

La *Eneida* en los relieves vegetales del Ara Pacis Augustae

The Aeneid in the floral friezes of the Ara Pacis Augustae

Juan Carlos Villalba Saló

Resumen

En este artículo se ofrece una interpretación de los relieves vegetales del Ara Pacis Augustae basada en la *Eneida*. Los motivos que aparecen en el registro inferior de este monumento constituyen una metáfora de este poema épico. Además, los relieves inferiores y superiores están conectados e inspirados en un pasaje concreto de la *Eneida*: la llegada de Eneas al Tíber (Aen. 7.29-34) y a la “Tierra prometida”, Tellus (Aen. 7.120). En ambos casos se transmite el mismo mensaje con los mismos motivos: la feracidad de Roma es signo de predestinación para gobernar el mundo.

Palabras clave: Ara Pacis, *Eneida*, Augusto, Virgilio.

Summary

This paper offers an interpretation of the floral friezes of the Ara Pacis Augustae based on the *Aeneid*. The motifs that appear in the lower register of this temple constitute a metaphor of this epic poem. In addition, the lower and upper friezes are connected and inspired by a specific passage of the *Aeneid*: the arrival of Aeneas to the Tiber (Aen. 7.29-34) and to the “promised Land” Tellus (Aen. 7.120). In both cases the same message is transmitted with the same motives: the abundance of Rome is a sign of predestination to rule the world.

Keywords: Ara Pacis, *Aeneid*, Augustus, Vergil.

En el comienzo de la *Geórgica* III Virgilio describe un templo de mármol construido sobre una llanura verde, junto a un río y dedicado a Augusto quien ocupará el centro: *et uiridi in campo templum de marmore ponam, / propter aquam (...). / In medio mihi Caesar erit templumque tenebit* (*georg.* 3.13-12, 16). Aunque el texto constituye una alegoría de la *Eneida*, poema que Virgilio todavía estaba proyectando,¹ la descripción no deja de sorprender por su parecido

con el Ara Pacis, a pesar de que la construcción de este templo es ligeramente posterior. El pasaje destaca, además, por la conexión que establece entre literatura y arte, un hecho característico de la edad augustea. En este periodo, los poetas reflexionan sobre su arte, como señala Deremetz,² adoptando diversas metáforas del texto entre las que destacan las referidas a la arquitectura, la más antigua, según este autor,³ y la más cargada de referencias y conno-

1. Las *Geórgicas* se escribieron entre el año 37 y el 30 a.C. (VIDAL 1990: 229).

2. DEREMETZ 2001: 167.

3. *Ibidem*: 61. Deremetz señala que la construcción es la metáfora artesanal más usada por los autores (*aedificare, condere, exigere, ducere,...*): cf. Lucr. 2.8 *templa serena* en alusión a su propia obra.

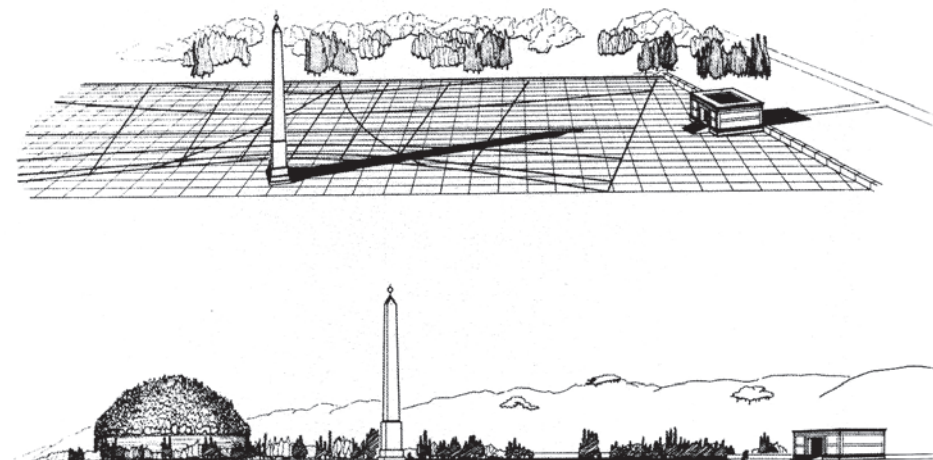


Figura 1. Reconstrucción del *Horologium Augusti* en el Campo de Marte con el *Ara Pacis* en la parte Este. La sombra del obelisco incidía en la puerta Oeste del mismo en la tarde del 23 de septiembre, aniversario del nacimiento de Augusto, como señal de bendición. (BUCHNER 1996: 35-37; ROSSIINI 2006: 11).

taciones, como ha mostrado Hannon⁴: “reales o imaginarios, ruinosos o nuevos, los monumentos, la arquitectura en general, son las referencias más frecuentemente privilegiadas y elegidas para representar el texto elegido”. A su vez, la arquitectura y el arte también están fuertemente influenciados por la literatura, adoptando los mismos motivos. Este es el caso del *Ara Pacis Augustae* cuyo diseño y construcción constituye un excelente ejemplo de las relaciones entre literatura y arte.

La construcción del *Ara Pacis* fue decidida por el Senado en el año 13 a.C. como honor al emperador tras su regreso de Hispania y la Galia, según nos informan las *Res Gestae* (*consacranda censuit RG 12.2*); el 4 de julio de ese mismo año se constituyó y el 30 de enero del 9 a.C. se dedicó⁵. Con la institución de este altar se incorpora la *Pax Augusta* al panteón romano⁶. Al mismo tiempo, al vincular los beneficios de la paz al emperador se honra a Augusto de manera indirecta⁷. Torelli considera que el recinto es un *templum minus* creado según las normas del derecho augural⁸. Como se puede observar en la fig. 1, el monumento es enormemente simbólico incluso en su orientación dado que la sombra del obelisco del *horologium Augusti* incidía en su puerta oeste el día del nacimiento del emperador.

La parte superior del exterior del *Ara* está cubierta por relieves figurativos cuyas escenas históricas y míticas nos remiten a un universo típicamente virgiliano pues combinan historia reciente y leyenda fundacional. La mayoría son claramente interpretables: la procesión de la familia imperial en el lado sur; la de los familiares, *quidecenviri*, augures y *septenviri* en el norte; en el oeste los paneles de Eneas sacrificando a los Penates y el de la Lupercal con Marte, Fáustulo, la loba, Rómulo y Remo; en el este, los paneles de *Tellus* y el de Roma. Los lados norte y sur corresponden a relieves de la actualidad; los del oeste a mitos fundacionales; los del este a divinidades-figuras alegóricas. De esta manera la procesión queda interrumpida por el pasado (lado oeste) y el presente (lado este). Estos son los dos elementos que se combinan, también, en la *Eneida*. El panel cuya interpretación ha sido más discutida es el de *Tellus*, divinidad identificada plenamente con Ceres, diosa que representa la fecundidad de la tierra y el género humano y, por extensión, la paz. No obstante tras esta figura materna también se ha visto a Italia, Venus, la *Pax Augusta* e, incluso, a Livia o Julia, esposa e hija de Augusto, respectivamente⁹. En mi opinión, la identifi-

4. HANNON 1988: 3-25.

5. *Inscr. It.* 13, 2, 160-161 en DELGADO 2016: 75-77.

6. DELGADO 2016: 78-79. La fecha no es casual: es el natalicio de Livia Drusila.

7. TORELLI 1982: 30-35.

8. *Ibidem*.

9. GRIMAL (1985: 178) señala que –en función de *georg.* 2.195-203, elogio de Italia– la figura materna que amamanta a sus hijos no se trata de la diosa *Tellus* sino de la personificación de Italia mientras que la imagen de la izquierda representa a Mantua (en función de los cisnes y juncos que la rodean) y la que está a la derecha a Tarento puesto que el delfín es un símbolo de esta ciudad. La identificación de la figura materna con Italia ya había sido expuesta por VAN BUREN (1913: 13); PETERSEN (1902: 11-75) y MORETTI (1948: 55-208) vieron en esta representación la figura de *Tellus*, la Tierra madre, interpretación que se ha impuesto y que ha servi-



Figura 2. Panel de la diosa Tellus. Ara Pacis.

Fuente: <http://www.italianways.com/the-ara-pacis-roma-sub-specie-aeternitatis/>

cación de *Tellus* con Italia está plenamente justificada si tenemos en cuenta que en la misma fachada del monumento aparece la alegoría de Roma; por otra parte, en el pasaje de la *Eneida* en el que se narra la llegada de Eneas al Tíber (*Aen.* 7.120-122), también convergen, como veremos más adelante, ambos términos: *Tellus* y *patria*.

Los relieves vegetales

Los relieves vegetales del *Ara Pacis Augustae* incluyen la representación de más de cincuenta especies vegetales en un esquema compositivo presidido por la recurrencia y la simetría, como indica Rossini. Esta autora señala que el proyecto iconográfico de este monumento destaca por “la atenta observación de la naturaleza con inspiración en los ambientes pastorales típicos del área mediterránea (...) que trata de subrayar, a través de la idea del infinito, la de eternidad”¹⁰. Por otra parte, como observa Sauron¹¹ “no existe ningún simbolismo de una complejidad

comparable en las decoraciones vegetales de la Antigüedad griega o romana”.

Sin embargo, estos paneles, que ocupan una superficie más grande que los relieves figurativos, no han sido interpretados de forma satisfactoria. De hecho, la decoración vegetal del registro escultórico inferior ha suscitado menos interés. En efecto, muchos autores consideran que solo es un mero telón de fondo para los relieves históricos. Así por ejemplo, Delgado¹² explica que estos frisos corresponderían a las *vittae* y *coronae* que recubrían todo el recinto en el momento de la ceremonia lustral (representada en las paredes exteriores del monumento) que tuvo lugar el 4 de julio de 13 a.C., como ya hemos indicado.

Kraus¹³ y L’Orange¹⁴ pensaban que la fuente de inspiración de estos relieves era el altar de Pérgamo con influencias neoáticas a la vez que planteaban la relación con la Edad de Oro pues los temas florales representan la bendición de las divinidades. Este concepto se puede observar en el fresco del *triclinium aestiuum* de la casa de Livia en Prima Porta (Fig. 3) donde aparece representado un jardín lujoso con pinos, hayas, olivos, cerezos, laurel, granados: toda una representación de la feracidad de la naturaleza se ofrecía a la vista de los comensales en la que, como dice Grimal¹⁵, se describe la imagen apacible de la vegetación creciendo en libertad, buscando el equilibrio entre las plantas dionisiacas (viña y hiedra) y apolíneas (laurel).

do para nombrar este panel; GALINSKY (1992: 457-475) ha reconocido a Venus Genetrix, lectura que cubre una laguna importante en la iconografía del monumento: la ausencia de la madre de Eneas, origen de la *gens Iulia*; ZANKER (1992: 215-220) ha preferido la identificación con la *Pax Augusta*, dispensadora de la prosperidad; SPAETH (1994: 65-100) ve una alusión a Ceres, diosa protectora de la fertilidad. Todas estas interpretaciones demuestran la polisemia programática que caracteriza la escultura augústea (ROSSINI 2006: 36); vemos a una mujer con atributos de *Tellus*, Ceres, Italia, por no hablar de la posibilidad de referirnos a las dos mujeres más próximas a Augusto: su esposa Livia y su hija Julia, madre de sus recién nombrados herederos Gayo y Julio que podrían estar representados en sus faldas.

10. ROSSINI 2009: 92.

11. SAURON 2000: 106.

12. DELGADO 2016: 85.

13. KRAUS 1953: 14-15.

14. L’ORANGE 1962: 7-15.

15. GRIMAL 1984: 434.



Figura 3. Villa de Livia.

Fuente: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Rom-Villa-Livia.jpg>



Figura 4. Relieve perteneciente al templo de Julio César (29 a.C.) con victoria alada y motivos vegetales. Fuente: SAURON 2000: 108.



Figura 5. Moneda de Caesar Augusta que representa el cometa de Julio César (TRILLMICH 1988: 513-514).

La irrupción de la vegetación alegórica en el arte augústeo se plasma ya en el templo de Julio César divinizado, tal y como podemos ver en uno de los relieves conservados donde se representa a dos victorias aladas en posición simétrica respecto a la figura de Venus. Aparecen las volutas de acanto y el florón con forma de llama (Fig. 4) que recuerda el cometa aparecido durante las fiestas de Venus Genetrix (Fig. 5), según Plinio (*nat.* 2.94) y Ovidio (*met.* 15.844-850).

Castriota¹⁶ analiza este mismo carácter alegórico, la simbología religiosa y relación con la Edad de Oro en los paneles del *Ara Pacis*. En relación a los motivos

presentes (plantas y animales) señala que Dionisos está simbolizado por diez ramos de hiedra (cf. *Ov. fast.* 3.767 *hedera est gratissima Bacho*) y seis racimos de vid; Apolo por dos ramos de laurel; Venus por seis rosas, además de diversos cisnes. Castriota interpreta esta conjunción de laurel, hiedra y vid como una “concordia benéfica”, inspiradora del mensaje pacificador de Augusto tras su victoria en Accio¹⁷.

Por otro lado, la disposición de los cisnes en el nivel superior alude a la importancia del culto de Venus. La presencia de numerosos animales bajo el relieve de *Tellus* (pájaros, serpientes, lagartos, caracoles, escor-

16. CASTRIOTA 1995: 21-22, 124-144.

17. CASTRIOTA 1995: 86, 106-123.

piones) apunta a un simbolismo dionisiaco. Se trata, por tanto, de una naturaleza con una “presencia divina”. La serpiente a punto de devorar a los polluelos, situada en el eje de simetría del panel, expresa la inmediata llegada de la Edad de Oro con la que desaparecerá este ofidio (cf. *Ecl.* 4.24 *Occidet et serpens*).



Figura 6. Laurel entre volutas de acanto. Ara Pacis (SAURON 2000: 81).



Figura 7. Rosa. Ara Pacis (ROSSINI 2006: 91).

El Ara Pacis y la Eneida

Sauron¹⁸ realiza un pormenorizado análisis del simbolismo del Ara en función de la poesía de Virgilio. Afirma que la lectura de estos relieves debe hacerse a la luz de la *Eneida* pues constituyen una alegoría de este poema y encierran un “mensaje secreto”; además, plantean una renovación evidente de los estilos anteriores, consecuencia de los ideales de la Edad de Oro proclamada por Virgilio en la *Égloga IV*¹⁹. No obstante,

en primer lugar, apunta su relación con los árboles genealógicos tal y como los exponían las familias senatoriales en los atrios de sus *domus* mediante mascarillas de cera pintadas de los antepasados, colocadas en nichos en los que se inscribía el nombre del difunto entre volutas de aspecto similar al de las ramas de un árbol y ordenados de más antiguos (en la parte superior) a más modernos, según nos consta a través de diversas fuentes²⁰. Esta interpretación subraya la preocupación dinástica por parte de Augusto y la correspondencia con el registro escultórico superior. En este sentido, las figuras de Augusto y Agripa de la cara sur, situadas en posición simétrica, se corresponden con los tridentes de loto del friso inferior (Fig. 8). Para Sauron²¹ (2000: 70-71) estos tridentes simbolizan al padre flanqueado por sus herederos (Gayo y Lucio). Estas representaciones manifiestan una gran analogía con las que vemos en el arte egipcio (Fig. 9):



Figura 8. Tridente de loto. Ara Pacis (SAURON 2000: 70).



Figura 9. Templo de Amón en Hibis: resurrección del sol sobre flor de loto (SAURON 2000: 71).

18. SAURON 2000: 28-80.

19. SAURON 2000: 128-129.

20. Cf. Especialmente POL. 6.53, pero también: JUV. 8.1-20; OV, *Am.* 1.8.65, *Fast.* 1.587-616; PERS. 3.28; TAC. *Ann.* 16.7.3; VITR. 6.3.

21. SAURON 2000: 70-71.

En segundo lugar, Sauron²² analiza la simbología vegetal en el contexto de las Églogas virgilianas. En este sentido interpreta la descripción de las copas de Menalcas y Dametas de la égloga III. En el primer caso (ecl. 3.35-43) el pastor Menalcas presume con pedantería de sus dos copas labradas de forma incoherente: la descripción es extensa, enciclopédica, sinuosa, confusa (incluso se olvida el nombre de uno de los protagonistas de la escena); los motivos vegetales (la flexible vid y la pálida hiedra) aparecen en los bordes (ecl. 3.38-39): *lenta quibus turno facili super raddita uitis / diffusa hereda uestit pallente corymbos* (“grabada en estas [copas] una flexible vid con fácil cincel / de pálida hiedra recubre sus racimos dispersos”²³).

Por el contrario, la écfrasis de las copas de Dametas (ecl. 3.45-46) está caracterizada por la sencillez y esquematismo: hay unidad de conjunto. Se nos describen, de forma breve, dos copas rodeadas de suave acanto en sus asas: *et molli circum est ansas amplexus acantho / Orpheaque in medio posuit siluasque sequentes*; “y rodeó sus asas con suave acanto / y en medio puso a Orfeo y a los bosques que le siguen”²⁴.

Las copas de Dametas representan el nuevo arte de Virgilio. Como señala Farell²⁵, la estilización es la nota dominante en esta écfrasis donde Virgilio anticipa el gusto por describir obras de arte que veremos en la *Eneida*. El registro figurativo y ornamental se equilibran; en este último aparece el acanto: la elección de esta planta perenne, caracterizada por su tallo recto, su simplicidad, no es casual; en el primero, la figura central es Orfeo. Todo lo contrario vemos en las copas de Menalcas donde la hiedra y la vid, plantas que simbolizan a Dionisos, crecen de forma caótica. Las copas de Dametas son la expresión del clasicismo augústeo basado en la simplicidad y la unidad de conjunto (cf. Hor. *ars* 23). Orfeo es su símbolo, *uates* capaz de encantar a la naturaleza para hacer surgir la Edad de Oro. Esta es la lección que vemos en el *Ara Pacis*: el acanto se adueña del registro vegetal hasta el punto de que Kraus²⁶ (1953: 14-15) habla de una “acantización” (*Akanthisierung*) que expresa la idea de la *renouatio mundi* (cf. Cic. *nat.* 2.118) a la vez que, aprisionando a la vid y la viña dionisiacos, manifiesta la victoria de Apolo (= Augusto) sobre Dionisos (= Marco Antonio). Esta dicotomía sirve para oponer a Augusto y M. Antonio

que se hacían descendientes, respectivamente, de estos mismos dioses. Para Sauron²⁷, la decoración exuberante de acanto expresa el renacimiento del mundo, la edad de oro, la recomposición del orden tras las guerras civiles. De ahí que, en opinión de Rossini²⁸, su disposición siga un esquema simétrico y recurrente, aunando unidad y multiplicidad para intentar reflejar, a través de la idea de infinito, la de eternidad. Frente a ese orden, las copas de Menalcas descritas con un estilo desordenado son la expresión del arte precedente: el de las guerras civiles, de la misma manera que la tempestad de la *Eneida* (*Aen.* 1.82-123), descrita con hipérbaton, inversión del *ordo rectus*, anomalías métricas, también es la metáfora de la revolución y la sedición.

En tercer lugar Sauron²⁹ subraya la presencia de la rama de laurel escondida entre el acanto del lado sur (fig. 9) que recuerda el episodio en el que Eneas busca la rama de oro:

... latet arbore opaca
aureus et foliis et lento uimine ramus,
lunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis
lucus et obscuris claudunt conuallibus umbrae.
(*Aen.* 6.136-139 Mynors)

“Se esconde en un árbol tupido una rama de oro con hojas y tallo flexible, según se dice, consagrada a la Juno infernal; la cubre todo un bosque y la envuelven sombras en oscuros valles”.

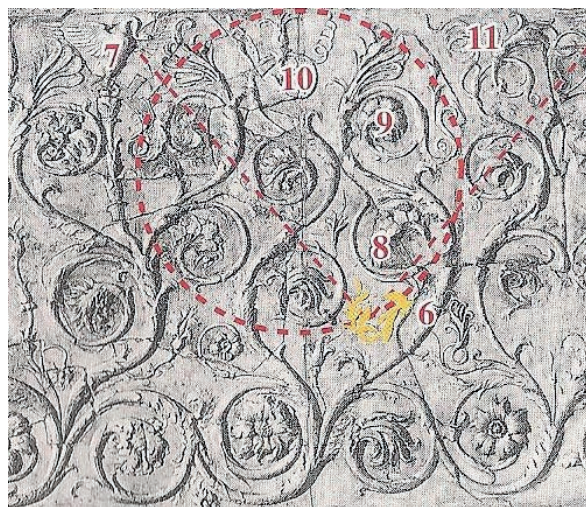


Figura 10. Lado sur del Ara Pacis. Representación de la rama de laurel (en amarillo) y del escudo de Eneas (en círculo) (SAURON 2000: 20).

22. SAURON 2000: 185-188.

23. Las traducciones de este artículo son propias.

24. *molli... acantho*: la denominación virgiliana es la nomenclatura científica para esta planta: *acantho molli*.

25. FARELL 1992: 64-71.

26. KRAUS 1953: 14-15.

27. SAURON 2000: 23.

28. ROSSINI 2006: 92.

29. SAURON 2000: 82-85.



Figura 11. Flor cuya forma evoca la proa de un navío. *Ara Pacis* (SAURON 2000: 87).

Para Sauron la rama solitaria de laurel representa la victoria del Apolo augústeo sobre la hiedra del Dionisos de Antonio dado que esta última queda en un segundo plano en todos los relieves: Sauron entiende que ha sido vencida por el acanto de Apolo. En este mismo sentido, los dos cisnes que aparecen en la parte superior del friso simbolizan a las dos palomas (*geminæ... columbae* 6.190) enviadas por Venus para ayudar a su hijo para conducirlo hasta la rama dorada (*Aen.* 6.190-204).

Finalmente, Sauron (2000: 85-90) llega a ver la representación del escudo de Eneas a la derecha del friso, integrado por siete volutas de acanto o la batalla de Accio sugerida por los espolones en la forma de hojas de esta misma planta. Podemos ver la analogía entre ambas formas en la figuras 11 y 12. Llegando



Figura 12. Moneda de Marco Antonio con navío de guerra con proa de forma vegetal. Crawford 544-18. Anverso: ANT. AUG. III VIR. 32-31 a.C. (SAURON 2000: 87).

más lejos, Sauron³⁰ cree distinguir el doble suicidio de Antonio y Cleopatra en Alejandría y la derrota de Turno.

El *Ara pacis* y la llegada de Eneas al Tíber (*Aen.* 7.29-34, 107-108, 120-122)

La relación entre los relieves vegetales y figurativos del *Ara Pacis* debe plantearse, en mi opinión, en función de su analogía con un pasaje concreto de la *Eneida*. Se trata del momento en el que Eneas llega al Tíber, en el comienzo de la segunda parte del poema, verdadero axis del poema. La descripción presenta al héroe divisando un paisaje con todas las notas propias del *locus amoenus*:

Atque hic Aeneas ingentem ex aequore lucum
prospicit. hunc inter fluuiio Tiberinus amoeno
uerticibus rapidis et multa flauus harena
in mare prorumpit. uariae circumque supraque
adsuetae ripis uolucres et fluminis alueo
aethera mulcebant cantu lucoque uolabant.

(*Aen.* 7.29-34 Mynors)

“Y aquí Eneas divisa un enorme bosque desde el mar. Entre esta arboleda desemboca el Tíber al mar en amena corriente, con raudos remolinos y amarillo por el limo abundante. Alrededor y por encima variadas aves, acostumbradas a las orillas y al lecho del río, endulzaban los aires con su canto y volaban por el bosque”.



Figura 13. Relieve vegetal del *Ara Pacis* con cisne en lo más elevado. (ROSSINI 2006: 15).

30. SAURON 2000: 118-119.

Un poco más adelante Eneas desembarca junto a sus capitanes y descansa bajo un elevado árbol:

Aeneas primique duces et pulcher Iulus
 corpora sub ramis deponunt arboris altae,
 (Aen. 7.107-108 Mynors)

“Eneas y los jefes principales y el apuesto Julio
 tienden sus cuerpos bajo las ramas de un elevado
 árbol,”

Finalmente el héroe anuncia la llegada a la “tierra prometida” por los oráculos:

...“Salve fatis mihi debita Tellus
 uosque”, ait, “o fidi Troiae saluete Penates:
 hic domus, haec patria est”.
 (Aen. 7. 120-122 Mynors)

“Yo te saludo Tierra que me prometieron los Ha-
 dos”, dice. “Yo os saludo, fieles Penates de Troya:
 esta es mi casa, esta es mi patria”.

Los paralelismos entre el texto virgiliano y los relieves son evidentes. Para empezar, la escena que nos presenta Virgilio ante los ojos es análoga a la de los relieves: Eneas-Augusto en la parte superior, la exuberancia del Tíber en la parte inferior con su vegetación y sus aves canoras. En segundo lugar, tanto Eneas como Augusto son héroes que regresan a su patria, acompañados de su séquito: en un caso desde Troya, en otro desde Hispania y la Galia; además, ambos tienen como meta la *Tellus* fecunda que vemos en el verso 120 y en el panel este del *Ara*, respectivamente. Por último, tengamos en cuenta que las ramas del elevado árbol que aparece en el verso 7.108 han sido interpretadas por Gowers (2011: 107) como imagen de la futura dinastía que Eneas va a fundar; de la misma manera que la exuberante vegetación del *Ara Pacis* se ha entendido como imagen de la descendencia de Augusto. Finalmente, existe una correspondencia evidente entre el léxico empleado por Virgilio (cf. *Tellus* 7.120; *domus, patria* 7.122) y los paneles homónimos (*Tellus* y Roma) del este; lo mismo ocurre con el relieve de los Penates (cf. *Penates* 7.121) del lado oeste³¹.

La escena descrita en 7.29-34 es la de una Roma fecunda y exuberante, al igual que la del panel de *Tellus*. En este caso, Virgilio está repitiendo el motivo de *georg.* 2.136-176 (*laus Italiae*), pasaje en el que describe la belleza y moderación del clima de Italia que la convierte en la región designada por los dioses

para ser el centro del mundo. El mensaje del *Ara Pacis* es el mismo: la feracidad de una tierra ubérrima es el signo de predestinación de Roma para ser el centro del mundo; el equilibrio de las formas es el icono de la paz; las ramas de acanto, de la dinastía de Augusto. En este sentido el monumento está concebido en espejo: el registro inferior es reflejo del superior y viceversa. Este es el significado de los relieves vegetales. De esta manera el *Ara Pacis* constituye un icono del arte augústeo y, a través de sus imágenes, transmite el mismo mensaje que la *Eneida* cuya influencia se percibe tanto en los relieves figurativos como en los vegetales.

Conclusión

El friso vegetal del *Ara Pacis* constituye un reflejo del figurativo dado que ambos transmiten el mismo mensaje: la llegada de una nueva era personificada en Augusto y su familia. Los relieves del registro inferior de este monumento son un ejemplo del clasicismo impulsado por Augusto caracterizado por el equilibrio, estilización y simetría; este arte reemplaza al anterior, dominado por el desequilibrio, como expresión de una época de caos, inestabilidad y revoluciones que solo terminará con la victoria de Augusto sobre Antonio en Accio.

El *Ara Pacis* está inspirada en la poesía de Virgilio. En particular destaca el protagonismo del acanto que simboliza a Orfeo y Apolo, divinidad de la moderación y de Augusto tal y como vemos en las copas de Dámetas (*ecl.* 45-46). La decoración exuberante de esta planta ahoga a la hiedra y la vid, símbolos de Dionisos. De esta manera se simboliza la victoria de Augusto en Accio (31 a.C.).

El registro figurado y el vegetal guardan una estrecha relación pues se inspiran en *Aen.* 7.29-34, pasaje en el que Eneas aparece contemplando el *locus amoenus* de las riberas del Tíber en su llegada a su desembocadura y 7.120 donde el propio héroe proclama que, por fin, ha llegado a su “Tierra prometida” (*debita Tellus*). El paralelismo con el *Ara* es pleno puesto que tanto en el poema como en los relieves, se usan los mismos motivos para expresar el mismo mensaje: Eneas acompañado de los suyos (= comitiva de Augusto); la feracidad de la tierra, las ramas acogedoras (= ramas de acanto), la “tierra prometida” *Tellus*; todo ello aparece como símbolo de la predestinación de Roma y de la dinastía augústea para gobernar el mundo.

31. De los cuatro paneles laterales falta tan solo el que describe la Luperca que, sin embargo, aparece en la écfrasis del escudo de Eneas (8.630-634).

Bibliografía

- BUCHNER, E. (1996): "Horologium Augusti", *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, III, 35-37.
- CASTRIOTA, D. (1995): *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton, Princeton University Press.
- DELGADO DELGADO, J. A. (2016): "Religión y culto en el ara Pacis Augustae", *AEA* 89, 71-94.
- DEREMETZ, A. (2001): "Énée aède. Tradition autorale et refondation d'un genre" en AA.VV., *Histoire littéraire immanente dans la poésie latine Fondation Hardt*, Entretiens, tome XLVII, Vandoeuvres-Génève, Fondation Hardt, 143-181.
- FARRELL, J. (1992): "Literary Allusion and Cultural Poetics in Vergil's Third Eclogue", *Vergilius*, 38, 64-71.
- GALINSKY, K. (1992): "Venus, Polysemy, and the *Ara Pacis Augustae*" en *AJA*, 96, 457-475.
- GOWERS, E. (2011): "Trees and Family Trees in the *Aeneid*", *CIAnt* 30 (1), 87-118.
- GRIMAL, P. (1984): *Les jardins romains*, Paris, Fayard.
- (1985): *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*, Buenos Aires, Eudeba.
- HANNON, P. (1988): "Texte et architecture", *Poétique* 73, 3-25.
- KRAUS, Th. (1953): *Dien Ranken der Ara Pacis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik*, Berlín, Deutschen Archäologischen Institut.
- L'ORANGE, H.P. (1962): "Ara Pacis Augustae. La zona floreal". *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* I, 7-15.
- MORETTI, G. (1948): *Ara Pacis Augustae*, Roma, Libreria dello Stato.
- MYNORS, R. A. B. (1969): *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford, Clarendon.
- PETERSEN, E. (1902): *Ara Pacis Augustae*, Viena, A. Hölder.
- ROSSINI, O. (2006): *Ara Pacis*, Milán, Mondadori Electa.
- SAURON, G. (2000): *L'Histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, París, Picard.
- SPAETH, B.S. (1994): "The Goddess Ceres in the *Ara Pacis Augustae* and the Carthage Relief", *AJA*, 77, 65-100.
- TORELLI, M. (1982): *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Michigan, Ann Arbor.
- TRILLMICH, W. (1988): "Münzpropaganda", en W. D. Heilmeyer (ed.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, cat. exp., Berlín, 474-528.
- VAN BUREN, A. X. (1913): "The *Ara Pacis Augustae*", *JRS*, 3, 134-141.
- VIDAL, J.L. (1990): *Bucólicas, Geórgicas, Apéndice Virgiliano*, Madrid, Gredos.
- ZANKER, P. (1992): *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza.