

Trabajo Final de Máster  

---

Máster del Mediterráneo Antiguo

**LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE  
PODER DEL IMPERIO ROMANO:  
LAS COLUMNAS CONMEMORATIVAS**



Universitat  
Oberta  
de Catalunya

Autor: JAIME ALONSO LORENZO

Tutor: ISAÍAS ARRAYÁS MORALES

Curso 2019-2020  
Segundo semestre

“El propósito de ponerlos sobre columnas fue  
levantarlos por encima de los otros mortales”  
(Plin, *Nat.* 34. 12)

**Resumen:** El presente trabajo nace con la intención de vincular el papel de los obeliscos egipcios con la aparición de las grandes columnas conmemorativas en Roma. Para ello, hemos optado por llevar a cabo una revisión bibliográfica de los artículos y publicaciones que, de forma independiente, han abordado los distintos puntos del proceso de configuración de las columnas conmemorativas como tipología propia del poder imperial. Este proceso no ha sido hasta ahora estudiado como un único tema en su conjunto, sino que los distintos aspectos que forman parte de él han sido estudiados de forma fragmentaria. En este trabajo pretendemos poner en común estos estudios a través de su revisión crítica. Para ello, en este trabajo abarcamos desde los antecedentes formales de columnas en el mundo griego hasta la posterior utilización de los monumentos romanos por los imperios y estados modernos, pasando por el papel ideológico y simbólico de los obeliscos y, por supuesto, las grandes obras imperiales con la columna de Trajano como su máxima expresión. Más que aportar datos novedosos e información nueva sobre estos monumentos, aspiramos a dar un enfoque diferente a través de su concepción dentro un proceso evolutivo y configurador de una tipología propia del poder imperial.

**Palabras clave:** Columnas conmemorativas; obeliscos; Roma; monumentos; Trajano.

# LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE PODER DEL IMPERIO ROMANO: LAS COLUMNAS CONMEMORATIVAS

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	5
<b>1.1. Objetivos y justificación</b> .....	7
<b>1.2. Metodología y fuentes</b> .....	8
<b>1.3. Estado de la cuestión</b> .....	10
<b>2. LA IMAGEN DE PODER EN EL MEDITERRÁNEO ANTIGUO</b> .....	11
<b>3. ANTECEDENTES FORMALES Y SIMBÓLICOS DE LAS COLUMNAS CONMEMORATIVAS IMPERIALES</b> .....	14
<b>3.1. Grecia: columnas votivas y el trofeo de Maratón</b> .....	14
<b>3.2. Egipto: el nuevo significado de los obeliscos en Roma</b> .....	18
<b>3.3. Tipologías previas en el mundo romano</b> .....	22
<b>4. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE EMPERADOR</b> .....	24
<b>4.1. El nacimiento del Imperio. Consecuencias de la conquista de Egipto</b> .....	24
<b>4.2. Nuevo orden, nueva imagen: la imagen de la Roma imperial.</b> .....	32
<b>4.3. Los obeliscos como monumentos imperiales</b> .....	35
<b>5. DESARROLLO ARTÍSTICO Y MONUMENTAL DE LAS COLUMNAS CONMEMORATIVAS</b> .....	39
<b>5.1. Del desarrollo del relieve histórico-narrativo</b> .....	39
<b>5.2. La columna de Trajano</b> .....	45
<b>5.3. La columna de Marco Aurelio</b> .....	48
<b>5.4. Las columnas de Constantinopla</b> .....	52
<b>6. RECUPERACIÓN Y REINTERPRETACIÓN MODERNA DE LAS COLUMNAS Y OBELISCOS ROMANOS</b> .....	56
<b>7. CONCLUSIONES</b> .....	61
<b>8. REFERENCIAS</b> .....	64
<b>8.1. Fuentes literarias antiguas</b> .....	68
<b>9. ANEXO</b> .....	69

## 1. INTRODUCCIÓN

Fue en el corazón del Imperio romano, en los primeros siglos de nuestra era, cuando el arte conmemorativo alcanzó sus cotas más altas. Los emperadores romanos, encabezados por Augusto, inmortalizaron su imagen y su legado mediante todo un repertorio de monumentos y edificaciones que, con el permiso de los faraones egipcios, no encuentran parangón a lo largo de la historia de la humanidad. Al igual que muchos otros aspectos de la cultura romana, el repertorio artístico y arquitectónico con el que los emperadores inmortalizaron su imagen fue el resultado de la simbiosis de elementos tomados de todo el mundo antiguo y que, en Roma, encontraron su máxima expresión. La asimilación cultural llevada a cabo en Roma fue especialmente intensa con el mundo griego, baste ilustrarlo con la acuñación del término “grecorromano” para hacer referencia a todo aquello que es común a ambas culturas. Este proceso de asimilación e integración de las formas griegas fue una consecuencia directa de la irrupción definitiva de Roma en Oriente durante el periodo tardo-republicano, particularmente a raíz del conflicto con Filipo V de Macedonia en el inicio de las llamadas Guerras Macedónicas (ca. 214-205 a.C. y 200-197 a.C.) La expansión de la hegemonía romana culminaría con la anexión del Egipto ptolemaico tras la batalla de *Actium* (31 a.C.)

Mediante una perspectiva global, este proyecto pretende abordar y desarrollar el proceso de construcción de columnas conmemorativas como imágenes de poder. Se tratará de dar respuesta a qué antecedentes encuentran los grandes monumentos imperiales en otras culturas mediterráneas –particularmente la egipcia y la helenística, estrechamente relacionadas a raíz de las conquistas de Alejandro y el establecimiento del Egipto ptolemaico–, cómo fueron adoptadas y modificadas las tipologías clásicas para configurar las columnas conmemorativas, cómo se dotó de un nuevo significado a los monumentos antiguos para integrarlos como parte del discurso de poder de los emperadores, así como de qué manera y con qué fin se configuraron las grandes columnas imperiales romanas.

Los antecedentes más evidentes en cuanto a la tipología los encontramos, como en la mayoría de los aspectos de la cultura romana, en el mundo helenístico, que si bien es cierto que tiene su epicentro en Grecia, se propagó por todo el Mediterráneo oriental. Sin embargo, los aspectos formales no son, ni mucho menos, los únicos que contribuyeron a la codificación del lenguaje artístico y monumental que revistió y acompañó a los gobernantes más poderosos del Imperio Romano. En este sentido, conviene destacar la importancia que tuvo el mundo egipcio en dos facetas fundamentalmente. La primera, debido a que la victoria romana sobre la flota comandada por Marco Antonio y Cleopatra en *Actium* supuso la conquista romana de Egipto y el punto de inflexión para la coronación de Augusto como *princeps* y el dominio definitivo de Egipto. La segunda, porque fue precisamente a partir de este momento cuando se potenció la construcción de una imagen triunfal a través de grandes monumentos en Roma, entre los que tuvieron un papel destacado los obeliscos egipcios. Roma conquistó un Egipto que estaba ya integrado en el mundo helenístico, en el que la cultura egipcia y la helenística habían experimentado una simbiosis.

La valoración y el calado que tuvo la cultura faraónica en Roma llevaron a la producción romana de monumentos inspirados, o directamente copiados, de las formas egipcias. Sería un error ignorar que la adopción de pirámides y obeliscos respondía, además de a una admiración cultural, a motivaciones políticas que reivindicasen a través de las formas arquitectónicas el triunfo militar que se había logrado en *Actium* y que otorgaba a Augusto el control directo del Alto y el Bajo Egipto. El valle del Nilo quedaba bajo el

mando imperial como una prefectura y la figura del faraón se incorporaba de forma sincrética a la de Augusto.

Las columnas conmemorativas romanas son consideradas, como tal, una tipología propiamente romana. Esto no quiere decir que carezcan de antecedentes en otras culturas como la griega o la egipcia, sino que es en Roma donde se muestran por primera vez con las características que podemos considerar definitorias de esta tipología concreta. En la Grecia Clásica podemos encontrar grandes columnas votivas coronadas por estatuas –erigidas principalmente en los grandes santuarios como el de Delfos, Olimpia o Samotracia–. Asimismo, se pueden mencionar numerosos obeliscos trasladados a Roma desde Egipto con una intención conmemorativa. También se pueden citar grandes ejemplos de columnas rostrales levantadas en recuerdo de victorias romanas en batallas navales. Sin embargo, ninguno de estos antecedentes va a reunir en sí mismo las características técnicas y simbólicas que se deben atribuir a las columnas conmemorativas como monumentos únicos del arte imperial.

Más allá de su valor simbólico como imagen y muestra de poder, las grandes columnas imperiales tienen un incalculable valor artístico como máxima expresión del relieve histórico-narrativo. En este sentido, las escenas que recorren en espiral el fuste de la Columna de Trajano son el canto de cisne de esta tipología de relieve. La calidad artística y técnica se suman al ya de por sí incalculable valor documental de las escenas, y convierte este monumento en un hito sin comparación en la historia del arte universal. Infinidad de figuras se despliegan talladas, ininterrumpidas, sin repeticiones a lo largo de los cientos de metros que recorren el fuste helicoidalmente, componiendo una obra que –ni narrativa ni técnicamente– logró ser igualada ni siquiera en otras obras imperiales.

Ninguno de estos monumentos sobrevivió indemne a la caída del Imperio Romano de Occidente, si bien es cierto que unos gozaron de mejor suerte que otros. Muchos de los monumentos que se habían alzado en Roma, del mismo modo que la ciudad, sufrieron el derrumbe, el abandono y el olvido durante siglos. No fue hasta el siglo XV cuando la voluntad papal de reconstruir la capital del Cristianismo motiva la restauración y reutilización de los antiguos monumentos para servir a la construcción de la imagen de poder del nuevo imperio de la luz y la fe. La Iglesia se alza triunfante sobre los antiguos imperios, terrenales y en gran medida paganos, y se sirve de sus símbolos para reivindicar su victoria. El renacer que Roma experimentó de la mano del papado como centro de la fe cristiana, se manifestó en la recuperación y reinterpretación de obeliscos y columnas que ayudaban a configurar de nuevo una imagen a la altura de una capital imperial. No debemos olvidar, sin embargo, que el papado es también responsable del deterioro de muchos de los monumentos paganos como el Coliseo o numerosos monumentos que nos han legado modificados, sustituyendo imágenes paganas por santos y demás figuras de la Cristiandad.

Los monumentos que antaño sirvieron para ilustrar el poder de los grandes emperadores romanos, siglos después fueron utilizados para encarnar el renacer de la Iglesia, triunfante sobre los imperios sobre cuyas ruinas se alzaba su nueva capital. Al fin y al cabo, columnas y obeliscos habían sido muestra de poder, de propaganda y de superioridad de un imperio sobre el resto, y ese era el significado que volvían a tener siglos después.

## 1.1. Objetivos y justificación

La finalidad de este proyecto es aportar una visión de conjunto acerca del desarrollo y el significado que los monumentos conmemorativos, especialmente referido a las columnas, alcanzaron en el mundo clásico y cómo su producción culminó durante el Alto Imperio Romano. Se aspira a poder dar una visión completa, que trascienda los límites del mundo romano y que englobe la evolución de las tipologías y su significado hasta su culminación en las obras de Antonino Pío, Trajano o Marco Aurelio en Roma, o Constantino, Teodosio I y Arcadio en Constantinopla.

El objeto de estudio no es, por tanto, la columna como máxima expresión del arte conmemorativo romano, sino la evolución que desde Grecia y Egipto experimentaron estos monumentos tanto en su forma como en su fondo y su asimilación por parte de Roma. En el aspecto formal, es evidente que el peso de la tradición helena fue determinante mientras que en su significado adquiere un especial protagonismo la idea que, desde Augusto, se fragua en torno a la imagen del poder a través de grandes obras públicas. Por otro lado, conviene no ignorar el importante papel que habrían desempeñado también los obeliscos egipcios que, si bien es cierto que guardan ciertas similitudes en cuanto a las características formales, fueron especialmente reivindicados en su faceta simbólica también desde el gobierno de Augusto.

Esta idea ha sido recuperada en época moderna y utilizada por los principales estados para adornar sus capitales. En París, por ejemplo, Napoleón Bonaparte levantó una gran columna ubicada en la *Place Vendôme* a imagen y semejanza de la obra trajana, o través del obelisco instalado en la *Place de la Concorde*. Sin poder precisar hasta qué punto fue determinante en la configuración de estos monumentos en Francia, no debe pasar desapercibida la expedición francesa que entre 1799 y 1800 viajó a Egipto y pudo conocer estas obras de primera mano. La campaña francesa también supuso un hito fundamental para el redescubrimiento y revalorización de la civilización egipcia en época moderna, así como para el desciframiento de la escritura jeroglífica por parte de Champolion.

De este modo se pretende ampliar la perspectiva desde la que tradicionalmente se han estudiado el arte conmemorativo y, en lugar de centrarnos en el estudio pormenorizado de los ejemplos más representativos –que, desde luego, no se pretenden pasar por alto y también formarán parte de este estudio– lo haremos en torno sus antecedentes y el proceso evolutivo que conduce a estos grandes monumentos y a su recepción por parte de Roma. Se abordará, por tanto, la evolución de su significado y simbolismo, de sus formas y su adaptación a las necesidades artísticas, sociales y políticas de la Roma imperial. No se pretende el estudio individualizado de los monumentos concretos, sino dar una visión de conjunto que permita profundizar en las influencias, el significado y la relevancia posterior que tuvo el arte conmemorativo imperial romano.

Por otro lado, se espera lograr la integración de los obeliscos egipcios en el mismo relato evolutivo que las columnas. Habitualmente aquellos proyectos que abordan el estudio de los obeliscos en el mundo romano lo hacen de forma aislada o dentro de proyectos relativos a la egipcización de Roma. Del mismo modo, aquellos que se encargan de la proyección del poder imperial a través de la construcción de monumentos, acostumbran a obviar los obeliscos como parte de esas obras públicas. Sin embargo, a mi modo de entender y así pretendo plasmarlo en este trabajo, la utilización de los obeliscos como símbolos de poder por parte de los emperadores debe tener un protagonismo mayor del que tradicionalmente se les ha atribuido.

El punto de vista desde el que se pretende abordar este trabajo va a posibilitar que, además de conocer los monumentos conmemorativos en su vertiente social y política, como configuradores de toda una escenografía del poder imperial, se pueda hacer también desde su vertiente artística. No debemos olvidar que, al menos según su interpretación patrimonial actual, estos monumentos tienen un valor artístico incalculable y constituyen ejemplos únicos del genio creador humano.

## 1.2. Metodología y fuentes

Dada la naturaleza y las características del trabajo, he concluido que la forma más adecuada de abordarlo consiste en llevar a cabo una revisión bibliográfica y recopilación de las publicaciones realizadas hasta la fecha sobre la materia que nos ocupa. De este modo abarcaremos cuestiones como la construcción de columnas votivas en Grecia y los primeros ejemplos de columnas conmemorativas, las relaciones políticas y culturales entre Egipto y Roma, los obeliscos y su traslado, o la construcción de grandes obras públicas y monumentos en Roma. Todo ello con el fin –ya comentado anteriormente– de construir un discurso coherente sobre la evolución del arte conmemorativo y la construcción de la imagen del poder en la Antigüedad Clásica.

Para ello, el principal soporte con el que contamos son las diversas publicaciones y artículos que, desde distintos enfoques, versan sobre los temas que también se involucran en nuestra propuesta de investigación. Por lo general son estudios monográficos, principalmente de índole artística y arqueológica, sobre alguno de los distintos temas que se pretenden poner en común en este trabajo. Como explicaba, dadas la naturaleza de nuestro proyecto, el objetivo no reside tanto en la aportación de datos inéditos como en aportar un enfoque de conjunto que permita una nueva interpretación, desde un punto de vista diferente, de la información ya conocida.

Un trabajo como este presenta unas limitaciones evidentes, en este caso agravadas por la situación global tan excepcional en la que se está llevando a cabo a consecuencia de la crisis de la Covid-19. La principal de ellas es la imposibilidad de visitar *in situ* los monumentos sobre los que trata el proyecto. Por otro lado, derivada de la situación de crisis actual, se presenta la imposibilidad de acceder a fondos documentales de manera presencial, por lo que las fuentes consultadas han de estar disponibles en su totalidad a través de recursos digitales o préstamos con la posibilidad de envío a domicilio.

La información recopilada a lo largo de los años por otros autores, enmarcados dentro de otros proyectos, es el punto de partida principal para este trabajo. Se pretende mostrar la evolución y la adaptación a la que fueron sometidas las formas artísticas conmemorativas en el entorno del Mediterráneo Antiguo, donde se encontró el caldo de cultivo ideal para su desarrollo de la mano de victorias militares dignas de ser recordadas y monarcas ávidos de labrar su imagen inmortal a través de imponentes monumentos.

Nuestro trabajo tiene como obra de referencia, y en ciertos aspectos como modelo, la obra clásica de Paul Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, publicada en 1987 y reiteradamente reeditada y traducida a diversos idiomas, entre ellos el castellano. Esta es una obra referencial en lo que al estudio de la representación del poder a través de monumentos se refiere, así como para conocer la figura y la imagen proyectada de Augusto. En ambos sentidos, esta publicación resulta clave para entender el objetivo de nuestro trabajo. En primer lugar, porque aspiramos a presentar una visión del poder de las imágenes, aunque limitada a determinados monumentos y referente a un mayor marco cronológico. En segundo lugar, porque Augusto es la pieza clave para entender



la constitución del Imperio y todo el imaginario e imagen pública que los futuros emperadores heredaron de él, particularmente en lo relativo al periodo alto-imperial, ya que el Bajo-Imperio y la llegada del cristianismo abrió un repertorio iconográfico completamente diferente a la imagen regia.

Hay que tener en consideración y acudir a las fuentes primarias de tipo literario más relevantes en cuanto a la recopilación de información acerca de los monumentos que nos proponemos estudiar. En este sentido destaca como fuente de especial relevancia el libro XXXVI de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo<sup>1</sup> (s. I d.C.) en el que se desarrolla el arte de trabajar la piedra. Contamos también con el testimonio del historiador romano Amiano Marcelino, *Historia del Imperio Romano* (s. IV d.C.). Su obra, que es continuación de la de Tácito, abarca del 96 al 378 d.C. y recoge, con destacado interés para el tema que nos ocupa, el traslado de un obelisco por parte de Constancio II desde Alejandría hasta el Circo Máximo de Roma.

Podemos mencionar numerosos autores latinos entre cuya producción literaria encontramos también testimonios referentes a Egipto, su cultura, eventos, geografía o gentes, como Tácito, Suetonio, Plutarco, Juvenal o Apiano. De entre todos ellos destaca la *Geografía* de Estrabón, en la que se recoge una descripción de Egipto a comienzos del periodo romano, cuando el autor visitó el país del Nilo personalmente. Entre los autores griegos destaca también la *Descripción de Grecia*<sup>2</sup> realizada por Pausanias en el siglo II, durante el Alto Imperio Romano y en la que se alude diversas columnas emplazadas en el territorio griego. De igual manera, podemos citar también diversos autores egipcios que escribieron sobre el Egipto romano, tales como Filón o los alejandrinos Orígenes, Atanasio, Clemente o Cirilo.

Como fuentes primarias no podemos olvidar las representaciones, especialmente en el reverso de monedas romanas, que se hicieron de estos monumentos, así como otras producciones artísticas como pudieran ser los mosaicos. Por señalar algún ejemplo, tenemos áureos de Trajano (113-117 d.C.) con la columna del emperador en el reverso, o un medallón de Gordiano III conservado en el *British Museum* que muestra una imagen del Circo Máximo de Roma en cuyo centro se alza un obelisco. En cuanto a las representaciones musivarias podemos destacar un mosaico de grandes dimensiones, conservado en el Museo de Historia de Girona, en el que se representa una carrera celebrada en el Circo Máximo de Roma y en cuyo centro, una vez más, destaca la imagen del obelisco. En cualquier caso, conservar este tipo de imágenes antiguas es especialmente valioso cuando lo que representan son monumentos ya desaparecidos y cuyo único testimonio gráfico se tiene a través de este tipo de fuente.

La revisión crítica y ordenada de las fuentes –tanto primarias, literarias, numismáticas y arqueológicas, como secundarias– nos va a permitir establecer el hilo conductor del proyecto. Manteniendo la evolución de las columnas conmemorativas como principal argumento, el objeto de estudio será necesariamente más amplio y multidisciplinar para poder obtener la perspectiva global que pretende aportar el trabajo. Así, los ejemplos concretos a los que se hará referencia abarcarán desde los grandes obeliscos levantados en Egipto por Tutmosis III en Heliópolis y trasladados posteriormente a Roma y Constantinopla, hasta las columnas de Arcadio y Constantino, sin olvidarnos de los obeliscos que adornaron ambas capitales y pasando por las columnas conmemorativas de la llanura de Maratón, de Trajano o de Marco Aurelio en Roma.

---

<sup>1</sup> Edición Bostock, J., Riley, H. T., Mayhoff, K. F. T. (2006) *The Natural history*, Somerville: Perseus Digital Library. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0137>

<sup>2</sup> Traducción de Jones W. H. S., Litt, D., Ormeron, H. A (1918). *Description of Greece*, Londres: Harvard University press.

### 1.3. Estado de la cuestión

No es una tarea sencilla determinar en qué punto se encuentra el estudio del arte conmemorativo, o no al menos desde la perspectiva que se le pretende dar a este proyecto. La obra más importante y de referencia para el arte conmemorativo y la imagen del poder en la Antigüedad es, sin duda, la ya citada de Zanker, así como otras publicaciones del mismo autor. Debemos señalar también las recientes tesis doctorales de Ferrán Gris Jeremías (2015), acerca de la metodología de estudio de la escenografía del poder en la arquitectura romana, y de Elena Castillo Ramírez (2009) que versa sobre la propaganda política y el culto imperial en el ámbito hispano.

Más allá de la evolución histórica y artística de las columnas conmemorativas, este tipo de monumentos públicos ha sido también estudiado en su vertiente sociológica y antropológica como elementos configuradores de una imagen e identidad común. J. Vergudo Santos (2016) aborda la configuración de los monumentos desde este punto de vista. También A. Domínguez Arranz (2017) hace lo propio centrándose, además, en la Roma imperial.

Son relativamente abundantes y bien conocidas las publicaciones acerca del arte imperial, así como estudios más concretos y detallados de las columnas conmemorativas. Sin ir más lejos, acostumbran a estar siempre presentes en los grandes manuales del arte antiguo, aunque rara vez constituyen un capítulo por sí mismas o se profundiza en ellas del modo que aquí se pretende hacer. Podríamos destacar las publicaciones de M. Beckmann (2011), que propone una vista conjunta y comparativa de las más significativas columnas conmemorativas imperiales, y J. M. Gómez-Moreno (2017), por compartir la visión de conjunto que se encuentra en las columnas triunfales. Sin embargo, este último artículo gravita en torno al barroco europeo, una época en que, si bien es cierto que las columnas conocieron un importante desarrollo, se aleja de su origen. En cualquier caso, no debemos olvidar que la herencia clásica perduró a través del Renacimiento e inspiró las formas artísticas de tiempos modernos.

En cuanto a los antecedentes que las columnas conmemorativas encuentran en el Mediterráneo Antiguo, encontramos también diversas publicaciones que abordan tanto el estudio de las columnas en Grecia –entendidas como monumentos independientes– como de los obeliscos egipcios trasladados a Roma. En el primer aspecto me gustaría destacar la publicación de E. Vanderpool (1966) que estudia el devenir histórico del trofeo que los griegos construyeron en la llanura de Maratón en forma de columna para recordar la histórica batalla. Son más abundantes las publicaciones que podemos citar relativas a la valoración de la cultura egipcia en Roma y al traslado de obeliscos a las grandes ciudades imperiales –Roma, Constantinopla o Alejandría, en Egipto–, así como el significado que adquirieron a raíz de su nueva ubicación. Podemos citar los artículos más o menos recientes de J. A. Jiménez Sánchez (2004), J. R. Aja Sánchez (2007a), M. Swetnman-Burland (2010), C. Calero Ruiz (2013) o M. Hiermansede (2019), o publicaciones más antiguas, pero aún fundamentales, como la de M. L. W. Laistner (1921).

Contamos, por tanto, con una abundante bibliografía que trata de manera autónoma e independiente los diversos aspectos que pretendemos poner en conjunto en nuestro proyecto. Por el contrario, podemos considerar que carecemos de una bibliografía monográfica que aborde la evolución tipológica y simbólica de las columnas conmemorativas en la Antigüedad. No nos queremos limitar a una recopilación y conexión de la información ya publicada, sino que también se pretende una revisión

crítica que localice los puntos en común de estas publicaciones, *a priori* inconexas, y nos ayude a construir un discurso más amplio.

No es sencillo, por tanto, precisar cuál es el estado concreto de la cuestión propuesta como tema de investigación. Si bien es cierto que todos los puntos de vista intervinientes en nuestro trabajo han sido ya objeto de estudios más o menos recientes y detallados, no se ha abordado la cuestión con el objetivo de producir un relato coherente y unificado sobre la evolución de las columnas conmemorativas en el Mediterráneo Antiguo.

## 2. LA IMAGEN DE PODER EN EL MEDITERRÁNEO ANTIGUO

*Monumenta vetera volvere* (Cic. *Arch.* 7. 14.) exclamaba Cicerón ante los primeros síntomas de agotamiento de la República romana (Sánchez, 2002: 43). Se trata de un llamamiento para volver la mirada hacia los monumentos antiguos y dotarlos de un nuevo significado, solo comprensible con la perspectiva que el tiempo permite y recuperar, a través de ellos, el recuerdo y los fundamentos de la historia y la cultura.

Muchos de los grandes monumentos de la Antigüedad fueron erigidos con una intención similar a la que plantea en este caso Cicerón: la voluntad de dejar inmortalizado en una imagen un mensaje que se pretende hacer imborrable. El arte conmemorativo nace y se desarrolla precisamente con este objetivo: perpetuar actos, hazañas, personajes o victorias militares para que fuesen inmortales a través de su recuerdo. No en vano, monumento y memoria comparten la palabra latina *moneo* como raíz etimológica, que viene a significar “recordar” o “hacer pensar”.

El arte conmemorativo fue, en mayor o menor medida, cultivado por las élites de todas las grandes civilizaciones del mundo mediterráneo durante la Antigüedad. Antes de que estas formas culminasen en las grandes columnas y arcos triunfales de la Roma imperial, tanto en Grecia como en Egipto se habían dado los primeros pasos para inmortalizar el recuerdo a través de sus imágenes.

Esta interpretación de las imágenes responde a un uso propagandístico de las mismas, entendiendo la propaganda como un método para plasmar de modo público un contenido político-ideológico concreto.

“Propaganda significa literalmente propagar, reproducir, difundir ideas y no necesariamente políticas, sino también relacionadas con otras ideas, por ejemplo, dinásticas o familiares. Debe ser entendida como persuasión, esto es inculcación, o ‘publicidad.’” (Salcedo, 1999: 99-100)

Estos monumentos, por tanto, eran concebidos como imágenes pese a que la figuración no era un atributo propio. Si bien es cierto que las columnas conmemorativas romanas estaban repletas de representaciones figurativas, e incluso coronadas con ellas, al hablar de imagen nos referimos al monumento en su conjunto y no a estos aspectos concretos. Tomando la definición que presenta J. Verdugo Santos (2016: 170), debemos entender una imagen como la figura, representación, semejanza y apariencia de algo que son creadas en su afán de representar ideas o símbolos, manifestaciones de sus creencias, imitando a la propia naturaleza o dando rienda suelta a su fantasía.

Un término más específico para referirnos a esta connotación de las imágenes es el de “ideoescena”, referido a la conversión de ideas en imágenes. En el caso concreto que nos ocupa, la ideoescena es el resultado de plasmar la ideología, la religión o el poder en grandes monumentos públicos que le den una expresión formal, matérica y sensible para la población.

Los últimos años de la República en Roma fue la época más propicia para la creación de estas imágenes. El arte y la arquitectura de herencia helenística fueron utilizados por los gobernantes romanos para construir una imagen de poder vinculada al mundo helenístico y que contribuyese a disolver el antiguo estado republicano (Zanker, 1987: 383). La conclusión de Zanker, que es aplicable a todas las artes y formas griegas que se ponen al servicio de Augusto, es también atribuible a las columnas conmemorativas que años más tarde se levantarían en Roma. Por parte de los *imperatores* romanos de tiempos tardo-republicanos, desde los Escipiones hasta Mario, Sila, Pompeyo o César, se produjo una adopción de usos y costumbres propias del mundo helenístico.

Si bien es cierto que en las *poleis* griegas no había soberanos como tal —a lo sumo tiranos—, los grandes reyes helenísticos sí recibieron grandes honores divinos que fueron heredados por los soberanos romanos de época tardo-republicana y, por supuesto, los emperadores de Roma. Los propios reyes helenísticos definieron su posición de poder a partir del modelo legado por Alejandro, pero fueron los soberanos romanos quienes legaron a Occidente un lenguaje iconográfico y simbólico a imitación del de Alejandro a través de una práctica conocida como la *imitatio Alexandri*, que determinó el discurso iconográfico de los emperadores. La propaganda y la necesidad de construir un imaginario público apoyándose en grandes obras y monumentos personales tiene una fuerte vinculación con la faceta sagrada y la divinización de los personajes conmemorados.

“En el mundo romano esta proyección de valores y uso de la imagen con tintes propagandísticos tuvo que ver bastante con el recurso a la divinización y la institucionalización del culto imperial, uno de los ámbitos ideológicos de mayor magnitud.” (Domínguez, 2017: 102)

Este es uno de los argumentos que, sin duda, justificarían el importante papel que tuvieron las imágenes femeninas dentro de los programas iconográficos imperiales en Roma. Las mujeres eran el principal vínculo entre el soberano y su linaje, y por tanto su divina legitimización al poder. La difusión de las imágenes y el culto de las figuras femeninas implicaban la exaltación simbólica del origen y el derecho al trono del soberano. La difusión de la figura de estas *matres* fue especialmente determinante dentro de las casas gobernantes del Alto Imperio, mientras en tiempos bajo-imperiales, pese a conservar parte de su protagonismo, la importancia de la figura femenina se vio relegada a un plano diferente, adaptado a las nuevas circunstancias.<sup>3</sup> En este sentido la concepción romana del poder y del soberano se presenta heredera de los grandes reyes y héroes helenísticos. Baste recordar *La Eneida*, a través de cuyo relato Augusto buscó la vinculación de su persona y de la ciudad de Roma con el héroe troyano. Conviene no olvidar que el propio pueblo romano se consideraba descendiente de los troyanos que habían sobrevivido a la Guerra de Troya.

Sin embargo, si hubo una civilización en el Mediterráneo Antiguo en la que la divinización de los gobernantes tuvo una especial relevancia, fue la egipcia. Según la percepción egipcia del *Más allá*, tras la muerte era necesaria la conservación de un cuerpo o de una imagen en el que el *ka* (la fuerza vital) se pudiera alojar para dotar al difunto de inmortalidad. Junto con su cuerpo, el difunto debía llevarse consigo todas sus pertenencias, cargos y vivencias para poder disfrutar de la vida eterna. Esto se manifestó en la producción de numerosos dobles funerarios, que eran aquellos retratos

---

<sup>3</sup> A. Domínguez recupera la comparación entre la Dinastía Julio-Claudia y las casas de Trajano y Augusto, concluyendo que en estas últimas su estatus de privilegio y autonomía fue menor en comparación con las primeras, y su promoción en el palacio fue también menos ostentosa que la de Livia o Agripina.

de cuerpo entero en los que el *ka* debía alojarse en el supuesto de que el cuerpo no consiguiese ser conservado de la manera esperada.

Pese a que esto podría invitar a pensar en una producción extraordinaria de imágenes y estatuaria regia, lo cierto es que la naturaleza de estas obras era mucho más íntima que la construcción de la imagen de poder que nos ocupa. Las imágenes en el mundo egipcio generalmente tenían una connotación misteriosa y sagrada, muy diferente del sentido propagandístico de los grandes monumentos.

Por otro lado, los faraones y las élites egipcias también contaron con grandes obras públicas que promocionasen su divinidad y su buen gobierno. A diferencia de los magistrados de la República romana, los reyes de Egipto eran percibidos desde la institución de la monarquía como auténticas divinidades, a la altura de los grandes dioses del panteón egipcio. Heródoto, en su particular interpretación del mundo egipcio, llega a firmar que “los egipcios, por cierto, tampoco rinden culto alguno a los héroes” (*Hdt.* 2.50.3), refiriéndose a que en Egipto no había establecido un orden divino concreto, sino que las divinidades se mueven en un margen ambiguo de sincretismo (Camps, 2015: 8). Es decir, la religión egipcia no contempla un orden de subordinación entre dioses y semidioses o héroes, entendidos como un estado intermedio entre dioses y hombres, sino que todos eran considerados divinidades por igual.

La legitimidad de las dinastías reinantes se veía especialmente reforzada gracias a la antigüedad del sistema político y a las profundas raíces sobre las que se había construido la monarquía. Esto permitió que las principales obras a través de las que se construyó la imagen de los faraones egipcios fuesen las mismas que las empleadas por los propios dioses: los templos. Son inagotables los ejemplos que podemos mencionar de estas imágenes faraónicas, tales como los colosos de Ramsés II ubicados en el pilono de acceso al templo de Amón en Luxor o las monumentales estatuas del propio Ramsés II que presiden el templo funerario que se hizo construir en Abu Simbel.

Esto no quiere decir que en el Egipto faraónico no se desarrollase el arte conmemorativo, sino que sus tipologías no se diferencian realmente de las obras religiosas y a menudo es difícil diferenciar cuál era la verdadera finalidad. Los faraones egipcios sí que se preocuparon por dejar su huella en los principales complejos religiosos de Egipto mediante intervenciones arquitectónicas en los principales santuarios egipcios –especialmente el Templo de Amón en Karnak–, levantando grandes templos funerarios y, en ocasiones, procurándose mausoleos imponentes e inigualables para otras culturas.

En los muros interiores de los propios templos funerarios los faraones se hicieron inmortalizar en infinidad de escenas que recordaban sus grandes victorias militares, acompañadas de textos jeroglíficos que narraban sus hazañas. Así lo hizo, por ejemplo, Ramsés II en su templo de Abu Simbel recordando la batalla de Qadesh. Sin embargo, estas escenas habitualmente desbordaron la intimidad de los interiores y se plasmaron en los pilonos de acceso al templo, dejando clara su intención propagandística al ubicarse en un lugar donde sí podían encontrar la mirada del gran público.

Si bien es cierto que en Roma el culto a la figura del emperador experimentó también un gran desarrollo, ya que era el punto de unión y de articulación de las muy diversas partes del imperio, de ninguna manera podría gozar entre la legitimidad y arraigo con el que contaba el culto faraónico entre la población de Egipto. La divinización de los gobernantes romanos nace promovida por Augusto a finales del s. I a.C. y asociada de

forma evidente a la nueva configuración política imperial. Es en este punto en el que el arte conmemorativo adquiere su máxima expresión y poder, amparado por el nuevo orden político, social y religioso que nace en Roma.

Si la imagen se construyó gracias en gran parte a estos monumentos, no fueron éstos sin embargo su principal motor de propaganda. Siendo la comunicación visual uno de los instrumentos con mayor capacidad de infiltración, la moneda fue parte de la comunicación de la política estatal y de la comprensión del mensaje que se pretendía transmitir (Domínguez, 2017: 101). Para que una campaña como esta arraigase entre la población romana necesitaba una gran difusión que los monumentos, concentrados principalmente en las grandes ciudades del Imperio y en sus vías de comunicación, no podían garantizar. Como veremos a lo largo de este trabajo, la moneda se convirtió en una de las principales herramientas empleadas en la difusión de la imagen del emperador. Ya no solo a través de sus retratos o de sus familiares y linaje, sino que también fueron empleadas para difundir a todos los rincones del Imperio la imagen de las grandes obras levantadas en la capital.

### **3. ANTECEDENTES FORMALES Y SIMBÓLICOS DE LAS COLUMNAS CONMEMORATIVAS IMPERIALES**

Las columnas conmemorativas como tal pueden ser consideradas una creación propiamente romana, ya que en ninguna cultura previa encontramos una imagen de poder construida a través de estas tipologías. Sí que podemos encontrar, sin embargo, grandes columnas independientes levantadas en los principales santuarios griegos, como la acrópolis ateniense o el de Apolo en Delfos, con un fin votivo, e incluso en los obeliscos egipcios podemos encontrar grandes similitudes formales.

No es ningún secreto que el arte romano es directamente heredero de las formas helenas. Pese a que en Grecia no encontremos columnas conmemorativas como las construidas en Roma, sí podemos encontrar ejemplos monumentos que, al menos en cuanto a su forma, preceden de forma evidente a las obras romanas. También la cultura egipcia penetró intensamente en el mundo romano y se reflejó en numerosos aspectos de la vida romana tales como la religión, el ámbito funerario, formas de vida o manifestaciones artísticas y monumentales. Podemos citar –aunque más adelante profundizaremos en ello– la pirámide que sirvió de mausoleo a Cayo Cestio o la villa de Adriano en Tívoli, como ejemplos de la egiptización de la vida privada, así como el fuerte arraigo en Roma de los cultos místéricos orientales y la intensa difusión del culto de Isis y Separis. Aunque no sea tan clara la vinculación formal de las columnas y los obeliscos, veremos que éstos fueron determinantes a la hora de dotar de significado a tales construcciones.

#### **3.1. Grecia: columnas votivas y el trofeo de Maratón**

Sin entrar a valorar en profundidad las características propias del arte griego, baste decir que la inmensa mayoría de sus producciones artísticas y arquitectónicas monumentales no salían del ámbito religioso y la representación de dioses y héroes. La arquitectura civil se limitaba a edificios funcionales para la población de la *polis* tales como teatros, stoas, estadios o ágoras. Ni siquiera en el ámbito funerario se realizaron grandes monumentos.

Sin embargo, desde los poemas homéricos, la literatura griega también ha venido cultivando el concepto de “héroe” que los emperadores romanos van a encarnar y que la historiografía grecorromana se va a encargar de seguir alimentando. La figura del

héroe hizo posible el acercamiento de la figura divina a la humana y revestir de características y atributos sobrenaturales a personajes del mundo real (Castillo, 2009: 24-35). La imagen de los emperadores romanos va a desarrollarse al amparo de la *imitatio Alexandri*, lo cual evidencia que antes que ellos, los reyes helenísticos, con Alejandro como modelo, ya habían encarnado ese ideal de gobernante.

La institución del Imperio se gestó y plasmó en un primer momento en torno a la figura única de Augusto. La imagen del soberano se idealizó de manera sobrehumana y no solo a través de monumentos y grandes obras públicas. Augusto se preocupó de la construcción de una imagen imperial a todos los niveles y como parte de ese proyecto encargó a Virgilio (70-19 a.C.) la documentación de la grandeza y la “historia” del propio Augusto de Roma con la redacción de *La Eneida*. Este relato unía el origen y el destino de Augusto y de Roma, ambos descendientes de Eneas, uno de los grandes héroes de la mitología griega.

Por otro lado, a partir del siglo VI a.C., también se desarrolló en Grecia el culto fúnebre en honor de aquellos hombres que merecieron la fama perpetua entre sus conciudadanos. Era la asamblea de ciudadanos la encargada de determinar la concesión de honras semejantes a las que se les realizaban a los héroes legendarios y constaban fundamentalmente de sacrificios funerarios que contribuían a la creación de una memoria colectiva. El culto a los héroes tanto en el imaginario griego como romano –e incluso en el ámbito celtíbero<sup>4</sup>– se plasmaba arquitectónicamente en los *heríoa*. Se trataba de santuarios erigidos en honor de un héroe o un eminente ciudadano sobre su tumba o cenotafio y en torno a los cuáles se centraba el culto del héroe.

En otras ocasiones, la hazaña o el servicio público que el personaje conmemorado había prestado se grababa en una estela de piedra que era ubicada en un lugar público. Era un primer paso en la construcción de una memoria colectiva, aún muy lejos de poder ser consideradas obras monumentales, pero que denotan cierto interés en la difusión de la imagen. Estas estelas, en cualquier caso, no eran producidas para recordar la gloria de un gobernante, sino en honor de aquellos personajes que habían aportado un beneficio a la comunidad.

Las prácticas evergéticas fueron frecuentes en el mundo griego y especialmente en época helenística. Fueron desarrolladas tanto por parte de las *poleis* como de personalidades privadas, en busca de reconocimiento por parte de sus conciudadanos. Ferran Gascó (1995: 178) recupera el planteamiento de Luciano de Samosata en el que, además de resaltar el amor que toda persona debe sentir hacia su ciudad de nacimiento, entendía que, en su justa correspondencia, aquel que pudiera debía ofrecerle sus bienes.

Desde finales del siglo II a.C. en el ámbito oriental se observa la aparición de ciudadanos griegos extremadamente ricos con capacidad para cancelar créditos y financiar obras públicas y actos celebrados por su comunidad. Este tipo de personajes florecen especialmente durante la crisis derivada de las Guerras Mitridáticas (ca. 89-56 a.C.) que azotaron a las ciudades tanto de Grecia continental como, sobre todo, de Asia Menor. Encontramos eminentes evergetas, poseedores de enormes fortunas, como Diodoros Paspáros, Mitrídates de Pérgamo, Teófanos y Potamón de Mitelene, Queremón de Nisa, Pitodoro de Tralles o Teopompo de Cnidos.

---

<sup>4</sup> Ver Burillo y Chordá, 2014.

En el mundo griego se aceptaba la exaltación de la memoria de personajes singulares y protagonistas de grandes hazañas siempre y cuando la conmemoración fuese posterior a la muerte (Castillo, 2009: 52). Sin embargo, estas conmemoraciones no se llevaron a cabo a través de la edificación de columnas. Las primeras columnas concebidas como un monumento independiente las hallamos en los grandes complejos religiosos de Grecia.

Habitualmente los estudios historiográficos de la arquitectura griega han considerado el templo como una estructura aislada, en el mejor de los casos armonizada con la naturaleza y el paisaje (Harris, 2011). Los santuarios griegos, sin embargo, constaban de un *témenos* (espacio sagrado) del que también formaban parte los propileos, tesoros, estatuas, altares, columnas y toda suerte de obras y ofrendas que eran consagradas en honor a los dioses. Las columnas votivas también fueron un elemento común en los santuarios de la Antigua Grecia (Vanderpool, 1966: 100). Su finalidad puede ser entendida como la de acercar a los dioses el trofeo o la ofrenda que se ubicaba en su parte superior, ya que los santuarios griegos eran precisamente ese lugar de contacto e interacción entre dioses y hombres. Conocemos varios ejemplos que en su día formaron parte del paisaje de los santuarios griegos, aunque ninguno de ellos ha podido

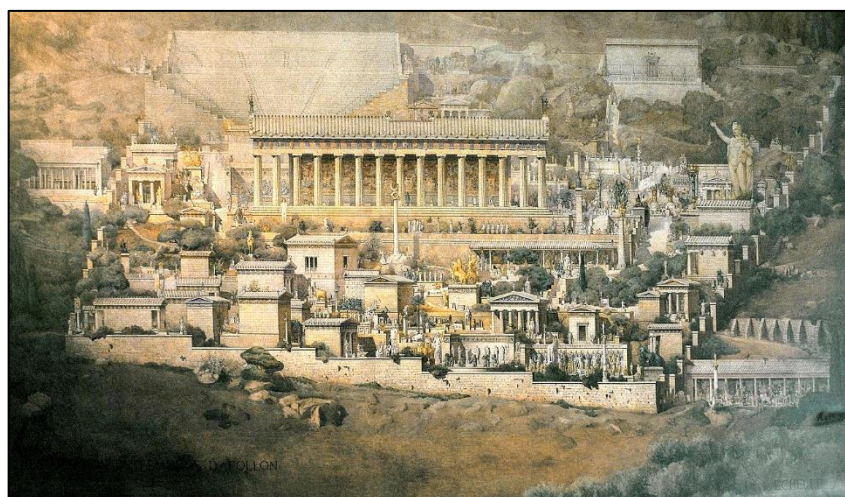


Figura 1. Reconstrucción del santuario de Apolo en Delfos por Albert Tournaire. En el centro puede observarse la columna de Naxos. Museo arqueológico de Delfos. (Wikimedia Commons)

conservarse en pie. Podemos citar, por ejemplo, una gran columna dórica de piedra caliza que se alzaba en la Acrópolis de Atenas (Dinsmoor, 1928: 121) que, junto con otra que se encontraba en Delfos, eran los dos únicos ejemplos de columnas con acanaladuras en espiral. De esta última columna de Delfos se han encontrado dos tambores y un capitel, que es el capitel jónico conocido más grande mundo griego con 2,5 m. de anchura, que han permitido estimar su altura en unos once metros y datarla de finales del siglo VI a.C. (Pakkanen, 2009: 177). También en el santuario de Afaya en Egina se alzó una gran columna y en el de Poseidón en Calauria se han encontrado tres tambores pertenecientes a una columna votiva que, sin embargo, no llegó a alzarse y su trabajo se abandonó a finales del siglo VI a.C.



La más conocida de las columnas votivas griegas se encontraba en el Santuario de Apolo en Delfos y habría sido construida por los habitantes de Naxos entre 570 a.C. (Scott, 2015: 130) y 550 a.C. (Aldana, 1996-1997: 11). Ubicada junto al Tesoro de los Atenienses, además de por su ubicación en el que fuera el principal santuario de Apolo en Grecia, destacaba por sus dimensiones: una estructura de mármol compuesta por seis tambores de base circular que alcanzaban cerca de doce metros de altura y una proporción entre altura y diámetro de 10:1 (Forrest, 1955: 993). En la parte superior estaba rematada por un capitel jónico y una esfinge sobre él que se conserva actualmente en el Museo Arqueológico de Delfos.

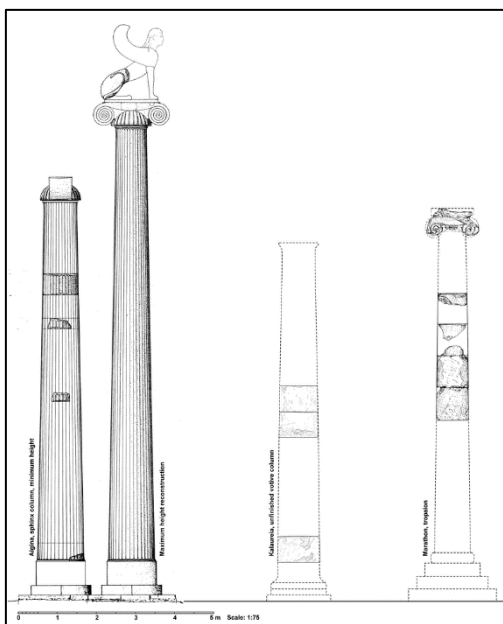


Figura 2. Comparación de las columnas votivas de Egina, Kalureia y el trofeo de Maratón. (Panakken, 2009: fig. 7)



Figura 3. Esfinge de Naxos. Museo arqueológico de Delfos. (Wikimedia Commons)

Esta criatura mitológica, con cuerpo de león, alas y rostro de mujer, Scott (2015: 131) la interpreta como la seña de identidad de Naxos en el ámbito artístico, ya que habían dedicado también una escultura similar en el santuario de Apolo en Delos. Por su parte, Panakken (1966: 178) interpreta las esfinges como una imagen común a las columnas votivas construidas durante la primera mitad del s. VI a.C. y en ningún caso como una imagen exclusiva de Naxos. No debemos pasar por alto que la esfinge también se trata de un motivo conocido en el arte egipcio desde el Reino Antiguo y que se mantuvo muy presente a lo largo de toda la historia de Egipto como un modo de representación propio de los faraones. Esta figura está presente a lo largo de toda la historia de Egipto, destacando el caso de la colosal esfinge de Guiza, vinculada al faraón Kefrén (ca. 2547-2521 a.C.).

Mención especial merece uno de los hitos que encontramos en el mundo, antiguo en cuanto a la constitución de las columnas conmemorativas. En Grecia puede encontrarse la primera utilización conocida de la columna como monumento conmemorativo de una batalla: la batalla de Maratón. Este caso ha sido estudiado en profundidad por Eugene Vanderpool (1966), que recoge las menciones que autores clásicos como Kritias, Pausanias, Platón o Temístocles hicieron del monumento de mármol blanco que los atenienses levantaron en la llanura de Maratón tras la batalla. Vanderpool concluye que una columna alzada durante el segundo cuarto del siglo V a.C. en la llanura de Maratón sólo puede ser interpretada como un monumento a la batalla de 490 a.C. En un primer momento y de modo provisional se colgó una armadura enemiga y sus armas de un

árbol señalando el lugar en el que, cerca de treinta años después, se habría de construir el gran monumento marmóreo.

No cabe duda de que este monumento de Maratón responde excepcionalmente a la consideración del mismo como conmemorativo. Su función era, por encima de todo, recordar la batalla que enfrentó a griegos y persas en el mismo lugar en el que se alzaba. Del mismo modo, las columnas conmemorativas imperiales levantadas siglos más tarde en Roma celebrarán también las victoriosas campañas militares de Trajano y Marco Aurelio. Sin embargo, estas imágenes se construyeron en el centro de Roma, donde su poder de difusión era mucho mayor, en lugar de en los lugares donde sucedieron las hazañas. El trofeo de Maratón, ubicado en la llanura, no tuvo ese alcance entre la población. La principal diferencia entre estos monumentos es que en las columnas conmemorativas imperiales prima el carácter propagandístico y difusor de una idea, mientras que el trofeo de Maratón no busca la difusión del triunfo, sino su mera conmemoración.



Figura 4. Réplica del trofeo en la llanura de Maratón. (The Megalitic Portal)

### 3.2. Egipto: el nuevo significado de los obeliscos en Roma

“Los romanos supieron ver su significado de representación del poder y su valor de eternidad. Por ello, quisieron trasladarlos a Roma, Alejandría y más tarde a Constantinopla, para conmemorar que aquel imperio, que se remontaba a tiempos inmemoriales pertenecía ahora a Roma.” (Verdugo, 2017: 67)

El papel que la cultura egipcia desempeñó en la codificación de las columnas conmemorativas romanas fue tan peculiar como determinante. De entre todos los grandes monumentos levantados en Egipto, no se conoce ningún ejemplo de columna que fuese concebida de manera independiente. Podemos mencionar de modo casi anecdótico el gran baldaquino de piedra que el faraón Taharqo, de la Dinastía XXV, ordenó construir en el templo de Amón en Karnak en el siglo VII a.C. El paso del tiempo y el devenir de la historia han querido que de esta estructura tan solo se conserve una gigantesca columna, que se mantiene en pie de forma aislada, recordando el inmenso baldaquino del que un día formó parte, aunque de ninguna manera habría que interpretarla como un monumento independiente.

Pese a la ausencia de columnas egipcias, en el país del Nilo encontramos una producción extraordinaria de obeliscos en los que, tanto en su forma como en su fondo, se pueden encontrar puntos en común con las columnas votivas griegas. Los obeliscos tenían una profunda connotación sagrada, pero no estaban desprovistos de un discurso grandilocuente y ensalzador la figura del faraón que los mandaba erigir, exhibiendo un cartucho en el que se recogía su nombre.

Junto con las pirámides, los obeliscos son uno de los pilares fundamentales del imaginario actual del panorama artístico egipcio. Los grandes fustes de piedra monolíticos, con cuatro caras y forma troncopiramidal excepcionalmente estilizada, estaban –al igual que las pirámides– rematados por una pieza triangular llamada *piramidion*, que generalmente se revestía de oro u otros materiales que brillasen y reflectasen la luz solar. Plinio (*Nat.* 36.14) atribuye la construcción del primer obelisco al

faraón Mesphres<sup>5</sup>, y lo cierto es que la mayor parte de los conocidos y conservados fueron levantados por los faraones del Imperio Nuevo, especialmente de las Dinastías XVIII y XIX. Solían ubicarse frente a los pilonos de entrada de los templos y la mayoría se construyeron en los complejos religiosos de Heliópolis y Tebas, que eran los más importantes del Imperio Nuevo.

“A continuación, otros reyes tallaron estos obeliscos. En la misma ciudad Sesothis hizo cuatro de cuarenta y ocho codos de alto. Rhamsesis, que reinó en el momento de la toma de Troya, hizo uno de ciento cuarenta codos. El mismo príncipe [...] hizo otro obelisco construido hasta arriba de ciento veinte codos, por doce codos de ancho. Se dice que ciento veinte mil hombres estaban empleados en este trabajo” (Plin. *Nat.* 36: 14)



Figura 5. Ubicación actual del obelisco Flaminio. Piazza del Popolo. Roma (Wikimedia Commons)

La interpretación más habitual de estos monumentos es la de una representación pétreo de los rayos solares que hacían posible la vida en la Tierra, aunque los faraones los utilizaron también como monumentos que reflejasen su propio legado, rivalizando entre ellos por el tamaño y grandiosidad de los levantados por cada uno. Según la interpretación de Clementina Calero (2013: 150) el faraón adquiría la fuerza creadora del dios solar Ra al consagrar el obelisco a esta divinidad. Por ello, en sus caras se grabaron en caracteres jeroglíficos inscripciones que aún hoy en día recuerdan el protocolo y las alabanzas del monarca que los había mandado levantar.

En el papel que los obeliscos desempeñaron en la construcción de la imagen de los emperadores romanos, resulta clave la victoria romana en la batalla de *Actium* (31 a.C.) sobre las tropas de Marco Antonio y Cleopatra. Una de las implicaciones que tuvo la conquista romana fue el establecimiento de la nueva capital de Egipto en Alejandría, desde donde la comunicación con el resto del imperio se podía hacer de forma más sencilla. Muchos obeliscos fueron trasladados por los emperadores desde Tebas y Heliópolis a las principales ciudades imperiales –Roma, Alejandría y Constantinopla– para ser utilizados en la construcción de su propia imagen pública.

Los obeliscos pronto se convirtieron en valiosos botines de guerra. Clementina Calero (2013) esgrime el alto valor del electro del que estaban recubiertos los *piramidiones*,<sup>6</sup> como el principal motivo de su alta consideración. Sin embargo, dada su posterior utilización en el mundo romano, parece más lógico pensar que se tratase de un interés derivado de su imponente carga simbólica tanto religiosa como política.

El primer gobernante romano que empleó los obeliscos en la construcción de su propia imagen fue Augusto, el conquistador de Egipto y el principal impulsor de la construcción de la imagen del poder imperial. Sin embargo, el traslado de los obeliscos desde su ubicación original hasta Roma constituía una labor muy compleja y todo indica a que

<sup>5</sup> Plauto (*Vid.* 36.64) nos indica que este es el nombre por el que Plinio se refiere a Tutmosis III (Swetman-Burland, 2015: 90; Aja, 2010: 147; Domínguez, 2010: 150)

<sup>6</sup> El electro es una aleación de oro y plata muy valorada en la Antigüedad (Calero, 2013: 150).

algunos de sus proyectos se vieron truncados por las dificultades que se encontraron durante el traslado.

Amiano Marcelino señala que Augusto no se atrevió a sacar un tercer obelisco de Egipto porque estaba dedicado como ofrenda al dios Sol y situado dentro de un gran templo que no debía ser profanado:

“Pero bueno es advertir para aquellos que lo ignoren, que Augusto se abstuvo de tocar a éste cuando mandó trasladar los otros dos, solamente por respeto al sentimiento religioso del país; porque este monumento era una consagración especial a la divinidad del Sol.” (Amm. 17, 4, 12)

Sin embargo, J. R. Aja Sánchez opina que la verdadera razón para no trasladarlo fue la incapacidad técnica de la época para abarcar el traslado de un único bloque de esas dimensiones y que el respeto por lo sagrado habría sido la justificación dada ante la opinión pública (Aja, 2007a: 292-293). Por otro lado, el propio J. R. Aja Sánchez destaca el profundo respeto que los gobernantes romanos expresaron hacia los templos egipcios, considerando impensable la toma de posesión de un templo y la ocupación de sus dependencias mientras éste estuviese en activo (Aja, 2007b: 424-425). Esta cuestión queda así abierta a la opinión y consideración del lector. Pese a que los romanos acostumbraron a respetar y asimilar las creencias locales, desde mi punto de vista, la primera propuesta del doctor Aja Sánchez parece coherente, a la luz de otros obeliscos que fueron trasladados a Roma sin ningún tipo de reparo.

La mayoría de los que cruzaron el Mediterráneo lo hicieron desde el puerto de Alejandría, a dónde habían sido trasladados a través del Nilo. Al respecto, el transporte de fustes pequeños y medianos parece no tener muchas incógnitas. Eran trasladados hasta Alejandría a través del Nilo y, desde allí, se montaban en grandes barcos que los llevaban hasta el puerto de Ostia, donde desembocaba el río Tíber. Allí, se depositarían en almacenes a la espera de ser embarcados periódicamente en naves más pequeñas para alcanzar el corazón de Roma remontando el Tíber (Pensabene y Domingo, 2018; 2016). En cambio, los grandes fustes viajarían desde Egipto en naves específicamente diseñadas a tal efecto que serían válidas tanto para navegar el Nilo como para cruzar el Mediterráneo (Pensabene y Domingo, 2018). Entre los historiadores clásicos, Amiano Marcelino deja constancia de la construcción de una de estas naves destinadas en exclusividad al traslado de un gran obelisco reservado a ocupar la espina dorsal del Circo Máximo de Roma.

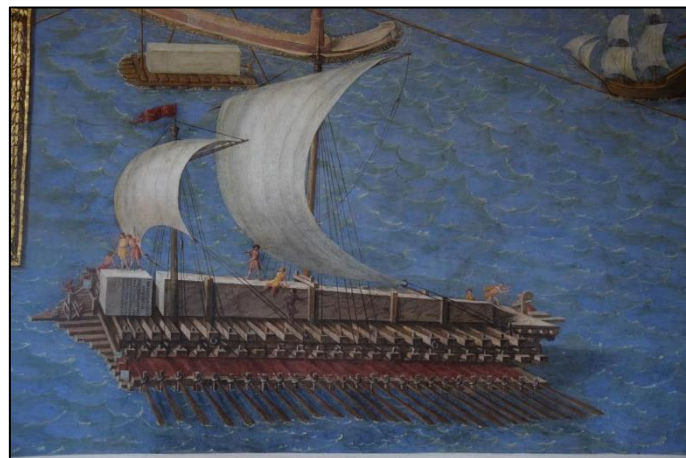


Figura 6. Reconstrucción del transporte de un obelisco Solarium de Augusto y de un bloque de mármol. Musei Vaticani, Galleria delle Carte Geografiche, de Gregorio XIII (1580-1585). (Pensabane y Domingo, 2018: fig. 4)

“Conducido en seguida por el Nilo, dejáronle en la orilla en Alejandría, donde construían expresamente una nave de dimensiones extraordinarias, que debían poner en movimiento trescientos remeros. [...] Que cruzó el mar y remontó el Tíber [...] Cuando llegó al pueblo de Alexandri, a tres millas de Roma, colocaron el obelisco en un carromato (*chamulcis impositus*) y arrastrándolo lentamente lo introdujeron por la puerta Ostiense y la antigua piscina pública, hasta la explanada del circo máximo.” (Amm., 17, 4)<sup>7</sup>

En la llegada de obeliscos a las costas italianas parece que desempeñaron un papel fundamental la *Fossa Traiana* y el *Canale Romano*. Ambas intervenciones, llevadas a cabo en la desembocadura del Tíber, facilitaron el acceso al río de grandes naves portadoras de estos bloques de piedra. Hay que tener en cuenta, en cambio, que estas infraestructuras fueron ejecutadas en época de Trajano, por lo que los traslados anteriores –como los llevados a cabo bajo las órdenes de Augusto y Calígula– no contaron las facilidades que brindaron estas obras.

Coincidiendo con el estudio de Pensabane y Domingo (2018)<sup>8</sup>, una vez en Roma los grandes bloques pétreos eran desembarcados en dos zonas: cerca del Foro Boario y en una zona próxima al Mausoleo de Augusto. No se puede descartar que estos lugares ya fuesen empleados para desembarcar piezas durante el gobierno de Augusto, especialmente en lo referido al mausoleo augusteo, donde se ubicaron dos de los obeliscos traídos por Augusto desde Egipto. Otro lugar destinado al desembarco de estos fustes monolíticos y que, de acuerdo con el testimonio de Plinio el Viejo (*Nat.* 36.14), se empleaba en tiempos de Augusto, es el puerto de Puteoli (actual Pozzuoli), cerca de Nápoles.

Una vez en Roma, el transporte de estos grandes fustes monolíticos a través de la trama urbana de la ciudad constituía también un importante reto para los ingenieros romanos. Su transporte, realizado en trineos de madera que se deslizaban sobre troncos, precisaba el trabajo de un gran número de hombres y animales, y al tiempo despertaba una gran admiración entre los ciudadanos, pero también acarreaba serias molestias y peligros para ellos (Pensabane y Domingo, 2016, 2-3). No es difícil entender, por tanto, que algunos de estos fustes no pudiesen alcanzar su ubicación prevista y la dificultad que presentaba su transporte dentro de la ciudad terminase condicionando su localización final.

En cualquier caso, los obeliscos egipcios sufrieron una masiva disposición al servicio del poder imperial. Augusto fue el primer emperador en utilizar los obeliscos a favor de su imagen personal. Trasladó a Roma el Obelisco *Flaminio*<sup>9</sup> –levantado por Seti I y Ramsés II en Heliópolis– y el Obelisco *Solare* –destinado a ejercer como *gnomon* del *Horologium Augusti*– y construyó sus propios obeliscos destinados a flanquear la entrada de su propio mausoleo. Por otro lado, dotó a Alejandría de los monumentos que un enclave de su importancia dentro del Imperio merecía, construyendo el Obelisco *Vaticano* en el Foro Juliano de Alejandría y trasladando la pareja de obeliscos que Tutmosis III había mandado edificar en Heliópolis.

Otros emperadores siguieron su ejemplo, aunque ninguno le igualó en su ambicioso empeño de proyección de su imagen personal. Calígula trasladó a Roma el obelisco que Augusto había levantado en el Foro Juliano de Alejandría, Domiciano trasladó el conocido como Obelisco *Minerveo*, que había sido construido por el faraón Apries, y

<sup>7</sup> Amiano Marcelino sobre el traslado del obelisco del Circo Máximo llevado a Cabo por Constancio II en el 357 a.C.

<sup>8</sup> Este artículo centra su atención en los fustes que eran trasladados desde las canteras egipcias del Mons Claudius y que estaban destinados al Foro durante la época de Trajano. Sin embargo, arroja conclusiones muy interesantes que pueden ser fácilmente aplicables a otras épocas u otros destinos dentro de la trama urbana de Roma.

<sup>9</sup> Hemos optado por referirnos a los obeliscos a través de su denominación moderna, en muchos casos derivada de su posterior ubicación, para facilitar su identificación.



alzó otro, el Obelisco *Agonale*, en la propia Roma; Adriano levantó otros dos obeliscos (*Pinciano* y *Salustiano*) y Constancio II, ya en el siglo IV, trasladó el obelisco del que nos daba noticia Amiano Marcelino y que Augusto no había podido transportar años atrás.

### 3.3. Tipologías previas en el mundo romano

Dentro del mundo romano también encontramos monumentos que preceden a la configuración de las columnas conmemorativas como uno de los monumentos imperiales por excelencia. En la Roma de fines de la República, y durante el Principado y la Monarquía, se emplearon formas muy similares de honrar a personajes determinados y de conmemorar acontecimientos que resultaron fundamentales en la historia romana. En el sentido que nos ocupa, la vinculación más evidente con las columnas conmemorativas imperiales la encontramos, sin duda, en la producción de columnas rostrales o rostradas.

La columna rostral tenía una profunda connotación militar, ya que se edificaban expresamente para conmemorar las victorias navales. El apelativo “rostral” o *rostrata* se le daba porque al fuste se adosaban los *rostra* o proas de las naves enemigas derrotadas. En esta misma línea, existía también



Figura 8. Reconstrucción de los *rostra* (Subirats, 2013: fig. 8)

la corona naval o *rostrata*, que según la tradición era entregada al primer soldado que asaltaba las naves

enemigas y que estaría adornada con las proas, popas o velas de una nave. Chantal Subirats (2013: 85) indica que estas coronas tenían un origen ateniense, pero no se pronuncia en cuanto al origen de las columnas rostrales, ya que no se conocen ejemplos en el mundo griego. Los espolones o *rostra* de los navíos enemigos derrotados se utilizaban también para la decoración de la tribuna de oradores en el Foro Romano, desde donde los magistrados e *imperatores* lanzaban sus diatribas al pueblo, además de ser utilizados para la comunicación pública y solemne de la muerte de un personaje importante (Subirats, 2013: 139).

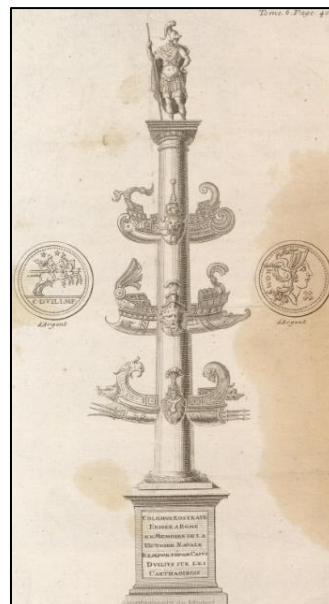


Figura 7. Reconstrucción de la columna rostral de Duilio. (Biblioteca Digital Memoria de Madrid)

Plinio (*Nat.* 34. 20) destaca la utilización de las columnas como monumentos de honor en Roma, mencionando varios ejemplos de los construidos durante la República romana. Cita, entre otras, una columna levantada en honor a P. Minucius (ca. 495 a.C.)<sup>10</sup> como “el primer honor de esta especie dada por el pueblo”. Además de los espolones que adornaban el fuste y conmemoraban la hazaña naval, estas columnas estaban coronadas por una estatua del personaje a quien rendían tributo, tal y como se hará siglos después en las columnas conmemorativas con la imagen de los emperadores.

Conviene destacar la columna rostrada mandada levantar por el cónsul Cayo Duilio Nepote en el Foro republicano, cuya reproducción se puede observar en el Museo de la

<sup>10</sup> Plinio no especifica las fechas ni el cargo de P. Minucius. Encontramos referencias a un personaje llamado P. Minucius Augurinus, cuyos fastos aparecen fechados en el 492 a.C. por W. Smith (1842: 1070) y R. Ainsworth (1752), que podrían coincidir con los honores relatados por Plinio.

Civilización Romana.<sup>11</sup> Esta columna y otra con la que haría pareja, ubicada cerca del Circo Máximo, fueron mandadas levantar por el cónsul para conmemorar la victoria de la República romana sobre los cartagineses en la batalla naval de Milas en el 260 a.C. (Subirats, 2013: 209). La columna de Duilio permanecía en el foro aún en tiempo de Plinio, que así lo recoge.<sup>12</sup>

Diversas fuentes hacen también alusión a la construcción de una columna junto al *Comitium* en honor a Cayo Menio tras la victoria naval cosechada en Ancio en el año 337 a.C. Sin embargo, Plinio el Viejo (Plin. *Nat.* 34. 20) no se hace eco de la edificación de una columna, sino que le atribuye a Menio la colocación de los *rostra* de las naves de los *antiatos* de la tribuna. Entre otros ejemplos, podemos citar también la columna *rostrata* que se habría ubicado en el Foro junto a un monumento ecuestre de Augusto. Esta columna conmemoraba la victoria naval de Nauloco (36 a.C.) cosechada por el propio Octaviano y Lépido frente a la flota de la Sexto Pompeyo (ca. 65-35 a.C.).



Figura 9. Denario de Octaviano, ca. 30 a.C. (RIC I 271). El anverso presenta a Octaviano como Apolo con corona de laurel, mientras que en el reverso figura la columna rostrata con una estatua de Octaviano desnudo (Amela, 2014: 79)

“Junto a la antigua tribuna de los oradores se encontraban ya, en aquel momento, el monumento ecuestre de Octaviano del año 43 a.C. y la columna *rostrata* por la victoria de Nauloco. No lejos de allí, delante de la Basílica Julia, fueron erigidas otras cuatro columnas de bronce con espolones. También la fundición de éstas habría sido ordenada por Octaviano utilizando el bronce de los *rostra* de los navíos egipcios” (Zanker, 1992: 105)

A pesar de estos ejemplos, las columnas rostrales romanas son generalmente poco conocidas. V. Maxfield (1981: 75) hace referencia a las escasas batallas navales libradas por Roma, una idea también recogida por Subirats (2013: 86)<sup>13</sup> y que podría contribuir a justificar la escasa difusión y conocimiento que se tiene generalmente de sus monumentos conmemorativos. En cualquier caso, es innegable que los ejemplos conocidos son relativamente limitados, así como los escasos restos conservados en comparación con otros monumentos a través de descripciones o representaciones antiguas. La mayoría de información que tenemos relacionada con estas columnas se debe, además de a los escasos fragmentos conocidos, a testimonios literarios. Ya hemos explicado la importancia de la representación de las imágenes en las monedas,

<sup>11</sup> <http://www.museociviltaromana.it/>

<sup>12</sup> Su estudio fue abordado especialmente por María Felisa del Barrio Vega (2015, *Comentario a la inscripción de la columna rostral de Gayo Duilio*), así como la polémica que despierta su cronología por Díaz Ariño y Gorostidi (2010) entre otros ejemplos.

<sup>13</sup> Conviene matizar que, pese a que a inicios del s. I a.C. Roma parece presentar un déficit marítimo, el gobierno de Pompeyo impulsa la flota romana y la represión de la piratería, devolviendo a Roma la potencia marítima necesaria para lograr triunfos marítimos tan importantes como el de *Actium*.

que funcionaban como la principal herramienta de difusión a lo largo del territorio romano. En este sentido, podemos destacar un denario de Augusto (30-29 a.C.) en cuyo reverso se representa una imagen del futuro emperador alzado sobre una columna rostral. Zanker (1992: 105) recuerda que Augusto mandó construir una nueva tribuna para los oradores frente al templo de César, construido en el foro para conmemorar la victoria en Egipto. La fachada de los nuevos *rostra* habría estado también igualmente decorada con los espolones de los navíos egipcios capturados. No parece descabellado suponer que, dada la importancia de la victoria naval conseguida en *Actium* sobre la flota egipcia, Augusto ordenase la construcción de una columna rostral que conmemorase tal hazaña y que ordenase acuñar su imagen en monedas que difundieran tanto el triunfo, como el monumento y su imagen.

Es evidente que la edificación de columnas rostrales supone un sustento importante para el posterior desarrollo de las columnas conmemorativas. La figura que coronaba estos monumentos no eran trofeos como en Grecia ni piezas abstractas con una importante carga simbólica como ocurría con los *piramidiones* egipcios. Sobre estas columnas se alzaba triunfante la propia imagen del hombre en cuyo honor eran alzadas, tal y como harían los emperadores antoninos en sus grandes columnas conmemorativas.

Los últimos años de la República romana fueron especialmente ricos en la producción de imágenes de culto de líderes militares y políticos. En esta época la divinización de un ser humano resultaba inconcebible y se limitaba cualquier manifestación exagerada de poder por ser considerado un acto de soberbia. Sin embargo, Lucio Cornelio Sila, calificado como un tirano sediento de sangre, poder y gloria (Castillo, 2009: 101) puede ser considerado el artífice de un primer complejo montaje propagandístico, asentando de este modo las bases sobre las que César y Augusto legitimarían su política imperial.

## **4. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE EMPERADOR**

### **4.1. El nacimiento del Imperio. Consecuencias de la conquista de Egipto**

Los últimos años de vigencia de la República fueron especialmente convulsos en lo que a la política se refiere. Antes de que Augusto se coronase como emperador, otros personajes en Roma habían alcanzado unas altísimas cotas de poder a través de sus acciones militares y políticas. Es el caso destacado de Lucio Cornelio Sila, quien siendo cónsul tomó la ciudad de Roma (88 a.C.), precipitando al estado romano a una guerra civil y a su posterior dictadura. Tras la muerte de Sila la desintegración del Senado era irrevocable, incapaz de gestionar el estado romano de forma coherente y objetiva. La imparable fragmentación del estado romano y el mal funcionamiento de las instituciones llevó a César a concentrar en su figura diversos poderes, llegando a ostentar la dictadura *sine die* y despertando el temor y el recelo de todos aquellos que se oponían a la figura de un monarca, un tirano o cualquier forma de gobierno unipersonal. Sin embargo, la muerte de César desató el desequilibrio y el caos en la administración romana, precipitando de nuevo la configuración de un gobierno unipersonal que, esta vez bajo la fórmula imperial, iba a concentrarse en manos de Augusto.

En el mundo griego, la implantación de un sistema monárquico unipersonal en torno a la figura de Filipo II de Macedonia encontró graves impedimentos desde el punto de vista teórico. Una de las cuestiones más difíciles resultaba la justificación del derecho adquirido por un único hombre para acaparar mayor poder y riqueza que el resto de sus conciudadanos y no caer en un despotismo tiránico (Castillo, 2009: 52). La actuación



despótica de los últimos reyes etruscos había sido igualmente condenada y las magistraturas romanas contaban con limitaciones temporales que buscaban evitar que Roma fuese gobernada de nuevo por tiranos y, a grandes rasgos, los símbolos de la realeza eran rechazados.

Sin embargo, la conciencia popular romana se alimentaba de mitos –como el de Rómulo y la fundación de Roma– que contenían elementos mágico-religiosos que fueron incorporados como parte de la vida política de los primeros emperadores en cuanto a la asimilación de la figura política y la divinidad. Elena Castillo (2009) comparte con L. R. Taylor (1931) la idea de que el contacto de Roma con las monarquías orientales contribuyó a aumentar los homenajes como héroes a líderes militares y políticos. Así se plasma en el caso de Escipión el Africano, quien consideraba que los dioses lo inspiraban y el trato directo con ellos era la razón de sus éxitos miliares. Estas ideas se alimentaron durante la vigencia de la República entre la población romana, creando el caldo de cultivo propicio para aceptar los honores unipersonales que un principado requiere.

Las relaciones entre Egipto y Roma se remontan al intercambio de embajadas entre Ptolomeo II y el Senado romano en el 273 a.C., estableciendo una alianza que se vio dinamitada como consecuencia de las intrigas y disputas por la sucesión al trono egipcio a lo largo de los siglos s. II y I a. C. La victoria de Augusto en *Actium* (31 a.C.) frente a la flota egipcia de Marco Antonio y Cleopatra puso punto final a las guerras civiles se venían librando de manera casi ininterrumpida desde la muerte de Julio César. La definitiva derrota de los egipcios le dio a Octavio la posibilidad de someter a Egipto bajo el dominio romano y afianzarse al frente del estado, dando origen de una de las épocas de mayor esplendor para Roma. Octavio evitó, no obstante, la anexión de Egipto como una provincia romana, sino que se trató como una agregación con categoría de dominio heredado. El mantenimiento de Egipto como una entidad autónoma, fue determinante también en la imagen proyectada de los futuros emperadores. Al emplear esta fórmula política, los gobernantes romanos se presentaban al mundo como legítimos sucesores de los faraones egipcios. Augusto se convirtió en el primer gobernante que reinaba fuera de Egipto (Montero, 2001: 69-70), con las connotaciones políticas y religiosas que la posesión de este cargo implicaba.

Las representaciones del nuevo soberano en Egipto lo identificaban como un verdadero faraón. La imagen que se proyectaba de los emperadores romanos en Egipto se adaptaba a la perfección a la tradición artística que durante milenios había permanecido prácticamente inmutable en el país del Nilo. El nuevo soberano se representaba, igual que los habían hecho los antiguos faraones, ataviado con la corona del Alto y el Bajo Egipto, adorador y devoto de los grandes dioses egipcios como Isis y Amón, a quienes entrega sus oraciones y ofrendas; “Hijo de Ra” y descendiente del divino Osiris. Todos los cargos, privilegios, fórmulas y consideraciones que se habían atribuido a los grandes faraones egipcios, fueron integradas en la figura de Augusto y sus sucesores para construir su propia imagen.

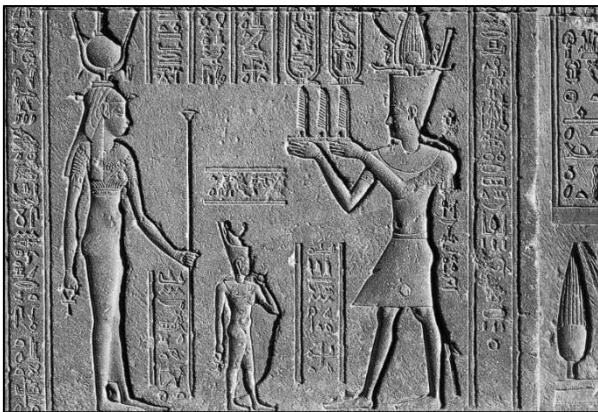


Figura 10. El emperador Trajano representado en un bajorrelieve procedente del mammsi del templo de Dendera (Wilgung D. (2001). *Egipto, de la Prehistoria a los romanos*, Colonia, 217. Citado en Aja, 2007b: fig. 6)

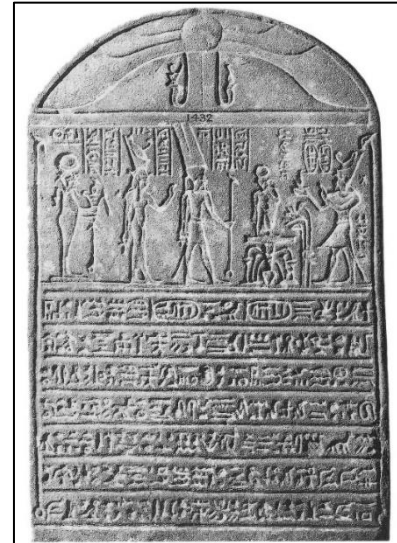


Figura 11. Estela del emperador Tiberio procedente del templo de Mut en karnak (Quirke, S. (2003). *La religión del Antiguo Egipto*, Madrid, fig. 102. Citado en Aja, 2007b: fig. 4)

Este sincretismo de los emperadores con la imagen de los faraones puede verse en la estela del emperador Tiberio procedente del templo de Mut en Karnak, en un bajorrelieve de Caracalla procedente del templo de Sobek y Heroeris en Kom Ombo, o en las representaciones de Trajano en unos bajorrelieves del *mamusimi* del templo de Dendera y de Khum en Esna respectivamente. También es paradigmático uno de los textos jeroglíficos que completan los relieves tallados de Augusto en el Templo de Debod, en los que se dice lo siguiente del emperador:

“Hijo de Ra, señor de las diademas, viviendo eternamente amado de Ptah y de Isis. Dios bueno, hijo de Maat, semen divino de Osiris. Él da un campo a su padre y ensancha las fronteras para su madre. El señor de las tierras, Autócrator, protección, vida y fuerza detrás suyo como Ra eternamente. Dicho por Osiris, justo de palabra, dios grande, señor de Abaton, dios venerable, el primero de Filé, rey de las dos tierras, jefe de los campos, aquel a cuyo *ka* ha sido asignados los distritos” (Montero, 2001: 67)

Más allá de las consecuencias políticas, en las que no es nuestro objetivo extendernos, la conquista romana de Egipto implicó también una profunda transformación cultural y religiosa en el corazón de Roma. La importación de elementos de la cultura egipcia no era un hecho especialmente novedoso, ya que tanto la religión como la cultura egipcia había arraigado hacía siglos en el mundo romano y habían experimentado una importante difusión.

Como consecuencia del arraigo de las formas egipcias en Roma tenemos el ejemplo, aún conservado, del monumento funerario de Cayo Cestio (18-12 a.C.), que se levanta actualmente cerca de la Puerta de San Pablo y antigua *Porta Ostiensis*. Se trata de la única pirámide que ha sobrevivido hasta nuestros días, pero no fue la única que se construyó en la antigua Roma. Pese a que no hay testimonios que vinculen a Cayo Cestio con los cultos isíacos de Roma, sí se trató de un personaje vinculado a los asuntos religiosos de la ciudad. Es difícil precisar si la elección de una pirámide como monumento funerario responde a un profundo conocimiento de la religión egipcia o únicamente a la admiración por las formas egipcias.

Las proporciones de la pirámide de Cayo Cestio guardan mayor semejanza con las pirámides nubias levantadas en el reino de Kush (al sur de Asuán, en el actual Sudán), más pequeñas y esbeltas que las egipcias del Reino Antiguo.<sup>14</sup> Pese a que las pirámides nubias se encuentran cientos de kilómetros al sur de Asuán y que las tropas romanas no pudieron hacerse con el control de Nubia, sí se produjeron influencias artísticas entre ambas culturas. En Naqa, cerca de la actual ciudad de Jartum, encontramos un quiosco romano especialmente parecido al que Trajano ordenó construir en Philae. Las pirámides comenzaron a levantarse en Nubia en

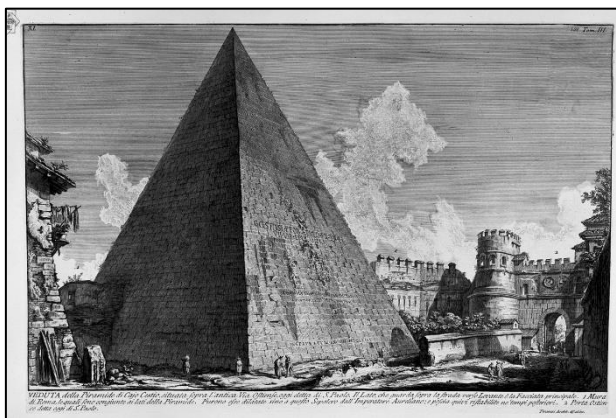


Figura 12. Vista de la Pirámide de Cayo Cestio, por G. B. Piranesi. (Wikimedia Commons)

el siglo VIII a.C., con el ascenso de la Dinastía XXV, y su desarrollo se mantuvo de forma prácticamente ininterrumpida incluso durante la ocupación romana de Egipto.<sup>15</sup> De este modo, no sería extraño que las pirámides nubias hubiesen servido de modelo para la adopción de la pirámide como monumento funerario en Roma.

En cualquier caso, la pirámide cestia no fue la única construcción de estas características que se localizó en Roma. Tenemos noticias de al menos otras cuatro pirámides funerarias edificadas en la ciudad imperial. Una de ellas, conocida durante la Edad Media como *Meta Romuli*, o *sepulcrum Scipionis* a comienzos del Renacimiento, se habría localizado entre el mausoleo de Adriano y el Vaticano, en el cruce de la *Vía Cornelia* y la *Vía Triumphalis* y sus restos habrían sido visibles al menos hasta 1518. El nombre de *Meta Romuli* es probable que le fuese dado debido a que la pirámide de Cayo Cestio había sido de alguna manera asimilada como la *Meta Remi* (Platner, 1929: 340).

En la faceta religiosa, Isis y Separis<sup>16</sup> fueron las divinidades egipcias que contaron mayor popularidad entre la población romana y cuyo culto fue más difundido tanto en el

<sup>14</sup> La base de la pirámide de Cayo Cestio son de 100 pies romanos (29,6 m.) de lado y su altura de 37 m. Las dimensiones son, evidentemente más discretas que las de las grandes pirámides del Reino Antiguo. Este dato podría ser tan solo consecuencia de las diferentes circunstancias de su construcción, como el poder menor de Cayo Cestio en comparación con los faraones egipcios o el entorno en el que se ubican unos y otros monumentos. Sin embargo, las proporciones y el grado de inclinación de la pirámide cestia (ca. 68°) la asemejan más a las pirámides nubias, que tenían una inclinación cercana a los 68° según el testimonio de G. A. Reisner 1918: 68-82). Las pirámides de Guiza, por su parte, no superan los 53° de inclinación.

<sup>15</sup> Sobre el desarrollo de las pirámides en Nubia y la influencia artística egipcia ver Alonso, J. (2020), El legado del Egipto en el arte de Nubia y el reino de Kush a través de la Dinastía XXV. En *África, un continente en transformación: enfoques interdisciplinarios*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.

<sup>16</sup> Serapis es la fórmula sincrética del culto de Apis y Osiris. Los egipcios le rindieron culto bajo el nombre de *User-Hep* (Oserapis) y los griegos helenizaron su nombre como *Σέραπις* (Serapis). En cuanto a la sustitución de Osiris por Separis

mundo griego como en Roma. La popularidad de las religiones místicas y del culto de Isis y Separis en particular responde en parte a la crisis espiritual e intelectual que se estaba produciendo en las conciencias de los pueblos en los que se difundieron (López, 1992: 169 y ss.). Las religiones helenísticas y romanas habían quedado profundamente vinculadas a los intereses políticos y buscaban ante todo la protección de los dioses para el estado. La piedad espontánea del individuo se había visto eclipsada por fórmulas arquetípicas y rituales codificados. Por el contrario, los cultos místicos actuaban directamente sobre el sentimiento de las personas, movían su ánimo, daban lugar al temor y la esperanza y abrían el camino para que el alma del individuo se pudiese liberar del cuerpo. Por otro lado, la filosofía y el progreso del pensamiento que se había cultivado en Grecia y Roma había llevado a la población civil a intentar dar explicaciones racionales a algunos de esos ritos oficiales de los que el ciudadano común se había comenzado a desmarcar. Las religiones orientales se mantenían a salvo de la explicación racional debido a que los sacerdotes poseían información privilegiada que les diferenciaba del resto de la población civil.

Desde el siglo III a.C. el culto de Isis y Separis se podía encontrar en Sicilia. En el siglo II a.C. Roma contaba ya con un templo de Isis Capitolina (Arroyo, 2014: 49-50) y en tiempos de Sila encontramos el primer colegio de *pastophoroi*<sup>17</sup>. Heródoto también dejó testimonio de la difusión que experimentó el culto de Isis y Osiris, convirtiéndolas en las deidades egipcias más universales. “No todos los egipcios adoran igualmente a los mismos dioses, salvo a Isis y Osiris que dicen es Dionisio”<sup>18</sup>, “Isis es Deméter en la lengua de los griegos”<sup>19</sup> y “Osiris es Dionisio en la lengua griega”<sup>20</sup>. También Amón, que en Egipto era el dios fundamental, pasó a ser rey de todos los dioses al dotarlo de un carácter solar y convertirse en una divinidad abstracta, y a sincretizarse con Zeus en el mundo griego y con Júpiter en el ámbito romano (Castillo, 2009: 339).

De acuerdo con J. R. Aja (2007b: 420-422) la religiosidad romana contaba con rasgos propios de las religiones politeístas que contribuyeron a la creación en Roma de un universo religioso eminentemente tolerante. Se trataría de una multiplicidad derivada de la propia diversidad de religiones dentro del imperio. La ausencia de unas creencias ortodoxas implicaba, por tanto, también la ausencia de herejías.

Sin embargo, no todo fueron luces en el desarrollo de los cultos egipcios en Roma. También fueron objeto de severas represiones emprendidas durante la época republicana. El templo de Isis Capitolina fue frecuentemente el blanco de las represiones que los devotos isíacos experimentaron en sucesivas ocasiones (Arroyo, 2014: 50-51). Se ordenó el derribo del templo en el 58 a.C. a raíz de las rebeliones de finales de la República de las que los fieles isíacos fueron partícipes. Su rápida reconstrucción fue también breve, ya que en el 48 a.C. fue derribado de nuevo por orden del Senado. Tal y como desarrolla M. A. Arroyo, y en consonancia con la tolerancia planteada por J. R. Aja, las medidas represivas que se tomaron contra los fieles isíacos no responden eminentemente a motivos religiosos o de intolerancia para con sus creencias, sino que se debieron a cuestiones políticas en las que el conjunto de los fieles isíacos se posicionó en contra del gobierno romano.

---

hay diversas teorías que hacen que aún se mantenga como una cuestión de debate entre partidarios de atribuirle este culto a Ptolomeo I o a Alejandro. Esta cuestión ha sido más ampliamente desarrollada por M. López Salvá (1992: 163-165).

<sup>17</sup> Los *pastóforos* eran los responsables del culto isíaco. Este nombre provenía de la hornacina (*pastos*) en la que portaban la imagen de Isis (Arroyo, 2014: 49)

<sup>18</sup> Hdt. 2, 42.

<sup>19</sup> Hdt. 2, 59.

<sup>20</sup> Hdt. 2, 144.

A pesar de las periódicas represiones, el culto isíaco arraigó entre la población romana, y a finales del siglo I a.C. había derivado en intereses más profundos que la fascinación popular. El templo de Isis Capitolina, aunque no fue el único ni más espectacular complejo religioso de Isis en Roma, mantuvo su actividad cultural durante el Imperio y contó con el especial favor de aquellos emperadores que mostraron un mayor interés por los cultos egipcios. Uno de los principales santuarios de Pompeya, a la altura del de Apolo, Hércules o Venus, estaba también precisamente consagrado a Isis.

También en el propio territorio egipcio se puede contemplar la tolerancia y apreciación romana hacia la religión egipcia. Por un lado, ya hemos mencionado la adecuación a los modos egipcios que los emperadores romanos adoptaron sin reparos. Por otro, ya centrados en el aspecto religioso, los gobernantes romanos hicieron una asunción absoluta de la religiosidad egipcia, si bien es cierto que pasada por el tamiz griego que supuso el periodo ptolemaico y el propiamente romano (Aja Sánchez, 2007b: 420). Es bien conocida la tolerancia romana hacia las diferentes religiosidades y prácticas que se integraban en el estado romano, pero J. R. Aja atribuye al caso egipcio un nivel superior. No se limita a hablar de tolerancia hacia las formas religiosas, sino que hace referencia a un proceso de asunción plena que considera específicamente egipcio. Encontramos ejemplos como el templo de Isis en la Isla de Philae que fue ampliado a través de las intervenciones de diversos emperadores.

Marco Aurelio, Cómodo o Caracalla fueron algunos de los emperadores que se mostraron como fervientes seguidores de Isis, contribuyendo a la popularidad del culto isíaco por las provincias del Imperio. El culto isíaco, en cambio, no constituía una novedad en los rincones del imperio. Pese a que M. López señala el año 79 a.C. como la referencia más antigua del culto serapeico en la Península Ibérica (López, 1992: 177), publicaciones más recientes como las de J. Alvar advierten este error que se mantuvo durante años<sup>21</sup>. Sí señala Alvar, sin embargo, que la llegada de los cultos egipcios a la Península se debe a la incorporación de Hispania en el ámbito político, social, económico y cultural de Roma.

Entre los emperadores romanos que protegieron y potenciaron la cultura egipcia me gustaría señalar la intervención de Adriano. El emperador hispano utilizó la cultura como un elemento unificador de las diferentes realidades sociales y culturales que componían su extenso Imperio pero que él consideraba un único cuerpo en el que todas las partes disfrutaban de la misma dignidad (Reggiani, 2006: 86). La actividad política y cultural llevada a cabo por Adriano transmite una voluntad ecléctica que apreciaba la diversidad cultural. De entre todas las culturas que configuraban el Imperio, Adriano destacó por su filo-helenismo, en el que también se incluía la cultura egipcia.

La muerte de Antínoo en el Nilo en el año 130 d.C. tiene una doble lectura sobre cómo afectó en la consideración egipcia de Adriano. M. A. Arroyo (2014: 66) considera que la admiración del emperador por Egipto se vio enturbiada a raíz de la muerte de su favorito. Sin embargo, la villa Adriana de Tívoli se convirtió en una de las máximas expresiones de la influencia egiptizante en el ámbito privado romano. Por otro lado, potenció el culto de Antínoo según las características egipcias que se le habían atribuido al favorito de Adriano tras su muerte en el Nilo.

“Al día siguiente del misterioso ahogamiento, como era tradición en Egipto para los ahogados en el río, fue divinizado y transformado en estrella cometa con la aparición de una

---

<sup>21</sup> Jaime Alvar ha estudiado en profundidad la llegada y el desarrollo del culto de divinidades egipcias a Hispania y son numerosas las publicaciones que ha aportado al respecto. Alvar, J. (2012). *Los cultos egipcios en Hispania*, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté y Alvar, J. (2001). *Los misterios: religiones “orientales” en el Imperio Romano*, Crítica: Barcelona, son quizás las obras que mejor reflejan su trabajo sobre esta materia.



constelación de siete estrellas en el cielo, cerca de la del Águila, a la que se dio su nombre” (Reggiani, 2006: 89)

También la figura de Antínoo experimentó una campaña de difusión a través de muy diversos canales. Por un lado, su divinización y la difusión de su culto, que fue especialmente potenciado desde el entorno imperial y por el propio Adriano. Por otro lado, su imagen fue difundida mediante la acuñación de monedas entre el 133 y el 138, ya que su culto desapareció con la muerte de Adriano. Quizás el acto más relevante, junto con su divinización, fuese la creación de *Antinoopolis*, un centro urbano ubicado en la orilla enfrentada de *Hermopolis* en el que Antínoo era venerado como *Megistos Oseirantinoi* y *Synnaos* de los dioses egipcios (Reggiani, 2006: 91). La iconografía y las formas propias de los faraones de Egipto, tal y como hemos visto a través de diversos ejemplos<sup>22</sup>, Adriano las hace también aplicables a la nueva divinidad de Antínoo. Del mismo modo, instauró el culto Osiris-Antínoo, que era venerado en *Antinoopolis* y que seguía los patrones milenarios egipcios (Aja, 2007b: 440).

El programa escultórico que decoraba la villa Adriana de Tívoli, y especialmente el *euripus* que dominaba el espacio ajardinado de la residencia del emperador, incluía estatuas de cocodrilos que recordaban a los paisajes nilóticos. Contó también con el llamado *Antinoeion*, en honor a Antínoo, que reproducía la estructura de dos templos enfrentados que caracterizó el Iseo y Serapeo del Campo de Marte. Todo el complejo residencial de Adriano estaba repleto de una abigarrada decoración en la que se mezclaban piezas originales egipcias y reproducciones determinadas por el sincretismo propio del Egipto helenístico y romano.

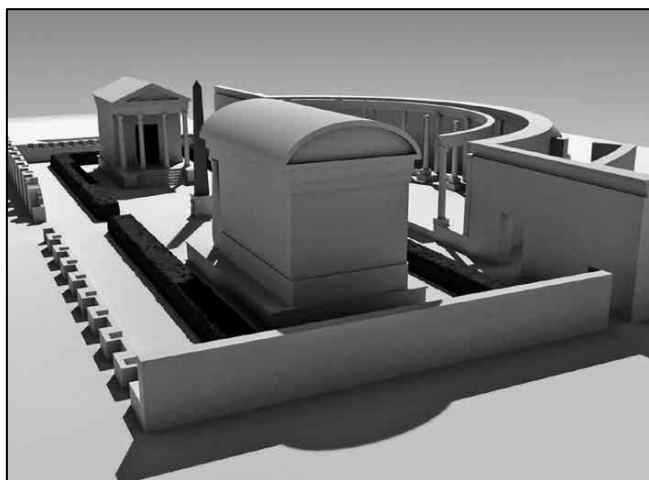


Figura 13. Reconstrucción virtual de los templos y el obelisco de Villa Adriana. (Reggiani, 2005: fig. 17)

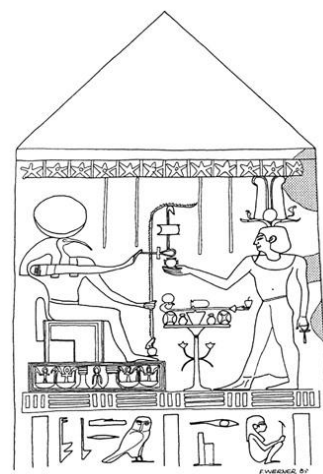


Figura 14. Representación de Antínoo frente a Thot en una de las caras del obelisco. (Reggiani, 2005: fig. 18a)

De la Villa Adriana de Tívoli destaca el complejo religioso, determinado por una profunda egiptización tanto de sus formas como de su significado. Se componía de dos templos próstilos tetrástilos enfrentados, uno de ellos con la cubierta curva y el otro con una cubierta a doble vertiente, recuperando la tipología del Iseo/Serapeo de Ostia,<sup>23</sup> e incluso se ha planteado la posibilidad de que estos mismos templos estuviesen dedicados a Isis y Apócrates. La veneración de Antínoo no se limitó a Egipto, y su memoria fue reivindicada también en Roma. Alineado en el centro de ambos templos y

<sup>22</sup> Ver pág. 19.

<sup>23</sup> Siguiendo la propuesta de reconstrucción que plantea Ruggiani (2006: 98 y ss).

alzado sobre un pedestal, se alzaría el Obelisco *Pinciano* u Obelisco de Antínoo, hecho de granito rojo y de 9,35 m. de altura. Este obelisco había sido ordenado levantar por el propio Adriano –no se había traído de Egipto como sí se hizo con tantos otros que más adelante veremos–, aunque también seguía patrones egipcios. A través de inscripciones jeroglíficas se recogían alusiones a Adriano y Sabina, así como al culto de Antínoo asimilado a Osiris.

Una de las inscripciones del obelisco dedicado a Antínoo reza “Antínoo reposa en esta tumba situada en el interior del jardín, propiedad del Príncipe de Roma”. Esto podría significar que los restos de Antínoo no reposaban en la ciudad a la que dio nombre junto al Nilo, sino en Roma, donde fue labrado este obelisco.<sup>24</sup> Además, bajo el *pyramidion*, en cada una de las cuatro caras del bloque pétreo, está representado el propio Antínoo frente a divinidades egipcias -Ra, Thot, Horus y una no identificable– de quienes recibe honores como un nuevo Osiris.

Z. Mari<sup>25</sup> sugiere que Villa Adriana habría sido un lugar de enterramiento más adecuado para un personaje como Antínoo, cuya relevancia fundamental fue en el ámbito privado de la vida del emperador. Así, abre la puerta a la interpretación del obelisco como el auténtico monumento funerario de Antínoo y no un cenotafio o un sepulcro honorario. El argumento de Mari, apelando a la vida privada del emperador, me parece particularmente interesante, pero considero que podría ser contrarrestado con ejemplos como la divinización o la construcción de la propia *Antinoopolis*, donde el papel privado que Antínoo tuvo en vida queda completamente olvidado para convertirse en un personaje público y una divinidad con todos sus honores. J. C. Grenier y F. Coarelli (1986) recuperan las distintas hipótesis que habría para ubicar la tumba de Antínoo en la ciudad de Roma.

En el obelisco de Antínoo se contemplan importantes características que pueden considerarse como propias de la utilización romana de estos monumentos. La primera es la estrecha vinculación que existe entre la utilización de este tipo de monumento y la divinización del personaje recordado. Ocurre de manera idéntica con los obeliscos y columnas empleados por los emperadores para su propia gloria. Se trata de monumentos que sólo adquieren este significado de manera plena cuando trascienden la significación humana y representan la memoria, ya sea pública o privada, de un personaje divinizado. De igual manera, destaca su presumible finalidad funeraria que se pondrá de nuevo de manifiesto en la columna de Trajano

En cualquier caso, no cabe duda de que la conquista de Egipto fue un punto de inflexión para Roma. En primer lugar, desde el plano político, ya que la victoria de *Actium* abrió la puerta a la toma de Alejandría y la posterior dominación de Egipto, la última gran conquista republicana y que dio pie a la constitución del Imperio romano y a la implícita coronación de Augusto como emperador. La institución de esta nueva fórmula política llevó al Estado romano a su máximo esplendor a nivel político, territorial, militar, cultural y artístico, y permitió la consolidación de la *Pax Romana* y la estabilidad característica de los primeros siglos de vida del Imperio. Por otro lado, la vinculación de la figura del emperador y del faraón abrió un infinito abanico de posibilidades a la retórica del poder y la imagen proyectada del soberano romano. La anexión de este nuevo territorio aportó infinidad de nuevas fórmulas artísticas para difundir la imagen imperial dentro del Estado romano. Del mismo modo, implicó la adhesión de un nuevo territorio en el que difundir

---

<sup>24</sup> No se encuentra consenso sobre si este obelisco fue originalmente construido en el templo de Osiris-Antínoo de *Antinoopolis*, donde el joven habría sido enterrado (Aja, 2007: 287) o si hubiera sido tallado en Roma, tal y como plasman las diferentes teorías recogidas por Ruggani (2006).

<sup>25</sup> Hipótesis citada por Ruggani (2006: 101) sin indicar la referencia precisa.

la imagen del poder recientemente adquirido y reivindicar el dominio romano sobre el país del Nilo. El sistema iconográfico, religioso y social que se había construido durante milenios en torno a los faraones egipcios, a raíz de la conquista romana de Egipto fue utilizado recurrentemente por los emperadores para la proyección de su propia imagen dentro y fuera de Egipto.

#### **4.2. Nuevo orden, nueva imagen: la imagen de la Roma imperial.**

“Es probable que, antes de las transformaciones augústeas, la propia ciudad de Roma reflejase de forma enojosa la condición de Estado y la sociedad. [...] En una situación histórica concreta, la imagen de las ciudades representa un sistema coherente de comunicación visual que, por su presencia constante, es capaz de influir incluso sobre el inconsciente de la población de forma persistente.” (Zanker, 1992: 39)

Las ciudades son, tal y como afirma Zanker, el reflejo de una situación histórica concreta. Este papel lo desempeñan principalmente las capitales y las ciudades más grandes e importantes dentro del Estado. El centro neurálgico de la República romana y durante el Alto Imperio fue Roma, epicentro del poder, el arte, la política o la economía imperial. Dentro del mundo romano, solamente Roma poseía el *ius*, referido al dominio absoluto sobre lo poseído. Sin la plenitud del *ius*, y por tanto sin soberanía, ningún otro núcleo urbano por grande que fuera podía ser reconocido como un universo político perfecto y completo (Espinosa, 2001: 165).

La continuidad que se encuentra en Roma como centro de poder ininterrumpido, implica que la imagen que se proyectaba en la ciudad fue modificada y engrandecida a la misma velocidad que lo hacía el Imperio. Las transformaciones políticas experimentadas por el estado romano encontraron su reflejo en las manifestaciones artísticas, con especial intensidad en Roma.

“La ciudad romana viene categorizada por dos referentes: uno general, el de los valores de la *polis* helenística que Roma fue asumiendo a lo largo de la época republicana, y otro particular, el del derecho y las instituciones de la *polis* por excelencia que fue Roma. Ella misma comenzó siendo una *polis* desde fines del siglo VI o principios del V a.C. y sustantivamente nunca dejó de serlo hasta César y Augusto.” (Espinosa, 2001: 165)

La Roma republicana estaba marcada por un aspecto ciertamente “anticuado y miserable” que durante los siglos II y I a.C. la hicieron incapaz de competir con las ciudades griegas de Oriente. Otras ciudades romanas de Campania y del Lacio, en cambio, competían desde hacía tiempo en la creación de grandes santuarios, edificios públicos modernos, así como calles y plazas amplias. En Roma, la actividad arquitectónica de las grandes personalidades se limitó al ámbito privado y a la erección de monumentos triunfales de tipo religioso dedicados a la divinidad patronal. Las élites militares y políticas romanas se limitaron al engrandecimiento de su imagen personal, ignorando las necesidades que el desarrollo urbano demandaba de forma urgente, que eran empresas demasiado costosas y, a su modo de entender, poco espectaculares. Suetonio (*Div. Iul.* 44) y Cicerón (*Att.* XIII, 33a, 1)<sup>26</sup> se hacen eco del planteamiento utópico que Julio César planteó para el urbanismo romano a la vista de que, al parecer, la antigua ciudad no tenía salvación posible. Entre los planes de César estaba desviar el Tíber, construir un enorme teatro en la ladera del Capitolio y construir una ciudad helenística cuyas calles se cruzaran en ángulo recto, con aceras y plazas.

Algo muy similar ocurría con la arquitectura religiosa de época republicana. Mientras las élites romanas erigían lujosos templos de mármol siguiendo la moda helenística para sus dioses particulares, muchos de los antiguos cultos de la ciudad estaban quedando

---

<sup>26</sup> Citados en Zanker, 1992: 40.



relegados y olvidados. También se cultivó la imagen personal de las élites militares y sus victorias a través de monumentos privados en el Campo de Marte, algunos encargados directamente a artistas áticos que siguieran más fielmente los modelos helenísticos que determinaban la moda del momento. Los emperadores llevaron a cabo grandes proyectos arquitectónicos en el centro de la *Urbs*. Añadieron edificios y plazas, templos de enormes dimensiones, los foros comunicados entre sí, basílicas o gigantescas termas públicas, y dotaron a Roma de una imagen más acorde al centro de poder político y económico del mundo mediterráneo. Estas obras públicas de carácter “privado” alcanzaron su máxima expresión con el Teatro de Pompeyo y el Foro de César, donde su magnitud y pretensiones ilustraban a la perfección la importancia de estas dos personalidades dentro de una República que se mostraba en clara decadencia.

El Foro de César respondía a la limitada capacidad de cobijar la actividad pública romana, en constante crecimiento, del foro republicano y la inviabilidad de una ampliación satisfactoria del mismo. Por otro lado, daba respuesta también al deseo de engrandecimiento y dignificación de la imagen pública de Roma. El Foro de César, pese a haber sido construido con anterioridad a la configuración política del Imperio, es considerado el primero de los foros imperiales, inaugurando una tradición que sería seguida por los futuros emperadores y que culminaría con el más espectacular de todos ellos, el Foro de Trajano.

El poder romano quedaba representado tan solo por una persona a la que se dirigirían los ruegos, agradecimientos, oraciones y alabanzas. Augusto, siguiendo en parte el legado de las élites militares y políticas republicanas, llevó a cabo la más ambiciosa campaña constructiva de la glorificación de su imagen y su victoria. En el año 29 a.C., dentro del marco de las celebraciones de la victoria sobre Egipto, Augusto inauguró en el Foro el templo de *Divus Iulius* y la nueva Curia –años después sería conocida como la *Curia Iulia*– y, como si se tratasen de monumentos de victoria, estos edificios fueron también decorados con trofeos egipcios (Zanker, 1992: 104). En el interior de la Curia, Augusto ordenó instalar la estatua de una Victoria alada procedente de Tarento que portaba armas del botín egipcio, que se identificaba con su diosa personal de la victoria. La construcción de estos edificios trascendía su funcionalidad y se convertían, al mismo tiempo, en auténticos monumentos encargados de dotar al Foro de un nuevo significado.

Los foros de César, Augusto, Nerva o Trajano respondían, en efecto, a una necesidad funcional derivada del crecimiento de Roma y de su vida pública. Habían sido concebidos, al menos parte, como un conjunto arquitectónico pragmático que diera cabida las reuniones derivadas de la intensa actividad judicial y comercial llevada a cabo en sus basílicas y mercados, o la actividad religiosa propia de los templos que formaron parte de los foros imperiales.

Por otro lado, los foros fueron concebidos para que través de ellos el pueblo romano pudiera percibir el mensaje de grandeza de Roma y de los logros obtenidos por parte de los emperadores. En este sentido, y como veremos más adelante en el apartado monográfico correspondiente,<sup>27</sup> el foro de Trajano fue el lugar elegido por el emperador hispano para alzar la magnífica columna que conmemoraba su triunfo sobre los dacios y sármatas. La columna conmemorativa de Trajano se integraba a la perfección con el resto del complejo arquitectónico del foro, quedando enmarcada por la imponente Basílica Ulpia y flanqueada por dos bibliotecas. Era un elemento más, perfectamente integrado en el magistral complejo del foro, pero en el que, a diferencia del resto de partes, la funcionalidad con la que fue concebido fue únicamente conmemorativa y difusora de la imagen del emperador.<sup>28</sup>

Además de los grandes monumentos, modelos iconográficos fueron incorporados en el Imperio Romano desde Egipto. Podemos señalar uno que consiste en la representación

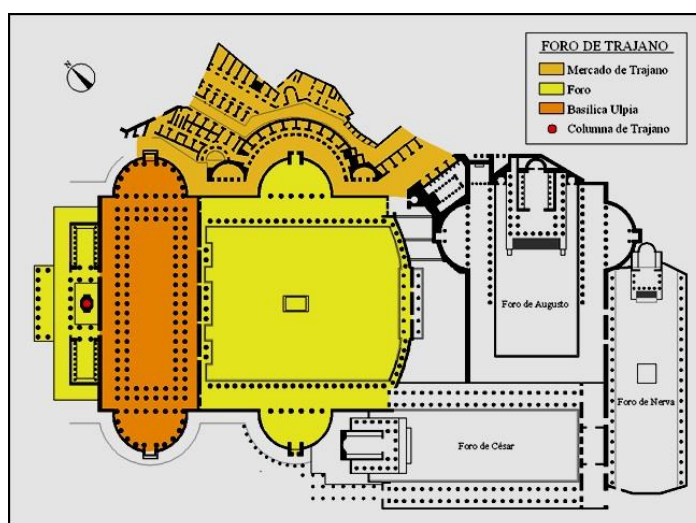


Figura 15. Disposición del Foro de Trajano en los foros imperiales. (Wikimedia Commons)

del vencedor –en nuestro caso el emperador– pisando al vencido. Este modelo iconográfico no es exclusivo del Imperio Romano, sino que es especialmente frecuente encontrarlo en la iconografía religiosa como la representación de la victoria de la fe cristiana. En el mundo antiguo se encuentra también en el ámbito helenístico, como en el grupo escultórico de Aquiles y Pentésilea; o en Mesopotamia, por ejemplo, a través de la estela de Naram Sin. Sin embargo, esta tipología fue incorporada al imaginario romano a través de Egipto, donde era frecuente encontrar al faraón pisando firmemente a sus enemigos vencidos. El ejemplo egipcio más conocido quizás sea el de la colosal figura Ramsés II en la entrada del templo de Abu Simbel, bajo cuyos pies se representan los nubios arrodillados, empequeñecidos y cautivos. Sin embargo, Salcedo Garcés (1999: 103), siguiendo la hipótesis planteada por Zolt Kiss<sup>29</sup>, defiende que fueron los relieves del patio sur del templo funerario de Ramsés III en Medinet Habu en los que se inspiraron los artistas romanos para incorporar esta escena al programa iconográfico imperial.

<sup>27</sup> Ver pág. 44.

<sup>28</sup>En la concepción original del monumento no se contemplaba que albergase las cenizas de Trajano, sino que esa decisión fue tomada por Adriano en el 121 d.C., junto con la sustitución del águila que coronaba originalmente el monumento por una estatua del propio Trajano. En esa misma fecha Adriano consagró todo el recinto a su padre adoptivo, ya divinizado. (González Serrano, 2015: 250)

<sup>29</sup>Kiss, Z. (1984). *Etudes sur le portat impérial romain en Egypte*, Varsovia.

Otros tipos iconográficos y modelos concretos tomados de Egipto calaron rápidamente entre la población romana y su imagen quedó vinculada al poder imperial. Nuevos símbolos como los delfines y tritones –aliados populares de las tropas romanas en la batalla de *Actium*–, espolones de mármol que imitaban a los originales de bronce, o la Victoria alada posada sobre una esfera fueron algunos de los ejemplos que comenzaron a difundirse a través de obras privadas. Los símbolos de poder se vieron influidos por las corrientes egípticas. La batalla de *Actium* aumentó su consideración popular como un hito primordial en la configuración del Imperio, comparándose con las antiguas victorias de los atenienses sobre persas y amazonas.

“Sosio hizo colocar una amazonomaquia de la época clásica en el frontispicio de su nuevo Templo de Apolo y, aún en el año 2 a.C., Augusto hizo representar la batalla de Salamina en un lago artificial construido especialmente para este propósito (*naumachia*) con motivo de la inauguración del Foro de Augusto. Al igual que en las heroicas batallas de los atenienses, en Accio se había luchado contra la barbarie de Oriente.” (Zanker, 1992: 108)

A través de elementos heredados de otras culturas y de la potenciación de los propios, con el comienzo del nuevo régimen se creó una imagen propia del emperador. La imagen imperial se revistió de las formas clásicas de Grecia, helenísticas y egipcias para desarrollar el arte más sofisticado y la herramienta de propaganda más eficaz. Todo el estado romano, ahora bajo la fórmula imperial, se integraba en torno a la figura del emperador. Augusto consolidó bajo su reinado una sólida imagen de la Roma imperial, haciendo del emperador y el Imperio los verdaderos protagonistas del arte.

### 4.3. Los obeliscos como monumentos imperiales

Quizás la aportación egipcia más evidente en el sentido que nos ocupa sea la apropiación de obeliscos que se produjo por parte de los emperadores romanos desde tiempos de Augusto. Contamos con numerosos ejemplos de obeliscos que fueron trasladados desde Egipto para ser reubicados en Roma y contribuir a la construcción de esa imagen triunfal que los emperadores querían proyectar. El prestigio del que gozaba la cultura egipcia fomentó la utilización de sus símbolos e imágenes por parte de aquellos soberanos que penetraban en el país del Nilo, independientemente de cuál fuese su cultura.

Actualmente se conservan una treintena de obeliscos egipcios en pie<sup>30</sup>, de los cuales al menos ocho se encuentran en Roma y a los que habría que añadir aquellos erigidos por los propios emperadores. Augusto fue, como hemos visto, el primer emperador romano en gobernar sobre Egipto y el primero en trasladar obeliscos egipcios a Roma para aprovechar las cualidades que ofrecían como ornamento, como monumentos conmemorativos de diversa índole y como símbolo del poder político y religioso.

La actuación más antigua de los emperadores en lo referente a los obeliscos la encontramos en los dos que el propio Augusto mandó erigir en el 13 a.C. en Alejandría con la intención de ornamentar el *Caesareum* flanqueando su entrada con sendos obeliscos, siguiendo el canon egipcio (Domínguez, 2010: 151)<sup>31</sup>. En su erección no encontramos la intención conmemorativa de un modo tan claro como en otros ejemplos, sino que se trata más bien de un componente cuya intención era aumentar la ornamentación y egíptización del templo alejandrino. Sin embargo, su presencia en

<sup>30</sup> A esta cifra habría que añadir el conocido como “obelisco inacabado de Asuán”. De haberse terminado habría sido el obelisco más grande de todos los conocidos, pero la fractura de la piedra mientras era tallada en la propia roca imposibilitó llevar la obra a término.

<sup>31</sup> Pese a que J. R. Aja (2007: 288) atribuye efectivamente a Augusto la erección de estos obeliscos, en la tabla de la página 307 de ese mismo artículo atribuye presuntamente la erección del obelisco trasladado por Calígula a Nectanebo II (faraón de la Dinastía XXX).

Egipto apenas duró cincuenta años, ya que cerca del año 40 d.C. Calígula ordenó su traslado a Roma. Las intenciones con las que Calígula trasladó el obelisco a Roma no admiten dudas. Su nueva ubicación sería en la *spina* del circo de Calígula en el Vaticano. Antes de que Calígula ordenase la colocación de un obelisco en la *spina* de su circo, en el año 10 a.C. el mismo Augusto había ordenado hacer lo propio con el Obelisco *Flaminio*, traído desde su ubicación original en Heliópolis, donde había sido alzado por Seti I (ca. 1305-1289 a.C.) y Ramsés II (ca. 1289-1224 a.C.), y colocándolo sobre la *spina* del Circo Máximo de Roma. También en el circo de Majencio, ya en tiempos bajo-imperiales, se reubicó el obelisco que se había erigido para conmemorar el ascenso de Domiciano al poder (ca. 81 d.C.). Incluso el obelisco de Antínoo mencionado anteriormente fue trasladado en la *spina* del *Circus Varianus* en época de Heliogábalo (ca. 218-222 d.C.) (Aja, 2007: 298).

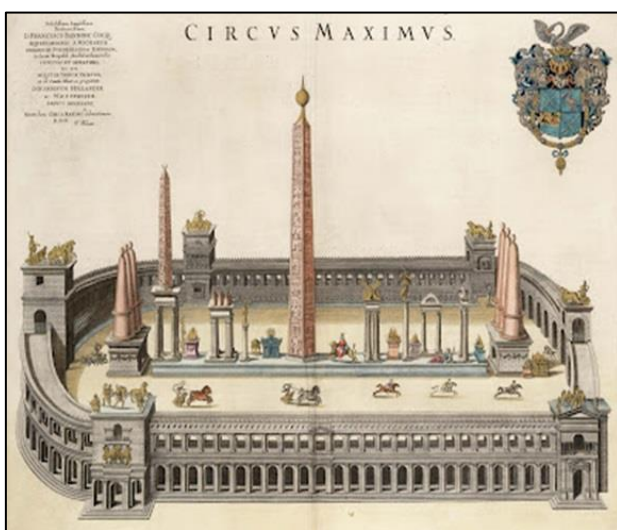


Figura 16. Recreación del Circo Máximo de Roma, en cuya *spina* se pueden ver dos obeliscos. Atlas van Loon, 1649. (Wikimedia Commons)

No debe sorprendernos la elección de los circos como el lugar idóneo para los obeliscos. Su expolio de Egipto los había desprovisto en parte del significado con el que habían sido concebidos y la profunda religiosidad con la que se habían consagrado. La función de estos monumentos en Roma era la difusión de una idea de poder entre el pueblo romano. Su colocación en el centro de los circos respondía precisamente a esa voluntad de difusión entre el público que acudía a los estadios a ver las carreras y espectáculos que se celebraban en ellos. El emplazamiento del obelisco recordaba al pueblo romano la

permanente presencia y el poder del emperador, que era quien proporcionaba el ocio, los edificios públicos y la protección a las gentes de Roma.

Junto con el *Obelisco Flaminio*, en el 10 a.C. se trasladó otro obelisco heliopolitano que fue reubicado en el Campo de Marte, destinado a servir como *gnomon* del *Horologium Augusti*, que junto al *Ara Pacis* y al mausoleo de Augusto, conformaban el colosal complejo augusteo. Este obelisco, que había sido construido en Heliópolis por Psamético II (ca. 595-589 a.C), se conoce como el Obelisco *Solare* debido al nuevo uso que se le atribuyó en Roma. Fue coronado por una bola dorada sobre el vértice del *pyramidion*, añadida por un matemático y arquitecto al servicio de Augusto llamado Facundo Novo, que remarcaba la sombra con la que se señalaba la hora.

“De ellos en el Campo de Marte el divino Augusto hizo una maravillosa aplicación para marcar la sombra por el Sol y, por tanto, reconocer la longitud de los días y las noches, marcando con una piedra ese informe desde el obelisco, cuando una sombra es igual el día mayor del año a la hora VI, y la marca del día del solsticio de invierno, al mediodía; a continuación, para cada día, la sombra con la marca y la disminución correspondiente a los aumentos posteriores con marcas de bronce con incrustaciones de piedra, en el edificio. Memorable y digno del ingenio del matemático Facundi Novi. Se coloca en la parte superior del obelisco una pelota dorada recogida sobre sí misma, en lugar de la sombra de la punta.” (Plin. *Nat.* 36. 72)

Augusto, a través de este obelisco, recuperaba sus dos funciones genuinas y originales: el culto solar y la promoción de la imagen del gobernante. El Obelisco *Solare* se convertía en el objeto principal de una vasta estructura solar, conservando parte de su carácter religioso y místico original; al mismo tiempo se convertía en un monumento conmemorativo de su conquista de Egipto, dejando definida la corriente de admiración y respeto que de él en adelante habrían de tener los emperadores romanos hacia Egipto.

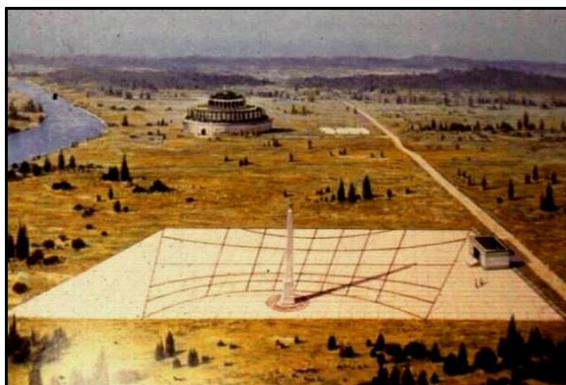


Figura 17. Reconstrucción del horologium Augusti, junto con el Ara pacis y el mausoleo del emperador. (History Scheidingen)

Dentro del ambicioso complejo que Augusto llevó a cabo sobre el Campo de Marte, se contemplaba la construcción de otros dos obeliscos. En este caso se trataba de dos obeliscos romanos, no piezas traídas de Egipto, que habrían sido labrados en granito rosa expresamente para ocupar su lugar flanqueando la entrada del mausoleo de Augusto. Se trataría de los conocidos como obeliscos *Esquilino* y *Quirinale*. La ubicación

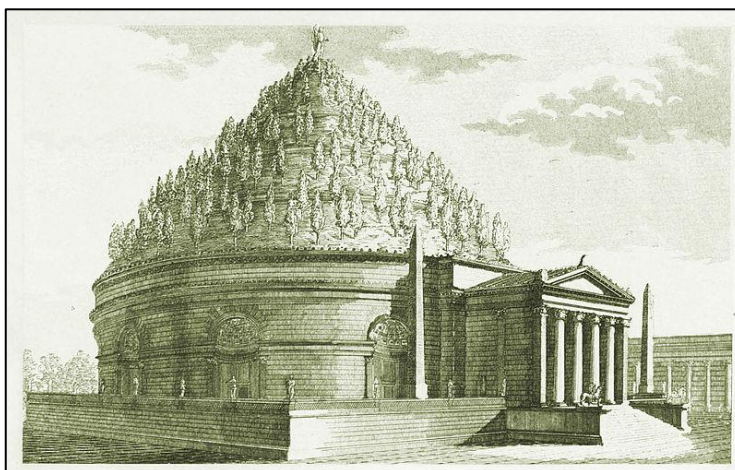


Figura 18. Reconstrucción del mausoleo de Augusto por L. Canina, 1851. (Wikimedia Commons)

de estos obeliscos permite establecer una rápida asociación entre el mausoleo de Augusto y las divinidades egipcias, cuyos templos tradicionalmente estaban también precedidos por una pareja de obeliscos. Si bien es cierto que puede realizarse una lectura en clave propagandística del culto y divinidad del emperador, no debe pasar desapercibido que el mantenimiento del canon egipcio responde a una

profunda admiración por sus formas que trasciende la construcción de una imagen de poder.

Años más tarde el emperador Domiciano (81 d.C.) ordenó levantar el obelisco ya mencionado que conmemorase su ascenso al poder. Actualmente conocido como el Obelisco *Agonale*, tradicionalmente no se incluye entre los egipcios de Roma ya que, pese a que fue labrado en Asuán, los textos alusivos al emperador que completan el fuste fueron grabados en Roma y su comitente fue también romano. Antes de ser trasladado por Majencio a su circo en el siglo IV d.C., se cree que este obelisco pudo alzarse junto al *Serapeium* e *Iseum Campese* (Aja, 2007: 298), cerca de la actual iglesia de *Santa Maria sopra Minerva*.

No se tiene constancia de que durante el gobierno de Trajano se llevase a cabo traslado o alzamiento alguno de nuevos obeliscos. Sin embargo, como hemos visto anteriormente, el emperador Adriano se mostró especialmente atraído por las formas y la cultura egipcias. Además del Obelisco *Pinciano* o de Antínoo, cuyo erguimiento y



significado hemos abordado anteriormente<sup>32</sup>, Adriano levantó un nuevo obelisco. Se trataba de una copia literal del Obelisco *Flaminio* de Seti I y Ramsés II destinada a la decoración de los Jardines de Salustio. Los dos obeliscos ordenados por Adriano pierden la dimensión pública que sí tuvieron, por ejemplo, los ubicados en las *spinas* de los circos romanos. La utilización de los obeliscos por parte de Adriano responde a una especial atracción personal por el gusto egipcio, como se podía ver en el complejo ajardinado de su propia residencia de Tívoli.

En el siglo IV fue trasladado a Roma el último gran obelisco egipcio, que a su vez es el obelisco egipcio más grande conservado y el más alto de Roma. El Obelisco *Laterano* fue tallado cerca del 1490 a.C. por Tutmosis III y alzado por Tutmosis IV alineado frente al templo de Amón en Karnak. Su traslado a Roma, documentado por el historiador Amiano Marcelino, ha despertado gran controversia acerca de si su destino previsto era Roma o Constantinopla. La discusión está ampliamente desarrollada por J. R. Aja (2007). Señala que ambos obeliscos, que compartían el punto de origen y, aproximadamente, la fecha de creación, habrían estado en Alejandría esperando a cruzar el Mediterráneo en el 337 d.C., cuando falleció Constantino y el traslado quedó paralizado hasta que fue retomado por su hijo Constancio II, quien tomó la decisión final de trasladar el Obelisco *Laterano* a Roma, mientras que el de Constantinopla hubo de esperar cerca de treinta años hasta que Teodosio I los trasladase en el 387 d.C. Amiano Marcelino afirma que desde el primer momento Roma había sido el origen previsto por Constantino para el Obelisco *Laterano* (Amm. 17, 4.13), aunque la opinión general parece coincidir en que la voluntad inicial del emperador fue trasladarlo a la nueva capital imperial, Constantinopla, y así parece confirmarlo la inscripción que Constancio II, quien finalmente trasladó el obelisco en el año 337 d.C., grabó en la base del monumento.<sup>33</sup>

Sea como fuere, el obelisco que Constancio II trasladó finalmente a Roma se ubicó en la *spina* del Circo Máximo sustituyendo al de menor tamaño que Augusto había emplazado en ese lugar privilegiado siglos atrás. El obelisco de Teodosio, por su parte, se reubicó en el centro del hipódromo de Constantinopla sirviendo a la proyección de la imagen del emperador en la nueva capital del Imperio, del mismo modo que habían servido los demás obeliscos a sus antecesores en Roma.

Los emperadores romanos, con Augusto al frente, se apoyaron en elementos del pasado para construir una nueva imagen tanto personal como política que estuviese a la altura de un Imperio como el que se había gestado en torno a Roma. La construcción de esta nueva imagen se basó en los modelos helenísticos que habían regido el arte romano durante los últimos años de la república. Antes de la culminación de la tipología de las columnas conmemorativas, Roma se pobló de monumentos verticales que recordaban la grandeza del emperador, bien a través de columnas rostrales o bien a través de los imponentes obeliscos egipcios.

El arte egipcio tiene una característica única a la que no escaparon los emperadores romanos y que puede ayudar a comprender la apropiación de formas egipcias experimentada durante la construcción de la imagen imperial. Podríamos decir que el arte de Egipto se rige por arquetipos y modelos que se mantuvieron invariables durante

---

<sup>32</sup> Ver págs. 25 y 26.

<sup>33</sup> Cf. *CIL*, VI.1163; Dessau, *ILS*, 736. (Aja, 2007: 291)

*Patris opus munusque suum tibi, Roma, dicavit / Augustus toto Constantius orbe recepto, / Et quod nulla tulit tellus nec viderat aetas / Condidit, ut claris examequet dona triumphis. / Hoc decus ornatum genitor cognominis urbis / esse volens, caesa Thebis de rupe revellit. / Sed gravior divum tangebatur cura vehendi, / Quod nullo ingenio nisuque manuque moveri / Caucaseam molem discurrrens fama monebat.*

milenios, a lo largo de toda la historia egipcia. Esto dotó a la cultura y las formas artísticas egipcias de un significado avasallador, respetado y admirado por el resto de las culturas, tanto antiguas como contemporáneas. Esto implicó que aquellos pueblos e imperios que consiguieron dominar el curso del Nilo y reinar en Egipto no impusieran su propia cultura artística, sino que adoptasen las formas egipcias. De algún modo, la imposición militar o política nunca encontró una correspondencia cultural en Egipto. Los faraones hicsos, kushitas, ptolemaicos y los emperadores romanos adoptaron los modos de representación egipcios prácticamente sin condiciones. Por un lado, esto les permitía legitimarse en el trono faraónico y vincularse con la tradición que durante milenios había identificado a los gobernantes egipcios. Por otro lado, era una forma de apropiarse del prestigio y poder tanto político como religioso que las formas y los símbolos egipcios tenían implícitas.

## **5. DESARROLLO ARTÍSTICO Y MONUMENTAL DE LAS COLUMNAS CONMEMORATIVAS**

### **5.1. Del desarrollo del relieve histórico-narrativo**

Al hablar de las grandes columnas conmemorativas imperiales en el imaginario colectivo asoman, por encima de cualquier otra, las *opus magni* que Trajano y Marco Aurelio mandaron levantar durante el s. II en Roma, a las que cabría añadir la malograda columna de Antonio Pío de la que se conserva el basamento. Como hemos visto, no fueron las únicas columnas erguidas en Roma. No fueron las primeras en levantarse en Roma ni las últimas consagradas por los emperadores. Tampoco Roma fue la única ciudad imperial que contó con la presencia de obras de estas características. Sin embargo, la calidad técnica y el valor artístico que se alcanzaron en la columna de Trajano no encuentran parangón en el mundo romano y, con seguridad, tampoco lo encuentran en ninguna otra columna en la historia del arte.

Durante el gobierno de las dinastías Flavia (69-96 d.C.) y Antonina (96-192 d.C.) el arte romano alcanzó sus cotas más altas gracias al desarrollo de un delicado arte a partir del idealismo helenístico y el naturalismo latino que se había manifestado, también en unas cotas altísimas, durante el gobierno de la casa Julio-Claudia (27 a.C.-68 d.C.). La actividad edilicia que se comenzó a desarrollar en Roma con los primeros Césares se vio refrendada por los emperadores flavios y antoninos, siendo estos últimos los que convirtieron a las columnas conmemorativas en las protagonistas de su arte. La construcción de columnas conmemorativas en Roma puede ser considerado un acto exclusivo de los emperadores antoninos, ya que no se conoce ninguna columna conmemorativa romana que no fueraalzada por un emperador que no perteneciese a esta dinastía, mientras que al menos tres de los seis emperadores –Trajano, Antonino Pío y Marco Aurelio– de la *gens Antonina* contaron con uno de estos monumentos consagrado en su honor. Si bien es cierto que siglos más adelante, durante el Bajo Imperio, se recuperó esta tipología en Constantinopla por parte de emperadores como Constantino, Teodosio, Arcadio y Justiniano. Esta actuación se podría considerar un intento de resignificación y poder a través de los símbolos de los grandes emperadores del siglo II.

“La columna (de Marco Aurelio) y sus relieves son considerada la prueba de que el periodo antonino merece ser valorado por sus logros artísticos a la altura de los de Trajano, Domiciano y Augusto. Fue, de hecho, “una época de un espléndido espíritu público y grandes

logros en la materia”<sup>34</sup>. No deberíamos, por tanto, sorprendernos de encontrar su influencia en las partes más distantes del Imperio.” (Strong, 2015: 294)

Mientras que la actividad constructiva de grandes edificios públicos y la proyección de la imagen es algo inherente a prácticamente todas las etapas del Imperio Romano, la producción de columnas conmemorativas se concentra en los emperadores de la casa antonina. Podrían considerarse como un paso más en el desarrollo de los monumentos que, desde las columnas rostrales, venían consagrándose en Roma para conmemorar las victoriosas campañas militares y a los líderes que las dirigieron. No solo en lo referido a sus dimensiones, sino también en el plano artístico los relieves de las columnas antoninas alcanzaron una calidad técnica y creativa que difícilmente puede ser comparada con algún otro relieve en todo el mundo romano. Desde el punto de vista documental también suponen un hito sin precedentes, ya que en estos relieves se narran las diferentes campañas militares que Trajano y Marco Aurelio lideraron en Dacia y la frontera danubiana respectivamente.

Por ello, el valor que las columnas antoninas tienen para la historia del arte es incalculable. Su construcción trasciende la connotación propagandística y conmemorativa que se venía potenciando en Roma a través de toda suerte de monumentos y edificios públicos desde los últimos años de la República. Las escenas que recorren el fuste de la columna de Trajano destilan una capacidad técnica y una creatividad que no se encuentran en los monumentos previos ni habían sido trabajados en los fustes de las columnas rostrales. El naturalismo de sus figuras y los recursos empleados para no caer en una trama monótona integran un testimonio excepcional que, ya no sólo dentro de las columnas conmemorativas, hace que estos monumentos sean considerados testimonios únicos en la historia del arte. Es igualmente incalculable el valor documental que, desde el punto de vista historiográfico, se les puede atribuir a estos monumentos gracias a los testimonios gráficos que aportan de las campañas militares de sus emperadores.

Es cierto que el peso de la tradición plástica de Grecia pudo restringir la capacidad de innovación del arte romano. Una herencia de tan opulenta riqueza como la griega puede actuar de manera paralizante sobre las facultades creadoras de las civilizaciones futuras. El artista nunca se repetirá, siempre se hallará comprometido y condicionado por el marco histórico, tanto general como particular, del arte que cultiva y del que no puede escapar. En este sentido la escultura romana se acogió a la sugestión deslumbrante del arte griego cuando ya estaban casi agotadas las posibilidades de su estatuaria figurativa. La aportación de Roma al arte clásico se limita a variaciones más bien iconográficas que técnicas o estéticas, sustituyendo la iconografía religiosa y votiva propia del helenismo por una temática conmemorativa de las hazañas militares de sus emperadores.

El arte narrativo, relativamente poco cultivado en otras civilizaciones, comenzó a desarrollarse en el mundo romano como consecuencia de la interacción del naturalismo de la escultura helenística y la conmemoración pública de victorias, hazañas o celebraciones romanas. El pueblo romano fue una sociedad con conciencia histórica y voluntad de poder, y halló en la narración épica de sus hazañas sobre la piedra la línea que convenía a un arte propiamente imperial. Si el relieve narrativo fue una vocación propiamente romana, su vertiente histórica es inherente a su connotación imperial.

---

<sup>34</sup> Dill, S. *Roman Society from Nero to Marcus Aurelius*: 245.



Los precedentes del relieve narrativo romano debemos buscarlos también en Grecia. Aunque con un desarrollo mucho más limitado, podemos mencionar los frisos que recorrían el perímetro de los templos y tesoros de los principales santuarios griegos. El más conocido de ellos es, sin duda alguna, el friso del Partenón de Atenas (s. V a.C.)

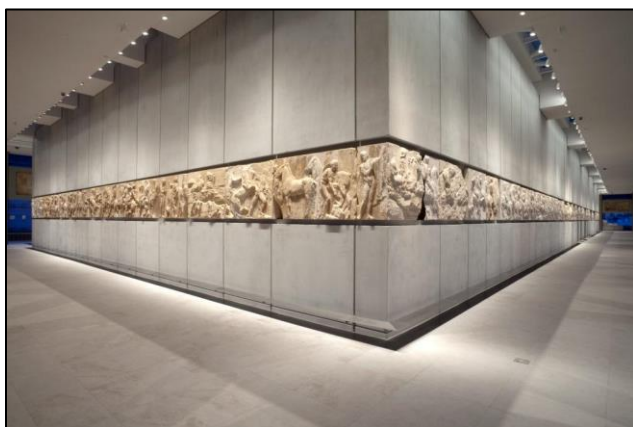


Figura 19. Reconstrucción del friso del partenón. Museo del Acrópolis. Atenas. (*Acropolis Museum*)

en el que se representa de manera ininterrumpida la procesión de las Panateneas. Atribuido a la mano de Fidias, este friso decora los cerca de ciento sesenta metros que rodeaban la cella del templo de Atenea *Parthenos* por su parte superior y compone uno de los testimonios más excepcionales de bajorrelieve en el arte clásico. Que la procesión desarrollada en el friso del Partenón sea, como tradicionalmente se cree, el desfile de las Panateneas no está fuera de toda duda. M. E. de la Nuez Pérez (2005: 55 y ss.) muestra serias

dudas acerca de si se trata de una representación del cortejo panatenaico o no. En este mismo sentido señala que la ausencia de restos del altar o cualquier otro elemento que arrojar luz sobre esta procesión hacen difícil esta atribución y que la vinculación que habría existido entre el templo y las Panateneas puede ser más bien limitada (De la Nuez, 2004: 113).

En cualquier caso y aceptando la interpretación tradicional de la procesión panatenaica<sup>35</sup>, el friso del Partenón es un paradigma dentro del relieve clásico y considerado un hito del relieve narrativo. Las figuras que participan del desfile inmortalizado por Fidias se ubican sobre un fondo plano que las sitúa en un mundo de serena belleza e idealización. Se trata de una gran procesión en la que todo el pueblo de Atenas llevaba en comitiva el nuevo peplo que, anual o pentetéricamente, se ofrecía a la diosa. Figuras femeninas representadas, como las identificadas como las *Ergastinas*– se trataría de las hijas de las mejores familias atenienses, encargadas de tejer y bordar un nuevo peplo para la diosa y ofrecérselo en la procesión de las Panateneas– se representan desfilando pausadamente, figuras independientes ubicadas una detrás de otra como parte del cortejo. Contrastan con otras escenas que representan a guerreros montando a caballos que se alzan en corbeta, presumiblemente imbuidos en el fragor de una batalla, y que recuerda a las escenas de lucha entre lapitas y centauros de las metopas. Los propios dioses, con posturas apáticas, relajadas y desenfadadas, forman parte del friso como asistentes a la procesión de las



Figura 20. Fragmento del friso del Partenon. *British Museum*. Londres. (*British Museum*)

<sup>35</sup> Pese a tratarse de una cuestión muy sugerente, la interpretación de este friso desborda el objeto de estudio propuesto en este trabajo.

Panateneas desde un plano superior al de los mortales.

Los bajorrelieves del friso del Partenón recogen el imponente cortejo y aportan una valiosa fuente de conocimiento sobre el atuendo o la actitud del pueblo de Atenas – hidróforos portando las hidrias, músicos con la lira, ancianos con ramas de olivo, metecos con bandejas, las jóvenes *ergastinas*, etc.– y de los propios dioses ante el desfile. Desde el punto de vista artístico, es una de las expresiones de mayor calidad del bajorrelieve clásico y compone un claro precedente del relieve histórico-narrativo que va a eclosionar en la columna conmemorativa de Trajano.

En el mundo romano encontramos importantes precedentes del relieve histórico-narrativo antes de la aparición de los grandes fustes tallados, asociados también a la imagen de poder de los emperadores. El *Ara Pacis Augustae* es, sin duda, el ejemplo más sonado y relevante. Fue un altar consagrado por Augusto a la *Pax Romana* como parte de su colosal Complejo del Campo de Marte en conmemoración de su victoriosa campaña de pacificación en las Galias y en Hispania. Pese a recordar una campaña militar, lo hace desde una profunda sacralización al tratarse de un altar dedicado a la divinidad *Pax Augustea*.

“La institución del altar supuso al mismo tiempo la incorporación de *Pax Augustea* a la nómina de los dioses de Roma, gozando desde ese instante de un culto público. [...] Fue en ese momento en que la personificación divina de la paz, reconocida ya en ciertas acuñaciones de época cesariana y en la tradición política latina de comienzos de la era imperial, recibió su impulso definitivo al certificarse su acta de nacimiento como diosa oficial del estado romano.” (Delgado, 2016: 78)

Si bien es cierto que el altar conmemora el éxito de una campaña militar, realmente celebra más la paz alcanzada que el triunfo conseguido. Es decir, no pretende únicamente resaltar la faceta militar de Augusto sino su perfil como un gobernante piadoso que, con la protección de los dioses, garantizará la paz y prosperidad para su pueblo tras haber dejado atrás las guerras civiles. Para extraer esta lectura es determinante el hecho de que Augusto se representa ataviado como *Pontifex Maximus* y no con sus atributos militares, como sí fueron inmortalizados Trajano y Marco Aurelio en sus columnas.

El recinto del *Ara Pacis* es cuadrado, con un simple altar en su interior. Los muros están repletos de relieves que se distribuyen siguiendo un sistema consistente en la división horizontal del muro en dos mitades, de tal modo que la parte superior está decorada con escenas figurativas y la parte inferior queda reservada a la profusión de motivos vegetales. En los dos paneles superiores de la parte frontal se recogen escenas mitológicas alusivas al origen de la *Gens Iulia* y a la prosperidad que traía la *Pax Augusta*: la fundación de Roma por Eneas y una alegoría de la Madre Tierra flanqueada por las figuras del Aire y el Agua.<sup>36</sup>

La parte exterior de los muros laterales y trasero alude irremediabilmente al friso del Partenón. Está decorado con la representación de una procesión encabezada por el propio Augusto, revestido de sus atributos de Pontífice Máximo, y seguido por magistrados, lictores, la familia imperial –Livia, Agripa, Tiberio, Druso, Antonia y Germánico– y todo un cortejo de senadores y patricios que formaban parte de la procesión. Sin embargo, en este caso la procesión no alude a una ceremonia genérica como el caso de las Panateneas, sino que representa la consagración del propio altar en el año 9 a.C. Los personajes no son meros retratos arquetípicos, sino que son

<sup>36</sup> En cuanto a la descripción de los relieves del *Ara Pacis* la obra referencial es G. M. Koepfel (1987). Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit V. Ara pacis Augustae, I. *Bonner Jahrbücher*, 187, 101-157.

retratos realistas de los personajes concretos, caracterizados según su edad y sus rasgos y que contribuyen a su identificación. Por otro lado, la escena carece de un fondo paisajístico que la enmarque, pero los personajes ya no se ubican todos en un mismo plano y los niños aparecen por delante de las figuras adultas. El volumen de los relieves se regula para construir diferentes planos y dar una sensación de profundidad que en el friso del Partenón no se veía. Mientras la procesión de las Panateneas se ubicaba en un escenario ideal y se debía a una ceremonia puramente religiosa, el cortejo augusteo del *Ara Pacis* responde a un momento concreto y su razón de ser a la conmemoración de una campaña militar.

Como relieve histórico encontramos también valiosos antecedentes en Roma. El relieve del Altar de *Domitius Ahenobarbus* (115-70 a.C.)<sup>37</sup> –del que poco sabemos sobre su ubicación original, su motivo de consagración o sobre el propio *Domitius Ahenobarbus*– habría estado recorrido por un friso con relieves, convirtiéndolo en el más antiguo monumento público del arte romano adornado con esculturas (Blázquez, 2005: 29). A diferencia del idealismo griego que veíamos en los relieves anteriores, la representada en el de *Domitius Ahenobarbus* se trata de una escena más bien costumbrista y que carece de la capacidad técnica de los escultores griegos e imperiales, y tiene un marcado carácter realista.

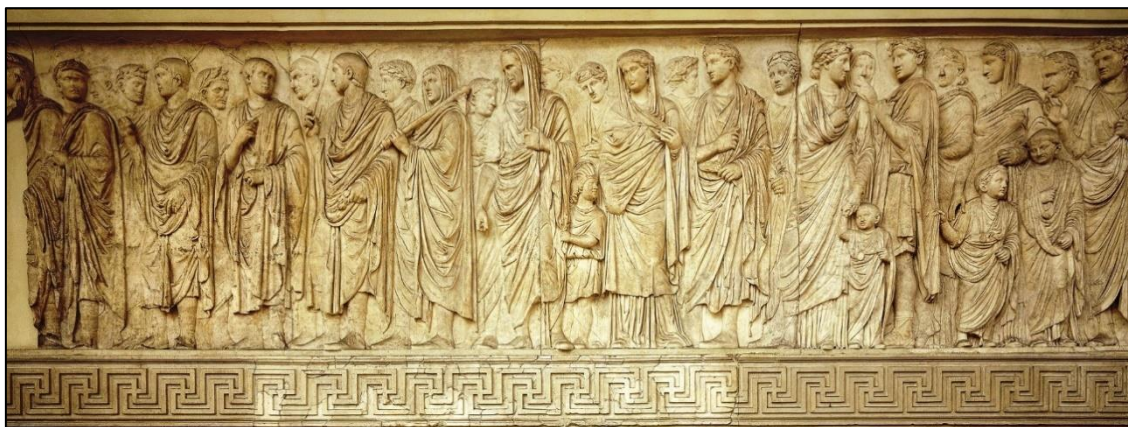


Figura 21. Procesión de la familia imperial en el Ara Pacis. Museo del Ara Pacis. Roma. (Historia. National Geographic)

La concepción apaisada de este relieve no se debe que se trate de una procesión como en los casos anteriores, sino que es una consecuencia derivada de su ubicación en el friso del altar. La escena que representa es una *suovetaria*, un ritual por el que se ofrecía al dios Marte el sacrificio de tres animales en agradecimiento por la victoria cosechada en una campaña militar. Fue una escena que gozó de gran predilección dentro del arte romano, en parte debido a que en ella confluyen el sentimiento religioso del culto oficial del estado y la glorificación de los triunfos de sus legiones. El propio *Domitius Ahenobarbus* está representado junto al altar preparado para sacrificar los animales que están siendo conducidos hacia él. Al otro lado del altar, Marte se personifica en el sacrificio vestido con su característico atuendo militar.



Figura 22. Relieves del altar de Domitius Ahenobarbus. (Wikimedia Commons)

<sup>37</sup> Pese a que fue se trata de un único friso, actualmente sus paneles se conservan separados en el Museo del Louvre (París) y en la Gliptoteca de Múnich.



En época imperial, junto con las columnas, proliferó excepcionalmente la producción de arcos de triunfo como una de las tipologías predilectas por los emperadores. Comparten con las columnas la vocación de conmemoración de triunfos militares y sus frentes estaban también decorados con escenas en relieve alusivas a las campañas que rememoraban. Podrían citarse numerosos y bien conocidos ejemplos de arcos del triunfo romanos, localizados a lo largo de todo el Imperio y muchos de ellos en un estado de conservación muy bueno. Levantados por Augusto podemos mencionar el arco de Augusto en Susa o, más cercano a nosotros, el arco de Berá en Tarragona. En tiempos de Tiberio se construyó el arco de Orange; Tito y Constantino hicieron lo propio en Roma, así como Trajano en Benevento o Marco Aurelio en Trípoli.<sup>38</sup>

Nos limitaremos a señalar los magníficos ejemplos del arco de Tito (70 a.C.) en Roma y el de Trajano (114 d.C.) en Benevento. El arco de Tito fue levantado por Domiciano como recuerdo de la toma y destrucción de Jerusalén por las tropas romanas diez años atrás. Les escenas plasmadas en los relieves internos del arco se corresponden con el cortejo triunfal de la llegada del emperador a Roma, portando los trofeos más significativos de la campaña como la Menorá,<sup>39</sup> la mesa forrada de oro para los panes consagrados y las trompetas de plata para llamar a la lucha. Según la tradición, este arco sirvió transitoriamente como depósito de las cenizas del emperador (Subirats, 2013: 225), tal y como serviría la columna de Trajano tiempo después.



Figura 23. Relieve interno del arco de Tito. El ejército porta la Menorá. (Wikimedia Commons)



Figura 24. Arco de Trajano en Benevento. (Wikimedia Commons)

Por su parte, el arco de Trajano en Benevento, del que se conservan prácticamente íntegras tanto la estructura como la decoración escultórica, junto con la columna es el mejor ejemplo de la actividad edilicia y conmemorativa llevada a cabo por el emperador de Itálica. Sin embargo, mientras que la columna trajana es un monumento a su papel militar, el arco del triunfo celebra la inauguración de la *via Traina*, que comunicaba la propia Benevento con Brindisi, en el sur de la Península Itálica. En vez de labrarse la imagen del emperador a través de escenas de guerra, aquí se hace mediante escenas de paz que ilustran el buen gobierno de Trajano sobre Roma.

Cuando se construye la columna trajana el relieve histórico-artístico contaba con algunos ejemplos en los que apoyarse. Técnicamente la escultura tardo-republicana y de los primeros años del Imperio había alcanzado unas cotas altísimas, tanto en el

<sup>38</sup> J. M. Blázquez (2005: 51) y J. Verdugo (2018: 136), recuperando las referencias de Andreeae, B. (1973). *L'art de l'ancienne Rome*. Paris, figs.523-533, y García Bellido, A. (1972). *Arte romano*, 486-487, mencionan la existencia de un arco levantado por Marco Aurelio en Roma, fechado hacia el 173 d.C. y en la actualidad ya desaparecido.

<sup>39</sup> Se trata de uno de los objetos rituales más importantes del judaísmo. Un candelabro de siete brazos que fue expoliado del Templo de Jerusalén. Su representación en el arco de Tito es una de las imágenes más antiguas que se conoce de este

ejemplo de los relieves del *Ara Pacis* o el arco de Tito, como en la escultura de bulto redondo, donde había alcanzado un equilibrio perfecto entre el idealismo griego y el naturalismo latino. Sin embargo, las columnas imperiales no encuentran parangón, ni en el mundo romano ni en ninguna otra civilización antigua, en cuanto a la capacidad creativa, la originalidad y la capacidad de construir un discurso continuo a lo largo de cerca de doscientos metros.

Las columnas de Trajano, Marco Aurelio y la más tardía de Arcadio, en Constantinopla, son las tres columnas conocidas de la antigüedad romana cuyo fuste estaba recorrido por estos grandes relieves narrativos. Otros casos, como las columnas de Antonino Pío o Constantino, sin embargo, se componían de grandes fustes lisos, en el mejor de los casos con acanaladuras o anillos que dividían horizontalmente el fuste. Hay que tener en cuenta que la columna de Constantino era la única de estas obras que no conmemoraba una victoria militar sobre ningún pueblo bárbaro, sino el nombramiento de Constantinopla como la nueva capital imperial. Este es uno de los motivos por los que no habría tenido escenas de una campaña bélica recorriendo su fuste, porque no conmemoraba ninguna.

Todas ellas estaban, como lo hubieran estado las columnas votivas griegas y las rostrales romanas, estaban coronadas con figuras, en este caso del emperador, que desde la altura buscarían su significación y elevación sobre los mortales y acercarse a los dioses a través de su apoteosis. Estaban colocadas en los mejores emplazamientos para su difusión, donde podían ejercer un gran impacto visual entre los ciudadanos. Las columnas de Trajano y Constantino en sus foros de Roma y Constantinopla respectivamente, o la de Marco Aurelio en el Campo de Marte.

## **5.2. La columna de Trajano**

La columna de Trajano se erigió en el año 114 d.C. para conmemorar la victoria en la guerra que enfrentó a las tropas romanas con los dacios y que se dividió en dos campañas, la primera entre 101 y 102 y la segunda entre 105 y 106 d.C. Se trata de un colosal monumento conmemorativo erigido por Trajano en su foro, a espaldas de la basílica Ulpia. Tan solo su fuste, compuesto por diecisiete tambores, ronda los treinta metros (cerca de los cien pies romanos) de altura. El monumento completo cuenta con un pedestal de algo más de seis metros de altura, la basa y el capitel de la propia columna, que elevan su altura total por encima de los treinta y ocho metros, sin contar con la estatua del emperador que habría coronado la columna y que en el siglo XVI fue sustituida por la imagen de San Pedro, patrón de la Roma cristiana.

Muchos de los otros edificios públicos construidos por los emperadores, aunque tenían cierto fin propagandístico, tenían una funcionalidad concreta. Las basílicas acogían las reuniones derivadas de la actividad comercial y judicial, las termas servían como lugar de reunión y baño público, los templos respondían a la actividad religiosa o las bibliotecas, como las que flanqueaban la columna de Trajano, tenían una función concreta. “Aquí estaba historiada la alta gloria del príncipe romano” decía Dante en su *Divina Commedia* refiriéndose a la columna de Trajano. En efecto, ese era el fin último de las columnas conmemorativas, inmortalizar y celebrar la grandeza del emperador.

La columna de Trajano, en cambio, sirvió también de mausoleo imperial. Trajano desafió la tradición y se permitió ubicar su lugar de descanso eterno dentro de los muros de



Figura 25.  
Columna de  
Trajano.  
(Wikimedia  
Commons)

Roma, pues se consideraba un *triumphator* tras su victoria en Dacia (Subirats, 2013: 224). Sin embargo, según indica J. Verdugo (2018: 129) ni esta decisión ni los honores divinos que le permitían ser enterrado intramuros fueron disposiciones del propio Trajano, sino de Adriano, su sucesor y el responsable del depósito de las cenizas en el basamento de la columna. La elección de una columna como mausoleo es cuanto menos singular, siendo el único ejemplo conocido en el mundo romano. Así, la columna de Trajano conmemora tanto el triunfo como la tumba del general y el héroe.

La abertura en la base que sirvió como cámara funeraria del emperador da acceso a una escalera helicoidal que asciende por el interior del fuste, iluminada a través de discretas saeteras abiertas en el muro. Las interpretaciones más efectistas de la columna sugieren que el visitante que ascendiera a través de esta escalera se imbuiría en una sensación desconcertante por los giros de la escalera y la escasa iluminación del interior. Tras este temporal desconcierto, se llegaría a la cima y se tendría una visión de la *Urbs* que se desplegaba a los pies de la majestad imperial de Trajano.

A lo largo de un friso en espiral que recorre todo el fuste, se narran las dos guerras dacias que enfrentaron a las tropas trajanas contra los rebeldes dacios. La primera guerra tuvo lugar entre el 101 y 102 d.C., mientras que el segundo enfrentamiento se dio entre el 105 y el 106 d.C. Las causas de la guerra J. Piris (2011: 18) las ubica, por un lado, en la crisis que estaba atravesando Roma que vio en Dacia la posibilidad de recaudación de nuevos impuestos y el control de sus minas de oro, que ayudarían a compensar la crisis romana. Otra de

las causas habría sido la actitud provocativa de Decébalos (87-106 d.C.), que buscaba la invasión romana confiando en que las tropas imperiales se estrellasen contra la geografía agreste de Dacia, que favorecía a sus ejércitos.

El friso se despliega a lo largo de los cerca de treinta metros del fuste, con una espiral que lo rodea hasta veintitrés veces. La anchura del friso y, por tanto, la altura de las imágenes es prácticamente homogénea, se mantiene estable en cerca de un metro de altura, aunque aumenta ligeramente a medida que se aproxima a la parte alta de la columna para corregir la perspectiva visual y evitar que se empequeñezca en exceso. Esta corrección visual, propia del arte clásico, se encuentra también en el fuste de la propia columna que, al igual que las en los grandes templos clásicos, tiene *éntasis*. Es decir, se ensancha ligeramente en su parte central para corregir la apariencia demasiado estilizada que, por defecto, fabrica nuestra mente.

La fisonomía de la columna hace que el estudio pormenorizado y la contemplación detallada de los relieves sea francamente complicada. Para ello, contamos con la importante obra de Conrad Cichorius (1863-1932), un historiador alemán que entre 1896 y 1900 se ocupó del estudio y la



Figura 26. Pedestal de la columna de Trajano con la puerta de acceso a la cámara funeraria y la escalera interior. (Wikimedia Commons)

reproducción minuciosa de todas y cada una de las escenas.<sup>40</sup> A lo largo de los doscientos metros de longitud del friso se recogen, en sentido ascendente, multitud de escenas que detallan el transcurso de las guerras dacias con un grandísimo preciosismo técnico y una finura en la ejecución de las más de dos mil quinientas figuras que pueblan el friso. Se caracterizan por la fidelidad del relato, respetando el orden cronológico de los acontecimientos y el realismo, a veces descarnado. Las figuras del relieve se superponen en numerosos planos diferenciados por su volumen y no se ubican sobre un fondo plano, sin tallar, como ocurría en los relieves narrativos del Partenón o del *Ara Pacis*, sino que se enmarcan en escenarios precisos, concretos, detallados hasta el punto de poder localizar su ubicación exacta.<sup>41</sup>

En palabras de E. Strong:

“La gloria de la conquista y el *phatos* de la derrota nunca fueron combinados con tanta dignidad y fuerza. Tampoco el contraste de ambas podía haber sido plasmado de una forma más partidista que con las líneas verticales del lado izquierdo, alzando preciosos estandartes, y el grupo más bajo y alargado que se define con líneas horizontales formadas a partir de los brazos extendidos, las figuras arrodilladas y los escudos extendidos por el suelo. La intensidad del gesto de los caudillos [...] acentúa la expresión de piedad y terror.” (Strong, 2015: 184)

Las figuras se han alejado drásticamente de la idealización helenística mantenida durante los primeros años del imperio. El realismo ahora es descarnado, con escenas violentas de guerra, episodios casi costumbristas de la vida en el campamento y los quehaceres habituales del día a día en el frente. Las escenas de lucha no escatiman en detalles y en ocasiones parecen recrearse en los aspectos cruentos, como es el caso de un soldado que se mantiene en la batalla mientras sostiene en la boca la cabeza de un enemigo decapitado. Los romanos debieron de copiar la costumbre de ofrecer al emperador las cabezas cortadas de sus enemigos (Blázquez, 2005: 38) y se pueden encontrar escenas con esta temática de forma recurrente a lo largo del relato.

Más allá de la calidad técnica en el trabajo de la piedra, la concepción y el diseño del friso denota una capacidad creativa inigualable. Las guerras se narran de manera continua, enlazando unas escenas con otras a través de personajes, paisajes o monumentos. Se evitan de una manera magistral las interrupciones del discurso, consiguiendo una lectura fluida e ininterrumpida de la narración de las campañas bélicas. La narración tan solo se ve quebrada por una Victoria alada que sirve para diferenciar las dos guerras dacias. Cada una de las escenas es única, logrando no caer en la repetición de formas o composiciones arquetípicas y evitando el más mínimo atisbo que pudiera percibirse de monotonía.

La ejecución de los relieves resulta inconcebible para la producción de una única persona y se atribuye a la colaboración de varios escultores. Sin embargo, la unidad de concepción de todo el friso hace pensar que fue un único maestro quien realizó el diseño. Maestro, por cierto, de grandísimo ingenio y creatividad. Esto ha llevado a pensar que el encargado de proyectar la columna trajana fue Apolodoro de Damasco (60-133 d.C.), el arquitecto por excelencia de la corte de Trajano. Se sabe también que Trajano llevó consigo a las campañas militares a sus arquitectos de confianza que pudieran idear proyectos para salvar los obstáculos que encontrasen por el camino. Entre los que acompañaron al emperador en su lucha contra los dacios se encontraba el propio Apolodoro de Damasco, responsable, por ejemplo, de la construcción del

---

<sup>40</sup> La obra completa de Cichorius está disponible en [http://www.trajans-column.org/?page\\_id=38](http://www.trajans-column.org/?page_id=38)

<sup>41</sup> P. ej. Petersen identifica dos arcos las láminas 82 y 83 de Cichorius como los arcos del *Pons Traianus de Pontes*, una localización que se repetiría en la lámina 98 enmarcando una de las escenas de la Segunda Guerra Dacia (Strong, 2015: 178)



conocido como “Puente de Trajano” sobre el Danubio (Blázquez, 2005: 51). La presencia de Apolodoro en el frente explicaría la extraordinaria precisión de los paisajes que enmarcan las escenas y reforzaría el valor documental del relieve al tratarse de un testimonio de primera mano.



Figura 27. Escena de batalla de la columna de Trajano. C. Cichorius 1896-1900. Die Reliefs der Traianssäule Pl. XIX (*Trajans Column*)



Figura 28. Escena de la columna de Trajano en la que los soldados le ofrecen las cabezas de los enemigos. C. Cichorius 1896-1900. Die Reliefs der Traianssäule Pl. XVIII. (*Trajans Column*)

El discurso de los relieves en su conjunto se construye por completo en torno a la figura del emperador, que aparece representado en prácticamente la totalidad de las escenas. Esta forma de representación que orbita en torno a la persona de Trajano era especialmente necesaria en un contexto de constante evolución y crecimiento de la majestad del emperador (Strong, 2015: 178). Trajano era el principio, el centro y el final de cada composición y cada escena de la columna.

La columna de Trajano destaca sobre las demás columnas conmemorativas y significó una de las cimas de la historia del arte clásico. A la novedad que suponía la unificación del monumento conmemorativo y funerario se le añaden la increíble capacidad técnica y artística de los relieves que recorren el fuste, así como el incalculable valor documental de estos mismos relieves, que no encuentran en el mundo romano ningún ejemplo similar que ilustre una campaña bélica como lo hace el monumento trajano. La calidad artística y el nivel de creatividad que se despliegan en la columna de Trajano no va a ser igualado en las demás columnas imperiales que, en muchos sentidos, se van a limitar a copiar lo propuesto en este modelo.

### 5.3. La columna de Marco Aurelio

La columna que conmemora el triunfo de Marco Aurelio en sus campañas militares no fue, como la de Trajano, construida por el propio emperador. En el caso del emperador estoico fue su hijo y sucesor Cómodo (180 d.C.) quien erigió la columna que honrara la dignidad imperial de su padre y, más concretamente, su triunfo en las Guerras Marcómanas (166-180 d.C.)

En cambio, Marco Aurelio sí hizo levantar una columna conmemorativa en recuerdo de su predecesor al frente del Imperio, Antonino Pío. Fue levantada por Marco Aurelio y Lucio Vero, cuando ambos gobernaban como co-emperadores hasta la muerte del segundo (168 d.C.). Tras la muerte de su padre adoptivo en el 161 d.C. los emperadores encargaron la construcción de esta obra en el Campo de Marte, donde fueron incinerados los restos del emperador. Se trataría de una columna que repetiría la tipología de la de Trajano, elevada sobre un gran pedestal y culminada por una estatua



del emperador. Desgraciadamente no podemos precisar detalles de su fuste, ya que este se ha perdido y no conservamos imágenes que nos aporten datos acerca de su aspecto. Sí contamos, en cambio, con una representación de la columna en el reverso de un denario acuñado en honor de Antonino Pío tras su muerte. En el anverso se representa el perfil del emperador rodeado de la inscripción “DIVVS ANTONINVS”, mientras que el reverso, en el que se puede leer “DIVO PIO”, contiene la imagen de una columna alzada sobre un pedestal y coronada con una estatua triunfal, pero que no permite sacar conclusiones precisas acerca del aspecto del fuste.



Figura 29. Grabado de Pieter Schenk de reconstrucción ideal de la columna de Antonino Pío. Amsterdam, 1705. (Abalarte Subastas)

Un grabado atribuido a Pieter Schenk y fechado a comienzos del siglo XVIII<sup>42</sup> nos muestra una reconstrucción ideal de la columna antonina. Sobre el colosal pedestal se alzaría el fuste de la columna recorrido por un friso en espiral, también con una profusa decoración que asemeja el aspecto de la columna a las de Trajano y Marco Aurelio. El grabado no permite conocer el tema de los relieves ni la calidad técnica de los mismos, pero ilustra el aspecto ideal que habría tenido esta columna a ojos de los romanos. La mayor novedad de este grabado radica en que la columna en su parte superior no está culminada por un capitel y sobre él una estatua, sino por una estructura cilíndrica y cupulada. Es difícil aceptar la interpretación de esta estructura como un lugar destinado a albergar las cenizas del emperador, ya que sería un caso único del que no se hicieron eco en ningún momento las fuentes contemporáneas y que no encajaría con los demás modelos conocidos ni con la imagen del denario anteriormente mencionada. Todo parece indicar que el grabado de Schenk responde a una imagen idealizada, basada en los ejemplos conocidos de Trajano y Marco Aurelio y no al aspecto real de la columna.<sup>43</sup>



Figura 30. Anverso del denario póstumo de Antonino Pío. (Silicua Subastas)



Figura 31. Reverso del denario Póstumo de Antonino Pío. (Silicua Subastas)

<sup>42</sup> Alabarte subastas. (2016). *Alabarte Subastas Internacionales* [http://abalartesubastas.com/lote\\_elegido\\_nuevo.php?subasta=12&numero\\_lote=1604&id=21195&categoria=Pintura&ccion=Grabado&orden=numero\\_lote&sentido=&offset=0&limite=1&autor=&vendido=&activo=&tabla=](http://abalartesubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=12&numero_lote=1604&id=21195&categoria=Pintura&ccion=Grabado&orden=numero_lote&sentido=&offset=0&limite=1&autor=&vendido=&activo=&tabla=)

<sup>43</sup> E. Strong (2015: 270) afirma, coincidiendo con la imagen del denario, que la columna de Antonino Pío era de granito liso que en su parte superior tenía una estatua del emperador difunto.

Es bien conocido, en cambio, el que hubiera sido el pedestal de esta columna, que constituye uno de los ejemplos más populares del clasicismo escultórico de la época de los primeros antoninos. En dos de sus caras se representan en altorrelieves los desfiles de jinetes y estandartes que se celebraban durante los funerales imperiales. En su cara frontal, se representa la apoteosis de Antonino Pío y Faustina la Mayor. El emperador y su esposa son elevados al cielo sobre un Genio alado y flanqueados por águilas. La diosa Roma y la personificación del propio Campo de Marte, identificado con el obelisco de Augusto, asisten a la ascensión de los difuntos imperiales. Tanto la ubicación de la columna de Antonino Pío, como el momento de su construcción y la temática de los relieves del pedestal ponen de manifiesto una clara connotación funeraria de este monumento, tal y como se encontraba en la columna de Trajano. Sin embargo, no podemos afirmar que la columna antonina fuese concebida como lugar de descanso de los restos del emperador, como sí lo fue la obra trajana.



Figura 32. Basamento de la columna de Antonino Pío. Museos Vaticanos, Roma. (*Musei Vaticani*)

De igual manera que Marco Aurelio y Lucio Vero encargaron la puesta en pie de una columna en honor de su padre adoptivo, Cómodo fue el encargado de hacer lo propio para conmemorar la figura de Marco Aurelio tras su muerte (180 d.C.), también en el Campo de Marte, pero esta vez siguiendo mucho más de cerca el modelo de Trajano.

Los relieves que recorren el fuste en este caso conmemoran la victoria del emperador en las Guerras Marcómanas (166-180 d.C.) que enfrentaron a Roma contra los germanos y sármatas del norte del Danubio. Sin embargo, los ochenta años que separan esta obra de la columna trajana implican una serie de cambios, no tanto en lo relativo a su significado o intención pública, sino en cuanto al aspecto artístico y técnico. En ambas se aumenta la altura del friso en la parte más alta para corregir la perspectiva del espectador, ambas columnas rondan los cien pies de altura, su fuste está recorrido por un friso en espiral que recoge la narración en relieve de dos campañas militares en sentido ascendente y que su narración está dividida por la presencia de una Victoria adornando un trofeo (Strong, 2015: 275). El fuste igualmente se alza sobre un alto pedestal y el interior de este acoge una escalera helicoidal que permite el acceso a la parte superior, donde se habría ubicado la estatua de Marco Aurelio, que no se conserva.

Sin embargo, la columna de Marco Aurelio acusa notablemente la ausencia de un espíritu creador como el de Apolodoro de Damasco, incapaz de crear formas nuevas y originales con las que desarrollar el relato de los acontecimientos. Adolece de un lenguaje narrativo propio, repite temas manidos y fórmulas estereotipadas. Los artistas que trabajaron en la columna de Marco Aurelio perdieron la oportunidad de crear un friso nuevo y original, y limitaron su trabajo a realizar una copia de los relieves de la columna de Trajano (Beckmann, 2011: 210). El clasicismo escultórico de la época antonina muestra en la columna de Marco Aurelio síntomas de agotamiento y cierta decadencia. No solo en la talla del fuste, sino que, por ejemplo, prescinde del éntasis que caracterizaba a la arquitectura clásica y que hacía también acto de presencia en la columna Trajana.

Más allá de las cuestiones técnicas y estilísticas de sus relieves, la columna de Marco Aurelio introduce importantes novedades en lo que respecta a la difusión de la imagen del poder imperial. Mientras en la de Trajano el relato era fiel a la narración de los hechos, manteniendo la mayor veracidad tanto en la representación de los acontecimientos como en el orden en el que sucedieron, la columna de Marco Aurelio renuncia parcialmente al rigor histórico en favor de la transmisión del mensaje triunfal del emperador. Para lograr una mejor difusión de las heroicas victorias del emperador, aquellos episodios que reportaban mayor prestigio a la capacidad militar de Marco Aurelio fueron colocados en la parte baja de la columna, aunque cronológicamente no les correspondiese ese lugar, para evitar que pasaran desapercibidos para el público romano. Esta licencia narrativa fue repetida en las columnas que Teodosio y Arcadio ordenaron construir en Constantinopla en el siglo IV (Verdugo, 2018: 140 y ss.). Su colocación fue también estudiada en cuanto a su orientación, dejando las escenas más importantes hacia las principales vías de acceso.

“También, por lo que conocemos, en las columnas de Teodosio y Arcadio se advierte la evolución del principio ya contemplado en la de Marco Aurelio en Roma, desarrollar en un lado la escena más importante, subrayando así ese lado como fachada del monumento. En la de Marco Aurelio se desarrolla la escena principal hacia la Via Flaminia, en la de Teodosio hace la *mese*, mientras que la de Arcadio lo haría hacia su lado meridional, desde donde se conectaría el Foro de Arcadio con la arteria principal.” (Verdugo, 2015: 141)<sup>44</sup>

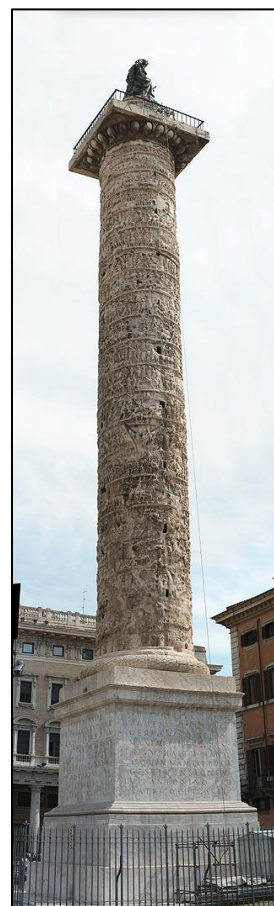


Figura 33. Columna de Marco Aurelio. (Wikimedia Commons)

La columna de Marco Aurelio se desmarca también de la trajana con la inclusión de un mayor número de escenas religiosas e intervenciones divinas. Si bien la presencia de estas escenas, así como su ubicación premeditada, podría contribuir a crear una mayor espectacularidad, a ojos de la historia su valor documental queda ciertamente mermado en comparación con la obra de Trajano.

La escena que narra el milagro de la lluvia, que tuvo lugar durante la segunda guerra se representa entre los episodios de la primera (Strong, 2015: 275). Se trata de una intervención divina en forma de lluvia torrencial que calmó la sed y el calor de los soldados romanos que se encontraban asediados en su campamento. La torrencial lluvia que trajo alivio para los romanos causó la destrucción y la retirada de los bárbaros, que fueron arrasados por una riada. En la columna, esta escena se representa a través de la imagen de *Jupiter Pluvius* agitando sus brazos y azuzando una fuerte tormenta de lluvia y rayos sobre los derrotados bárbaros.

Este pasaje tuvo una gran difusión entre las gentes de roma gracias a su accesible ubicación. Con el paso del tiempo y el triunfo de la fe cristiana, la divina intervención, cuya imagen continuaba viva en el imaginario popular romano, identificó a la legión atrapada en el campamento con una legión cristiana<sup>45</sup> y asoció la intervención divina a un milagro cristiano (Strong, 2015: 281).

<sup>44</sup> Esta afirmación de J. Verdugo, sin embargo, se antoja poco ilustrativa al no indicar a cuáles se refiere como “la escena principal” de cada monumento. Beckmann (2011: 208) nos señala la escena del milagro de la lluvia como una de las más populares de la campaña trajana, a la altura del paso del Danubio en la de Trajano.

<sup>45</sup> Esta legión fue rebautizada como la *Legio XII Fulminata* a raíz de este episodio.



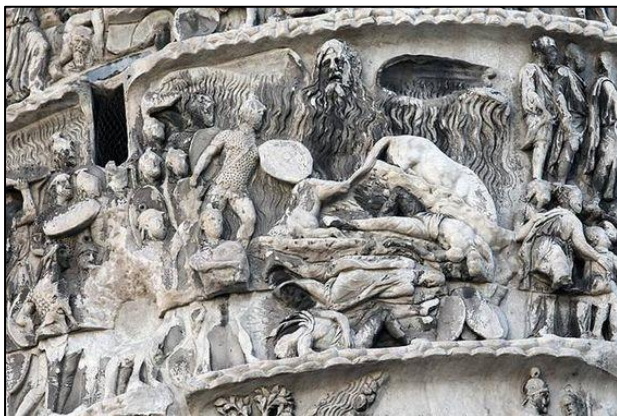


Figura 34. Representación del 'Milagro de la lluvia' en la Columna de Marco Aurelio. (Richard Carrier Blogs)

Este hecho, que puede parecer anecdótico, es la evidencia de cómo las imágenes tienen la capacidad de intervenir en la creación de un imaginario popular. Es muy probable que, si los diseñadores de la columna de Marco Aurelio hubiesen respetado el orden de los acontecimientos, este episodio milagroso hubiese sido rápidamente olvidado por los romanos. Sin embargo, a través de su presencia se ha perpetuado la narración del mito, apropiándose de él la religión cristiana. Este fenómeno

observable a través de esta pequeña anécdota es extrapolable a la construcción de la idea de poder de los emperadores a través de sus monumentos y, en este caso concreto, a través de sus columnas. La constante e imponente presencia de los monumentos imperiales de Augusto, Trajano o Marco Aurelio son los principales responsables de que su imagen glorificada fuera venerada, respetada y adorada durante siglos en Roma, y que aún hoy sea recordada y admirada.

La columna de Marco Aurelio no fue la única obra con la que el emperador labró su imagen pública en Roma. Aunque no se conserva, diversas fuentes apuntan a la existencia de un arco de triunfo conocido como arco de Marco Aurelio<sup>46</sup>. Los relieves que lo decoraban, sin embargo, sí se conservan y ocho de ellos fueron reutilizados, junto con otros de época de Trajano, para decorar el arco triunfal de Constantino en Roma que conmemoraba la victoria sobre Majencio en el 312 d.C. (Verdugo, 2018: 135). No debe sorprender la utilización por Constantino de las imágenes de la época antonina para la construcción de su propia imagen ya que, como veremos, Constantino mostró gran interés por vincularse a los emperadores e la Dinastía Ulpia Aelia.

Podemos considerar que la columna de Marco Aurelio es una reproducción de menor calidad y creatividad artística que la de Trajano. Sin embargo, los recursos que se ponen en práctica para la creación de una imagen pública están más cuidados y el interés por difundir una idea se desarrolla más ampliamente que en la de Trajano. La “manipulación” de la historia en la columna aureliana responde únicamente a su función constructora de una imagen de la gloria y la dignidad imperial de Marco Aurelio.

#### 5.4. Las columnas de Constantinopla

La decadencia política de Roma con la muerte de Marco Aurelio y el fin de los conocidos como “Cinco Buenos Emperadores” se vio correspondida en el plano artístico por un severo descenso en la calidad de las formas. El gobierno en solitario de Cómodo desde la muerte de Marco Aurelio en el año 180 d.C. condujo a una de las mayores crisis del Imperio y a la guerra civil que llegaría a su fin con el ascenso al poder de Septimio Severo y el inicio de la Dinastía Severa. Sin embargo, el Imperio no logró recuperar la grandeza que había experimentado hasta el periodo antonino y esto se vio reflejado en la calidad artística y la difusión del arte. Los grandes edificios que se llevaron a término bajo el mandato de esta dinastía no alcanzaron la calidad artística de las grandes obras imperiales.

<sup>46</sup> Ver cita 36.

Septimio Severo hizo levantar un *nymphaeum* al pie del Palatino, conocido como *Septizonium*, que fue derribado en el siglo XVI<sup>47</sup>. Se trataba de una gran fuente que carecía de decoración escultórica y cuya monumentalidad derivaba tan solo de la imponente estructura de su fachada. Si se conserva, en cambio, el arco de triunfo de Septimio Severo, con una abundante decoración escultórica, aunque muy inferior en calidad a la que podíamos ver en el de Trajano en Benevento.

La situación política culminó su decadencia en la crisis del siglo III. No retornaría a la construcción de un programa iconográfico imperial a la altura de los anteriores hasta la llegada de la dinastía Constantiniana (324 d.C.). Sin embargo, pese a que Roma no perdió su papel de capital ideológica, dejó de ser el centro político y administrativo, que se trasladó a Constantinopla, donde se pondría de nuevo en marcha un programa monumental de propaganda política siguiendo el modelo de los emperadores antoninos y el ejemplo de la *Urbs*.

“El nacimiento de la Ciudad de Constantino es sobre todo el inicio de un gran proyecto, que no necesariamente debía convertirse en lo que después fue Constantinopla. [...] Constantino no fundó su ciudad, pues, ni como capital cristiana para contrarrestar el poder pagano de Roma ni como capital del Imperio Oriental, sino para conmemorar la derrota de Licinio y fortalecer su poder en Oriente” (Pérez Martín, 2003: 22-23)

Pese a que la refundada Constantinopla adquirió un nuevo protagonismo y fue el principal escenario en el que se desplegaron los nuevos monumentos imperiales, la importancia simbólica e ideológica de Roma no fue olvidada. Constantino utilizó las tres visitas que hizo a Roma –312, 314 y 326 d.C.– como un elemento más de su propaganda política (Rodríguez Gervás, 1990: 49). Precisamente en Roma se conserva el arco triunfal que conmemoraba la *decennalia* del emperador y su victoria sobre Majencio. Este arco es una clara muestra de la admiración que las grandes dinastías romanas despertaban en el nuevo emperador y a través de cuyas formas pretendía realzar su imagen pública y prestigio. Es considerado un “testimonio de la reutilización de elementos procedentes de edificios más antiguos que le imprimen *auctoritas*” (Verdugo, 2018: 135)<sup>48</sup>. El arco, construido en torno al año 312 d.C., está decorado con columnas de época flavia, coronadas a su vez con esculturas de tiempos de Trajano, y completado con los ya mencionados relieves de Marco Aurelio.<sup>49</sup>

“La elección de piezas no es casual. El programa iconográfico se basa en la identificación de Constantino con el prestigio Ulipo-Aelio: Trajano, Adriano y Marco Aurelio. Esta es la intencionalidad del monumento, y la imagen que se quiere transmitir. [...] Los elementos figurativos son seleccionados para enfatizar dicha relación con la dinastía, trasladando así la fama de aquellos a la del emperador Constantino.” (Verdugo, 2018: 135)

Constantinopla fue consagrada en el año 330 d.C. como una “nueva Roma” y adquirió parte de la carga simbólica e ideológica que hasta ahora había concentrado únicamente Roma. La ciudad contó, entre otros elementos, con una nueva muralla en su extremo occidental, una ordenación urbanística propiamente romana, un nuevo palacio imperial, un hipódromo recién ampliado, un fastuoso complejo de termas y un gran foro imperial de forma circular consagrado al propio Constantino. El centro de este foro fue el lugar

---

<sup>47</sup> El *Septizonium* es ampliamente desarrollado en Platner, S. B. (1929). *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London: Oxford University Press, 173-175.

<sup>48</sup> La reutilización y apropiación de partes de otros monumentos más antiguos en obras de nueva fábrica se conoce como *spolia*. El arco de Constantino es uno de los mejores ejemplos de *spolia* en el mundo romano. Durante mucho se ha considerado esta práctica un síntoma de decadencia específico de finales de la Antigüedad y del Medievo, pero hoy los *spolia* deben interpretarse como un acto de renovación funcional presente a lo largo de toda la historia (Melucco, A. (2000). *L'Arco di Adriano e il riuso di Constantino*. *Adriano, architettura e progetto*, Roma, 113-130) Citado en Verdugo, 2018).

<sup>49</sup> Ver pág. 50.

elegido por Constantino para erigir una columna conmemorativa que, de nuevo, vinculase su imagen con la de los grandes emperadores antoninos.

No debe sorprender la fuerte presencia de elementos propios del imperio pagano dentro de la nueva capital de la incipiente Cristiandad, ya que, tal y como indica I. Pérez (2003: 22), “tampoco la ciudad estaba proyectada como una capital cristiana”. Del complejo religioso de los Santos Apóstoles, uno de los ejemplos más paradigmáticos de la arquitectura imperial cristiana y que desde Constantino hasta el siglo IX fue el lugar de enterramiento de los emperadores, en un primer momento tan solo se construyó el mausoleo de Constantino y se hizo siguiendo el modelo del Panteón de Roma.

La monumental columna de Constantino se ubicaba en el centro del Foro y actualmente se conserva seriamente dañada por el paso del tiempo y diversas vicisitudes que afectaron a su aspecto original. A pesar de ello, sabemos que su fuste habría estado tallado en pórfido –un material siempre asociado al poder– importado de canteras egipcias, y sus cerca de cincuenta metros de altura habrían estado divididos por nueve anillos que aún se pueden observar. Como las demás columnas imperiales habría estado coronada por una figura de Constantino, en este caso representado como Apolo. Parece claro que, aunque buscarse la vinculación con los emperadores antoninos, la columna no seguía tan de cerca los modelos de Trajano ni Marco Aurelio, sino que estaría más cerca de la imagen que se cree tuvo la de Antonino Pío al no tener el fuste recorrido por relieves. Su ubicación en pleno centro del corazón neurálgico de la vida urbana no deja lugar a dudas sobre su intención propagandística y reivindicativa. Así se hace notar en la descripción que se da de ella en la *Tabula Peutingeriana*<sup>50</sup> o la *Patria constantinopolitana*<sup>51</sup>: “Hesychius, escribiendo durante el reinado de Justiniano, registra la erección de la conspicua columna de pórfido en la que vemos a Constantino dar luz a los ciudadanos como el mismo Sol”.<sup>52</sup>

Tras Constantino, otros emperadores siguieron su ejemplo en Constantinopla. El emperador Teodosio I (379 d.C.) levantó en su propio foro en Constantinopla una columna que seguía de cerca los modelos de Trajano y Marco Aurelio. Esta vinculación tan directa se debe a que Teodosio remontaba su descendencia hasta Trajano, emperador hispano como él (Verdugo, 2018: 138), reforzando aún más la vinculación con los antoninos que ya Constantino había puesto en práctica en su programa monumental. La columna de Teodosio imitaba en todo a la de Trajano: la decoración de guirnaldas del toro de la base, el equino formando el mismo motivo de óvalos, el fuste tallado con relieves bélicos historiados del emperador, que ascienden en espiral, y el interior de la columna recorrido por una escalera helicoidal. En este caso, las campañas bélicas narradas son las que enfrentaron a Teodosio con los sármatas, tracios y ostrogodos en el bajo Danubio, en la parte más baja y visible de la columna, y la que le

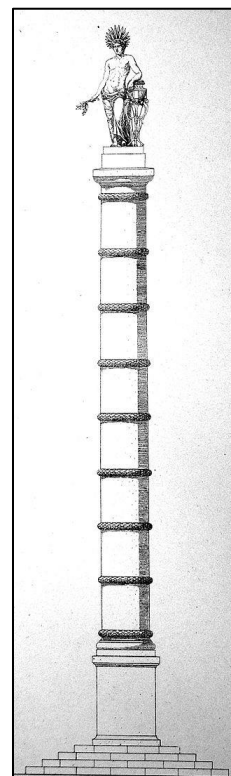


Figura 35. Reconstrucción de la columna de Constantino por C. Gurlitt, 1912 en Die Baukunst Konstantinopels, Berlín (Wikimedia Commons)

<sup>50</sup> La *Tabula Peutingeriana* es un itinerario de las vías romanas del siglo IV en el que se describe, entre otras, la imagen de Constantinopla de ese momento.

<sup>51</sup> Los *Patria constantinopolitana* son una colección de textos bizantinos que hablan sobre la historia y los monumentos de Constantinopla. Theodor Preger los editó bajo el título *Scriptores originum constantinopolitanarum* entre los años 1901 y 1907, constituyendo la obra de referencia para el estudio de estos textos.

<sup>52</sup> Preger, T. (1901). *Patria. Scriptores originum constantinopolitanarum*. Leipzig. 17.

enfrentó al usurpador Máximo, en la parte superior. Desgraciadamente, la columna de Teodosio desapareció por completo después de que el Sultán Bayazit II la derribase para ganar espacio y materiales para la construcción de unos baños en el siglo XVI.

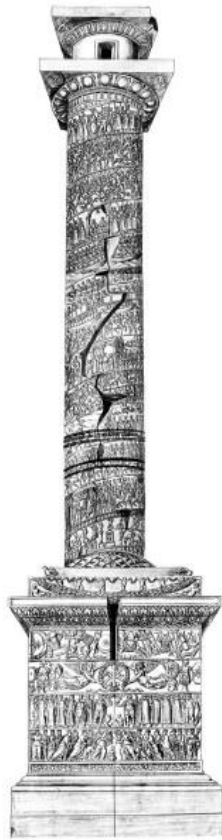


Figura 36. Lado sur de la columna de Arcadio a comienzos del siglo V d.C., por Freshfield, 1922. (Beckmann, 2011: fig. e.1)

Arcadio, hijo de Teodosio contó con su propia columna levantada en Constantinopla a finales del siglo IV d.C. Para su construcción se envió a Roma un equipo de arquitectos y artistas que conociesen los modelos de Trajano y Marco Aurelio, aunque la conclusión de Beckamn (2011: 2010) es que fue finalmente la obra trajana la que sirvió como auténtico modelo para la columna de Arcadio. Añade que, quienes trabajaron en la columna de Marco Aurelio no supieron aprovechar la ocasión para desplegar un repertorio artístico original y de calidad, mientras que los encargados de la realización y el diseño de los relieves de Arcadio, si bien es cierto que sigue firmemente el modelo de Trajano, muestran una mayor originalidad y libertad de pensamiento. Por otro lado, el pedestal de Arcadio copia también el de Trajano, con una cámara en su interior, aunque en este caso no se le puede atribuir un uso funerario y su finalidad real se desconoce.

Pese a no conservarse la columna de Arcadio, un artesano anónimo pudo dibujarla antes de su destrucción y, a juzgar por los restos encontrados, los dibujos son bastante precisos. El friso de la columna de Arcadio era sensiblemente más alto que las de los antoninos, dando un total de trece vueltas al fuste, y con un contenido completamente original. La campaña bélica que se narra en este caso es el enfrentamiento que tuvo lugar cerca de Constantinopla de las tropas imperiales contra los godos. Un enfrentamiento relativamente corto que parece limitarse a una batalla marítima y otra en tierra, que se saldaron con la victoria del Imperio. Las escenas recogen desde vistas generales de Constantinopla hasta la celebración de Arcadio y su corte tras la victoria.

Los gobiernos de Teodosio y Arcadio supusieron el cénit de la asunción del prestigio Ulpio-Aelio. Ambos emperadores, e incluso el propio Constantino, ordenaron también la ejecución de sendas estatuas ecuestres que siguiesen el ejemplo de las antoninas. Aunque la estatua ecuestre romana más conocida por nosotros es la de Marco Aurelio en el Capitolio gracias a su conservación al ser confundida con una imagen de Constantino, también Trajano contó con una similar ubicada en el centro de su foro en Roma, y atendiendo a J. Verdugo (2018: 138) fue el modelo que inspiró las creaciones bizantinas.

No debemos olvidar el protagonismo que también tuvieron los obeliscos en Constantinopla como parte del aparato propagandístico y vinculador con los imperios pasados. Ya hemos mencionado cómo Constancio II fue quien tomó la decisión de trasladar en el año 357 d.C. un obelisco en el Circo Máximo de Roma, pero también en Constantinopla se van a llevar a cabo actuaciones similares a raíz de su establecimiento como nueva capital imperial. Con Teodosio I el hipódromo se convirtió en el principal dentro de glorificación del soberano (Jiménez, 2004: 113) y, siguiendo el modelo de los gobernantes altoimperiales y del propio Constancio II, Teodosio mandó levantar un obelisco en la *spina* del hipódromo de Constantinopla.

No fue, como en algunos casos en Roma, un obelisco de nueva fábrica y, de algún modo desprovisto de significado simbólico, sino que se ordenó trasladar desde Egipto el obelisco que Tutmosis III había erguido en Heliópolis y cuya pareja Constancio II había hecho colocar en el Circo Máximo de Roma. Como hemos visto anteriormente<sup>53</sup> el traslado y reubicación del Obelisco *Laterano* estuvo repleta de dificultades y vicisitudes desde que Augusto renunciase a su traslado hasta que Constancio II lo hiciese efectivo. El obelisco de Teodosio fue trasladado a Constantinopla antes del año 390 d.C., fecha en la que Amiano Marcelino lo ubica en la ciudad (Aja, 2007a: 302), siguiendo de este modo la tradición de los obeliscos erigidos en los hipódromos de Roma y, en concreto, del Circo Máximo.

Los emperadores del Bajo Imperio pusieron en marcha un programa de propaganda política muy similar al que siglos atrás se había desarrollado en Roma con el nacimiento del Imperio. Sin embargo, los gobernantes de constantinopolitanos contaban con la herencia del arte alto-imperial. Si con el nacimiento del Imperio los emperadores tuvieron que desarrollar y construir una imagen de poder propia, aunque apoyada en el arte y los símbolos de otras culturas y etapas previas, en Constantinopla se pretendía lograr el renacer el Imperio a través de la proyección de esa misma imagen. Un mismo lenguaje para un mismo objetivo. Por ello, además de los monumentos propios del Alto Imperio como las columnas imperiales o las estatuas ecuestres, se pretendió la utilización de símbolos que habían sido, a su vez, recuperados en los primeros años de vida del Imperio romano desde otras civilizaciones previas. Era imposible que en este sentido no fuese, una vez más, protagonista la cultura egipcia, tal y como lo fue durante el gobierno de Augusto.

A mediados del siglo VI, Justiniano siguió el ejemplo de sus predecesores y ordenó la construcción de una gran columna en el *Augustaem* de Constantinopla, sobre la que se colocó una estatua ecuestre del propio emperador. Así, Justiniano aunaba los elementos tradicionalmente vinculados a la imagen del poder y que sus predecesores en Constantinopla habían adoptado de los grandes emperadores antoninos. La recuperación de la imagen del poder imperial era, sin duda, una de las herramientas empleadas por Justiniano en su intento de devolver al Imperio romano la grandeza de la que había disfrutado durante los primeros siglos de nuestra era. Sin embargo, en los propios materiales empleados en la construcción de la columna se hace patente que la riqueza de los monumentos y del propio imperio de Justiniano distaba de los tiempos altoimperiales. La columna de Justiniano estaba hecha de ladrillo, muy lejos del mármol de Carrara de la obra de Trajano e incluso del pórfido de Heliópolis que empleó Constantino.

## **6. RECUPERACIÓN Y REINTERPRETACIÓN MODERNA DE LAS COLUMNAS Y OBELISCOS ROMANOS**

La utilización del pasado con intención de legitimar un papel político-ideológico ha sido una constante a lo largo de toda la historia y de las civilizaciones. El propio Imperio romano puso en marcha esta práctica para su propio beneficio. Siglos después, sería la propia cultura romana la que se recuperaría para construir la imagen de los nuevos imperios y estados modernos. El pasado y la cultura clásica han sido, con diferencia, los espejos donde más se han reflejado las civilizaciones modernas, recuperando sus formas, sus símbolos, sus monumentos y su arte e integrándolos en las obras públicas que se han construido en las principales ciudades de los más poderosos estados. Baste

---

<sup>53</sup> Ver pag. 37.



señalar que los grandes gobernantes occidentales como Carlomagno tuvieron como objetivo mostrarse como herederos del Imperio romano, coronado en el año 800 como *Imperator Romanum gubernans Imperium*, una institución imperial que se mantuvo durante siglos bajo el título de “Sacro Imperio Romano Germánico”, sin renunciar en el propio nombre a su directa vinculación con uno de los más ricos y poderosos imperios de Occidente. “ROMA CAPUT MUNDI REGIT ORBIS FENA ROTUNDI”<sup>54</sup> se mantuvo como una cita común en los sellos imperiales (Úbeda, 2013: 175).

La Iglesia, quizás el Imperio más poderoso y duradero de Occidente, convirtió Roma en su propia capital. Salvo el periodo del papado de Aviñón durante el siglo XIV, Roma fue vista por la Cristiandad como la capital y el núcleo en torno al cual debía orbitar la construcción de un imperio que desbordase los límites de lo político y terrenal. Se trata, por encima de un estado real, de la construcción de un imperio espiritual. Como cabe esperar, un proyecto de estas dimensiones necesitaba una capital y una imagen que estuviesen a la altura física y simbólica de lo que la Iglesia pretendía ser. Desde el siglo XIV Roma experimentó un renacimiento cultural y urbanístico de la mano del renacer del propio papado, que no se limitó a la construcción de un imaginario propio basado en la fe cristiana y en los artistas contemporáneos, sino que recuperó y reutilizó gran parte del imaginario romano que durante siglos había permanecido olvidado y abandonado en Roma.

Trajano pasó a la historia como un modelo de gobernante justo y fue tomado como un ejemplo. La consideración que desde la Edad Media se tuvo por el emperador puede observarse en la especial protección que recibió su columna. En 1162 el Senado emitió un edicto en el que se reconocía la propiedad eclesiástica de la Columna y se garantizaba su conservación so graves penas, incluida la pena de muerte, para quien violara el monumento (Úbeda, 2013: 176). Fue una de las primeras normas que velaron por la protección de las antiguas obras romanas, aunque no fue con el fin último de proteger el monumento –la columna de Marco Aurelio no recibió protección alguna– sino con la intención de velar la memoria del buen gobernante y el ejemplo que legaba a los futuros Pontífices.

Sin embargo, nada impidió que durante renacer de Roma bajo el amparo del papado de Sixto V (1528–1590) los monumentos antiguos fuesen desprovistos de su simbolismo original y reinterpretados para mayor gloria de la Iglesia. Sixto V concebía la derrota del mundo pagano por el Cristianismo y, por tanto, los restos que quedaban de él sólo tenían razón de ser como exaltación de la Gloria de Cristo, como testigos de la implacable victoria cristiana (Verdugo, 2017: 63). A la conmemoración de la victoria de Roma sobre dacios y marcómanos, se le suma el claro mensaje triunfal del Cristianismo sobre el Imperio romano. Las estatuas de Trajano y Marco Aurelio fueron reemplazadas respectivamente por las figuras de San Pedro (1587) y San Pablo (1588) que se conservan en la actualidad, representantes y señores espirituales de la nueva Roma. Continuando con las herramientas propagandísticas y difusoras propias de la Antigüedad, la imagen de los apóstoles fue difundida a través de la acuñación de monedas en las que el anverso representa el perfil de Sixto V y el reverso las estatuas de los santos.

---

<sup>54</sup> “ROMA, CAPITAL DEL MUNDO, GOBIERNA LAS RIENDAS DEL ORBE”



Figura 37. Medalla de Sixto V con S. Pablo y S. Pedro en las columnas de Trajano y Marco Aurelio. Anv. SIXTVS•V•PONT•MAX•ANN•III. Rev. EXALTAVIT•HVMILES.1587 (Verdugo, 2017: 63)

No solo los monumentos romanos fueron reutilizados por la Iglesia, sino que aquellos de otras civilizaciones que en su tiempo habían sido tomados por Roma para construir su propia imagen, también fueron reutilizados e integrados como parte de la nueva Roma. Nos estamos refiriendo, como no podía ser de otra manera, a los obeliscos. El obelisco como tema decorativo fue relativamente habitual durante los años del Renacimiento y el Barroco, utilizándose incluso en el siglo XVIII para la decoración de tumbas (Calero, 2013: 152).

La decadencia que acusó Roma a raíz de la debilitación del Imperio se vio reflejada también en sus monumentos, que fueron cayendo, literalmente, en el olvido. La vuelta de la sede papal a la *Urbs* en el siglo XIV dotó de nueva vida a la ciudad y a lo largo de los siglos XV y XVI se concentraron esfuerzos en devolverle a Roma la imagen que había tenido años atrás con el esplendor de sus grandes monumentos. Papas como el ya mencionado Sixto V, Alejandro VII, Clemente XI o Pío VI rescataron los obeliscos, los restauraron y los colocaron de nuevo en ubicaciones precisas para mayor gloria de su nombre y de la ciudad que los acoge.

Los obeliscos romanos fueron recuperados de la ruina y reubicados delante de las principales basílicas cristianas de Roma o bien en puntos estratégicos, especialmente simbólicos, dentro de la trama urbana. Uno de los obeliscos que gozó de un mayor prestigio entre los romanos fue el obelisco que actualmente se encuentra en la plaza del Vaticano, que durante la Edad Media se había considerado que la bola de bronce que lo coronaba albergaba las cenizas de Julio César.<sup>55</sup> Este obelisco había sido alzado por Augusto y trasladado por Calígula a su circo en el Vaticano,



Figura 38. Alzamiento del obelisco en el Vaticano en 1586, por N. Zabaglia. (Wikimedia Commons)

<sup>55</sup> Julio César era, en el imaginario medieval, el primer emperador de Roma. Esta idea se sustentaba en la obra de Suetonio, *Vidas de los Césares*, que comienza con la del propio César (Úbeda, 2013: 173).

cerca su actual emplazamiento,<sup>56</sup> y fue Domenico Fontana el encargado de alzarlo en 1586<sup>57</sup>, por orden de Sixto V, en su actual ubicación frente a la basílica de San Pedro en el Vaticano. El proceso de realzamiento de los obeliscos constaba de una gran complejidad y dificultad técnica. Por ello, la erección de este primer obelisco fue documentado a través de planos, gráficos, grabados y dibujos<sup>58</sup>, e hizo a Domenico Fontana merecedor de la acuñación de su rostro y el obelisco en una serie de medallas.<sup>59</sup>

El ejemplo del obelisco del Vaticano fue seguido por muchos otros en Roma. El obelisco de Tutmosis III y Tutmosis IV que Constancio II trasladó al Circo Máximo de Roma, conocido actualmente como el Obelisco *Laterano*, fue ubicado por Sixto V en 1588 en la actual plaza de Juan Pablo II, junto a la basílica de San Juan de Letrán y alineada en perfecta simetría con *Santa Maria Maggiore* a través de la *vía Merulana*. Esta precisa ubicación, de nuevo, alineaba el poder de la iglesia con el de los grandes imperios de la Antigüedad. Tras la basílica de *Santa Maria Maggiore*, el propio Sixto V había hecho ubicar uno de los obeliscos procedentes del Mausoleo de Augusto, el Obelisco *Esquilino*. No solo los templos cristianos de la talla de las basílicas mayores contaron con obeliscos frente a ellos, también otras iglesias menores. Es el caso de *Santa Maria sopra Minerva*, edificada cerca del antiguo Campo de Marte y sobre un templo pagano dedicado a Minerva, que vio como en 1667 Alejandro VII le encargó a Bernini un proyecto para erigir frente a su fachada el Obelisco *Minerveo*, que había sido trasladado a Roma en su momento por Domiciano y encontrado dos años antes cerca de su nueva ubicación. También frente a la iglesia de *Sant'Agnese in Agone*, en la Plaza Navona, se reubicó en 1651 el Obelisco *Agonale* en el mismo lugar que habría ocupado cuando el emperador Majencio lo trasladó a la *spina* del circo que se emplazaba la ubicación de la Plaza Navona en la Antigüedad.



Figura 39. Obelisco Agonale en la Fuente de los Cuatro Ríos. (Wikimedia Commons)

Sería un error concebir la utilización de estos obeliscos como elementos aislados y descontextualizados. Formaban parte de complejos proyectos artísticos en los que participaban los más importantes arquitectos del momento como Domenico Fontana, y artistas al servicio del papado como Bernini. Así, el Obelisco *Minerveo* se ubica sobre un elefante diseñado por el propio Bernini y, especialmente el Obelisco *Agonale*, se enmarca en un proyecto escultórico espectacular como es la Fuente de los Cuatro Ríos de Bernini. Todos ellos, sin embargo, eran parte de ambiciosos proyectos urbanísticos que se habían puesto en marcha en Roma para recuperar la grandeza de la *Urbs* y hacer de ella una capital terrenal y espiritual. Por ello no solo se ubicaron los obeliscos frente a las iglesias, sino que se integraron como algunos de los elementos principales de la trama urbanística de Roma. No se limitaron a situarse dentro de la ciudad,

<sup>56</sup> Ver pág. 34.

<sup>57</sup> Todas las fechas dadas para la recuperación de los obeliscos han sido tomadas de Calero, 2013.

<sup>58</sup> Podemos citar las ilustraciones de Blaeu, J. (1663), *Theatrum civitatum et admirarondorum Italiae*, Amsterdam, o los frescos de la Biblioteca Vaticana donde se representan distintas fases del proceso de alzamiento de este obelisco. Citados en Vergudo, 2018: 70-71.

<sup>59</sup> Domenico Fontana fue también es responsable de otros proyectos encargados por Sixto V, como la puesta en pie del Obelisco *Flaminio* en la *Piazza del Popolo* (Calero, 2013: 160)



sino que se convirtieron en protagonistas del paisaje urbano romano. Es el caso de otros obeliscos como el que Augusto empleó como *gnomon* de su gran reloj solar y el del lado oriental del mausoleo, restaurados y reubicados por Pío VI a finales del siglo XVIII en las plazas de *Montecitorio* y *Quirinale* respectivamente. El monumento del *Quirinale* no consistió tan solo en la recuperación del obelisco, sino que éste está flanqueado por las figuras de los Dioscuros, restauradas para la ocasión, que con toda seguridad se encontraban ubicadas en el *Quirinale* desde la Antigüedad (Verdugo, 2017: 65).

El ejemplo más conocido es, sin duda, el Obelisco *Flaminio*. Este obelisco, que fue uno de los de mayor importancia de la Antigüedad, fue trasladado por Augusto desde Heliópolis para ubicarlo en la *spina* del Circo Máximo, se mantuvo como uno de los más monumentos más significativos de la Roma moderna. Fue ubicado en la *Piazza del Popolo* en 1589 por Sixto V como parte de un monumental complejo urbanístico. Este era el principal punto de acceso a la ciudad, a través de la *Porta del Popolo*, y por tanto, su obelisco era la primera imagen que tenían los viajeros que accedían a Roma desde el norte. Tras el obelisco, desde mediados del siglo XVII se encuentran las reformadas iglesias casi gemelas de *Santa Maria in Montesanto* y *Santa Maria dei Miracoli*. Desde la *Piazza del Popolo* partían tres grandes avenidas rectas –*vias Ripetta, Corso* y *Babuino*– hacia el interior de la ciudad. Este proyecto evidencia que las intervenciones arquitectónicas y urbanísticas en Roma durante los siglos XVI y XVII tenían tras de sí una cuidada y estudiada planificación en la que cada elemento jugaba un papel preciso. Los obeliscos, no eran tan solo un elemento más, sino que constituyeron el motivo central y eje regulador de muchos de estos proyectos papales.

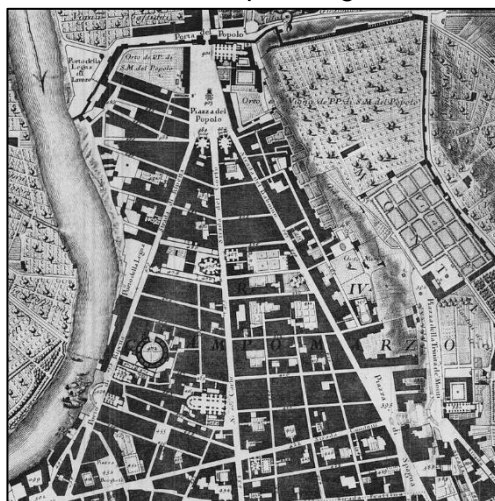


Figura 40. Mapa de la Plaza del *Popolo* y el 'tridente' de Roma. (Wikimedia Commons)

Sin embargo, no debemos pasar por alto que, si bien es cierto que el papado fue responsable de la conservación de muchos de los monumentos de la Antigüedad, también responsable de la destrucción, parcial o total, de muchos otros.

“Nos interesa sólo dejar aquí el testimonio de la labor restauradora de Sixto V, que mantiene un equilibrio entre la destrucción de monumentos antiguos que no pueden integrarse en la “grandeza cristiana”, como el *Septizonium* o el propio Coliseo, que pretendió destinar a la fábrica, con otros que cristianiza, como las columnas o los obeliscos, o integra en la remodelación de espacios urbanos.” (Verdugo, 2017: 65)

Tampoco los obeliscos salieron indemnes de las intervenciones papales. Si bien, como hemos visto, su imagen se mantiene viva actualmente es en gran parte gracias a la labor de restauración y recuperación de los papas, no debemos ignorar no solo la destrucción, sino las modificaciones que se llevaron a cabo sobre estos monumentos. La recuperación de obeliscos y columnas respondía a fines únicamente propagandísticos e ideológicos. La sustitución de las estatuas de Trajano y Marco Aurelio pudo tratarse de una de las modificaciones más notables en este sentido, pero también los obeliscos sufrieron cambios. El Obelisco *Agonale*, por ejemplo, incluido como el elemento principal dentro de las Fuente de los Cuatro Ríos que lo enmarca, está coronado por una paloma que porta una rama de olivo en el pico, emblema de la familia *Pamphili* a la que pertenecía Inocencio X, que fue quien lo mandó erigir en su nueva ubicación (Calero,

2013: 165). En el obelisco del Vaticano, por su parte, la esfera de bronce sobre el *piramidion* que durante siglos se pensó que guardaba las cenizas de Julio César fue sustituida por el adorno que lo remata actualmente: una cruz y la estrella montada sobre el *trimontium*, el emblema de Sixto V que simboliza “el distrito” del Viminal, Quirinal y Esquilino (Aja, 2007a: 297).<sup>60</sup>

A lo largo de la historia, el Imperio romano ha sido el espejo en el que se han mirado los demás imperios de Occidente y sus símbolos han sido adoptados por todos aquellos que anhelaron su poder. Fuera de Roma, el Imperio de francés de Napoleón I ha sido el que ha adoptado los símbolos y monumentos clásicos con mayor intensidad, condicionado severamente por el contexto cultural y artístico determinado por el neoclasicismo. En París, capital de ese nuevo imperio, encontramos en la Plaza Vendôme una columna que conmemora, al igual que hacían los emperadores romanos, la victoria napoleónica en la batalla de Austerlitz. Esculpida por Auguste Dumont, copia el modelo de Trajano en cuanto al basamento, la escalera interior, el friso en espiral decorado con bajorrelieves que narran la campaña bélica y, como no podía ser de otra manera, la estatua de Napoleón I que corona la columna. Hemos elegido el ejemplo de la columna de la plaza Vendôme por ser el más significativo, pero son muchos los que se pueden encontrar en Occidente, como las dos columnas de la iglesia de San Carlos Borromeo de Viena.

Del mismo modo, también los obeliscos han sido trasladados desde Egipto y reubicados en las capitales de grandes estados modernos como París, Londres o Nueva York. También se han construido muchos siglos después, manteniendo las formas egipcias en ciudades como Washington o Buenos Aires, pero desprovistos de todo misticismo y de la carga simbólica que solo el paso del tiempo y la admiración por las culturas antiguas puede aportar. Incluso en culturas a priori lejanas y exóticas encontramos obeliscos como los de Aksum y Hawilti, en Etiopía, erigidos en el siglo IV.



Figura 41. Columna Vendôme en París. (Wikimedia Commons)

## 7. CONCLUSIONES

La erección de obeliscos y columnas ha supuesto a lo largo de la historia, y con especial intensidad durante el Imperio romano, un acto religioso y político. En ningún caso debe sorprendernos esta doble significación dada la estrecha interrelación que existió en el mundo antiguo entre religión y política que se ha mantenido inherente a la noción de imperio.

Los obeliscos conservaron en Roma parte de sus funciones originales tales como servir al culto solar y difundir la grandeza de los gobernantes a los que servían. Augusto fue el emperador que mejor supo aprovechar estas cualidades en los obeliscos, integrándolos como un elemento fundamental dentro de su complejo solar y utilizándolos, de un modo más pragmático, como una de las principales representaciones de la conquista de Egipto. El exponer los obeliscos en público alentaba

---

<sup>60</sup> Ver fig. 41

también la superioridad bélica romana, ya que eran tomados como parte del botín de guerra expoliado a los vencidos y se percibían como un trofeo militar.

Esta dinámica fue mantenida por los demás emperadores romanos que, siguiendo el ejemplo de Augusto, mandaron trasladar y construir obeliscos en sus capitales imperiales. Sin embargo, la adopción de las columnas como monumentos imperiales supuso un importante punto de inflexión en el desarrollo de las tipologías verticales del poder. Los obeliscos, aunque nunca perdieron su carga simbólica, dejaron lugar a la construcción de grandes columnas que se convertirían en el monumento vertical al servicio del poder por excelencia. La verticalidad ha sido a lo largo de la historia una de las expresiones formales del pensamiento mitopoyético, dotando a los hombres de la capacidad de establecer vínculos con los poderes divinos a través de sus monumentos.

Conviene señalar que mientras las formas helenísticas fueron copiadas y reinterpretadas en Roma, los obeliscos, en cambio, fueron directamente tomados y trasladados de Egipto. Esta diferencia puede explicarse a través de la carga simbólica y el prestigio inherente de la cultura egipcia. A través de la directa apropiación de sus monumentos se conseguía una vinculación espiritual y mística con el prestigio, el poder y la grandeza del Egipto.

Las columnas como tipología independiente, como hemos visto, están tomadas de la tradición helenística. Sin embargo, más allá del trofeo de Maratón, las columnas en el mundo griego tenían un profundo significado piadoso y una clara intención votiva, alejada de la idea de poder de la que van a estar cargadas en Roma. La adopción tipológica de las columnas en el mundo romano no fue correspondida con su significación votiva, sino que se desarrollaron directamente como trofeos militares a través de las columnas rostrales de época republicana.

La configuración de las grandes columnas conmemorativas podría entenderse como la confluencia de las formas tomadas de Grecia y la carga simbólica de los obeliscos de Egipto. La cultura artística romana es herencia directa de la griega y así se hace notar en estos monumentos. La tipología es, como hemos dicho, tomada de los grandes santuarios griegos donde las columnas elevaban los trofeos y estatuas que los hombres querían acercar a los dioses. No debemos olvidar, por otra parte, que los ricos relieves que se despliegan a lo largo de los fustes son también herederos de las formas clásicas del arte griego. La carga simbólica de las columnas de Trajano o Marco Aurelio, sin embargo, estaba desprovista de connotaciones votivas. Eran monumentos alzados a mayor gloria del emperador, conmemorativos de sus gestas militares como lo fueran los obeliscos de Augusto. Su intención no era la de agradar ni agradecer a los dioses, sino la celebración del poder terrenal y divino del propio emperador. En definitiva, las columnas conmemorativas imperiales podrían considerarse el punto de confluencia entre las formas griegas de las columnas votivas y el simbolismo propio de los obeliscos que se pusieron al servicio del poder imperial.

Del mismo modo que la imagen de los emperadores romanos se configura a partir de diversas fuentes y culturas de la Antigüedad, el Imperio romano ha constituido durante siglos la principal fuente de imágenes, símbolos, formas y atributos de la que se han nutrido los imperios modernos y, por encima de todos ellos, la Iglesia. La voluntad última de estos nuevos imperios era la legitimización de su estatus imperial a través de la vinculación directa con el Imperio romano y la de revestir su poder de la imagen propia de un imperio. Para ello, además de la recuperación directa del pasado romano, se recuperaron los monumentos aquellos de los que el propio Imperio romano se había apropiado en su momento.

Las formas, el arte y los monumentos del Imperio romano se han convertido en elementos inherentes a las muestras de grandeza y poder en la cultura Occidental. Nuestras formas artísticas y nuestra manera de percibir el poder son directamente herederas del mundo clásico. Las culturas que durante siglos dominaron el Mediterráneo antiguo y la imagen que configuraron para ilustrar su riqueza han legado en nosotros la imagen de poder que tenemos en el imaginario occidental contemporáneo a través de sus monumentos, siendo trascendentales en este proceso las columnas imperiales romanas y la recuperación que desde Roma se hizo de los obeliscos egipcios.

JAIME ALONSO LORENZO

## 8. REFERENCIAS

- Aja Sánchez, J. R. (2007a). *Obeliscum in circo positum est*: Monumentos tebanos en Roma y Constantinopla (s. IV). Memoria, expolio y religión. *Archivo Español de Arqueología*, 80, 285-308.
- (2010). Problemas y soluciones en Plinio, *NH*, 36.64-74: la trayectoria histórica del obelisco del Vaticano. *Doctrina a magistro discipulis tradita: estudios en Homenaje al profesor doctor don Luis García Iglesias*, 137-166.
  - (2007b). Tolerancia religiosa romana e intolerancia cristiana en los templos del Alto-Egipto: raíces y huellas. *Gerión*, 25(1), 417-470.
- Ainsworth, R. (1752). *Thesaurus Linguae Latinae Compendiarius: or, a Compendious Dictionary of the Latin Longue: Designed chiefly for the Use of the British Nations, vol. I*, Londres: W. Mount.  
<https://play.google.com/books/reader?id=rzZLAAAACAAJ&hl=es&printsec=frontcover&pg=GBS.PP12>
- Aldana Nácher, C. (1996-1997). Mito y concepción espacial del santuario de Apolo en Delfos. *Ars Longa*, 7-8, 7-13.
- Amela Valverde, L. (2014). Augusto antes de Augusto: La amonedación de C. Julio Octaviano en su imaginario. *Revista Numismática OMNI*, 8, 68-90.
- Arroyo de la Fuente, M. A. (2014). Cultos egipcios en Roma. Modelos de arquitectura templaria, cultural y conmemorativa en la capital del Imperio. *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 23, 49-83.
- Beckmann, M. (2011). *The Column of Marcus Aurelius: the Genesis and Meaning of a Roman Imperial Monument*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Boeck, E. N. (2014). Justinian's Column and Historical Memory of Constantinople in the Vatican Manasses Manuscript. En Panov, M. *Macedonia and the Balkans in Byzantine Commonwealth*, Skopje.
- Bresciani, E. et. al., (2006). Rome in Egypt. *Egitto e Vicino Oriente*, 29, 181-184.
- Cadenas González, A. (2014). Contaminaciones paganas en la imagen de los primeros emperadores cristianos en la Nueva Roma: el caso de Constantino". *Espacio, Tiempo y Forma*, 27, 55-76.
- Calero Ruiz, C., (2013). Empresas de la divinidad. La imagen del poder en la Roma moderna a través de sus obeliscos. En Piñero, A., Gómez Segura, E., *Egipto en la mirada* (págs.149-169). Madrid: Editorial Raíces.
- Castillo Ramírez, E. (2009). *Propaganda política y culto imperial en Hispania (de Augusto a Antonino Pío): reflejos urbanísticos*, [Tesis Doctoral], Universidad Complutense de Madrid.
- De la Nuez Pérez, M. E. (2005). Las Panateneas: iconografía de la fiesta. *HABIS*, 36, 51-64.
- Delgado Delgado, E. (2016). Religión y culto en el *ara Pacis Augustae*, *AEspA*, 89, 71-94.
- Díaz Ariño, B., Gorostidi Pi, D. (2010). 'Tusculum' en época medio-republicana: la 'gens Furia'. *Archeologia classica*, 61, 11, 161-192.



- Dinsmoor, W. B. (1928). *The Architecture of Ancient Greece. An Account of its Historic Development*, Biblio and Tannen, New York. Disponible parcialmente en [https://books.google.es/books?id=BqahvzeE39YC&pg=PA35&lpg=PA35&dq=WV.+B.+Dinsmoor,+The+Architecture+of+Ancient+Greek&source=bl&ots=q68eou68FO&sig=ACfU3U0-mHTzNcXBwKnP3hcCYBx9Ui\\_jQg&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjBmtuC2NfpAhUPmRoKHV5-BMkQ6AEWAHoECAoQAQ#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=BqahvzeE39YC&pg=PA35&lpg=PA35&dq=WV.+B.+Dinsmoor,+The+Architecture+of+Ancient+Greek&source=bl&ots=q68eou68FO&sig=ACfU3U0-mHTzNcXBwKnP3hcCYBx9Ui_jQg&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjBmtuC2NfpAhUPmRoKHV5-BMkQ6AEWAHoECAoQAQ#v=onepage&q&f=false)
- Domínguez Arranz, A. (2017). Imágenes del poder en la Roma imperial: política, género y propaganda, *Arenal*, 24(1), 99-131.
- Espinosa Ruiz, U. (2001). El modelo romano de ciudad en la construcción política del Imperio Romano. En Ciudad Ruiz, A. et. al. *Reconstruyendo la ciudad maya* (págs. 163-182). Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas.
- Fernández Gómez, M., et. al., (2006). Las inscripciones murarias de la Antigüedad y el renacer del alfabeto en el Quattrocento. La columna Trajana como modelo, *Arché*, 1, 233-240.
- Figuerola león, C. (2018). La concepción del alma y el más allá del culto Isíaco y Osiríaco en el Imperio Romano. *Historias del Orbus Terrarum*, 20, 67-95.
- Forrest, W. G. (1955). Amandry (Pierre). La Colonne des Naxiens et le Politique des Athéniens; Jannoray (Jean). Le Gymnase (Relevés et dessins de Henry Docoux), *Revue belge de philologie et d'histoire*, 33(4), 993-996.
- Gascó, F. (1995). Evergetismo y conciencia cívica en la parte oriental del Imperio. *HABIS*, 26, 177-186.
- Gómez-Moreno Calera, J. M. (2017). Columnas triunfales y honoríficas en el barroco europeo, *Revisiones y actualizaciones al barroco como Universo de Experiencias*, 7-66.
- González Serrano, P. (2015). Los foros imperiales. En González Serrano, P. *Roma: la ciudad del Tíber*. Ediciones EVOHÉ.
- Gris Jeremias, F. (2015). *Escenografía del poder en la arquitectura romana. Una reflexión metodológica para su estudio*, [Tesis doctoral], Universitat Rovira i Virgili.
- Harris Diez, R. (2011). El paisaje de los dioses: los santuarios griegos de la época clásica y su entorno, *Aisthesis*, 49, 67-83.
- Hiermanseder, M. (2019). Interpretation of the Function of the Obelisk of Augustus in Rome from Antique Texts to Present Time Virtual Reconstruction, *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XLII-2/W11, 615-622.
- Jiménez Sánchez, J. A. (2004). Símbolos del poder en el hipódromo de Constantinopla, *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 16, 109-132.
- Laistner, M. L. W. (1921). The Obelisks of Augustus at Rome, *JRS*, 11, 265-266.
- López Salvá, M. (1992). Isis y Separis: difusión de su culto en el mundo grecorromano, *Minerva: revista de filología clásica*, 6, 161-192.
- Maxfield, V. (1981). *The Military Decorations in the Roman Army*, Londres: University of California Press.

[https://books.google.es/books?id=Nuex2PW7QR0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=Nuex2PW7QR0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

- Pakkanen, J. (2009). A Tale of Three Drums: An Unfinished Archaic Votive Column in the Sanctuary of Poseidon at Kalaureia, *Opuscula*, 2, 167-179,
- Pensabane, P., Domingo, J. A. (2016). El transporte de grandes fustes monolíticos por el interior de la trama urbana de Roma, *Arqueología de la Arquitectura*, 13, 2016
- (2018). Trajano y las canteras de granito del *Mons Claudianus* en Egipto: el transporte y puesta en obra de los grandes fustes monolíticos del foro de Trajano, *Veleia: revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, 35, 1-20.
- Pérez Martín, I. (2003). *Constantinopla 1453. Mitos y realidades*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Platner, S. B. (1929). *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Londres: Oxford University Press.
- Pino Cano, J. A. (1999). El panteón asirio del obelisco negro de Salmanasar III, *Isimu: revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la Antigüedad*, 2, 201-213.
- Pontani, F. (2014). La pirámide di Caio Cestio a Roma. *Mediterraneo Antico*, 1, 72-78.
- Reggiani, A. M. (2006). Adriano y Egipto. *Romula*, 5, 85-112.
- Ricart Cabús, A. (2008). *Pirámides y obeliscos. Transporte y construcción: una hipótesis*. [https://biblioteca.juaneloturriano.com/Record/Xebook1-6295/Read?\\_AF790F2A-1EB0-3CE3-B004-6D5216A0F6D7](https://biblioteca.juaneloturriano.com/Record/Xebook1-6295/Read?_AF790F2A-1EB0-3CE3-B004-6D5216A0F6D7)
- Rodríguez Gervás, M. J. (1990), Constantino y la utilización político-ideológica de Roma. *SHHA*, 8, 49-53.
- Román Sánchez, C., Cortés Román, C. (2017). El obelisco de Ramsés II en Francia. Un ensayo sobre el patrimonio cultural de la humanidad, *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 6, 93-103.
- Rose M., Higgs, C. (2009). Of Obelisks and Empire, *Archaeology*, 62(3), 26-30.
- Salcedo Garcés, F. (1999). Imagen y persuasión en la iconografía romana, *Iberia* 87-109.
- Santamaría Canales, I. (2018). Desde el río Nilo hasta el océano Atlántico: el periplo más lejano de la diosa Isis y su culto, *Bajo Guadalquivir y Mundos Atlánticos*, 1, 173-192.
- Scott, M. (2015). *Delfos. Historia del centro del mundo antiguo*, Barcelona: Ariel.
- Smith, W. (1842). *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, Londres: printed by Samuel Bentley, Bangor House, Shoe Lane. [https://books.google.es/books?id=XZqkmmiFWUC&hl=es&source=gbs\\_book\\_other\\_versions](https://books.google.es/books?id=XZqkmmiFWUC&hl=es&source=gbs_book_other_versions)
- Strong, E. (2015). *Roman Sculpture: From Augustus to Constantine*. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139924078>

- Subirats Sorrosal, C. (2013). *El ceremonial militar romano: liturgias, rituales y protocolos en los actos solemnes, relativos a la vida y la muerte en el ejército romano del Alto Imperio*, [Tesis Doctoral], Universitat Autònoma de Barcelona.
- Swetnam-Burland, M. (2010). *Aegyptus Redacta: The Egyptian Obelisk in the Augustus Campus Martius*, *The Art Bulletin*, 92(3), 135-153.
- (2015). *Egypt in Italy. Visions of Egypt in Roma Imperial Culture*, New York: Cambridge University Press. <https://books.google.es/books?id=3HXmBqAAQBAJ&pg=PA90&lpg=PA90&dq=mespheres+egypt&source=bl&ots=u5bPruksDJ&sig=ACfU3U1TRdWhqbQJp4t3BD6H1sGM68D3hA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwim4Maj-tjpAhWLYoUKHYA1DpcQ6AEwAHoECAgQAQ#v=onepage&q=mespheres%20egypt&f=false>
- Taylor, L. R. (1931). *The Divinity of the Roman Emperor*, Connecticut: American Philological Association. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015020814813&view=1up&seq=9>
- Úbeda Martínez, V. (2013). La utilización de los espacios clásicos en la Roma medieval. En Aldea, J.M., López, C., Ortega, P., Soto, M. R., Vicente, F. J. (coords.). *Los lugares de la historia*, Salamanca: AJHIS, Asociación de Jóvenes Historiadores.
- Unceta Gómez, L. (2015). Los inicios del Imperio romano en los formatos contemporáneos (I): Augustos de Tinta. *Minerva*, 29, 323-347.
- Universidad Autònoma de Barcelona (2014). *UABDivulga. Barcelona Investigación e Innovación*. <https://www.uab.cat/web/detalle-noticia/x1345680342040.html?articleId=1345673026654>
- Vanderpool, E. (1966). A Monument to the Battle of Marathon, *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 35(2). 93-106.
- Verdugo Vantos, J. (2016). El poder de la imagen: la formación de la idea de Monumento, *Atrio*, 169-187.
- (2017). La reinterpretación cristiana de los monumentos de la Antigüedad en la Roma de Sixto V (1585-1590), *AEspA*, 90, 53-76.
- 8(2018). "Feicitor si Augusto et Traiano Melior". De Trajano a Teodosio, la continuidad del prestigio de la dinastía Ulpia-Aelia. *Revista Onoba*, 06,125-146.
- Zietsman, J. J. (2009). Crossing the Roman Frontier: Egypt in Rome (and Beyond), *Acta Classica*, 52, 1-21.
- Zanker, P. (1992). *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid: Alianza.
- (2007). Las representaciones del soberano. *Roma S.P.Q.R: senatus populusque romanus*, 373-383.

## 8.1. Fuentes literarias antiguas

Amiano Marcelino. *Historia del Imperio Romano desde el año 350 al 378 de la era cristiana*. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=17188>

Heródoto. *The Histories*. <http://data.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0016.tlg01.perseus-eng1:1.1.0>

Pausanias. *Descripción de Grecia*.  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0160>

Plinio el Viejo, *Historia Natural*.  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0137>

## 9. ANEXO

SOBRE-NOMBRE	CONTEXTO ORIGINAL EN EGIPTO		CONTEXTO EN ÉPOCA ROMANA		CONTEXTO ACTUAL DE LA RECUPERACIÓN Y RE-ERECCIÓN				
	Faraón (cronología)	Ubicación	Peso (2) y Material	Cronología del expolio	Ubicación	Promotor y año	Ubicación actual	Altura (+base)(2)	Observaciones
1. Obelisco <i>Laterano</i> o "único"	Tutmosis III y Tutmosis IV (dinastía XVIII)	Karnak (templo solar propio)	455 Tm Granito rojo	Constantino I y Constantino II (año 354)	Roma ( <i>spina</i> del Circo Máximo)	Sixto V en 1588	ROMA: Piazza San Giovanni in Laterano	32'18 (45,70)	Se conserva testimonio de la epigrafía conmemorativa original(3)
2. Obelisco de Estambul	Tutmosis III (dinastía XVIII)	Karnak (VIP pilono)	380 Tm Granito rosado	Teodosio I (año 387)	Constantinopla ( <i>spina</i> del circo)	Permanece in situ	ESTAMBUL: parque Aimeidam.	19'60 (28'95)	Conserva epigrafía original conmemorativa. Alt. original 28'95(4).
3. Obelisco Vaticano o de Caligula	Nectanebo II? (dinastía XXX)	¿Arsinoe alexandrina, en 283-246 a.C.?	331 Tm Granito rojo	Caligula (año 40 d.C.)	Roma ( <i>spina</i> del circo <i>Gai et Neronis</i> )	Sixto V en 1586.	ROMA: Piazza di San Pietro, Vaticano	25'37 (41'50)	Contexto original muy dudoso. Casi segura su procedencia alejandrina
4. Obelisco Flaminio	Seti I y Ramsés II (dinastía XIX)	Heliópolis	263 Tm Granito rojo	Octavio Augusto (10 a.C.)	Roma ( <i>spina</i> del Circo Máximo)	Sixto V en 1589.	ROMA: Piazza del Popolo	23'20 (36'43)	
5. Obelisco Campense	Psamético II (dinastía XXVI)	Heliópolis	230 Tm Granito rojo	Octavio Augusto (10 a.C.)	Roma, Campo de Marte	Pío VI en 1792.	ROMA: Monte Citorio	21'79 (33'97)	En Roma sirvió de gnomon al <i>Solarium Augusti</i> .
7. Obelisco de Nueva York	Tutmosis III (dinastía XVIII)	Heliópolis	193 Tm Granito rojo	Octavio Augusto (13 a.C.)	Alejandría ( <i>Caesareum</i> )	Gobierno de Estados Unidos en 1881	NUEVA YORK: Central Park	21'34 (23'6)	Se encontraba erguido en el s. XIX. Conocido como "aguja de Cleopatra"
8. Obelisco de Londres	Tutmosis III (dinastía XVIII)	Heliópolis	187 Tm Granito rojo	Octavio Augusto (13 a.C.)	Alejandría ( <i>Caesareum</i> )	General James Alexander en 1878(5)	LONDRES: orilla río Támesis	21'03	Se encontraba caído en el s. XIX.
9. Obelisco de Piazza Navona			93 Tm Granito rojo	Domiciano en el año 81, y luego Majencio en el s. IV	1ª: <i>Iseum</i> del Campo de Marte. 2ª: <i>spina</i> del circo de Majencio.	Inocencio X en 1648.	ROMA: Piazza Navona	16'53 (30'17)	No fue expoliado. Se trata de una imitación de época romana. Tallado en Egipto. Textos jeroglíficos originales (ép. romana).
10. Obelisco Barberini o de Adriano			18 Tm Granito rojo	Adriano entre los años 130-138.	1ª: recinto del templo a Fortuna. 2ª: <i>spina</i> del circo <i>Varianus</i> (s.III)	En 1633 por Urbano VIII frente al palacio Barberini. En 1822 por Pío VII en Pincio.	ROMA: jardines del Monte Pincio	9'24 (17'26)	Imitación de época romana. Tallado en Egipto. Textos jeroglíficos originales (ép. romana).
11. Pseudo-obelisco de Estambul o de Constantino Porfirógeneta				Obra de cantería muy tardía e incierta, con enlucido o revestimiento exterior (6).	Constantinopla ( <i>spina</i> del circo)	Restaurado en su actual ubicación (la original) por el gobierno turco.	ESTAMBUL: parque Aimeidam, al sur del obelisco de Teodosio I	32	Imitación de ép. romano-tardía. Conserva epigrafía conmemorativa de su restauración en el s. X.

Notas a la tabla:

(1) Los datos contenidos en esta Tabla proceden de los trabajos de Labib Habachi, Anne Rouillet, Jean-Claude Goyon et alii y Sarah Basset mencionados en el artículo.

(2) Las dimensiones (altura y peso) de los obeliscos es una cuestión muy problemática en general pues varían de un autor a otro, a veces de forma sensible. Algunos olvidan mencionar si la altura que registran se refiere solamente a la del monolito o bien a la suma de la de éste y su pedestal (antiguo y/o moderno). Por consiguiente, las alturas y pesos registrados en la Tabla deben tomarse con esta reserva.

(3) Copiada por el propio Papa Sixto V y registrada en *CIL*, VI.1163; Dessau, *ILS*, 736.

(4) *Ct. IG*, IV.8612 y *CIL*, III.737.

(5) El general británico Alexander –que actuó en buena parte como representante de su gobierno– fue solo el último eslabón de la larguísima cadena de esfuerzos e iniciativas particulares que desde fines del siglo XVIII consiguieron que la opinión pública inglesa, la Reina y el propio gobierno británico acabaran interesándose finalmente por el proyecto de trasladar el obelisco alejandrino a la ciudad de Nueva York.

(6) Ya se ha dicho en el texto que Sarah Basset, Cyril Mango y otros autores han estimado como muy probable una fecha perteneciente a la primera mitad del siglo IV. Se desconoce de qué tipo o material fue el revestimiento original. En la restauración del monumento que se hizo en el siglo X por Constantino VII Porfirógeneta, se le revistió con planchas de bronce muy pulidas, las cuales desaparecieron en el siglo XIII por obra de los saqueos a los que fue sometida Constantinopla por los cruzados.

Figura 42. Datos básicos de los obeliscos de Roma y Constantinopla. (Aja, 2007a: fig. 10)



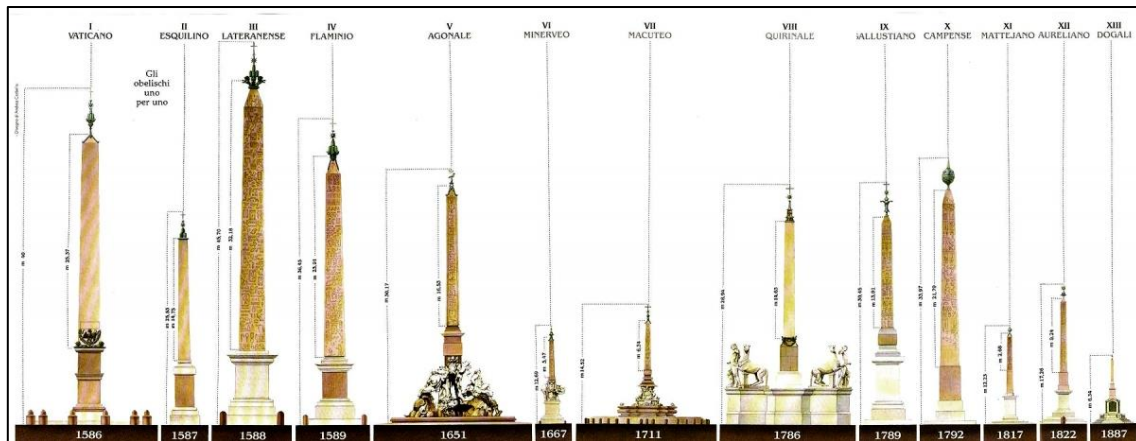


Figura 43. Comparación de las dimensiones de los obeliscos de Roma. (enroma.com)



Figura 44. Pináculos de los obeliscos *Laterano* (A), *Flaminio* (B), *Agonale* (C), *Pinciano* (D), *Vaticano* (E) y de *Teodosio*. Los emblemas del Papa Sixto V (la estrella y el *trimontium*) están presentes en A, D y E. La esfera y la aguja de bronce del *Flaminio* recuerdan su papel como gnomon solar. El de *Teodosio* conserva el piramidion desnudo. (Aja, 2007a: fig. 6)