

IMAGEN Y PERSUASION EN LA ICONOGRAFÍA ROMANA

Fabiola Salcedo Garcés*

Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma - CSIC

RESUMEN: El propósito de este trabajo es reflexionar acerca del funcionamiento de la persuasión o inculcación de ideas o mensajes en la iconografía romana, analizando, para ello, ciertos casos concretos. Según la autora, son fundamentalmente tres los cauces a través de los cuales actúa dicha persuasión: el primero y principal es el motivo iconográfico, especialmente cuando la imagen en sí es una imagen con referencia directa al poder. Los otros dos cauces o indicadores son el gesto o actitud - que puede ser inherente o no al motivo iconográfico - y la gramática de formas, tradicionalmente llamada "estilo". Los tres factores interactúan de manera fluida: ciertos temas iconográficos sólo se expresan con un determinado lenguaje gestual y con una determinada gramática de formas; otras veces, en cambio, es el análisis de la forma el que nos da la pauta de interpretación del mensaje. Es precisamente esta relación visual entre forma y contenido la que nos permite descubrir intencionalidades no siempre evidentes. Dado que este tipo de reflexión - aun centrado en época romana - concierne al ámbito de las artes visuales en general, se han utilizado, como ilustración de la atemporalidad de ciertas constantes, otros ejemplos iconográficos no romanos.

RIASSUNTO: Il proposito di questo lavoro è quello di riflettere intorno al modo di funzionare della persuasione o istillazione di idee e messaggi nell' iconografia romana, utilizzando, a questo scopo, determinati esempi concreti. Secondo l'autrice, sono fondamentalmente tre i canali attraverso i quali si realizza la persuasione: il primo ed il principale è il motivo iconografico, soprattutto quando l'immagine, di per sé, costituisce un riferimento diretto al potere. Gli altri due canali o strumenti sono il gesto o l'atteggiamento - che può essere inerente al motivo iconografico - e la grammatica delle forme, il tradizionalmente indicata come "stile". Tutti e tre fattori interagiscono in maniera fluida: certi temi iconografici si esprimono soltanto in un determinato linguaggio gestuale e con una certa grammatica delle forme; in altri casi, invece, è l'analisi delle forme che ci offre la norma di interpretazione del messaggio. E' precisamente questo rapporto visivo tra forma e contenuto che ci permette di scoprire intenzioni non sempre evidenti. Dal momento che questo tipo di riflessione - anche se incentrato sull'epoca romana - riguarda le arti visive in generale, sono stati utilizzati anche altri esempi iconografici non romani come illustrazione della atemporalità de certe costanti.

* Investigadora del proyecto Tusculum en la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma - CSIC. Profesora de Iconografía en la Universidad Internacional SEK-España.

La valoración de la imagen como transmisora de ideas, conceptos y sugerencias de la época en la que “vive” es algo aceptado entre los teóricos del arte desde aquella primera enunciación del *Zeitgeist*¹ ya en el siglo diecinueve. Dicha aceptación suponía un paso de gigante para el arte en su consideración como disciplina histórica, pero también porque abría el horizonte a una investigación en el fenómeno propio de las artes visuales que atañía, indudablemente, a la filosofía de la historia. Precisamente, consecuencia del avance en las ciencias sociales -especialmente la antropología- durante el final del siglo pasado y comienzos del actual, el *Zeitgeist* o “espíritu de la época” fue sustituido por los “espíritus de la época”. Aby Warburg, quien fue el que formuló esta crítica a la Escuela de Viena, consideraba que en un mismo tiempo, en una misma época podían convivir varias tendencias, en ocasiones, opuestas; que el “espíritu de la época” o “visión del mundo” -*Weltanschauung*- no es nunca monolítico ni homogéneo, sino plural².

Esta visión de la diversidad que vive dentro de una misma época es algo reconocible también en época romana, si bien la tarea de aislar las distintas tendencias constituya una difícil labor, especialmente cuando hablamos de arte oficial y, sobre todo, cuando la multiplicidad en las artes visuales está dirigida a un mismo fin: la persuasión con fines propagandísticos.

Descubrir los cauces a través de los cuales actúa dicha persuasión es precisamente la tarea más compleja cuando nos enfrentamos a un documento visual. Es evidente que uno de estos cauces es el motivo iconográfico, especialmente cuando la imagen en sí es una imagen con referencia directa al poder. Pero cuando el motivo iconográfico no transmite un mensaje tan claro, e incluso aunque así sea, se hace necesario observar otros indicadores presentes en cualquier imagen, sea ésta figurativa o no. Estos otros cauces o indicadores son, a mi modo de ver, el gesto o actitud -que puede ser inherente o no al motivo iconográfico- y la gramática de formas, tradicionalmente llamada “estilo”. Es necesario dejar claro que esta diferenciación no implica un funcionamiento por separado de los tres factores; antes bien, los tres interactúan de manera fluida. Ciertos temas iconográficos sólo se expresan con un determinado lenguaje gestual y con una determinada gramática de formas; otras veces, en cambio, es el análisis de la forma el que nos da la pauta de interpretación del mensaje, corroborando así la tesis formalista de que toda forma lleva implícito un contenido. Es precisamente esta relación visual entre forma y contenido la que nos permite descubrir intencionalidades no siempre evidentes, como trataré de ilustrar en las páginas que siguen a través de algunos casos que he estudiado en los últimos años.

Hay que señalar, sin embargo, que no siempre, desde la barrera de los estudiosos del arte clásico e incluso de los historiadores, se admite la existencia de esa suerte de imaginario colectivo capaz de establecer relaciones generadas desde el inconsciente. El apego al positivismo y, por tanto, a la consideración de la ciencia histórica casi

1. Sobre la Escuela de Viena y el concepto de *Zeitgeist*, ver Wölfflin, H., 1988, pp. 171 ss.; Schlosser, J. von., 1934.

2. Estas ideas de Warburg se encuentran dispersas y bastante fragmentarias a lo largo de todos sus artículos, así como en su trabajo *Mnemosyne*, inconcluso. Una exposición clara y sintética de las mismas puede verse en Gombrich, E. 1986.

como una ciencia empírica empobrece, desde mi punto de vista, la visión global de la historia, dado que no se toman en consideración hechos que pertenecen al ámbito de lo “irracional”. Afortunadamente, gracias al nacimiento de la psicología del estilo, de raíz kantiana, se ha ido desarrollando una “ciencia del arte” -tal y como la denominó Worringer- que en clara colaboración con la iconología -trata de entender la obra de arte como transmisora de ideas y sugerencias explícitas e implícitas capaces de conectar con estructuras, modos de pensamiento y sensibilidades colectivas.

La valoración que hizo Worringer de la obra de arte nos permite, además, utilizar el término “arte” desprovisto ya de carga estética, lo cual debería contribuir a apaciguar la controversia entre arqueólogos e historiadores del arte clásico, tachados, éstos últimos y, no siempre sin razón, de estetas más que de historiadores. Ser historiador del arte – sea cual fuere la época que se estudie- constituye así una empresa dedicada a analizar “los valores formales de una cierta obra como expresión de valores internos”³. Una de las figuras clave que despejó el campo en la liberación de aquella carga estética propia de los estudios de arte antiguo fue precisamente R. Bianchi Bandinelli. Seguidor de la corriente formalista, investigó en torno a esa dicotomía típicamente worringeriana Abstracción / Empatía, como ilustra su trabajo “*Organicità e astrazione*”⁴. Otro de los trabajos clave de B. Bandinelli es en el que formula la tesis del arte romano “plebeyo”⁵, advirtiéndose claramente la resonancia de otra tesis, la de la *Kunstwollen* o “voluntad artística”. Formulada en 1901 por Alois Riegl, la *Kunstwollen* desdeña la existencia de períodos “buenos” o “malos” en el arte, juicios de valor de clara raíz winckelmaniana, afirmando, por el contrario, que “la voluntad artística también puede estar dirigida a la percepción de otras manifestaciones de las cosas”⁶.

Evidentemente, este presupuesto teórico permitía la valoración de aquellas expresiones artísticas “de baja calidad” desarrolladas en ciertas épocas, como el arte romano bajoimperial, pero también aquellas otras resultado de la aculturación, como sucede con el arte romano provincial. Y es precisamente en los productos visuales de la aculturación donde encontramos frecuentemente la clave del funcionamiento de la persuasión.

Aculturación e Imagen

Los estudios de iconografía clásica -por su propio objeto- han sufrido especialmente la servidumbre a los esquemas y presupuestos ideológicos decimonónicos, vinculados al Clasicismo y a su derivación clasicocentrista. Esto se traduce principalmente en la perpetuación de la idea que establece una frontera, excesivamente delimitada, entre culturas, que podríamos llamar “emisoras” o “creadoras” de referentes visuales, y culturas simplemente receptoras.

El problema de fondo que subyace en esta manera de abordar los estudios iconográficos es la ausencia o escasa conciencia del papel fundamental que tiene en todos

3. Worringer, W., 1925., p. 18.

4. Bianchi. Bandinelli, R., 1956, (Trad. cast. 1965).

5. Bianchi Bandinelli, R., 1981.

6. Riegl, A., 1927, p. 401.

los procesos históricos la aculturación, entendida como la valoración total del conjunto de situaciones producidas entre dos culturas que se encuentran en el espacio y en el tiempo⁷. Esta valoración total comporta la liberación del prejuicio subyacente en numerosos estudios según el cual la llamada cultura “dominante”, en este caso, la romana, es dominante en todo; se confunde el dominio político con el dominio cultural, cuando, en realidad, los modelos que se imponen o se tratan de imponer contienen, en numerosas ocasiones, patrones de la llamada cultura “receptora”.

Uno de los temas que mejor se prestan a la contrastación en este sentido es el de los emblemas identificativos que Roma oficializó de los pueblos y provincias -*nationes*- que iban entrando en su órbita de dominio⁸. No se trata simplemente, como hasta ahora se había considerado, de alegorías carentes de otro significado que el puramente artístico⁹. Roma, al crear estos emblemas, lo que hace generalmente es adoptar motivos iconográficos integrantes del universo cultural prerromano de la *natio* o *ethne* en cuestión; los asimila, los recicla, los oficializa y los relanza. Tenemos así una aculturación en la que la imposición de patrones dominantes -transculturación- es, en realidad, producto de otra transculturación que opera en sentido inverso. El móvil de todo este proceso no es otro que la persuasión, la propaganda política de integración de los nuevos pueblos en el seno del imperio, a través del lenguaje visual.

La eficacia de la adopción de imágenes reside en el hecho de que los símbolos de identidad de una nación o comunidad determinada poseen un poder persuasivo que reside en los estratos más afianzados y, a veces, oscuros, de la memoria y de la psicología colectivas conformadas mediante la tradición religiosa y cultural.

Referencias simbólicas y polisemia

Para proceder al análisis visual de una imagen es necesario admitirla como portadora de más de un significado no siempre evidente para el observador. Esta ambigüedad polisémica de los contenidos está directamente vinculada, en la iconografía romana oficial, a la propaganda de poder. La descodificación de esta polisemia funcional se puede llevar a cabo si conseguimos discernir el espectro referencial que encierra una imagen.

Partiendo de una teoría del conocimiento que concede al que observa la capacidad de determinar la identidad del objeto observado¹⁰, la evocación o alusión con-

7. Sobre la aculturación, ver la interesante reflexión de Gruzinski, S., y Rouveret, A., 1976, pp. 461-541; también Salcedo 1996 A, p. 23 ss.

8. Sobre la iconografía de las provincias, ver Salcedo 1994 A; 1994 B; 1995 A; 1995 B; 1996 A (con bibliografía anterior); ver también el último trabajo de síntesis de Parisi Presicce, C., 1999, p. 83 ss. “Le rappresentazioni allegoriche di popoli e provincie nell’arte romana imperiale”, incluido en el catálogo de la exposición sobre el Hadrianum.

9. Ver el análisis historiográfico de la literatura sobre el tema en Salcedo, F., 1996 A, p. 3 ss.

10. Teoría del conocimiento estrechamente vinculada a la tesis formulada por Popper en 1957, según la cual “las teorías son anteriores tanto a las observaciones como a los experimentos ...; hemos de hacernos una pregunta antes de poder esperar que la observación y el experimento nos ayuden, en la forma que sea, a darnos una contestación”, ver Popper K. R., 1981, p. 111 ss.; Lipps, Th., 1923., recoge también este principio.

creta a un objeto y no a otro se explicaría a través de lo que he denominado referencia simbólica¹¹, que podríamos definir como el recorrido referencial en la relación semántica establecida entre una unidad simbólica o imagen y el objeto o concepto que ésta representa.

Esta referencia simbólica se expresa en dos categorías distintas: estratos simbólicos y alusiones simbólicas.

Las alusiones simbólicas son las que reflejan esa respuesta interpretativa de un determinado espectador, culturalmente condicionado, frente a una unidad simbólica o imagen. La alusión simbólica es lo que él percibe, reconoce o identifica. Pero puede haber varias alusiones simbólicas dependiendo del observador y también del momento.

Por su parte, cada estrato simbólico corresponde a un momento en el proceso de constitución de una unidad simbólica o imagen. Los estratos representan la genealogía simbólica del motivo y conforman un repertorio de momentos superpuestos, de alusiones que han quedado como residuo.

Toda imagen o unidad simbólica puede poseer varios estratos de referencia simbólica, pero no todos ellos son igualmente influyentes en la constitución de una alusión. Algunos, aun siendo mas recientes, cronológicamente hablando, pueden resultar menos determinantes que otros mas antiguos en el efecto de una alusión.

El estrato primario no siempre es captado por el receptor, ya que se cubre con otros estratos significativos o se asimila a ellos, perdiéndose, a menudo, el simbolismo original.

Es necesario ser conscientes de que el realizar análisis estructurales comporta el riesgo de proyectar nuestras propias convenciones culturales actuales sobre las pasadas. Por ello, es imprescindible tener siempre presentes las circunstancias históricas en las que surge una imagen; el tipo de soporte iconografico, que condiciona la difusión, y también la diversidad perceptual de la imagen.

Tomemos, como ejemplo, el caso del emblema de la provincia romana de Africa.

Esta imagen, como la que vemos en un relieve procedente quizá del Hadrianeum¹² (Fig. 1), se define como personificación femenina tocada con las *exuviae elephantis* o piel de elefante y constituye el emblema que Roma oficializa en su programa iconografico relativo a las provincias¹³. Sin embargo, tanto su propia génesis como su adopción por Roma no es más que un producto del proceso de aculturación que tiene lugar, primero, entre los pueblos norteafricanos -bereberes, púnicos y griegos – y, después, de todos ellos con Roma. La interpretación tradicional de la imagen ha sido la de que el atributo del elefante respondía a la presencia de elefantes en Africa. Esta explicación, que, por su sencillez y “sentido común”, no es rechazable, no puede ser la única, ya que cabe preguntarse el porqué de un elefante y no de un león u otro ani-

11. Todos estos conceptos están ampliamente desarrollados en Salcedo, F., 1996A, p.7 ss.

12. “Monumento Gualdi”, Palacio de los Senadores, Vía dell’Arco di Settimio Severo, Roma”, Salcedo, F., 1996 A, p. 96, nº108, fig.. 36 B.

13. Sobre la provincia de Africa, ver Salcedo 1996 A.

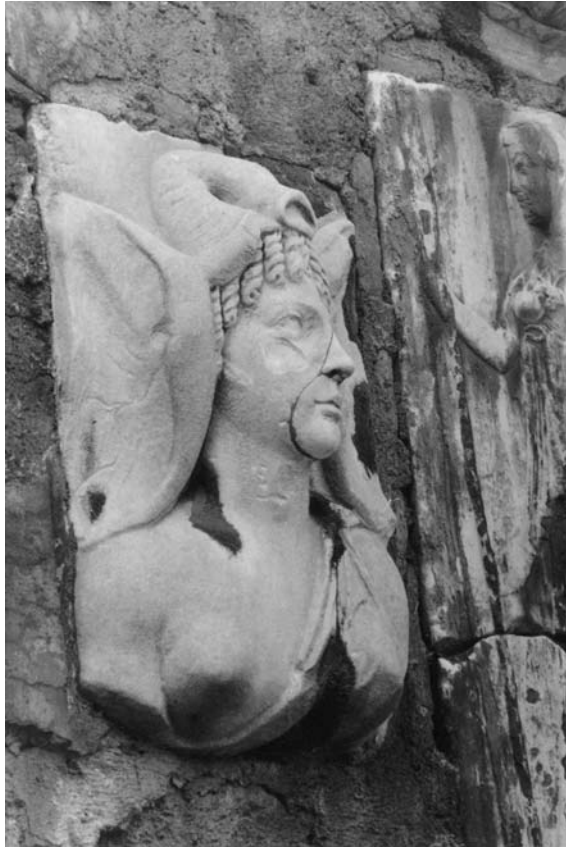


Fig. 1. *Personificación de África, procedente quizá del Hadrianeum. Actualmente forma parte del Monumento "Gualdi" (s. XVII) erigido en el muro septentrional del Palacio de los Senadores, Via dell'Arco di Settimio Severo, Roma. (Foto autora).*

mal propio de la fauna africana. Para entender este entramado hay que adentrarse necesariamente en cuestiones históricas.

El primer documento que poseemos con este motivo iconográfico es una moneda en bronce acuñada en el año 108 a.C. , por Hiarbas de Numidia¹⁴. Su precedente inmediato era la efigie de Cleopatra III representada en las monedas griegas del 117 a.C. acuñadas en la ceca chipriota de Paphos¹⁵. Esta imagen, a su vez, reproducía, con una fisonomía femenina, las imágenes de Alejandro Magno que, tras su muerte, difundieron los reinos helenísticos, principalmente a través de las monedas, pero también en la escultura, como la copia romana en bronce conservada en el Museo Metropoli-

14. Museo Británico. Salcedo, F., 1996 A, p.73, nº1, lám. 21 A.

15. Kraeling 1962, p. 180.

tano de Nueva York¹⁶ (Fig. 2). Parece que fue de Chipre, desde donde se exporta esta efigie a los reinos norteafricanos de Numidia y Mauritania y, después, a Roma.



Fig. 2. *Figurita ecuestre, en bronce, de Alejandro Magno. Museo Metropolitano de Nueva York. (Foto Sauer).*

El móvil que impulsó a Hiarbas a adoptar esta efigie fue, sin duda, principalmente político. Hay que tener presente que Alejandro fue el arquetipo de rey, héroe y conquistador durante siglos. La imagen de Alejandro, evocadora de la realeza helenística, se convertía, así, en garantía de legalidad de un reino apenas unificado -como era el numídico- necesitado de afianzar su poder.

Pero en la elección de la imagen había también razones de índole religiosa y artística. Las primeras, están relacionadas con el proceso de asimilación religiosa que debió de tener lugar entre esa efigie femenina evocadora de protección y de una realeza arquetípica, y de Tanit, máxima divinidad femenina del panteón norteafricano. Las artísticas, con la influencia de la expresión plástica griega en el área norteafricana-

16. Sauer 1964, p. 154.

na, tanto en el arte cartaginés, como en el de los reinos bereberes, integrados, a su vez, en la esfera cultural púnica. Probablemente fue esa alusión o referencia indirecta -religiosa y política- que poseía esta efígie femenina, la que impulsó a Pompeyo a escogerla de entre otras posibles, como emblema de la provincia romana, representándola en sus denarios del año 71 a.C.¹⁷

Este hecho forma parte, por un lado, del programa político e ideológico de Sila, encaminado a consolidar y reafirmar los nuevos territorios provinciales y cuyo reflejo iconográfico es la tendencia a la abstracción en la concepción de la imagen provincial¹⁸. Por otro, con el doble fenómeno de conservadurismo y sincretismo religioso del que participa Roma y que no es más que las dos caras de una misma moneda. El respeto a la tradición religiosa de la cultura autóctona conduce, con el tiempo y la presión de los patrones culturales romanos, a crear síntesis religiosas satisfactorias para ambos. El fin último del sincretismo es el de conservar, adaptando. Así, la oficialización del tipo autóctono trajo como consecuencia la incorporación del mismo al programa iconográfico romano.

Teniendo en cuenta todo este panorama se puede trazar un esquema de las referencias simbólicas del emblema de Africa que podríamos sintetizar de la siguiente manera (Fig. 3.). En la genealogía simbólica de la personificación de Africa, un primer

Elefante	Alejandro Magno	Africa	Pers. fem. + piel elefante	Africa
primario	secundario	terciario	UNIDAD SIMBÓLICA motivo	ALUSIÓN DIRECTA (efecto)
ESTRATOS (genealogía simbólica)				

3. Esquema de referencias simbólicas de la personificación de Africa.

estrato simbólico lo constituye el elefante, evocador de la tierra africana, que se asimila a otro estrato secundario, que es Alejandro Magno. Alejandro es eficaz como estrato simbólico de la personificación de Africa precisamente porque conserva ciertos contenidos que provienen de su propia génesis simbólica. Sin embargo, la personificación con piel de elefante que se identifica con Africa, por razones de propaganda política y que corresponde a un estrato terciario de significación, pasa a ser la alusión inmediata o directa. La alusión a Alejandro funciona, entonces, como propaganda subliminal. Y, precisamente, la eficacia de esta propaganda subliminal, en la antigüedad como en la actualidad, se basa en su carácter indirecto, que permite hacer referencia a un objeto que no siempre es aprehendido por el receptor, quien, a menudo, no capta su resonancia. Este análisis semántico permite entender mejor el problema de lo que podemos llamar “ciclo perceptual”, es decir, el grado de con-

17. RRC, 402-1a,1b.

18. Sobre Sila, véase Diehl 1988, p. 192 ss.

ciencia o nivel de captación del mensaje por parte del receptor. Y esto es lo que explica precisamente las alusiones simbólicas directas e indirectas. Evidentemente hay que señalar algo que concierne tanto a la antigüedad como a la actualidad. El hecho de que una imagen pueda ser analizada semánticamente y tan minuciosamente como planteamos aquí o como se plantea, en general, en los estudios de semiótica, no significa que ni el emisor ni el receptor realizaran todo este recorrido intelectual para crear o para captar el sentido de una imagen. El subconsciente y la memoria colectivas constituyen un enorme archivo construido a lo largo de la historia de un grupo social dado y que esta plagado de elementos visuales -y de mitos- que afloran en determinadas condiciones.

Volviendo al tema de la polisemia en la imagen, quiero analizar ahora otro caso muy ilustrativo a este respecto. Si observamos los anversos de las monedas correspondientes a las figuras 4 y 5, comprobaremos que el motivo iconográfico de ambas es el mismo; sin embargo el significado es diferente.

Para entender el problema debemos situarnos en la ciudad de Alejandría, en la 2ª mitad del s. I d.C.¹⁹ A partir del gobierno de Nerón y hasta el s. III se acuñan monedas con la leyenda *Alexandria* que reza bajo una efigie femenina con la piel de elefante, (Fig. nº 5) ; es decir, el emblema mismo de la provincia de Africa que vimos anteriormente (figs. 1 y 4).



Fig. 4. *Personificación de Africa. Emisión de Bogud de Mauritania, 49-38 a.C. (Foto LIMC).*



Fig. 5. *Personificación de Alejandría. Emisión de Nerón, 65-66 d.C. (Foto LIMC).*

Esto ha dado lugar entre los estudiosos a considerar que uno de los tipos iconográficos de la ciudad de Alejandría era dicha efigie, y no sin razón; pero el problema que se quedaba sin resolver y que, sorprendentemente, no se había cuestionado hasta la fecha era el de cómo se explicaba esta igualdad de emblemas con significados diferentes. ¿Había que suponer entonces que la efigie de Africa no era un símbolo tan exclusivo de su provincia? Si así fuere, se cuestionaría también la función legitimadora del emblema.

El resultado de la investigación, sin embargo, no hizo sino confirmar, por una parte, la tesis del valor propagandístico del emblema provincial, y por otra, refrendaba la

19. Ver toda esta problemática en Salcedo 1994.

eficacia del método de análisis semántico que, insistiré una vez más, no puede prescindir de la historia.

Si bien puede resultar excesivo, como ha mantenido la historiografía hasta hace pocos años, considerar a Egipto como una propiedad personal del Emperador, lo cierto es que esta provincia desempeñó un papel excepcional con respecto al resto del Imperio. Expresión directa de esto fue el carácter mismo de la moneda. Augusto, al final de su gobierno, reactivó la ceca de Alejandría acuñando monedas en bronce que, continuando la tradición de las últimas series numismáticas de Cleopatra, basaban su metrología en la dracma griega y sus fracciones.

Pero lo relevante para nosotros en este contexto es que tanto el bronce como la plata serían exclusivamente de circulación egipcia. Con ello se evitaban posibles fluctuaciones de su valor a causa de los mercados exteriores, convirtiéndose en moneda fiduciaria, sujeta a continuas devaluaciones. Las tasas y otros impuestos con los que Egipto debía contribuir al Estado los realizaba sobre todo en especies. por su parte, los comerciantes que entraban en Egipto estaban obligados a cambiar su moneda por la alejandrina nada más llegar a puerto.

Pero ¿quién era, entonces, el destinatario de esta moneda; quién veía esta imagen? La veía, principalmente, el ejército. La moneda servía para pagar a los oficiales del gobierno pero, sobre todo, a los militares pertenecientes a la guarnición permanente establecida en Alejandría. Y para muchos de ellos esta imagen era familiar. El porqué de esto se encuentra precisamente en el paisaje militar de Alejandría durante el s. I d.C. En aquella época eran dos las legiones establecidas en la ciudad: la *Legio III Cirenai-ca* y la *Legio XXII Deiotariana*, ambas nutridas, en gran parte, de soldados procedentes de la *Legio III Augusta*, establecida en Africa. Bien, pues es precisamente en tiempos de Nerón -momento de la primera acuñación con la efigie cubierta con la piel de elefante (Fig. 5)- cuando se registra una gran concentración de soldados africanos en las filas de ambas legiones, especialmente en la de la *Deiotariana*. Sabemos, a través de la prosopografía, que en el verano del año 66 d.C. había más de 2000 soldados de origen africano en la ciudad, densidad que, si bien, a lo largo del siglo siguiente encontró equilibrio con la de otras etnias, siempre se mantuvo en un nivel elevado.

Así pues, sabemos ya que uno de los tipos de observadores de esta imagen era originario de la provincia de Africa, a quien, en la mayoría de los casos, esta imagen no resultaría extraña. Recordemos que el emblema de Africa llevaba en circulación ya más de un siglo.

Pero ¿qué sucedía con el receptor de origen no africano, con el egipcio? Si para el africano esta imagen era familiar, para el egipcio lo sería aún más, si cabe, pero por otra razón. La efigie representada en las monedas no era otra que la que secularmente correspondía a las reinas y reyes ptolemaicos y, en definitiva, al fundador de la ciudad, Alejandro. Con el tiempo, esta imagen pasaría a incorporarse al elenco o serie de imágenes referidas a Alejandría y, así, por un proceso de hábito visual, se llegaría a identificar esta imagen con la de la ciudad.

El contenido de la imagen es aquí, por tanto, doble y ambiguo. Para el receptor africano, la alusión simbólica directa es la de su tierra; para el egipcio, es Alejandro, que, a su vez, recordemos el esquema simbólico de Africa (Fig. 3), constituye el estra-

to simbólico secundario del motivo iconográfico. Lo que para unos es propaganda subliminal -africanos-, para otros es un mensaje explícito y directo.

Como se desprende de todo esto, un mensaje puede ser una sugerencia implícita o explícita. En el caso de las monedas alejandrinas, lo que se sugiere es legitimidad a través de una imagen familiar que, en cierto modo, también legitima la propia acción militar.

Siguiendo con el tema de la aculturación en la creación del motivo iconográfico, quiero tratar ahora uno de los casos más interesantes e ilustrativos a este respecto.

Un caso clarísimo de aculturación religiosa, que conocemos a través de la iconografía y solo a través de la iconografía es el del *Genius terrae Africae*. Es este un tema que he podido estudiar hace algunos años y que demuestra, entre otras cosas que voy a exponer ahora, cómo la iconología, por sí sola, contribuye a la reconstrucción histórica. El caso del *Genius terrae africae* solo lo tenemos documentado a través de la imagen. No hay textos que hablen de él. Incluso el nombre se deduce a partir de una leyenda numismática. Sin embargo, y frente a posibles dudas metodológicas que puedan surgir, la comprobación *a posteriori* del uso político y religioso del motivo corrobora la entidad del representado, se denomine *Genius terrae africae* o *Genius tutelaris africae*, como también podría leerse. Desconocemos el tipo de religiosidad, el culto, la entidad religiosa concreta, pero sí sabemos que era un producto religioso de la aculturación. Carecer de documentación escrita, como en este caso, no significa carecer en absoluto de documentación. La imagen no es una fuente documental de segundo orden, ya que la información que nos puede dar no es más engañosa que la que puede brindarnos un texto; simplemente tiene unas claves de lectura distintas.

La primera alusión explícita al *Genius terrae africae* es en un denario pompeyano del 47-46 a.C. en el que se presenta como una personificación femenina alada leontocéfala, vestida con túnica larga, coronada por el disco solar y portadora del *Ankh*²⁰ (Fig. 6)



Fig.6. *Genius terrae africae*. Emisión de Escipión y Metelo, 47-46 a.C. (Foto RRC).

20. RRC, p. 472, nº 460/4. Cavenaile, R., 1970, p. 213 ss.



Fig. 7. *Genius terrae africae*. Terracota del santuario de Thinissut (Siagu, Túnez). (Foto Yacoub, Museo del Bardo).

Esta imagen monetar es exactamente la misma que apareció representada en varias terracotas del santuario de Thinissut (Siagu, en Túnez)²¹ (Fig. 7), junto a otras que representaban a Tanit -sentada sobre el león- y a *Frugiferum*²². En este santuario, cuya vida cultural abarca una cronología de finales del s. II a.C. hasta el II d.C., aparecieron varios epígrafes latinos dedicados a *Caelestis*, Saturno y *Frugiferum* y otro en lengua púnica en el que se invoca a *Ba'al* y a Tanit.

Tanto por su vestimenta y fisonomía, como por el contexto iconográfico y cultural del santuario de Thinissut -clave en este sentido- la imagen leontocéfala del *Genius terrae Africae* constituye un producto de simbiosis entre una divinidad semita -probablemente Tanit- y Sekhmet -personificación egipcia del poder calorífico del sol y de su capacidad destructiva. Es una divinidad de carácter guerrero, que habita en el desierto, que tiene poder sobre la muerte y, por tanto, sobre la vida, como se transmite a través del Ankh.

Precisamente, la posesión del león como atributo ontológico permite a Sekhmet entrar en un proceso de asimilación religiosa con otras divinidades semitas que tiene el mismo atributo, como Tanit, Ashtarté o Ishtart, nombrada ésta última en textos acadios como *Labbatu* o *Silabaat*, "la Señora del León". Extendido su culto por toda el área de Cartago posibilitó su asociación religiosa con Ba'al Saturno en varios santuarios y templos.

La razón por la que Tanit leontocéfala/ Sekhmet se incorporara a la iconografía romana para simbolizar el genio o espíritu protector de la tierra africana responde a la esencia misma del genio romano y al fenómeno de sincretismo religioso, íntimamente ligado al conservadurismo²³.

La aparición de esta imagen en un denario romano no es más que la expresión, una vez más, de la política propagandística de integración del partido pompeyano, en el mundo prerromano, en este caso. Se adoptan fórmulas religiosas e iconográficas precedentes para simbolizar conceptos romanos. Es un caso claro de lo que podríamos llamar transcultura inversa.

Esta asimilación llega a su cenit en un documento especialmente interesante y clarificador: el relieve de la antigua ciudad de *Rapidum*, en Argelia²⁴ (Fig. 8).

21. Merlin, A., 1910, p. 38.

22. Sobre el sincretismo norteafricano, véase Leglay 1975, p. 123 ss. Para estos casos en concreto, Salcedo 1996 A, p. 155 ss.

23. Kunckel, H., 1974, p. 131.

24. Ver el estudio de este relieve en Salcedo 1996 B.



Fig. 8. *Relieve procedente de Rapidum, Argelia. Argel, Museo Nacional de Antigüedades. (Foto Museo).*

Se trata de un relieve de carácter eminentemente político por la presencia de la personificación de la provincia de Africa, pero sobre todo por la propia imagen del *Genius terrae africae*, que aparece aquí tras sufrir un proceso de lo que se podría definir como disociación o desmembración iconográfica.

El genio aparece aquí según la fisonomía y vestimenta tetrárquicas. Baste compararlo con las figuras de genios tetrárquicos como el de la de la Walters Art Gallery²⁵ o el del Museo del Louvre²⁶. Pero, lo interesante aquí es que en el relieve de *Rapidum*, el atributo ontológico que era el león, desde el s. I a.C. hasta, por lo menos, el II d.C., se ha disociado del núcleo del motivo iconográfico y ahora aparece acompañando a la figura ,como acólito.

Todo el relieve, con Mercurio africano, abajo a la izq., las personificaciones de Africa y Mauritania y la personificación del mar africano es un panegírico de la prosperidad que el gobierno tetrárquico ha portado a la Diócesis africana tras dominar las insurrecciones de una de las tribus *mauri*, la de los *quinquegentani*.

Cabe preguntarse, llegados a este punto, si existían -y existen, puesto que es un asunto perfectamente trasladable a la actualidad - imágenes que no eran en absoluto comprendidas por el receptor. Evidentemente, sí. Y sobre este asunto quiero mencionar la polémica abierta hace algunos años entre numismatas sobre el valor propagandístico de las imágenes monetales en época romana²⁷. Barbara Levick consideraba, por ejemplo, que el mensaje monetar iba, con frecuencia, destinado al propio emperador, más que al público²⁸. Pero incluso aunque así fuere, sigue siendo una forma de propaganda, siempre y cuando tengamos clara la definición del término. Propaganda significa literalmente propagar, reproducir, difundir ideas y no necesariamente políti-

25. Baltimore, Walters Art Gallery, inv. n° 57.1819. Alt.: 9,8 cms. Niemeyer, H.G., 1968, n° 35.

26. Paris, Museo del Louvre, inv. n° BJ 2181.

27. Crawford 1983, pp. 47 ss.; Sutherland 1983, pp. 73-82; Wallace-Hadrill 1986, pp. 66 ss.

28. Levick 1982, pp. 104 ss.;

cas, sino también relacionadas con otras ideas, por ejemplo, dinásticas o familiares. Debe ser entendida como persuasión, esto es inculcación, o “publicidad”. Recordemos, por ejemplo, cómo al final de la república, los magistrados monetales hicieron un claro uso de la moneda para “dar publicidad” al origen noble de sus familias.²⁹

Volviendo al asunto de la percepción hay que tener presente que la captación del contenido completo de una imagen por un sólo observador, incluso hoy, es prácticamente imposible. Pero incluso en aquellos casos en los que el nivel de comprensión de una imagen fuera casi nulo, existe un valor añadido, que es, por paradójico que pueda resultar, el valor mismo de la ilegibilidad. La psicología y el estudio de la religiones han demostrado que lo incomprensible posee, en determinados contextos, una capacidad persuasiva y motriz basada precisamente en ese respeto, casi sagrado, por lo intangible, incomprensible o irracional que habita en lo más profundo de nuestro subconsciente.

También en la actualidad estamos acostumbrados a ver símbolos cuyo significado apenas somos capaces de definir, como ocurre con los timbres, monedas o billetes y, sin embargo, sabemos que por estar ahí, en el papel o en la moneda, tienen un valor, casi incuestionable. Esa es precisamente la clave: el soporte iconográfico es, en sí mismo, un garante de legitimidad. Y evidentemente, el soporte numismático, por la legalidad que representa, es el paradigma. Por eso existe una relación dialéctica y recíproca entre imagen y soporte: se legitiman mutuamente.

Otro de los temas iconográficos idóneos para recorrer los cauces de la persuasión es el de las imágenes de bárbaros que pueblan todos los monumentos triunfales romanos.

Para comenzar con el asunto, hay que señalar que el problema de la barbarie hay que entenderlo, no como un problema de fronteras geográficas, sino culturales. La concepción o el sentimiento de la alteridad en sentido negativo es algo común a muchos pueblos y presente en todas las épocas.

Como escribió Fernand Braudel: “Las civilizaciones son, en efecto, con demasiada frecuencia, desconocimiento, desprecio, aborrecimiento del otro”³⁰. Naturalmente la cultura distinta puede entenderse como agresión frente a la propia, pero también como acicate para imponer los patrones propios, lo que, en época romana se traduciría en la conquista, siempre justificada bajo la bandera de la paz y la civilización.

Los tópicos “barbarológicos” de la *feritas*, el caos, la discordia, la alienación, en fin, todo aquello contrario a la *romanitas*, la civilización, debía ser rechazado o vencido. Y este tópico con carga moralizante se convirtió en uno de los pilares de la propaganda oficial romana defensora del imperialismo³¹.

“*Aufferre trucidare rapere falsis nominibus imperium, atque ubi solitudinem faciunt, pacem appellant*”, es decir, “Saquear, asesinar, robar. Con estos falsos nombres a esto llaman Imperium. Y allí donde llevan la asolación lo llaman Paz”. Palabras de Tácito³²

29. RRC p. 715. Véase también Lepore 1999, p. 315 ss.

30. Braudel, F., 1966, vol. II, pp. 95 ss.

31. Sobre el tema de la barbarie, además de los estudios ya clásicos de Daugé 1981 y Lévy 1984, ver el coloquio *The Roman Period (in the provinces and the barbaric world)* 1996.

32. Tacito, *Agricola*, 31.

El tipo iconográfico de bárbaro comenzó a formar parte de ciertos repertorios relacionados con la iconografía de la guerra y cuyo máximo objetivo era el de la exaltación imperial. El concepto de bárbaro se materializó así en la creación de un ideal iconográfico cuyos rasgos somáticos subrayaban el tópico de la “ferocidad”.

Y es así como se presenta la primera imagen de la personificación de Hispania, que corresponde al topos iconográfico de pueblo bárbaro: busto femenino velado y con cabello suelto y desordenado. Se trata del denario acuñado por Aulo Postumio Albino el año 81 a.C.³³(Fig. 9)



Fig. 9. Personificación de Hispania. Emisión de A. Postumius Albinus, 81 a.C. (Foto RRC).

Para descubrir la intencionalidad de la imagen hay que retroceder en la biografía del emisor y llegar a su abuelo, *Lucius Postumius Albinus*. Personaje destacado por sus campañas contra celtíberos y lusitanos, había sido elegido pretor de la Hispania Ulterior en el año 180 a.C., al tiempo que Sempronio Graco lo era de la Citerior. El objetivo de ambos era la pacificación del territorio, entendida, naturalmente, como sometimiento de la población. Al término de las campañas, regresaron a Roma y celebraron el Triunfo en el año 178 a.C.

En el año 81 a.C., fecha de la emisión de la moneda de Aulo Albino, la situación política en Hispania era crítica, ya que dos años antes se había establecido en la provincia el gobierno independentista de Sertorio, apoyado por gran parte de la población celtibérica. Esto constituía un potente foco de resistencia frente a Sila y los optimates. Aulo Albino, perteneciente a la más antigua aristocracia romana se convertía en enemigo declarado de Sertorio y los Populares. La imagen de Hispania se convierte así en nexo de unión entre dos situaciones bélicas separadas en el tiempo pero vinculadas entre sí por su propio carácter. Simbólicamente hablando posee un sentido conmemorativo y evocador de las victorias del abuelo del magistrado monetar sobre la misma población celtibérica que ahora protagonizaba de nuevo el conflicto. Es, en un sentido profundo, una imagen propiciatoria.

Este tipo bárbaro de Hispania adopta una imagen de pacífica y civilizada en los denarios pompeyanos acuñados en los años 46-45 a.C. contextualiza-

33. RRC 372-2.

dos en la guerra civil entre Pompeyo y César. En uno de los denarios, emitidos por *Minatius Sabinus* (Fig. 10) la personificación de Hispania, la arrodillada, en este caso, se representa según el ideal clásico de civilización, es decir, siguiendo el modelo de la virtudes imperiales³⁴. La elección de este tipo y no el del bárbaro está nuevamente en la relación establecida con la población. Esta vez, en sentido inverso al de Albino, el partido pompeyano encontró, en su lucha contra César, un enorme apoyo entre la población hispana y esto es algo que se transmite a través de la imagen de la provincia³⁵.



Fig.10. *Pompeyo entre las personificaciones de Hispania y la de Corduba o Cartago Nova. Emisión de M. Minatius Sabinus, 46 a.C. (Foto RRC).Pág. 19.*

El lenguaje gestual

En todos los diferentes casos analizados hasta aquí, creo que queda patente cómo el motivo iconográfico constituye el primer cauce de persuasión. Pasemos ahora al que considero segundo cauce: el lenguaje gestual³⁶.

Su función en el arte es la de ser el factor modificador del motivo; es el que nos ofrece el estadio final de un largo proceso que comienza en una acción real determinada, trasladada al ritual, en la mayoría de los casos y que finalmente se convierte en acción estereotipada o convención iconográfica.

Evidentemente me centraré aquí en un único capítulo relativo a los gestos, pero que tiene el valor de poseer una vida iconográfica excepcionalmente larga e invariable a lo largo de los siglos, probablemente por constituir el reflejo de una de las acciones más primitivas del hombre en relación con su entorno político y social: el dominio. Este acto abarca un amplio espectro de escenas cuyo origen hay que buscarlo, en la mayoría de los casos, en el arte oriental. Pero de todo el amplio espectro, que va desde el gesto de combate hasta los gestos de pacificación quiero tan sólo centrarme en uno de ellos que me servirá para ilustrar cómo el gesto es, en la iconogra-

34. RRC 470-1a,1b.

35. Toda esta problemática está expuesta en Salcedo 1995-96, p. 181-195; Salcedo 1996 C, p. 31-45.

36. Brilliant, R., 1963, sigue siendo una referencia básica para este tema, no obstante las aportaciones posteriores, algunas citadas aquí.

fía oficial, una de las convenciones que más tiempo se mantienen en el lenguaje visual y que además pueden ser eco del ritual.

Dentro del grupo de gestos de vencido, hay uno que consiste en representar al vencedor -generalmente el emperador - pisando al vencido y que vemos en numerosos documentos iconográficos, como corazas imperiales, grupos escultóricos o en ciertas series numismáticas trajaneas³⁷.

Si bien este modelo iconográfico lo encontramos en el mundo helenístico, como el grupo de Aquiles y Pentésilea, reproducido, más tarde, por ejemplo, en el conjunto julio-claudio de Afrodísias, el origen del tema es plenamente oriental: lo tenemos en la estela mesopotámica de Naram Sin, del s. XXIII a.C. conservada en el Museo del Louvre. Pero lo más interesante, en este caso, es que la mayoría de los documentos romanos que reproducen esta escena proceden no de Grecia, sino de Egipto, como muy bien demostró Zolt Kiss en su estudio de 1984³⁸. Parece que fue en relieves como el del Patio Sur de Medinet Habou, en el que el faraón aplasta a sus enemigos con el pie, donde se inspiraron los artistas romanos que trabajaban en Egipto, transmitiendo así este esquema iconográfico al programa romano oficial.

Muy interesante es observar cómo el sentido original profundo de este gesto romano, que era vencer la *hybris* del enemigo, vencer al bárbaro, sigue representándose de la misma manera varios siglos después.

En la Capilla Carafa de la basílica de *Santa María sopra Minerva*, en Roma, Filippino Lippi pintó a finales del s. XV un fresco cuya escena principal muestra a Tomás de Aquino, sentado en su cátedra y pisoteando a un yacente Averroes (Fig.11). El motivo del conflicto era teológico: sus distintas interpretaciones de Aristóteles. Lo interesante de esta comparación es que, a pesar de la enorme distancia temporal entre ambos ejemplos, una acción tan violenta se justifica, se “barniza” con la consecución de un ideal espiritual, de tono altruista, y piadoso.



Fig.11. Santo Tomás de Aquino vencedor de Averroes. Capilla Carafa, Basílica de Santa María sopra Minerva, Roma. Fresco de Filippino Lippi, fin s. XV. Pág. 21.

37. Ver Salcedo 1996 A : “ El gesto en las personificaciones nacionales romanas”, p. 41 ss.

38. Kiss 1984, pp. 75 ss; también Lichocka 1989, p. 115-126.

En el fresco de Lippi leemos *SAPIENTIA VINCIT MALITIAM*, “la sabiduría vence a la malicia”, es decir, al fraude, al engaño que supone una incorrecta lectura de Aristóteles por parte de Averroes. En el caso romano, la ideología que subyace es la de “conquistar para civilizar”; lo que se pretende es llevar la civilización a los pueblos bárbaros. Ese mensaje es tan evidente que en ocasiones el emperador es sustituido, en ciertas escenas, por Némesis³⁹, personificación, entre otros conceptos, de la medida que vence a la *hybris*.

Esta fórmula la seguimos encontrando durante los siglos posteriores en numerosos monumentos de carácter triunfal⁴⁰ -de un mensaje tan marcadamente espiritual asociado directamente a un gesto tan violento es lo que me sugiere y reafirma la idea del valor convencional del gesto, vinculado directa o indirectamente al ritual. No hay que olvidar que Roma adoptó de oriente las formas de ceremonial más elaboradas.

Pensemos en las escenas de *submissio* y de audiencia, en la que el dominado reclama clemencia y misericordia a través del gesto de la *proskynesis*. Estas escenas, que en un principio se creían originadas en el ceremonial de Alejandro Magno tienen su precedente en el mundo asirio y su plasmación iconográfica en los relieves de Persépolis, Til Barsib o Balawat⁴¹.

Recordemos, como ejemplo final, un capítulo de otro ceremonial oriental, el bizantino. En numerosos dípticos consulares vemos cómo, en medio del boato y refinamiento orientales, el emperador realiza el acto violento y arcaico de posar su pie sobre el cautivo como signo de triunfo⁴².

El Estilo

El tercero de los cauces a través del cual considero actúa la persuasión visual es el llamado “estilo” o gramática formal.

Es frecuente, en nuestros estudios, encontrar que el análisis plástico de la obra acaba cuando se llega a la conclusión de que es un arte “naturalista” o, por el contrario, “esquemático” o “tosco”, según se califica a menudo. Otras veces, se convierte en la exaltación de la “belleza” y de otras bondades de la obra, convirtiendo el comentario en una oda que desvía el estudio de la estética hacia lo estético. Considero que todo ser humano es capaz de experimentar un sentimiento estético ante cualquier obra, sea artística o no, pero dicho sentimiento no puede bloquear el descubrimiento de otras realidades que se esconden detrás de esos elementos formales que han hecho posible una tal experimentación.

39. Lichocka 1989, p. 115.

40. Por mencionar algunos, lo tenemos, por ejemplo, en el grupo de Matthias Steinl “El rey Leopoldo I como Conquistador de los Turcos”, Kunsthistorisches Museum, Viena, o en el de Antoine Coysevox, de 1681, “Luis XIV pisoteando a sus enemigos”, Palacio de Versalles.

41. Gabelmann 1984, p. 7 ss.

42. Por ejemplo, el llamado “Marfil Barberini”, de la 1ª mitad s. VI, en el que aparece el emperador Anastasio o Justiniano. Museo del Louvre, OA 9063.

En otros casos, el estudio se queda en la clasificación y catalogación de obras según escuelas, talleres o estilos, paso previo, indudablemente, en el proceso analítico final pero que, a menudo, se presenta como fin en sí mismo.

El estilo, sin embargo, no es solamente un método de diagnóstico para encuadrar una obra cronológica y culturalmente. Las formas plásticas que lo constituyen son también un vehículo de expresión y comunicación de ciertos valores que pertenecen a una comunidad o que se intentan imponer a la misma. Baste pensar, a este respecto, en el arte neohelánico o arcaizante de época augustea, de clara ideología conservadora y encaminado, sobre todo, a crear una asociación visual entre la “dorada” Atenas y la nueva era de paz instaurada por Augusto.⁴³ Forma y contenido de una obra, como señalaba al principio de este artículo, mantienen una relación dialéctica.

Uno de los prejuicios, derivado claramente de una ideología caloricocentrista, aún no del todo desterrado en los estudios sobre iconografía clásica, es el de que el nivel de ejecución plástica va parejo a la complejidad o riqueza cultural de una sociedad, lo que se valora en términos de naturalismo y fidelidad en la reproducción de la realidad. Sobre este binomio naturalismo/abstracción no puedo eludir nuevamente la referencia a Worringer. Su tesis, aun criticada y revisada, no sólo creo deba considerarse como la inspiradora de la reflexión sobre el aniconismo religioso⁴⁴, sino que además, rompió ya hace un siglo con ciertas convenciones ideológicas no carentes de alguna resonancia racista. Según su tesis, tanto la cosmovisión primitiva como la oriental responden a una relación trascendente con el cosmos, lo que dará como expresión, la abstracción. Por el contrario, la cosmovisión clásica correspondería a una relación immanente con el cosmos y de dominio sobre él, lo que se traducirá en una expresión artística orgánica y naturalista⁴⁵.

Es verdad que la *mimesis*, imitación, fue el ideal del arte griego durante siglos, pero incluso este mismo ideal podía ser interpretado de dos maneras abiertamente enfrentadas entre sí. Una era lo que Platón llamaba “construcción del parecido” alcanzable a través de corrección, medida, simetría -ideales de Fidias o Policleto- y que el artista lograba cuando “toma del mismo modelo sus relaciones exactas de longitud, de anchura y de profundidad...”⁴⁶. La otra era la llamada también por Platón “imitación fantástica” y tildada por él mismo como de “falsedad”, ya que se basaba en la ilusión, la deformación del objeto artístico en aras de una correcta visión por parte del espectador, ya que “si estas bellezas [se reprodujeran] con sus verdaderas proporciones, tú sabes bien que las partes superiores se nos aparecerían demasiado pequeñas y las partes inferiores demasiado grandes, puesto que vemos las unas de cerca y las otras de lejos”⁴⁷. De esta concepción de la imitación nacería la perspectiva y, en escultura, la visión múltiple, cuando un artista como Lisipo rompió con la convención de la visión única y frontal.

43. Zanker, P., 1987 (trad. Cast. 1992, p. 281 ss.)

44. Por ejemplo, ver Freedberg, D., 1989 (trad. cast., 1992, p. 75 ss.)

45. Worringer, 1908.

46. Platón, Sofista 235 d,e.(ed. Loeb C.L.)

47. Platón, Sofista 236 a. (ed. Loeb C.L.)



Fig.12. Estela de Borj el Amri. Museo del Bardo, Túnez.
(Foto Yacoub, Catálogo Museo).

Como dijo Gombrich “no existe una representación directa de la naturaleza, sino a través de un modelo previo”⁴⁸, haciéndose eco de la tesis de Popper⁴⁹. El arte es siempre conceptual; incluso la omisión de concepto es ya un concepto, y, en ese sentido, no existe la dicotomía mimesis/tesis (imitación/concepto). La observación misma está cargada de teoría.

Es bajo esta óptica como deben entenderse fenómenos como la convivencia, en un mismo ámbito cultural e incluso en un mismo documento iconográfico, de la imitación naturalista y el esquematismo, que no es más que el reflejo del concepto.

Tomemos, como ejemplo, los llamados retratos-plancha de personajes relevantes de la sociedad norteafricana, realizados desde el s. II en adelante. En el de Borj el Amri⁵⁰, del s. III d.C. (Fig. 12) el personaje, heroizado a la manera hercúlea, posee un rostro cuya ejecución ha logrado captar su carácter. Su vestimenta, así como el resto de los atributos que sujeta, sin embargo, son completamente esquemáticos.

Otro documento que ilustra muy bien este asunto es el ya mencionado más arriba Relieve de *Rapidum* (Fig. 8). Si observamos la ejecución de las figuras del registro superior apreciaremos su aparente descuido y tosquedad, en comparación con las personificaciones de

Africa y de Mauritania. Recordemos, como ya mencionamos más arriba, que el relieve no sólo tenía carácter oficial, sino que era además un panegírico del gobierno tetrárquico; estaba además emplazado en el templo C de la ciudad, dedicado probablemente al culto imperial o a una divinidad principal. Con estas premisas resulta difícil pensar que no existiera un concepto estilístico que justificara todo el monumento; en otras palabras: que las diferencias de estilo, el descuido o la falta de atención en la ejecución de ciertas figuras responden efectivamente a un desinterés deliberado. Las figuras en las que se ha puesto una mayor atención son los emblemas provinciales que representan el sello de legitimidad política de la tetrarquía en Africa. La pieza es producto de un taller local, y como tal, encuadrable en el arte romano-africano de tradición púnica. Esto se demuestra además, en otros rasgos estilísticos del relieve. La

48. Gombrich, E., 1983.

49. Ver más arriba, nota 11.

50. Túnez, Museo del Bardo, inv. nº 3047. Yacoub, M., 1969, p. 67, fig.. 56.

composición general de la escena es axial, dominada por la figura de Africa; la disposición de la figuras es paratáctica, siguiendo la tradición de registros del arte líbico-púnico; las figuras presentan, a excepción de Africa, una visión hierática y frontal. Curiosamente son las divinidades sincréticas -Mercurio africano, el *Genius terrae africae*, Neptuno/Yam - las que están representadas al estilo africano, no los emblemas provinciales.

Pero si sobrepasamos la barrera puramente estilística y analizamos el porqué de los desequilibrios estéticos, llegaremos a una cuestión mucho más interesante, que es la de la dicotomía simbolismo/naturalismo, algo que caracteriza, por ejemplo, el arte de la Antigüedad Tardía .

Como ya mencionamos más arriba -gracias al hito que marcara Bianchi Bandinelli⁵¹ - una de las características del arte "plebeyo" o provincial de cualquier período, pero especialmente el de la Antigüedad Tardía, es la carga ideológica expresada a través de un lenguaje visual simbólico que desafía o desprecia, a menudo, las normas estéticas más académicas. Es un arte que podríamos calificar de "activo": transmite al observador una actitud participativa en la obra, al tener que "tomar partido", digámoslo así, por algunos elementos de la representación, como ya hemos mencionado al tratar sobre los retratos-plancha. Así, el concepto de mimesis, único posible ideal de representación de la realidad, se desmorona, abriendo paso a un sinfín de reflexiones y búsquedas en torno al problema de la forma que, en definitiva, no es más que la ventana o el espejo, a través del cual observamos esa otra realidad.

Bibliografía

- BIANCHI BANDINELLI, R., 1956 (1965). *Organicità e Astrazione*, 1956, (Trad. cast. *Organicidad y abstracción*, Buenos Aires 1965)
- BIANCHI BANDINELLI, R., 1981. *Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid, Akal (ed).
- BRAUDEL, F., 1966. *Le Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, París.
- BRILLIANT, R., 1963. *Gesture and rank in Roman Art*, New Haven 1963.
- DIEHL, H., 1988. *Sulla und seine Zeit im Urteil Ciceros*. Olms-Weidmann 1988.
- CAVENAILE, R., 1970. "Prosopographie de l'armée romaine d'Egypte d'Auguste à Diocletien", *Aegyptus* L, 1970, p. 213 ss
- CRAWFORD, M.H., 1983. "Roman Imperial Coin Types and the Formation of Public Opinion", *Studies in Numismatic Method*, 1983, p. 47 ss.
- DAUGÉ, Y.A., 1981. Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation. *Coll. Latomus* 176..
- FREEDBERG, D., 1989 (1992). *The power of Images*, Chicago; (trad. cast. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra 1992).

51. Ver más arriba, p. 89.

- GABELMANN, H., 1984. *Antike Audienz- und Tribunalszenen*. Darmstadt.
- GOMBRICH, E., 1983. *Imágenes simbólicas*, Madrid, (Alianza ed.).
- GOMBRICH, E. 1986. *Aby Warburg, an intellectual, biography*, Oxford.
- GRUZINSKI, S., Y ROUVERET, A., 1976. "Ellos son como niños". Histoire et acculturation dans le Mexique colonial et l'Italie meridional avant la romanisation", *MEFRA* 88, pp. 461-541.
- KISS, Z., 1984. *Etudes sur le portrait impérial romain en Egypte*, Varsovie 1984.
- KRAELING, C.H., 1962. *Ptolemais, City of the Libyan Pentapolis*, Chicago.
- KUNCKEL, H., 1974. Der römische Genius, *RM* 20, p. 131.
- LEGLAY, M., 1975. "Synchrétismes dans l'Afrique ancienne", en *Les syncrétismes dans les religions de l'Antiquité*. (Colloque de Besançon), Leiden 1975, p. 123 ss.
- LEPORE, E., 1999. "La crisi della nobilitas: fra reazione e riforma", en *Storia di Roma* (A. Giardina y A. Schiavone, eds.), Einaudi, Torino 1999.
- LÉVY, E., 1984. "Naissance du concept de barbare ", *Ktema* 9, pp. 6-14.
- LICHOCKA, B., 1989. "Le barbare dans les représentations de Nemesis en l'Egypte Romaine", *Klio* 71, 1, pp. 115 ss.
- LIPPS, Th. 1923. *Fundamentos de Estética*, Madrid.
- MERLIN, A., 1910. "Sanctuaire de Ba'al et de Tanit près de Siagu", *Notes et documents publiés par la Direction des Antiquités et Arts de la Tunisie*, 4.
- NIEMEYER, H.G., 1968. "Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser" *MAR* VII, 91.
- PARISI PRESICCE, C., 1999. " Le rappresentazioni allegoriche di popoli e provincie nell'arte romana imperiale", en *Provinciae Fideles. Il fregio del tempo di Adriano in Campo Marzio*. Roma, Electa (ed).
- POPPER K. R., 1957 (1981). *The Poverty o Historicism*, 1957 (trad, cast. *La Miseria del historicismo*, Madrid, Alianza, 1981)
- RIEGL, A., 1927. *Spättrömische Kunstindustrie*, Viena.
- RRC CRAWFORD, M., *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974. The Roman Period (in the provinces and the barbaric world), Forli 1996, XIII *International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, Colloquia nº13.
- SALCEDO, F., 1994 A. "¿Alejandría o Africa? Ambigüedad y ambivalencia", *ArchEspA* 67, pp. 71-79.
- SALCEDO, F., 1994 B. "Trinakría: entre abstracción y figuración", *Ostraka* III, 2, pp. 1-15.
- SALCEDO, F., 1995 A. "La Hispania bárbara y la Hispania civilizada: la imagen de un concepto", *Studia Historica* 13-14, pp. 181-194.
- SALCEDO, F., 1995 B. "Hispania", *LIMC* vol. IX. Zürich.
- SALCEDO, F., 1996 A. *Africa. Iconografía de una provincia romana*, Roma/Madrid.
- SALCEDO, F., 1996 B. "El relieve tetrárquico de *Rapidum*. Religión y política en el Africa Romana", *AntAfr* 32, pp. 67-85.

- SAUER, H., 1964. "Das Motiv nachalexandrinischer Köpfe mit Elefanten-Exuvie", *Festschrift Eugen v. Mercklin*, 1964.
- SCHLOSSER, J. von., 1934. "Die Wiener Schule der Kunstgeschichte", *Mitteilungen der österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Innsbruck.
- SUTHERLAND, C.H., 1983. "Early imperial mints in the western provinces: the direction of coin types", *NumAntCl*, XII,
- WALLACE-HADRILL, A., 1986. "Image and authority in the coinage of Augustus", *JRS* 76, pp. 66 ss.
- WÖLFFLIN, H., 1988. *Reflexiones sobre la Historia del Arte*, Barcelona, Península 1988.
- WORRINGER, W., 1908 (1983) *Abstraktion und Einfühlung*, Munich; (trad. cast. *Abstracción y Naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983).
- WORRINGER, W., 1925. "La esencia del estilo gótico", *Revista de Occidente*, Madrid, p. 18.
- YACOURB, M., 1969. *Le Musée du Bardo*, Paris.
- ZANKER, P., 1987 (1992). *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich ; (Trad. cast. *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra 1992)