

REAL ACADEMIA DE EXTREMADURA
DE LAS LETRAS Y LAS ARTES

**ICONOGRAFÍA ROMANA.
SOCIEDAD Y MENSAJE**

Discurso leído el día 24 de Junio de 2023
en el Acto de su recepción pública por la

EXCMA. SRA. DÑA. TRINIDAD NOGALES BASARRATE

y contestación por el

EXCMO. SR. D. FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ



**Mérida
2023**

ICONOGRAFÍA ROMANA.
SOCIEDAD Y MENSAJE

*Una mirada desde
Augusta Emerita*

© Trinidad Nogales Basarrate
Francisco Javier Pizarro Gómez

Edita: Fundación de Estudios Romanos

Depósito Legal: BA-335-2023

Fotocomposición e Impresión:
ARTES GRÁFICAS REJAS
Avda. Sta. Teresa Jornet - Mérida

REAL ACADEMIA DE EXTREMADURA
DE LAS LETRAS Y LAS ARTES

**ICONOGRAFÍA ROMANA.
SOCIEDAD Y MENSAJE**

Una mirada desde Augusta Emerita

Discurso leído el día 24 de Junio de 2023
en el Acto de su recepción pública por la

EXCMA. SRA. DÑA. TRINIDAD NOGALES BASARRATE

y contestación por el

EXCMO. SR. D. FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ



Mérida
2023

SALUDO. PRESENTACIÓN

Excma. Sra. Directora,
Excmas. e Ilmas. Autoridades,
Excmas. Sras. y Excmos. Sres Académicos,
Sras. y Sres.:

Hace ya varios años, en 2019 y con una pandemia mediante, recibí el enorme honor de ser nominada miembro de número de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. Agradezco a esta insigne institución que me considerara acreedora de tal merecimiento, al unirme a un prestigioso elenco de académicos y académicas, donde las mujeres componen ya importante parte activa. Somos –cuanto menos– el 50% de cualquier sociedad.

La Real Academia de Extremadura es un símbolo de prestigio, encarna la Extremadura histórica, cargada de pasado, pero es también la imagen de su presente y de su futuro; debe ser la faz de la Extremadura del siglo XXI, creadora y pensadora que, merced a estas tecnologías que nos acompañan, sea luz desde su atalaya para conectar con la sociedad y dar accesibilidad y visibilidad a sus obras y frutos.

El término Academia es un *topos* griego, el lugar de culto a las Musas, un espacio de libre pensamiento donde todas las Artes se

retroalimentan para ofrecer la magnificencia creativa en todas sus esferas.

Y desde esta perspectiva evoco la figura del Excmo. Sr. D. Pedro Rubio Merino, Académico que fue y cuya vacante tengo el honor de ocupar. Su semblanza, magníficamente resumida en la contestación de su discurso por el Excmo. Sr. Académico D. Antonio Rubio Rojas, da idea de la calidad humana e investigadora de tan insigne miembro de esta casa.

En D. Pedro Rubio Merino confluían no sólo su manifiesto extremeñismo de naciencia en Valdefuentes y su periplo vital ampliamente vinculado a Extremadura, sino también su espléndida formación en el Seminario diocesano de Badajoz, a cuya Catedral se adscribió en el Cabildo y ejerció como beneficiado-archivero. Este conocimiento de las fuentes documentales le llevó a ampliar su formación en Roma, en su Universidad Gregoriana, así como en la Hispalense, siendo miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros del Estado, ejerciendo en los archivos municipales de Badajoz y Cáceres, así como en el Archivo de Indias. Del mismo modo destacamos su amplia labor docente y su fundamental rol en la creación del Museo de Cáceres.

Todo ello proporcionó a D. Pedro Rubio Merino una inmejorable trayectoria e integración en la sociedad extremeña, en su triple condición de archivero, hombre de la Iglesia e historiador. Y recojo este testigo del Académico al que sucedo, en la esperanza de mantener para esta Academia los valores que adornan nuestro común cuerpo profesional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, cuyo lema recuerda la composición Virgiliana *“Sic vos non vobis”*.

Que hoy me encuentre aquí es consecuencia directa de la generosidad de muchas personas y, especialmente, de mi familia.

Un doble agradecimiento y reconocimiento a los que tengo por maestros, el Prof. Blanco Freijeiro, a quien el destino hurtó tempranamente de mi camino, siendo sustituido por su dilecta discípula, la Académica Prof. Dra. Pilar León-Castro, magistral docente y científica que supo encaminar mis pasos en la investigación, con total entrega y dedicación.

Mi temprana vinculación al Museo Nacional de Arte Romano me ha permitido enriquecerme con insignes figuras de la arqueología hispana, que sin saberlo reforzaron mi formación, el interés y la pasión por el estudio, por el conocimiento, esa inquietud vibrante. Con todos ellos hice mío el lema que nos acompaña cada día “*Nulla dies sine línea*”.

Labor cotidiana que comparto desde hace años con un magnífico equipo en el Museo Nacional de Arte Romano, un nutrido grupo de personas con las que trabajo en la creación del proyecto de nuestra vida, el Museo Nacional de Arte Romano. Extremadura debe mucho a todos estos profesionales que difunden nuestro Patrimonio Cultural, embajadores de un legado inigualable, cada uno desde su esfera expande una impagable imagen de excelencia de nuestra tierra.

Gratitud a mis padres y hermanas por su apoyo vital. Mención especial merece mi madre, quién todo entregó a cambio de nada. Le debo su ayuda inestimable al impulsarme siempre y suplir mis ausencias en la búsqueda de nuevas metas intelectuales.

Nada sería sin la familia que hemos creado. Mi suegro, José Álvarez Sáenz de Buruaga, ejemplo de profesión y generosa entrega, con quien compartí mis jóvenes años y de quien tanto aprendimos tantos. Mis hijas, nuestra mejor obra, han sido siempre el acicate que me impulsaba al inconformismo. De eso saben algo.

No habría llegado hasta aquí sin mi esposo, José M^a Álvarez Martínez. Digno hijo de su padre con su hermano. Generoso director y afable amigo. Es parte indisoluble de mi vida. Nada de lo acontecido habría sido posible sin tantos sentimientos y experiencias compartidas. Gracias.

ICONOGRAFÍA ROMANA. SOCIEDAD Y MENSAJE

Una mirada desde *Augusta Emerita*

La civilización occidental tiene en el mundo antiguo un cimiento insoslayable, particularmente en el ámbito de la creación artística¹.

En la antigüedad la aparición de la escritura y su difusión supuso un pensamiento ordenado, y la expresión conceptual era dominante: los filósofos fueron más allá de las apariencias y deseaban conocer la verdad, el arquetipo. La mirada de los sentidos para ellos puede ser equivocada, pues escapa al control de la consciencia. De Platón a Séneca eran considerados la imagen y el arte como una ilusión. Hay que someter la imagen a un control filosófico-ético, la *mimesis*, el modelo ha de situarse por el creador fuera del mundo visible². Existía así, desde la sociedad antigua arcaica, una primacía del texto escrito sobre la imagen.

La percepción de las imágenes de la Antigüedad³ evolucionó de las *Mirabilia* medievales del siglo XII a la propaganda política a partir del Renacimiento⁴. Muchas de aquellas obras, recuperadas por la

¹ R. Bianchi Bandinelli. *Storicità dell'arte classica*. Bari, 1973; G. Becatti. *L'Arte dell'Età Classica*. Firenze, 1977; S. Settis. *Memoria dell'antico nell'arte italiana I-II-III*. Torino, 1984; F. Coarelli. *Revixit Ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*. Roma, 1996; M. Beard. *Classical Art: from Greece to Rome*. Oxford, 2001; A. Blanco Freijeiro. *Arte Griego* (3ª edición revisada). Madrid, 2011.

² Y. Perrin (Ed.). *Iconographie impériale, iconographie royale, iconographie des élites dans le monde gréco-romain*. Saint-Étienne, 2004. 9-18.

³ F.H. Massa Pairault. *L'image Antique et son interprétation*. Collection École Française de Rome 371. Rome, 2006.

⁴ Ch. Frugoni, "L'antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica"; S. Settis. *Op.cit.* 5-71.

Arqueología y el anticuariado desde el siglo XVI, han sido interpretadas con ciertas dosis míticas⁵.

La elevación de la arqueología en el s. XIX al rango de ciencia, transformó el conocimiento histórico al aportar unas nuevas fuentes del conocimiento, en ocasiones renovando el exclusivo uso de las fuentes escritas con la aportación de las imágenes.

El siglo XX, especialmente en sus decenios finales, supo aunar una cultura de textos e imágenes. El cine, la televisión, el video o la publicidad han impulsado el concepto de imagen como algo más que un valor estético.

El conocimiento intelectual, experimental y figurativo deben imbricarse estrechamente, pues cada tipo de conocimiento posee su especificidad: junto a la palabra, la representación plástica proporciona otra facultad de simbolización del espíritu humano, con su propia tradición. Lo que la imagen puede transmitir no lo pueden las palabras. Así pues, imagen y palabra iban en el mundo antiguo indisolublemente unidas⁶.

Y esto lo conocían bien en la Antigüedad⁷. Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*, considera que el uso de la imagen necesita de la misma prudencia crítica que los textos (*NH XXV, 4-5*).

Las imágenes, de cualquier naturaleza, iluminan sobre lo que nos narran los textos, reflejan también lo que subyace en muchos de ellos, de manera más burda o sutil, y muestran los valores de cada sociedad,

⁵ G. Cantino Wataghin, “Archeologia e”archeologie”. Il rapporto con l’antico fra mito, arte e ricerca; S. Settis. *Op.cit.* 62-85.

⁶ B. E. Borg, *Der Logos des Mythos. Allegorien und Personifikationen in der frühen griechische Kunst*. München, 2002.

⁷ K. Lorenz. *Ancient Mythological Images and Their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics, and Image Studies in Classical Art History*. Cambridge, 2016.

sus símbolos externos, sus detalles de vida cotidiana. Dan luz al silencio de muchas fuentes escritas. La producción y recepción de imágenes son un hecho social de vital importancia para conocer cualquier período histórico⁸. Pero el valor de la imagen se mide también en la estrecha relación que se establece entre el comitente y el público, en tanto que receptor del mensaje que subyace en la obra.

1- Iconografía antigua. El concepto de Imagen

Eikon, término genérico de imagen en griego, de donde procede nuestra palabra icono y su ciencia la iconografía, análisis de las imágenes, designa indistintamente representaciones individuales públicas, privadas o funerarias y no permite, por sí mismo, precisar el estatus de la representación. Se aplica tanto a las imágenes humanas como divinas. La terminología griega es muy diversa, en alusión al tipo, al soporte, material, lugar⁹.

En el mundo griego y helenístico es la ciudad la que define sus imágenes públicas, pues se desea recompensar colectivamente al benefactor de la comunidad mediante un monumento con su imagen. Para proclamar estos honores se establece un discurso que resalta los valores que se quieren plasmar. Debe ser un discurso que repita insistentemente esos valores. Todavía hoy la representación honorífica tiene más ingredientes discursivos que materiales.

El procedimiento en la antigüedad griega se fija con la demanda, la solicitud de honores, que debe ser certificada por un tribunal calificador. Se realizaba lectura pública de dichos valores del individuo, con frecuencia delante del Consejo. Tras la demanda llega el control de los

⁸ Y. Perrin (Ed.). *Op.cit.* 12-15; P. Zanker. *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid, 1992.

⁹ G. Biard. *La Représentation honorifique dans les cités grecques aux époques classique et hellénistique*. BEFAR 376. Herent (Bélgica), 2018. 9-12.

honores votados. El tribunal debe no sólo verificar la aptitud del *honorandus* para recibir la distinción, sino también el lugar, el tipo de monumento elegido, el procedimiento de adjudicación, la financiación y el control de ejecución¹⁰.

Decidida esta exaltación, será una comisión la que deba velar por la correcta ejecución del monumento. Los méritos del *honorandus* deben ser una transcripción del decreto público. Y estos honores han de estar recogidos en la inscripción de la base, con la proclamación de éstos, y otros detalles como la financiación de las obras.

Las imágenes griegas, desde época arcaica, poseen un discurso muy claro. Los *kouroi* y las *korai* del siglo VI a.C. son representaciones estereotipadas y no individuales (fig. 1); el sentido de estas imágenes era el acto de su ofrenda a la divinidad, a través de lo que ellos representaban, jóvenes heroizados y doncellas oferentes, símbolos ideales y ejemplo de la sociedad que se estaba construyendo.

El Grupo de los Tiranicidas en el Ágora de Atenas (480-470 a.C.), es más una exaltación de la comunidad a través de dos personajes elevados al rango de héroes por su oposición al tirano, arquetipos del buen ciudadano, que una representación honorífica de los personajes en sí mismos. La democracia triunfa sobre la tiranía¹¹.

Del mismo modo, siglos más tarde, Goya subrayó las virtudes de la comunidad, como héroes ciudadanos, en los anónimos personajes de los Fusilamientos de la Moncloa. El valor es discursivo, más que material. Es una imagen que rinde tributo a la comunidad, sin personalismos.

¹⁰ G. Biard. *Op.cit.* 19-21.

¹¹ Demóstenes, *Contra Leptines* 70.



Fig. 1. *Kouros* de Anavyssos (520 a.C.). *Koré* del peplo, Museo de la Acrópolis (520 a.C.). (Foto archivo MNAR).

La representación honorífica aparece en las fuentes a fines del siglo V a.C., cuando los géneros votivo y funerario tienen ya larga historia.

La primera definición de estatua honorífica la encontramos en Dión de Prusa (40-120 d.C.), en su *Discurso a los Rhodios* (XXXI 47-56). En su vigoroso ataque contra los *Rhodios*, que reemplazan sin vergüenza las estatuas erigidas a sus benefactores para ofrecerlas a otros, el retor de Bitinia desarrolla un interesante argumento jurídico. Contra sus adversarios, reales o supuestos, él sostiene que las estatuas honoríficas, en tanto que financiadas por la ciudad e instaladas en el espacio público, son propiedad inalienable del *honorandus* (XXXI 47-56), la alienación de este bien es pues ilegal como lo es el reemplazo de una ofrenda (XXXI 57).

El interlocutor ficticio de Dión establece una jerarquía entre las consagraciones hechas a los dioses y los honores a los hombres, según este interlocutor la ciudad puede disponer más fácilmente de estas últimas, porque son expresiones temporales e históricas de la gratitud de la comunidad, mientras que las primeras son símbolos eternos de su piedad. Este *Rhodio* anónimo estima que las estatuas honoríficas constituyen un grupo específico y pertenecen a un género menor, menos prestigioso que las ofrendas hechas a los dioses.

Es un debate que demuestra la jerarquía de los griegos entre los diferentes tipos de estatuas, en la cual los monumentos honoríficos ocuparían un lugar subalterno en el rango de sus imágenes.

A diferencia de su interlocutor, Dión de Prusa considera que las estatuas honoríficas deben ser tratadas con el mismo respeto que las ofrendas. Idea que también formula Cicerón en su Segunda acción contra los desmanes del tirano Verres en Siracusa (II 65, 158-159), colocando los dos tipos de obras en el mismo plano. Un siglo más tarde, Pausanias (V,21,1), en su visita al santuario de Zeus en el Altis, intenta hacer una clasificación de las estatuas. Pausanias no distingue entre estatuas honoríficas y ofrendas.

Serán los autores del siglo XIX los que, con el desarrollo e interpretación de la ciencia epigráfica que analizaba las inscripciones de soportes y pedestales de estatuas, establezcan la distinción entre inscripciones honoríficas y votivas, discriminando y diferenciando así las imágenes por sus fines.

2- La narrativa clásica: imágenes al servicio del discurso político

Las imágenes públicas honoríficas en Grecia debían pasar por el mencionado control público del *honorandus*.

Por otro lado, los discursos narrativos, generalmente dedicados a los ciclos mitológicos, se convierten en un medio cotidiano de expresión de los valores de la comunidad. La efectividad de la composición, más allá de la imagen individual, se impone en los orígenes de la Humanidad. Escenas de caza y recolección colectivas de las sociedades mesolíticas y neolíticas, dan paso a ciclos de la diosa madre, de la fecundidad, de la acción de los seres superiores hacia los hombres y de éstos hacia ellos.

Grecia desplegará el discurso narrativo desde sus orígenes. La pintura vascular es todo un universo discursivo que nos remite a los iconos y modelos de una sociedad que cimentará los valores de todo occidente: respeto de la ley, aceptación del orden social y exaltación del héroe entre sus semejantes.

El Vaso François, mítica cratera de hacia el 570 a.C., en el Museo de Florencia (fig. 2), obra que conserva los nombres de su alfarero Ergótimos y pintor Clitias, y hallada en una tumba etrusca, es todo un programa de imágenes alusivas a la mitología y épica griegas¹². En sus

¹² G. Becatti. *Op.cit.* 124-126.



Fig. 2. Vaso François, Museo de Florencia (570 a.C.). (Foto archivo MNAR).

dos caras los sucesivos registros horizontales nos presentan los siguientes temas: las carreras de carros en honor de Patroclo, la caza del jabalí de Calidón, el desembarco de los atenienses en el Ática después de haber sido salvados por Teseo del Minotauro, la persecución de Aquiles a Troilo, la procesión de los dioses ante la casa de Peleo por su boda con Tetis, Áyax llevando el cadáver de Aquiles, el regreso de Hefesto al Olimpo, una Gorgona volando, Ártemis como Potnia Theron, la guerra de los pigmeos contra las grullas, así como la representación de animales orientalizantes o escenas de centauromaquia. Pasajes de la guerra de Troya y escenas mitológicas. La heroicidad acompaña al difunto, en recuerdo de sus virtudes públicas.

La disposición en varios registros narrativos consecutivos antecede a las formas de la pintura vascular ática, organizadas en un solo registro, y mantiene todavía un cierto sabor de la obra geométrica, aunque gana en naturalismo. Un pensamiento social plasmado en imágenes discursivas.

Del mismo modo se va instaurando en Grecia la narrativa de las imágenes sobre mármol, relatos sociales públicos que recuerdan a los habitantes de la *polis* sus virtudes, sus deberes para con la comunidad y los hechos sacros que marcan su cotidianeidad, recibiendo el beneficio de los dioses.

El complejo religioso del Partenón de Atenas (447-438 a.C.) es un inmejorable ejemplo del magistral uso de las imágenes elaboradas por el maestro Fidias y su escuela, al servicio del discurso político de Pericles.

Los Relieves de las Panateneas¹³, en el grandioso Partenón (fig. 3), ocupaban el friso superior del templo¹⁴. Fidias, autor del proyecto



Fig. 3. Friso-relieve de las Panateneas de Fidias. Partenón de Atenas. Museo del Louvre (443-438 a.C.). (Foto archivo MNAR).

¹³ M.E. de la Nuez, “Las Panateneas: iconografía de la fiesta”, *Habis* 36, 2005. 51-64.

¹⁴ A. Blanco Freijeiro. *Arte griego*. Madrid, 1966. 177-178.

escultórico, despliega el tema de la procesión de las grandes fiestas de las Panateneas, en honor a la diosa tutelar de la ciudad de Atenas. Toda la ciudad desfilaba acompañando a las doncellas que llevaban el rico peplo que habían tejido y bordado para ofrenda de la diosa protectora, Atenea. La solemnidad del momento, donde se mezclan mortales y el Olimpo de los dioses, es tratada magistralmente por Fidias, estableciendo dos mundos paralelos, el de los virtuosos humanos y las divinidades superiores que los reciben, pero sin mezclarse. Los signos eran evidentes y el tema era el emblema de la ciudad, una narración de un hecho colectivo para honrar a la divinidad donde están representados todos los protagonistas.

Las ciudades helenísticas impulsan esta narrativa, empleando los mitos para el origen de su civilización, de un mundo caótico que da paso a una sociedad ordenada por el hombre bajo el concurso de sus monarcas con la suprema dirección de los dioses.

El altar en honor de Zeus y Atenea en la acrópolis de Pérgamo (180-160 a.C.), es un monumento, erigido por Eumenes II, rey de Pérgamo. Se trata de un magnífico ejemplo de esta narrativa mitológica para exaltar los tiempos ordenados del monarca (fig. 4). Los dioses que combaten a los gigantes, hijos de la tierra, Gea. La plasmación iconográfica refleja el caos, como define Blanco Freijeiro¹⁵ “la superficie es una maraña de cuerpos, ropajes y armas, carros y animales”. Y dentro del lugar de culto, el relieve de Telefo, un ciclo alusivo al héroe fundador de la ciudad de Pérgamo. Su tipo continuo es el preludio del relieve de época romana, que comienza a adquirir un carácter pictórico más humano y real, cotidiano.

Roma, heredera del mundo heleno con la llegada de artistas y obras griegas a sus territorios, acuñará nuevos códigos iconográficos¹⁶. Dos

¹⁵ *Ibid. Op. cit.* 289-292.

¹⁶ P. Zanker. *Un arte per l'Impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*. Milano, 2002.

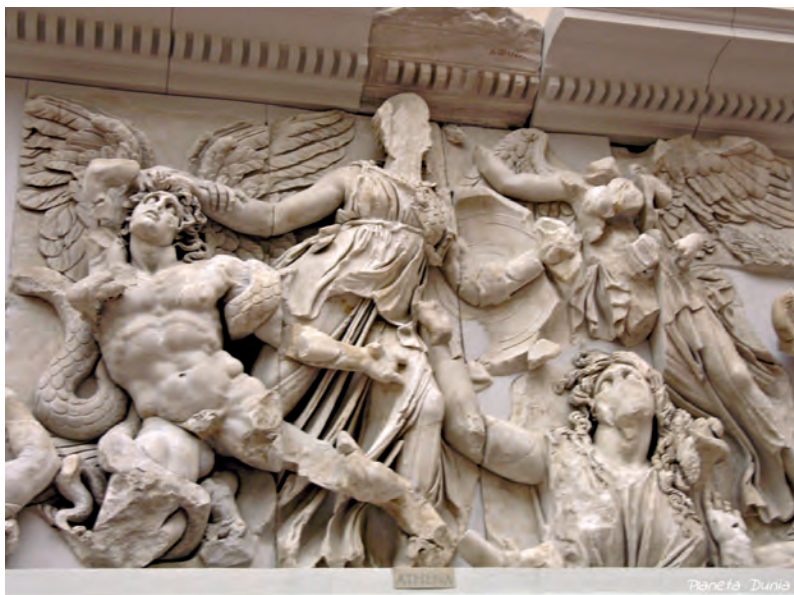


Fig. 4. Altar en honor de Zeus y Atenea en la acrópolis de Pérgamo (180-160 a.C.), detalle del friso inferior. (Foto archivo MNAR).

géneros sobresalen en la creación romana: el relieve histórico-narrativo y el retrato¹⁷.

El altar de la Paz de Augusto, *Ara Pacis*¹⁸, constituido en el año 13 a.C. en el 50 aniversario de Augusto y dedicado el 30 de Enero del 9 a.C. cumpleaños de su esposa Livia, se inscribe en un complejo monumental compuesto por tres elementos interconectados: *Horologium*, Altar y Mausoleo, que parecen simbolizar Victoria, Paz y Apoteosis¹⁹.

¹⁷ R. Bianchi Bandinelli. *Op.cit.* 135-175.

¹⁸ E. Simon. *Ara Pacis Augustae*. Greenwich, 1967.

¹⁹ J. Pollini. *From Republic to Empire. Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*. Oklahoma, 2012. 204-247. Lám. XX.



Fig. 5. Relieves externos del *Ara Pacis* con escenas procesionales. (Foto archivo MNAR).

Los Relieves del *Ara Pacis* muestran una alegoría de lo que la sociedad romana había construido: un tiempo de paz y bienestar que, desde la protección ancestral de los dioses fundadores de Roma, reciben los hombres como depositarios de estos bienes que habían de mantener y acrecentar. Es la narrativa de un mundo antiguo que se debate entre el caos y el orden. Un orden asociado al poder establecido, ya sea del monarca y sus designios, ya sea del propio *Princeps*, Augusto, tras el caos de las guerras civiles y de conquista de *Gallia* o *Hispania*.

Formalmente el altar, tanto en su estructura constructiva como en sus relieves, sigue las pautas marcadas por el arte clásico griego y helenístico, que hemos mencionado de los relieves del Partenón y el Altar de Zeus de Pérgamo. Pero si en los monumentos greco-helenísticos era la comunidad, como entelequia, la protagonista del mensaje figurado, las obras romanas introducen a los protagonistas veraces. Augusto y su dinastía se muestran presentes en el altar como garantes del futuro tiempo histórico.

El friso narrativo del *Ara Pacis* se inicia en los orígenes de Roma en su fachada principal con Eneas y los Lupercales, *Roma* y *Tellus* en el frente opuesto, y los laterales se ocupan por las procesiones en las que caminan parsimoniosos los cargos religiosos (*pontífices*, *augures* y *flamines*), los hombres ilustres y los miembros de la familia de Augusto, que destacan por su dignidad y solemnidad (fig. 5). En su zona inferior un rico y frondoso friso de roleos de acantos simboliza la prosperidad de los tiempos de Augusto²⁰. Toda una alegoría de la *pax Augusta*, tan celebrada por todo el imperio. Su colorido original, analizado prolijamente, enfatizaba las escenas y las acercaba a los ciudadanos que contemplaban estas imágenes, un símbolo del nuevo poder de Roma, con sus protagonistas en persona.

La columna en el Foro de Trajano²¹, de modo menos sutil que en el *Ara Pacis Augustae*, un siglo más tarde, entra de lleno en el programa político del primer emperador hispano, Marco Ulpio Trajano (98-117 d.C.)²². El friso continuo lo ocupan las escenas ininterrumpidas, con todo detalle, de las dos campañas bélicas contra los dacios (la primera guerra entre 101-102 d.C., y la segunda guerra entre 105-106 d.C.).

²⁰ G. Sauron, “Le message symbolique des rinceaux de l’*Ara Pacis Augustae*”, *CRAI* 1982. 81-101.

²¹ F. Coarelli. *La Colonna Traiana*. Roma, 1999; T. Nogales Basarrate, “Foro de Trajano, Símbolo de poder”, en J. González (Ed.). *Trajano, Óptimo Príncipe. De Itálica a la corte de los Césares*. Sevilla, 2004. 61-104.

²² J. González (Ed.). *Trajano. Emperador de Roma*. Roma, 2000.

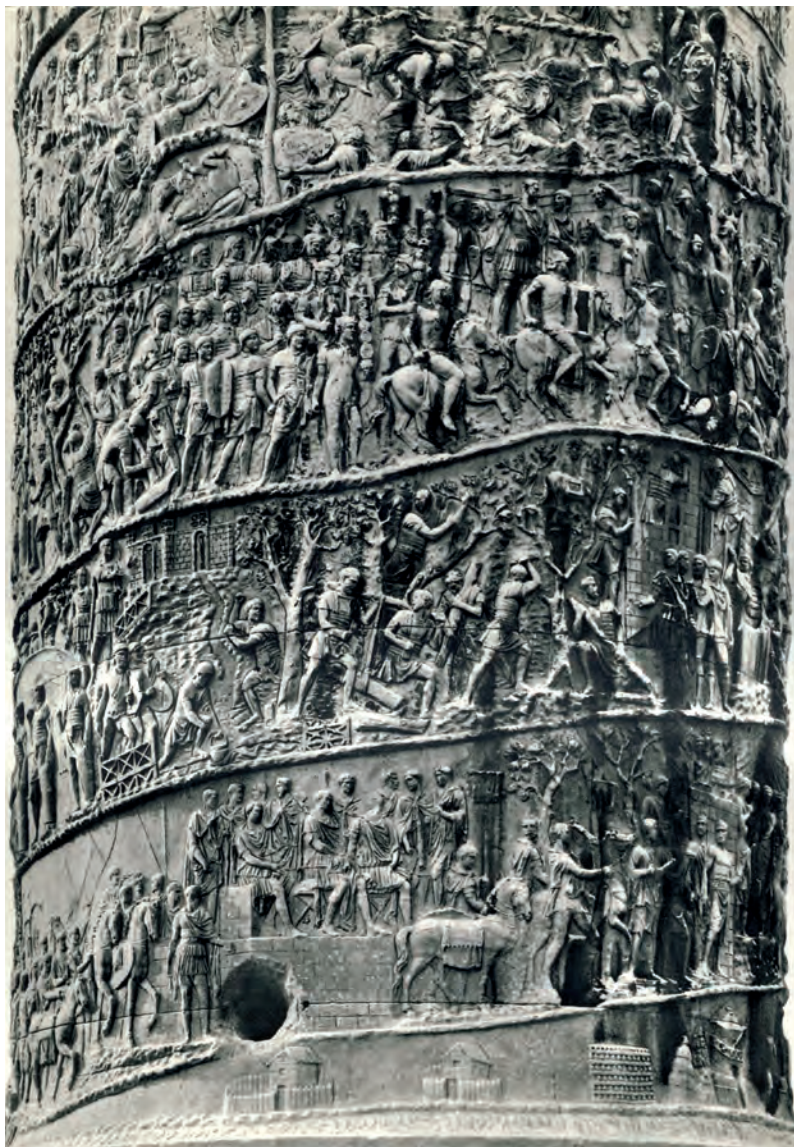


Fig. 6. Detalle del relieve de la columna en el Foro de Trajano (segundo decenio del siglo II d.C.). (Foto archivo MNAR, de Bianchi Bandinelli).

Se atribuye a Apolodoro de Damasco²³, arquitecto creador del complejo del *Forum Traiani*²⁴ el diseño de la columna, pero la labor escultórica se asocia a un escultor desconocido, llamado “maestro de las empresas de Trajano”, sin duda una de las más grandes personalidades artísticas de Roma en su tiempo²⁵, que debió trabajar en estrecha colaboración con el insigne Apolodoro.

La tipología de relieve continuo helicoidal (fig. 6), considera Coarelli, tiene su precedente en los tejidos pintados que narraban batallas y se colgaban en las fachadas del foro. Un arte efímero, cuya función era hacer partícipe al pueblo de la épica romana, del valor de un ejército que eran sus hijos, nietos o amigos. En la Columna Trajana los ciudadanos de Roma veían las vicisitudes que sus esforzados militares, con el emperador a la cabeza, habían pasado para dominar nuevos territorios como la Dacia. Las riquezas llegadas a Roma en los botines de guerra eran el resultado de aquellas imágenes, duras pero socialmente ejemplarizantes porque engrandecían a Roma.

La Columna Trajana es un tributo a la acción y arrojo del ejército, pero su narrativa épica, discursiva, está protagonizada por Trajano, que aparece 59 veces a lo largo de sucesivas escenas. Este monumento era su preciado legado político-militar para la eternidad, pues en su base reposarían sus cenizas.

La narración de la columna supone la traslación a la imagen de los textos que se custodiaban en la biblioteca vecina atribuidos a Trajano: *De bello dacico*. Texto literario e imagen se funden para llegar a los oídos y ojos de todos los ciudadanos en Roma. Literatura épica al servicio del poder y síntesis de los valores de una sociedad.

²³ VV.AA. *Tra Damasco e Roma. L'Architettura di Apollodoro nella cultura classica*. Roma, 2003.

²⁴ E. La Rocca – L. Ungaro – R. Meneghini (eds.). *I luoghi del consenso imperiale. Il foro di Augusto. Il Foro di Traiano. Introduzione storico-topografica*. Roma, 1995.

²⁵ R. Bianchi Bandinelli. *Un problema di arte romana: il “Maestro delle imprese di Trajano”*. Firenze (Reedición, Milano, 2003); G. Becatti. *Op.cit.* 383-387.

En *Augusta Emerita* se recuperó, de manera fortuita y en un solar extramuros, un fragmento de relieve que se asoció con una escena religiosa de sacrificio²⁶, es el llamado relieve de Agripa.



Fig. 7. Relieve de escena de sacrificio con *Agripa* como oficiante de la ceremonia. Foro colonial de *Augusta Emerita*. (Foto archivo MNAR).

²⁶ A. García y Bellido. *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, 1949. 402-403, lám. 284.

Es mérito del D. h. c. Walter Trillmich la clasificación del relieve en el tipo histórico y la identificación del oficiante de la escena con el yerno de Augusto, Marco Vipsanio Agripa²⁷ (fig. 7). Algunos años más tarde pusimos en conexión el relieve con el resto de las piezas escultóricas halladas en el mismo contexto²⁸, donde había fragmentos de clípeos y cariátides, y otros relieves con guirnaldas de laurel, flores y frutos; todo ello nos llevó a considerar su posible ubicación en el foro colonial emeritense en el área denominada Pórtico del foro o *Augusteum*²⁹. El monumento sería un altar conmemorativo en la plaza, quizá el que aparece en las monedas tiberianas emeritenses, el *ara providentiae*³⁰.

La escena, a nuestro juicio, es reveladora. Presenta a Agripa, posible patrono de la colonia, como oficiante de una ceremonia, que podría tratarse del acto fundacional de la nueva ciudad. El relieve formaría parte de un monumento en el que se recordaban los tiempos pasados coloniales, y todo ello dentro de un contexto narrativo-mitológico que remitía a los orígenes de Roma con los grupos de Eneas y Rómulo, y los personajes míticos, sobre los que volveremos.

²⁷ W. Trillmich, “Ein historisches Relief in Mérida mit Darstellung des M. Agrippa beim Opfer”, *MM* 27, 1986. 279-304.

²⁸ T. Nogales Basarrate, “Relieve de una escena de sacrificio con la representación de M. Agripa”, en AA.VV., *La Mirada de Roma. Retratos de los Museos de Mérida, Toulouse y Tarragona*. Barcelona, 1995.206.

²⁹ J. M. Álvarez Martínez y T. Nogales Basarrate. *Forum coloniae Augustae Emeritae. Templo de Diana*. Mérida, 2003. 290-294; T. Nogales Basarrate, “Culto imperial en Augusta Emerita: Imágenes y programas urbanos”, en J. González y T. Nogales (Eds.). *Culto Imperial: política y poder*. Roma, 2007. 490-497.

³⁰ T. Nogales Basarrate, “Un altar en el foro de Augusta Emerita”, en P. León, P. y T. Nogales (eds.). *Actas de la III Reunión sobre escultura romana en Hispania* (Córdoba 1997). Madrid, 2000. 25-46; *Ead.*, “El relieve histórico de M. Agripa, los relieves de Pan Caliente y el altar del foro emeritense”, *Espacio, Tiempo y Forma serie II*, 2000. U.N.E.D. 391-423.

3- La representación individualizada. El retrato

Y frente a este icono discursivo del relieve histórico-narrativo como medio de socializar mensajes a los ciudadanos, también emerge la imagen individual. Roma hace de la imagen personal, el retrato, una seña de identidad³¹. Siguen existiendo las representaciones públicas del *honorandus*, acreditadas por un servicio a la comunidad, legible en el *titulus* y el *elogium* de las estatuas. El *titulus* donde se menciona nombre y filiación, el *elogium* narra su *cursus honorum* como garantía de merecer tal distinción de sus conciudadanos. Imagen y palabra para la memoria colectiva.

La imagen individual romana debe mucho a Grecia, pero también a Egipto, desde donde llega esta norma de caracterizar los personajes. Si observamos piezas como el escriba sentado del Museo del Louvre (2.480-2.350 a. C.), contemplamos un personaje real, individual, ejerciendo su alto oficio en la corte del faraón.

Plinio el Viejo (NH XXXIV 16), relaciona la imagen individual con el concepto agonístico. La victoria del atleta es la causa determinante de su exaltación pública, y por ende ha de ser identificado. Pausanias testimonia esta tradición de representar a los atletas de modo individual. El deseo de individualidad en el mundo griego era controvertido.

Roma hereda de Grecia esta base conceptual de sus imágenes votivas y honoríficas, pero avanza imparable en la definición individual, plasmada en el retrato. La verosimilitud de los rostros romanos retratados les concede una identidad definida y propia.

³¹ Th. Pékary, “Lo que nos cuentan las fuentes antiguas sobre los retratos romanos”. *La Mirada de Roma. Retratos romanos de los museos de Mérida, Toulouse y Tarragona*. Barcelona, 1993. 260-271.

Origen de los retratos en Roma

El origen del retrato romano³² se viene analizando desde el Humanismo vinculado a su norma en el derecho romano, el llamado *Ius Imaginum* (derecho de usar la propia imagen) que mencionan las fuentes. En el s. XVIII se centra el análisis en las imágenes de los antepasados, culminando en el s. XIX la llamada teoría de la máscara funeraria, basada en los textos de Polibio (Hist. VI, 53) y Plinio (NH 35,6). Según estos autores clásicos, de la acción mecánica de extraer la impronta del rostro del difunto sobre cera, se pasará a crear un género artístico que busca perpetuar con realismo el rostro del personaje desaparecido.

En el s. XX se incluyó un nuevo análisis, el retrato romano es fruto de la tradición del culto a los antepasados, y de la tradición de plasmar su rostro se pasa a crear, con el influjo del arte griego, un nuevo género artístico. En este origen también pesarán las influencias itálicas.

Los primeros retratos republicanos debemos datarlos desde el siglo II a.C. En estos momentos se definen numerosos tipos y escuelas. Los de tradición local, ligados a los talleres itálicos, realizados en piedras autóctonas cubiertas de estuco, y los retratos en mármol, de claro influjo greco-helenístico asociados a centros urbanos.

Hay constancia de *imagines maiorum* desde el s. V a.C., y hasta el siglo II y I a.C. poseen gran vigencia. Se colocaban en los atrios de las casas junto a sus rótulos, *tituli*, que describían el *cursus honorum* del difunto y sus merecimientos hacia la *Res Publica*. Eran un ejemplo y un modelo social para los jóvenes de la familia, que debían emular a sus antepasados.

³² G. Lahusen, “Sobre el origen y la terminología de los retratos romanos”. *Ibid.* 246-259.

Cuando fallecía un miembro familiar estas imágenes eran protagonistas de la *pompa funebris*, con los componentes de la familia vivos en todo su esplendor. Eran un sistema de propaganda muy efectivo para hacer carrera política, y los romanos tenían elecciones con frecuencia.

Este concepto de *imago* debía servir a la *memoria* de la identidad histórica del retratado, y la fidelidad había de ser máxima. La tradición de las imágenes de cera imponía un obligado realismo del retratado.



El togado Barberini es una magnífica muestra de un ciudadano que soporta dos imágenes de sus antepasados como símbolo de su innegable origen (fig. 8); se ha planteado su condición de *homo novus* en su deseo de emular a los varones de acrisolada estirpe, que tenían la costumbre de exhibir en sus casas las máscaras de sus ancestros como carta de presentación de su *gens*. Su estatua, portando sus *imagines maiorum*, es la prueba más evidente del valor social de las imágenes.

Fig. 8. Togado Barberini. Centrale Montemartini, Roma. (Siglo I a.C.) (Foto archivo MNAR, de Bianchi Bandinelli).

4- *Augusta Emerita*: centro de recepción y difusión de imágenes en *Hispania*. El rostro de los primeros colonos

La fundación de la nueva colonia supuso un revulsivo en la conformación de la Península Ibérica bajo Augusto³³. Tras vencer en las guerras cántabras, superados los escenarios peninsulares de las guerras civiles, Augusto debía reorganizar la Península para sus nuevos intereses, ampliar el poder de Roma hasta el final del mundo conocido, el *finis terrae*.

Para esta empresa Augusto contó con la inestimable labor de su futuro yerno, *Marcus Vipsanius Agrippa*³⁴, quien le secundaba y acometía arriesgadas empresas en su favor. “*Le has hecho tan poderoso que debe convertirse en tu yerno o ser asesinado*”, le aconsejó Mecenas a Augusto (Dión Casio, *Historia Romana*. 54, 6-5).

Agrippa fue quizá patrono de la colonia, como podríamos deducir por su notable acción evergética en el teatro, donde inscripciones monumentales nos recuerdan que él hizo posible aquel primer monumento colonial. La imagen del yerno del emperador debía ser un paradigma que inspiraba a los primeros colonos emeritenses, del mismo modo que la imagen del ya legendario Julio César (fig. 9).

³³ T. Nogales y J.M. Álvarez, “*Colonia Augusta Emerita*. Creación de una ciudad en tiempos de Augusto”, *Studia Histórica, Historia Antigua*, 32, 2014. 209-247; T. Nogales y J.M. Álvarez, “La ideología del Principado en la fundación de *Augusta Emerita*”, en J. García, I. Mañas y F. Salcedo (eds.), *Navigare necesse est*. Estudios en homenaje a José María Luzón Nogué. Madrid, 2015. 54-67.

³⁴ J.M. Roddaz. *Marcus Agrippa*. Rome, 1984; J.M. Roddaz, “Agrippa y la Península Ibérica”, *ANAS* 6, 1993. 111-126.



Fig. 9. Retrato funerario privado emeritense. MNAR. (Siglo I a.C.) (Foto archivo MNAR).

El arte del retrato en *Augusta Emerita*³⁵ nace con los colonos fundadores y se desarrollará con la explotación de los mármoles locales, materiales que les garantizarán a los talleres su buena ejecución.

Las primeras imágenes que verán las poblaciones locales serán las de los colonos itálicos que se van asentando en las nuevas colonias. El impacto que debieron sufrir estos pueblos autóctonos con la llegada de estas nuevas manifestaciones hubo de ser tremendo³⁶.

Los colonos mantienen sus códigos de representación: verismo fisionómico de hombres maduros forjados por el paso del tiempo y las múltiples acciones que les ha tocado sortear, pero con la experiencia necesaria para crear una nueva vida lejos de su origen. Y ante ellos unos pueblos indígenas que contemplaban y asimilaban estas nuevas formas de vida.

Los retratos de esos primeros colonos son los más numerosos en *Augusta Emerita*. Sus paralelos se encuentran en obras itálicas que poseían ya la tradición de representar la propia imagen desde hacía varios decenios³⁷.

Las efigies de estos seres son tan veraces, que aún hoy podrían transitar por cualquiera de nuestras calles sin provocar asombro de lo extraño, lo que advirtió Blanco Freijeiro³⁸. Son personas de la calle, que habitan nuestros pueblos, porque son fisonomías comunes que permanecen en el tiempo. El fenómeno no era exclusivo de la nueva colonia emeritense, estaba extendido por toda la península, como analizó León-Castro; en cada territorio las *officinae* ejecutaban las obras

³⁵ T. Nogales Basarrate. *El retrato privado en Augusta Emerita*. Badajoz, 1997.

³⁶ E. Cerrillo y M. Cruz, “La Plástica indígena y el impacto romano en la Lusitania”, en T. Nogales (Ed.). *Actas de la I reunión de Escultura Romana en Hispania*. Mérida, 1993. 159-180.

³⁷ T. Nogales Basarrate, *op.cit.* 1997. 133-138.

³⁸ A. Blanco Freijeiro. *Historia del Arte Hispánico I. La Antigüedad 2*. Madrid, 1978.

en los materiales disponibles y con los recursos técnicos que dominaban³⁹, pero siempre bajo los mismos parámetros⁴⁰.

Y junto a estos personajes populares que habían hecho posible la creación de las nuevas ciudades, estaban sus referentes, cargos públicos que tenían la misión de cumplir los dictados del poder, del emperador como cúspide de la nueva sociedad.

Las monedas se acuñan con los símbolos identificativos de los nuevos tiempos, con sus códigos de lectura iconográfica: trofeos, armas, edificios, figuras mitológicas que acompañan estos momentos heroicos, y en el anverso el rostro del poder.

La efigie del emperador y su familia se expande por los territorios. Posiblemente los mensajes oficiales llegaran por los textos descriptivos de estos seres superiores, pero aquí jugaba un papel esencial la imagen, el icono. Las plazas públicas de estas ciudades romanas se ocupan con las impactantes imágenes emanadas desde el poder.

Nos podemos imaginar el efecto que causaría en la *colonia Norbensis Caesarina*, hoy Cáceres, ver a caballo a su patrono y fundador, *Lucius Cornelius Balbus*.

Una estatua ecuestre en bronce dorado, hallada en las excavaciones del palacio de Mayoralgo (fig. 10), junto a la inscripción procedente del Foro llamado de los Balbos⁴¹, son testimonios impagables de este

³⁹ J. Ch. Balty, "Diversidad y universalidad del retrato romano. Los modelos urbanos y su difusión en provincias". *La Mirada de Roma. Retratos romanos de los museos de Mérida, Toulouse y Tarragona*. Barcelona, 1993. 272-284.

⁴⁰ P. León, "Die Übernahme des römischen Porträts in Hispanien am Ende der Republik", *MM* 21, 1980. 165-179; W. Trillmich, "Abhängigkeit und Entfernung des hispanischen Privatporträts vom Vorbild Roms", *Quaderni della Ricerca Scientifica* 116. Atti della II Conferenza Internazionale sul Ritratto Romano. Roma, 1988. 527-534.

⁴¹ E. Cerrillo y T. Nogales, "Colonia Norbensis Caesarina (Cáceres)", en T. Nogales & M.J. Pérez del Castillo, (Eds.). *Ciudades Romanas de Extremadura*, Studia Lusitana 8. Mérida, 2014. 57-83.



Fig. 10. Fragmento de estatua ecuestre de Lucio Cornelio Balbo, patrono de la *colonia Norbensis Caesarina*. Museo de Cáceres. (Siglo I a.C.). (Foto archivo MNAR).

homenaje público de los colonos hacia su benefactor. El modelo estatuario lo conocía Balbo por las estatuas del santuario de *Lanuvium*, en el Lacio, donde poseía propiedades familiares. Tal vez uno de aquellos artistas itálicos del Lacio efectuó el modelo de su estatua. La contemplación de esta insigne pieza en el *forum* lusitano asombraría a toda la sociedad norbense.

El mismo impacto causaría la imagen imborrable de la estatua en bronce colosal de César o Augusto, vestido militarmente como el Augusto de Prima porta, de la que sólo nos ha llegado un fragmento de su manto en un estado deteriorado⁴². La estatua del emperador vestido militarmente presidía la entrada al teatro de *Metellinum*, todo un icono colosal para un edificio con una escenografía monumental, sito en la escarpada colina de un territorio ocupado siglos antes por pueblos de oriente que conocían las obras griegas y sus códigos de lectura social, que señalara Almagro-Gorbea.

Paulatinamente los habitantes de la *colonia Augusta Emerita* se fueron integrando en estas formas de expresión. El retrato de Augusto, que vieron evolucionar desde su versión juvenil a la madurez, se convirtió en la efigie más venerada entre las clases sociales elevadas. Los jóvenes de su generación tomaron este retrato como paradigma del poderoso y triunfador, al que todos deseaban emular.

Augusto había, intencionadamente, querido recordar con su imagen a su héroe más admirado, Alejandro Magno⁴³. Su cabello desordenado y desenvuelto rompía el cliché del pelo rasurado y corto de los romanos republicanos, cuyo ejemplo más paradigmático era su tío y valedor político Julio César⁴⁴. Augusto juega con su imagen, y posiblemente los

⁴² T. Nogales, S. Guerra, F. Marcos, “Estatua oficial colosal en bronce del Teatro Romano de *Metellinum* (Medellín, Badajoz)”, *Asas* 36, 2023 (en prensa).

⁴³ P. Zanker, “La costruzione dell’immagine di Augusto”, en E. La Rocca *et alii*. *Augusto*. Milano, 2013. 153-159.

⁴⁴ G. Gentili. *Giulio Cesare. L’uomo, le imprese, Il mito*. Milano, 2008.

reputados artistas griegos que hace venir a Roma para sus grandes empresas edilicias estaban entre sus consejeros artísticos. Su imagen cambia decididamente, y detrás de este cambio hay un deseo de simbolizar un nuevo tiempo.

El retrato de Augusto es el más abundante del primer siglo en el cambio de era. Podría decirse que Augusto estaba omnipresente en la sociedad romana, pues se conocen más de 215 efigies escultóricas del *Princeps*. Tan fuerte fue la impronta de Augusto que la dinastía julio-claudia mantendrá el esquema idealizado de su retrato, introduciendo algunas variantes particulares identificativas en cada personaje.

Tiberio⁴⁵ se parecerá asombrosamente a su madre, y aunque sus relaciones personales no eran idílicas, la genética mandaba. Sus parientes más directos poseían ese aire de familia que los hace inconfundibles. Sus retratos, colocados estratégicamente en ciclos dinásticos en espacios bien visibles y de representación, poseen ese innegable aire de familia⁴⁶. Son los protagonistas de la historia del imperio, y como tales se presentan ante sus súbditos.

Y este fuerte valor de la imagen temporal lo impulsaron también los particulares. Existe un intencionado mimetismo entre los emperadores y los particulares. Todos deseaban acercarse al poder, parecerse a esos personajes que dominaban el mundo.

La contaminación entre los retratos imperiales, que seguían los tipos establecidos de cada reinado, con los retratos de seres anónimos era muy fuerte. Por el peinado y la indumentaria, lo que podríamos denominar el aire de su tiempo, *Zeitstyl*, podemos fechar sin excesiva dificultad las obras anónimas en virtud de estos tipos iconográficos que reiteran

⁴⁵ D. Hertel. *Die Bildnisse des Tiberius*. Wiesbaden, 2013.

⁴⁶ Z. Kiss. *L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère*. Warszawa, 1975.

formas de cronología precisa. El mimetismo era tal que los rostros se asemejaban, porque los artistas imprimían ese aire del gusto de la época.

Pero no siempre se producía ese sometimiento a lo establecido. Nuestro singular retrato femenino, apodado con acierto “la gitana”, apela y reivindica el valor de lo autóctono (fig. 11). Es un claro ejemplo de la continuidad de una tradición local, quizá identificativa de unos valores familiares que escapaban a las modas femeninas impulsadas por la imagen de la emperatriz reinante.

La joven mujer lleva un peinado atemporal. Su cabello se recoge y adorna tal como vemos en algunas damas ibéricas, como posiblemente hicieron las mujeres de su tierra, como hicieron sus antepasadas: su madre, su abuela y tal vez su bisabuela. Y este detalle nos permite hablar, avanzado el siglo I d.C. de una sociedad multicultural, con el peso



Fig. 11. Retrato funerario femenino privado, “la gitana”, MNAR. (Segundo tercio del siglo I d.C.). (Foto archivo MNAR).

interno que trajeron los colonos itálicos pero con las formas nuevas por la fusión de éstos con los indígenas romanizados.

El fabuloso conjunto de retratos pictóricos de los Voconios, espléndidamente colocados en su mausoleo familiar, es buena prueba de la plena romanización ya existente apenas unos decenios después de poner en marcha la nueva colonia. Sólo ha bastado una generación para que los hijos de los colonos adopten usos y costumbres plenamente romanas.

En los siglos venideros, II y III d.C., todos los emeritenses en sus diversas clases sociales deseaban tener un retrato propio, pues no sólo era un símbolo de estatus, también perpetuaba su memoria hacia la eternidad en su tumba familiar.

Van a implantarse, llegados de Roma, nuevos tipos de monumentos funerarios con los retratos de los difuntos⁴⁷. Las estatuas-retrato eran costosas, no estaban al alcance de cualquiera, y además la legislación había sido restrictiva al respecto de su uso con el *ius imaginum*. Los nuevos monumentos, altares y estelas con retrato, son más accesibles a los emergentes libertos, nuevos protagonistas de la sociedad romana, y éstos reclamaban su espacio y su imagen. Los monumentos nos han legado no sólo las imágenes de los difuntos, también sus valiosas inscripciones que nos informan con detalle de su vida y obra⁴⁸ (fig. 12).

La pujanza y popularidad de estos monumentos debió ser importante, ya que se ha conservado una notable colección, y se aprecia que muchos de ellos eran del mismo taller y se trabajaron en serie, sin duda abaratando los costes y favoreciendo su difusión. Esta es la llamada

⁴⁷ J. Edmondson, T. Nogales, W. Trillmich. *Imagen y Memoria: Monumentos funerarios con retratos en la Colonia Augusta Emerita*. Monografías emeritenses 6 / Bibliotheca Archeologica Hispana 10. Real Academia de la Historia. Madrid, 2001.

⁴⁸ A. Alvar, J. Edmondson, J. L. Ramírez, L. A. Hidalgo. *Si muero, no me olvides. Miradas sobre la sociedad de Augusta Emerita a través de la epigrafía funeraria*. Alcalá de Henares, 2020.



Fig. 12. Estela con retrato de matrimonio, MNAR. (Mediados del siglo II d.C.). (Foto archivo MNAR).

escuela emeritense, la que oferta a sus clientes estos productos asequibles para todos⁴⁹.

En los retratos imperiales⁵⁰ era más complejo percibir el aire provincial, pero se apreciaba en ocasiones por la calidad de las obras.

⁴⁹ T. Nogales Basarrate *Op.cit.* 1997. *Passim*.

⁵⁰ T. Nogales y M.J. Merchán, “Retratos imperiales y oficiales de *Augusta Emerita*. Una aproximación”, en VV.AA. (Eds.). *X Reunión de Escultura romana en Hispania*. Faro, 2023.

Las efigies podían llegar directamente de Roma, como el Augusto velado del teatro⁵¹, elaborado en mármol de Luni (Carrara) (fig. 13 C), y cuando se realizaban en las provincias los patrones de ejecución de los tipos eran estrictos y las copias se podían asumir con solvencia.

El retrato, semicolosal, de Augusto tipo *Octavianus* procedente del teatro es una pieza de gran calidad (fig. 13 A). A pesar de su deteriorado rostro, se infiere la maestría de su trabajo. El tratamiento del cabello sigue con fidelidad este primer tipo juvenil que debía ser el más popular entre los veteranos fundadores.

Un nuevo retrato de Augusto hallado en Mérida, sin contexto arqueológico preciso, nos muestra de nuevo al joven *Octavianus*⁵² (fig. 13 B). Se trata de uno de los primeros rostros del *Princeps* que verían los emeritenses. El paralelo más próximo es la efigie que aparece en las



Fig. 13. Retratos de Augusto de *Augusta Emerita*. A) Tipo Octaviano, del teatro, B) Tipo Octaviano, C) Augusto velado del *aula sacra* del teatro. (Fotos archivo MNAR).

⁵¹ T. Nogales Basarrate, “Decoración escultórica del teatro de *Augusta Emerita*: *Pulpitum*, *Cavea*, *porticus postscenae* y zonas externas”, en P. Mateos (Ed.). *La Cavea del teatro romano de Mérida*. Anejos de AespA. Mérida, 2023.

⁵² T. Nogales, y G. Sánchez, “Retrato de Augusto tipo Octaviano en *Augusta Emerita*”. *ANAS* 35, 2022. 221-253.

acuñaciones monetales de estos momentos fundacionales de los últimos decenios del siglo I a.C.

Pero si lo comparamos con el anterior es evidente que entre ambos hay un notable recorrido. El Augusto del teatro es una pieza de exhibición pública, que estaría colocada en el frente escénico primigenio, posiblemente sobre una estatua en traje militar. El nuevo joven Augusto es un producto de un taller local, que copia miméticamente el patrón de las monedas y que, posiblemente, estaría destinado a un espacio de menor rango, tal vez un entorno doméstico o familiar.

Si analizamos los retratos imperiales hallados en Lusitania extraemos una clara conclusión, los talleres emeritenses debían recibir los tipos vía los maestros de taller, algunos llegados de Roma y buenos conocedores de la imagen imperial, y formarían a sus discípulos locales en el arte del retrato. La diversidad de niveles de calidad pone de manifiesto este proceso de recepción y distribución de las obras. Los talleres de la capital provincial debían ser epicentro de formación y distribución de modelos, la mayoría llegados de Roma a las provincias⁵³.

Los retratos seguirán en territorio lusitano el mismo devenir del resto del imperio, un claro auge en época altoimperial, un inicio de declive en el siglo III d.C., para alcanzar la quinta centuria en pleno proceso de cambio y transformación⁵⁴.

⁵³ T. Nogales Basarrate, “Talleres de escultura de Augusta Emerita y su papel en Lusitania romana”, en V. Gaggadis-Robin *et alii* (Eds.). *Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie*. Actes du Xe Colloque International sur l’art provincial romain. Arles, 2009. 467-483.

⁵⁴ T. Nogales Basarrate, “Late Antique Sculpture in Augusta Emerita and its Territory (Hispania): Officinae, Patterns and Circuits”, en S. Birk *et alii* (Eds.). *Using Images in Late Antiquity*. Oxford, 2014. 115-131.

5- Iconografía en metal, monedas y símbolos

Las monedas de *Augusta Emerita* son el documento más veraz de la historia colonial. Tras ellas se encierra todo un programa político, que plasma en la iconografía numismática sus perseguidos fines⁵⁵.

Augusto y Agrippa eran conscientes de que, detrás del hecho de la fundación de la nueva colonia, debía existir un componente fundamental de propaganda del *Princeps* sobre los nuevos objetivos de Roma. Los tiempos de guerras, victorias y *Pax*, estaban muy presentes en las monedas; nuevo tiempo de esplendor para los territorios de Hispania que, finalmente, se habían incorporado a la estructura de poder romana.

Se representan trofeos militares de armas capturadas a los enemigos de Roma (fig. 14), pueblos cántabros y astures que se resistieron al dominio del colonizador. La captura de sus armas era el símbolo del sometimiento. La victoria alada acompañaba a los triunfadores.



Fig. 14. Denario emeritense con Augusto y Trofeo militar. (Foto archivo MNAR, cortesía J.G. Gorges).

⁵⁵ W. Trillmich, “Los orígenes de la colonia Augusta Emerita a través de las monedas”, en T. Nogales y N. Barrero (Eds.). *La fundación de Augusta Emerita y los orígenes de Lusitania*. Monografías emeritenses 11. Mérida, 2018. 84-112; A. Velázquez y R. Sardiña. *Catálogo de las monedas de Augusta Emerita en el Museo Nacional de Arte Romano*. Monografías emeritenses 14. MNAR. Mérida, 2023.

La escena del sacerdote con la yunta de bueyes realizando el *sulcus primigenius* rememoraba la fundación de la colonia en su momento más solemne; era el rito que establecía el perímetro urbano y consagraba a los dioses el destino de la futura urbe.

Se ha dicho que *Augusta Emerita* es la más augustea de las 3 capitales hispanas, y es cierto. A diferencia de *Tarraco* o *Corduba*, *Emerita* no poseía ese *pedigree* de ciudad antigua. Era una fundación *ex novo*, *ex nihilo*, aunque pudieran existir acantonamientos de tropas en las proximidades. Augusto toma esta decisión, a pesar de haber ya ciudades fundadas en Lusitania como *Metellinum*, *Ebora* o la propia capital marítima *Olisipo*, porque sopesa su posición estratégica en el concierto occidental peninsular, una posición que acompañará a la ciudad en sus más de XXI siglos de historia.

Augusta Emerita se erige a imagen y semejanza de Roma, nada impedía dotar a la ciudad de esos parámetros urbanos y sociales que, en el imaginario de un romano, cualquier urbe había de poseer. En la combinación de los principios vitrubianos de *venustas* (belleza), *firmitas* (firmeza-estabilidad) y *utilitas* (utilidad-funcionalidad) residía el poder monumental de Roma.

Las monedas que incluían monumentos como el templo tetrástilo o el altar de la providencia se han visto como meras copias de los patrones de Roma⁵⁶. Sin embargo, estos edificios creemos que debieron existir; quizá su fisonomía no era fiel al diseño del cuño monetar, que podría copiar miméticamente el modelo de Roma, pero su misión era resaltar la existencia de un templo y un altar monumental según los cánones

⁵⁶ D. Fishwick, "Coinage and Cult: The Provincial Monuments at Lugdunum, Tarraco and Emerita", en M. Paul, M. Ierardi (Eds.). *Roman Coins and Public Life under the Empire*. E. Togo Salmon Papers II. Michigan, 1999. 95-121, figs. 53-80.

establecidos⁵⁷. El recuerdo en un reverso de moneda de lo que Roma era capaz de levantar.

Dotar a los nuevos habitantes de estructuras para que estuvieran “como en casa”, tan lejos de aquel suelo itálico, y rodeados de sus símbolos e imágenes que les proporcionaban una cohesión social que los pueblos prerromanos desconocían, y a los que habían de atraer.

Este pensamiento migratorio ha acompañado a los hombres desde su origen. Los centros fenicios de comercio en las costas hispanas, las colonias griegas del mediterráneo, las ciudades cartaginesas que disputaban a Roma el control marítimo, eran ya un sistema de colonización habitual en la Antigüedad. Del mismo modo, españoles y portugueses, atravesaron el Atlántico tras siglos de circundar África, hasta crear un nuevo universo global, y colonizaron nuevos territorios llevando su lengua, sus valores y sus gentes.

También Roma alcanzó a entender la importancia de la fachada Atlántica en su camino a *Britannia* y al Norte de Europa. *Lusitania* fue capital en sus planes geopolíticos, la creación de un universo global del mundo conocido bajo la férula de Roma tenía en Lusitania un pilar occidental esencial.

*Augusta Emerita*⁵⁸, en el decurso de más de cinco siglos, será depositaria de estos patrones de comportamiento. La nueva sociedad llegada con los colonos itálicos traerá un profundo cambio. Se ha definido como el Poder de las Imágenes, un poder que será fundamental

⁵⁷ T. Nogales Basarrate y J.M. Álvarez Martínez, “Monumentos en la numismática de Augusta Emerita. ¿Realidad o símbolo?”, E. Ferrer Albelda, M. Oria Segura, E. García Vargas, F.J. García Fernández, R. Pliego Vázquez (Coords.). *Arqueología y Numismática*. Estudios en homenaje a la profesora Francisca Chaves Tristán. Sevilla, 2021. 307-322.

⁵⁸ T. Nogales Basarrate, “Colonia Augusta Emerita”, en T. Nogales (Ed.). *Ciudades Romanas de Hispania. Cities of Roman Hispania*. Hispania Antigua. Serie Arqueológica 13. L’Erma di Bretschneider Roma-Mérida, 2021. 33-62.

en la irrupción de nuevos sistemas y fuerzas político-sociales o en el declive de las mismas.

6- Imagen del *Imperium*. Poder de la imagen

Hemos mencionado cómo Augusto había sorteado numerosas vicisitudes que lo habían hecho acreedor de su poder, forjando un nuevo tiempo histórico para Roma. Y en esta acción política la acuñación de su nueva imagen, uniendo el modelo helenístico, especialmente de los retratos de Alejandro Magno, con el modelo itálico, supuso la simbiosis perfecta para crear un icono que trascendió en el tiempo, manteniéndose toda la etapa julio-claudia.

Las estatuas se diversificaron por tipos, siempre en función de su contexto: togadas, thoracatas, ecuestres, heroizadas o divinizadas⁵⁹. Las series dinásticas julio-claudias se prodigaron por doquier⁶⁰. Los nuevos príncipes se hacían presentes como mejor garantía de sucesión y continuidad. Su imagen en el espacio público era el sello del *imperium*, del poder establecido.

A consolidar estas imágenes contribuyó de manera muy potente el auge del culto imperial, pues desde la divinización de Augusto sus sucesores deseaban mostrarse como legítimos herederos del poder del *Princeps*. De este modo las imágenes imperiales, de todo tipo, se

⁵⁹ H.G. Niemeyer. Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser. Berlín, 1968; J. Ch. Balty "Culte impérial et image du pouvoir: les statues d'empereurs en "Hüftmanteltypus" et en "Júpiter-Kostüm" de la représentation du *Genius* à celle du *Diuus*", en T. Nogales y J. González (Eds.). *Culto Imperial: política y poder*. Roma, 2007.

⁶⁰ B. Rose. *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian period*. New York, 1997; D. Boschung. *Gens Augusta: Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*. Mainz, 2002; M. Cesarano. *In honorem domus divinae. Introduzione allo studio dei cicli statuari dinastici julio-claudii a Roma e in Occidente*. Roma, 2015.

convirtieron en objetos de culto⁶¹; el carácter divino de estos iconos obligaba a los artistas a superar las banalidades humanas y mostrar en las estatuas seres sobrenaturales, ungidos por los dioses, de ahí su frecuente idealización.

En el teatro emeritense el ciclo dinástico presidido por Augusto, deseaba poner de manifiesto que la sucesión estaba garantizada⁶². El retrato de Tiberio, que sigue el tipo acuñado tras su adopción por Augusto en el 4 d.C., se acompañaba de un joven príncipe, quizá Druso el menor. Junto a ellos el propio Augusto, y quizás otros miembros de esta estirpe fruto de la fusión las dos ramas familiares más potentes en la historia de Roma, los Julios y los Claudios (fig. 15).



Fig. 15. Ciclo dinástico del *aula sacra* del teatro: Augusto, Tiberio y Druso. (Foto archivo MNAR).

⁶¹ F. Hurler, “Les modalités de la diffusion et de la reception de l’image et de l’idéologie impériale en Occident sous le Haut-Empire”, en M. Navarro y J.M. Roddaz (Eds.). *La transmission de l’idéologie impériale dans l’Occident Romain*. (Bastia, 2003). Bordeaux-Paris, 2006. 49-68.

⁶² T. Nogales Basarrate, “Decoración escultórica del teatro de *Augusta Emerita*: *Pulpitum*, *Cavea*, *porticus postscaenam* y zonas externas”, en P. Mateos (ed.). *La Cavea del teatro romano de Mérida. Anejos de AespA*. Mérida, 2023.

El culto al emperador implantó tipos estatuarios propios de dioses. Los torsos desnudos de figuras masculinas sedentes, procedentes del Templo de Diana, emulan la imagen de Júpiter en su trono.

Esa traslación de la imagen divina a la figura del emperador se convirtió en un sistema de propaganda, que se unía eficazmente a la epigrafía que acompañaba a las estatuas⁶³. Su potencia, superior a la humana, era evidente: sus tamaños colosales, actitudes de superioridad, símbolos y signos externos alusivos al poder iban acordes con los de los dioses del panteón clásico.

Representados como Júpiter estaban los emperadores tanto en el templo del foro colonial como en el frente escénico del teatro. Junto a ellos, las estatuas de las mujeres augustas⁶⁴: madres, esposas o hermanas. *Livia, Agrippina minor o Antonia*⁶⁵, todas ellas garantizaban la continuidad dinástica consanguínea. Los miembros de ambas familias, tanto mujeres como hombres, se prodigan por las plazas públicas y recintos de cultos. Bajo esta aparente sintonía familiar late una implacable ambición, el deseo de poseer el poder, el *imperium*. Son dos dinastías que estarán luchando encarnizadamente durante más de 50 años. Nerón en el 54 d.C., al llegar al poder bien apoyado por su madre *Agrippina minor*, devolverá a la estirpe julia el poder, su caída en el 68 d.C. supuso su fin y el de su dinastía.

⁶³ Th. Pékary. *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft, dargestellt anhand der Schriftquellen*. Mainz, 1985.

⁶⁴ S. E. Wood. *Imperial Women. A Study in Public Images, 40 BC - 68 AD*. Leida, 1999; A. Alexandridis. *Die Frauen des Römischen Kaiserhauses: eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Julia Domna*. Mainz, 2004.

⁶⁵ T. Nogales Basarrate, “*Mulieres emeritenses*: presencia femenina en *Augusta Emerita*, entre la visibilidad y marginalidad”, en P. Pavón (Ed.). *Conditio feminae. Imágenes de la realidad femenina en el mundo romano*. Roma, 2021. 371-408.

El culto a los *Divi* en el Foro Provincial

Contemplando el brocal del pozo del extinto Convento de Jesús, sede del Jardín de Antigüedades -primer museo de la ciudad- y hoy Parador de Turismo, nadie imaginaría que sus frentes de mármol fueron extraídos de la inscripción dedicada a Tiberio que luciría en el templo del Foro Provincial⁶⁶.

¡Terrible final para tantas obras emeritenses que sucumbieron a los talleres de canteros locales, en aras de realizar nuevos encargos para adornar la ciudad!

Y de aquel suntuoso complejo dedicado al culto de sus *divi*, quizá a Augusto por su sucesor Tiberio, provienen no pocas imágenes que nos refieren interesantes narraciones⁶⁷.

El templo fue construido a semejanza del que existía en Roma dedicado a la Concordia imperial, que bien conocemos por las monedas. En la zona se encontró una inscripción que cita la virtud del emperador, *Concordiae augusti*.

Quizá no fuera ajeno a esa copia mimética *Lucius Fulcinius Trio*, influyente político, gobernador provincial⁶⁸, que por su alejamiento del emperador hubo de pasar buena parte de su carrera en Lusitania, ¡tan alejado de Roma y de sus intereses personales!

⁶⁶ J.C. Saquete, “Materiales epigráficos procedentes del área del gran templo de culto imperial de Augusta Emerita: Una revisión necesaria”, *Habis* 36, 2005. 277-297; P. Mateos (Ed.). *El foro provincial de Augusta Emerita: un conjunto monumental de culto imperial*. Anejos de AEspA XLII. Mérida, 2006.

⁶⁷ T. Nogales Basarrate, *art.cit. supra*, en T. Nogales y J. González (Eds.), 2007. 497-513.

⁶⁸ J.C. Saquete, “*L. Fulcinius Trio*, Tiberio y el gran templo de culto imperial de Augusta Emerita”, *Epigraphica* 67, 2005. 279-308.

En el interior del templo, junto a Divo Augusto, tal vez se colocaran las estatuas de Tiberio reinante y su madre Livia. La alusión a la virtud imperial adoptada por Tiberio, la Concordia, debía planear sobre el programa iconográfico. Las monedas tiberianas de Roma con el templo de la Concordia representan todos los grupos allí exhibidos, que nos puede dar una idea del modelo a seguir en *Augusta Emerita*.

Una gran estatua de Livia, de tamaño colosal en mármol local, la hemos interpretado como imagen dinástica de este templo, donde la gran matriarca estaría presente junto a su esposo y su hijo⁶⁹. Probablemente su retrato, desaparecido, era el último de su iconografía, el que adoptó en sus finales años y que se mantuvo como *diva*⁷⁰.

Aunque su procedencia no es cierta, planteamos la hipótesis de que una gran cabeza masculina colosal coronada, identificada con Tiberio⁷¹, pudo ser otra de las obras de este complejo monumental, el más importante levantado en la colonia por el sucesor de Augusto.

De manera fortuita se localizaron varias obras de bronce en un pozo, posiblemente preparadas para su fusión en un taller de fundición, de los muchos que proliferaban en los grandes yacimientos.

Entre ellas destacaron siempre tres figuras humanas, representando dos varones togados y una mujer velada. Las piezas se catalogaron como exvotos, estatuillas oferentes en los recintos sacros.

Analizando en profusión las tres imágenes descubrimos su simbología y mensajes iconográficos. Es evidente que las tres figuras se han ejecutado por el mismo taller y se encontraban en el mismo lugar

⁶⁹ T. Nogales Basarrate, *art.cit. supra*, en T. Nogales y J. González (Eds.), 2007. 508-509.

⁷⁰ R. Winkes, "Livia. Portrait and propaganda", en S.B. Matheson & D.E.E. Kleiner (Eds.). I Claudia. II, *Women in Roman art and society*. Austin, 2000. 29-42.

⁷¹ T. Nogales y J.M. Murciano, "Nueva estatua colosal en *Augusta Emerita*. Un posible retrato imperial", *ANAS* 27-28, 2014/2015. 139-155.

antes de su amortización. Aunque están conservadas de manera deficiente, sin duda por los rigores de su adversa conservación, todavía se intuye un nivel de calidad notable.

La figura femenina viste túnica y amplio manto, que le cubre la cabeza. Extiende sus brazos en actitud orante y en la zona posterior lleva una gran inscripción, PRO (fig. 16 A).

Las figuras masculinas son dos imágenes con un tratamiento iconográfico muy similar. Una de ellas viste toga y podría llevar una corona, parece un personaje joven, alto y delgado (fig. 16 B); el segundo varón también viste la toga y ésta le cubre la cabeza, su complexión física es más robusta (fig. 16 C).

Las tres figuras son estatuas en miniatura, lo que nos llevó a identificarlas con *simulacra*, es decir imágenes procesionales que repiten la iconografía de piezas de culto⁷².

¿A quiénes representarían estas estatuas? Su iconografía parece bastante identificable: la figura femenina podría ser Livia (fig. 16 A), representada como matrona orante, la inscripción trasera aludiría a un voto, empleando la invocación PRO, *Pro salute*, quizá en alusión a su milagrosa curación del año 22 d.C. que la salvó de la muerte, acaecida años más tarde en 29 d.C.

El personaje más joven togado es Tiberio (fig. 16 B), lleva la corona cívica por estar en el poder reinante; la forma triangular de su cabeza y el peinado parecen corresponder con el heredero de Augusto.

El tercer personaje, con *velatio capitis*, nos suscita algunas dudas. Aunque le faltarían sus atributos de cornucopia y patera, podría ser un *genius augusti* o el propio Augusto (fig. 16 C).

⁷² T. Nogales Basarrate, *art.cit. supra*, en T. Nogales y J. González (Eds.), 2007. 510-512.



Fig. 16. *Simulacra* de bronce del templo del foro provincial, A) Livia, B) Tiberio, C) *Genius augusti*. (Fotos archivo MNAR).

¿Dónde estarían estas tres esculturas? Sin duda en un recinto religioso por su función. Dada la proximidad de su hallazgo, las hemos ubicado en el templo de culto imperial provincial. Allí estaban estas imágenes dispuestas a procesionar, recordando los valores que esta dinastía augustea, con Augusto o su *genius*, Livia y Tiberio, encarnaron en su época.

7- El reencuentro con los orígenes de Roma. El mito de Eneas

La eficacia de un modelo se mide en la difusión del mismo. Homero popularizó este heroico pasaje del mito de Eneas en la narrativa de la guerra de Troya. La imagen del mito aparece en la cerámica vascular ática del siglo V a.C. En Roma se anclará la épica de Eneas, con su huida y su periplo, en la Eneida de Virgilio.

La popularidad del tema hizo que Augusto, estrechamente vinculado a Virgilio, tomara este motivo épico para narrar sus orígenes en su foro⁷³. Se ha destacado el nexo entre la Eneida y el Foro de Augusto, conectando literatura e iconografía bajo su reinado.

Esta nueva zona monumental de la capital del Imperio iba a dar a Roma un aspecto más cosmopolita. Quería emular a la metrópolis de Atenas y a los grandes centros helenísticos donde las imágenes inundaban los espacios públicos cargadas de mensajes.

El foro de Augusto desplegará un amplísimo programa de imágenes, narrando la historia de Roma desde sus orígenes⁷⁴. Una galería de hombres ilustres acompañaba a los Reyes de Alba Longa, los Julios ancestros de Augusto y los dos grandes mitos fundadores: Eneas y Rómulo.

Las estatuas llevaban sus *tituli* y *elogia* para su inmediata identificación y valoración social. En los pedestales se enumeraban los múltiples méritos que les hacían acreedores de tal honor público.

Augusto exaltaba con estas series estatuarias su genealogía divina, procedente de la diosa Venus. Todas los hombres ilustres no venían sino a reforzar su línea directa con la transmisión del poder.

De estas imágenes apenas quedan en Roma algunos fragmentos, conservados en los almacenes y espacios expositivos del Museo de los Foros Imperiales en los Mercados de Trajano, obras analizadas y expuestas por La Rocca y Ungaro⁷⁵.

⁷³ P. Zanker. *Forum Augustum. Das Bildprogramm*. 1968; M. Spannagel. *Exemplaria Principis. Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung des Augustusforums*. Heidelberg, 1999.

⁷⁴ P. Zanker. *Op.cit supra*. 14-18; E. La Rocca, "Il programma figurativo del Foro di Augusto"; E. La Rocca, L. Ungaro, R. Meneghini (Eds.). *I luoghi del consenso imperiale. Il foro di Augusto. Il Foro di Traiano. Introduzione storico-topografica*. Roma, 1995.

⁷⁵ L. Ungaro, "Il programma figurativo del Foro di Augusto", en *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto. Il Foro di Traiano*. Roma, 1995.

La popularidad de este discurso narrativo en la sociedad romana, y su valor simbólico y político para la dinastía julio-claudia, favoreció que los iconos se reprodujeran en los más diversos soportes y materias, logrando no sólo la difusión del motivo, sino también el mantenimiento de su iconografía. Estos artistas y artesanos que copiaban los modelos originales para sus pequeñas y populares obras lo hacían del modo más fiel, para facilitar la inmediata identificación del tema por su clientela.

Ello explicaría que lucernas, terracotas, entalles y apliques de diverso tipo reprodujeran el mito de Eneas en las distintas provincias⁷⁶. En *Augusta Emerita* será reiterativo en el comercio de lucernas⁷⁷.

Pero tras el icono del mito estaba también el mensaje. La sociedad julio-claudia asumió como propio estos mitos fundadores de Roma, porque formaban parte de su genealogía⁷⁸. El modelo del foro de Augusto se expandió por el occidente⁷⁹ y oriente del Imperio.

En la provincia oriental de Caria, en la ciudad de Afrodísias, en época de Claudio y bajo mecenazgo del evergeta *Zoylus*, se construyó un gran recinto de culto imperial, el denominado *Sebasteion*⁸⁰. Allí se rendía homenaje a los pueblos que habían constituido esa comunidad oriental, y se alababa la obra de los emperadores de esta dinastía julio-claudia. Los escultores, en cada uno de los paneles, empleaban distintos símbolos del poder.

⁷⁶ M. Spannagel. *Op.cit. passim*.

⁷⁷ T. Nogales Basarrate, “*Augusta Emerita*. Centro de interacción de los modelos metropolitanos en las esferas públicas y privadas de Lusitania”, en A. Dardenay & E. Rosso (Eds.). *Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine. Vecteurs, acteurs, significations*. Ausonius Éditions. Bordeaux, 2013. 185-206.

⁷⁸ A. Dardenay, “Le rôle de l'image des *primordia Urbis* dans l'expression du culte impérial”, en T. Nogales y J. González (Eds.). *Culto Imperial: política y poder*. Roma, 2007. 153-172.

⁷⁹ V. Goldbeck. *Fora augusta: das Augustusforum und seine Rezeption im Westen des Imperium Romanum*. Eikonika. Kunstwissenschaftliche Beiträge, 5. Regensburg, 2015.

⁸⁰ R.R.R. Smith. *The Marble Reliefs from the Julio-claudian Sebasteion*. Mainz, 2013.

Augusto, aparece en varias escenas desnudo heroizado; en una ante un trofeo y un prisionero sometido, y en otra como vencedor de la tierra y del mar, tras su apoteósica victoria en *Actium*.

Claudio, como emperador reinante, es exaltado en su triunfo sobre *Britannia*, y en otra escena se desposa con su sobrina *Agrippina minor*, mediante la fórmula de la *dextrarum iunctio* ante el *genius senatus* que da legitimidad al acto.

Nerón, como futuro valor político en alza, se muestra en una imagen heroizado desnudo, en otra es coronado por su madre *Agrippina minor*. Madre e hijo formaban una potente unión, pues *Agrippina minor* veía en su hijo el ansiado retorno al poder de la dinastía julia (fig. 17 A).

Era un edificio en honor de los *divi*. Y allí se recordaban los orígenes de Roma, en los mitos fundadores. Un relieve del Grupo de Eneas rememoraba el mítico nacimiento de esta dinastía en el poder desde Augusto (fig. 17 B). ¿Era este relieve un trasunto fiel del modelo de Roma?.

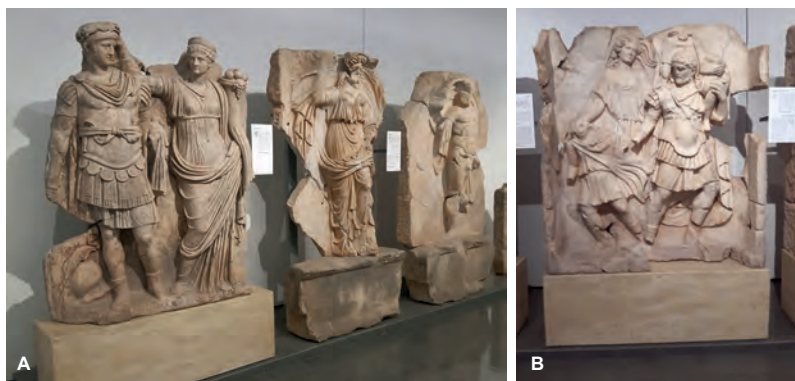


Fig. 17. Sebasteion de Afrodísias. A) Vista general de los relieves, B) Relieve con el mito de Eneas. (Mediados del siglo I d.C.). (Fotos T. Nogales).

Eneas y Rómulo en la política julio-claudia de *Augusta Emerita*

En el foro colonial de *Augusta Emerita* se edificó un segundo recinto público que identificamos como *Augusteum*⁸¹, espacio para honrar a los augustos, esto es, a la dinastía reinante. Y esta dinastía, a la sazón, era la julio-claudia en su etapa final, concretamente en el reinado de Nerón, en el que la provincia estuvo al cargo de Marco Salvio Otón, futuro emperador de Roma⁸².

Hemos mencionado que una visión genérica de este recinto nos remite al *Forum Augustum*, con la traslación bastante fiel del modelo metropolitano a una capital provincial⁸³.

Lo que se conserva en el solar emeritense es una gran área porticada en cuyos nichos internos se exponían, para contemplación de los ciudadanos, las imágenes de varones togados mayores del natural, aparecidos en las excavaciones de los siglos XIX y XX. Estas estatuas, firmadas por el taller de *Caius Aulus*⁸⁴, emulaban el patrón de Roma, eran las genealogías de los Reyes de Alba Longa, los *Summi Viri* y los Julios, antepasados directos de la *gens Iulia*, la que propiciaba la construcción del complejo.

Tenemos, además, constancia de la existencia de los dos grandes grupos estatuarios siguiendo fielmente el modelo de Roma: Eneas y Rómulo, los dos mitos fundadores de Roma.

El grupo de Eneas ha podido ser restituído por la sagacidad de Trillmich. Su acertado análisis iconográfico de una pieza estatuaría

⁸¹ J.M. Álvarez y T. Nogales. *Op.cit.*, 2003. 290-294, 318-322.

⁸² P. Fernández Uriel, "Otón, gobernador de Lusitania", *Anas 14*, 2001. 53-76.

⁸³ T. Nogales Basarrate, art.cit., 2021. 45-47.

⁸⁴ W. Trillmich, "La contemporaneidad de lo heterogéneo: continuidad formal y transformación estilística del modelo urbano en la escultura provincial emeritense", en D. Vaquerizo y J.F. Murillo (Eds.). *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la Profesora Pilar León Alonso*. Córdoba, 2006. 233-247.

hallada en el siglo XIX en el mismo solar donde en el pasado siglo XX se produjeron los impactantes hallazgos arquitectónicos y escultóricos forenses, cambió el curso de la investigación. La estatua, conocida como Diana Monsalud, por formar parte de la colección homónima del palacio del Marqués de Monsalud en Almendralejo, fue reinterpretada como la figura juvenil del niño Ascanio⁸⁵. La identificación del epígrafe del *elogium* de Eneas del mismo yacimiento, vino a reforzar esta hipótesis⁸⁶.

La ulterior unión de numerosos fragmentos escultóricos de Eneas y Anquises hizo posible que pudiéramos avanzar en el pleno conocimiento y reintegración del grupo mediante la eficaz técnica de escaneado 3D y su visualización total⁸⁷ (fig. 18 A).

Un fragmento, procedente del área forense, e ingresado en los fondos antiguos del Museo emeritense, nos vino a arrojar nueva luz sobre la complejidad iconográfica de este especial recinto emeritense. Se trata de un gran trozo de una estatua en bulto redondo vestida con coraza, ya que el fragmento pertenece a una parte de su zona pectoral. La elevada calidad y dimensión superior al natural de la estatua original nos puso sobre la pista de la posibilidad de unirlo al grupo de Eneas, pues tanto en calidad como en volumen y escala son muy similares.

Descartada la posibilidad de que el fragmento perteneciera al propio Eneas, pensamos en su posible adscripción a la estatua que haría *pendant* con el héroe troyano, que no es otro que Rómulo⁸⁸ (fig. 18 B).

⁸⁵ W. Trillmich, “El niño Ascanio (“Diana cazadora”) de Mérida en el Museo Arqueológico Nacional”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1992, t. X. 25-38.

⁸⁶ J.L. de la Barrera y W. Trillmich, “Ein Wiederholung der Aeneas-Gruppe vom Forum Augustum samt ihrer Inschrift in Mérida (Spanien)”, *RM* 103, 1996. 119-138.

⁸⁷ M.J. Merchán, T. Nogales, P. Merchán, E. Pérez, “La digitalización tridimensional y su aplicación en el estudio de la escultura romana”, en J. M. Noguera y L. Ruiz. (Eds.). *Escultura romana en Hispania IX*. Yakka. Revista de Estudios yeclanos XXVII. Yecla-Murcia, 2020. 425-437.

⁸⁸ T. Nogales Basarrate, “Rómulo en el *Augusteum* del foro colonial emeritense”, en E. La Rocca, P. León, C. Parisi Presicce (Eds.). *Le due patrie acquisitive. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*. Roma, 2008. 301-312.



Fig. 18. Grupos estatuarios del foro colonial emeritense: A) Recreación 3D del grupo de Eneas, B) Fragmento de Rómulo. (Fotos archivo MNAR).

Del mismo modo que en Roma, Eneas y Rómulo constituían los dos grandes grupos simbólicos del origen de Roma, en la capital de Lusitania ambos mantenían este importante rol al servicio de un mensaje político.

A nuestro juicio, Eneas y Rómulo se unían en el foro emeritense a la saga de personajes históricos allí representados. Son la famosa serie de togados del foro colonial, obras del taller de *Caius Aulus*, merecedor de firmar sus obras para reconocimiento de todos.

Esta emulación, intencionada, del foro de Augusto en época julio-claudia avanzada tenía como objetivo resaltar los símbolos de la divinización de Augusto. Nerón, en la persona ejecutora del proyecto, disponía así en este foro una rotunda afirmación de su origen en la *gens*

Iulia. Las imágenes venían a recordar a los provinciales los cimientos de Roma, pasando por la ancestral figura de Augusto fundador de la colonia, y el emperador reinante, el joven Nerón era el último eslabón de esta cadena sucesoria que anclaba el *imperium* a los divinos protectores.

Esta explicación ideológica, cargada de simbolismo, devolvía a Nerón a sus raíces julias, las mismas que habían fundado la nueva colonia emeritense y que ahora, tras el largo periplo de los emperadores claudios, retomaba su peso en la política romana. Estas poderosas razones fueron las que inspiraron a los ideólogos de este complejo emeritense volver la mirada hacia Roma, hacia el foro de Augusto, punto de partida de una exaltación dinástica de Augusto que ahora se retomaba bajo Nerón⁸⁹.

Posiblemente en la serie de personajes que se mostraban en el foro se realizaran guiños a la historia de la colonia, quizá se incorporara el legado Publio Carisio. En el centro de la plaza, en un altar, el relieve histórico con la fundación de la colonia lo protagonizaba *Agrippa*. Los dos grupos colosales de Eneas y Rómulo cerraban este círculo iconográfico. La historia se iniciaba en los orígenes de Roma, en sus mitos fundadores, los ancestros de la dinastía reinante, los fundadores y benefactores de la nueva colonia, donde no podían faltar Augusto y Agripa y acabaría con los iconos del tiempo presente. Todo un eficaz sistema ideológico que justificaba los orígenes divinos del poder y su derecho a la sucesión directa de Augusto.

⁸⁹ J.M. Álvarez Martínez y T. Nogales Basarrate. *Colonia Augusta Emerita. Una ciudad en los confines del occidente del Imperio*. Monografías emeritenses 15. Mérida (en prensa). *Passim*.

8- Narrativa bélica de Trajano. Relieves de armas

El gran Foro de Trajano⁹⁰ fue concebido como un símbolo de poder⁹¹. Su complejidad arquitectónica está acompañada de un elenco de imágenes que son fundamento de los mensajes que el régimen deseaba destacar: la representación de los prisioneros dacios y el recurrente motivo de las armas capturadas a los enemigos, la *congeries armorum*. Armas amontonadas que se hacen presentes en la base de la columna de Trajano, en las fachadas de la Basílica Ulpia y en el monumento ecuestre del emperador, el *Equus Traiani*.

La visión negativa, con un tratamiento despreciativo y humillante hacia los prisioneros, seres ajenos al sistema, va tornándose en el imperio en una visión más digna. El bárbaro cautivo comienza a levantarse, ya no aparece genuflexo, no está caído ni vencido en su inferioridad física, sino que se yergue con dignidad antes los asombrados ojos de los romanos, que reconocen de este modo los valores de los pueblos foráneos que van siendo anexionados a Roma. La exaltación del enemigo trasluce un mensaje propagandístico: ensalzando al contrario se ensalza la propia grandeza y generosidad del poder romano.

Los prisioneros dacios del Foro de Trajano eran la prueba más potente de las campañas militares imperiales y sus sucesivas victorias.

⁹⁰ P. Zanker, "Das Trajansforum in Rom", *AA* 85, 1970. 499-544; J.C. Anderson Jr. *The Historical Topography of the Imperial Fora*. Roma, 1984; E. La Rocca, L. Ungaro, R. Meneghini (Eds.). *I luoghi del consenso imperiale. Il foro di Augusto. Il Foro di Traiano. Introduzione storico-topografica*. Roma, 1995; J.E. Packer. *The Forum of Trajan in Rome. A Study of the Monuments*. Oxford, 1997; R. Meneghini, "Il Foro di Traiano. Ricostruzione architettonica e analisi strutturale (con appendici di A. Ballarin, G. Berti e E. Bianchi)", *RM* 108, 2001. 245-268; J. Packer. *Il foro di Traiano a Roma. Breve studio dei monumenti*. Roma, 2001; R. Meneghini, "La nuova immagine architettonica del Foro di Traiano", *Tra Damasco e Roma. L'Architettura di Apollodoro nella cultura classica*. Roma, 2001. 48-65.

⁹¹ T. Nogales Basarrate, "Foro de Trajano. Símbolo de poder", en J. González (Ed.). *Trajano, Óptimo Príncipe. De Itálica a la corte de los Césares*. Sevilla, 2004. 61-104.

Su imagen introduce un gran cambio en la plástica romana⁹², pues los enemigos del sistema ya no se presentan como seres indefensos, humillados y vencidos ante la implacable maquinaria bélica romana. Ahora son hombres extranjeros de suma dignidad, que se han incorporado al imperio, merced a la labor de Trajano, que otorga a la romanidad un concepto más abierto, de *oikumene*. El mismo emperador era un provincial, plenamente romanizado, pero al fin y al cabo uno más de los pueblos que Roma iba anexionando. Todo un símbolo para un imperio que ampliaba sus fronteras.

En la mentalidad romana la representación de las armas capturadas a los enemigos era motivo usual⁹³, bajo la óptica de una civilización basada en el poder del ejército y de mentalidad sumamente belicista.

Los motivos de armas estaban omnipresentes: en monedas (fig.14), en relieves, en toda suerte de decoraciones pictóricas y monumentales. Su empleo como sistema de comunicación era constante.

En *Augusta Emerita* las monedas coloniales representarán las armas de los pueblos opositores a Roma, cántabros y astures, plasmadas en escudos circulares, *soliferra* y *falcatas*⁹⁴.

Este asunto, presente en el imaginario romano desde hacía varios siglos, será un motivo iconográfico de amplio recorrido. Armas amontonadas decorarían trofeos militares, arcos de triunfo y basas estatuarias, aludiendo a los éxitos y victorias bélicas del ejército romano.

⁹² J. C. N. Coulston, "Overcoming the Barbarian. Depictions of Rome's Enemies in Trajanic Monumental Art. The Representation and Perception of Roman Imperial Power", en *Proceedings of the third workshop of the international network 'Impact of empire. Roman empire, c. 200 B.C.–A.D. 476'*, (Rome 20–23 march 2002). Amsterdam, 2003. 389-424.

⁹³ B. Fehr, "Das Militär als Leitbild. Politische Funktion und gruppenspezifische Wahrnehmung des Traiansforums und der Traianssäule", *Hephaistos* 7/8, 1985/86. 39–60; J. Rich & G. Shipley. *War and Society in the Roman World*. New York, 1993; E. Polito. *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*. Roma, 1998.

⁹⁴ A. Velázquez y R. Sardiña. *Op.cit.* 39-52.

El influjo de Roma tuvo una importante presencia en la capital *Augusta Emerita*, que como hemos mencionado era un excelente receptor de los iconos como símbolos del poder emanado de la capital imperial.

La gran reforma trajanea del teatro, bien identificada por Trillmich en el *sacrarium* de la *ima cavea*⁹⁵, tuvo la participación de notables escultores venidos de Roma, quienes realizaron los excelentes relieves con motivos de *congeries armorum* (fig. 19). El tema era evidente que gozaba de la preferencia oficial, pues los cartones compositivos llegarían directamente de la capital a la provincia.

Una vez más se mostraban, en un lugar dedicado al culto, los símbolos más representativos del poder, la captura de armas de pueblos agueridos a los que Roma había incorporado como nuevas provincias.

El modelo del *sacrarium* del teatro no pasaría inadvertido a los ojos de las élites emeritenses, que se identificaban plenamente con los símbolos del poder romano. Por ello, cuando los evergetas *Vettilla* y su esposo Páculo⁹⁶ decidieron construir un espacio de culto dedicado al dios Marte, dios de la guerra, no dudaron en seguir de nuevo los modelos de Roma.

El conjunto de sofitos de este monumento romano, que desde el siglo XVII conforman el llamado Hornito de Santa Eulalia, reiteran los motivos de la *congeries armorum*. Fueron analizados por León-Castro⁹⁷

⁹⁵ W. Trillmich, “Un supuesto sacrarium de culto imperial, instalado en época de Trajano en la *ima cavea* del teatro”, en P. Mateos (Ed.). *La cavea del teatro romano de Augusta Emerita*. Mérida, 2023.

⁹⁶ J. C. Saquete, “*Vettilla, Paculus* y sus relaciones familiares”, *Anas* 29-30, 2016-2017. 355-362.

⁹⁷ P. León, “Los relieves del templo de Marte en Mérida”. *Habis* 1, 1970. 190-192; *Ead.*, “Nuevas consideraciones sobre los relieves del Templo de Marte en Mérida”, en J. García, I. Mañas, F. Salcedo (Eds.). *Navigare necesse est*. Homenaje al Prof. J. Ma Luzón. Madrid, 2015. 499-507.



Fig. 19. Relieves de armas del *sacrum* del teatro. (Siglo II d.C.). (Fotos archivo MNAR).

y de su completa disección no sólo se infiere el interés del asunto representado, sino que establece con precisión su cronología antoniniana. La morfología y esquema de los sofitos del Templo de Marte derivan del modelo metropolitano del Aventino, sin embargo introduce algunas novedades respecto a éste.

Entre los relieves del *sacrarium* del teatro y los sofitos del templo de Marte existen dos evidentes relaciones: el sistema de enmarcar el relieve mediante una orla de contario clásico y los motivos relivarios. Pero si los primeros, de fecha trajanea, se caracterizan por un tratamiento pictórico y de orfebre de sus superficies esculpidas, los segundos poseen un barroquismo acusado por el empleo del trépano y una menor “finezza” en la plasmación de los modelos. Ha pasado medio siglo entre unos y otros, pero su base iconográfica es la misma: usar las armas amontonadas como reclamo figurativo de la ideología subyacente de una potencia militar.

9- Colosalismo. Iconos de un poder superior

La técnica para proyectar y alzar una estatua colosal representaba el nivel más ambicioso de la producción artística. Estrabón (1,1, 23) nos habla de la *Kolossourgía*. Plinio en su historia de las Artes (34, 39-40) reserva una sección con la descripción del Zeus colosal de Taranto.

La presencia de este tipo de estatuas tanto en Grecia como en Roma⁹⁸ era una constante en la imagen colectiva de las ciudades. Si los helenos reservaron el colosalismo estatuario para sus dioses, los romanos lo emplearon con todo tipo de imágenes, no sólo en las estatuas divinas. El fenómeno del culto imperial romano impulsó este formato en las estatuas de emperadores, pues de este modo su carácter divino quedaba

⁹⁸ D. Kreikenbom. *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n. Chr.* Berlín, 1992.

fuera de dudas con el canon sobrehumano, canon hasta entonces exclusivo de las divinidades.

El proceso de ejecución de estas estatuas colosales entrañaba un dominio y especialización notables, generalmente reseñados por las fuentes coetáneas y posteriores. Las piezas en mármol solían emplear la técnica de los acrolitos⁹⁹, elaboración de algunas piezas de las estatuas colosales, generalmente cabeza y partes de sus extremidades, para integrar en estructuras líneas que eran cubiertas por tejidos y otros aditamentos. El resultado final era una grandiosa obra que simulaba ser un todo único, provocando una sensación en el espectador de sobrecogimiento y admiración. Las descripciones de Pausanias al contemplar la impactante imagen de Zeus, obra de Fidias, en su santuario olímpico, coinciden con las posteriores impresiones de admiración e incluso terror hacia la colosal estatua por quienes la vieron *in situ*.

Estas monumentales esculturas debían ser acogidas en espacios grandiosos, creando escenografías que arroparan convenientemente estas inmensas imágenes. El Zeus de Olimpia medía unos 12 ms de altura; semejante dimensión tenían tanto el *Equus Domitiani* y el *Equus Traiani*, ambas estatuas ecuestres dispuestas en el centro de grandes plazas porticadas que les servían de marco. Las dimensiones del coloso de Nerón como Helios Sol eran 36,5 ms. de altura, una megalomanía a la altura de su carácter.

Dada su morfología, de estas imágenes colosales apenas han quedado vestigios, pero su impacto fue tal que tanto las fuentes textuales como numismáticas mantuvieron su memoria. Su tamaño era el más indicado para ser eliminadas de sus contextos y reutilizados por sistema sus materiales, con frecuencia metales nobles y piezas de elevado valor. Los fragmentos conservados son los vestigios que evidencian la presencia de estos colosos.

⁹⁹ G. I. Despinis. *Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit*. *NachAkGö* 8. 2004.

En *Augusta Emerita* se erigieron estatuas colosales siguiendo estos cánones. De ellas apenas han llegado fragmentos esculpidos. El gigantismo arquitectónico de los grandes edificios públicos conllevaba la existencia de estas piezas colosales, que se adaptaban perfectamente al contexto.

En el templo de culto imperial del foro colonial, Templo de Diana, se localizaron dos troncos masculinos y fragmentos de extremidades de estatuas sedentes de emperadores tipo Júpiter¹⁰⁰. Su dimensión sobrehumana era la adecuada para presidir la *cella* del templo.

El grandioso frente escénico del teatro, debió exhibir estatuas de sus próceres. Una gran estatua togada, hallada en las excavaciones de comienzos del siglo XX y procedente del frente escénico, ha sido diversamente interpretada; se ha pensado que sería una obra de la primera fase augustea del monumento, por el tipo de toga¹⁰¹, o bien se ha asociado con una estatua colosal de Trajano, incorporada en la gran reforma de la escena teatral de inicios del siglo II d.C.¹⁰². La pieza, elaborada en partes, aunque poseía una escala sobrehumana mostraba a un personaje conocido para los espectadores, la vestimenta civil de la toga así lo indica.

Hallados en una cloaca en las excavaciones del teatro son varios fragmentos colosales, que podrían corresponder con varias estatuas, dada su morfología y diversidad tipológica¹⁰³. Los tres más destacados son una mano con globo, bota militar y extremidad de una estatua colosal femenina. Las piezas las hemos interpretado como una estatua femenina sedente vestida militarmente por el calzado que lleva. Los paralelos nos

¹⁰⁰ T. Nogales Basarrate, “VII. El programa iconográfico”, en J.M. Álvarez y T. Nogales (Eds.). *Op.cit.* 2003.191-280.

¹⁰¹ T. Nogales Basarrate, art.cit. 2007. 458-460, fig. 1 b.

¹⁰² D. Ojeda, “La decoración escultórica del frente escénico”, en P. Mateos (Ed.). *La scaenae frons del teatro romano de Mérida. Anejos de AEspA*, 86. Mérida, 2018. 193-206.

¹⁰³ T. Nogales Basarrate, “Estatua colosal en el Teatro de Augusta Emerita”, *Anas* 19/20. Homenaje a Carmen Gasset, 2006/2007. 223-252.



Fig. 20. Fragmentos de mano, bota militar y brazo de estatua colosal del teatro. (Siglo IV d.C.). (Foto archivo MNAR).

remiten a la iconografía de la *Dea Roma*, un motivo frecuente en época constantiniana en Roma y en las distintas ciudades del Imperio. Los paralelos son numismáticos y pictóricos.

Esta obra colosal se pudo situar en la zona externa del teatro, junto al anfiteatro, y pudo incorporarse al recinto con motivo de la reforma de época de Constantino que se realizó en el teatro, a la que pertenecen numerosos elementos de la arquitectura monumental del edificio. Esta gran transformación del teatro se integraría en una remodelación urbana muy ambiciosa en el siglo IV d.C., que afectó a los edificios de espectáculos, de la que nos informa la inscripción monumental del circo, entre otros documentos.

El colosal templo del foro provincial, que a tenor de sus restos arquitectónicos debía tener una considerable altura, superando los 20 ms, estaba dedicado a Divo Augusto. Sus estatuas habían de ser acordes con este canon sobrehumano. De ellas ya hemos citado tanto la imagen de Livia colosal como una cabeza coronada de Tiberio.

En el foro colonial los grupos de Eneas y Rómulo también sobrepasaban el canon humano, destacando entre las estatuas togadas

que les circundaban. Como recordaba Ovidio del foro de Augusto “a un lado se divisa a Eneas.... a otro Rómulo”. Así se ubicarían los dos grupos en el foro de la capital lusitana, descansaban sobre su pedestal, el *elogium* rememoraba sus hazañas vitales, propias de dos mitos del imaginario romano.

Un universo de gigantescas imágenes que impregnaba la retina de cuantos visitaran estos edificios. Seres míticos, emperadores para regir con certera mano desde sus tronos los destinos de Roma, y por extensión de sus provincias.

Han pivotado mis reflexiones en aquellas cuestiones que definen la iconografía romana, bajo las que siempre subyace la creación greco-helenística. Partimos del concepto de imagen, el icono, y desde éste se tejerá una narrativa que estará siempre viva en el mundo antiguo; hemos tratado los dos géneros por antonomasia del arte romano, el relieve histórico y el retrato; el primero ha plasmado la vida de una sociedad sobre piedra, y el segundo nos ha legado el sentimiento más individual de Roma. Y hemos dirigido la mirada hacia *Augusta Emerita*, como epicentro de la romanidad occidental peninsular, porque en este yacimiento Patrimonio de la Humanidad desde 1993 laten el poder de las imágenes y las imágenes del poder; en el patrimonio augustano descubrimos el culto a los divinos y poderosos y alcanzamos a compartir los mitos que forjaron todo un imperio, como el de Eneas y la fundación de Roma, sin olvidar las señas de un imperio militar que guardaba celoso sus armas y desplegaba públicamente las capturadas a los enemigos. Y como colofón, las estatuas sobrehumanas, un sentimiento de seres que emulaban a sus dioses. Los colosos recluidos en Grecia en templos y altares, en Roma toman las calles y plazas para contemplación de todos, porque la iconografía romana era, en síntesis, el símbolo de una sociedad y el poder de su mensaje.

Muchas gracias.

Contestación
del Excmo. Sr. D. Francisco Javier Pizarro Gómez

Excma. Sra. Directora, Excmas. Sras. y Excmos. Sres. Académicos, autoridades, señoras y señores:

Asumo con gran satisfacción el compromiso adquirido para contestar al brillante discurso que acabamos de escuchar de la Excma. Sra. doña Trinidad Nogales Basarrate en el acto solemne por el que accederá a su condición de académica de número de esta corporación. Agradezco a la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes que aceptara la propuesta que hizo la recipiendaria para que quien les habla fuera quien contestara su discurso de ingreso. Acepté este honroso cometido con sumo agrado tanto por razones institucionales como por las circunstancias profesionales que han procurado que los caminos de la Dra. Nogales Basarrate y los míos se hayan encontrado en algún momento en actividades científicas de las que guardo un grato recuerdo. Y, finalmente, mi agradecimiento a la recipiendaria por implicarme en el cometido de glosar su trayectoria y su discurso en este singular momento académico; como singular es el espacio que ha elegido para el mismo. Un lugar estrechamente ligado a una parte destacada de la vida profesional de la Dra. Nogales y en el que un extraordinario mosaico romano ejerce de testigo milenario de sesiones de la vida política y en este momento de la académica.

No pretenden estas palabras descubrirles la intensa, destacada y reconocida labor de doña Trinidad Nogales, pues de todos es sobradamente conocida. Sin embargo, las páginas iniciales de este

discurso de contestación son totalmente pertinentes, pues, como una suerte de *Acta Triumphorum* romana, no serán una narración completa de los “triumfos” de la Dra. Nogales, pero sí de aquellos más destacados tanto por el alcance de los mismos como por la lección moral que desprenden.

La necesaria brevedad a que obliga el protocolo académico en estos actos implica siempre un ejercicio de contención que, en el caso de la Dra. Nogales Basarrate, resulta francamente comprometido. El *cursus honorum* de la recipiendaria que a continuación voy a desglosar selectivamente no podrá ser más que un pálido reflejo de su ingente labor científica, académica e institucional, el injusto epítome del sacrificio personal en pro de la ciencia, la cultura, el saber y Extremadura. Su presencia en esta Real Academia, esperada desde hacía tiempo, resultaba a todas luces inaplazable. Felicito a los Excmos. Sres. don Miguel del Barco Gallego, don José Miguel de Mayoralgo y Lodo y don Jesús Sánchez Adalid, por haber presentado la candidatura de la Dra. Nogales Basarrate y felicito igualmente a la Real Academia de Extremadura por la unánime decisión en favor de la propuesta. Me congratula que el acta del acuerdo que avaló el resultado de la elección llevará mi firma como Director de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes en aquel momento.

Mérida, la ciudad cuyo glorioso pasado ha proyectado la nueva académica fuera de las fronteras regionales, nacionales y continentales, es su ciudad natal. Una ciudad con la que la Dra. Nogales Basarrate está unida estrechamente tanto por nacencia como por la presencia del apellido Nogales en la vida política y social emeritense desde tiempos decimonónicos. En Mérida cursa sus estudios preuniversitarios y en Mérida puede volcarse en su afán, manifestado desde muy temprana edad, de estudiar idiomas. La inclinación idiomática, que le ha llevado a ser políglota, se inicia en la Alianza Francesa de Mérida, entonces dirigida por don José Álvarez Sáenz de Buruaga, para aprender la lengua de Molière. Cursa brillantemente sus estudios universitarios en la

disciplina de Historia del Arte y en la Universidad de Salamanca, doctorándose en la misma universidad y área de conocimiento. Su tesis doctoral, dirigida inicialmente por el prestigioso historiador y arqueólogo don Antonio Blanco Freijeiro y, tras el fallecimiento de este, por su maestra la Dra. León-Castro, llevó por título *Escultura romana emeritense: El retrato privado*. Esta tesis, que se ha convertido en una publicación de obligada consulta, fue merecedora del Premio Extraordinario de Doctorado.

Su pasión por la Historia del Arte se contagió de la Arqueología, vinculándose desde 1979 a los proyectos de excavaciones en el Foro y en el Anfiteatro de Mérida dirigidos por el Excmo. Sr. don José María Álvarez Martínez. Su entusiasmo por su ciudad natal y por la arqueología emeritense dio al traste con las aspiraciones de la universidad salmantina para que se incorporara como docente en la misma. Roma, París, Berlín serán las ciudades del “Grand Tour” de la recipiendaria a partir de 1983 para formarse en los más prestigiosos centros arqueológicos europeos.

Resultó natural que formara parte del proyecto del nuevo Museo Nacional de Arte Romano, ocupándose del discurso expositivo y del análisis espacial. En 1986 se hizo, por concurso oposición, con la primera plaza de conservadores que publicó el Museo y desde su incorporación a la plantilla del mismo tuvo a su cargo la organización de las relaciones científicas, tanto las nacionales como las de ámbito internacional. Es en esta labor en la que tuve la oportunidad de trabajar con la Dra. Nogales Basarrate para la organización de actividades académicas dirigidas a los alumnos de la Universidad de Extremadura. Posteriormente, sería responsable de los departamentos de Documentación, Investigación y Difusión del Museo, además de las Relaciones Internacionales. Tras su paso por la Consejería de Educación y Cultura, entre 2011 y 2015, regresaría al Departamento de Investigación hasta el 2017, en que fue nombrada, por concurso de méritos, Directora del Museo tras más de treinta años de estar vinculada

a esta institución museística y habiendo contribuido de manera muy significativa al reconocimiento de este en el ámbito científico nacional e internacional. La Dra. Nogales Basarrate tomaba el testigo de sus ilustres predecesores, don José Álvarez Sáenz de Buruaga y don José María Álvarez Martínez, y el reto era extraordinario. Un reto que asumíó exitosamente con los avales de su completa formación, sus amplios conocimientos, su entrega al museo y su férrea voluntad.

Tras su reincorporación al Museo, después de su paso por la Consejería, se implicó de lleno en el proyecto de ampliación del Museo Nacional de Arte Romano y la futura sede de la colección visigoda. Solo desde el conocimiento exhaustivo de las colecciones se puede disponer de una posición privilegiada para la acción integral en el Museo, como es la que desarrolla en el mismo, habiendo sido testigo y cómplice de la extraordinaria transformación del mismo desde 1986 hasta nuestros días.

Desde el Departamento de Investigación del Museo se ocupó, dentro de la línea de la difusión internacional del mismo, de organizar foros especializados, proyectos y redes europeas, estableciendo contacto con instituciones de referencia de Francia (Sorbona, Louvre, Escuela Superior de Altos Estudios, CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), Universidad y Museo Saint-Raymond de Toulouse, centro “Pierre Paris” de la Universidad de Burdeos), de Italia (Museo de los Foros Imperiales de Roma, Soprintendenza del Lazio), de Alemania (Instituto Arqueológico Alemán y otras instituciones), de Estados Unidos (Universidad Sur de California) y de Portugal (universidades de Lisboa, Coimbra, Évora, Algarve, Museos de Évora y Nacional de Arqueología). Estableció con estas instituciones proyectos de investigación I+D+i, consciente del papel que deben ejercer los museos en la actividad investigadora. Ha participado en más de 25 proyectos de investigación, nacionales e internacionales, buena parte de ellos como investigadora principal, como es el caso del dedicado a los foros de *Augusta Emerita*.

Una faceta fundamental ha sido su papel en la difusión científica, defendiendo con tesón el carácter aplicado de la investigación en los Museos, lo que ha propiciado que desde el MNAR haya coordinado y desarrollado numerosos congresos, encuentros, seminarios, coloquios y ciclos de conferencias para la divulgación de estos avances científicos.

En todo ello la recipiendaria se ha afanado con ahínco, lo que debe reseñarse de forma notoria, pues supone un ingente trabajo. Su papel en esta dirección, con la anuencia de otros destacados investigadores, como el Dr. Álvarez Martínez, ha convertido el MNAR en un centro europeo de excelencia científica.

Entre los proyectos de investigación más señalados, es necesario mencionar la codirección, con la Dra. León-Castro, del estudio e inventario de los fondos de los almacenes de Villa Adriana (Tívoli), una de las intervenciones arqueológicas españolas en el extranjero más exitosas, y el proyecto “Europa Romana” que dirigió, en el que participaron los más importantes museos arqueológicos de Italia, Inglaterra, Francia, Rumania, Alemania, Portugal y España y que tuvo como resultado la creación de la “Red de Museos Europeos de la Romanidad”. Dicha red, en el marco del programa Cultura 2000 de la Comunidad Económica Europea, está liderado por el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

Su producción científica derivada de su faceta investigadora es excepcional y difícil de sintetizar en estas páginas. Es autora de monografías tan relevantes como *El retrato privado en Augusta Emerita*, antes mencionada, *Espectáculos en Augusta Emerita, 150 años de la vida de un Museo. Museo de Mérida 1838-1988*, *Forum coloniae Augustae Emeritae: El templo de Diana*, en colaboración con el Dr. Álvarez Martínez, *Aquae Aeternae. Una ciudad sobre el río*, en colaboración con don José Luis Mosquera Müller, *Imagen y memoria: monumentos funerarios con retrato*, en colaboración con los doctores Edmondson y Trillmich, o *Villa Adriana. Esculturas de los almacenes*, con la Dra. León-

Castro. Además, es autora de más de 150 artículos, capítulos de libros, ponencias a congresos y catálogos de exposiciones en los que ha abordado las más variadas facetas del arte y del urbanismo romanos. Es miembro de varios comités científicos nacionales e internacionales de revistas especializadas. Ha sido editora de importantes monografías, como *Culto imperial. Política y Poder*, junto con el Dr. González Fernández y *Marmora hispana*, con el Dr. Beltrán Fortes, o *Roma y las provincias*, con la Dra. Rodá de Llanza, y los recientes volúmenes de *Ciudades Romanas de Hispania*, que son referencia obligada. Todo ello la ha hecho acreedora de un más que merecido prestigio nacional e internacional, dando buena cuenta de ello la frecuencia con la que es requerida su presencia en foros nacionales e internacionales para presentar ponencias o dictar conferencias.

Es preciso destacar también la proyección de la labor investigadora que ha llevado a cabo en el terreno docente, pues ha sido profesora invitada en museos y universidades nacionales e internacionales, como es el caso de la Universidad Sur de California, la Fundación Getty en Malibú, la Universidad de París-Sorbona, la Escuela Práctica Superior de Altos Estudios, la Sociedad Francesa de Arqueología Clásica, el Instituto Arqueológico Alemán de Berlín, el Museo de los Foros Imperiales de Roma o la Universidad de Lisboa, entre otros centros. Durante una treintena de años ha sido Profesora del Centro Regional de la UNED de Mérida. Ha dirigido varias tesis doctorales de temática diversa, desde la arqueología clásica hasta la museología.

Pero todo este bagaje de experiencias y conocimientos adquiridos por la recipiendaria en el terreno de la cultura y la educación no se quedaría solo en las aulas, los foros académicos y los espacios museísticos, pues en el 2011 y a requerimiento de la Junta de Extremadura se convertía en Consejera de Educación y Cultura, cargo que desempeñó durante cuatro años dentro de un perfil eminentemente técnico y profesional. Entre las actividades que su Consejería desarrolló bajo su dirección, habría que destacar el proyecto regional de “Ciudades

Romanas de Extremadura”, que supuso un impulso de los yacimientos más singulares de nuestra región, entre ellos los de Medellín y Regina. Dentro del programa internacional “Extremadura es cultura”, difundió la cultura extremeña en los Institutos Cervantes de Berlín y Lisboa. También propició diversos convenios entre el Ministerio de Educación y Cultura y la Junta de Extremadura para participar en la puesta en valor de diversos programas relacionados con los conjuntos monumentales extremeños y los yacimientos arqueológicos. En los museos extremeños inició la implantación del sistema de normalización documental del programa DOMUS. Colaboró de una manera muy especial en la organización e impulso de la colección y segunda fase del Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, así como en la creación del Consorcio Ciudad de Cáceres-Patrimonio de la Humanidad, entre otras muchas e importantes acciones en pro de la cultura y el patrimonio extremeños.

Durante su mandato como Consejera, Extremadura acogió eventos internacionales de gran importancia, como fue el XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica, el tercero de los celebrados en España desde comienzos de la pasada centuria, al que acudieron las más prestigiosas figuras del mundo clásico y setecientos participantes.

De las relaciones internacionales que la recipiendaria ha llevado a cabo desde lo científico e institucional, me gustaría destacarles las que ha procurado con las instituciones portuguesas. Las relaciones hispano-lusas han sido siempre una prioridad para la Dra. Nogales, consciente de la comunicación que existió entre la capital augustana y las comunidades lusitanas, partícipes de una historia común que se venía desvelando desde el “Grupo Lusitania”, creado en el Museo Nacional de Arte Romano en la década de los ochenta del pasado siglo, y posteriormente desde la “Red Lusitania”, con sede en el museo emeritense y que, con el uso de las plataformas digitales, procura derribar las fronteras científicas que separaban a nuestras naciones, vertebrando entre 2014 y 2015 el Proyecto Internacional Transfronterizo

“Lusitania romana”. Con este alto horizonte como norte y guía, creó la serie de publicaciones del Museo Nacional de Arte Romano titulada *Studia Lusitana* y propició exposiciones como la denominada “Lusitania romana: Origen de dos pueblos”, celebrada en el 2015 con gran éxito. La Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, que desde el Título 1º de sus Estatutos insta a estrechar vínculos con Portugal, no puede por menos que congratularse por esta faceta de su labor científica y profesional. La Real Academia extremeña se congratula de igual forma que ya hicieran otras instituciones que se honran de tenerla en su seno, pues no en balde es Académica Correspondiente de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, así como miembro del Instituto Arqueológico Alemán y miembro del patronato de la Fundación de Estudios Romanos.

Todo esto, de manera sucinta, sintetiza su infatigable actividad, pero además debemos destacar su compromiso con Extremadura, con la investigación de excelencia y con la defensa a ultranza del patrimonio, afanes que viene desarrollando de manera talentosa desde sus distintas responsabilidades. Y todo ello sin perder la sonrisa, el tono amable y la exquisita educación. Trinidad Nogales Basarrate ha hecho suyo el conocido dicho del psicoanalista estadounidense, Theodore Isaac Rubin, según el cual ser amable es más importante que ser sabio; y que entender esto es el principio de la sabiduría.

Con estos avales, la Dra. Nogales Basarrate llega a esta institución y lo hace formalmente con un discurso que, después de todo lo indicado con anterioridad, resulta de una coherencia incuestionable. Un discurso brillante en todos sus aspectos y a la altura de su no menos brillante *curriculum*. La magnífica disertación que acabamos de escuchar resulta una suerte de homenaje a sus maestros, a su formación, a su labor académica y científica y a sus colaboradores en el Museo, pues lleva muy a gala el valor del trabajo en equipo.

La Dra. Nogales Basarrate, como han podido constatar, ha desgarnado un discurso riguroso. Tras las páginas del mismo y de los minutos que ha dedicado a su lectura en esta sala hay muchos años de investigación continua y denodada. Una investigación que lejos de quedarse en los anaqueles de las bibliotecas, se proyecta en la adecuada transferencia del conocimiento hacia la sociedad, como hace desde la gestión del Museo Nacional de Arte Romano. La aplicabilidad es algo que no solo se encuentra en las ciencias puras o fundamentales, como erróneamente y de forma injusta se viene considerando desde algunas esferas. Si por ciencia entendemos la actividad que genera conocimientos a partir de la observación objetiva, la experimentación y la aplicación de modelos teóricos, podemos decir que la Dra. Nogales Basarrate, cuyos conocimientos no le vienen por “ciencia infusa”, ha hecho “ciencia aplicada” con su discurso. Y entender esto es crucial para el incierto momento que viven las ciencias sociales y humanas, pues de seguir por estos derroteros los que nos dedicamos a estas acabaremos sin medios para poder investigar eficazmente y haciendo “ciencia ficción”.

Iconografía romana. Sociedad y mensaje. Una mirada desde Augusta Emerita, es el atractivo y sugerente título de su discurso. Un discurso que, apoyándose en los resultados de sus muchas investigaciones previas, supone la inmersión en el apasionante mundo de las imágenes, de su lectura y trascendencia para comprender la sociedad que las genera. Un discurso que va de lo general a lo local y de aquí trasciende nuevamente a lo primero para alcanzar el círculo virtuoso de la ciencia histórica. Un discurso, en fin, que es esencialmente Historia del Arte, la disciplina de mi actividad universitaria y científica, merced a lo cual acepté con gusto la labor que en estos momentos desempeño.

“Iconografía”, “sociedad”, “mensaje”, “mirada”. Cuatro palabras que condensan toda una metodología científica. Una mirada sobre la iconografía romana para descifrar el mensaje de la sociedad. Una propuesta inspirada en la escuela alemana de Aby Warburg y en su afán por trascender el mensaje iconográfico de las imágenes y llegar a la

lectura iconológica de las mismas para entender y explicar a la vez las circunstancias sociales y culturales en las que surgen. Un método, el iconográfico, que solo el perfecto conocimiento de la cultura que inspira las imágenes garantiza logros satisfactorios. Una fórmula científica a la que se aplica con éxito la recipiendaria merced a la erudita formación a la que antes aludíamos.

Y adentrándonos en los pormenores del discurso, es preciso destacar en primer lugar el extraordinario trabajo de síntesis que nos presenta. Tarea nada sencilla cuando se puede decir tanto sobre el tema abordado y cuando se conoce este tan profundamente. Un singular trabajo de compendio, alambicado en el crisol de sus muchos conocimientos y que dota a su discurso de unos valores didácticos de gran utilidad para docentes y discentes. Esta, de alguna manera, es también una plausible forma de proyección de esta Real Academia hacia la sociedad.

Inicialmente, a modo de “introito”, nos presenta una pertinente selección de piezas señeras del arte griego y romano, como el singular “Vaso François”, el relieve de las Panateneas del Partenón, el altar de Zeus y Atenea de Pérgamo, el *Ara Pacis*, la Columna Trajana y, finalmente, el relieve de Agripa de Mérida para ejemplificar el discurso político de las imágenes e ilustrar lo que la recipiendaria llama un “pensamiento social plasmado en imágenes discursivas”.

En una coherente continuidad que camina en la dirección a la que hábilmente nos conduce la recipiendaria, nos introduce a continuación en un tema tan querido y próximo a la Dra. Nogales, como es el de la imagen individual, el retrato. Y, de igual forma que en la imagen de la colectividad, nos dirige hasta Mérida y aquí encuentra la tranquilidad de una remansada y conocida bahía en la singladura de su discurso.

Lejos queda ya- aunque solo en la distancia temporal- aquel 1949, cuando el insigne historiador y arqueólogo don Antonio García y Bellido, poco antes de sacar su obra *Esculturas romanas de España y*

Portugal, en el que dedicaba una atención especial a los retratos emeritenses, presentaba una ponencia en el I Congreso Nacional de Arqueología, celebrado en Almería, titulada “Retratos romanos de la Península Ibérica”. En su intervención, el profesor García y Bellido manifestaba su extrañeza por la escasa atención que hasta entonces se había dedicado al tema del retrato de tiempos de Roma en la Península Ibérica, a pesar de su extraordinaria importancia. Fue, sin duda, el punto de partida, pero era necesario analizar ese género de la escultura romana desde otra perspectiva que permitiera algo tan importante como diferenciar los talleres de realización e identificar los estilos de los mismos. Únicamente quien dispone de los recursos que proporcionan la ciencia arqueológica y la Historia del Arte, como acontece en la Dra. Nogales Basarrate, puede abordar con garantías esa perspectiva analítica triédica en la que se aúne lo arqueológico, lo artístico y lo iconográfico, lo que no está al alcance de todos. Por otra parte, la investigación en esta rama del saber cambia a medida que las excavaciones arqueológicas arrojan nuevos hallazgos. Pensemos, por seguir con el ejemplo de García y Bellido, que en su obra se registran solamente sesenta retratos romanos en la provincia de la Lusitania y que la Dra. Nogales nos presentó más de ochenta retratos privados emeritenses en su monografía.

El nombre de la nueva académica se sumó hace tiempo a la de otros destacados investigadores de la escultura romana y, en particular, del retrato, desde Bernuolli, a finales del siglo XIX, hasta W. Trillmich, pasando por Hübner, Curtius, Poulsen, Gross, Almagro Bash, Fittschen, León-Castro y tantos otros. Prueba singular de ello es su excelente monografía titulada *El retrato privado en Augusta Emerita*, que, publicada en 1997 por la Junta de Extremadura y la Diputación de Badajoz, se ha convertido en un libro de cabecera no solo para los investigadores en el patrimonio romano, sino también para los de otras épocas habida cuenta de su condición modélica de trabajo de investigación histórica, artística y arqueológica.

Cuando es necesario, la formación arqueológica de la recipiendaria da paso a la de historiadora del arte para adentrarse en los terrenos plásticos y estéticos de las obras con las que trabaja y completar de esta forma el análisis de las mismas. Hace ya algún tiempo que la Dra. Nogales Basarrate acuñó felizmente el término de “realismo emeritense” para definir el estilo de los talleres locales a la hora de abordar el tema del retrato privado. El peso del realismo en la plástica retratista emeritense se revela como una fórmula identitaria y localista, como agudamente ha señalado. Muy interesante es, sin duda, esa “ruralización” que revelan aquellos primeros retratos privados emeritenses, permitiendo a la Dra. Nogales Basarrate adentrarse en la sociedad de la colonia, lo que hace con la inestimable ayuda de los trabajos que sobre la epigrafía romana de Mérida realizara tan acertadamente nuestro compañero académico, el Dr. García Iglesias, aunque, como bien sabe la recipiendaria, no siempre esta información sirve cuando se aborda el estudio de los retratos privados al carecer los mismos de la información epigráfica complementaria.

Pero lejos de fondear en la remansada cala del retrato privado, la recipiendaria retoma la travesía y se sumerge en otras aguas, en terrenos complementarios y necesarios para alcanzar el objetivo de su texto expresado de forma sentenciadora en su título. El retrato privado da paso al rostro idealizado del poder y con este analiza la potencia de las imágenes de políticos y emperadores en cuanto que iconos reconocibles e imitables. Y en ese nuevo espacio nos presenta ejemplos tan excepcionales como “La gitana”, que sitúa en el mestizaje iconográfico que se produce en la colonia emeritense en el siglo I d.C. En ese punto, se apoya en las últimas investigaciones que, sobre el retrato imperial y oficial, ha llevado a cabo y publicado este mismo año, así como en los últimos descubrimientos arqueológicos emeritenses, como el retrato “octaviano” de Augusto.

Nunca eludió, y tampoco lo hace ahora, abordar el discutido tema de la procedencia de las obras. Dilucidar si los retratos llegaron de Italia

o salieron de los talleres emeritenses, apoyándose en consideraciones técnicas y estéticas, ha sido uno de los caballos de batalla de la Dra. Nogales Basarrate desde hace años. Una tarea difícil cuando, como en este caso, la ciencia histórica no puede apoyarse en la documentación textual, como sí podemos hacer los que nos dedicamos a los tiempos de la modernidad histórica. Ha sido un largo y fructífero camino el recorrido desde los trabajos pioneros de Ferri en este sentido hasta los de la recipiendaria para poder abordar este controvertido y comprometido tema. El análisis de las piezas en todos sus perfiles estéticos y técnicos ha posibilitado a la recipiendaria definir el perfil de la escuela escultórica emeritense con absoluta solvencia.

Lo mismo podemos decir con respecto a la procedencia de los materiales utilizados por las *officinae* emeritenses. Sobre este aspecto, la Dra. Nogales Basarrate ya nos hizo saber su razonada y docta opinión sobre el origen lusitano del mármol y cómo Mérida se convirtió en un crisol en el que las técnicas llegadas de Italia se encontraban con el valioso mármol lusitano para producir obras de singular calidad.

La iconografía numismática, tan elocuente para la historia de la colonia, sirve de umbral al tema de la imagen del poder y, desde este, trascender al del poder de la imagen. Los ejemplos emeritenses de la iconografía imperial existentes en el Teatro, el Templo de Diana o el Foro Provincial, sobre los que en algún caso ha trabajado y publicado recientemente, se suman con derecho propio a la imagen del mismo imperio, sirviendo de ejemplos paradigmáticos al catálogo de la imagen del poder. La interpretación de estas imágenes por parte de la Dra. Nogales Basarrate resulta proverbial; como es el caso de las figuritas bronceas que autorizadamente identificó hace algunos años como *simulacra*, localizándolas en el contexto del culto imperial.

Contextualizar las imágenes y su iconografía es una labor fundamental cuando nuestro objetivo científico es descifrar el mensaje de aquellas y comprender su presencia en la capital del imperio y en los

confines de este. La recipiendaria lo hace de manera ejemplar cuando sitúa en *Emerita Augusta* los iconos de los mitos de Eneas y Rómulo. El Grupo de Eneas, identificado como tal por W. Trillmich, sería semejante al que debió existir en el foro imperial metropolitano. El claro mensaje político de estas imágenes cargadas de simbolismo había sido ya acertadamente desvelado por la Dra. Nogales Basarrate y ahora vuelve sobre él para situarlo en el contexto de esa “mirada” desde Mérida de la iconografía romana.

Caminando hacia el final de esa “mirada” y de su discurso, la nueva Académica nos lleva al mundo del poder militar del imperio, simbolizado en armas y triunfos bélicos. De su mano vamos desde el foro de Trajano de Roma hasta el *sacrarium* del teatro y los sofitos del Templo de Marte de Mérida para hacer nuevamente historia general desde lo local y comprender tanto la una como la otra.

Y, finalmente, llegamos al territorio dominado por lo colosal, por la dimensión sobrenatural de la imagen humana. Este epílogo no es nada caprichoso y tiene un coherente sentido discursivo, pues de lo terrenal de las imágenes de los retratos privados llegamos al mundo de lo eterno. De los retratos de aquellos colonos, que aspiraban a la inmortalidad que les confería su efigie, a las imágenes de la misma inmortalidad al asemejarse a la divinidad.

Sras. y Sres. Académicos, tanto por lo que hasta este momento ha desarrollado la Dra. Nogales Basarrate en pro del patrimonio extremeño y lusitano como por el compromiso que desde su ingreso como electa ha demostrado para con esta Real Academia, debemos congratularnos y felicitarlos por el acierto en la propuesta y elección de la nueva académica de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes.

Excma. Señora doña Trinidad Nogales Basarrate, el paso de electa a numeraria en esta institución académica no puede ser más gozoso. En unos instantes la Directora de la Real Academia le impondrá la medalla

de esta que, cual corona de laurel y *toga picta*, por seguir con el símil del *triumphus* romano, accederá a la condición de Académica de Número. Estoy absolutamente convencido de que lo llevará a gala allá donde vaya, de igual forma que la Real Academia de Extremadura lleva a gala tenerla en su seno.

He dicho.



FUNDACIÓN
DE
ESTUDIOS
ROMANOS