

Grecorromana. Revista Chilena de Estudios Clásicos

VI, 2024, pp. 85-115

ISSN 0719-9902

**LA RETÓRICA VISUAL DEL PRINCIPADO: LA FUNCIÓN PERSUASIVA DEL CAMPO DE MARTE
NORTE COMO MANIFESTACIÓN DE LA RENOVACIÓN AUGUSTAL**

THE VISUAL RHETORIC OF THE PRINCIPATE: THE PERSUASIVE FUNCTION OF THE
NORTHERN CAMPUS MARTIUS AS A MANIFESTATION OF THE AUGUSTAN RENEWAL

María José Pascual Bosco*

Universidad Adolfo Ibáñez

mariajose.pascual@uai.cl

Resumen: el objetivo de este estudio es comprender, por medio de un aparato analítico que actualiza la idea de retórica, el modo en que el clasicismo augustal hizo uso de una iconografía oficial para expresar visualmente los pilares del Principado. Bajo la premisa de la renovación de la República, Augusto presentó los fundamentos del nuevo gobierno como un medio para reforzar la noción de consenso del pueblo y del Senado. De este modo, se propone exponer las construcciones augustales del Campo de Marte norte como un ensamble retórico con una función persuasiva a favor del poder de Augusto.

Palabras claves: Renovación de la República, retórica, persuasión, consenso, arte augustal.

Abstract: The aim of this study is to understand, by means of an analytical apparatus that updates the idea of rhetoric, the way in which Augustan classicism made use of an official iconography to visually express the pillars of the Principate. Under the premise of the renewal of the Republic, Augustus presented the foundations of the new government as a means to reinforce the notion of consensus of the people and the Senate. Thus, it is proposed to expose the Augustan constructions of the northern Campus Martius as a rhetorical ensemble with a persuasive function in favor of Augustus' power.

Keywords: Republic renovation, rhetoric, persuasion, consensus, Augustan art.

Cómo citar este artículo/Citation: Pascual Bosco, María José 2024: «La retórica visual del Principado: la función persuasiva del Campo de Marte Norte como manifestación de la renovación augustal», *Grecorromana* VI, pp. 85-115.

Recibido: 10/11/2023

Aceptado: 13/03/2024

* Profesora instructora del Núcleo de Historia del Arte de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez.

1. *El problema anacrónico de la propaganda en el arte romano y el uso de la retórica como función persuasiva de la imagen*

Cuestionar el uso de prácticas propagandísticas en la Roma antigua implica reconocer la propaganda como una realidad anterior al concepto¹; vinculada a la esfera del arte, dicha realidad se manifiesta a través de soportes visuales cuyas imágenes intentan representar las complejas realidades políticas con la finalidad de difundir ideas y valores determinados. Esto permite entender la práctica propagandística más allá de su sentido moderno –con el desarrollo de los medios de comunicación masivos- asociado a una herramienta de adoctrinamiento². De este modo, comprender la propaganda bajo esta primera acepción, como un medio de difusión, permite ampliar la práctica desde la perspectiva comunicacional bajo la cual la imagen conforma un lenguaje visual que, al igual que el lenguaje verbal, funciona como un instrumento de comunicación moldeado por la sociedad y época en que fue creado³. De acuerdo con esta premisa, la creación de un arte oficial romano a fines del siglo I a.C. con César Augusto se puede considerar una manifestación directa de propaganda en cuanto a su función, puesto que desde esta perspectiva la obra de arte sería portadora de un mensaje que apunta a fortalecer el poder y la reputación de quien lo comisionó.

Sin embargo, el constatar la propaganda como un fenómeno existente desde la antigüedad no resuelve el problema clave en torno al anacronismo del concepto, ¿cómo entendían entonces los propios romanos la práctica del uso de medios visuales para la difusión de mensajes políticos? Este cuestionamiento supone equiparar la función propagandística a un concepto propio de la época en base al significado primario de la propaganda, la cual puede ser entendida como persuasión⁴, por cuanto refiere a la inculcación de ideas o mensajes. A partir de la función persuasiva, recogemos la propuesta de John Pollini, es decir, entender cualquier forma de propaganda en la antigua Roma como «retórica»: «uso del lenguaje de una forma ingeniosa y elocuente para influenciar o persuadir una audiencia sobre un punto de vista particular»⁵. De este modo, la creación de un arte oficial visto como un nuevo lenguaje iconográfico –que dio forma y significado a la ideología

¹ Su asociación como una práctica institucionalizada para la difusión de ideas se remonta al siglo XVII con la creación de la Congregación para la Propagación de la Fe (*Congregatio de Propaganda Fide*).

² La problemática en torno a la relación entre arte y propaganda desde el postulado de la propaganda visual como una práctica histórica asociada a la difusión de ideas es propuesta, dentro de la Historia del Arte, por E. Gombrich a fines de los años 30 (Gombrich, Ernst, «Art and Propaganda» en <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/04/showdoc66.pdf> [Octubre, 2023]), fundamento que persiste en autores contemporáneos. Paul Zanker, en relación a la función de las imágenes, propone el arte oficial romano como «propaganda», no bajo una agencia central en el sentido moderno, sino en cuanto al uso de medios visuales para comunicar en honor al emperador. Zanker 2010, pp. 108-109.

³ Para la historia de la propaganda desde la perspectiva comunicacional y reconocida como una práctica desde la antigüedad a partir de canales de comunicación propios a cada época, véase Thompson 1999; Jowett 2006.

⁴ Del latín *persuadēre*, derivado de *suadēre*, «dar a entender». Corominas 1987, p. 454.

⁵ Pollini 2012, p. 5.

del Principado para facilitar su transmisión– permite aplicar el concepto de retórica a este tipo de producción artística. Esta relación se sustenta entonces al considerar la retórica como una práctica estandarizada en la Roma antigua, la cual es reflejo de su mentalidad y cultura. Dentro de la tradición romana de retórica⁶, Quintiliano (ca. 95) presenta una definición de retórica que no sólo considera la función de persuadir, sino que también agrega el requisito de rectitud moral por parte del orador quien debe ser un hombre virtuoso.

Así, el fin último de la retórica será persuadir para el bien⁷. Frente al problema anacrónico, es este componente moral el que permite establecer una distinción entre propaganda y persuasión en cuanto a estas con procesos comunicativos y el propósito que persiguen: la propaganda se utiliza para manipular y dirigir comportamientos en beneficio del emisor, mientras que la persuasión busca influenciar a otros de manera voluntaria en pos de una relación transaccional en la que se transmiten las necesidades del emisor en base al cumplimiento de las necesidades del receptor⁸. De este modo, remitirnos a la retórica de la imagen vista en tanto persuasión es relevante si consideramos que su práctica bajo Augusto tenía como objetivo mantener el consenso necesario para implementar un cambio de régimen de gobierno.

Ahora, si bien hemos argumentado que la producción artística puede ser vista según la noción de retórica, ¿de qué modo podemos examinar dicha noción con el mensaje que este tipo de obras busca transmitir? Para esto, creemos fundamental examinar este tipo de repertorio en base a dos conceptos –denotación y connotación– propios de la semiología desarrollada por Roland Barthes. En tanto método de análisis, ésta tornará posible dilucidar el mensaje que los monumentos augustales buscaban comunicar. En este sentido, es importante considerar que la semiología estudia los signos y procesos de significación en la comunicación y en la cultura. Por tanto, y de acuerdo con esta teoría, es posible analizar los signos no lingüísticos, puesto que estos no significan de manera autónoma y, por ende, requieren del lenguaje para poder explicarse⁹. Dentro de estos, identifica la función-signo, a saber, signos de origen utilitario y funcional, pensados para satisfacer un tipo de necesidad, y que, al ser interpretados por la sociedad, la cual los enviste de un significado secundario, transforma el objeto al que el signo refiere en un plano material de expresión¹⁰. De este modo,

⁶ La retórica comenzó a ser impartida por profesores griegos en Roma a mediados del siglo II a.C. y tomó la triple distinción aristotélica de géneros oratorios en base a la función específica de qué se busca convencer a otro: aconsejar o disuadir –deliberativo–, acusar o defender –judicial– y elogiar o censurar –epidíctico– (Arist. *Rh.* 1.3.1). Hacia el 90 a.C. surgen los primeros tratados romanos sobre el tema: la *Retórica a Herenio*, que infiere la finalidad persuasiva de la práctica retórica al establecer la obtención de la aprobación de los oyentes como la función del orador (*Rhet.Her.* 1.2.2); seguidamente Cicerón relaciona directamente la retórica a su función persuasiva en su manual de oratoria (*Cic. Inv. rhet.* 1.5.6), para luego escribir el tratado *Sobre el orador*, en el que presenta las características de un orador perfecto a través de un diálogo entre los oradores más importantes de su época.

⁷ Quint. *Inst.* 2.16.1-2.

⁸ Jowett y O'Donnell 2006, pp. 30-33.

⁹ Barthes 1971, pp. 13-14.

¹⁰ Barthes 1971, pp. 43-44.

todo plano de expresión se relaciona con un plano de contenido, lo que supone que el lenguaje se desarrolla en dos niveles de funcionamiento dependiendo de su empleo: la denotación como uso objetivo (significado convencional) y la connotación como uso figurativo (significado secundario). Desde esta perspectiva, la sociedad se instaura como detentora del plano de la connotación por cuanto tiene la constante capacidad de construir signos segundos de significación¹¹. Barthes aplica lo anterior al campo de la publicidad vista como una imagen retórica con un tipo de discurso que tiene la capacidad de transmitir tres tipos de mensajes¹²: el lingüístico, lo que se encuentra en forma de texto; el denotado, aquello que se logra percibir de forma instantánea; y el mensaje connotado, lo que se puede interpretar del contenido¹³. De este modo, el semiólogo define la retórica de la imagen como la «clasificación de sus connotadores»¹⁴. Según esta capacidad transmisiva, este tipo de imágenes quedan inmersas en un proceso de comunicación compuesto por: un emisor, quien produce el mensaje según una intención determinada —para el caso de la retórica es la persuasión—; un canal, cualquier soporte cargado de contenido semántico que transmita el mensaje; un código o lenguaje específico; y el receptor, aquel que recibe el mensaje y es capaz de decodificarlo si tiene en cuenta el contexto cultural de origen¹⁵.

Ahora, para dilucidar el plano expresivo del signo en relación con su objeto, es importante considerar el modo en que Roma adoptó y adaptó la cultura griega cuando se expandió hacia la Hélade desde el siglo III a.C. En este proceso, las formas y estilos artísticos griegos se convirtieron en signos con significados específicos para la cultura romana. Esto nos permite entender el arte romano como un sistema semántico en el que formas artísticas se seleccionaron en función de su contenido y tema en lugar de su estilo para la transmisión de un mensaje¹⁶. El resultado fue la creación de un nuevo lenguaje visual, el clasicismo augustal, bajo el cual se forjó la imagen del Principado de Augusto vinculada a la Edad de Oro como mito del nuevo estado al presentar iconográficamente referencias míticas o alegóricas¹⁷. Para el caso en cuestión, nuestro enfoque se centrará en objetos arquitectónicos, los cuales en apariencia, parecen tener una función práctica, pero que a la vez poseen valor artístico y pueden ser considerados como sistemas de signos a interpretar. Los objetos arquitectónicos pueden entonces indicar su función primaria y transmitir una ideología

¹¹ Barthes 1971, pp. 91 y ss.

¹² Su análisis es desarrollado a partir de la imagen publicitaria (el anuncio de pastas Panzani), en la que la significación de la imagen es tanto intencional como enfática, dado que los significados deben ser transmitidos con la mayor claridad posible para lograr la finalidad publicitaria o el consumo del producto promocionado (Barthes 1986, p. 29). Al considerar que la imagen persuasiva también posee de una significación intencional (aunque no necesariamente enfática), podemos extrapolar los tipos de transmisión del mensaje presentados por Barthes a los soportes artísticos.

¹³ Barthes 1971, pp. 30 y ss.

¹⁴ Barthes 1971, p. 45.

¹⁵ Castillo 2008, pp. 13-14.

¹⁶ Hölscher 2004, pp. 20 y ss.

¹⁷ Zanker 1992, pp.18-21.

asociada con dicha función en cuanto a connotaciones¹⁸. A partir de este marco teórico, postulamos que los monumentos augustales en el Campo de Marte norte —Mausoleo de Augusto, *Horologium Augusti* y *Ara Pacis Augustae*— más allá de su carácter memorial, fueron concebidos como un ensamble retórico para persuadir al espectador hacia la obtención de un consenso a favor de la figura de Augusto y consolidación la del Principado, proceso que se vio expresado en la reforma de la imagen urbana de Roma como capital imperial. Mediante el uso de un nuevo lenguaje iconográfico, el ensamble logró transmitir, de manera individual y colectiva, un mensaje connotado que comunicaba la renovación augustal y los pilares del nuevo gobierno —la *Pax Augusta* y el apego a las costumbres—, hecho ratificado en la práctica con la proclamación de la Edad de Oro. Este proceso comunicativo de la imagen será analizado a continuación desde los que componentes que conforman un ensamble retórico, al considerar a Augusto como el emisor; los monumentos como el canal; sus características estilísticas y arquitectónicas como el código y el pueblo romano en tanto receptor capaz de identificar, en distintos niveles, el mensaje denotado y connotado de la imagen.

2. La renovación de la República y la nueva imagen urbana de Roma

Para poder dar cuenta del por qué y el cómo los monumentos augustales transmiten los pilares del Principado, es necesario indicar qué es lo novedoso de este régimen y cómo se instaura dentro de la tradición política romana en tanto respuesta a la crisis tardorrepblicana. Caracterizada por una sucesión de conflictos civiles determinados por dinámicas personalistas con poder militar, produjo (la crisis) una pérdida del carácter colegiado de la administración romana¹⁹. Estos hechos llevan al historiador Apiano de Alejandría a señalar un contraste de esa época (siglo I a.C.) con la felicidad de su tiempo (siglo II) marcada por la paz y el orden desde el Principado de Augusto²⁰, un nuevo régimen de gobierno que pone en manifiesto la maestría política de su fundador al establecer un gobierno de carácter monárquico —centrado en la figura del *princeps* y con una política sucesoria— compatible con la tradición republicana²¹. Esta es definida por su rechazo a la monarquía, que se evidencia con el asesinato de Julio César el 44 a.C. acusado de aspirar a

¹⁸ Eco 1986, pp. 253 y 266.

¹⁹ Bravo 2005, pp. 50 y ss.

²⁰ App. *B Civ.* 1.1-6. En el resumen introductorio, Apiano presenta cinco guerras civiles: el asesinato de Tiberio Graco (133 a.C.), la lucha de Cornelio Sila contra el Senado (88-83 a.C.), Julio César contra Pompeyo (49-48 a.C.), los triunviros contra los asesinos de César (43-36 a.C.) y finalmente la guerra de Octaviano contra Marco Antonio y Cleopatra (33-31 a.C.).

²¹ Por estas características es que Dion Casio afirma que con Augusto los romanos «empezaron a regirse, de nuevo y en sentido estricto, por una monarquía» (Cass.Dio.52.1); sentido estricto porque el Principado supuso el establecimiento de un régimen de poder personal, pero al mismo tiempo que mantuvo al Senado y las asambleas como base del sistema republicano.

la realeza (*affectatio regni*). La aparente contradicción fue resuelta desde los principios, los cuales permitieron a Augusto obtener un consenso político que legitimó su gradual ascenso al poder: como sucesor de César justificó sus acciones en venganza de su padre adoptivo²² y, principalmente, en la defensa de la *res publica*. Con el propósito de continuar con el legado de César, Octaviano²³ logró imponerse como cónsul el 43 a.C. y conformar el Segundo Triunvirato— junto a Marco Antonio y Emilio Lépido – magistratura bajo la cual recibieron poderes extraordinarios por un periodo renovable de cinco años. Su justificación recae en la misión triunviral: perseguir y castigar a los cesaricidas para dar fin a las guerras civiles y restaurar la República (*res publica restituta*); cumplida la misión, los triunviros renunciarían a sus poderes²⁴. Dicha restauración se concretó en la sesión del Senado del 13 de enero del 27 a.C. La victoria de Octaviano en Accio (31 a.C.) marcó el fin de las guerras civiles²⁵ y la transferencia de su potestad triunviral de vuelta al pueblo y al Senado formalizó la restauración de la República²⁶. Como consecuencia, Octaviano recibió el título que a partir de entonces adoptará como nombre, Augusto, hecho que dejó registrado en el capítulo cúlmine de su testamento político, la *Res Gestae Divi Augusti* (De las obras del divino Augusto):

En mi sexto y séptimo consulado, luego de haber extinguido las guerras civiles, teniendo todo el poder con el consentimiento de todos, lo transferí al arbitrio del Senado y del pueblo Romano. En vista del mérito mío, fui por un senado consulto llamado Augusto y la puerta de mi casa fue adornada con laureles y en la entrada fue puesta una corona cívica. En la Curia Julia se puso un escudo de oro donde se lee que esto me lo ofrecían el Senado y el Pueblo romano en reconocimiento a mi valor, clemencia, justicia y piedad. Después de esta fecha, fui superior a todos en autoridad,

²² Suet. *Aug.* 2.9-10. De ahí que uno de sus primeros actos como cónsul fue aprobar la *Lex Pedia* contra los cesaricidas.

²³ Antes de ser Augusto, su nombre familiar era Cayo Octavio Turino (63 a.C.). Tras la muerte de César adopta el nombre de Gayo Julio César Octaviano y posteriormente (27 a.C.) recibe por parte del Senado el nombre y título de Augusto. Suet. *Aug.* 2.7.

²⁴ Lange 2009, pp. 19 y ss.

²⁵ Accio fue la derrota de Cleopatra y Marco Antonio. La relación de este con la reina egipcia y la pretensión de ambos por el poder de Roma permitió a Octaviano declararlos enemigos de la República y a Antonio como un traidor a la patria después de darse a conocer las Donaciones de Alejandría, dando paso a la última guerra civil. La campaña de desprestigio entre Octaviano y Marco Antonio es recogida por Dion Casio con las respectivas arengas de sus protagonistas. Cass. Dio. 50.20-27.

²⁶ Acorde a la misión triunviral, Octaviano logró a principios del 32 a.C. mantener su *potestas* y renovar el *imperium proconsulare* en virtud de una nueva guerra civil, esta vez contra Marco Antonio; aunque ya no tenía el título de triunviro, siguió en posesión de su potestad triunviral. Lange 2009, pp. 62-63.

aunque no tuviese más poder que aquellos que fueron mis colegas en cada magistratura²⁷.

Lo particular de esta declaración es el modo en que Augusto presenta el acto de restauración, no bajo dicho término, sino refiriéndose a la «transferencia» de poderes. La elección consciente de un término da cuenta del verdadero sentido del acto: la restauración no supuso un retorno al régimen republicano, sino la transformación de las instituciones republicanas en un nuevo orden político centrado en la figura del príncipe²⁸. Si remitimos al significado de transferir (de *transfĕro*) «llevar de un lugar a otro, transportar, transferir, trasladar, conducir»²⁹, podemos observar que fue justamente aquello que Augusto llevó a cabo por medio del acuerdo del año 27 a.C.: traspasar su potestad extraordinaria al arbitrio del Senado y del pueblo, quienes retribuyeron otorgándole los títulos y poderes con los cuales Augusto logró instaurar el Principado. Hablamos entonces de un régimen de poder personal, dado por la transferencia del poder de discernimiento propio del Senado y del pueblo, a través de la cesión de atribuciones militares y administrativas, a Augusto, quien queda como su garante por medio de su autoridad³⁰.

Acorde a este sentido, restaurar es entendido como renovar o transformar³¹ la tradición republicana al configurar el Principado a partir del cual se estableció la paz en Roma y en el Imperio —*Pax Augusta*— y dio inicio a una nueva Edad de Oro. Este acto, amparado en su apego a los *mores maiorum* (costumbres de los antepasados) – explicitadas en el mismo capítulo de la *Res Gestae*– se tornó uno de los pilares centrales de su política y garantizó tanto la obtención como mantención del consenso necesario para sus reformas. La importancia de este consenso se evidencia en el documento a través del uso del término «consentimiento»³² entendido como la aprobación de todos. La búsqueda de éste se corresponde con la finalidad propia de la retórica en cuanto a obtener la aceptación del receptor. A su vez, reafirma la importancia de una validación para Augusto, lo cual se evidencia por las veces en las que recalca que sus actos fueron llevados a cabo al seguir la

²⁷ Augusto, RG XXIV.

²⁸ El pueblo y el Senado, en virtud de su potestad, le entregó paulatinamente a Augusto títulos y poderes propios de la constitución republicana pero que nunca se habían acumulado en un solo individuo. Siguiendo el orden de la *Res Gestae*, recibió el consulado vitalicio a partir del 31 a.C. (IV) y el título de *princeps senatus* el 28 a.C. (VII); el 23 a.C. renuncia al consulado a cambio del *proconsulare imperium* perpetuo y la adopción de la *tribunicia potestas* renovada anualmente hasta su muerte (X), el 12 a.C. fue nombrado *pontifex maximus* (X), el 27 a.C. recibe el título de Augusto y el 2 a.C. es nombrado *pater patriae* (XXXV).

²⁹ Blánquez 2012, p. 1518.

³⁰ Galinsky 1998, p. 58.

³¹ Cruz 1984, p. 156.

³² Concepto que comparte la raíz etimológica de consenso, del latín *sentire* (darse cuenta, opinar, pensar). Corominas 1987 p. 531.

voluntad del pueblo, del Senado o de ambos³³. De este modo, la relación entre consentimiento y restauración su sustenta al presentar esta última fundamentada en el sometimiento de Augusto a los valores tradicionales romanos, cuya pérdida fue una de las causas de la crisis tardorrepblicana³⁴ y que Augusto declara recuperar al rechazar cualquier magistratura contraria a los *mores maiorum*³⁵ y cumplir con todas las virtudes que debían presidir el gobierno de un buen *princeps*³⁶. Así, se presenta la adhesión a las costumbres³⁷ y la instauración de la paz, como los fundamentos que condujeron a Roma a una nueva Edad de Oro. Éstos se establecen, por tanto, como los pilares del Principado manifestados retóricamente mediante el arte augustal como una estrategia para obtener y mantener el consenso. Es por esto que se destaca la expresión visual de renovación de la República en la imagen urbana de Roma.

En tiempos republicanos, los espacios públicos de la ciudad fueron tomando forma desde una interacción entre el poder político y la arquitectura. Desde el siglo III a.C. con la recepción del arte griego, los generales victoriosos adoptaron la construcción de monumentos para su auto promoción. Esto desencadenó una competencia por la fama mediante proyectos cada vez más suntuosos en el siglo I a.C., lo cual dio a Roma edificios impresionantes a nivel individual. Sin embargo, este conjunto de construcciones carecía de una estética agradable, limpieza, organización y seguridad y no era reflejo de su condición como capital del Imperio³⁸. Fue justamente esta imagen la que cambió con Augusto a través de la implementación de reformas urbanas que revistieron a Roma en mármol³⁹. El proyecto de

³³ Voluntad declarada en *RG*, capítulos I, V.1, V.1, VIII.1, X, XII.1, XIII.1, XIV.1, XX.4, XXXIV.1 y XXXV.1. La relevancia del consenso también habría sido manifestada directamente Augusto al agradecer al pueblo y al Senado cuando, por acuerdo de ambos, le fue dado el título de *pater patriae*: «Puesto que he conseguido ver realizados mis deseos, senadores, ¿qué mas puedo pedir a los dioses inmortales sino que me permitan conservar este consenso vuestro hasta el último día de mi vida?». Suet. *Aug.* 2.58.2

³⁴ Para Cicerón, la pérdida de la República fue por causa del alejamiento de los romanos de sus costumbres fundantes: «[Como dice Ennio] La república romana se funda en la moralidad tradicional de sus hombres [...] Pues ¿qué queda de aquellas costumbres en las que decía Ennio que se fundaba la república romana? Las vemos ya caídas en desuso por el olvido y, no solo no se practican, sino que ni se conocen ya [...] No por infortunio, sino por nuestras culpas, seguimos hablando de república cuando ya hace mucho tiempo que la hemos perdido». Cic. *Rep.* 5.1-2.

³⁵ *RG* VI.1.

³⁶ *RG* XXXIV

³⁷ Ejemplo de esto es su programa de legislación moral con la aprobación de la *Lex Iulia* el 18 a.C. para incentivar la matrimonio y castigar el adulterio. Además de ser promulgadas para estimular un aumento demográfico, demostraban el apego a las costumbres al intentar acabar con algunos de los males, como el adulterio y el rechazo al matrimonio, que habían propiciado la crisis tardorrepblicana. Su importancia dentro de las políticas del Principado se ve reflejada en la referencia que Horacio incluye en su Canto Secular: «Prolonga, oh diosa, nuestro linaje, y haz que prospere lo que decretaron los padres sobre las hembras que se han de casar, y la ley nupcial, feraz en nuevos retoños». Hor. *Carm. saec.* 16-19.

³⁸ Favro 2008, pp. 28-46.

³⁹ El cambio de imagen es destacado por Suetonio, quien afirma que Augusto «Embellació hasta tal punto Roma, cuyo ornato no se correspondía con la majestad del imperio y que, además, se encontraba expuesta a las inundaciones y a los incendios, que pudo con justicia jactarse de dejarla de mármol, habiéndola recibido de ladrillo» (Suet. *Aug.* 2.28.3). Dion Casio registra una frase similar, relatando que Augusto, en su lecho de muerte, habría dicho a sus colaboradores: «Aunque recibí una Roma de adobe, os la dejo de mármol» (Cass. Dio, 56).

mejoras urbanas fueron, en primera instancia, una estrategia de Octaviano para establecer su legado político al asumir las iniciativas urbanas de César y asegurar el apoyo popular. Fue en su rol como Augusto que pudo transformar el tejido físico de Roma como capital del Imperio mediante el ornato con que embelleció la ciudad y la mejora de los servicios públicos⁴⁰.

Con la celebración de los Juegos Seculares⁴¹ el 17 a.C. decreta oficialmente la instauración de la Edad de Oro. A partir de entonces, asumió un rol más riguroso en las intervenciones urbanas al imprimir en el paisaje de la ciudad numerosas imágenes dinásticas y así crear ensambles urbanos alineados visual y simbólicamente para celebrar la Edad de Oro y el futuro de la familia imperial⁴². Es esta imagen de la Roma augusta la que dejó registrada en la *Res Gestae*⁴³ a través de la construcción o restauración de un grupo cuidadosamente seleccionado de edificaciones cuyo objetivo era comunicar a los romanos cómo su ciudad debía ser ahora vista⁴⁴.

De este modo, y como resultado de la fuerza centralizadora del Principado, la renovación urbana fue acompañada de la creación e instauración de un arte oficial que determinó una estandarización de forma e imagen quedaron vinculadas a un mensaje específico. Con esto se produjo una tipología «clásica» en la que se reitera dicha misma fórmula visual⁴⁵ y facilitó la comprensión del espectador. Por lo tanto, el clasicismo augustal responde a la necesidad de contar con un sistema persuasivo eficaz que preparara a la sociedad en crisis para aceptar el paso del régimen republicano a uno de carácter monárquico. Recordemos que este sistema se sustenta en la recepción del arte griego bajo una selección

30.3). Mientras que Suetonio toma la frase en su sentido literal, en relación a cómo Augusto mejoró la infraestructura de la ciudad, Dion Casio le atribuye otro significado: «Esta frase no se refería literalmente al aspecto de sus edificios, sino a la solidez de su imperio» (Cass. Dio. 56.30.4).

⁴⁰ De esto da cuenta el poeta romano Ovidio, como espectador contemporáneo a Augusto. Estando en el exilio, recuerda los placeres de Roma y las zonas más bellas que decoraban la ciudad: «[...] desde mi casa vuelvo de nuevo a los lugares de la hermosa Roma, y sirviéndose de sus ojos mi mente lo observa todo. Ya me vienen al recuerdo los Foros, ya los templos, ya los teatros cubiertos de mármol, ya todos los pórticos de pavimentado suelo. Ahora la hierba del Campo de Marte que mira hacia hermosos jardines, los estanques, los canales y el Agua de la Virgen». *Ov. Pont.* 1.8.33-39.

⁴¹ Los *Ludi Latini saeculares* eran una celebración religiosa en la que se llevaba a cabo sacrificios y representaciones teatrales (durante tres días y tres noches), celebrados aproximadamente cada cien años, es decir, al final de un *saeculum* o tiempo de vida. Augusto los celebró tras la legislación moral y sobre matrimonio del año 18 a.C., y a diferencia de los otros juegos que habían sido dedicados a los dioses del inframundo, estos invocaban a las Moiras (diosas del destino), a Ilitía (diosa de los nacimientos) y Tellus, pues las ofrendas eran para favorecer la fertilidad y bienestar del pueblo romano. Galinsky 1998, pp. 100 y ss.

⁴² Favro 2008, pp. 80-133.

⁴³ Augusto dedicó tres capítulos para dar cuenta de su actividad edilicia en Roma, en los que destaca las siguientes obras: la construcción de la Curia Julia, el Calcídico, el templo de Apolo, el templo del divinizado Julio César, el Lupercal, el pórtico de Octavio, el palco del Estado en el Circo Máximo, diez templos, el Foro Augusto, el templo de Marte Ultor, el teatro de Marcelo y la Via Flaminia; la reconstrucción del Capitolio, del teatro de Pompeyo y de ochenta y dos templos; la restauración de los canales de los acueductos y la finalización del Foro Juliano y la Basílica. *RG XIX-XXI*.

⁴⁴ Elsner 1996, p. 40.

⁴⁵ Zanker 1992, p. 115.

de orden semántica que hizo uso del lenguaje clásico para crear una iconografía y arquitectura que expresaran la imagen de la Roma imperial⁴⁶. Así, el éxito de Augusto se explica ya que, en lugar de crear algo completamente nuevo y disruptivo para el espectador, logró adaptar los lenguajes políticos, y artísticos ya establecidos⁴⁷ para comunicar el Principado como sinónimo de la República renovada. Ejemplo de esto son las construcciones augustales en el Campo de Marte, un espacio público⁴⁸ conformado por un amplio terreno nivelado contiguo al río Tíber fuera del *pomerium* (límite de la ciudad)⁴⁹. Esta ubicación hacía que el área fuera propensa a inundaciones y no contara con mayores estructuras permanentes hasta mediados del siglo I a.C. No obstante, la falta de edificaciones fue la que permitió a Augusto enfocar gran parte de su reforma urbana⁵⁰ en el Campo de Marte norte (imagen 1), la cual consistió en la erección de tres edificaciones conmemorativas: en la parte septentrional, el Mausoleo de Augusto, hacia el oriente de este el *Ara Pacis Augustae* (Altar de la Paz Augusta) y al centro de ambas estructuras, como elemento unificador, el *Horologium* (o *Solarium*) *Augusti*, un enorme reloj de sol (imagen 2)⁵¹. Este tipo de edificaciones eran conocidas por los

⁴⁶ Hölscher 2004, pp. 54-55.

⁴⁷ Rehak 2006, p. 7.

⁴⁸ En época monárquica, el terreno era propiedad de Tarquino el Soberbio; tras ser derrocado (509 a.C.), el terreno fue confiscado y consagrado a Marte y desde entonces conocida como el Campo de Marte (Liv.12.5.2). En época republicana, fue utilizado para diversos eventos: juegos, ceremonias religiosas, celebraciones triunfales, prácticas militares y lugar de votación de las asambleas.

⁴⁹ El área estaba enmarcada hacia el norte por un cuello de tierra entre el Tíber y el monte Pincio, hacia el sur por la colina Capitolina, hacia el este las colinas Quirinal y Pincio y el río hacia el oeste (Atnally 2014, p. 42). Actualmente, corresponde al área bordeada hacia el norte por la Piazza del Popolo, hacia el sur por el monte Capitolino, hacia el este por el bulevar Corso y hacia el oeste por la curva del Tíber.

⁵⁰ El otro gran proyecto fue el Foro de Augusto, complejo arquitectónico inaugurado el 2 a.C. en el epicentro cívico de Roma situado entre el Foro Romano y el Quirinal y que, al igual que los monumentos en el Campo de Marte norte, refleja la estrategia de Augusto de usar los espacios públicos para consolidar su gobierno con la transmisión de mensajes políticos por medios arquitectónicos. Véase Cisneros 2002, pp. 83-104.

El Foro de Augusto fue concebido como una expresión urbana independiente, pero conectado al ensamble del Campo de Marte norte. Por una parte, ambos complejos celebran la victoria romana, a la vez que sus imágenes se presentan en ecos iconográficos con figuras y mensajes communes. El punto focal del Foro era el Templo de Marte Vengador (*Mars Ultor*), dios a quien Octaviano se había encomendado en la batalla de Filipos el año 42 a.C. (contra los cesaricidas Gayo Casio Longino y Marco Junio Bruto) y a quien había jurado erigir un templo de darle la victoria. El templo albergaba la triada escultórica de *Venus Genetrix*, *Mars Ultor* y el Divino Julio, imágenes en consonancia temática con los paneles de la fachada oriental del Altar de la Paz que remiten al origen mítico de la familia Julia y del pueblo romano (ver sección 3.2), mensaje que se potencia en el mismo Foro. A los costados del templo, dos exedras albergaban las figuras de Eneas, rodeado de los ancestros de la familia Julia, y de Rómulo junto a los hombres ilustres de Roma (*summi viri*). Se debe considerar también que, como se explica en la siguiente sección, cada edificación en el Campo de Marte norte apuntaba a enfatizar un rol particular de Augusto en cuanto a su condición de príncipe, recurso que se replica en el Foro. Cuando fue inaugurado, el Senado dedicó una escultura de Augusto, representado sobre una carroza, para ser colocada al medio del recinto. Esta escultura daba cuenta de su condición de Padre de la Patria al tener en su base la inscripción *Pater Patriae*. Véase Favro 2008, pp. 95-97 y 126-128.

⁵¹ En la actualidad solo el Mausoleo conserva su lugar de origen (hoy la Piazza Augusto Imperatore). Los restos sepultados del Altar no fueron reconocidos como tal hasta 1879 y recuperados recién entre 1937-38 para la celebración del bimilenio de Augusto, cuando fue restaurado y recolocado al costado oeste del Mausoleo (hoy el Museo dell'Ara Pacis), mientras que los vestigios del *Horologium* quedaron sepultados y sólo sobrevive el obelisco que hoy se encuentra en la Piazza Montecitorio. Rossini 2009, pp. 3-5.

romanos, pero este ensamble retórico poseía una escala y relación programática sin precedentes, lo cual fortaleció su capacidad para persuadir al espectador en favor de esta nueva etapa para Roma. En este sentido, una secuencia tan ambiciosa de edificaciones sólo es posible si asumimos la participación de Augusto como emisor, la cual se evidencia en la dedicatoria del arquitecto y tratadista romano Vitruvio al *princeps* por su rol activo en la mejora de la imagen urbana de Roma:

Al considerar que estás al cuidado no solo del bien común y de la constitución del Estado, sino también de la situación y provisión de edificios públicos, con el fin de que la Ciudad no sólo se vea enriquecida por otras provincias, gracias a tu acción, sino que la majestad de tu imperio cuente con el adecuado prestigio de edificios públicos, he pensado que no debía dejar pasar más tiempo sin mostrarte también a ti, en un primer momento, mis trabajos de Arquitectura [...] comencé a redactar estos libros para ti, pues me di cuenta que habías levantado muchos edificios, que estabas levantando otros en la actualidad y que en un futuro pondrías tu empeño en construir edificios públicos y privados acordes a la magnitud de tus hazañas, para que tu recuerdo perdure en la posteridad⁵².

Es importante la idea final, palabras en tanto evidencian la intención de Augusto por transmitir su preeminencia y poder mediante un lenguaje visual específico. Es este mensaje el que será dilucidado a continuación a través de un análisis semántico de las imágenes a modo de establecer el carácter connotado –que se manifiesta a partir de lo denotado– de los monumentos augustales.

3. *El mensaje connotado: la paz, las costumbres y la Edad de oro como los pilares de la renovación augustal*

La planificación urbana del Campo de Marte transformó un terreno pantanoso en un amplio espacio rodeado de jardines públicos⁵³, el cual fue utilizado por Augusto para el desarrollo de un plan arquitectónico que comunica una auto definición frente al pueblo romano. Estos mensajes fueron enfocados en exaltar su persona: primero, como Octaviano,

⁵² Vit. *De arch.* Praef.1-3.

⁵³ Como lo señala Suetonio al destacar los bosques y paseos públicos que rodeaban el Mausoleo (Suet. *Aug.* 100.4). Esto concuerda con la descripción que Estrabón presenta sobre el Campo de Marte hacia el año 23 y la cuidada planificación del área, que incluye áreas verdes y numerosas edificaciones (Strab.5.3.8).

utiliza el Mausoleo para mostrarse como el general victorioso que puso fin a las guerras civiles y, para luego, una vez que consolida el Principado, presentarse como Augusto a través del Altar de la Paz y el *Horologium*, el fundador de una nueva Edad de oro caracterizada por la paz, la fidelidad a las costumbres y el dominio de Roma sobre el mundo. Todas estas facetas quedan englobadas en la *Res Gestae* que se incorpora al ensamble como un monumento epigráfico grabada sobre dos tablas de bronce que Augusto mandó a colocar frente al Mausoleo tras su muerte⁵⁴ y que dan cuenta de la ideología oficial del régimen bajo la percepción de Augusto. Esto constituye el marco de significación para las copiosas obras producidas por la era augustea y, por extensión, para la nueva visión del propio Imperio⁵⁵. Esto explica por qué Augusto no hace mención a los monumentos del Campo de Marte norte en su testamento (salvo por el Altar de la Paz, pero en relación al decreto del Senado), aun cuando tuvo un claro interés por enumerar sus logros constructivos. Dado que la *Res Gestae* fue concebida como un monumento epigráfico, el resto del ensamble no necesitaba mencionarse explícitamente, ya que eran intrínsecos a la experiencia de leer el documento. Para quienes no podían leerla⁵⁶, la *Res Gestae* se levantaba como una firma extendida en bronce⁵⁷. Bajo este marco, queda ahora ejemplificar la relación entre los monumentos augustales y los conceptos habilitantes de la semiología. Con esto se busca vincular su forma individual para luego establecer los mensajes que expresa como ensamble. Al ser este nuestro propósito, el tratamiento individual será presentado a partir de los elementos generales de cada edificación, pero se debe tener presente que prácticamente todo elemento ornamental, particularmente con la rica iconografía del Altar, fue una decisión consciente en relación con su carga simbólica.

3.1. El Mausoleo de Augusto: victoria y poder

El 29 a.C. Octaviano retorna victorioso a Roma, suceso que celebra con un triple triunfo curul (la victoria de Accio, la conquista de Egipto y la campaña de Iliria) y con la construcción de su imponente Mausoleo (imagen 3), una tumba circular de 85 metros de diámetro por 40 metros de altura que recoge una combinación de ornamentos

⁵⁴ Véase Cass. Dio 56.33; Suet. *Aug.*2.101.4.

⁵⁵ Elsner 1996, p. 40.

⁵⁶ Al comparar una serie de factores (variedad de idiomas, urbanización, escolaridad y el nivel de incentivo público por la educación) con los de otras sociedades, W. Harris estima la tasa de alfabetización para la época: en Roma e Italia durante el Alto Imperio, calcula un nivel bajo el rango del 20-30% para los hombres y bajo el rango de 10% para las mujeres. Harris 1991, p. 259.

⁵⁷ Harris 1991, p. 39.

arquitectónicos⁵⁸ que sugieren una primera fase de la arquitectura augustal caracterizada por la búsqueda de un vocabulario adecuado para la variedad de mensajes que se buscaba transmitir. Sin embargo, como un todo, y en particular por sus dimensiones, la impresión general de poder es inconfundible⁵⁹, como da cuenta el mismo Estrabón al ser el Mausoleo el único monumento que destaca en su descripción del Caso del Marte como «el más digno de mención»⁶⁰. No hay paralelos exactos para la forma arquitectónica del Mausoleo⁶¹. Su diseño emulaba los túmulos etruscos asociados con los antepasados de Roma, pero su forma circular y monumentalidad permiten suponer como posible fuente de inspiración el Mausoleo de Halicarnaso y la tumba de Alejandro Magno⁶², visitada por Augusto en Alejandría⁶³. Más allá de su originalidad estilística, destaca la decisión de Octaviano de erigir un mausoleo al tener poco más de 30 años de edad. No obstante, esto cobra sentido al considerar que los monumentos son un criterio para los logros personales y, dentro de estos, las tumbas son el principal ejemplo de edificios conmemorativos por cuanto perpetúan la presencia del individuo incluso después de la muerte⁶⁴. Paralelamente, y en relación directa con los acontecimientos de la última guerra civil, el edificio declaraba, por una parte, ser un contra ejemplo del deseo de Marco Antonio de ser sepultado junto a Cleopatra en Alejandría⁶⁵; y, por otra, representaba un gran monumento a la victoria –el fin de las guerras y la conquista de Egipto– mensaje subrayado por los obeliscos que flanqueaban la entrada. Dicho mensaje instantáneo corresponde al carácter denotado del Mausoleo y que da soporte al mensaje connotado, el cual se puede inferir de la dimensión, la locación y la escultura que coronaba la estructura.

Las dimensiones del edificio lo convirtieron en un hito urbano, un punto de referencia en el paisaje urbano que era visible desde varios kilómetros, dominando el acceso norte del Campo⁶⁶. Su tamaño también se relaciona con el valor simbólico de la arquitectura monumental, cuya escala y elaboración excede los requisitos de cualquier función práctica

⁵⁸ Sobre la base circular de travertino, se elevaban cinco anillos concéntricos de hormigón revestidos de ladrillos. En el interior, había tres corredores que rodeaban el pilar central que albergaba los restos de la familia imperial. Los anillos sostenían un montículo de tierra plantado con cipreses mientras que el anillo interno y el pilar sostenían una gran escultura de bronce de Augusto que coronaba la estructura. El último anillo era más alto y estaba decorado con molduras de travertino y mármol de Luna, al igual que el muro exterior, que medía 12 metros de alto. La entrada del Mausoleo estaba revestida de mármol y decorada con relieves de dos árboles de laurel y flanqueada por obeliscos de granito rojo (Rehak 2006, pp. 39 y 52). Para imágenes de la reconstrucción digital hecha por Nicolas Cipolla, véase Pollini 2012, pp. 480-483.

⁵⁹ Zanker 1992, pp. 101-102.

⁶⁰ Strab. 5.3.8.

⁶¹ Como tumba circular, el paralelo romano más parecido es la llamada tumba de Cicerón en Formia de mediados del siglo I a.C. (una torre cilíndrica). El modelo redondo fue copiado por los aristócratas romanos a partir del Mausoleo; por ejemplo, la tumba de Cecilia Metella en la Via Apia (ca. 20 a.C.).

⁶² Rehak 2006, p. 51.

⁶³ Véase Suet. *Aug.* 2.18.

⁶⁴ Rehak 2006, pp. 5-6.

⁶⁵ Galinsky 1998, p. 352.

⁶⁶ Favro 2008, pp. 193-194.

del edificio. Es por esto que este tipo de construcciones tienden a ser comisionadas cuando un gobernante trata de reforzar las bases ideológicas de su poder⁶⁷. Al considerar este valor, el Mausoleo se presenta como una de las primeras expresiones de la autoridad centralizadora de Octaviano, carácter que definirá posteriormente en su rol como Augusto. En este rol dará un nuevo sentido al Mausoleo al dar cuenta de sus pretensiones dinásticas y certeza de que el Principado sobreviviría a su muerte al albergar en su tumba las cenizas de él y las de toda su familia⁶⁸. Su locación responde también a un hecho concreto: las cremaciones y ritos funerarios estaban permitidos solo fuera de la línea pomerial. A su vez, ésta delimitaba el área donde Octaviano podría ejercer su *imperium militiae* en vez de su *imperium domi* (hasta el año 23 a.C. cuando le fue otorgado el *imperium maius*) y era la misma zona por donde Octaviano marchó sobre Roma el año 43 a.C. Esta locación, por tanto, sería también un recordatorio directo de su poder militar⁶⁹. Al mismo tiempo, su ubicación habría estado determinada por la cercanía a la tumba de Rómulo⁷⁰ y hace una clara referencia al paralelo entre éste y Octaviano, el primero como fundador de Roma y el segundo como el fundador de una nueva etapa en su historia⁷¹.

Esta relación queda reiterada en la forma misma del monumento. Su forma redonda evoca al templo de Vesta, uno de los templos más antiguos de la ciudad, el cual se caracteriza por ser circular y que, según la tradición, habría sido fundado por Rómulo⁷². Esto expresa su apego a las tradiciones al hacer referencia a uno de los cultos que se remontan a la fundación de Roma. Respecto a la escultura que coronaba el túmulo, no queda evidencia de su forma. La única referencia es el comentario de Estrabón, quien la describe como una imagen (*eikon*), un término muy general aplicado a todo tipo de imagen de retrato⁷³. Lo que podemos asegurar es que su tamaño tuvo que haber sido enorme –al menos de 10 metros de altura– para poder ser distinguida a nivel del suelo. Esto es una innovación frente a los monumentos funerarios

⁶⁷ Rehak 2006, p. 53.

⁶⁸ Anterior a la muerte de Augusto, fueron depositados los restos de su sobrino Marcelo (23 a.C.), su yerno Agripa (12 a.C.), su hermana Octavia (11 a.C.), su hijastro Druso (9 a.C.), y sus nietos e hijos adoptivos Lucio César (2 d.C.) y Cayo César (4 d.C.); sin contar a Octavia, todos ellos fueron vistos como posibles sucesores de Augusto. Tras su muerte el año 14 d.C., el Mausoleo acogió los restos del hijo de su sobrina, Germánico (19 d.C.), de su esposa Livia (29 d.C.) y Tiberio (37 d.C.), hijo de Livia y adoptado por Augusto como su sucesor (López y Lomas 2004, pp. 270-273). Al ser el Mausoleo un reflejo de las políticas de inclusión y exclusión dentro del círculo íntimo de Augusto, negó el honor de su uso a su hija y a su nieta, Julia la Mayor y Julia la Menor, ambas acusadas de adulterio y muertas en el exilio.

⁶⁹ La relación con dicho poder permite explicar el interés de Augusto de ser él el encargado de reparar la Via Flaminia, por donde accedió a la ciudad (Suet. *Aug.* 2.30.1); en paralelo al monumento, garantizaba su accesibilidad.

⁷⁰ Rehak 2006 p. 11.

⁷¹ Paralelo que sería evidente al poco tiempo, cuando fue sugerido que recibiera el título de Rómulo por el servicio de haber restaurado la República. Véase Suet. *Aug.* 2.7.2

⁷² Según Dionisio, habría sido Rómulo quien construyó el templo al momento de fundar la ciudad y Numa quien estableció las normas del culto de las vestales (Dion. Hal. *Ant. Rom.* 2. 65-67), mientras que Plutarco atribuye a Rómulo el haber instaurado el culto a Vesta, pero que otros se lo atribuyen a Numa, siendo él quien habría levantado el templo (Plut. *Vit. Rom.* 22.1; I. *Num.* 11.1).

⁷³ Pollini 2012, p. 252.

de la época y el uso de estatuas y relieves de tamaño natural o más pequeños puestos cerca del espectador⁷⁴. Sobre su forma, Pollini sugiere una escultura de Octaviano sobre una cuadriga, imagen que hace eco a la escultura del Mausoleo de Halicarnaso⁷⁵ y hace perfecto sentido con el mensaje denotado de la victoria al remitir a la entrada triunfal de Octaviano. Sin embargo, para la época la tipología que primaba en los retratos de Octaviano es la que Galinsky denomina «tipo Accio», aquella que representa al joven Octaviano filtrado por el verismo, un naturalismo exagerado con el cual se reflejaba el carácter romano de *virtus* y *gravitas* para dar cuenta de la preocupación de Octaviano por la *res publica*⁷⁶. Al considerar esta preeminencia tipológica y que el Mausoleo ya denota la idea de victoria militar, nos parece plausible que Octaviano haya elegido ser representado como una figura togada para dar cuenta de su compromiso a los valores y a la religión, acorde a la tradición republicana. Ahora bien, independiente del cómo fue representado, podemos afirmar la enorme carga simbólica de la escultura por su posición en extrema altura: «El propósito de colocar estatuas de hombres sobre columnas era para elevarlos por sobre todos los otros mortales»⁷⁷. Qué mayor forma de destacar el rol de Octaviano como el hombre que puso fin a las guerras civiles, que colocar su figura a cuarenta metros de altura, de modo tal que el espectador se veía obligado a levantar la mirada hacia el cielo. Esto remite simbólicamente al ascenso de Rómulo tras la muerte⁷⁸ y le permite a Octaviano declarar que él también sería digno de la apoteosis⁷⁹.

3.2. *El Altar de la Paz Augustea: la nueva Edad de oro*

Cuando regresé a Roma desde Hispania y Galia, luego de haber realizado felices empresas en esas provincias, bajo el consulado de Tiberio Nerón y de Publio Quintilio, el Senado decretó que se debía consagrar en honor a mi regreso el Altar de la Paz Augusta en las proximidades del Campo de

⁷⁴ Rehak 2006, p. 41.

⁷⁵ Pollini 2012, pp. 252-253

⁷⁶ Galinsky 1998, pp. 164 y ss. Aproximadamente diez años después, el tipo Accio es reemplazado por el «tipo Prima Porta», en alusión a la escultura más famosa de Augusto y que pasó a ser su imagen oficial hasta su muerte.

⁷⁷ Plin. *HN*. 34.12.2.

⁷⁸ Sobre la divinización de Rómulo, véase Plut. *Vit. Rom.* 28.

⁷⁹ Tal como ocurrió tras su muerte, hecho que recalca Tiberio al inicio y final de su discurso en honor a Augusto durante su funeral: «Cuánto debía decirse del divino Augusto [...] no conviene que lo lloremos sino que entreguemos su cuerpo a la naturaleza ya y glorifiquemos su alma, por siempre, como la de un dios». Cass. Dio. 56.35.1 y 41.9.

Marte, y dispuso que en él los magistrados, sacerdotes y vírgenes vestales celebrasen cada año un sacrificio⁸⁰.

La mención del Altar de la Paz en la *Res Gestae* lo posiciona como el principal monumento de la ideología augusta, el cual recoge los diversos mensajes del Mausoleo para ampliarlos bajo el contexto del Principado. El 13 a.C. Augusto regresa victorioso tras tres años de campaña militar, pero rechaza el triunfo decretado por el Senado. En su lugar, acepta la edificación de un altar conmemorativo a la *Pax Augusta* que será consagrado cuatro años después (9 a.C.). Este hecho tendrá una dimensión triunfal de mayor envergadura que la celebración misma -efímera- de un triunfo. A su vez, continúa con la tradición de Julio César de crear nuevos días festivos para destacar sus servicios a Roma, que son conmemorados con la construcción o reconstrucción de un edificio religioso⁸¹. Si bien el Altar conmemora el regreso de Augusto de las provincias occidentales, lo que realmente celebra es su pacificación, la cual, junto a la paz doméstica resultan ser los pilares de la *Pax Augusta* y que a su vez es uno de los cimientos del Principado, tal como es rememorado anualmente (30 de enero) con la celebración de un sacrificio en el Altar a la paz. El registro que hace el poeta romano Ovidio de esta celebración, permite conocer los mensajes que él rescata como espectador: la paz instaurada por Augusto Accio; la relación entre la paz y las victorias militares; la conquista e integración de las provincias; al pueblo romano como descendientes de Eneas; y la *pietas* de la familia Julia y de Augusto⁸².

Por lo tanto, el Altar logra eternizar la idea de paz a través de sus imágenes, las cuales presentan, con un lenguaje visual pulido, diversas asociaciones a partir de escenas narrativas reducidas a una escena individual. A través de éstas, es el espectador aquel que activa la carga semántica de las imágenes y es capaz de experimentar la multiplicidad de mensajes en distintos niveles⁸³. Su tema y forma son vehículo de la función de la tarea que plantea el «nuevo mito de Estado»⁸⁴: la expresión de la confianza en la estabilidad del Estado renovado, mito que se materializa a través de diversos elementos simbólicos –la Edad de Oro, la victoria y la paz– que convergen en la figura de Augusto.

⁸⁰ RG XII.2.

⁸¹ Zanker 1992, p. 194.

⁸² Ovid. *Fast.* 1.710-720.

⁸³ La repetición de motivos en distintos soportes de arte público permiten suponer la comprensión de un nivel básico del programa iconográfico. Por ejemplo, imágenes similares de la diosa Tellus con símbolos referentes a la abundancia pueden verse tanto en el Altar como en los motivos ornamentales de la coraza del Augusto de Prima Porta.

⁸⁴ Este mito estaba construido principalmente a partir de imágenes (Zanker 1992, p. 194), las que serán desarrolladas como programas iconográficos dentro del clasicismo augustal.

El Altar (imagen 4) es un recinto de mármol sin techo, originalmente policromado⁸⁵, delimitado por cuatro pilares angulares, que descansa en una base casi cuadrangular (11,6 por 10,6 metros) del mismo material con dos frentes abiertos (lados este y oeste) y dos cerrados (lados norte y sur) cuyos paneles se levantan 6,3 metros de la base⁸⁶ y encierran el altar sacrificial (*mensa*). El monumento está rodeado por paneles con frisos decorativos que le otorgan su enorme carga simbólica. Su interior muestra guirnaldas, pateras (cuencos usados en las libaciones) y cráneos de buey en la parte superior, mientras que en la inferior, separados por una banda, hay un relieve de franjas verticales que remite a una franja de madera. Uniendo ambos niveles, sumado a los pilares angulares, el altar reproduce la forma de un *templum minus* de la época arcaica⁸⁷ y se presenta como una referencia visual a la política de restauración religiosa de Augusto⁸⁸. Por esto, en los frisos procesionales que coronan el *mensa*, Augusto es representado velado⁸⁹ para dar cuenta de su condición de *Pontifex Maximus*: el encargado de administrar la religión del estado como jefe religioso, asegurando la paz de los dioses (*pax deorum*). Con esto, se reafirma de forma directa uno de los mensajes connotados del Mausoleo en cuanto a la relación de Augusto con los cultos fundantes. A su vez, la elección de Augusto en su rol de pontífice, permite afirmar el suceso representado en el friso, la ceremonia de *consecratio* del Altar del año 9 a.C. Con esto, se expone una narrativa que establece una vinculación temporal: la forma del *templum minus* evoca el pasado; el presente se encarna en la figura de Augusto y su rol sacerdotal –reflejo de su *pietas* en cuanto virtud garante de la *Pax Augusta*– y se proyecta al futuro mediante la repetición anual del sacrificio en honor a la paz.

⁸⁵ Como varios de los monumentos de la antigüedad, el Altar perdió su rica policromía con el paso del tiempo. Si bien el estudio del color se escapa de los objetivos de este artículo, se debe tener presente que su uso en el Altar, más allá de una preocupación estética, puede responder a una función complementaria para acentuar los mensajes transmitidos por las diversas escenas. La instalación lumínica presentada por el Museo dell'Ara Pacis en 2014 («Los colores del Ara Pacis») devolvió temporalmente la policromía a algunos de los paneles, con una reconstrucción plausible a partir de los restos de pigmentos, cotejados con otras fuentes artísticas y literarias. En base a dicha reconstrucción, podemos tener una idea de cómo el color aporta a un nivel connotado o interpretativo. Podemos tomar como ejemplo el Panel de Eneas, el cual muestra al héroe troyano vestido de púrpura, color que, dentro de sus múltiples significados, es un símbolo regio. Lo acompaña de su hijo Ascanio o Julo, quien viste de púrpura claro, color conocido como *amethystinus* por los romanos, en relación a la piedra amatista. El hecho de que ambos personajes compartan una gama cromática da cuenta de su condición regia, a la vez que señala a Ascanio como sucesor de su padre. Además, el púrpura claro puede tener un nuevo nivel de significado si se toma en consideración que, tal como relata Plinio el Viejo (*HN*. 37.40) la amatista era llamada por algunos como el «párpado de Venus». Como se explicará más adelante, uno de los mensajes que transmite el Altar es la ascendencia divina de la familia Julia, que se remonta a Eneas; hijo del príncipe troyano Anquises con la diosa Venus. Así, es posible entender el uso consciente de púrpura claro como una forma de aludir y reforzar la relación entre la diosa y la familia de Augusto. Ergin 2018, pp. 11-18.

⁸⁶ Rossini 2009, p. 22.

⁸⁷ Templo menor creado por los *augures*, delimitando un área con una empalizada de madera que marcaba el lugar sagrado, decorado con guirnaldas y cráneos de animales sostenidas con bandas sagradas.

⁸⁸ Rossini 2009, p. 22.

Dentro de las medidas que llevó a cabo como Pontífice Máximo, destacan el ordenamiento del calendario juliano, el aumento en el número y la dignidad de los sacerdotes y el restablecimiento de antiguas instituciones religiosas. Véase Suet. *Aug.* 2.31.

⁸⁹ Rossini 2009, p. 22.

En los muros externos, la composición también se encuentra delimitada por una greca que recorre la estructura, la cual está decorada con un motivo serpenteado en forma de esvástica. Como motivo ornamental, fue difundida en el periodo augusteo y fue asociada con escenas mitológicas relacionadas a un contexto troyano⁹⁰. Su uso en el Altar supone una conexión significativa en dos planos: primero, como mensaje denotado en relación a la retórica augusta, en cuanto es una referencia a los orígenes troyanos de Roma y de la familia Julia⁹¹. Segundo, en relación al contexto que presenta el Altar, la greca es una demarcación entre el mundo natural –representado en la parte inferior a través de plantas y animales– y el universo humano y mitológico que se muestra en la parte superior. Dentro de este último, la fachada oriental recibe al espectador con el mensaje denotado de fundadores legendarios de Roma: a la derecha Eneas y su hijo Ascanio en el acto de sacrificar una cerda a los Penates (dioses del hogar) en el Lacio; a la izquierda Rómulo y Remo amamantados por la loba bajo la mirada de Fáustulo y el dios Marte. En consonancia con el mensaje del interior del Altar y el rol de Augusto como pontífice, lo que estos paneles buscan resaltar es la piedad de sus protagonistas. A nivel de la connotación, estos paneles externos se presentan a modo de iconográfico, que dan cuenta de significados comunes al mostrar a Eneas y a Marte como los fundadores de la *gens Iulia* y del *populus Romanus* respectivamente: el primero al ser el padre de Ascanio/Yulo (*Iulus*), quien otorgó su nombre a la *gens Iulia*⁹² y el segundo como padre de Rómulo (y Remo), fundador de Roma.

Al recordar que hay una multiplicidad de relaciones simbólicas, podemos ver otra asociación directa entre Eneas y Rómulo con Augusto en cuanto personajes fundantes: Augusto fue el fundador del Principado, Eneas lo fue de *Lavinium* y Rómulo de Roma. Similar a lo visto en el interior, los paneles externos ofrecen también una relación temporal entre la imagen mítica de los orígenes con el presente de Augusto. Esta relación se establece a partir de los espacios representados en cada panel –el templo de los Penates con Eneas y el Lupercal con Rómulo, lugares que fueron restaurados por Augusto. Esto permitía a los romanos admirar las imágenes de sus orígenes al mismo tiempo que podían ir al «lugar mismo» que era representado.

Los paneles de la fachada occidental son protagonizados por figuras femeninas. El panel de la izquierda sigue un programa polisemántico y combina atributos de las diosas Tellus y Venus con elementos iconográficos de Ceres mezclados con la personificación de Italia y la Paz (imagen 7). El carácter polisemántico de la imagen es un recurso común en el

⁹⁰ En cuanto símbolo para el sol y su ciclo vital. Rossini 2009, p. 22.

⁹¹ Referencia reiterada por Virgilio a través del diálogo entre Júpiter y Venus, mediante el cual relata el destino de Eneas y su descendencia: «...y el niño Ascanio, al que ahora llaman Julo [...] tenderá potente los muros de Alba Longa [...] Luego Rómulo [...] heredaré el linaje y asentará los muros de la ciudad de Marte y llamará a los suyos con su nombre, romanos [...] Un tiempo llegará [...] en que el troyano César nacerá de su galana estirpe, aquel que extenderá su imperio hasta el Océano y su nombre hasta los astros, Julio, el del mismo nombre recibido de lo alto del gran Julo». Verg. *Aen.*1.267-294.

⁹² Relación que suponía la ascendencia divina a la familia Julia (aspecto explotado tanto por César como por Augusto), al ser Eneas hijo de la diosa Venus.

arte augustal en tanto muestra personificaciones que encarnan diversos valores descritos a través de distintos atributos en claves que eran familiares para los contemporáneos⁹³. En este caso, la diversidad de atributos representa visualmente la Edad de Oro, una época idílica de paz y abundancia que fue proclamada por Augusto con los Juegos Seculares. Para la conmemoración concreta de este suceso, encargó al poeta Horacio la creación de un himno en honor a los Juegos, el Canto Secular (*Carmen Saeculare*)⁹⁴. Es este himno el que nos entrega una de las claves para la lectura iconográfica del panel en cuanto asocia elementos presentes en la imagen –animales, frutas y las brisas en las figuras de las *aurae aetas*– con la representación de la abundancia mediante la figura de la diosa Ceres⁹⁵. Esta plenitud propia de la Edad de Oro es la que se presenta como el mensaje denotado del panel. En este mismo nivel, el panel de la derecha muestra la personificación guerrera de Roma, representada como una amazona sentada sobre un rico botín de guerra⁹⁶. Al igual que con los paneles de la fachada oriental, el mensaje connotado se presenta a partir de los ecos iconográficos entre ambas escenas. En su conjunto, pasan a ser una «una metáfora visual para *parta victoriis pax* (“paz producto de la victoria”))»⁹⁷, premisa que se declara como principio ideológico en la *Res Gestae*⁹⁸ y se reitera en la diversidad del arte augustal, de forma directa en el Altar y de forma indirecta en el Mausoleo. Declara así la paz de la República tras la victoria de Accio. A su vez, la paz producto de la victoria recoge las dos caras de la *Pax Augusta*: la paz doméstica con el fin de las guerras civiles y la paz imperial con la definición de la base territorial del poder romano alrededor del Mediterráneo. Si el recinto mismo del Altar se asocia directamente a la paz, ¿por qué reiterar la idea en una de sus fachadas? Debemos

⁹³ Con el objetivo de «evocar múltiples asociaciones en el observador». Zanker 1992, p. 209

⁹⁴ La profecía de los libros sibilinos establecía que la *Saeculum Aureum* o Edad de Oro no empezaría hasta que los partos fueran vencidos y restituyeran las insignias del ejército romano, que habían capturado con su victoria en la batalla de Caras el 53 a.C. Augusto somete a los partos y recupera las insignias el 20 a.C., con un triunfo que es presentado como la confirmación de su rol como gobernante y como prueba del saneamiento del Estado. No hay una mención directa a la Edad de Oro en la *Res Gestae*, pero al considerar las referencias a la paz dentro del documento y el registro de la restitución de las insignias (RG XXIX.2) y de la celebración de los Juegos (RG XXII.2), podemos asumir que Augusto tuvo la intención de dar cuenta de una nueva era a través de estas claves que se pueden descifrar al unir el Canto Secular con los paneles del Altar.

⁹⁵ Hor. *Carm. saec.* 30-33.

El himno recoge también referencias que se presentan visualmente en la fachada oriental y permite vincular la historia de los troyanos y de Rómulo con el pueblo romano: «Si Roma es obra vuestra, si los escuadrones de Ilión alcanzaron la etrusca ribera [...] oh dioses, dad a los dóciles jóvenes buenas costumbres; oh dioses, a la tranquila vejez concededle descanso, y a la gente de Rómulo dadle riquezas, estirpe y toda suerte de honores». Hor. *Carm. saec.* 37-48.

⁹⁶ Este panel fue el que se encontró en peor estado y sólo sobrevivió un fragmento central que pudo ser cotejado con imágenes numismáticas para recrear la imagen de la diosa Roma. Probablemente, estaba acompañada por las personificaciones de *Honos* (dios del honor y la virtud militar) y *Virtus* (virtud romana), pareja común en las escenas triunfales. Estas figuras también serían un recurso compositivo para balancear la imagen de Roma en frente a Tellus, quien está flanqueada por dos *aurae*. Rosinni 2009, p. 46.

⁹⁷ Pollini 2012, p. 211.

⁹⁸ Al registrar que el Senado decretó tres veces el cierre del templo de Jano, aquel «que nuestros antepasados quisieron que se cerrase cuando en todo el romano hubiese paz como fruto de las victorias por tierra o por mar». RG XIII.

recordar que la paz es uno de los pilares del Principado y se presenta como tal en cuanto fue su mantención la que le otorgó el consentimiento continuo para implementar un régimen de poder unipersonal. Dicho consentimiento quedó resguardado por el restablecimiento de las costumbres y justificado con la nueva Edad de Oro. Por lo tanto, estos tres elementos son los que constituyen los cimientos del Principado.

Las fachadas sur y norte muestran una concurrida procesión que sigue un mismo orden en cada panel: los lictores lideran la procesión, son seguidos por los colegios sacerdotales y magistrados y luego por el grupo familiar. Con esto se establece una clara vinculación entre la religión oficial y el poder imperial, que es mediada por Augusto en su rol de sacerdote. El mensaje denotado de la procesión es la representación de la *inauguratio* del Altar el año 13 a.C.⁹⁹, acto que resuena en paralelo a la procesión interna que decora el *mensa*. Así, ambos frisos expresan, mediante una solemne procesión, la celebración del retorno de Augusto y la paz que instaura. El estilo de la procesión ejemplifica el uso del nuevo lenguaje visual con el cual se logra una imagen convincentemente vívida como representación de un evento real. Cada figura es única, pero la mayoría está retratada con un rostro «ideal» carente de identidad al ser representaciones de los cargos de los participantes y no de los individuos. Sólo los miembros de la familia imperial quedan destacados mediante rasgos fisonómicos, partiendo por Augusto en la fachada sur, figura que marca el centro de atención de la escena donde la procesión se detiene. Denota su condición de *primus inter pares* —el primero entre sus iguales acorde a su título de *princeps senatus* o primer ciudadano— y es caracterizado en su rol como sacerdote miembro del colegio de los augures, velado y en actitud piadosa. Al mismo tiempo lleva una corona triunfal, lo cual evoca la significación del Altar como monumento a la victoria, cuya fundación reemplazó la celebración del triunfo. La individualidad de la familia imperial es la clave para deducir la connotación de la procesión con un mensaje presente de modo indirecto en el Mausoleo: al incluir a todos sus posibles sucesores¹⁰⁰, la presencia de estos declara directamente la continuidad del Principado al alero de la familia Julia y con esto la permanencia de la Edad de Oro¹⁰¹. Dicho mensaje se ve potenciado por los amplios paneles de la mitad externa inferior, ornamentados

⁹⁹ Ceremonia en la que se delimita y consagra el espacio donde va a ser erigido el Altar. Su representación permite algunas concesiones con la realidad, ya que incluye a personajes que estaban ausentes para la ceremonia.

¹⁰⁰ Si bien hay figuras claramente identificadas, otras siguen sujetas a posibles significados, como lo son los niños que participan de la procesión; en particular, los dos pequeños que han sido identificados como Cayo y Lucio, interpretación acorde a la promoción de la familia Julia que presenta el Altar. Sin embargo, si se considera el mensaje central del monumento en cuanto su conmemoración a la paz, estos niños pueden ser vistos como valiosos *pignora* o garantías. Parte de la política imperial de Augusto para mantener la paz, fue llevar a niños extranjeros a Roma, hijos de sus aliados y de sus enemigos, quienes quedaban bajo el cuidado y la educación de la familia Julia, a modo de garantizar el correcto comportamiento de los pueblos en las fronteras imperiales. Véase Kleiner and Buxton 2008, pp. 57-61.

¹⁰¹ Véase Zanker 1992, p. 255.

con un rico friso vegetal. Por su sola envergadura no pueden ser vistos como meramente decorativos; comunican un mensaje inmediato de abundancia que anuncia la Edad de Oro¹⁰².

La conjunción de los frisos externos vuelve a manifestar, al igual que en el interior del Altar, una vinculación temporal. Expresa ahora la grandeza a la que Roma siempre estuvo destinada al contar con las armas y el designio de los dioses: desde su pasado mítico y provincial bajo las figuras de Eneas y Rómulo, llega al presente pacífico y abundante bajo la figura de Augusto. Este es quien va a guiar a Roma hacia el futuro mediante la continuidad del Principado expresada a través de sus posibles sucesores. Por lo tanto, al ver el Altar como un todo, se presenta el mensaje connotado que comunica de manera aglutinante como monumento: una alegoría a la paz celebrada en todo su esplendor con la instauración de una nueva Edad de Oro gracias a la guía de Augusto. Como parte de la retórica augustal, este mensaje expresa de forma visual el cumplimiento de la profecía que ya había sido anunciada en el relato de Virgilio y que se remonta a los orígenes troyanos, con las palabras con que Anquises le asegura a Eneas la gloria de su descendencia: «Ahora vuelve los ojos y contempla a este pueblo, tus romanos [...] Éste es, éste el que vienes oyendo tantas veces que te está prometido, Augusto César, de divino origen, que fundara de nuevo la edad de oro en los campos del Lacio»¹⁰³.

3.3. El *Horologium Augusti*: la reafirmación de las costumbres de los antepasados

En conjunto con la construcción del Altar, Augusto planificó el *Horologium/Solarium Augusti* (imagen 2), posiblemente en funcionamiento desde el 9 a.C. Este consistía en una extensa línea meridiana de bronce con marcadores transversales sobre lozas de travertino. En estas lozas, se inscribieron en griego los signos del zodiaco y los vientos que indicaban las

¹⁰² En cada panel vegetal podemos apreciar, como elemento principal, un exuberante acanto que se prolonga mediante ramas en forma de volutas. También, surgen de la misma planta, más de cincuenta variedades de plantas, tales como ramas de hiedra, hojas de laurel, zarcillos de uva y palmetas, además de una diversidad de flores. A esto se suma la incorporación de múltiples animales, como cisnes, ranas, escorpiones, caracoles, lagartijas, mariposas y serpientes. El conjunto de estos elementos, remite directamente a la descripción que presenta Virgilio sobre la Edad de Oro, anunciada por la abundancia de la naturaleza. Al mismo tiempo, la complejidad ornamental permite un sinfín de interpretaciones más específicas. Por ejemplo, en el lado sur del Altar donde se desarrolla la procesión imperial, la parte del panel vegetal que está justo bajo las figuras de Augusto y Agripa muestra las dos ramas centrales de surgen del acanto que terminan con una flor, flanqueada por dos capullos. Al considerar la planificada distribución de los elementos simbólicos, este detalle puede ser visto como una alusión al nacimiento de Cayo y Lucio César en relación a su padre biológico (Agripa) y su padre adoptivo (Augusto) en virtud del rol de los niños en cuanto sucesores del príncipe. Rossini 2009, pp. 80-88.

¹⁰³ Verg. *Aen.* 6. 787-792.

estaciones del año¹⁰⁴. El dispositivo utilizaba un obelisco de granito con una esfera de bronce coronada por una «aguja» en forma de obelisco como puntero (*gnomon*). Aunque sólo quedan los vestigios sepultados y el obelisco fue trasladado, contamos con el registro del siglo I de Plinio el Viejo, quien lo menciona en relación con el uso de los obeliscos¹⁰⁵. Al igual que el Mausoleo, el sólo tamaño del obelisco –29,6 metros incluyendo la base y la esfera– tenía un valor simbólico que expresaba la autoridad de Augusto¹⁰⁶. Fue traído desde Heliópolis el 10 a.C. y su mensaje denotado era el claro recordatorio de la victoria de Accio y la conquista de Egipto. Su traslado de Egipto a Roma supuso una nueva significación en relación con sus victorias. En el contexto egipcio, el obelisco es un símbolo del dios sol Ra –su forma remite a los rayos del sol y su esfera dorada a la forma del sol–; bajo el contexto augustal fue reinterpretado como el dios romano Sol¹⁰⁷. De este modo, queda como un monumento a la victoria dedicado a esta divinidad, lo que quedaba declarado en la inscripción de la base: «*Imperator Caesar Augustus*, hijo de un dios, Pontífice Máximo, *imperator* por decimosegunda vez, once veces cónsul, catorce veces tribuno, con Egipto dado al poder del pueblo romano, ha dedicado este obsequio al dios Sol»¹⁰⁸. Esta divinidad estaba asociada a Apolo, dios de la luz, que era representado en una cuadriga cruzando el cielo. Apolo era también dios tutelar de Augusto, a quien este se encomendó en las batallas de Nauloco y Accio¹⁰⁹ y aparece dentro del repertorio habitual de imágenes augustales en alusión de sus victorias¹¹⁰.

Respecto a su mensaje connotado, nuevamente surge la pregunta de por qué Augusto eligió un reloj de sol como monumento conmemorativo a su persona. Más allá de querer darle a Roma un elemento propio de las grandes ciudades –como Alejandría y Atenas– que reafirmara su posición como capital imperial, se debe tener en cuenta la función propia del *Horologium*. Este servía de calendario solar para verificar la precisión del calendario civil con el año solar¹¹¹. Ahora bien, una de las responsabilidades de Augusto en su rol de Pontífice Máximo era supervisar el calendario. Bajo esta función llevó a cabo un ordenamiento del calendario juliano que quedó fijado en el reloj de sol. Al considerar la estrecha relación que se presentará entre el *Horologium* y el Altar, es plausible que el *Horologium* transmita la

¹⁰⁴ El idioma de las inscripciones podría ser prueba que el *Horologium* era una copia de un original griego, probablemente de Alejandría (Rehak 2006, p. 82), o bien un gesto cosmopolita al tomar en cuenta los numerosos habitantes y visitantes que venían de Oriente (Zanker 1992, p. 177).

¹⁰⁵ Véase Plin. *HN*. 36.72. Aclara que para su época ya no funcionaba con precisión, posiblemente por los cambios del terreno o por alguna modificación del curso del sol y la organización celeste (*HN*. 36.73).

¹⁰⁶ Según Plinio, «La dificultad de transportar los obeliscos a Roma por mar superó a todas las demás; el transporte se hacía en naves que levantaban una gran expectación.» (*HN*.36.70).

¹⁰⁷ Swetnam-Burland 2007, pp. 24 y ss.

¹⁰⁸ «*Imp(erator) Caesar divi f(ilius) Augustus/ pontifex maximus/ imp(erator) XII co(n)s(ul) XI trib(unicia) pot(estate) XIV/ Aegypto in potestaten / populi Romani redacta / Soli donum dedit*». Rehak 2006, p. 81.

¹⁰⁹ Galinsky 2017, pp. 47-48.

¹¹⁰ Por ejemplo, en la coraza del Prima Porta.

¹¹¹ Esto se medía al observar dónde caía la sombra del obelisco sobre el meridiano de bronce a medio día diariamente a lo largo del año. Pollini 2017, pp. 35-36.

misma imagen de Augusto que presenta el Altar. Es decir, el Altar muestra a Augusto como Pontífice (procesión interna) y sacerdote (procesión externa), roles con los que resalta su *pietas*. En paralelo, el *Horologium*, mediante su función práctica como calendario, podría evocar la misma virtud en relación a Augusto y recuerda su fidelidad a los *mores maiorum* que amparaba el consentimiento. Este mensaje permite, a su vez, justificar la posible figura togada de Octaviano en el Mausoleo, imagen que da una coherencia interpretativa si el conjunto expresa la misma virtud fundante en las tres edificaciones que conforman el ensamble retórico.

4. El discurso visual del ensamble retórico augustal

La concordancia de significados es la que nos permite presentar al *Horologium* como el elemento unificador entre el Altar y el Mausoleo. A partir de su carácter integrador, podemos establecer su relación con cada uno los monumentos, vínculos que nos van a conducir a determinar la retórica del mensaje que el ensamble comunica en cuanto unidad arquitectónica. El Altar se encontraba a unos noventa metros hacia el este del obelisco, el que era un monumento tardío de la victoria de Accio que puso fin a las guerras civiles. En paralelo, el Altar proclama la *Pax Augusta*. Vistos en conjunto, comunican uno de los pilares de la ideología augusta (ya presente en el mismo Altar): *parta victoriis pax*. Esta premisa era reafirmada visualmente por la proyección de la sombra del obelisco hacia el *Ara Pacis*: en la tarde del día 23, la sombra del obelisco se movía hacia el este, a lo largo de la línea meridional, hasta los peldaños de la fachada oeste del Altar, para continuar el día siguiente hasta pasar levemente la entrada del recinto¹¹². La particularidad simbólica de este suceso recae en que la fecha coincide con el nacimiento de Augusto. Al ser la paz fruto de las victorias, la proyección de la sombra del obelisco hacia el Altar era la declaración simbólica que Augusto era quien había nacido para la paz (*natus ad pacem*)¹¹³. En paralelo, el obelisco estaba en alineación axial con el Mausoleo hacia el noreste, en resonancia con los obeliscos que flanqueaban la entrada del monumento. Las constantes referencias a la victoria de Accio dejan en manifiesto la importancia del acontecimiento: dio paso a la paz y con esta se sentó la base para el consentimiento a favor de la hegemonía de Augusto. Al mismo tiempo,

¹¹² Pollini 2017, pp. 39-40.

En los años 70 Edmund Buchner postuló, en base a sus excavaciones de la línea meridional, que la sombra del obelisco se proyectaba dentro del centro del Altar. Gracias a nuevas tecnologías y al corregir los errores de medida y emplazamiento de Buchner, Bernard Fischer presenta un modelo computacional 3D con el cual se puede simular la posición del sol minuto a minuto, diariamente, entre los años 9 a.C. y 40 d.C. Véase Frischer 2017, p. 2 y ss.

¹¹³ Galinsky 1998, p. 146.

conectaba significa y simbólicamente el nacimiento de Augusto y sus logros en vida con su muerte y futura deificación¹¹⁴. A partir de estas conexiones simultáneas, el *Horologium*, el Altar y el Mausoleo forman un ensamble retórico sustentado en alineamientos visuales y simbólicos por cuanto manifestaban la bases ideológicas del Principado –paz y tradición– que fueron expresadas en la práctica con la proclamación de una nueva Edad de Oro.

Es esta articulación visual de los monumentos augustales, que hemos denominado ensamble retórico, lo que nos permite volver a los tratados de retórica en relación a las cualidades que debe tener un orador:

El orador debe tener las cualidades de *invención*, *disposición*, *estilo*, *memoria* y *representación*. La *invención* es la capacidad de encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa. La *disposición* ordena y distribuye los argumentos y muestra el lugar en que debe ser situado cada uno de ellos. El *estilo* sirve para adaptar a los argumentos de la invención las palabras y frases apropiadas. La *memoria* consiste en retener con seguridad en la mente las ideas y palabras y su disposición. La *representación* es la capacidad de regular de manera agradable la voz, el rostro y los gestos¹¹⁵.

Si pensamos en el uso de estas cualidades para elaborar un discurso deliberativo (causa particular de la persuasión) verbal, estas mismas pueden ser extrapoladas a un tipo equivalente de discurso visual creado por un emisor, en este caso Augusto a través de los monumentos del Campo de Marte norte. Reiteramos que la retórica de este ensamble iba enfocada a lograr la persuasión a favor de Augusto y el Principado. Acorde a esta finalidad, los argumentos propios de la «invención» serán los pilares que fundamentan el nuevo gobierno y ratifican la mantención del consenso, la *Pax Augusta*, el retorno de las costumbres (manifestado a través de la *pietas*) y la proclamación de la Edad de Oro. El orden dado por la «disposición» resulta evidente en la reconstrucción del ensamble; la elección del lugar no fue al azar, ya que garantizaba la óptima visualización de los monumentos como su accesibilidad, a la vez que permitía la alineación ya descrita entre las tres edificaciones (y de modo particular entre el Altar y el reloj de sol).

El «estilo», en cuanto es la adaptación de los argumentos, hace referencia a la creación de nuevo lenguaje iconográfico propio del arte augustal, a través del cual se pudo comunicar de forma clara y amplia los mensajes del Principado. La «memoria» como una

¹¹⁴ Pollini 2012, p. 40.

¹¹⁵ *Rhet. Her.* 1.3.

forma de retención es cumplida por la *Res Gestae* que, en cuanto monumento epigráfico guardaba con la seguridad de las palabras lo que los monumentos comunicaban a través de las imágenes. La «representación», como capacidad de hacer el discurso más agradable, se corresponde con el embellecimiento de la zona transformada en un parque público, que por sí mismo llamaba al espectador. Es el uso de estas cualidades retóricas en el discurso visual la que nos permiten asumir el éxito de este ensamble como medio de comunicación de la época augustal. Bajo dichas cualidades, los monumentos augustales guiaban al espectador desde una perspectiva que une la historia con el mito y la política. Presentaban un marco dentro de la ideología del Principado que le otorga una narrativa con la cual podía interpretar la imagen dentro de su propia subjetividad en base a su contexto cultural. De este modo, la variedad de evocaciones operaba dentro de un marco de significación global claramente establecido que le permitía al observador una libertad de respuesta amplia, pero no absoluta¹¹⁶. Por lo mismo, podemos asumir que las sutilezas de los mensajes connotados quedaban reservadas para una minoría culta con un mayor bagaje cultural, que le permitía contrarrestar las imágenes visuales con las imágenes literarias de los autores augustales. Sin embargo, los mensajes denotados eran lo suficientemente claros y reiterativos para que la mayoría de los observadores asimilaran los principios augustales del Principado.

En base a esto, podemos imaginar, con cierto grado de certeza, el modo en que un espectador podía leer los monumentos augustales. Si el espectador llegaba desde el centro de la ciudad, este se aproximaba al Campo desde el sur recorriendo la Vía Flaminia. Claramente el Mausoleo, al ser un hito urbano, es lo primero que atraparía su mirada, particularmente si las condiciones climáticas hacían brillar la escultura que lo coronaba. Al seguir esta ruta, el primer monumento al que se ve enfrentado es el Altar. Un espectador educado probablemente no tendría problemas para reconocer las figuras de los paneles, a la vez que podría jugar con las diferentes relaciones que se pueden establecer entre sus referencias. Esto gracias a que contaba con un marco de significación mucho más amplio y sofisticado dado por su educación formal y conocimiento de la literatura augustal que plasmaba en palabras lo que las imágenes buscaban representar. Al ser la interpretación de imágenes una práctica social, era la élite quien mejor valoraba la habilidad de hacer conexiones entre lo que observaban y lo que la imagen podía significar¹¹⁷.

Para el romano común, el lenguaje augustal comunicaba los mensajes fundamentales de forma simple –por ejemplo, la asociación a la abundancia con la rica vegetación– y constantemente repetidos en diversos soportes¹¹⁸, de modo tal que incluso el público menos

¹¹⁶ Elsner 1996, pp. 24-25, 167-168.

¹¹⁷ Clarke 2003, pp. 10-11.

¹¹⁸ Por ejemplo, los laureles que adornaron la casa de Augusto (RG XXXIV), también se muestran como relieves a la entrada del Mausoleo, además de ser un motivo recurrente en áureos y denarios de la época. Así, la reforma al sistema monetario, que establecía el uso de la misma moneda para el Imperio, le permitió a Augusto difundir imágenes similares o con la misma temática de los soportes artísticos a través de las monedas.

erudito podía comprender los programas iconográficos¹¹⁹. Aun cuando este no pudiera entender estos programas en su totalidad, hay un valor mismo en la ilegibilidad. En relación con el arte oficial, el soporte iconográfico es en sí mismo un garante de legitimidad que se sustenta en su misma oficialidad; hace que lo incomprensible posea una capacidad persuasiva basada en el respeto por lo intangible. Así, aunque el espectador no sea capaz de definir su significado, sabe que por estar ahí tiene un valor casi incuestionable¹²⁰. Al adentrarse en los jardines del Campo, era imposible evitar la enorme plaza de travertino sobre la que se extendía el *Horologium*. Al ser el obelisco un símbolo evidente para todos de la conquista de Egipto, sólo los eruditos podían hacer mayores asociaciones con sus inscripciones en griego¹²¹. Finalmente se llegaba al Mausoleo, frente al cual probablemente todo romano quedaba impactado por su tamaño, que podía relacionar inmediatamente como una expresión del enorme poder consolidado por Augusto. Tal vez era sólo la clase más educada la que superaba la monumentalidad (quizás después de haberlo comparado con el Mausoleo de Halicarnaso) para percatarse de las declaraciones dinásticas. O bien poder hilar las relaciones entre Rómulo y Augusto, que le permitían a este último presentarse, sutilmente, como el fundador de una nueva etapa en la historia de Roma.

Esto es sólo un esbozo de lo que algunos espectadores podían inferir de los monumentos. Claramente, al considerar la multitud de significados y niveles de cada espectador, las posibles lecturas y sus relaciones resultan innumerables. Lo importante es recalcar la función persuasiva del ensamble retórico: es la transmisión efectiva de sus mensajes –presentados a nivel denotado y connotado gracias al nuevo lenguaje iconográfico del clasicismo augustal, a través de los monumentos como los canales de comunicación propios de su época- el elemento decisivo para la instauración y consolidación del Principado. Esto en cuanto a su certero enfoque: el cumplimiento de las necesidades sociales de los receptores (ansiosos por vivir en paz y en abundancia) fue lo suficientemente persuasivo para que estos mismos aceptaran el Principado como nuevo gobierno de carácter monárquico. Estos fueron quienes ratificaron la autoridad de Augusto a través del consentimiento y la confianza en el sometimiento del *princeps* a las costumbres. En base a este entendimiento mutuo, Augusto pudo presentarse frente a los romanos y a la posteridad, de la forma en que él quería ser recordado. Así como dejó registrado por escrito sus hazañas en la *Res Gestae*, sus edificaciones en el Campo de Marte norte fueron la imagen retórica a través del cual dejó un registro iconográfico de las mismas acciones. Estas fueron resumidas

¹¹⁹ Zanker 1992, pp. 140-141.

¹²⁰ Salcedo 1999, p. 100.

¹²¹ Por ejemplo, el reloj estaba centrado en el solsticio de invierno (21 de diciembre) y en la constelación de Capricornio (diciembre – enero), signo usualmente considerado funesto al marcar la mitad del invierno. Como Augusto fue concebido bajo este signo, a la vez que aceptó el título de Augusto el 16 de enero del 27 a.C., decidió interpretarlo de forma positiva, asociado a su concepción y el gobierno cósmico. Como signo relacionado a su concepción, el centro del reloj en la constelación de Capricornio refuerza también la noción que Augusto había nacido para la paz. Galinsky 1998, p. 146.

en la representación de su figura: un general victorioso y piadoso que devolvió a Roma el uso de sus costumbres, trajo la paz al Imperio e inauguró una nueva Edad de Oro.

Bibliografía

Fuentes

- Anónimo 1997: *Retórica a Herenio*, traducción de S. Núñez, Madrid.
- Apiano 1985: *Historia romana. Guerras civiles*, traducción de A. Sancho, Madrid.
- Augusto 2016: «Res Gestae Divi Augusti», traducción de N. Cruz, en CRUZ, Nicolas, *Las memorias políticas del emperador Augusto*, Santiago.
- Aristóteles 1994: *Retórica*, traducción de Q. Racionero, Madrid.
- Cicerón 1997: *La invención retórica*, traducción de S. Núñez, Madrid.
- Cicerón 2002: *Sobre el orador*, traducción de J.J. Iso, Madrid.
- Cicerón 2000: *Sobre la República*, traducción de A. D'Ors, Madrid.
- Dion Casio 2011: *Historia romana*, traducción de J. Cortés, Gredos, Madrid.
- Dionisio de Halicarnaso 1984: *Historia Antigua de Roma*, traducción de E. Jiménez y E. Sánchez, Madrid.
- Estrabón 2001: *Geografía*, traducción de J. Vela y J. Gracia, Madrid.
- Horacio 2007: *Canto Secular*, traducción de J.L. Moralejo, Madrid.
- Ovidio 2001: *Fastos*, traducción de B. Segura, Gredos, Madrid.
- Ovidio 1992: *Pónticas*, traducción de J. González, Madrid.
- Plinio el viejo 1987: *Historia Natural*, libros XXXIV-XXXVI, en Torrego, M. E. *Textos de Historia del Arte*, Madrid, 1987.
- Plutarco 1985: *Vidas paralelas*, traducción de A. Pérez, Madrid.
- Quintiliano 1887, *Instituciones oratorias*, traducción de Rodriguez, I. y Sandier, P. Madrid.
- Suetonio 2001: *Vida de los doce césares*, traducción de R.M. Agudo, Madrid.
- Tito Livio 1990: *Historia de Roma desde su fundación*, traducción de J.A. Villar, Madrid.
- Virgilio 1997: *Eneida*, traducción de J. de Echave-Sustaeta, Madrid.
- Vitruvio 1997: *Los diez libros de arquitectura*, traducción de J.L. Oliver, Madrid.

Obras citadas

- Barthes, R. 1971: *Elementos de semiología*, Madrid.
- Barthes, R. 1986: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona.

- Blánquez, A. 2012: *Diccionario latino-español*, Madrid.
- Bravo, G. 2005: *Historia de la Roma Antigua*, Madrid.
- Castillo, E. 2008: *Propaganda política y culto imperial en Hispania (de Augusto a Antonio Pío): reflejos urbanísticos*, Madrid.
- Clarke, J. 2003: *Art in the Lives of Ordinary Romans. Visual representation and non-elite viewers in Italy, 100 B.C - A.D 315*, Los Angeles.
- Corominas, J 1987: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid.
- Cruz, N. 1984: «Restauración republicana y consenso en el gobierno de Augusto», *Semanas de Estudios Romanos* vol. III-IV, Valparaíso.
- Eco, U. 1986: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona.
- Elsner, J. (ed.) 1996: *Art and Text in the Roman Culture*, Cambridge.
- Elsner, J. 1996: *Art and the Roman Viewer. The Transformation of art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge.
- Ergin, G. 2018: «The Colours of Ara Pacis», *Acta Classica Mediterranea* 1, pp. 9- 24.
- Favro, D. 2008: *The Urban Image of Augustan Rome*, New York.
- Frischer, B. et al. 2017: «New Light on the Relationship between the Monticitorio Obelisk and Ara Pacis of Augustus», *Studies in Digital Heritage* vol. 1, nº1, pp.1-105.
- Galinsky, K. 1998: *Augustan culture: an interpretive introduction*, New Jersey.
- Galinsky, K. 2017: «9. Apollo Palatinus, Sol/Helios, and Augustus», en: Frischer, B. et al. 2017: «New Light on the Relationship between the Monticitorio Obelisk and Ara Pacis of Augustus», *Studies in Digital Heritage* vol. 1.1, pp. 64-66.
- Gombrich, E. 1939: «Art and Propaganda», *The Listener* XXII nº 569, pp. 1118-1120.
- Harris, W. 1991: *Ancient Literacy*, London.
- Jacobs, P. W. & Atnally, D. 2014: *Campus Martius. The field of Mars in the life of ancient Rome*, New York.
- Jowett, G., O'Donnell, V. 2006: *Propaganda and Persuasion*, Los Angeles.
- Kleiner, D. and Buxton, B. 2008: «Pledges of Empire: The Ara Pacis and the Donations of Rome», *American Journal of Archaeology* 112, pp. 57-89.
- Lange, C. 2009: *Res Publica Constituta: Actium, Apollo and the Accomplishment of the Triumviral Assignment*, Leiden.
- López, P. y Lomas, F. 2004: *Historia de Roma*, Madrid.
- Pollini, J. (2017): «The birth of Augustus, The Solarium Augusti, and the Life-giving aspects of Apollo and Sol in augustan Visual Culture», en Frischer, et al.: «New Light on the Relationship between the Monticitorio Obelisk and Ara Pacis of Augustus», *Studies in Digital Heritage* vol. 1.1, pp. 35-36.
- Pollini, J. 2012: *From Republic to Empire. Rhetoric, Religion and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*, Oklahoma.
- Rehak, P. 2006: *Imperium and Cosmos. Augustus and the Northern Campus Martius*, Wisconsin.
- Rossini, O. 2009: *Ara Pacis*, Milán.

Salcedo, F. 1999: «Imagen y persuasión en la iconografía romana», *Iberia* Vol. 2, pp. 87-110

Thompson, O. 1999: *Easily Led. A History of Propaganda*, Gloucestershire.

Zanker, P. 1992: *Augusto y el poder las imágenes*, Alianza, Madrid.

Zanker, P. 2010: *Roman Art*, Los Angeles.

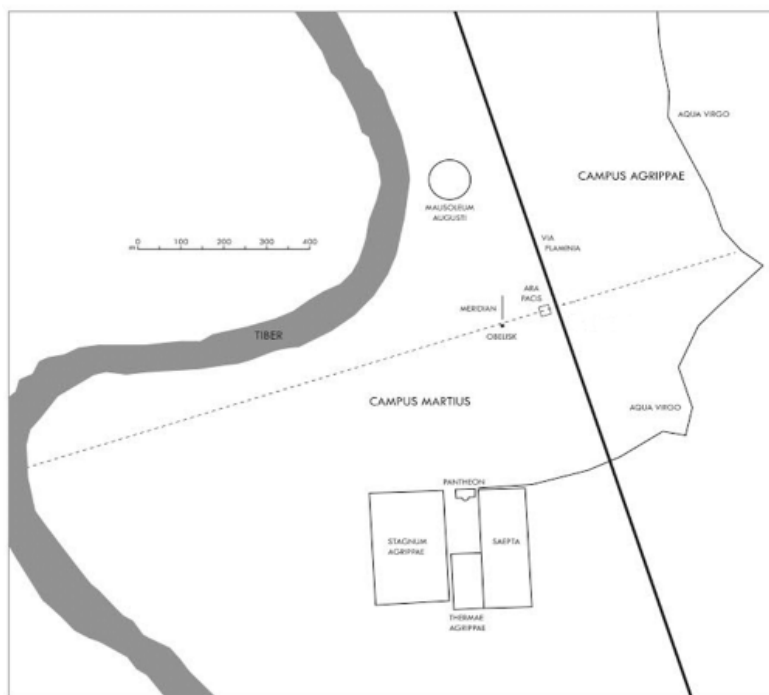
Recursos de Internet

Flicker. <https://www.flickr.com/>

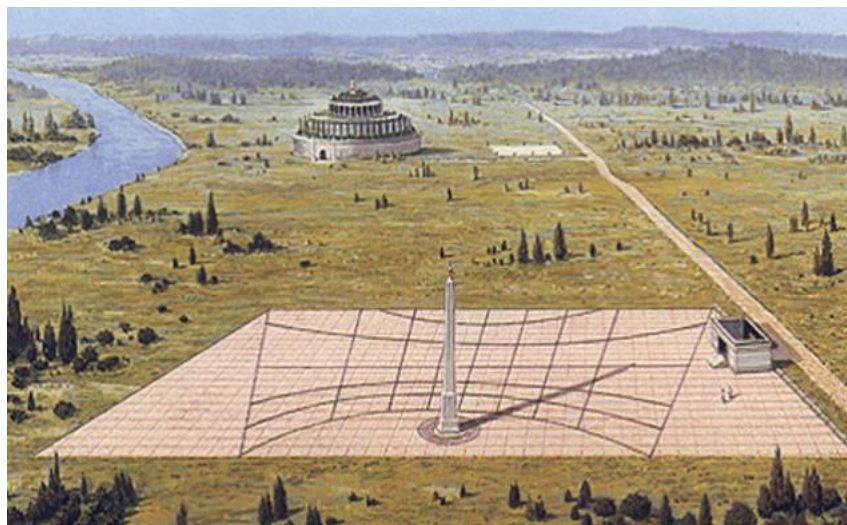
The Gombrich Archive. <https://gombrich.co.uk/>

University of Oregon. <https://www.uoregon.edu/>

Anexo de imágenes



1. Mapa del Campo de Marte norte. Imagen: Matthew R. Brennan.
Virtual World Heritage Laboratory, Indiana University
Indiana University <https://scholarworks.iu.edu>



2. Reconstrucción del Campo de Marte Norte.

Imagen: Project *Solarium/ Horologium Augusti* at the University of Oregon
(<https://www.uoregon.edu/>)



3. Mausoleo de Augusto.

Imagen: Jamie Heath (www.flicker.com/mumblerjamie)



4. *Ara Pacis Augustae* / Altar de la Paz.
Imagen: María José Pascual