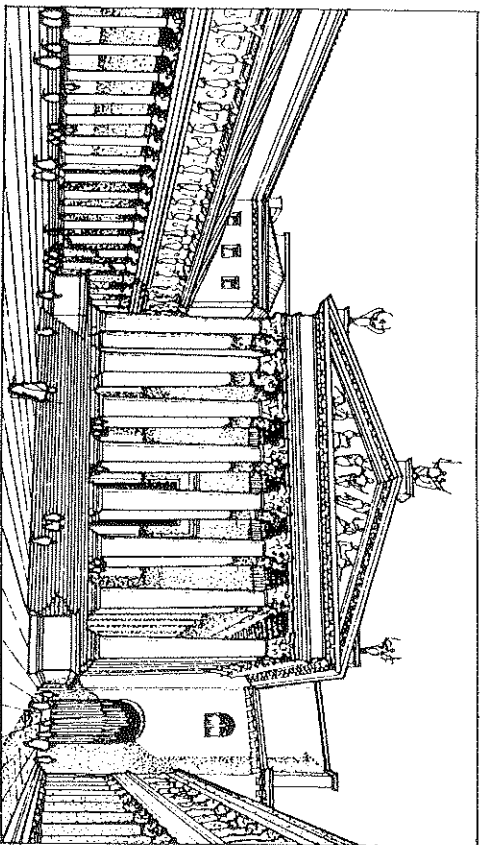


91. La llamada *Ara Graminia*. Base ornamental de la época augustea, con motivos dionisiacos. Es característica la abundante ornamentación delicadamente elaborada.

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).

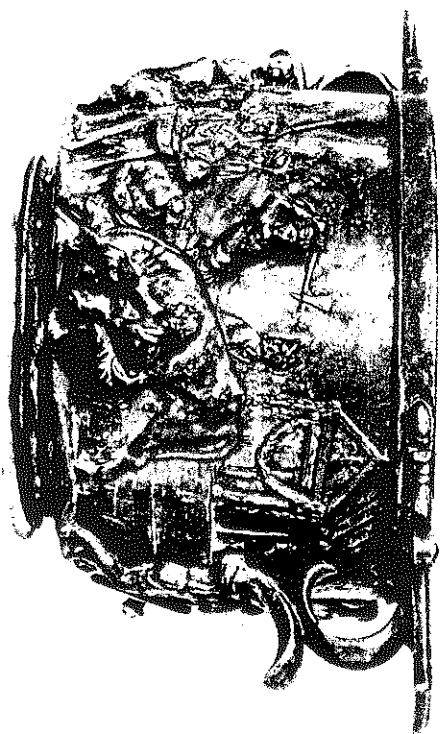
roces guerras si algún atrevido nos provoca en Oriente o si en Occidente alguno resiste su yugo [se refiere con ello a las ceremonias de Estado que tenían lugar en el Foro con motivo de la *profectio* de los jefes del ejército]. El armipotente [Marte] mira hacia el frontispicio del templo y se regocija 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 Iliá, 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 suggestivo 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 religiosas-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.

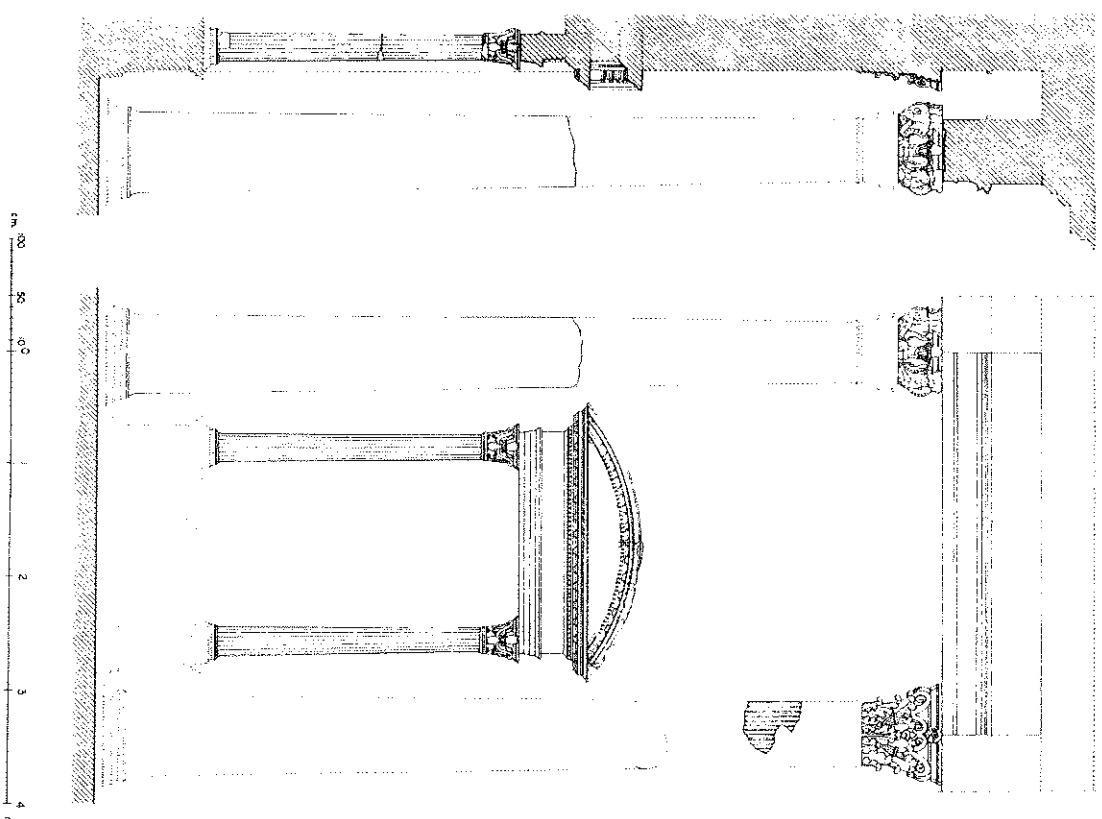
Las representaciones de los sacrificios destacaban desde tiempos inmemoriales las prescripciones sobre el número, el tipo y la belleza de las víctimas. Pero, así como en las imágenes más antiguas los animales aparecían quietos junto al altar (v. fig. 10 a), en aquella época se representaba frecuentemente 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 (*papa*) 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 (*argenteus*) tardoaugústico. Escena de un sacrificio con motivo de la partida de Tiberio (v. fig. 181). Procede 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. Sosis. 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 *Saculum 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 *montales* 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 portafrendas, 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 sugente. 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).

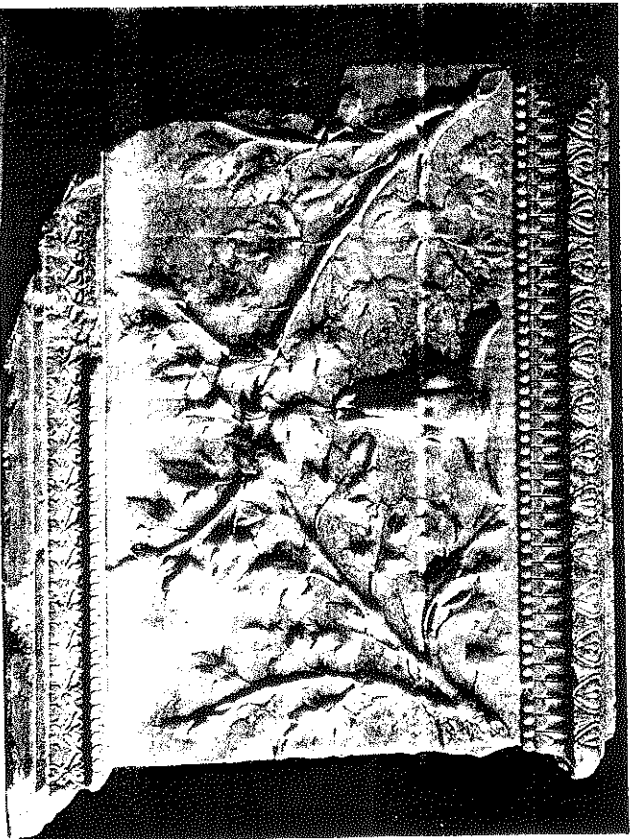
En el interior del *Ara Pacis* se sugiere un recinto sagrado construido con vigas y tablones (fig. 96), mas, en este caso, la realidad ha sido interpretada de forma tan sugestiva que los bucráneos parecen símbolos suspendidos sobre un fondo vacío a pesar de estar adornados con pesadas guirnaldas que, a su vez, los relacionan con celebraciones de sacrificios mediante cintas ondulantes y portafrendas 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 pateras (v. fig. 126).



97. Pedestal de mármol de una estatua, procedente de un pequeño santuario de Hércules, situado junto al Tíber; augusteo. 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

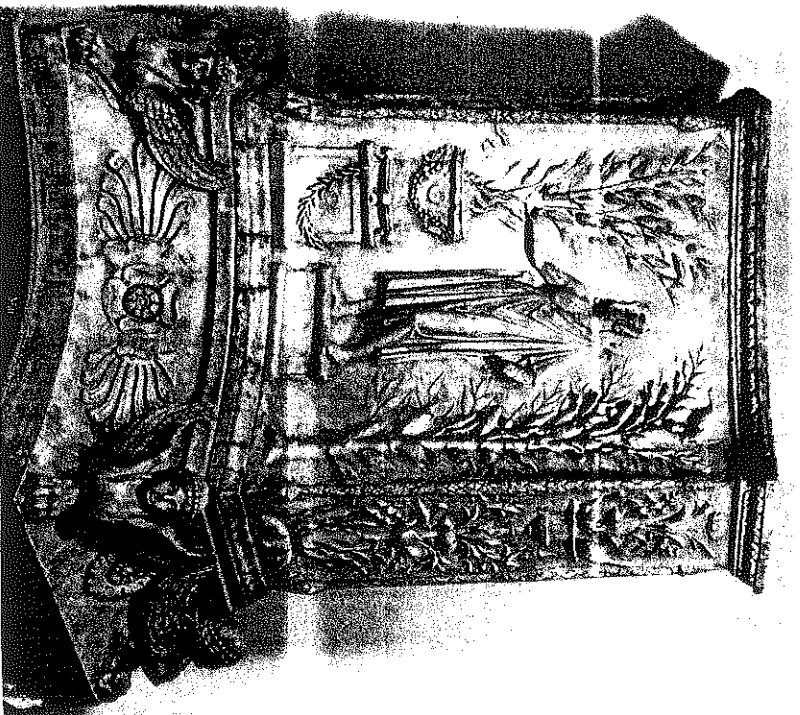
Los colegios sacerdotales, reestructurados o fundados por Augusto en el año 29 a.C., desempeñaban, naturalmente, un papel fundamental en las festividades de los dioses y en los sacrificios. En cierta medida, se les podía identificar y distinguir por sus atributos y vestimentas arcaicas, por ejemplo a 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.

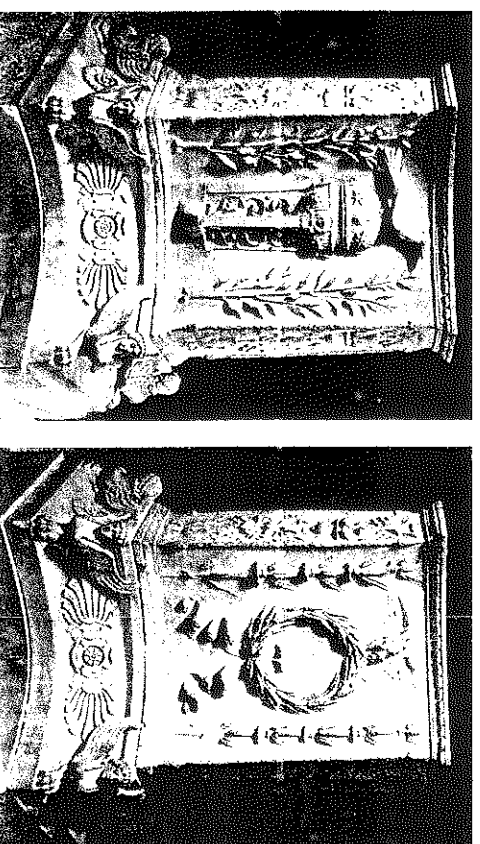
La mejor información de que disponemos se refiere a los ritos de la Hermandad de los Arvales. Este colegio sacerdotal, revitalizado por Augusto y reservado a los patricios, había venerado originalmente a la diosa de la fecundidad de los campos *Dea Dia*. En aquel momento los Arvales aún celebraban un 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 augusteo de un trípod. a) *Quirindemur sacris faciundis* ofreciendo un sacrificio; pequeños lazos 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 arvaes 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

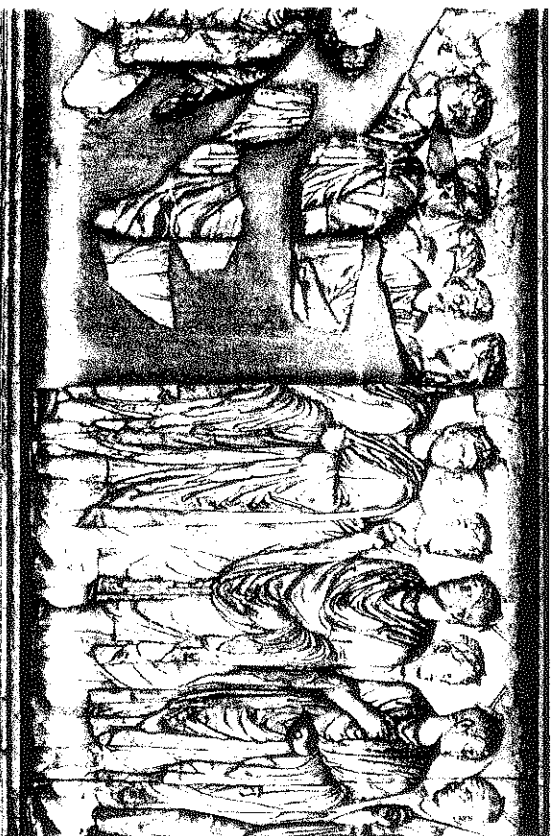


99 b) Trípod apolíneo con un cuervo y zarcillos.

c) Corona de espigas con un águila. Estatuillas 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 signos 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 Galla 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 (*pontífices, augures, XV viri sacris faciundis, VII viri epulonum*) 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 *licttores*, 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 augustea 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*. Agrupa 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 *torgues* (v. figs. 169 y 170).



102 a. Fragmento de un friso (¿), probablemente proceda del Pértico 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, *Fasii* 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. Ancha, espón con *rostra*, tímón. 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 autotransmisión 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*, *acmenae* (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 *pontífices* y la *patera* (portaoftrenda) de los *VII viri epuloni*. 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 arroyante mediante compo-

siciones 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 el 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 fratilis*» (*Res Gestae* 7).

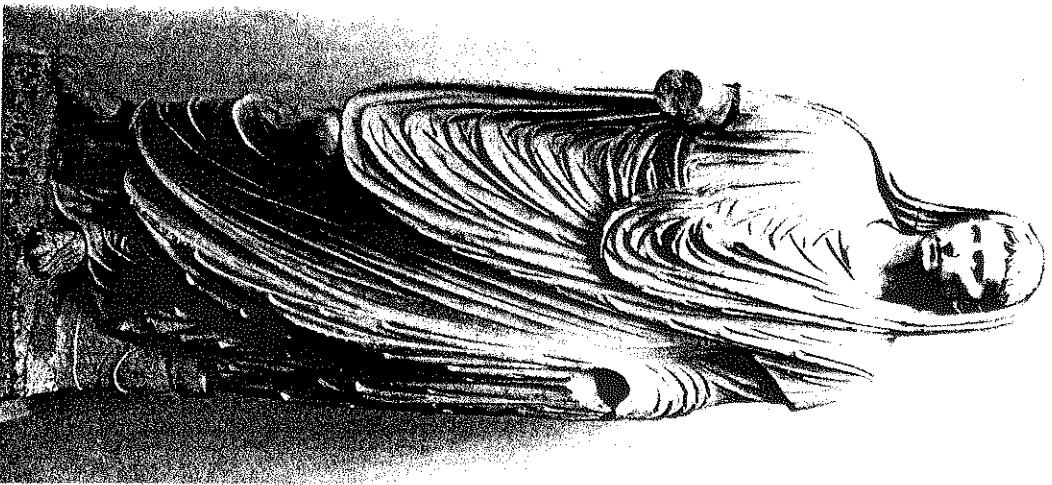
En su piedad, puesta de manifiesto por doquier, cualquiera podía reconocer que el *Princeps* veía en el cumplimiento de sus funciones religiosas su más alta tarea y honra. A más tardar, a partir de la fiesta secular del año 17 a.C., pero probablemente ya en los años veinte, Augusto había puesto en evidencia 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 sacerdotes, de los cuales Augusto era miembro. b-c) Denario de C. Marcius, Roma, 13 a.C. Retrato de Augusto con el *lituus*; estatua de Augusto con la cabeza velada y el *simpuvium*.

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».

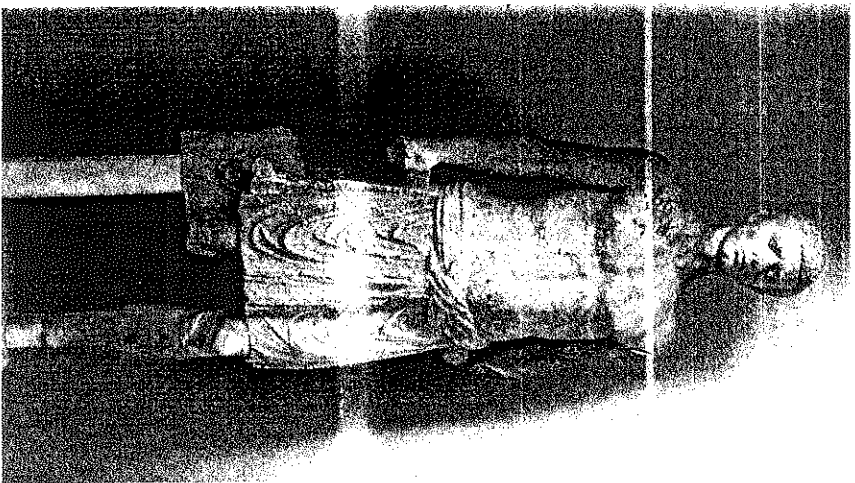
Por lo demás, la imagen humilde del togado en actitud de ofrecer un sacrificio en ningún caso encubría las fuerzas divinas que actuaban en Augusto. Así lo muestran las estatuillas de su genio, que en corto tiempo comenzaron a ser veneradas por cientos en edículas privadas y públicas (v. fig. 110). Ya 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 *Iupear*.

En el antiguo rito referido a la protección y multiplicación de los rebaños se inmolaba un perro, y los sacerdotes (*Iupecii*), vestidos únicamente con un taparrabos, llevaban a cabo un baile de saltos en torno al Palatino, mientras las mujeres eran azoradas 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



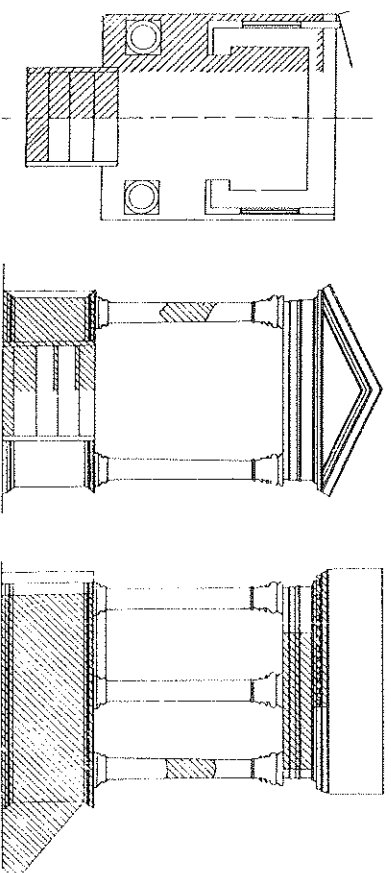
105. Estatua de un *lupercal*. De acuerdo con el rito arcaico, estos sacerdotes debían vestir únicamente un taparrabos y llevar un látigo de piel de cabra en la mano.

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).

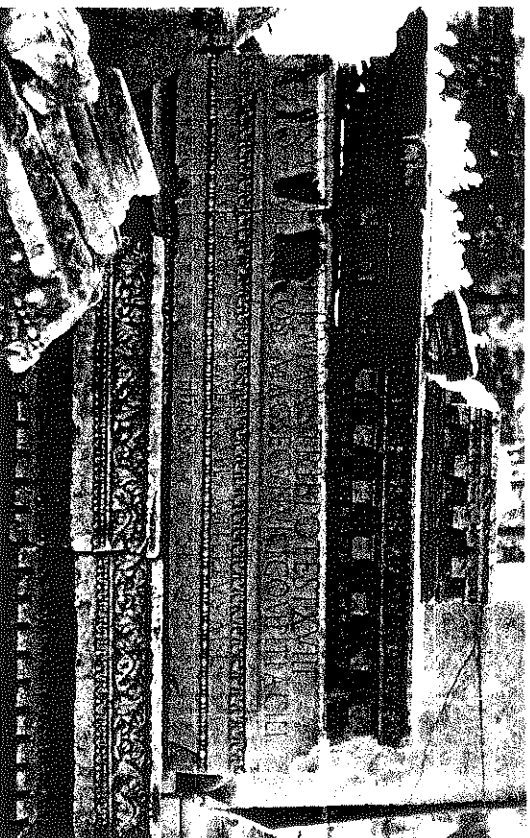
Los libertos (*liberti*) distinguidos hallaban una tarea y el correspondiente reconocimiento en los pequeños santuarios de sus asociaciones artesanales, pero sobre todo como *magistri* de los cultos comunitarios de los 265 *vici* (barrios) o nuevas unidades administrativas de Roma creadas por Augusto (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 Vella 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 edificios 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 *Compluvium Aclii*, 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 *vicius Aesclius* (2 d.C.) en el Palacio de los Conservadores, los cuatro *magistri* aparecen incluso representados en el frente, precisamente en el momento de la inmolaición (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 *litter* señala la dignidad pseudomagistral del cargo de



106. *Compluvium Aclii*. Ejemplo de una capilla de Lares. Reconstrucción de un pequeño edificio.



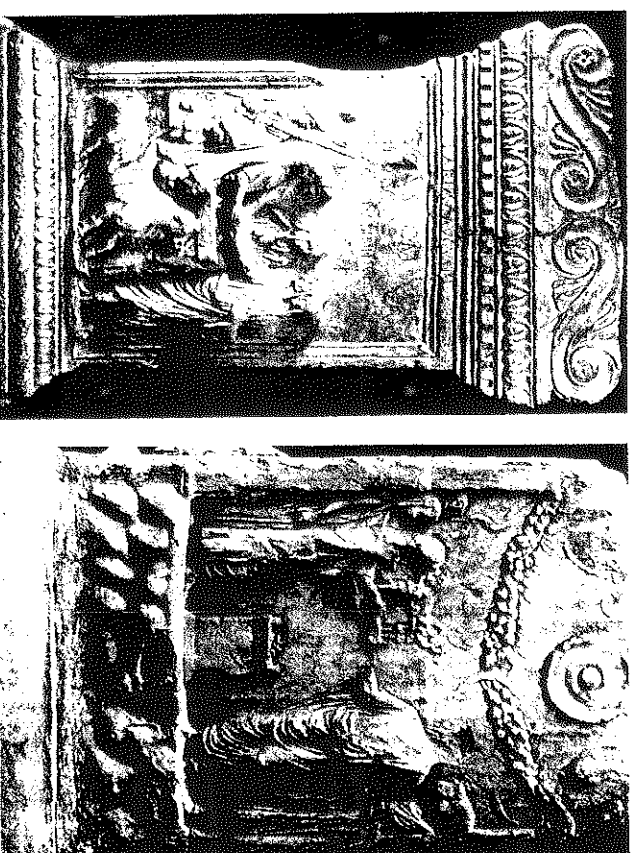
107. *Compitum Aclii*. Entablamiento de mármol, en el arquitrabe, la inscripción de los nombres de los donantes.

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.

Eslavos 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

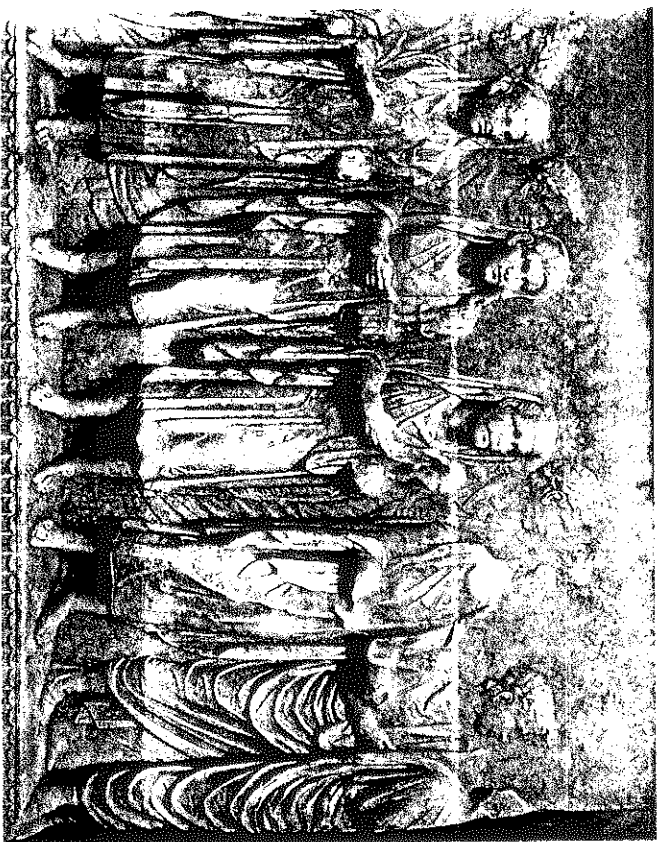


108. Altar de Lares del *vius Aedem*; representa a los cuatro *vicomagistri* durante un sacrificio.

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 (*vicarii*). Así, por ejemplo, el *Apollo Sandalaris* y el *Iuppiter*



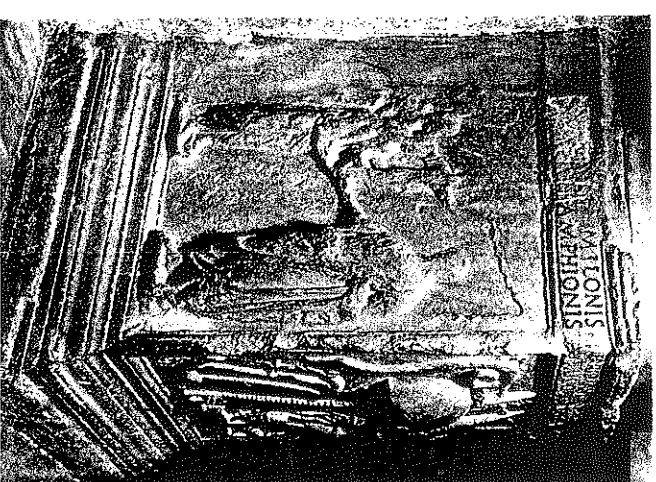
110. Detalle de un relieve con una gran procesión de un sacrificio. Los *ministri* de un santuario de Lares llevan las estatuillas de ambos Lares y del *genius Augusti*. Comienzos de la época imperial.

Tragœdus (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 temples de barrio como también en lugares de culto de las asociaciones artesanales.

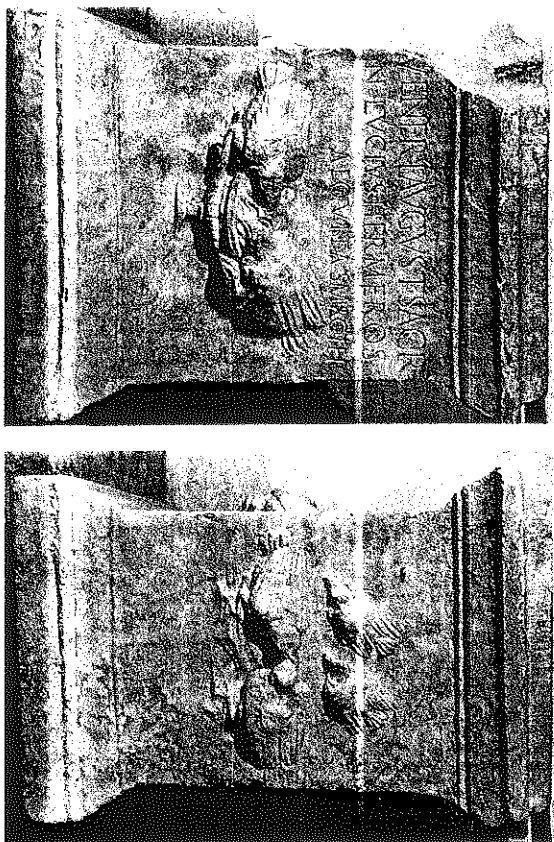
En el Museo Capitolino hay un altar votivo augústico en el que, probablemente, esté representada la entrega, hecha por el propio Augusto, de una estatua de Minerva a los *ministri* del culto de la asociación de los carpinteros (fig. 111). El tamaño del *Princeps* es superior en algo más de un tercio 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 distintos profesionales aparecen algunos objetos —de mayor tamaño y destacados en la composición— de diversos cultos: un *linus*, un *gale-*

rus con *apex* y un gran cuchillo para las inmolationes. 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 Acquitas, 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...

»Sintióndome, 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 *Virtuvio* 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 tardorrepública 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 inmundicia 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

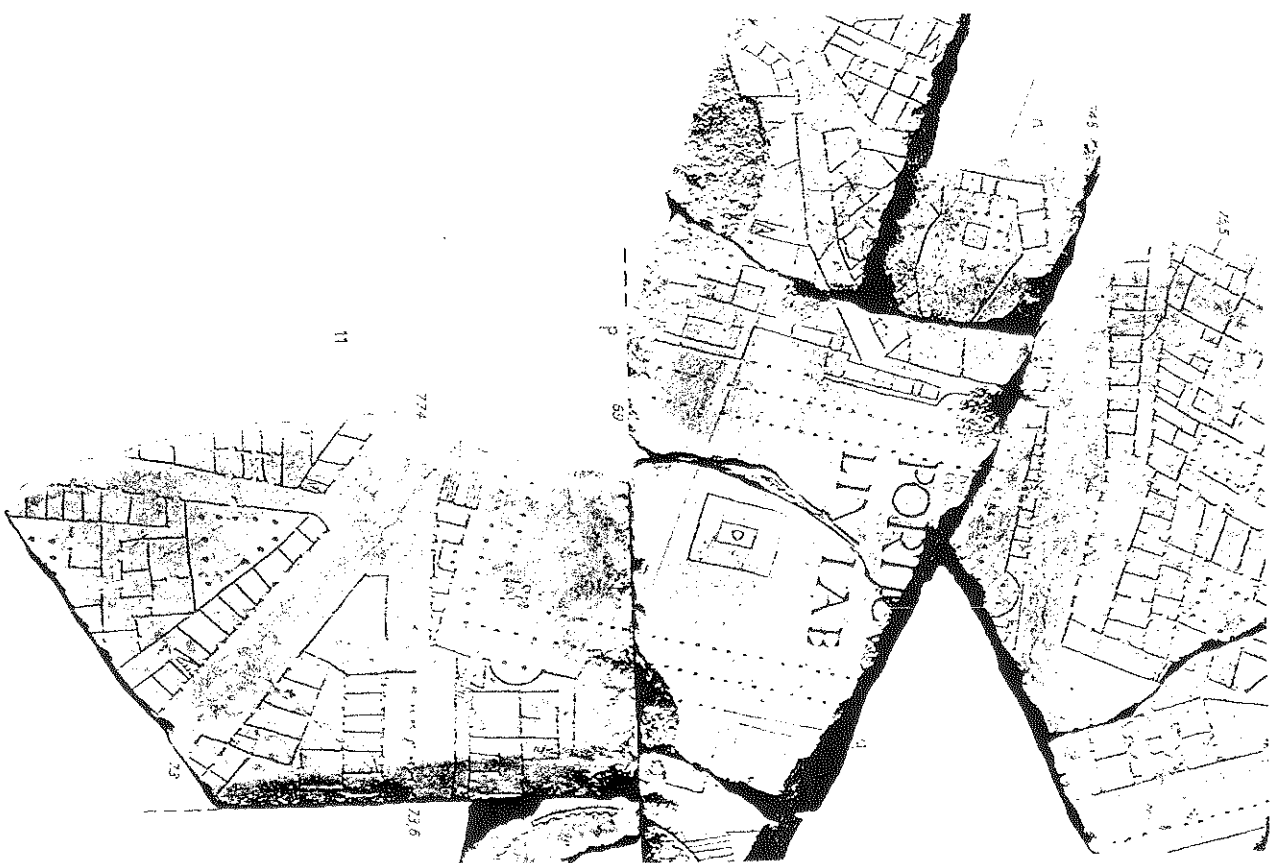
En el año 15 a.C. murió Vedius Pollio, un hombre que procedía de una familia de libertos y que había alcanzado el rango de caballero y, de acuerdo con una costumbre cada vez más difundida, legó al *Princeps* una parte de su inmensa fortuna, incluyendo entre otros bienes su palacio de la ciudad, con la disposición de que se erigiese un sumptuoso 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 permanecían 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 mañana



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.

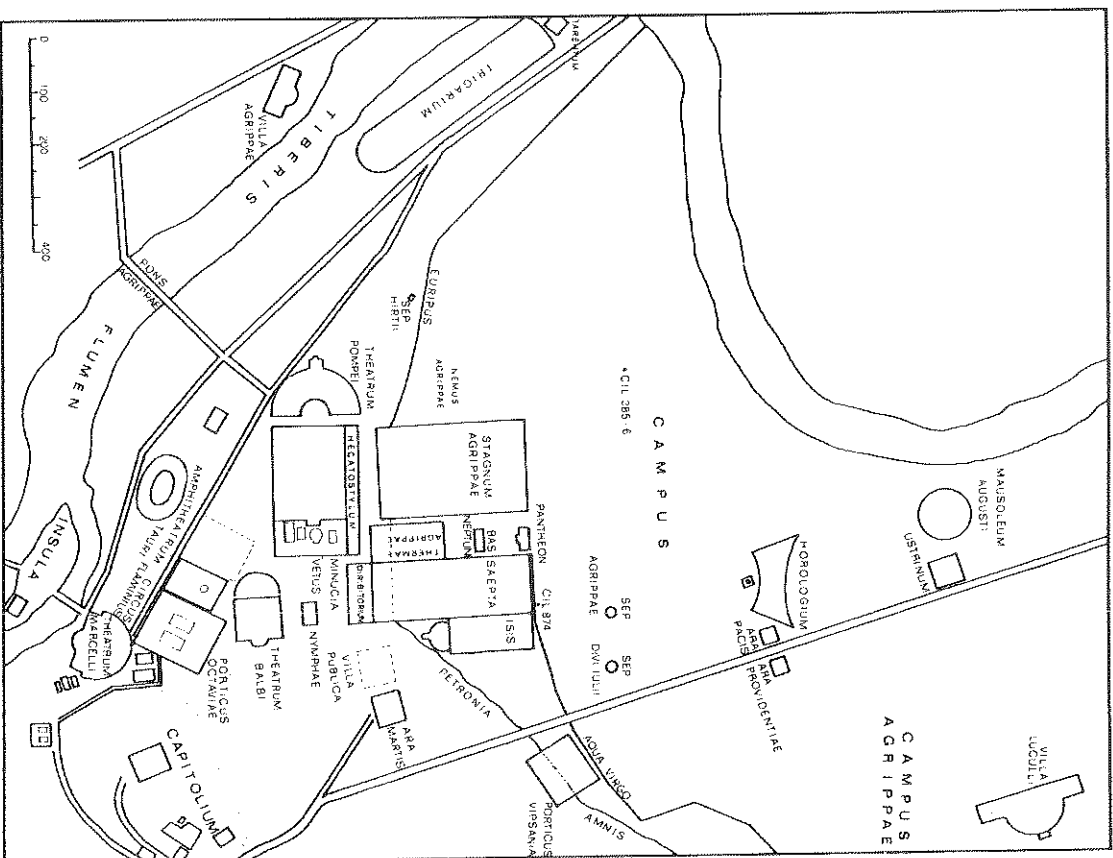
de calles angostas y angulosas, entraban en aquellos magníficos pórticos repletos de obras de arte y luz y podían disfrutar del buen aire de los jardines, así como de las fuentes y de los emparados. Todos los anteriores complejos de este tipo se encontraban lejos, en el Campo de Marte, junto al Circo Flamínio; 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 Matina*. 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 ofrecían 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 dejárla 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 empuñó 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, coimando las 7000 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 *Agua 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 (*natio*) 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 Apoxímeno 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 Julia* 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 Apoxímeno 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 (*divitiarium*).

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 jirios.

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 *Saepia*. El conjunto homoiotético 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 rasiata* decorada con espolones (v. fig. 168 a). Pero resulta significativo que Agripa no diera su nombre al conjunto, sino que lo inaugurara como *Saepia Iulia* (26 a.C.).

Al entretinimiento de los pasantes 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, *praef.*). ¡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. Cópia en mármol —época imperial— de un original helénístico instalado antiguamente en los *Saepia Iulia*. Aquí, en un dibujo de N. Poussin (hacia 1620).

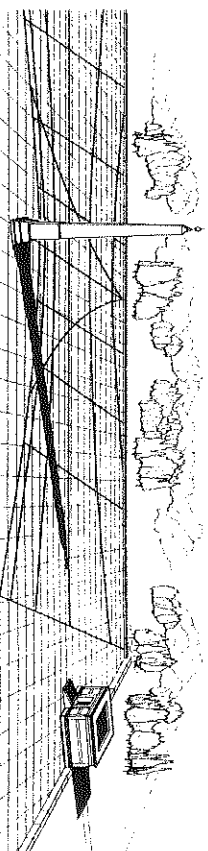
lo largo de la antigua Via del Imperio! Cerca de los venerables lugares del *Forum Romanum*, al mismo tiempo que en el año 20 a.C. se llevaba a cabo un programa de construcción viaria, Augusto había dispuesto la erección de una piedra miliar dorada (*miliarium aureum*) como símbolo de que Roma era el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

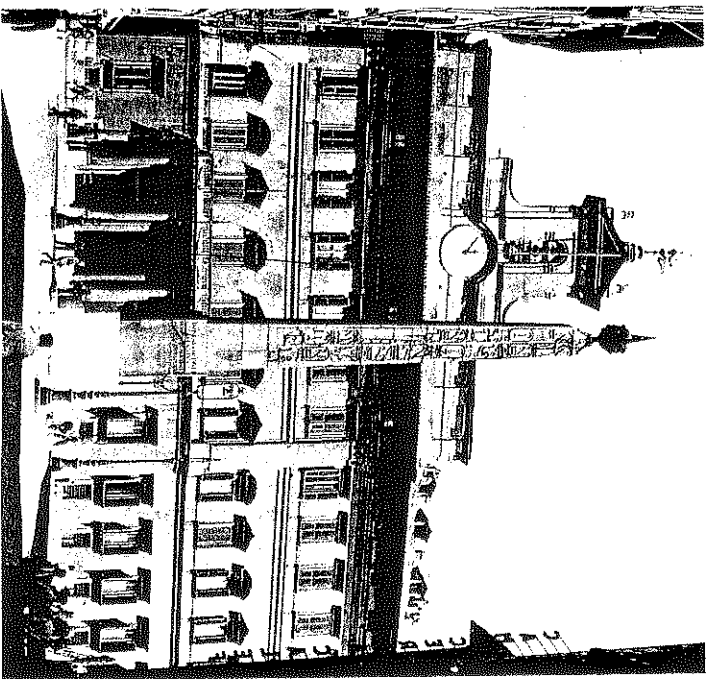
«También hizo erigir algunos edificios en nombre de otros, por ejemplo de su sobrino, de su mujer o de su hermana, como es el caso de la *Porticus Gaii et Lucii Caesaris* (en el Foro), el Pórtico de Livia y el de Octavia, el Teatro de Marcelo» (Suetonio, *Aug.* 29).

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 Caesarium* (en el actual Trastevere), hizo realizar las excavaciones para la construcción de una laguna artificial destinada a las naumagias y financió el nuevo edificio para el mercado en el Esquilino, el *Macellum Liviae* y muchas cosas más (*Res Gestae* 19-21).



116. *Salarium Augusti*, hacia 10 a.C. Reconstrucción de E. Buchner. El día del cumpleaños de Augusto la sombra del obelisco señalaba hacia el *Atr Pater 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 acudirían 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 *Iuno 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.

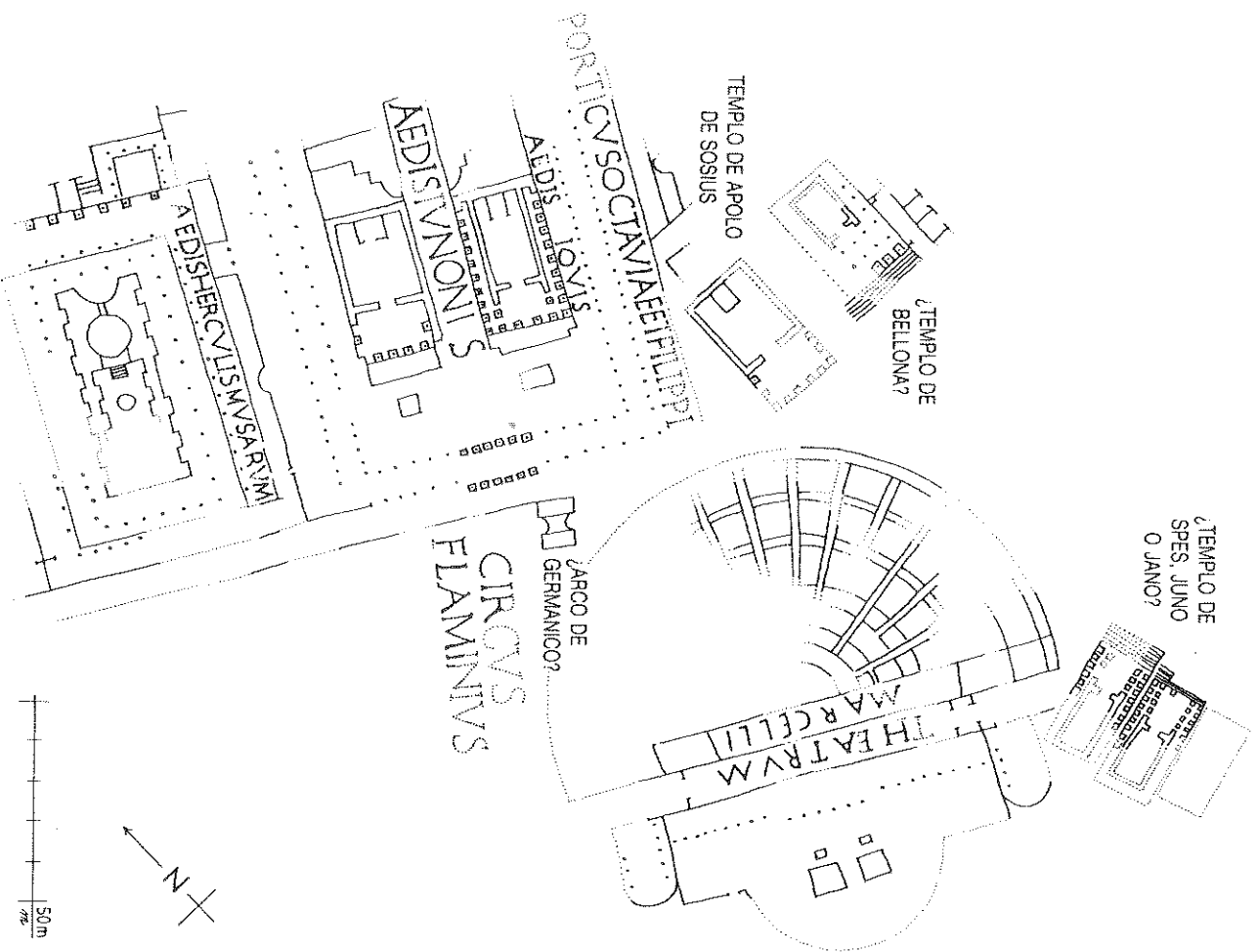
Aplauso y orden.

El teatro como lugar de encuentro entre el Princeps y el pueblo

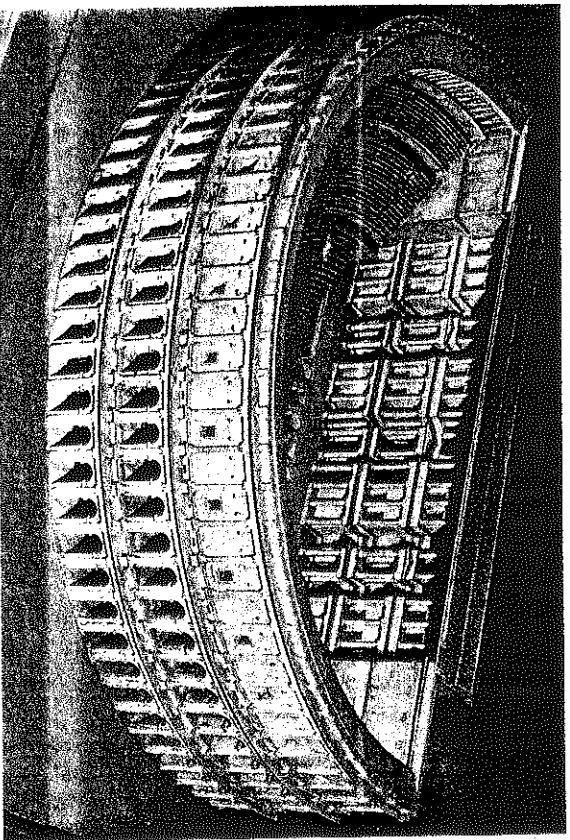
En la inmediata cercanía de los pórticos fueron erigidos dos nuevos teatros: el Teatro de Marcelo, de Augusto, con un aforo de aproximadamente 12.000-15.000 espectadores (fig. 119), y otro teatro más pequeño, el de Balbo el Joven. Así es como, junto con el renovado Teatro de Pompeyo, había una capacidad 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 Apoxíomeno, 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



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



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 augusteo. 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 augustae*, 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 *Saepia* 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 atleas 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 augusteos 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 «politicizado» 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 semicirculo 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

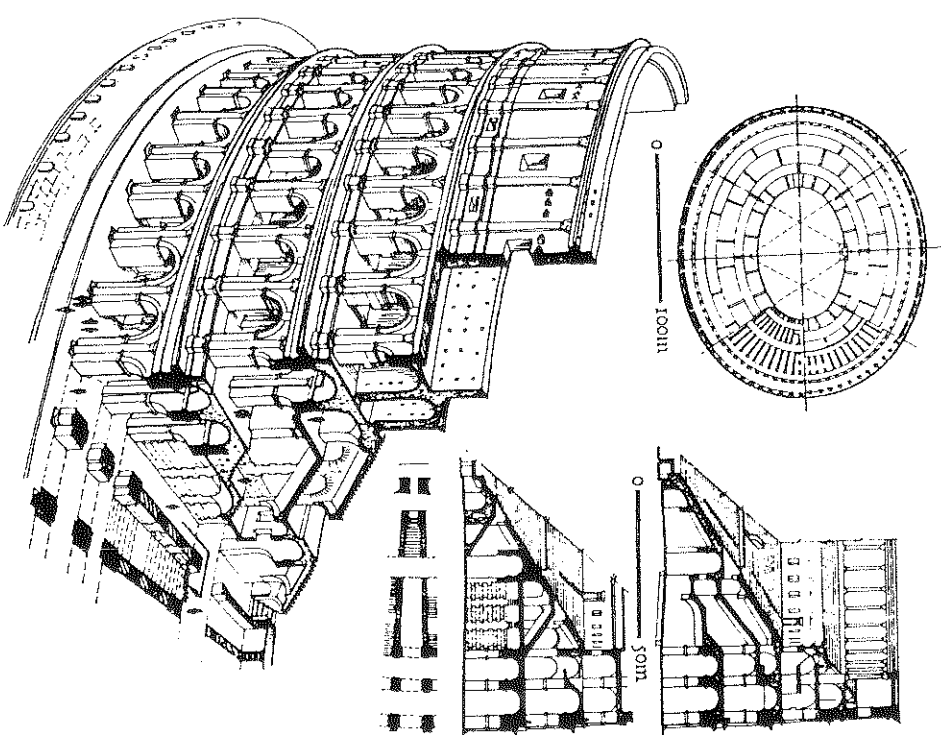
debían sentarse quienes hubieran sufrido bancarrota. Con esta tradición enlazó Augusto su *lex Iulia theatralis*. Al parecer, ésta contenía una distribución diferenciada de asientos y rangos que preveía tanto honores como discriminaciones. En la *orchestra* estaban las localidades para los senadores 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 contruidos 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 augusteos 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).

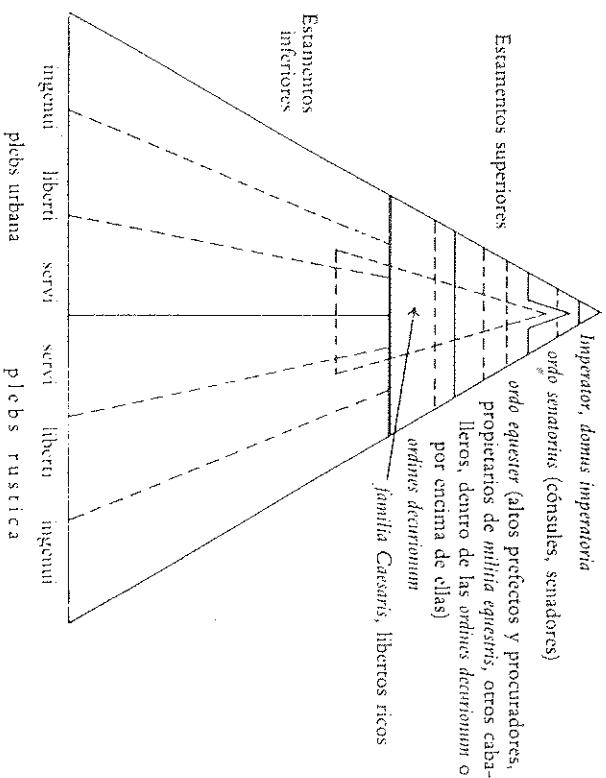
Como lo demuestra la distribución de las localidades en el teatro, la introducción de la monarquía no modificó en nada la estratificación



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.

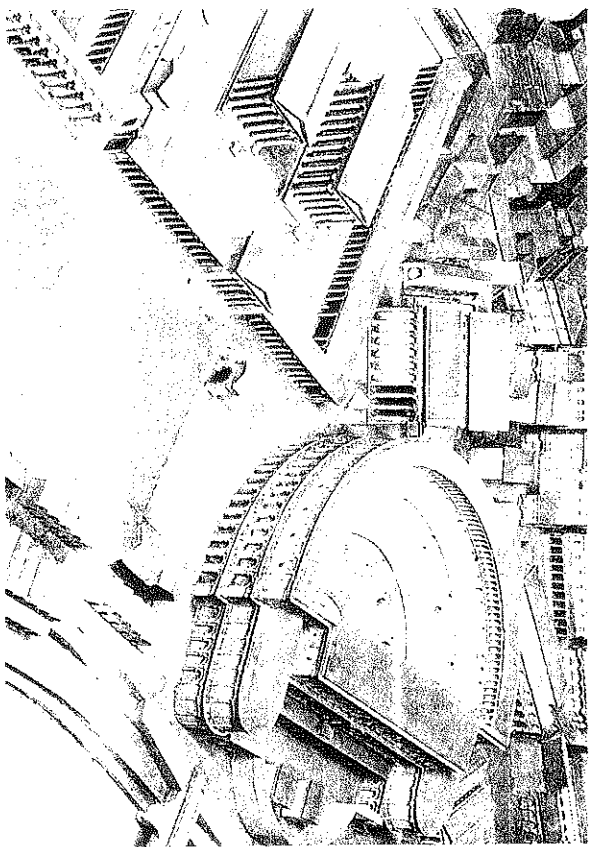
los libertos más ricos debieran conformarse con las últimas localidades. Un ascenso desde la clase baja a la alta era casi imposible en una sola generación. En cambio, podían lograrlo los hijos y nietos de un esclavo que hubiese tenido éxito; requisito para ello era la riqueza.

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 augustea. 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 pasaran 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 este se hallaba el Circo Flamminio (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 Flamminio con sus monumentos honoríficos, el nuevo Templo de Apolo de Sosio y el de Bellona, y desde las arqueras 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 satisfacerían plenamente el gusto del *Princeps*.

En la descripción que hace Estrabón de la Roma tardoaugústea, 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 solo 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 panel 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, *paef.*) 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 plantamiento 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).

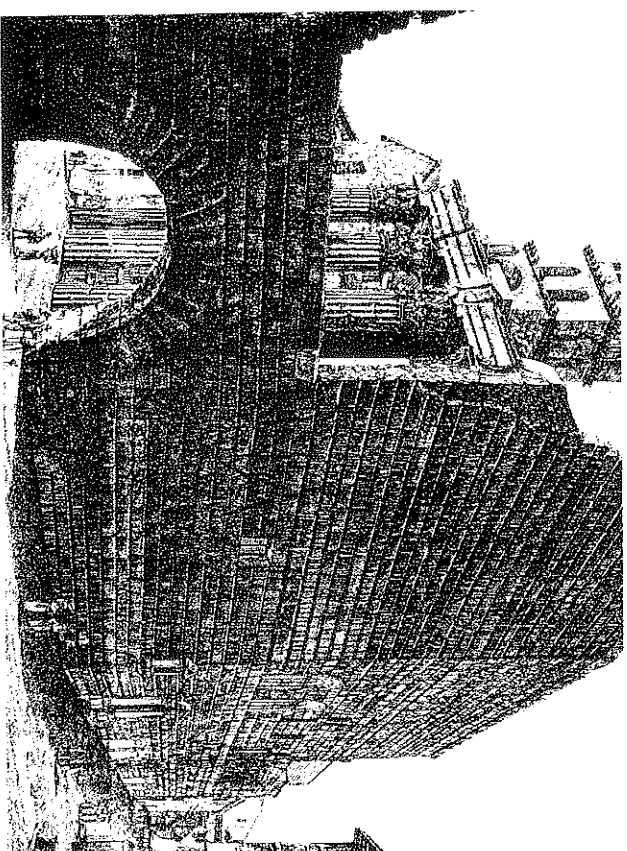
Si bien el *Princeps* emprendió también en este ámbito una ordenación y estructuración, su intervención fue llevada a cabo de otra for-

ma. La ciudad fue subdividida en 14 regiones y 265 *vici* (barrios). Los habitantes de cada *vicius* 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 roba 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 manifestamente simbólico en el conjunto de la ciudad.

La muralla acentuaba la frontera entre la sencillez de los barrios residenciales y la *maiestas* y *magificentia* 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 manchiasteis el matrimonio, el hogar y la stirpe. 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. *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 «*jéunesse 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 vitrio para una guardación 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 vitrio 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.

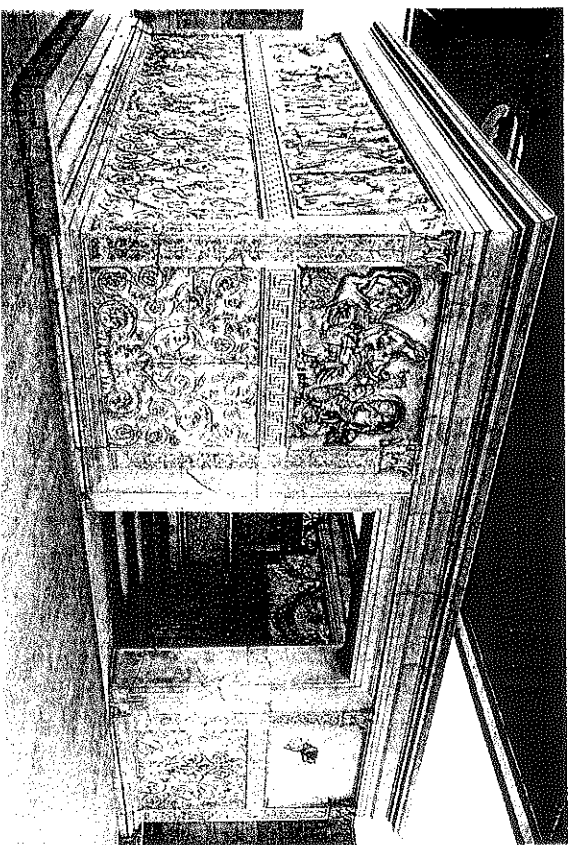
El Princeps como modelo ideal

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 comparación 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 *togá*, 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.

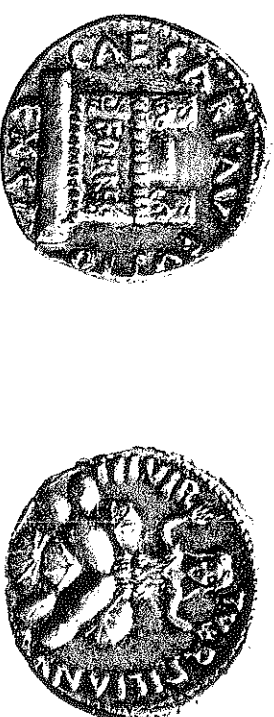
El recato de Augusto y su constante referencia a los *mores maiorum* hayan resultado probablemente tranquilizadores para más de algún senador, sobre todo porque veían señales de que también en el futuro



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 Sordino 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 sabios. En la representación aparece sepultada por los escudos de los enemigos tal *exemplum*. Al parecer, también había sido tratado en el círculo de poetas de Mecenas. En cualquier caso, fue precisamente Propertio 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 Reducis*, 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 institución augustea 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 classicistas 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 pública*,

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 arayos más complejos que exigían una nueva forma de vestir (con *sinus* y *ballens*) (v. fig. 104). De ello resultaba una imagen mucho más efecista, 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 dobles 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.

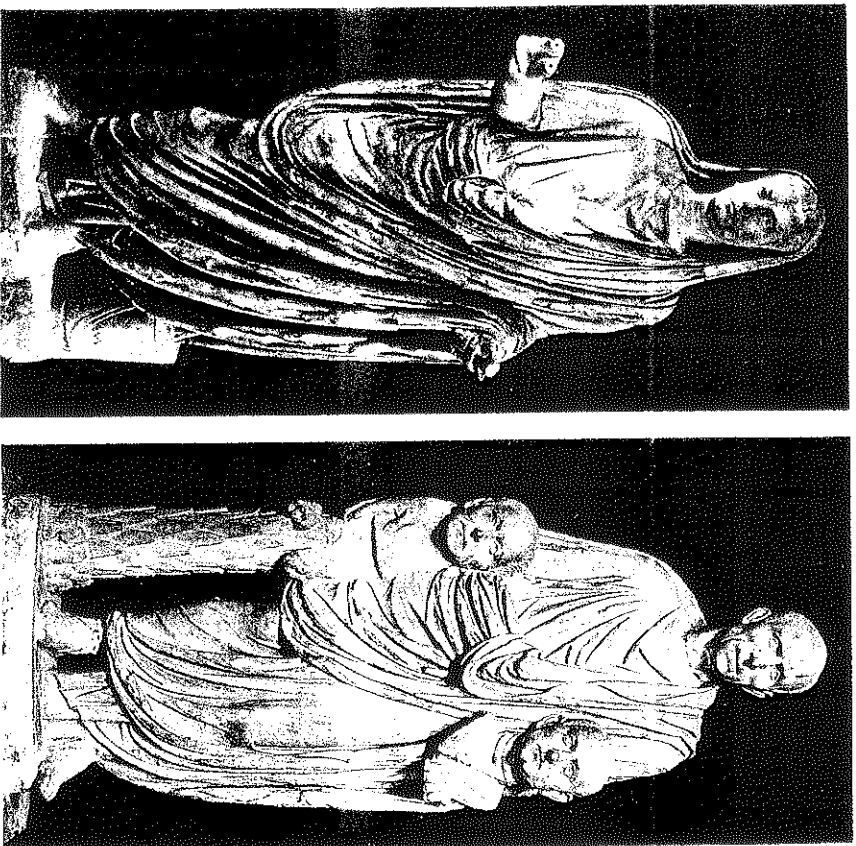
Los liberos fomentaron desde muy temprano esta moda, como lo demuestran los relieves de sus monumentos funerarios. Para ellos, la *toga* constituía un símbolo del derecho ciudadano que adquirieran con enormes esfuerzos, y ella manifestaba en sí misma el éxito de su vida. Pero, en general, parece que 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



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



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 conciencia 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.

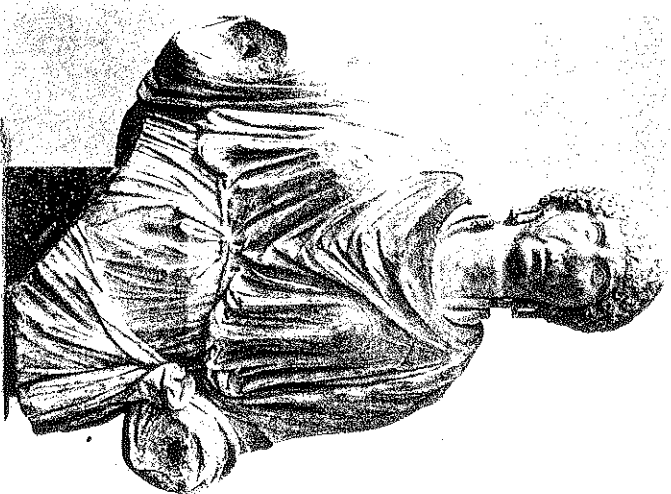
El caso de las disposiciones referentes a la vestimenta ofrece, por lo demás, un ejemplo particularmente instructivo en relación con las múltiples interacciones que condujeron a la creación de cada uno de los elementos del nuevo lenguaje de las imágenes. En su épica nacional, el poeta creó una imagen 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 entrecruzadas 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 adquiría una forma material en la *vitta* y la *stola*.

«¡Lejos de mí, tenues cintas [*vittae*], insignias del pudor;
y largos vestidos [*stola*] que cubris 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 formularse 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-