

Historia Natural
Escritos sobre artes

Cayo Plinio Segundo
Plinio el Viejo

(Selección de los Libros VII, XVI, XXI)

(Libros XXXIII-XXXVII)

Edición de David García López
Traducido por Diana Gorostidi Pi

Alianza Editorial

Título original: *Naturalis Historia*

Las imágenes que ilustran la presente edición de los *Escritos sobre artes* de Plinio el Viejo han sido proporcionadas por el editor de la obra.

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 reprodujeran, 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.



- © de la edición y el prólogo: David García López, 2023
- © de la traducción: Diana Gorostidi Pi, 2023
- © de las notas de la traducción: David García López y Diana Gorostidi Pi, 2023
- © Alianza Editorial, S.A., 2023, Madrid
Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-1148-479-4
Depósito legal: M. 24.336-2023
Printed in Spain

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

Índice

Las artes en la <i>Historia Natural</i> de Plinio el Viejo, por David García López ...	9
Sobre la traducción, por Diana Gorostidi Pi	67

PLINIO EL VIEJO
HISTORIA NATURAL
ESCRITOS SOBRE ARTES

<i>Índice de los Libros VII, XVI y XXI</i>	75
Libro VII (fragmentos)	77
Libro XVI (fragmentos)	83
Libro XXI (fragmentos)	87
 <i>Índice del Libro XXXIII</i>	 89
Libro XXXIII	91
 <i>Índice del Libro XXXIV</i>	 133
Libro XXXIV	135
 <i>Índice del Libro XXXV</i>	 191
Libro XXXV	193
 <i>Índice del Libro XXXVI</i>	 247
Libro XXXVI	249
 <i>Índice del Libro XXXVII</i>	 303
Libro XXXVII	305
 <i>Índice onomástico</i>	 355

Las artes en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo

David García López

Plinio, un hombre de los Flavios

Cayo Plinio Segundo nació en Como en la segunda mitad del año 23 o la primera del 24, hace ahora dos mil años. Entonces Tiberio ostentaba el poder en Roma, era el segundo emperador de la familia Julio-Claudia, que había inaugurado Octaviano al vencer a Antonio en Actium, tras lo que fue proclamado Augusto por el Senado en el 27 a.C. Se creaba así una nueva forma política, el Principado, y se ponía fin a la República que había regido las relaciones políticas de Roma durante siglos. Fue en esta nueva formulación de gobierno en la que Plinio desarrolló todo su *cursus honorum*. Nacido en una familia perteneciente al orden ecuestre, es decir, privilegiada y rica, pero alejada de los puestos más elevados de la magistratura romana, el imperio le proporcionó la posibilidad del ascenso social. Era el sistema ideal para que los *equites* pudieran lograrlo, la llegada de los «hombres nuevos» que la toma del poder por parte de Augusto había propiciado¹. Entonces, como ocurriría cien años después tras la caída de Nerón, la Guerra Civil aceleró los cambios y las promociones.

Plinio supo llevar a cabo una carrera lo suficientemente exitosa, apoyado en la dinastía Flavia, para que la siguiente generación familiar alcanzase las más altas magistraturas. Su sobrino e hijo adoptivo, Plinio el Joven (c. 62-c. 113), consiguió convertirse en senador y, finalmente, cónsul, en septiembre del año 100, tras pronunciar un discurso laudatorio ante Trajano². En su ciudad natal se le dedicó una estatua que conmemoraba el ascenso social obtenido.

¹ Syme 2010.

² Roche 2011.

Plinio el Viejo partió a educarse a Roma desde su lejana Como. Territorio de frontera durante varios siglos, había recibido colonos en el siglo I a.C. y solo se convirtió en municipio romano en el año 49 a.C. La población de la pequeña ciudad, por lo tanto, tenía un origen mixto, aunque el nombre de la familia indica una raíz nativa³. El lugar vivió una gran expansión durante la centuria siguiente, en parte gracias a las donaciones de los dos Plinios, que contribuyeron a la creación de una biblioteca, un espacio termal y dos villas suburbanas.

Se cree que hacia el año 46, Plinio ya se encontraba en la Germania Inferior, donde pudo participar en la campaña del año siguiente, encabezada por Domitio Corbulo, contra los caucos. Años más tarde, estuvo en la Germania Superior bajo el mando del gobernador Pomponio Secundo, uno de sus más cercanos protectores, de quien redactó una biografía. Junto a él participaría en la campaña contra los catos del año 50⁴. Plinio sirvió varios años más con distintos comandantes en Germania, como Pompeyo Paulino, cuya opulenta vajilla de plata quedó reflejada en la *Historia Natural* (Libro XXXIII, § 143). Solo sabemos que, en la primavera del año 59, se encontraba de regreso al sur, pues contempló un eclipse solar en Campania⁵.

Lo cierto es que fue en Germania donde comenzó su carrera literaria. Según transmitió a su sobrino, allí se le apareció Druso Nerón, el hermano de Tiberio y padre de Germánico, quien había fallecido en el 9 a.C., para instarle a escribir una historia *De las guerras de Germania*, que llevó a cabo en veinte libros. De su experiencia en la dirección de un ala de caballería dejó constancia en otra obra titulada *Del lanzamiento de la jabalina a caballo*. Tras su regreso de la milicia, poco se sabe de los años siguientes de la vida de Plinio⁶. El sobrino parece indicar que vivió retirado durante los turbulentos últimos años del reinado de Nerón, escribiendo distintas obras sobre gramática y retórica —utilizadas y reseñadas por autores posteriores—. Es decir, textos que no constituyeran ningún tipo de compromiso político, pues «la esclavitud de la época había hecho peligroso cualquier género literario un poco más sincero e independiente»⁷. Es cierto que no aparecen en la *Historia Natural* referencias personales a la corte de esos años, como sí ocurre con el periodo de gobierno de Calígula, que transcurrió durante la juventud de Plinio en Roma⁸.

La llegada al poder de los Flavios supuso el cambio en la fortuna de Plinio. Tras la caída de Nerón y su suicidio en junio del 68, Galba fue elegido

³ Reynolds 1986.

⁴ Ernout 1950.

⁵ Syme 1969.

⁶ Serbat 2011: 7.

⁷ Plinio el Joven 2017: 155-157 (3, 5).

⁸ Syme 1969.

nuevo emperador, pero fue asesinado en el Foro en enero del año siguiente. Tras la victoria de Vitelio sobre Otón, Vespasiano fue proclamado emperador por las legiones que comandaba en Oriente y, después de vencer en la batalla de Bedriacum, a finales de octubre del año 69, el ejército de Vespasiano tomó Roma en diciembre, mientras Vitelio era capturado y ejecutado. Vespasiano asoció al poder a su hijo mayor Tito, y celebró con él y con su otro hijo, Domiciano, un gran triunfo en Roma en el año 71. Se trataba de un paso crucial que sirvió como carta de presentación de la nueva dinastía Flavia, que gobernaría los destinos de Roma durante los siguientes veinticinco años. Fue descrito con detalle por Flavio Josefo, quien explicó los tres objetivos alcanzados: la victoria contra los enemigos de Roma, el final de la Guerra Civil y las nacientes esperanzas en los nuevos tiempos por vivir para los que formaban parte de esta nueva dinastía y sus círculos cercanos. Entre estos se incluían él mismo y también Plinio el Viejo. Además, el triunfo obtenido sobre Judea por Tito ofrecía a los Flavios la posibilidad de celebrar una victoria contra un enemigo exterior, que cubriera sus luchas contra los partidarios de Vitelio. Lo mismo había hecho Octaviano al situar a Cleopatra como su enemiga y no a otros ciudadanos romanos⁹.

Plinio, seguramente, había coincidido en la milicia, en Germania, con Tito, cuando era «ciudadano particular». A él dedica la *Historia Natural* y le denomina «compañero de tienda» o *contubernium*¹⁰. Suetonio indicó que Tito fue tribuno militar en Germania y Britania. Nacido en el año 39, comenzó su servicio en el Rin en la primavera del 56, por lo que, entre esa fecha y el año 58, es razonable que coincidiera con Plinio¹¹. El ascenso al poder de los Flavios fue también el ascenso de Plinio. La nueva dinastía necesitaba de la fidelidad de hombres como él, un caballero de esmerada educación, autor de varios tratados sobre diferentes materias y de larga experiencia militar. Era otro de los cambios operados con respecto a la etapa republicana, durante la que los aristócratas controlaron mayoritariamente el conocimiento y la cultura. El imperio fomentó la llegada de especialistas que publicaron sus nuevos escritos bajo la égida del emperador¹².

Aunque se ha especulado sobre varios puestos desempeñados por Plinio al servicio de Vespasiano, el único seguro es el de procurador en la Hispania Tarraconensis, como certifica Plinio el Joven. Además, las referencias a Hispania en la *Historia Natural* son muy frecuentes y demuestran su conocimiento personal de las costumbres, la geografía y los recursos minerales del territorio. Fue aquí también donde Plinio recibió una oferta para comprarle

⁹ Beard 2003.

¹⁰ Plinio 1990: 91.

¹¹ Syme 1969.

¹² Trevor 2004: 13.

los apuntes que recopilaba para confeccionar sus obras, nada menos que cuatrocientos mil sestercios por parte de un tal Larcio Licinio¹³. La oferta debió resultar tentadora, puesto que era una gran cantidad de dinero, precisamente la mínima que debía poseer un caballero o *eques* romano. Pero era una petición que no tenía precedentes y que demostraba una mala reputación literaria por parte del tal Licinio¹⁴.

Se ha supuesto que estuviera en Hispania los primeros años de la década de los setenta para, después, regresar a Roma y formar parte del «consejo» del emperador¹⁵. Plinio el Joven lo describe acudiendo diariamente, al amanecer, a la *salutatio* de Vespasiano para, más tarde, ocuparse de los trabajos administrativos de su cargo¹⁶. Era a la noche a la que robaba el sueño para seguir redactando obras literarias como la *Historia Natural*, de ahí que, en la dedicatoria a Tito, indicara que las escribía a ratos sueltos tras ocupar los días a su servicio¹⁷. Es decir, Plinio se consagraba al servicio público en su doble condición de servidor del emperador y escritor de la *Historia Natural*, enlazando las dos esferas, la escritura administrativa y la literaria¹⁸.

Además, esta dedicatoria encarna muchas de las cortesías de la clase literaria romana del periodo Flavio y de los inmediatamente anteriores. El ejemplo clásico era el del *Brutus* de Cicerón, donde los actos de escribir, dedicar y aceptar los textos literarios marcaban un círculo de amistad aristocrática, en el que la dedicación de libros, de unos a otros, estimulaba su propia actividad creadora. Algo extraordinariamente vulgar era tratar de comprar textos como había intentado Licinio, otra muy distinta recibirlos de los amigos. De ahí la importancia de intercambiar relatos con los personajes de alto rango. Por ese reconocimiento, Plinio citó con gusto muchas de sus fuentes y, al hacerlo, anunció sus buenas conexiones sociales con los poderosos en Roma. No solo dedicó la *Historia Natural* a Tito, sino que lo citó como fuente, pues era conocido que tenía un profundo interés en las antigüedades y las *mirabilia*, según Cornelio Tácito, mientras que Domiciano, el hijo menor, aparece como fuente del libro sobre los metales preciosos. Asimismo, también es citado a menudo Licinio Muciano, el tres veces cónsul, un auténtico hombre fuerte del partido Flavio en las guerras del año 69¹⁹.

Las obras de Plinio el Viejo se leyeron y utilizaron ya en la Antigüedad, de ahí que se reclamara información sobre su figura tal y como proclaman las cartas de su sobrino. Este indicó las innumerables anotaciones que le legó y

¹³ Plinio el Joven 2017: 151-155 (3, 5).

¹⁴ Murphy 2003.

¹⁵ Syme 1969.

¹⁶ Plinio el Joven 2017: 155-155 (3, 5).

¹⁷ Plinio el Viejo 1995: 92.

¹⁸ Sinclair 2003.

¹⁹ Murphy 2003.



(fig. 1) G. B. Piranesi, *Veduta dell'Arco di Tito*, c. 1750.
Metropolitan Museum, Nueva York.

reseñó su obra histórica. Plinio tuvo el buen gusto de indicar, en su dedicatoria de la *Historia Natural* que, al realizar esa obra sobre el presente, prefería dejar que la obra histórica que había preparado se hiciera pública después de su muerte, para que no se le considerase un adulator. Precisamente, se ha supuesto que su relato acababa con el triunfo de Vespasiano y Tito en el año 71, haciendo del ceremonial el momento clave de la dinastía, donde la familia Julio-Claudia llegaba a su fin y la Flavia comenzaba (fig. 1).²⁰

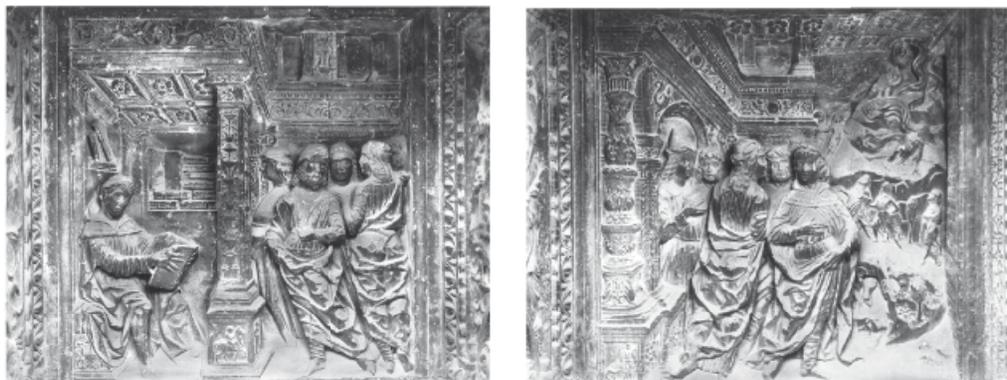
Tenemos constancia de la admiración que otros escritores posteriores tributaron a Plinio. Cornelio Tácito o Suetonio, por ejemplo, quienes eran también corresponsales de Plinio el Joven. A Suetonio, además, se adscriben unas *Vidas de personajes ilustres* que incluían una biografía de Plinio el Viejo y de la que solo se conserva un fragmento²¹. Por su parte, Aulio Gelio definiría a Plinio, en sus *Noches Áticas*, como «el hombre más sabio de su época»; aunque algunos han pensado que fuera un elogio irónico²².

Plinio acabó su carrera política convertido en almirante de la flota romana que tenía su base en Miseno. Fue a finales de agosto del año 79 cuando la erupción del Vesubio acabó con su vida, aunque se ha puesto en cuestión

²⁰ Beard 2003.

²¹ Reeve 2011.

²² Labhardt 1944.



(fig. 2) T. y G. Rodari, *Plinio el Viejo en su estudio*, c. 1485. Catedral de Como.

(fig. 3) T. y G. Rodari, *Llegada de Plinio el Viejo a Estabia*, c. 1485. Catedral de Como.

que la erupción tuviera lugar realmente en agosto, y se ha propuesto una fecha más tardía²³. Lo cierto es que Plinio acudió con sus barcos para tratar de socorrer a muchas personas que habían quedado aisladas por la erupción, encontrando la muerte en las playas de Estabia²⁴.

A diferencia de otros escritores y autores, no se conservan antiguos retratos de Plinio. Las dos imágenes por las que sería recordado para la posteridad, están relacionadas con las dos cartas que, sobre él, escribió su sobrino. Una está dedicada a glosar su obra, de donde surge la imagen de estudioso sin medida: «Para él, todo el tiempo que no se dedicaba al estudio era tiempo perdido». En la otra, relata su muerte bajo la erupción del Vesubio. Está contada como el destino final de un autor que, habiendo acumulado todo el saber enciclopédico, no pudo detenerse hasta contemplar con sus propios ojos uno de los fenómenos naturales más conocidos de la Antigüedad. Este hecho le convirtió, para la posteridad, en un mártir de la ciencia. No es extraño, por lo tanto, que los dos relieves que aparecen bajo la escultura que se le erigió en la fachada de la catedral de Como, a finales del siglo XV, presenten también a Plinio el Viejo en su estudio de erudito y visitando la erupción del Vesubio (*figs. 2 y 3*).

La imagen del imperio: Roma, caput mundi

A pesar de esa consideración de la figura de Plinio como protomártir de la investigación científica, al ser a menudo atribuida su muerte a su deseo de

²³ Borgogino/Stefani 2001-2002.

²⁴ Plinio el Joven 2017: 297-302 (6, 16).

acercarse al Vesubio para estudiar su erupción, se suele olvidar que la *Historia Natural* es, ante todo, un producto literario. A la vez, a partir del siglo XVIII, en ocasiones se le acusó de todo lo contrario, es decir, de pasar demasiado tiempo leyendo a otros autores y muy poco a la observación directa. Es sabido que Plinio mezcló habitualmente a autoridades como Aristóteles o Teofrasto con poetas, filósofos presocráticos o tratados de reyes y príncipes, entre muchos otros. Lo cierto es que se comportaba como otros escritores romanos, que dependían de las tradiciones literarias anteriores, como Lucrecio, Séneca o Eliano. Es la capacidad de la *Historia Natural* para mostrarnos a la vez la fantasía, la ciencia, los prejuicios y la tradición circundante dentro de un organismo vivo como era la cultura romana, lo que la hace una obra fundamental. Lo que es inusual en la obra de Plinio, en realidad, es lo explícito que resulta al citar las fuentes de las que se nutrió, lo que ha supuesto un auténtico regalo para los estudiosos modernos²⁵.

Solo recientemente, la *Historia Natural* ha comenzado a comprenderse como una guía del sistema cultural que la antigua Roma usaba para comprender el mundo; su objetivo era hacer al universo viable para el conocimiento. La implicación de Plinio en la ideología dominante y expansiva de Roma es clara, tanto por la *Historia Natural* como por el resto de sus obras, al igual que por su carrera política. Participó en las guerras imperiales y se convirtió en procurador civil de su sistema colonial, colaboró de cerca en el gobierno de Vespasiano, que falleció apenas tres meses antes que el propio Plinio, y fue nombrado almirante de una importante flota romana. Además, escribió libros de historia, lengua, oratoria y tácticas militares, y redactó la biografía de un cónsul como Pomponio Segundo. El común denominador de casi todos estos libros perdidos es el poder, lo que en cierto modo también se puede aplicar a un libro tan singular como la *Historia Natural*. Este último también es un documento político, un artefacto cultural que nos ayuda a comprender el sistema de pensamiento romano sobre el mundo conocido de la época. Para Plinio, el poder romano es lo que había unido al mundo y lo había abierto para ser mirado (Libro XIV, § 2). Este triunfalismo es fundamental para comprender la *Historia Natural* y es necesario entender a Plinio profundamente envuelto en la maquinaria imperial romana del siglo I a la hora de su redacción²⁶.

Su objetivo es la comprensión de los fenómenos de la naturaleza del cosmos, lo que en el uso de Plinio se aplica a la astronomía, la meteorología, los fenómenos geológicos y la geografía del mundo. Además, incluye el estudio de las diversas formas de la vida humana, los animales de la tierra, el mar y el aire, el reino vegetal, las medicinas y, en los libros finales, el reino mineral,

²⁵ Le Bonniec 1953.

²⁶ Healy 1999: 1-31.

con los metales, las piedras y su uso en pintura, escultura y arquitectura. Estos temas están distribuidos en treinta y siete libros, aunque el primero funcione como un índice temático y bibliográfico. Plinio comienza por la descripción del cosmos (Libro II) y continúa por el estudio de la geografía (Libros III-VI), los seres humanos (Libro VII), los animales de la tierra (Libro VIII), del agua (Libro IX), del aire (Libro X), los insectos y la anatomía (Libro XI), las plantas (Libros XII-XIX), las medicinas (Libros XX-XXXII) y los minerales (Libros XXXIII-XXXVII). Dentro de esta estructura, hay categorías subsidiarias. Los relatos suelen comenzar en puntos de partida geográficos en el Oeste. Por ejemplo, los libros de geografía bordean las costas del mundo, dan la vuelta a los continentes y vuelven de nuevo a Poniente. Los animales, por su parte, se ordenan de mayor a menor (el elefante ocupa el primer lugar sobre los animales terrestres, los monstruos marinos y las ballenas en el libro sobre los animales acuáticos). Los minerales se clasifican desde los más preciosos a los más básicos, y el orden cronológico también entra en juego en los relatos sobre la historia de las artes, en los que los artistas se catalogan por ser los iniciadores de un nuevo descubrimiento y las fechas de su florecimiento (*acmé*)²⁷.

Debido a su gran tamaño y su amplia cobertura sobre un gran número de fenómenos, la *Historia Natural* es una creación extremadamente importante para comprender la cultura romana de su tiempo. En la medida en que se adapta tanto a lo banal como a lo grandioso, no tiene rival como guía en cuanto a los significados culturales en la antigua Roma: remedios caseros, insectos, la elocuencia de Cicerón, estanques de peces, las alcantarillas, los jardines o la figura del propio César. Se relacionan así lo heroico, lo trivial o lo repugnante. En la búsqueda del significado cultural, los peces y las cloacas son tan valiosos como César y Cicerón: todos están rodeados de fantasías, prejuicios y tradiciones. En la *Historia Natural* se puede leer acerca de los peces como presagio, como mercancía, como alimento o como medicina. Pero no se estudian los peces como son, sino los peces en relación a la importancia que les otorgaron los romanos²⁸.

En la dedicatoria, Plinio indica que el planteamiento de su libro era completamente novedoso y que los griegos no habían escrito este tipo de obras²⁹. En la Alejandría del siglo III a.C., ya encontramos esa idea de poseer la totalidad de los conocimientos en su famosa librería y en el trabajo de su catalogador, Calímaco. Sin embargo, los antecedentes más cercanos al trabajo de Plinio se consideran los trabajos de autores romanos. Es dudoso que los *Praecepta* de Catón el Viejo (c. 183 a.C.) fueran un trabajo de este tipo, pero

²⁷ Murphy 2004: 5.

²⁸ Murphy 2004: 6-7.

²⁹ Plinio 1995: 92.

un precedente más seguro son las *Disciplinae* y las *Antiquitates*, que Marco Terencio Varrón escribió a fines de la República, así como las *Artes* de Aulio Cornelio Celso, compuestas en tiempo del emperador Tiberio³⁰.

Al final de la República, los estudiosos romanos estaban comenzando a asimilar los conocimientos derivados del helenismo. Entonces empezaron a crear síntesis entre estas nuevas ideas y la cultura tradicional romana. Así surgieron las obras de Varrón, Celso y Plinio, que trabajaron en dar forma a un aprendizaje tradicional que los griegos llamaron *encyclios paideia* e inauguraron así una nueva tradición: encapsular un cuerpo de conocimiento y organizarlo con el objetivo de preservarlo y hacerlo comprensivo a una gran audiencia. Estas enciclopedias marcan la intersección del aprendizaje de la cultura clásica y helenística de Grecia con las antiguas tradiciones romanas. A esta mezcla, Plinio añadió nuevos conocimientos recogidos de los confines del mundo a través de los comerciantes y los ejércitos romanos³¹. Una redacción ordenada de los fenómenos naturales del mundo es, no lo olvidemos, una demostración de gran autoridad y poder, sobre todo porque ese mundo se organizaba a través de un punto central, Roma. La *Urbs* se erige, por lo tanto, en la *Historia Natural*, como el lugar donde se establece el valor de las cosas, más allá estaban las regiones desconocidas, donde no había ni la confianza ni la certeza que solo podía ofrecer el Estado romano³².

Se podría interpretar así la *Historia Natural* como un documento político y un artefacto cultural al servicio del imperio en tiempos de Vespasiano. La obra está unida con el poder romano y es símbolo y expresión de ese poder. En muchas ocasiones se ha incidido en contemplar a Plinio como un mero compilador de informaciones que provienen de segunda o tercera mano, del que era interesante estudiar los distintos temas que desarrollaba en su obra. De ahí que durante la Edad Media interesasen especialmente las informaciones que ofrecía sobre medicina o, a partir del siglo XV —como veremos más adelante—, los datos recogidos del arte y los artistas en la Antigüedad. Se trataba de estudiar lo escrito por Plinio e ir más allá, en la búsqueda de sus fuentes perdidas. Sin embargo, desde finales del siglo XX, cada vez se ha considerado con mayor valía a Plinio como un autor que recoge noticias de muy diversas fuentes, pero que persigue preocupaciones constantes, modulando sus informaciones para reunir una reformulación como un todo, y entenderlo en un contexto político y cultural muy concreto, el de la Roma de los Flavios³³. De hecho, las propias anotaciones de su texto señalan que todavía estaba redactándolo en el año 77 (Libro XVI, § 216).

³⁰ Carey 2003: 17-18.

³¹ Murphy 2004: 13-20.

³² Clarke 1999: 216-224.

³³ Carey 2003: 10.

La Roma de los Flavios como maravilla de su tiempo

Uno de los *leitmotivs* permanentes en el relato de Plinio es la relación conflictiva entre los bienes públicos y los privados de los gobernantes, entre los que se encontraban las obras de arte. En realidad, era un conflicto que ya habían tratado otros autores y que, por ejemplo, es una de las líneas de acusación del famoso discurso de Cicerón contra Verres y los bienes de los que se había apropiado durante su gobierno en Sicilia. Plinio no dejó de señalar casos como los de Tiberio, cuando quiso apropiarse del *Apoxiomenos* de Lisipo y cómo se vio obligado a devolverlo ante la ira popular (Libro XXXVI, § 62), o el discurso de Agripa, indicando la necesidad del disfrute público de las obras de arte (Libro XXXVI, § 26).

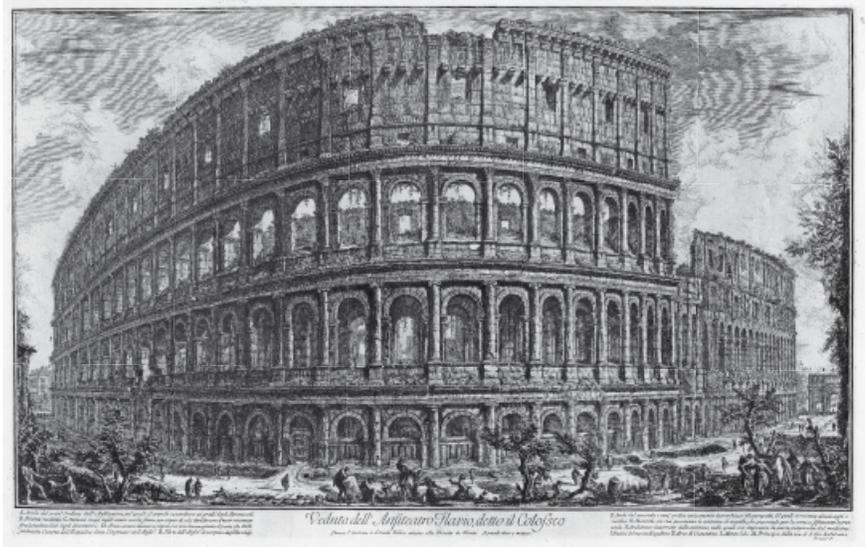
Pero el mayor énfasis del discurso recae en la lujuria de Nerón quien, según la propaganda Flavia, había hurtado al pueblo romano no solo las obras de arte, sino incluso el espacio público, al construir su fastuoso palacio de la Domus Aurea y decorarlo con las mejores piezas artísticas, privando así de ellas a la ciudadanía romana. Marcial denunciaría en sus epigramas del *De Spectaculis* «los atrios envidiables del cruel rey», mientras elogiaba la política edilicia de Vespasiano y sus hijos, pues habían logrado que Roma retornase a sí misma, es decir, fuese devuelta a sus ciudadanos. Allí donde se encontraban las piscinas de Nerón, ahora se hallaba un lugar de disfrute popular como era el anfiteatro Flavio (*fig. 4*)³⁴. Tácito indica que Galba creó una comisión para que estudiara los expolios de Nerón y se ha conjeturado que, bajo Vespasiano, se realizó incluso un inventario de las piezas artísticas tomadas de varios templos por el último emperador de los Julio-Claudios³⁵.

Otra de las grandes construcciones del periodo fue el Templum Pacis, el gran foro público iniciado por Vespasiano en el año 71 y concluido en el 75 (*fig. 5*). El nuevo *princeps* quería hacer patente que la paz había llegado al imperio como culminación de la victoria sobre Judea y otras áreas limítrofes de Roma, además de acabar con el gobierno despótico de Nerón y las guerras civiles y desórdenes que se habían sucedido durante los años 68 y 69. Vespasiano, sin embargo, no quería romper con la tradición imperial de la familia Julio-Claudia, todo lo contrario. Incluso se ocupó de restaurar el templo dedicado al emperador Claudio, subrayando que había sido abandonado por su sucesor, Nerón. La estrategia era la de llevar a cabo la *damnatio memoriae* de Nerón y, en cambio, entroncar con los emperadores anteriores, haciendo visible que la llegada de una nueva familia imperial no alteraba el sistema político instaurado por Augusto³⁶. Esta, de hecho, era la figura a

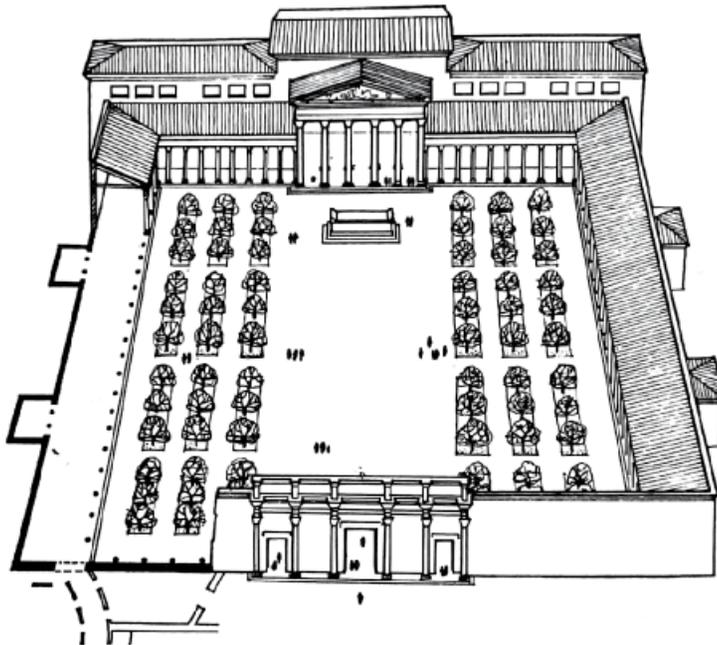
³⁴ Marcial 2003: 65.

³⁵ Strong 1994: 253-254.

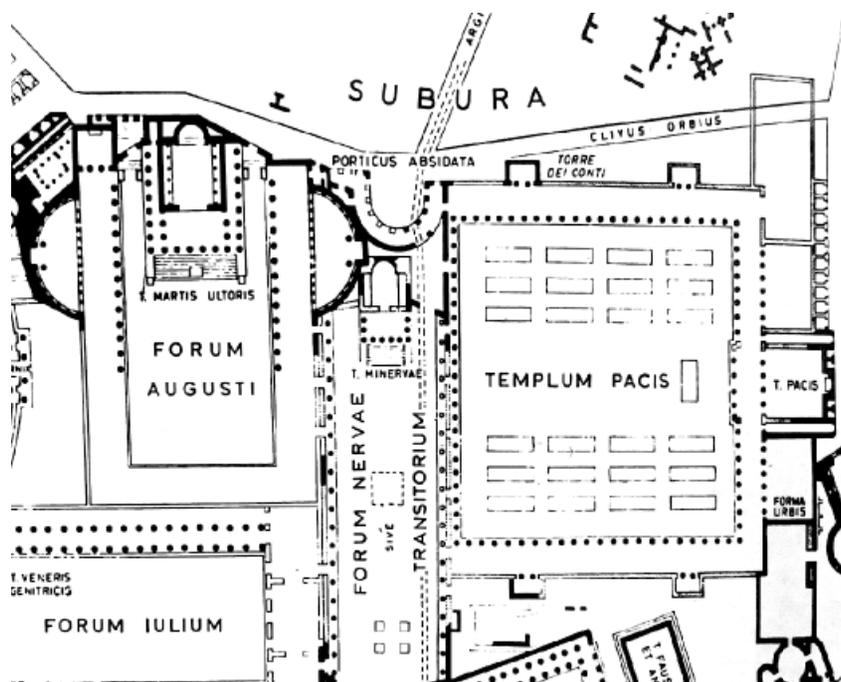
³⁶ Gallia 2022.



(fig. 4) G. B. Piranesi, *Veduta dell' Anfiteatro Flavio, detto il Colosseo*, 1760. Biblioteca Nacional de España.



(fig. 5) Reconstrucción hipotética del Templum Pacis. 75 d.C.



(fig. 6) Plano del Foro de Augusto y del Templum Pacis en el año 75 d.C.

reivindicar, incluso en su política edilicia, y los referentes del Templum Pacis eran el Ara Pacis y el Foro de Augusto (fig. 6).

En el Templum Pacis se expusieron no solo los tesoros del templo de Jerusalén tomados durante la guerra de Judea sino, en una más de las acciones de la ideología imperial con las que se trataba de diferenciarse del gobierno de Nerón, se colocaron muchos de los tesoros acumulados en la Domus Aurea, donde el pueblo romano no había tenido acceso. Así se marcaba claramente la distinción entre las propiedades privadas de Nerón y la creación de áreas cívicas, construyendo un gran anfiteatro, unas nuevas termas y un gran foro público presidido por el templo de la Paz. A la vez, se procedía a la destrucción de la Domus Aurea³⁷.

La adquisición de artefactos culturales y la construcción de la identidad romana tienen una profunda relación. La exhibición de los botines tomados a otros pueblos conquistados, entre los que se incluían obras de arte, era una de las formas simbólicas de dominación más utilizadas por los romanos, que

³⁷ Moormann 2022.

hicieron del poder y su legitimación una de las constantes políticas en la definición de su identidad³⁸.

La exhibición de tantos tesoros culturales en la ciudad de Roma, procedentes de la conquista y del expolio de los pueblos sometidos, ha llevado a considerar a la propia ciudad como museo. Pues los museos no solo preservan los objetos, sino que también los reinterpretan y el mero acto de colocar tantas obras de arte en templos y otros escenarios públicos, transformó sus mensajes de una manera radical. Los objetos adquiridos o robados otorgaban una jerarquía dominante de valores, pues poseían el potencial de crear una conversación con el visitante que concernía a las relaciones de poder entre el objeto, su anterior poseedor y el visitante, lo que implicaba una relación de poder. En la narrativa oficial del pasado de Roma, los dioses Venus y Marte se habían considerado como los padres de la ciudad y, a través de su patronazgo metafórico, por el deseo y la conquista, se había asistido a la adquisición de propiedades culturales que servían para crear la identidad de la Roma imperial. Lo cierto es que existía la tradición asentada de tomar las estatuas de los dioses de los vencidos y llevarlos a Roma como imagen de su triunfo³⁹.

No hay que olvidar que, en el relato de las obras de arte de los artistas griegos, Plinio señala que un buen número de ellas se encontraba en Roma, y en muchos casos se trataba de los mejores ejemplos. Se hace latente incluso la comparación, siempre presente en la *Historia Natural*, entre Roma —a veces toda Italia— y Grecia. De hecho, Plinio forzó su relato para intentar demostrar una antigüedad imposible de la práctica de la pintura en Italia que pudiera sostener la comparación con Grecia⁴⁰. Lo cierto es que su relato sobre algunas obras de arte de Roma se puede leer como un auténtico catálogo del arte público que se exhibía en los templos, atrios y foros de la Urbs y los modos de visitarlos⁴¹. Era una auténtica demostración de la apropiación de los artefactos culturales que convertían a la capital del imperio en un lugar que visitar y admirar. Sin duda, ayudaban a demostrar que era el centro del poder. Cicerón registró que algunos extranjeros lloraban cuando identificaban algunas piezas llegadas de sus ciudades⁴².

Los enfrentamientos militares de Roma con el mundo griego comenzaron tras la invasión de la península por el rey Pirro, que conllevó que en el año 272 se firmase un tratado entre Tarento y Roma no muy favorable para los romanos. No fue hasta la segunda guerra púnica cuando la actitud de los romanos frente a las ciudades griegas cambió y, en el año 212 a.C., Marco

³⁸ Elsner 1995: 125-155.

³⁹ Rutledge 2012.

⁴⁰ Croisille 1987.

⁴¹ Anguisola 2022: 89-104.

⁴² Bergmann 1995.

Claudio Marcelo dejó que sus soldados se dieran al pillaje en Siracusa, después de un largo asedio. Dos años después, Quinto Fabio Máximo saqueó con tal violencia Tarento que la ciudad nunca se recuperó. El siglo II a.C. significó una gran marea de ejércitos romanos sobre suelo griego⁴³. Así se irían sucediendo las conquistas romanas sobre ciudades como Corinto, que significaron la masiva llegada de obras de arte heleno a la ciudad de Roma. La extrema competencia política entre los sucesivos generales victoriosos motivó que los objetos obtenidos en los botines bélicos no solo se exhibieran en los cortejos triunfales con los que se coronaban las campañas militares, sino que la culminación última fue la ubicación de los objetos más preciados en lugares significativos de la ciudad, que guardaban así la memoria de los personajes victoriosos. Durante el siglo II a.C., la pasión alentada en Oriente por la estatutaria honorífica llegó a Roma, y los magistrados congestionaron el Foro con numerosos ejemplos ya a mediados de la centuria. Las clases superiores empezaron a interesarse por las obras artísticas. Poco importaba la general ignorancia de los mecenas romanos sobre el arte que compraban; lo que contaba era la transformación del principal lugar de reunión pública en la esquina noroeste del Foro o en el Capitolio, o el creciente número de pórticos y templos de Roma, adornados con gran número de obras de arte griego (*fig. 7*)⁴⁴.

Tito Livio escribió que el traslado a Roma del botín de Marco Claudio Marcelo, tomado en Siracusa, «fue el comienzo de nuestra admiración por las obras de arte griegas, que han conducido al actual e imprudente expolio de toda clase de tesoros, sagrados y profanos por igual». Igualmente, dejó constancia del creciente número de forasteros que acudían a contemplar los templos donde el propio Marcelo había depositado las obras de arte más importantes⁴⁵.

Uno de los primeros testimonios del traslado de estatuas de pueblos vencidos a Roma se llevó a cabo tras la victoria de Marco Furio Camilo sobre la ciudad de Veyes en el 396 a.C. Livio también relata que Quinto Quincio Cincinato había tomado una estatua de Júpiter de Praenestre y la había dedicado en el Capitolio, añadiendo una inscripción de su papel como conquistador de ciudades en el año 379 a.C. Seguramente, Livio equivocó al personaje de su narración con Tito Quincio Flaminio, quien triunfó sobre Filipo V de Macedonia en el 194 a.C., pero lo interesante es comprobar cómo se hizo costumbre traer esculturas tomadas del enemigo para exponerlas en los templos romanos y dejar testimonio del triunfo del general que lo llevó a cabo. Era necesario que los visitantes comprendieran la ligazón existente

⁴³ Pietilä-Castrén 1982.

⁴⁴ Verlag 1991.

⁴⁵ Livio 1996: 25.40.



(fig. 7) G. B. Piranesi, *Vista del interior del pórtico de Octavia*, 1760-1778. Colección particular.

entre esas piezas y el prestigio político del conquistador. A pesar de que se concebía como un acto de *pietas*, el mensaje en el soporte de la divinidad hacia el general victorioso era manifiesto, una actitud que se iría incrementando con la instauración del imperio⁴⁶.

Plinio indica (Libro XXXIV, § 40) —al igual que otros escritores como Plutarco— que, tras la toma de Tarento, Fabio Máximo dedicó una estatua colosal de Hércules, obra de Lisipo, en el Capitolio y, junto a ella, ubicó también una estatua ecuestre que le representaba a él mismo. No había duda sobre la asociación que surgiría entre la estatua de Hércules y la suya propia, quizá también hacia una obra de Lisipo, el único escultor que podía retratar a Alejandro Magno, como Plinio también señaló. Entre todas estas conquistas y objetos importados a la capital, no cabe duda de la relación que se buscaba establecer con el mito de Alejandro. Vincularse a su fama y sus virtudes políticas suponía un hito especial para los gobernantes romanos. Así, Quinto Metelo Macedónico, tras sus victorias en Grecia, realizó un gran pórtico que rodeaba los templos de Júpiter Estator y Juno Regina. Fue crea-

⁴⁶ Rutledge 2012: 34-35.

do con la intención de exponer las veinticinco estatuas ecuestres que Alejandro Magno había comisionado a Lisipo, con las que se conmemoraba la batalla de Gránico del 334 a.C.⁴⁷. De esta forma, Metelo competía con la victoria de Lucio Mumio sobre Corinto, por la que un gran número de tesoros artísticos de la antigua ciudad griega llegaron a Roma. Metelo podía presentarse así como el conquistador de una de las grandes dinastías familiares del pasado y apropiarse de la leyenda asociada a Alejandro⁴⁸.

Todo ello fue todavía más nítido durante el radical cambio político que llevó a cabo Augusto, cuando se convirtió en el gobernante absoluto y dio comienzo a su Principado. El significado de las pinturas llevadas a Roma y, en especial, las realizadas por Apeles, el pintor de la corte de Alejandro, sirvió para reforzar el discurso del nuevo *princeps* y la glorificación de su familia. Así, se ubicaron dos obras de Apeles en el Foro de Augusto, en el que se representaban a Alejandro Magno y la Victoria y al propio Alejandro cabalgando triunfante. La identificación entre Alejandro y Augusto era tan evidente que, años después, el emperador Claudio restauró estas pinturas borrando la cabeza del rey macedónico y pintando en su lugar la del propio Augusto, confirmando el mensaje de apropiación política realizada hacía decenios por su ancestro. Además, los propios temas de las pinturas en nuevos conjuntos arquitectónicos invitaban automáticamente a su reinterpretación. Dos paneles de pintura griega colocados en la Curia Julia —iniciada por César y terminada por Augusto— creaban un mensaje de certera actualidad. Una pintura representaba a un anciano y su hijo sobre los que se erigía un águila que portaba una serpiente en las garras. En la otra el león de Nemea se situaba junto a un anciano que se apoyaba en una muleta, mientras sobre ellos aparecía la representación de un carro de la victoria. Juntas, estas dos obras, realizadas por diferentes artistas, combinaban los conceptos de piedad filial y venganza y, por lo tanto, aludían a la adecuada reacción de Augusto ante el asesinato de César⁴⁹.

Pero quizá uno de los ejemplos más elocuentes de los usos y lecturas políticas sucesivas que podían llegar a hacerse de las obras maestras del arte griegas sea el de la *Afrodita Anadiomene* de Apeles, que había sido traída de Cos para que Augusto la colgara en el templo de César en el Foro romano. Así se hacía hincapié en la mítica fundadora de la casa de los Julios⁵⁰. Realizada por Apeles —el pintor de la corte de Alejandro, que era también el pintor favorito de Augusto—, la Afrodita viajó desde Jonia hasta el centro público de Roma para manifestar el linaje divino de César y, por ende, el de

⁴⁷ Isager 1991: 160.

⁴⁸ Rutledge 2012: 40-43.

⁴⁹ Bergmann 1995.

⁵⁰ Zanker 1992: 105.

su heredero. Más tarde fue llevada a la *Domus Aurea* de Nerón y, finalmente, regresó a la vista del público en el *Templum Pacis* de Vespasiano. En la época de Plinio, la pintura estaba tan estropeada que, al llevar a cabo las restauraciones necesarias, Vespasiano realizó un acto de piedad hacia lo que entonces se había convertido en un icono romano y, sobre todo, había demostrado su prodigalidad, al reinstituirla a la contemplación del pueblo tras la apropiación llevada a cabo por Nerón⁵¹.

Por lo tanto, la exhibición de arte griego en lugares concretos de la ciudad de Roma contaba con una tradición de varios siglos en tiempos de Plinio. Estaba asociada a la propaganda de los líderes políticos, y las elites imperiales del siglo I también supieron sacarle partido, para mostrar al mundo el poder y la exuberancia de Roma y de ellas mismas. De ahí que, para Plinio, resultara fundamental exponer con detenimiento las piezas que adornaban muchos lugares públicos y que concluían en los edificios imperiales, en especial, el *Templum Pacis*, construido por Vespasiano y que se convirtió en un auténtico museo de pinturas y esculturas. Este despliegue cultural sería completado más tarde por Domiciano, al construir en su interior una gran biblioteca pública. Suetonio indicaría después que Vespasiano había protegido especialmente a los ingenios y a las artes, siendo el primero que concedió crecidas gratificaciones para poetas y artistas famosos⁵².

Para su relato, Plinio seguramente pudo contar con los inventarios de los templos que guardaban listas de los objetos de culto, tesoros y obras de arte que los adornaban, convertidos ya desde la época helenística en auténticas cámaras de las maravillas. Conocemos el caso del templo de Atenea en Lindos, en la isla de Rodas, donde se conserva una lista de las ofrendas que el templo supuestamente había custodiado durante siglos: la época de los héroes fundadores, la guerra de Troya, la colonización griega, las guerras persas, la democracia griega, la época de Alejandro y los reyes helenísticos estaban allí representadas. La lista quería reivindicar la antigüedad y variedad de las donaciones, que abarcaba desde esculturas a armas supuestamente pertenecientes a los héroes de la guerra de Troya, entregadas por los mismos héroes o por dioses que habían sido invocados en ayuda de la ciudad. La custodia y exhibición de antiguos tesoros otorgaba el prestigio a los antiguos templos⁵³.

También debieron existir inventarios de los objetos y riquezas tomados en las ciudades enemigas, con los que se rendían cuentas al Senado. De ellas son vivo ejemplo las molestias que se tomó Catón el Joven para realizarlos con pulcritud. Igualmente, se redactarían listados de los objetos exhibidos

⁵¹ Bergmann 1995.

⁵² Suetonio 1985: 266 (*Vespasiano* 18)

⁵³ Shaya 2005.