

Paul Zanker

## **Augusto y el poder de las imágenes**

**Versión española de**

Pablo Diener Ojeda

**Revisión técnica de**

Walter Trillmich

**Alianza Editorial**

**Título original:**

*Augustus und die Macht der Bilder*

Primera edición: 1992

Quinta reimpresión: 2018

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

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

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1992, 2002, 2005, 2008, 2011, 2018

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid

[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-206-7113-0

Depósito Legal: M. 40.154-2011

Printed in Spain

---

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA  
EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

[alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

---

*A Dorothea*



## Indice

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

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

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



## Prefacio

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## Introducción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

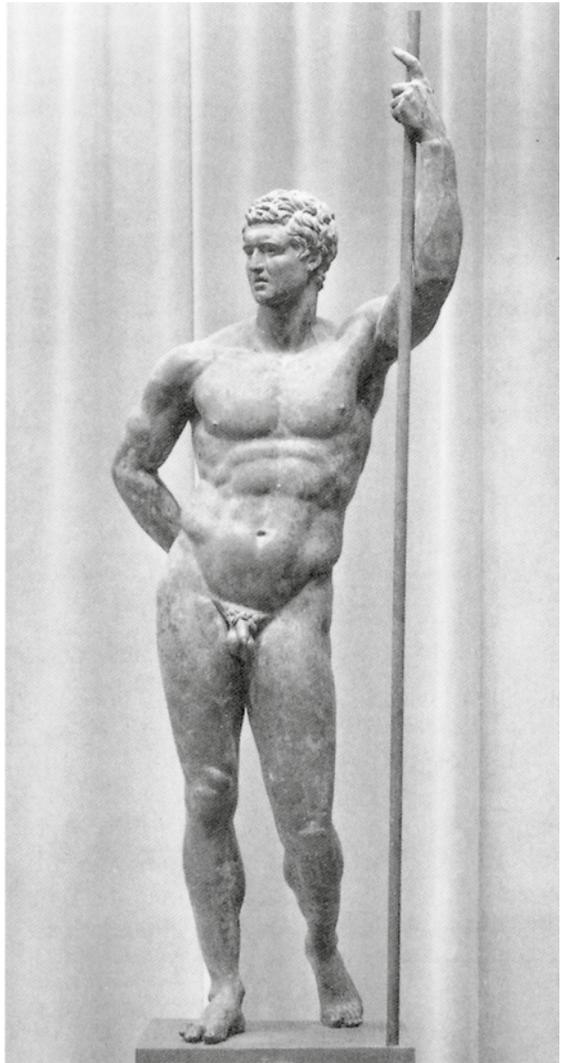
A continuación, al hablar de «mundo de las imágenes» y «lenguaje de las imágenes» deseo subrayar que mi interés primordial no se refiere a la interpretación de monumentos en particular. Esta tarea ya ha sido llevada a cabo, aun cuando las descripciones y los comentarios de los arqueólogos con frecuencia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

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

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

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

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



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



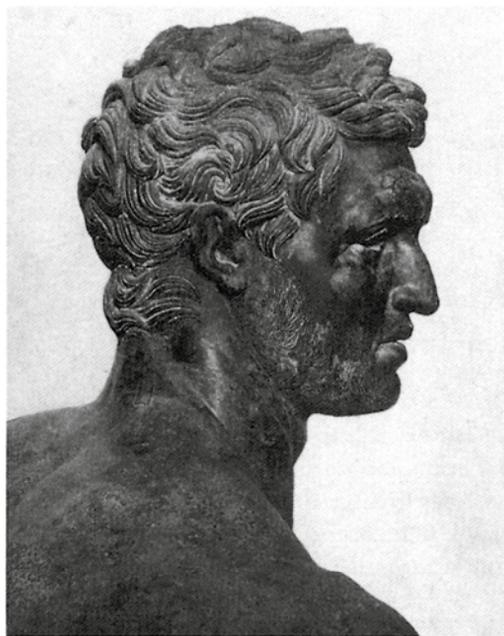
## I. El contradictorio mundo de las imágenes durante la decadencia de la República

### *El desnudo en las estatuas honoríficas*

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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