

REVISTA INTERNACIONAL DE DERECHO ROMANO

**PROPAGANDA POLÍTICA EN EL TEATRO
ROMANO DE CARTAGENA. LA
FUNDAMENTACIÓN DEL PODER DE AUGUSTO A
TRAVÉS DE LA IMAGEN**

**Adolfo Díaz-Bautista Cremades
Universidad de Murcia**

Una autocracia enmascarada.

Junto a César, la figura del fundador del Principado es una de las más controvertidas de todos los tiempos. Instaurador de un periodo de paz y prosperidad en la convulsa historia romana, supo enterrar la República - probablemente muerta hacía ya mucho tiempo- e instaurar un sistema autocrático mucho más allá de donde César pudo imaginar, sin por ello sufrir la contestación política que le costó la vida a su supuesto padre adoptivo.

Poetas contemporáneos como Virgilio u Horacio alabaron a Augusto como defensor de Roma y de la justicia y moral, un individuo que cargaba con el peso de la responsabilidad de mantener el Imperio Romano. Mientras que Tácito, escribió al comienzo de sus *Anales* que Augusto había subvertido con astucia la República Romana en un régimen de esclavitud¹

El proceso de vertebración del estado y la instauración de un sistema autocrático (en un pueblo tan contrario a la monarquía como era Roma) no deja de sorprender a los historiadores, pues no se trató de una simple imposición militar sino que, tras el asesinato de César y la victoria sobre sus oponentes, Octavio supo desarrollar todo un programa de asunción del poder fáctico imponiendo de hecho una monarquía de modo pacífico e incruento. Para ello, evidentemente, fue necesario desarrollar un amplio programa propagandístico.

¹ Tacito, *Annales* I, 10: *Dicebatur contra: pietatem erga parentem et tempora rei publicae obtenui sumpta: ceterum cupidine dominandi concitos per largitionem veteranos, paratum ab adolescente privato exercitum, corruptas consulis legiones, simulatam Pompeianarum gratiam partium...*

La propaganda en el mundo antiguo

El uso de cualquier forma de lenguaje como medio para mover la voluntad de otros en una determinada dirección no es en absoluto un invento nuevo. Sabemos que los grandes maestros de la retórica fueron griegos y romanos².

Pero no sólo el lenguaje verbal ha sido utilizado desde tiempo inmemorial para conmover a las masas sino que también se ha desarrollado, desde muy antiguo, una retórica “no verbal” transmitida a través de símbolos, utilizando el arte como vehículo propagandístico con fines religiosos, políticos o comerciales. Hoy día conocemos el inmenso poder de la imagen y se miden con todo detalle los efectos, a veces

² Cuando Augusto comienza su etapa de gobierno, la retórica ya era una técnica con 529 años de antigüedad, pues la tradición -como cuenta Murphy (*Sinopsis...*, pág. 35 ss)- sitúa su origen en un conjunto de procesos legales que presentaron los ciudadanos expropiados -una vez muertos los tiranos Gelón y Gerón I de Siracusa-, para demostrar su propiedad. Estos procesos tuvieron lugar en torno al año 485 a. C. La similitud de las causas y su abundante número permitió a Córax de Siracusa y su discípulo Tisias estudiar, publicar y difundir las técnicas, no solo verbales, utilizadas y que hoy conocemos como retórica clásica o *ars bene dicendi*.

inconscientes, de la publicidad visual, pero esta utilización de la imagen para transmitir símbolos y mover al espectador a favor o en contra de determinados postulados es mucho más antigua, y más útil cuanto más iletrada es la población. La religión cristiana ha utilizado de forma notoria esta vía para transmitir sus dogmas: mediante monumentos, escenas decorativas y en autos y representaciones procesionales.

Del mismo modo, el emperador Augusto aprovechó los monumentos y creaciones de su época para deslizar los símbolos que reforzaran su poder y conmovieran a la sociedad a favor de sus postulados.

Los tópicos de la propaganda de Augusto

El proceso de transformación política operado por Augusto se vio también influido y favorecido por la *helenización* del mundo romano. Como sabemos, en el siglo II antes de Cristo tuvo lugar la conquista de Grecia por el ejército republicano lo que provocó el deslumbramiento y la adopción de modas y costumbres griegas. Es clásica la cita de Horacio³ que presenta la paradoja de una Roma militarmente vencedora que se vio sin embargo invadida por la cultura griega. Este

³ *Grecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latia* (Ep. II, 1, 156)

proceso de helenización debió ser muy rápido y profundo (la masa que en el año 44 a. C elevó espontáneamente a la categoría de “dios” a Julio Cesar, ofreciendo sacrificios en su honor, no tenía nada que ver con los campesinos que en el siglo II a. C se escandalizaban ante las estatuas de desnudos que llegaban de Grecia) y pudo ser aprovechado por Augusto para introducir, en el arte, las claves propagandísticas de su poder. En este sentido, no es casual que Augusto emprendiera un amplio programa cultural desarrollado durante más de 20 años, con el que persiguió una renovación moral a todo nivel, logrando un efectivo cambio de mentalidad. A la glorificación personal que hacían los generales, compitiendo unos contra otros, opuso la adoración del soberano elegido por los dioses; contra la irritación provocada por el lujo privado se llevó a cabo un programa de ostentación del Estado; contra la desidia respecto a los dioses y contra la inmoralidad se desarrolló un extraordinario movimiento de renovación religiosa y moral. Evidentemente, un programa de esta magnitud requería un nuevo lenguaje iconográfico, el cual fue utilizado como verdadero vehículo de propaganda no verbal para asentar la figura del emperador y los valores en que se sustentaba⁴.

⁴ Señala Zanker (*Augusto y el poder...*, página 19), que, frente a las teorías que sostienen lo contrario, jamás existió un “aparato de propaganda”: *aquello que a posteriori aparece como*

En la primavera del año 44 a. C, cuando Octavio, con 19 años, emprendió la lucha por la sucesión de Julio César, sólo tenía en su haber la condición, bastante discutible, de *divi filius*, por eso centró sus esfuerzos propagandísticos en ensalzar la figura de César, tanto entre los veteranos como ante el pueblo (en este sentido es sintomática la frecuente utilización del tópico del *sidus iulium*, cometa aparecido en 44 aC y signo indiscutible de la divinidad de César). Junto a la divinización de Cesar y a la identificación del joven Octaviano con su supuesto padre adoptivo, también se aprovechó en esta época la juventud del nuevo César para compararlo con el joven Alejandro Magno. La primera estatua erigida en honor del joven Augusto lo fue el 2 de enero del 43, cuando sólo tenía 19 años, una estatua ecuestre dorada donada por el Senado, que había de emplazarse junto a la tribuna de los oradores y

un sofisticado sistema es el resultado de una combinación de la forma en que el monarca se presentaba públicamente y de los homenajes que le eran tributados con mayor o menor espontaneidad. Sea como fuere, de modo más o menos premeditado, lo cierto es que la iconografía -no sólo los monumentos, la arquitectura, la literatura, la poesía, etc- presenta ciertos símbolos y oculta otros de manera que el espectador contemporáneo se viera inmerso en el mundo de valores augusteos.

que fue reproducida en las monedas de la época, llegando incluso a presentarlo con el torso desnudo y haciendo un gesto con la mano, como los reyes helénicos.

Sin embargo, a partir del 31 aC, cuando accedió al poder unipersonal, Octavio cambió su estilo político, a raíz de su designación como *Augustus* y de su proyecto de “restauración formal de la República”. Se trataba, como sabemos, de un proceso de instauración de un poder unipersonal y monárquico presentado bajo la aparente consolidación y restitución de las viejas formas republicanas. Para ello, el Soberano hubo de hacer un gran esfuerzo propagandístico que permitiera al pueblo aceptar aquello que ancestralmente le resultaba intolerable. Por eso toda la imaginería de la época se centró en presentar como modelo las antiguas tradiciones, los verdaderos orígenes de Roma y los valores de los antiguos.

Pero Augusto fue mucho más lejos, continuando una tradición más o menos admitida por la sociedad romana, comparándose con el dios Apolo⁵. La miseria

⁵ Apolo es una representación del dios solar, celeste y varonil, imagen arquetípica que figura en otras muchas religiones con diferentes nombres: Belén celta o incluso en la

del presente con su arbitrariedad política y la falta de esperanzas concretas y realistas de futuro fueron terreno fértil para adivinos, astrólogos y todo tipo de intérpretes de signos⁶. En la famosa cuarta Égloga de Virgilio⁷ se palpa la ansiedad e incertidumbre reinante en la sociedad post cesariana. El pueblo necesita un

representación cristiana de S. Miguel Arcángel. Frente a la imagen del Apolo solar, la de Dionisos no solo sugiere la ebriedad, sino que como señala Bastide (*Sociologie...*, pág. 19): “...todos los héroes músicos, Marsias, Orfeo, Dionisos y Osiris casi siempre mueren desgarrados por los dientes de las fieras”. Este hecho suscita imágenes de agresión por oscuras bocas y nos proyecta hacia la actitud postural contraria, esto es, la nocturna con su oscuridad y el símil de la boca como caverna.

⁶ La elección de las divinidades a las que Augusto irá ensalzando transmitirá un mensaje psicológico y transracional de cuya repercusión solo es responsable su gran intuición psicológica. La psiquiatría moderna ha reconocido el potente efecto comunicativo que ciertos símbolos proyectan sobre las dos actitudes psicológicas* de los seres humanos: diurna – representada por la luz, la verticalidad y lo viril- y la nocturna – representada por la oscuridad, lo cóncavo y lo femenino- . Durand, Gilbert (1960) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F. (ed. 2005, Madrid, Fondo de Cultura Económica).

⁷ *Ya viene la última era de los Cumanos versos/ ya nace de lo profundo de los siglos un magno orden./ Ya vuelve la Virgen, vuelve el reinado de Saturno/ ya desciende del alto cielo una nueva progenie./ Tú, al ahora naciente niño, por quien la vieja*

salvador, un semidios que le dé la seguridad perdida (*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas; magnus ab integro saeculorum nascitur ordo: iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna; iam nova progenies caelo demittitur alto. Modo nascenti puero, quo ferrea primum sinet ac toto surget gens aurea mundo, casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo.*).

Ya de niño había manifestado Octavio su poder divino: incluso las ranas le obedecían⁸. Luego, en sus primeros auspicios como general, todos los hígados de los animales sacrificados se presentaban curvados hacia el interior; al asumir su primer consulado aparecieron doce buitres, igual que le ocurrió a Rómulo. Muchos prodigios lo relacionaban con el sol (dios del sol), siendo un bebé abandonó por sus propios medios la cuna y fue encontrado sobre una gran torre orientado *raza de hierro/ termina y surge en todo el mundo la nueva edad dorada, sé propicia ioh casta Lucina!: pues ya reina tu Apolo.* El cristianismo, por su parte, tomó estos versos como una profecía sobre la venida de Cristo.

⁸ Suetonio: De vitis Caesarum. Div. Aug. I,94: *Infans adhuc, ut scriptum apud C. Drusum exstat, repositus vespere in cunas a nutricula loco plano, postera luce non comparuit, diuque quaesitus tandem in altissima turri repertus est iacens contra solis exortum. Cum primum fari coepisset, in avito suburbano obstrepentis forte ranas silere iussit, atque ex eo negantur ibi ranae coaxare*

al sol. Su padre y su madre soñaban con un hijo solar y estelar y el propio cónsul Cicerón -según cuenta Suetonio⁹- vio en sueños a un muchacho que descendía del cielo pendiente de una cadena dorada que recibía un látigo de Júpiter Capitolino. No debe sorprendernos, por tanto, que la muchedumbre viera un círculo luminoso en torno al sol cuando Octaviano se presentó en Roma¹⁰.

Las fuentes literarias y arqueológicas nos permiten conocer de qué modo, poco a poco, fue acuñándose la identificación de Augusto con el dios Apolo y cómo este proceso fue fomentado por el conflicto con Marco Antonio y la identificación de éste con Dionisos¹¹.

⁹ Vid *supra* nota anterior.

¹⁰ Del mismo modo, el horóscopo del nuevo César fue publicado y el signo de Capricornio adquirió un simbolismo especial. A partir del año 30 el día de su nacimiento fue declarado festivo en el calendario romano.

¹¹ Se presenta aquí, por tanto, el enfrentamiento entre Marco Antonio y Octavio como la lucha entre Apolo y Dionisos, Occidente contra Oriente, el orden frente al caos, del cual trataremos más adelante. Muchos siglos después la misma simbología será empleada por Nietzsche para representar la tensión entre el orden y el caos.

Parece decisivo el grito de batalla de Filippus (42 aC), en el cual tanto los asesinos de César como los cesarianos habían dado la consigna de Apolo¹². A fin de cuentas había sido un miembro de la estirpe de los Julios quien erigió en Roma el primer templo de Apolo, y César había dotado con renovada magnificencia los juegos correspondientes (*ludi Apollinares*). Suetonio¹³ narra el famoso *ágape de los doce dioses*, un banquete en el que Augusto se presentó vestido de Apolo. Por aquel tiempo, el heredero de César comenzó a usar como sello la imagen de la esfinge, el símbolo del *regnum Apollinis* profetizado por la Sibila¹⁴, que llegó a ser un recurso frecuente en la imaginería augustea.

¹² Desde los tiempos de Sila, Apolo y sus símbolos (trípode, sibila, cítara y esfinge) aparecían en las monedas como promesa de un futuro mejor. Para Bruto y Casio, el trípode junto a la cabeza de *libertas* y el puñal constituían un claro mensaje: la liberación del tirano y la restitución de la República eran requisitos para tiempos mejores

¹³ *Vita...*, Aug. 70: *Cena quoque eius secretior in fabulis fuit, quae vulgo dodekatheos vocabatur; in qua deorum dearumque habitu discubuisse convivas et ipsum pro Apolline ornatum non Antoni modo epistulae singulorum nomina amarissime enumerantis ex probrant, sed et sine auctore notissimi versus.*

¹⁴ Plinio, N. h. 37, 1, 10; Suetonio, Aug. 50

Incluso se llegó a decir que una “palmera prodigiosa” había sido elemento decisivo a la hora de la adopción del muchacho por parte de César. Poco después de la boda de Livia con Octaviano, un águila había dejado caer sobre el regazo de ésta una gallina con una rama de laurel en el pico¹⁵.

En la villa de Livia crecería un árbol robusto a partir de esta rama y de allí cortarían los futuros emperadores sus laureles de la victoria.

Perpetuando la tradición, se difundió el rumor de que Atia, la madre de Octaviano, había concebido al niño con Apolo transformado en serpiente. A este respecto, resulta fascinante ver la consistencia con la que Octaviano sostuvo un programa alusivo a Apolo durante los veinte años siguientes. Se atribuyó a Apolo la victoria de Accio sobre Marco Antonio y Cleopatra; también la victoria sobre los partos y la legislación moral del año 18 a. C se consagraron al dios protector,

¹⁵ Durand, *Les structures...* pág. 137 “El águila, por ejemplo, ligada al arte augural de origen indoeuropeo, está reservada en Roma a los nobles y patricios, de donde será heredada por los nobles medievales y los emperadores [...] El águila romana, como el cuervo germano-celta, es esencialmente la mensajera de la voluntad de arriba.”

y el nuevo templo apolíneo se construyó en las cercanías de la villa del emperador, comunicado con ésta mediante una rampa.

“Apolo” como campo mitológico de acción resultaría extraordinariamente propicio para los propósitos de Octaviano y para la formación de su propia concepción política; Apolo, desde el punto de vista de la tradición romana, simboliza la moral y la disciplina y representa a occidente en su lucha contra el lujurioso oriente y sus dioses monstruosos, Apolo contra Dionisos, también religiosa y racionalmente. Como sabemos, la contraposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco es muy fecunda. Muestra el enfrentamiento entre la razón y los bajos instintos, entre el orden y el caos; en definitiva, la lucha eterna entre el bien y el mal. Apolo simboliza la moral y la disciplina y representa a occidente en su lucha contra el lujurioso oriente y sus dioses monstruosos. Toda esa carga simbólica, que muchos siglos después aprovecharía Nietzsche para presentar sus teorías, fue aprovechada por Augusto para representar su enfrentamiento con Marco Antonio.

Después de la victoria, Apolo se transforma en el dios de la paz y de la reconciliación. Junto a Apolo, otros

dioses pasaron a formar parte del panteón augustiano: Neptuno, Venus, Marte y Júpiter fueron incluidos en las series numismáticas acuñadas por Octavio¹⁶.

En ninguna otra época se habían acuñado en Roma monedas tan bellas. La estética se puso

¹⁶ Neptuno es el heredero de aquel Poseidón griego que regaló el caballo –símbolo nocturno y representación zoomorfa del paso del tiempo y la muerte, a los atenienses. Asimismo, es el dios del trueno, péfido, salvaje que domina las aguas profundas y mortales. Dios al que conviene tener controlado y contento por razones obvias. (Durand, *les structures...* pág. 83). Venus, por su parte, se alinearía igualmente entre los símbolos de lo nocturno. Diosa de la muerte y sus ritos fúnebres originariamente, paso a desdoblarse su significado en el deseo o libido; símbolo de la luna, de lo femenino y sus ciclos, acaba proyectando la terrible sombra del tiempo. Esta divinidad que oscila entre lo terrible y lo “amable” del deseo amoroso, pero siempre en el marco de la actitud postural nocturna, debe ser igualmente alabada y controlada por el poder. La inclusión de Marte y Júpiter en el esquema religioso propuesto por Augusto, presentaba la ventaja de entroncar directamente con el origen de Roma: Júpiter y Marte fueron los portadores del *lituus*, bastón augural y cetro a Rómulo y protectores de los romanos frente a los sabinos. Marte es el dios de la guerra y la espada, símbolo claramente vertical y diurno. Estos atributos proyectan la imagen del poder viril del imperio. La advocación de Júpiter supone el máximo exponente de lo diurno, él es el altísimo, equiparable en el mundo semítico a Anu o Yavé, jefe divino y celestial con el que se significa la elevación y el agigantamiento diurno.

conscientemente al servicio de la política. Las nuevas imágenes destacaban por su claridad y sencillez, prescindiendo de inscripciones innecesarias. En esta fase Octaviano llegó a identificarse con la divinidad, apareciendo en las monedas identificado con Júpiter, prometiendo a sus súbditos el triunfo, la paz y el orden.

Tras la batalla de Accio surgió la necesidad de glorificar el hecho ocultando en lo posible la personalidad del enemigo: se trataba de ensalzar al vencedor tratando de no recordar que el vencido era el comandante de César, cuyos hijos eran sobrinos del vencedor y vivían en su casa y que muchos de los enemigos muertos en la batalla eran ciudadanos romanos. Por ello los artistas tuvieron que recurrir a la simbología para transmitir el mensaje; así, por ejemplo, la profusión de elementos marinos (delfines, tritones...), la réplica de espolones de barcos, recuerdan la victoria naval. Pero era necesario transformar el mundo romano. La vieja República no contentaba ya a nadie y la organización del Estado no podía reducirse a un mero caudillaje militar. El triunfo de Augusto fue ir mucho más lejos que sus predecesores, incluidos César, Marco Antonio o Pompeyo. Para afianzar el nuevo modelo de Estado fue necesario todo un programa de renovación cultural basado en la *pietas*, la *publica magnificentia* y las *mores maiorum*.

La devoción religiosa fue el punto de partida. Desde Catón el Viejo se postulaba que la negligencia hacia los dioses era la causa de todas las desgracias, por lo que Augusto se encargó de renovar la religión oficial del estado: en el año 29 a. C se dio a conocer un programa de restauración religiosa. Octavio obtuvo del Senado el encargo de completar o restituir el sacerdocio. Cultos que no existían sino de forma puramente nominal fueron restablecidos. Sobre la base del trabajo de Varrón¹⁷ se reconstruyeron las estatuas, los ritos, los atuendos sacerdotales y los cantos de culto, y cuando fue preciso, se inventaron. Según la memoria política de Augusto¹⁸ en el año 28 a. C - durante su sexto consulado- restauró 82 templos por encargo del Senado¹⁹. De entre ellos, por sugerencia de

¹⁷ *Antiquitates rerum divinarum*

¹⁸ *Res gestae, 20, Duo et octoginta templa deum in urbe consul sextum ex auctoritate senatus refeci nullo praetermisso quod eo tempore refici debebat. Consul septimum viam Flaminiam ab urbe Ariminum refeci pontesque omnes praeter Mulvium et Minucium.*

¹⁹ No es cierto, como dicen las *res gestae (vid supra)*, que restaurara en el año 28 todos los templos. El dedicado a la tríada dionisiaca (Liber, Libera y Ceres) en el Aventino, incendiado casualmente, el año de la batalla de Accio, no pudo ser consagrado de nuevo hasta el 17 d. C, bajo el gobierno de

T. Pomponio Atico, llevó a cabo la reconstrucción del Templo de *Iuppiter Feretrius*, emulando a su constructor, el fundador Rómulo.

La acción renovadora afectó a todos los dioses del panteón romano, pero el mayor esfuerzo se volcó en las deidades cercanas a Augusto: Apolo en el Palatino, *Mars Ultor*, en el nuevo foro de Augusto y Venus Genetrix en el Foro de Julio César. Sutilmente el centro de la adoración ya no es Júpiter, de quien cuenta Suetonio²⁰ que se quejaba de que Augusto le escatimaba devotos. En cambio, las divinidades foráneas -presentes en la devoción popular romana- no fueron objeto de atención por parte de Augusto, llegando incluso a prohibir temporalmente su culto. Los mensajes fundamentales eran simples, pero sobre todo eran constantemente repetidos a través de la palabra y de la imagen. El propio Augusto se constituyó en el ejemplo más llamativo de la *pietas*. Era miembro de los cuatro principales colegios sacerdotales y de hecho también sumo pontífice, incluso antes de asumir tal función en el año 12 a. C. La iconografía oficial se encargó de difundir la imagen del *Princeps* con la toga y

Tiberio.

²⁰ Suetonio, Aug. 91.2, cuenta que Júpiter se queja de que Augusto le escatima devotos

la cabeza velada, como *Pontifex Maximus*, marcando claras distancias con la primera época augustea de “reconstitución del Estado”.

Para la refundación de Roma, junto con una fuerte presencia de la religión nacional, era necesario ahondar en la mitología y fijar los orígenes taumátúrgicos de la raza romana. Es en esta época, y dentro de este programa de reafirmación de la identidad nacional, en el que se enmarcan las obras fundamentales de Virgilio (la Eneida) y de Tito Livio (*ab urbe condita*). También en el plano iconográfico se hizo un esfuerzo por presentar símbolos relacionados con la fundación de Roma, identificando, una vez más, al Princeps con Rómulo, como *pater patriae*.

Junto a la *pietas*, como elemento aglutinador de la Nación, la acción política de Augusto se centró en desplazar el apetito por el lujo, importado de Grecia, del ámbito privado a los espacios públicos. Augusto tomó en serio la frase de que había encontrado una Roma de barro y la había transformado en mármol²¹. La renovación de edificios públicos, principalmente

²¹ Suetonio, *Augusto*, 28, Dión Casio indica que se trataba de una metáfora sobre la fuerza del Imperio Romano.(Dión Casio 56.30.3)

religiosos, le permitió al mismo tiempo hacer presente lo religioso en la vida social e imponer en los nuevos edificios y en su decoración los ideales iconográficos del nuevo Estado. Junto a ello, en coherencia con su programa “restaurador”, dictó las leyes limitadoras del lujo privado y prescripciones morales instando a sus ciudadanos a la austeridad de los primeros romanos. La renovación urbana se centró en la ciudad de Roma, dotándola de magníficos edificios y espacios públicos como el *Porticus Liviae*, enorme espacio de más de 8.000 metros cuadrados destinado al recreo público en medio de la Subura, pero también otras ciudades del Imperio se vieron favorecidas por el programa renovador de Augusto, es el caso de la *Colonia Iulia Carthago Nova*.

Fundada en 227 a. C por el yerno de Amilcar Barca, sobre un asentamiento íbero anterior, La ciudad de Carthago-Nova fue la clave de la segunda guerra púnica y de la entrada de Roma en la península ibérica. Constituida en *colonia iulia* en el año 44 a. C, la ciudad ofrecía en tiempos de Augusto grandes posibilidades para la aplicación del programa de *publica magnificentia*. Las grandes construcciones emprendidas en este tiempo en la nueva colonia fueron un foro de grandes dimensiones y un impresionante Teatro.

El teatro de Carthago Nova

Descubierto por casualidad a finales de los años 80, el Teatro Romano de Cartagena fue construido bajo mandato de Augusto, entre los años 5 y 1 a. C. El teatro fue dedicado a Lucio y Cayo César, príncipes de la juventud y nietos de Octavio Augusto, cuyos nombres aparecen en dos grandes dinteles de mármol gris situados sobre los accesos oriental y occidental del teatro. Con capacidad para 6.000 espectadores (diámetro de cávea de casi 90 metros), fue construido con calizas y mármoles de la zona. Sin embargo toda la ornamentación escultórica del teatro fue realizada en mármol pentélico blanco procedente de Grecia y muy posiblemente trabajado en talleres imperiales en la propia Roma e importados expresamente a la ciudad para la construcción del teatro, lo que nos puede dar idea del enorme interés de la cancillería imperial en el nuevo teatro.

Entre las obras descubiertas destacan:

- Tres altares circulares dedicados a la Tríada Capitolina (Júpiter, Juno y Minerva) y al cortejo de Apolo (las Gracias²², las Musas²³ y las Horas²⁴)
- Los capiteles corintios del frente escénico.
- Una escultura de Apolo tocando la cítara.
- Un bajo relieve esculpido de Rea Silvia

²² Las *Cárites* son diosas de la gracia, belleza, atractivo, alegría y abundancia. Hesiodo las llama hijas de Zeus y Eurínome y les atribuye los nombres de Aglaya, Eufrosina y Talia. Aunque no tienen leyendas propias, fueron objeto de veneración en Grecia y Roma como protectoras de la vegetación y de la abundancia, también en el plano de las relaciones sociales.

²³ Las musas son hijas de Zeus y Mnemosine y son patronas de las artes y de la música. Su culto se relaciona con Apolo y con Venus.

²⁴ Las *Horai* eran las estaciones del año, Primavera, Verano e Invierno. Hesiodo les atribuye el nombre de sus respectivas cualidades: Eunomía (buen gobierno), Diké (justicia) e Irene (Paz). Su presencia en el teatro cartagenero, junto con las Cárites y las Musas no es casual. Según la leyenda, Diké, que es la más importante de ellas, vivía con los hombres en la edad de Oro, pero tuvo que marcharse a causa de su impiedad. Su retorno, cantado por Virgilio en la *Égloga Cuarta*, tiene que ver con la nueva Edad de Oro que Augusto traerá. El tópico de que la Justicia marchó al cielo disgustada por el mal uso que los hombres hacían de ella parece ser recurrente en la literatura satírica. En este sentido fue también utilizado por Quevedo en *El alguacil endemoniado*.

El Teatro de Cartagena y su aparato ornamental constituye un ejemplo emblemático del intenso proceso de renovación urbanística e ideológica impulsado por Augusto en las principales ciudades del Imperio. En el caso de Cartago Nova, probablemente, dicho impulso comenzó en época de Julio César, tras la Guerra Civil y la concesión del estatuto de colonia. Según los expertos²⁵, el caso de Carthago Nova es excepcional por la precocidad, cantidad y calidad de sus realizaciones arquitectónicas y contrasta con lo que sucede en otras importantes poblaciones hispanas donde el empleo de este tipo de materiales (mármoles blancos y de colores importados desde Grecia o Roma) corresponde a épocas posteriores. Esta excepcionalidad se atribuye por los autores al patronazgo directo que ejercieron sobre la ciudad Vipsanio Agripa y sus hijos Caio y Lucio²⁶.

Sin duda, los elementos ornamentales del teatro de mayor valor religioso son los altares que representan

²⁵ Ramallo, *El programa ornamental...*, pág 161

²⁶ Quizás la vinculación de la colonia con la familia imperial provenga del apoyo que ésta pudo prestar en la dotación del equipamiento y naves para la batalla de Accio.

a la tríada capitolina y consagran el edificio a la protección de los dioses. Pero más allá del valor sacro del teatro, expresado en estos altares, la decoración del teatro cumple una función como vehículo de difusión de las consignas oficiales emanadas desde el poder central. La devoción hacia la figura de Augusto y a su programa político se manifiesta, en primer lugar, en las dedicaciones a sus nietos colocadas sobre los *aditus*. Se transmite de esta forma un mensaje subliminal de sucesión que anuncia la instauración de un culto dinástico a la manera de los monarcas de los reinos helenísticos²⁷. Probablemente este mensaje se vería reforzado por otras placas conmemorativas colocadas en el escenario y en la presencia del propio Princeps, cuya imagen se hallaría sobre el nicho de la *valva regia*, presidiendo el escenario. De este modo la imagen de Augusto quedaría alineada en el mismo eje axial con la estatua de Apolo y con el águila de Júpiter, estableciendo de este modo una correlación visual en la que se sucedían el Padre de todos los dioses, la divinidad protectora de Augusto y el propio emperador, *pater patriae*.

El propio emplazamiento del teatro no parece estar exento de claves simbólicas ya que estaba

²⁷ Vid. Miquel, J.: El problema de la sucesión de Augusto, Santa Cruz de Tenerife, 1968

situado en la falda del llamado Cerro de la Concepción, que según Polibio acogía un templo a Esculapio, hijo de Apolo. En este marco, la figura del dios tutelar del Princeps adquiere una doble significación. Por una parte, significa la renovación, la paz de los nuevos tiempos, instaurada por el Emperador bajo la tutela de Apolo, pero por otro lado, el mismo Apolo, en su acepción de *medicus* y como padre de Asclepio se integraba en el culto más importante de la ciudad. De este modo Augusto recoge y sintetiza el culto antiguo de la ciudad (proveniente del *Eshmun* púnico) y lo reconduce al nuevo lenguaje simbólico. Incluso la presencia de ramas de laurel como elemento ornamental del Teatro es una alusión simbólica a Apolo como dios de la medicina. También se ha identificado un fragmento de marmol blanco como parte de la representación de una serpiente, lo cual podría tener un doble contenido simbólico, ya que no sólo se considera a la serpiente como un símbolo relacionado con la medicina sino que también podría ser una alusión a la leyenda citada más arriba.

Mención aparte merece la presencia de Rhea Silvia ya que supone una clara referencia a la consideración de Augusto como nuevo Rómulo y refuerza la intención del Princeps de dotar a la nación romana de un claro origen mitológico. Pero además la presencia de Rhea

Silvia tiene un valor especial para los habitantes de Carthago Nova, ya que según Silio Itálico, la ciudad había sido fundada por Teucro, hijo de Telamón, lo que establecería una relación especial entre Carthago Nova y la sucesora de Eneas.

De este modo, la construcción del teatro en Carthago Nova, como obra emblemática de todo el proceso de renovación de la ciudad, se enmarca en la simbología del nuevo orden establecido, transmitiendo a los contemporáneos un mensaje nítido de consolidación del poder imperial.

A través de estas líneas, y tomando como ejemplo el citado teatro, hemos tratado de demostrar que la institución de un poder autocrático y complejo como el de Augusto no responde sólo a la evidente imposición militar o a la coyuntura de movimientos sociales y políticos del momento sino que, ya en la antigüedad, y de un modo más o menos consciente, el poderoso recurría a todos los argumentos retóricos a su alcance para afianzar el apoyo popular a su causa. Dicha manipulación, como vemos va mucho más allá del lenguaje formal y afecta a uno de los mayores legados de la antigüedad: el Arte.

BIBLIOGRAFIA

Bastide, R.: *Sociologie et Psychanalyse*, Paris, 1949, P.U.F

Bunson, Matthew: *Encyclopedia of the Roman Empire*. Nueva York, 1994, Facts on File Inc.,

Durand, Gilbert: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Madrid, 2005, Fondo de Cultura Económica.

Kelsall, Malcolm: *Augustus and Pope*, en *The Huntington Library Quarterly* (volumen 39, número 2, 1976): 117-131

Murphy (eds): *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Madrid, Gredos, 1988

Ramallo Asensio, Sebastian: *El programa ornamental del Teatro Romano de Cartagena*, Cajamurcia, 1999.

Zanker, P.: *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza Forma, Madrid, 1992