

## PLÁSTICA ROMANA E IDEOLOGÍA IMPERIAL

**Trinidad Nogales Basarrate.**

Conservadora del Museo Nacional de Arte Romano. Departamento de Investigación.

La tradición peninsular en materia de producción plástica era bien diversa antes de la llegada de Roma. La romanización, entre otros muchos factores de transformación, supuso un nuevo lenguaje estético, y así la plástica romana es uno de los mejores exponentes a la hora de comprender qué significó esta nueva cultura en un suelo tan variopinto como el nuestro.

Basta contemplar un simple mapa que recoja el proceso de romanización para comprender cuán múltiple era este hecho de penetración foránea, penetración lejana en zonas de menor tradición de apertura al exterior, al Mediterráneo, o más densa en regiones costeras, las que siglos atrás habían entrado en contacto con otras formas y gentes.

### **(Fig. 1. Mapa peninsular con el proceso de dominación romana)**

Los territorios del Sur y del Este, los que habían recibido un mayor fenómeno de aculturación de los pueblos mediterráneos, forjaron una producción plástica bastante particular. La manifestación más elocuente de este proceso se manifiesta, principalmente, en el arte ibérico. La plástica ibérica concentraba toda una densa gama de soluciones técnicas y formales a la hora de concebir la producción escultórica. Los influjos externos, el contacto con los territorios y esquemas de cuño griego, la adaptación de unos patrones bien conocidos, son algunos de los aspectos que han de manejarse para entender qué aportó el arte ibérico a la ulterior producción íbero-romana.

Otros territorios, como los más occidentales y norteños, alejados de la órbita anterior y carentes de un peso específico a la hora de cuajar soluciones plásticas propias, recibieron con la romanización una espléndida gama de soluciones artísticas en el terreno del lenguaje escultórico. La situación, por dispar, era más fácil de acometer en las zonas sin un bagaje previo, donde se asentaron talleres foráneos e hicieron valer su superioridad técnica y conceptual.

## Actas de las III Jornadas de Humanidades Clásicas Almendralejo. Febrero de 2001

---

Si comparamos cualquier aspecto de las producciones que coetáneamente se están manifestando en ambos espacios es obvio que el camino andado en el primer espacio nada tenía que ver con el segundo. Desde la Dama de Elche, el Esculapio de Ampurias o los Toros de Guisando, se rastrean universos muy distintos y distantes, tanto desde la escala cronológica como desde la esfera conceptual. Cada universo productivo tuvo su peso específico en el engranaje de la creación consiguiente. La tradición territorial fue esencial a la hora de entender los fenómenos más tardíos.

La unificación territorial que en época de Augusto supuso el total control del suelo hispano tras la conquista de la región norte, bien marcada y definida a través de la red imponente de calzadas y obras públicas que jalonaron los ejes de comunicación internos y externos de la Península Ibérica, *Hispania*, es un reflejo más de la homogeneización ideológica que impuso el régimen del principado de Augusto.

Entre los innumerables resortes que el nuevo sistema manejó con sagacidad y experiencia se encuentra el del mensaje que subyace en las imágenes. La esencial obra de P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, es una densa y acertada reflexión sobre el recurso artístico como elemento de sustentación de una nueva ideología. Augusto, y todo su entorno, manejaron con acierto y voluntad el rico mundo de las imágenes, superando la esfera formal precedente e incorporando la plástica romana al más elevado nivel de la producción política. Los mensajes ideológicos que las imágenes encierran desde Augusto son sorprendentes, están a la altura de la producción literaria y filosófica que sustenta este hábil sistema de poder.

Para establecer un hilo conductor sobre la interrelación de la producción plástica y la ideología imperial dominante a partir de Augusto, tomaremos como punto de reflexión un yacimiento excepcional, *Augusta Emerita*, donde confluyen muchos de los elementos comentados.

La fundación en el año 25 a.C. de la nueva colonia, que apenas unos años más tarde habría de convertirse en la importante y monumental capital de todo el occidente hispano, la nueva provincia de *Lusitania*, supuso un revulsivo desde el punto de vista político y de organización territorial.

La ventaja que Roma poseía en estos territorios era su escasa tradición precedente en el terreno de la plástica, por lo que las producciones resultantes nacían *ex novo*. La magna obra de romanización en estos espacios, donde la población civil apenas tenía recursos de comunicación con las esferas autóctonas, se dirigió directamente a los modelos de la propia capital del Imperio. Este apego a los esquemas metropolitanos cada día es más elocuente, y se explica sólo desde la ideología dominante romana, que veía en el lenguaje ya conocido de otros territorios itálicos el

mejor garante del mensaje que deseaba lanzar, posiblemente porque en la producción propia había bastante desierto y desigualdad técnico-formal.

La plástica romana se desarrollará en el territorio lusitano, como en todo el Imperio, desde su doble esfera privada o pública. Los talleres que vienen, se asientan y se desarrollan en la nueva provincia van a ser objeto de atención tanto de una clientela particular como de los encargos públicos de mayor envergadura, tal como sucedía por doquier.

Ante la imposibilidad de adaptar los canales de producción locales, por ser éstos inexistentes o al menos muy por debajo de las demandas solicitadas, los colonos y los clientes que emergían día a día recurren a los talleres foráneos, los primeros venidos desde la propia esfera itálica, de la mano de los nuevos habitantes, y que tras su asentamiento forman nuevos artesanos y artistas bajo la férula de estos equipos técnicos llegados de los más dispares territorios.

## **LOS RETRATOS DE UN PUEBLO COMO SÍMBOLO DE ROMANIZACIÓN.**

En el ámbito privado uno de los géneros de mayor impacto será el retrato. Ya hemos dicho en diversas ocasiones que el retrato se podría entender, en términos de cultura material, como barómetro inmejorable de romanidad. A mayor densidad iconográfica de retratos, mayor densidad de aculturación, de romanización de un pueblo.

La transmisión de la propia imagen tenía en la sociedad romana un elevado carácter ideológico. Este factor se había amparado en el régimen jurídico que impedía el acceso a perpetuar el icono personal lejos de una esfera privilegiada. El *ius imaginum* había favorecido la relación entre la clase social y su producto, y por este motivo era anhelado en las restantes esferas sociales. Toda vez que este elemento legal desaparece y se transforman las distintas clases se apresuran a producir y encargar este tipo de imagen personal, reflejo de la posición familiar, del origen personal de cada cual, *origo*, utilizando para ello los soportes más dispares a la hora de reflejar la fisonomía particular de cada quién.

Los retratos ancestrales siguen la fórmula de la estatua-retrato, a la manera de todos conocida del llamado togado Barberini que sostiene en sus manos sendos retratos con las efigies de sus antepasados, como garantía de origen, como símbolo inconfundible de posición y status social. Estas estatuas serán las más codiciadas, pero tampoco faltarán los retratos en relieve, donde a la efigie se unen otros detalles narrativos y epigráficos que completan la radiografía de todo un grupo, de una familia, de una *gens*.

Augusto introdujo en el género retratístico tantos y tan importantes cambios que el retrato no puede ni debe analizarse sin tener en cuenta este proceso de mutación tan denso. Los primeros retratos de transición entre el final de la República y el inicio del Imperio se mantienen fieles a la ancestral iconografía de marcado realismo y apego a las tradiciones itálicas. Los personajes gustan de reflejar el paso de los años en su fisonomía como emblema de su rancio abolengo, signo de experiencia y magisterio. Los tipos vitales son maduros, con plenitud de facciones y con el paso y peso de la edad.

**(Fig. 2. Retrato emeritense de primera generación).**

En este universo han de situarse los primeros retratos que llegan a la Colonia *Augusta Emerita*, de la mano de sus primeros habitantes, de aquellos colonos de suelo itálico. Estos individuos son representados a la usanza tradicional, ya en desuso en la propia Roma, pero todavía cargada de simbolismo entre los colonos, desconocedores en buena medida de las innovaciones que se habían forjado en el lenguaje de las imágenes.

Los retratos que componen esta primera generación emeritense suponen, como el resto de la producción más antigua local, un fuerte apego a las tradiciones más antiguas romanas, a los usos de los antepasados. Todos estos retratos nos ponen de manifiesto a unos personajes llenos de vigor, a pesar de su densa trayectoria vital, como demuestran sus muchos años hechos surcos y rasgos faciales. Poco saben estos individuos acerca de las nuevas modas del peinado masculino imperantes en Roma, sobre los rasgos más idealizados de la inmensa mayoría de las obras de sus personajes oficiales, de sus héroes, comenzando sin duda por la propia imagen del emperador.

En *Augusta Emerita*, al igual que en el resto del Imperio, las imágenes van a convertirse en el mejor vehículo de transmisión de la divinización de la figura imperial, de la institución garante del orden establecido. Los grupos imperiales que van a poblar los recintos oficiales son el más claro reflejo de esta propaganda oficial adobada de retratos, de epígrafes monumentales que recuerdan el devenir de la familia, el *cursus honorum* de los nuevos ciudadanos establecidos en un territorio que, paso a paso, jugará un papel nada secundario en el occidente del Imperio, y que llegará, andando el tiempo, a proporcionar dinastías familiares que detentarán el solio imperial, como es el caso de los emperadores de origen béticos Trajano y Hadriano.

Tradicionalmente se ha pensado que el fenómeno artístico provincial corre con bastante retraso con respecto a la acuñación de los modelos en la metrópolis. Cada día estamos en mejores condiciones de afirmar que los modelos oficiales llegan a

la periferia mucho antes de lo que podría parecer. Los talleres locales gustan copiar los modelos en boga en el centro del poder, para satisfacer las demandas de los clientes más exigentes. Por todo ello, no es extraño afirmar que los retratos, en todas sus variantes tanto formales como conceptuales, se expresen en la más actual línea de trabajo.

Los retratos más ancestrales se sitúan en los territorios plenamente romanizados, donde la tradición iconográfica personal había calado de antaño. Tanto las efigies conceptual y técnicamente ibéricas, sazonadas de elementos de romanización en el vestir o en la incorporación de textos latinos como reflejo de simbiosis cultural, como los propios retratos de ancestros llegados de suelo itálico a los espacios más señeros del área ya conquistada por los nuevos señores del mediterráneo, nos hacen pensar en una presencia casi paralela entre la llegada de estas gentes y la introducción de su lenguaje formal para las imágenes.

Fueron muchos los vehículos que sirvieron de correa de transmisión de los modelos legalmente establecidos, la numismática, las artes menores, la propia plástica de menor formato, e incluso los esquemas que debieron recorrer los talleres de los más avezados escultores. La fidelidad con la que se propagan los modelos oficiales no deja resquicio a la consideración de fluidas redes de comunicación interterritoriales, donde los parámetros de producción siguen los dictados de los cambios.

El modelo imperial será el patrón-guía a la hora de establecer la evolución de los tipos. La esfera privada no deja de preferir el mimetismo a la renovación creativa, dentro de un amplio proceso de imitación-asimilación. Observando cualquier efigie es posible determinar su tiempo, su modelo de origen y su patrón, casi siempre en consonancia con las transformaciones de su época, con los nuevos lenguajes iconográficos que desean algo más que un simple cambio exterior. El despegue a los modelos helenísticos efectuado por Augusto no es algo casual, es fruto de un anhelado deseo de ejercer la imitación con su icono, Alejandro Magno.

En el retrato se puede hacer legible el pleno deseo de su comitente de incorporarse a la nueva sociedad, de hacer patentes los valores en boga, de poner de relieve la validez del sistema bajo el que Roma unificó tantas gentes y culturas.

## **LOS ESPACIOS PÚBLICOS Y SU LECTURA IDEOLÓGICA.**

La trama urbana de cualquier asentamiento romano es el más claro reflejo de la idea de comunidad. Los espacios urbanos se articulan siguiendo sus usos y funciones y, al decir de Vitrubio, estos espacios deben someterse a un orden preconcebido que conecte función y símbolo.

Ningún escenario mejor para desarrollar todo los programas de propaganda política como los diferentes recintos ciudadanos. Pensemos en las sucesivas áreas urbanas y sus mensajes subyacentes a través de las imágenes. Cada área de la ciudad proporcionaba un telón de fondo adecuado a los fines que se deseaban expresar, como bien puso de manifiesto Gros.

Las actividades lúdicas encerraban toda una gama de repertorios iconográficos que iban a ser contemplados por una marea de gentes de las más variadas condiciones y clases. Por ello, por su sentido multitudinario, los edificios de espectáculos no eran ya sólo concebidos para enardecer los deseos de las masas de *Panem et circenses*, como nos recuerda Juvenal. En los monumentos de espectáculos se sucedían toda una serie de actividades en honor de la memoria del emperador y toda su casa, en homenaje al evergeta que había patrocinado tal o cual actividad lúdica. Detrás de todo aquel entramado espacial y social se nutría un mensaje rico en matices, y estos mensajes los repartía mejor que nada toda una variopinta gama de obras escultóricas que rememoraban el espectáculo en sí, sus patrocinadores y la clientela que allí se reunía. Ningún edificio podía poseer mejores condiciones para obtener un alto rendimiento socio-político. Y así, estos complejos jugaron un capital papel a la hora de seleccionar sus imágenes.

Si nos detenemos a recorrer los recintos de espectáculos emeritenses, Teatro, Anfiteatro y Circo, en todos ellos se resume la ideología imperial. Grandes recintos para acoger masas, lugares que incorporan áreas de culto e imágenes que rememoran quienes hicieron posible estos eventos. Todos los factores se coaligan para articular un claro mensaje, el del beneficioso régimen que lo sustenta.

En el monumento que más y mejor se hace patente este sentido de uso y recurso de las imágenes oficiales como esfera de propaganda es en el Teatro. El frente escénico articula todo un repertorio imperial y mitológico que recuerda las esferas humanas y divinas al servicio de una sociedad emergente. Las estatuas tanto de los emperadores como de los dioses se manejan en el mismo formato, bajo semejante escala mayor del natural, para nada asequible al canon humano de otras obras escultóricas.

**(Fig. 3. Vista general del Teatro emeritense).**

El colosalismo, lógico si se entiende el aparato iconográfico dentro de la escala global del monumento, refleja además esa idea de patrón mayor de esfera sobrehumana, dentro de la más plena condición del carácter superior de la esfera del poder.

Las estatuas de estos edificios, sin género de dudas, formaban parte de elencos de culto, de series dinásticas imperiales al servicio del más claro lenguaje de las imágenes como propaganda, como símbolo del orden y garante social.

Si recordamos la afamada cabeza-retrato de Augusto tocado con velo y las estatuas-retrato de sus sucesores Tiberio y Druso, halladas todas ellas en el peristilo del teatro dentro de un recinto de culto, un *aula sacra*, comprendemos claramente los objetivos de este grupo dinástico que deseaba poner de manifiesto nada más y nada menos que la continuidad del régimen.

Si los recintos de espectáculos congregaban las más dispares voluntades ciudadanas, los espacios destinados por su función a la elevada actividad pública, Los Foros, concentraban en un solo recinto la fuerza del complejo arquitectónico y la densidad de los mensajes iconográficos. Templos, basílicas, termas, mercados, eran aprovechados como vehículos de difusión de un mensaje ideológico-político.

Contemplando la evolución de los Foros de la capital del Imperio, Roma, cualquier persona capta de inmediato que el proceso de superposición espacial va unido al proceso de transformación política. Cada uno de los foros metropolitanos es el resultado de la confluencia de vectores tan dispares como la ideología, la disponibilidad económica y la coyuntura política. Y este mismo sentido evolutivo se rastrea en las provincias, al menos en las occidentales.

Los recintos forenses de *Emerita* nacieron al amparo de un concepto bastante canónico urbano, el de plaza pública abierta que sirve de intercambio entre las funciones sociales más diversas para nosotros, pero muy cercanas en la Antigüedad: comerciales, religiosas o políticas.

Las sucesivas renovaciones de los espacios forenses de la capital Lusitana nada tienen de extraño con relación a los cambios acaecidos en otros lugares. Del primigenio patrón urbano, simple y dominado por el templo, pasaremos a nuevos ámbitos con otros patrones espaciales y monumentales que recuerdan y rememoran los programas de Roma.

Los arcaicos muros del templo de culto al emperador en *Emerita*, jalonados por elementos estucados que sustituyen al mármol, se ven ocupados por densos grupos familiares que tienen en la estatua de culto del emperador, sentado a la manera de un Júpiter entronizado, la representación más genuina de su función.

**(Fig. 4. Estatua de culto imperial del Templo llamado de Diana)**

## Actas de las III Jornadas de Humanidades Clásicas Almendralejo. Febrero de 2001

---

Desde el punto de vista de la transformación de los mensajes plásticos hemos de referirnos, sin duda, a la interesante introducción del modelo del Foro de Augusto como eje vertebrador de un ambicioso programa de carácter publicitario que el poder establecido considera importante para conceder mayor singularidad a la capital del occidente peninsular. De tal modo pesaban los patrones de Roma, que casi cincuenta años más tarde se trasplantan iconos tan singulares en la ideología imperial augustea como Eneas, Rómulo o los legendarios orígenes de Roma hechos imágenes. Es tan llamativo comprobar que el foro emeritense repite punto por punto el modelo de Roma así como que este hecho no es algo aislado, sino que forma parte de una política de difusión propagandística en diferentes provincias.

La calidad de la producción estatuaria del foro emeritense es de tal nivel tanto en calidad como en valor simbólico que no cabe sino pensar en un programa a la altura de la propia metrópolis, posiblemente bajo la férula de trabajadores que conocían los talleres originales, que habían hecho carrera en este inigualable complejo urbano.

A la riqueza iconográfica se une la diversidad monumental, con la introducción de nuevos expedientes que den respuesta a los patrones de la propaganda política. Tal podría ser el caso de un probable altar monumental que debió existir en pleno complejo forense y que recurre al expediente constructivo y decorativo del *Ara Pacis* de Roma. El posible *Ara providentiae*, del que existía otro ejemplo en Roma, reflejaba en sus frentes relivarios, tal como en todos estos tipos conmemorativos, escenas de la fundación colonial, de la mano del yerno del emperador, el propio *M. Vipsanius Agrippa*.

Una vez más, la propaganda favorable al régimen se hace patente en el espacio público de mayor envergadura, el Foro, desplegando todo un abanico de imágenes de enorme recurso, de elevada calidad, de impactante presencia urbana.

Los recursos ideológicos esgrimidos por Augusto en el altar destinado a conmemorar la paz a la que había llevado al imperio, manifestados en los símbolos del poder como los laureles, los relieves procesionales o los temas mitológicos que justificaban el origen divino de su poder, se hacen repertorio y van captando la atención del espectador en distintos monumentos de este tipo.



## **PLÁSTICA ROMANA Y EVOLUCIÓN DEL IMPERIO.**

Podríamos afirmar que es en época augustea cuando se establecen y definen los parámetros más determinantes de la producción plástica para todo el Imperio. Augusto iniciará toda una serie de recursos ideológicos con las imágenes, que serán respetadas, mantenidas y acrecentadas con bastante fidelidad. Los resultados de este proceso calaron tan profundamente en la población, que las imágenes pasaron a formar parte fundamental del devenir cotidiano como resorte del poder.

La presencia del culto imperial, con la consagración del sistema familiar como elemento aglutinador del mando, y como consecuencia de éste la dimensión pública de las imágenes, en suma, no sólo propiciaron que la iconografía fuera parte esencial en los espacios públicos, sino que además ésta era la manera más eficaz de rentabilizar las apuestas políticas desde la óptica de la propaganda más accesible.

Si los recintos públicos se definieron y revelaron como inmejorables áreas de difusión de un mensaje, si las estatuas, relieves y series plásticas acompañaron a estos espacios en el curso de los sucesivos siglos del Imperio, no fue por casualidad. Fueron las imágenes los mejores exponentes de todo un sistema. De Oriente a Occidente, desde las provincias más alejadas a las más cercanas a la propia Roma, todos los afectos al sistema se apresuraban en revitalizar, propiciar y acrecentar este lenguaje estético, sabedores de que detrás de sus iconos se difundían los mensajes más favorables al Imperio, sus beneficios, sus hazañas y hasta su propia garantía de poder.

Los cambios, por tanto, se plasmaron más en las formas que en el fondo, en el curso del Imperio. Apenas transformaciones de orden externo, sin grandes novedades sustanciales en la concepción fundamental de la plástica romana, son las que se manejan en varios siglos. Siempre se mantenía el esquema recurrente de los primeros años del Imperio, como añoranza de tiempos de esplendor y grandeza.

La plástica imperial vuelve sistemáticamente a los esquemas antiguos, apenas leves transformaciones que buscan huir de la reiteración más anodina, sin apenas novedades dignas de mención. En este panorama los cambios vienen de la mano de las provincias, en mayor medida sin duda que de la propia Roma.

La plástica romana sólo con la llegada de una nueva sociedad y sistema, el cristianismo, verá literalmente renovado su epicentro. Los talleres seguirán al servicio, en los primeros siglos de coexistencia, tanto de paganos como de cristianos, y así los elementos plásticos cohabitarán en todas las producciones. Una vez definido el nuevo

orden, la plástica pasará a primar unos elementos sobre otros, los conceptos ganarán la partida frente a las formas. La escultura, en sus gamas más diversas, se hará eminentemente simbólica. Un nuevo lenguaje pasará a primer plano, y éste será el nuevo código que dominará buena parte de los siglos venideros.

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

A. GARCÍA Y BELLIDO, *ARTE ROMANO*. MADRID, 1970.

A. BLANCO FREIJEIRO, *HISTORIA DEL ARTE HISPÁNICO. LA ANTIGÜEDAD*. MADRID, 1980.

W. TRILLMICH Y OTROS, *HISPANIA ANTIQUA. DENKMÄLER DER RÖMERZEIT*. MAINZ, 1993.

J. ARCE Y OTROS, *HISPANIA ROMANA. DE TIERRA DE CONQUISTA A PROVINCIA DEL IMPERIO*. ROMA, 1997.

M. ALMAGRO-GORBEA Y J.M. ALVAREZ MARTÍNEZ, *HISPANIA EL LEGADO DE ROMA. EN EL AÑO DE TRAJANO*. ZARAGOZA, 1998.

T. NOGALES BASARRATE (ED.), *ACTAS DE LA I REUNIÓN DE ESCULTURA ROMANA EN HISPANIA*. MADRID, 1993.

P. SADA Y OTROS (ED.), *ACTAS DE LA II REUNIÓN SOBRE ESCULTURA ROMANA EN HISPANIA*. TARRAGONA, 1995.

P. LEÓN Y T. NOGALES BASARRATE (EDS.), *ACTAS DE LA III REUNIÓN SOBRE ESCULTURA ROMANA EN HISPANIA*. (CÓRDOBA, 1997) MADRID, 2000.

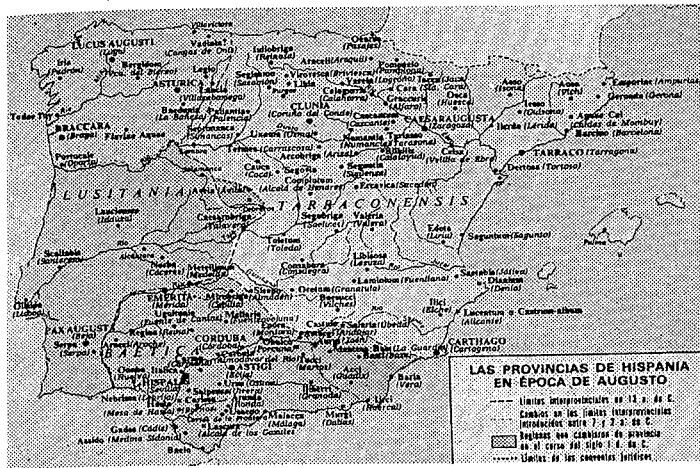


Fig. 1

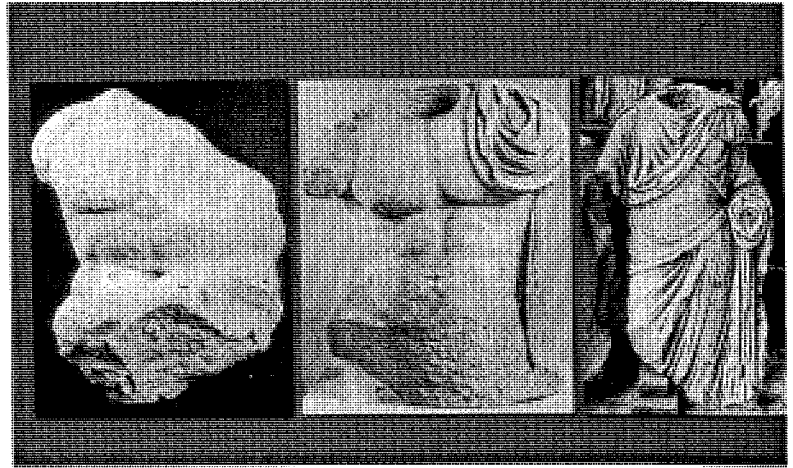


Fig. 2

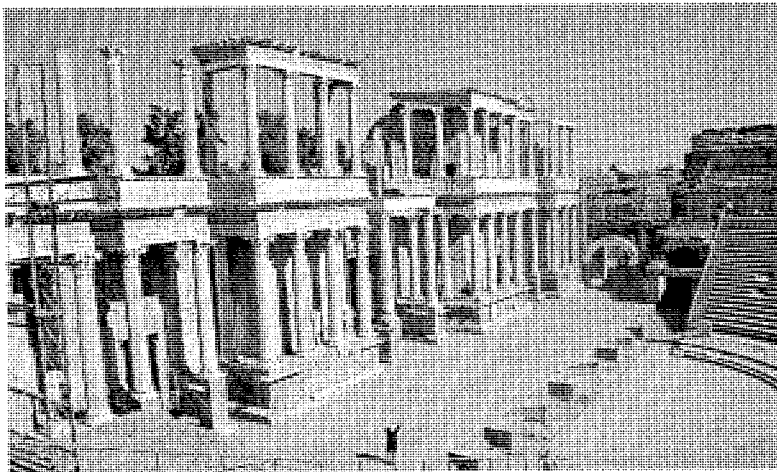


Fig. 3

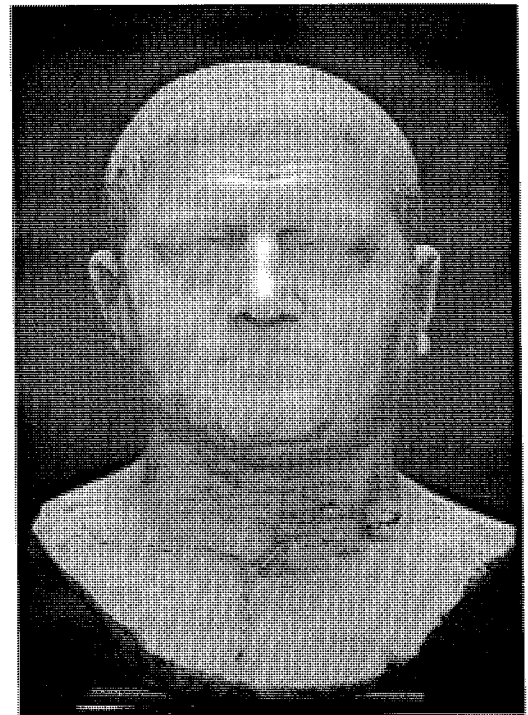


Fig. 4

