

LECTURA SIN PALABRAS. LA TRANSMISIÓN DE LA IDEOLOGÍA A TRAVÉS DEL DOCUMENTO ICONOGRÁFICO: EL EJEMPLO DE LA GEMA AUGÚSTEA DE VIENA

CARMEN ALFARO GINER
(Universidad de Valencia)

SUMMARY

The present article offers a view of the value which certain *art pieces* have as historical documents. So a thorough study is made of the different symbolic elements of a piece of great iconographic interest, the *Gemma Augustea* in the Kunsthistorisches Museum of Vienna.

La aceptación prestada en los últimos tiempos a los estudios de iconología¹, hace innecesaria aquí la justificación del empleo de un documento ágrafo como vehículo trasmisor de ideas políticas. Sin embargo intentaremos, lo más sucintamente posible, dirigir nuestros pasos por el cauce metodológico que debe adoptarse en el estudio sistemático (semántico) de las imágenes para alcanzar así su significado más profundo. Podrá así observarse la riqueza de la información histórica que de esta manera puede obtenerse de un documento que, *a priori*, puede no decirnos demasiado. Ante todo debemos recordar que, ya desde finales del siglo XIX, los conceptos generales sobre la intencionalidad «parlante» de las obras de arte comenzaron a aplicarse con provecho a las piezas confeccionadas en el mundo antiguo y que antes de esta etapa, que podríamos llamar de arranque del desarrollo historiográfico contemporáneo, la herencia renacentista estaba viva en cuanto a la «intencionalidad de los mensajes» del arte se refiere.

1 A partir, sobre todo, de los análisis de E. Panofsky. Cf. *Estudios sobre iconología*, Madrid 1972 (1939).

El espíritu científico del S. XIX se hace patente, sobre todo, en la síntesis de una armoniosa conjunción de las fuentes literarias e iconográficas, lo que constituyó la base metodológica fundamental. Con ello, muchas «obras de arte» comenzaron a ser vistas con una mentalidad nueva, lejana a los puros y simples presupuestos estéticos. Esta manera de leer algunos objetos antiguos permitía descifrar toda una serie de «mensajes velados» que constituirían un eslabón importante a la hora de reconstruir un momento histórico. Seríamos, pues, injustos con muchos estudiosos del arte antiguo, en sus más distintos campos, si no reconociéramos el acierto de muchos de sus estudios en una etapa anterior al desarrollo de la Iconología como disciplina. En el ámbito que nos ocupa es de rigor citar la ingente obra de estudiosos como J.J. Bernoulli², E. Babelon³, A. Furtwängler⁴, R. Delbrück⁵, G. Lippold⁶, D. Mustilli⁷, A. Alföldi⁸, entre tantos otros. Con profundos conocimientos multidisciplinarios, habían avanzado ya enormemente en el camino de la valoración y «lectura» del documento gráfico, realizado en paralelo al estudio y descripción estéticos.

¿PROPAGANDA POLÍTICA O IMAGEN DE PODER?

Se ha llegado a decir que el arte romano-imperial, y sobre todo su núcleo que es el retrato, fue, como el propio imperio, la invención de un hombre: Augusto. Y que éste usó de tal instrumento para servir a sus necesidades⁹. La frase puede ser exagerada, pero sí es cierto que en muchas de las antiguas culturas mediterráneas, el poder político establecido buscó, con mayor o menor intensidad, la difusión permanente de toda una serie de imágenes de quienes lo encarnaban dirigidas a facilitar la difícil labor de gobierno. El fin último se cifraba en la obtención de la confianza de los gobernados, a través del afianzamiento de una idea básica: la de que se disponía de una fuerza inquebrantable que se apoyaba en la unidad, en la armonía, en el buen gobierno, en la familiaridad con la divinidad, etc.

En el caso romano, este objetivo se desarrolló a través de varias vías no excluyentes que, con la inestimable ayuda de ideólogos, literatos, poetas y artistas, sobre todo, fueron creando un vasto entramado de lo que podríamos denominar «imagen del poder y de sus sistemas»¹⁰. El

2 J.J. Bernoulli, *Römische Iconographie*, y concretamente, para nuestro interés en este momento, su segunda parte: *Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen, I. Das Julius-Claudische Kaiserhaus*, Leipzig 1891, reedición de Hildesheim 1969.

3 Con una extensa colección de trabajos sobre camafeos, entalles y monedas, en cuyo análisis no son ajenos conceptos esclarecedores sobre las relaciones entre imagen y política. Sirva de ejemplo su clásico *E. Babelon, La gravure sur pierres fines. Camées et intailles*, Paris 1894.

4 A. Furtwängler, *Die Antiken Gemmen*, I-III, Leipzig 1900, reimpression de Osnabrück 1985, con interpretaciones todavía hay admitidas de manera general.

5 R. Delbrück, *Antike Porträts*, Bonn 1912.

6 G. Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart 1922.

7 D. Mustilli, «L'iconografia e l'epopeya di Augusto nella glittica», *Quaderni Augustei, Studi Italiani* 6, Roma 1938.

8 A. Alföldi, *Die Geburt der kaiserlichen Bildsymbolik*, I-IV, Museum Helveticum 1950-1954.

9 J.D. Breckenridge, «Roman Imperial portraiture from Augustus to Gallienus», *ANRW*, II, 12, 2, pp. 477 ss.

10 Para A. Wallace-Hadrill, («The Emperor and his Virtutes», *Historia* 30 [1981] 289-323), el poder del emperador romano deriva del soporte armado, del reconocimiento legal y constitucional, de una máquina burocrática y de un no desdénable papel ejercido por lo que él llama «la persuasión y el crédito». Muchas de estas ideas también las recoge y expone con maestría en «Image and authority in the Coinage of Augustus», *JRS* LXXVI (1986) 66-87.

concepto de *Princeps* cobró así un carácter de modelo ideal, transmisible de generación en generación. Augusto pasó a ser el mayor *exemplum* a seguir¹¹. Las alabanzas llevadas a cabo por un determinado autor, las biografías dulcificadas, los poemas¹², los textos epigráficos conmemorativos, pero también las imágenes y los símbolos que ellas encierran, son elementos indispensables de todo este sistema. Como señaló Bellori¹³, «las monedas, dado que se valen sobre todo de la expresión figurativa, tienden al símbolo, mientras que los ‘Fastos’, y antes los ‘Anales’, valiéndose de la expresión lingüística, realizan la especificación dialéctica de los argumentos». Con los entalles y camafeos este fenómeno se acentúa todavía más, por tratarse de piezas que carecen incluso de leyenda. Es decir, en unos casos se emplea la escritura directamente, mientras que en otros se pasa por encima de ella y se emiten mensajes ágrafos, pero no por ello menos elocuentes que los primeros.

La discusión sobre si deben emplearse los términos «propaganda» o «publicidad» y hasta qué punto son válidas estas denominaciones, ha sido fuertemente debatida por la reciente historiografía, la inglesa sobre todo¹⁴. Se argumenta que con la inclusión de la imagen del gobernante, de una leyenda alusiva, y con el acompañamiento de determinadas virtudes personalizadas (Victoria, Fortuna, Pax, etc., por ejemplo), no se pretende hacer propaganda, sino imprimir un sello de legalidad al fenómeno monetario. Una explicación no tiene por qué estar en contra de la otra. Directa o indirectamente, es un hecho insoslayable que el rostro del príncipe, de algún miembro de su familia (especialmente destacado por sus hazañas de armas), o del emperador, difunden su propia imagen, y no otra, a la vez que legalizan el objeto. Se busca cuidadosamente el parecido físico de la persona representada, un rostro conocido para el ejército, sobre todo, pero también para muchos ciudadanos, locales o provinciales, a los que se les ha suministrado normalmente en su ciudad estatuas de referencia que, podríamos añadir, cierran el círculo de la difusión de la imagen del poder.

¡Qué lejos estamos de aquella moneda griega anterior a Alejandro que se preocupaba tan sólo de legalizar sus piezas y de difundir la imagen de las ciudades de origen! ¿Propaganda o publicidad de personas, de ciudades, de ideas políticas...? Nosotros pensamos que las intenciones están muy cercanas entre sí, y que se puede mantener el término «propaganda», o al menos el de «persuasión», siguiendo a Wallace-Hadrill¹⁵.

Conviene igualmente tener en cuenta que aun siendo frecuentes los camafeos con retratos privados, proporcionalmente conservamos muchos más retratos oficiales o de personajes públicos. Tales retratos ayudaron a difundir, en grado sumo, la imagen de los hombres y mujeres que tuvieron que ver con el poder en un determinado momento. El mundo del camafeo y de sus

11 P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid 1992 (Munich 1987), p. 193.

12 G. Moretti, *Ara Pacis augustae*, Roma 1948, p. 216, habla de este tipo de monumentos gráficos como de auténticos «poemas artísticos» y los pone en relación con las odas de Horacio y Virgilio (según G.K. Galinsky, «Venus in a Relief of the Ara Pacis Augustae», *AJA* 70 [1966] 223 ss.).

13 G.G. Bellori, «Significati storico-politici delle figurazioni e delle acritte delle monete da Augusto a Traiano», *ANRW* II,1 (1974) 1011.

14 Un ejemplo ilustrativo puede verse en B.M. Lewick, «Propaganda and imperial Coinage», *Antichton* 16 (1982) 104-116.

15 A. Wallace-Hadrill, *JRS* LXXVI (1986) 68.

parientes cercanos, los entalles¹⁶, está muy próximo a las emisiones monetales y medallísticas. Sobre todo porque, si antiguamente ocurrió como en épocas modernas (desde el Renacimiento hasta el siglo XIX inclusive)¹⁷, los cuños monetales pudieron ser realizados por los mismos grabadores que fabricaban los entalles (anillos-sellos) y los camafeos. Sin embargo, así como las monedas y medallas llevan siempre su leyenda, en entalles y camafeos más raramente se incluye un texto aclaratorio.

EL CASO DE LA GEMA AUGÚSTEA

La llamada Gema Augústea del Kunsthistorisches Museum de Viena (Lám. I) es una de las obras más significativas del arte romano. Ha llegado hasta nosotros a través de una accidentada historia de pertenencias, de transmisiones, herencias, etc. Se trata de un enorme camafeo de 19 x 23 cm., el segundo en tamaño de entre toda la inmensa cantidad de piezas romanas de este tipo que conservamos¹⁸. Reparte sus imágenes en dos registros longitudinales, como renglones de un escrito. El superior es el principal y mezcla el mundo divino con la esfera del poder. El inferior parece más terrenal, aunque presenta elementos mucho más problemáticos a la hora de proceder a una interpretación. Trataremos de ponerlos de relieve más adelante¹⁹.

La singularidad y excepcionalidad de esta pieza, y de otras semejantes, hacen difícil pensar en una función propagandística entendida en el sentido moderno. Pero si su mensaje pudo no llegar al gran público, no por eso desciende su interés como documento que transmite una idea, ya que nuestra joya fue posiblemente un vehículo de lo que podríamos llamar «propaganda selecta o restringida», destinada a una reducida pero selecta esfera social. ¿Dónde estaba colocado este camafeo? ¿Quién tenía acceso a su contemplación y análisis? Son preguntas que nos llevan, desde luego, a una concepción reducida del ámbito de difusión de estas imágenes. Posiblemente la gema adornó alguna estancia de carácter público: tal vez un salón de la propia mansión de Augusto en el Palatino, un lugar destacado en el edificio de la Curia, del Senado, o de cualquier otro centro de la vida oficial. No sabemos en qué forma, realmente, pero lo que sí podemos imaginar es que estaba destinado, como apuntábamos, a los *clarissimi* y sus familias, a los altos dignatarios palaciegos, a escogidos grados de la milicia que visitaran el edificio en

16 Pequeñas piedras de mediana dureza, grabadas con la ayuda de finísimas puntas de taladro movidas a torno rápido. Las hábiles incisiones realizadas con estas microscópicas ruedecillas, bolitas, conos, etc., permitieron (con leves toques) la confección de imágenes en negativo. Tales imágenes se positivaban cuando estas piedras eran usadas como sellos. El primer sello que usó Augusto tenía grabada la imagen de Alejandro sobre una amatista; los próximos fueron más personales.

17 R. Righetti, *Incisori di gemme e cammei in Roma dal Rinascimento all'ottocento*, Roma, sin año. A través de los datos que tenemos de muchos de estos grabadores, sabemos que se ocupaban de una amplia gama de trabajos que comprendían la confección de medallas y cuños monetales.

18 El primero es el denominado Gran camafeo de Francia (31 x 26'5 cm.), hoy en París. Sin embargo, la tónica general es que los tamaños sean bastante inferiores. Desconocemos la razón por la que se eliminó una parte de la Gema Augústea (parte izquierda), pero en su formato original no debía ser mucho mayor (la dimensión del fragmento perdido se estima en 2 cm. aproximadamente).

19 En todo el tratamiento de los temas iconográficos vamos a dejar de lado la descripción de los personajes y sus actitudes. Vaya sólo por delante que el mérito fundamental está en los análisis de A. Furtwängler, F. Eichler, O. Brendel, J. Schwartz, E. Will, C. Küthmann, H. Kähler, E. Simon... La lista sería interminable, pero no es éste el lugar del lucimiento erudito.



cuestión, etc. Sin embargo, aquel carácter restringido de las personas que tuvieran acceso a la gema no elimina en absoluto la función de exaltación del poder imperial, orientada exactamente a quienes más fuerza serían capaces de ejercer en la vida política.

La pieza estuvo siempre en manos de reyes y papas, lo que hizo que se conservara en muy buen estado. Sin embargo, desde la Edad Media al menos, una grieta longitudinal en el registro inferior es bien patente²⁰. Más notoria es la modificación que sufrió en el lado izquierdo, en un momento no determinado de su historia²¹. Entramos a analizarla porque creemos que resulta interesante para acometer un tema de gran importancia, como es el de la *jerarquía de valores* a la hora de situar a los personajes en la escena (además esto nos permitirá ir describiendo a algunos de ellos).

Se piensa, en efecto, que falta una persona a la izquierda de la escena, del cual todavía pueden verse un fragmento de una de sus botas, la mano que ofrece al togado que descende de la *biga* (Tiberio) y los restos de los pliegues de su toga. El grabador que realizara la modifica-

20 F. Eichler-E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum*, Viena 1927.

21 W. R. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, AMGS (Antike Münze und Geschnittene Steine) XI, Berlín 1987, pp. 155-163.

ción²² no se atrevió o no juzgó de interés el eliminar estos últimos, por estar detrás justo de la rueda del carro, y no pudo modificar el hecho de que la mano de Tiberio y la del desaparecido personaje estuvieran entrelazadas. También se perdió una parte del ala de la Victoria que ejerce como auriga de Tiberio. En la parte baja se aprecian las huellas de un rostro barbado y parte de sus armas, imposibles de eliminar porque se corría el riesgo de dejar sin piernas al toracato que eleva el trofeo, ya que la capa blanca del ágata era muy sutil.

El lado derecho se estima que está completo, porque las figuras mueren en él con lógica (Ecumene y Océano de pie y Tellus sentada con dos amorcillos, en la versión más aceptada). Bien es verdad que el pie de Tellus se rompe bruscamente en los dedos. Pero además hay algunas cuestiones que son difíciles de aceptar y que permitirían hacer pensar en que también por el lado derecho pudo extenderse la escena un poco más. En el estado actual de la imagen, el nudo del cingulo de Dea Roma (sentada en el trono doble junto a Augusto) está justo en el centro del registro superior. Si aceptamos que el camafeo era dos centímetros mayor, sólo por el lado izquierdo, el centro de la escena pasa a situarse no ya sobre la línea central de Dea Roma sino sobre el codo de su brazo derecho. Con ello la figura de Augusto se lateralizaría mucho, a nuestro entender, y él y Tiberio pasarían a estar en posiciones casi equidistantes del centro de la escena. Si se fechara la pieza en época de Tiberio, esa disposición tendría una lógica. Tiberio, recién llegado al poder, se retrata en compañía de su padre adoptivo y creador del imperio, ya difunto y, por consiguiente, idealizado en su mejor edad. Y para la ocasión mandaría rememorar su entrada triunfal en Roma en enero del año 10 d. C. (registro superior) y la celebración del triunfo correspondiente, casi dos años después (23 de oct. del 11 d. C.). Se está representando, a nuestro entender, el pasaje de Suetonio en el que se describe a Tiberio «entrando en Roma (viene en la *biga* victoriosa) vestido con la *praetexta* y la corona de laurel»²³. Pero es que los especialistas en temas de retrato en general, y de camafeos en particular, otorgan hoy a la Gema Augústea un margen de factura que estaría entre los años 4 y 14 d. C.²⁴, es decir, en el último decenio del reinado de Augusto. Entonces, volviendo al problema de la jerarquía de los personajes en la escena, nos sigue pareciendo demasiado acentuada esa situación marginal de Augusto, si todavía estaba en el poder, y, por tanto, sugerimos como conjetura el que, originariamente y dado que la pérdida por el lado izquierdo no tiene discusión, la pieza pudiera extenderse también algo más por el lado derecho²⁵.

La personalidad de Augusto, pese a su posición lateralizada, parece presidirlo todo. Su signo zodiacal, el capricornio²⁶, se superpone a un disco con rayos. El mundo civilizado (Ecumene), agradecido porque Augusto ha sabido eliminar las guerras en el mar y en la tierra fértil, le corona. La posición de Tiberio es mucho más circunstancial. Ya está muy cercano al poder (cetro, toga en lugar de *paludamentum* militar y corona de laurel que simbolizan su triunfo). Su

22 Tal vez para arreglar una rotura insalvable, para llevar a cabo una *damnatio memoriae* en la propia época (pensamos en el Póstumo desterrado ...), etc.

23 Tiberio, 17.

24 Ver para este problema W. R. Megow, *op. cit.*, pp. 162-163.

25 Se conserva un documento interesantísimo para el estudio de esta pieza: un dibujo del pintor P.P. Rubens. Ecumene pone su mano izquierda sobre el hombro de océano. El hecho de que en la gema esa mano haya desaparecido hizo pensar a H. Kähler («Alberti Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea», *MAR* 9 [1968] 34), que la mano había sido eliminada después de 1600 (fecha del dibujo). Este detalle podría venir en apoyo de la idea de la reestructuración del lateral derecho.

26 Que, por lógica, debería ocupar el centro de la imagen.

signo zodiacal (escorpión) está sobre el extraño escudo del registro inferior, colgando precisamente del trofeo. Pero volvamos al personaje central: Augusto. Su figura, entronizada y con el torso desnudo, sigue de cerca los presupuestos estéticos fidíacos²⁷. En efecto, el artista lo ha representado como Júpiter, con el brazo izquierdo sujetando el cetro del poder (Tiberio lleva otro igual), con el *lituus* o cayado curvo de los augures en la mano derecha (en sustitución del haz de rayos); el águila imperial, a sus pies, se vuelve hacia él en señal de reverencia, y la Ecumene de tocado almenado le obsequia con la corona vegetal (de roble para Brendel, lo que permitiría identificarlo como «*Pater Patriae*»²⁸, aunque formalmente podría ser también de laurel, como la de Tiberio). Sus hazañas como guerrero están representadas por ese escudo que, superada ya la etapa de juventud y de vida militar, le sirve ahora de taburete para reposar los pies.

Augusto y Dea Roma se miran el uno al otro, parecen cómplices. Él la ha hecho grande a ella y tan importante que ocupa el centro real de la imagen. Se la ha representado divinizada también, como una Atenea-Minerva que ha dejado su posición habitual erecta para sentarse junto a su padre-compañero. Lleva el casco de triple cimera, la lanza y la espada en bandolera, el escudo redondo se apoya en el doble trono y junto a él, descansando felizmente en tiempos de paz, la coraza y el casco puntiagudo. La divinización de una mujer, colocada en un grado de superioridad perceptible frente al propio Augusto, ha hecho identificar a esta figura siempre como Dea Roma.

Entre Dea Roma y Tiberio aparece un joven con completa vestimenta militar, al que se identifica normalmente con Germánico. Los rasgos son un auténtico retrato²⁹, como lo son los de Tiberio. Están captados con verismo físico y acoplados a sus edades respectivas, más dentro de la estética romana del retrato histórico (Ara Pacis Augustae) que de las formas helenizantes que presiden las intemporales figuras centrales. Ocupa el lugar característico del «*proximum successioni*» en este tipo de documentos³⁰. Ha descendido de su caballo, que se interpone entre él y la *biga* de Tiberio-Victoria. Durante algún tiempo se creyó ver en este caballo de Germánico a uno de los dos que formaban el tiro del carro triunfal. La razón es un error de diseño del tallista. Para mostrarnos a la Victoria con la amplitud de sus alas desplegadas y para que le podamos ver el rostro, situó su cuerpo casi de perfil. Las dobles bridas que sostiene se dirigen más hacia el caballo de Germánico que hacia las cabezas de los otros dos équidos que, en paralelo, podemos distinguir tras su mano izquierda. El látigo, bastante deteriorado, cubre la cabeza de Germánico y rompe la sensación de profundidad de la escena. Falta ambiente en esta zona trasera. Andrea Mantegna lo hubiera solucionado mucho mejor (recuérdese su magnífico triunfo de César).

Augusto, Tiberio y Germánico; la única línea de descendencia posible, muertos los nietos de Augusto (Gayo César y Lucio César), hijos de la descarriada Julia, la hija única del príncipe. Resulta curioso que, en una escena como ésta, no aparezca Livia, mujer que jugó un papel

27 O. Brendel, «The great Augustus Cameo at Vienna», *AJA* XLIII [1939] 307 ss.

28 Ovidio, *Fasti* II, 119 ss.

29 Las discusiones sobre su identificación se han centrado siempre entre Germánico, Lucio César o Gayo César. Cuestiones de pura metodología estética en relación con el estilo del retrato y sus paralelos (Augusto de Maguncia, Augusto de Primaporta, cabeza de Copenhage y otros) nos llevarían aquí muy lejos.

30 Tácito, *Ann.* IV, 8, 15 y 59. En el antes mencionado Gran camafeo de Francia, este lugar de honor (a la derecha de las figuras centrales visto desde la perspectiva de los propios personajes) lo ocupa el entonces posible heredero de mayor edad: el primogénito de Germánico, Nerón, que no debe confundirse con el futuro emperador.

político de primera magnitud en los reinados de Augusto (su segundo marido), y de su hijo Tiberio (fruto de su primer matrimonio con Druso Nerón). Otro personaje clave que no aparece es Agripa Póstumo, que en ese momento estaba desterrado en una isla casi desierta³¹. Sea como fuere, entre las tres generaciones representadas se garantiza la continuidad política inmediata, a la vez que se ratifica la idea de que ellos se ocuparán de las cosas de estado por voluntad de Augusto, que procedió a ahijarlos. Las fuerzas divinas que simbolizan los territorios y mares conquistados, y la riqueza y bienestar que ello produce, contemplan complacidos la escena. Dos amorcillos (signo externo de la casa Julio-Claudia) se recuestan felices, cargados de espigas de trigo, sobre su madre la tierra (Tellus), a la que adornan la corona de frutos y la cornucopia como signos parlantes de los más evidentes.

El registro inferior ha suscitado también numerosos debates. Sobre todo porque, así como en el superior la metodología comparatista (dentro del amplio mundo de los retratos augústeos) permite avanzar claramente hacia la identificación de los personajes, en este caso estamos ante seres desconocidos totalmente³². De manera que aquí hablan, con mayor o menor claridad, a juzgar por los cambios de criterio registrados³³, las actitudes, los indumentos, las maneras de cabellos, barbas, joyas, etc. En principio, es claro que se representa la erección de un trofeo, sin duda logrado por Tiberio después de una batalla. Es asimismo evidente que ese trofeo está relacionado con la victoria sobre poblaciones bárbaras, sojuzgadas gráficamente en el más puro estilo de las estelas de tipo oriental (Naram-Sin, paleta de Narmer ...), es decir, representando a estos vencidos agachados, sentados por los suelos, maniatados, cogidos de los cabellos, arrastrados, etc.

Dos soldados totalmente armados levantan el pesado trofeo. Les ayudan otras dos personas con sendas *exomides* recogidas a la cintura. Una pareja de bárbaros parece soportar el «peso psicológico» del trofeo. Él, con *bracae*, botas de cuero y torso al aire, gira su cabeza para contemplar la escena con descontento, desconfianza y dificultad, por estar atado de manos a la espalda. Ella se sujeta la cabeza entre las manos en actitud ensimismada y de pesadumbre ante lo que se avecina. El personaje agachado que sostiene la base del trofeo, sirve de fulcro de todo el registro inferior (desde el punto de vista de la composición y de sus volúmenes), tal como arriba lo hacía Dea Roma.

En la parte derecha de la escena otra pareja de bárbaros es humillada por dos personajes, cuya interpretación ha provocado grandes discusiones. El jefe bárbaro lleva al cuello un grueso *torques* y parece implorar piedad, mientras que su pareja femenina se deja arrastrar del cabello pacíficamente³⁴. Los dos personajes que los conducen parecen ponerse de acuerdo entre sí con

31 No sería imposible que el personaje desaparecido en la zona de la izquierda hubiera sido él, con lo que estaríamos ante una auténtica *damnatio memoriae*; ello nos permitiría fechar con mayor exactitud cuándo se pudo realizar la modificación de la gema. Póstumo fue adoptado por su abuelo Augusto en el año 4 d.C., junto con Tiberio. Había nacido en el año 12 a.C., por lo que en el momento de la adopción tenía 16 años. Su destierro se fecha entre finales del 6 y comienzos del 7 d.C. Ese año podría ser el de la aplicación de la supuesta *damnatio*, lo que nos suministraría un *terminus ante quem* para la fabricación de esta Gema Augústea de Viena (¿se confeccionaría entre el 4 y el 7 d.C.?).

32 El sistema para diferenciar los personajes históricos conocidos de los que no lo son tiene que ver con el tratamiento de perforación de las pupilas y la marca de contorno del iris. Cf. W.-R. Megow, *op. cit.*, p. 158.

33 Ya no queda ninguna figura que mantenga las denominaciones o interpretaciones que en su día dieron A. Furtwängler o F. Eichler, pese a que, sobre todo las del primero, tienen mucha lógica. Pretendía que estábamos simplemente ante una escena de la vida de la milicia. E. Simon y otros trataron de llevar a muchas de las figuras de este grupo hacia la esfera de lo alegórico-divino.

34 Pero el uso del *torques* no es exclusivo de los jefes bárbaros. Cf. P. Zanker, *op. cit.*, p. 153, fig. 101.

la mirada. Son los de más difícil identificación por sus vestimentas y actitudes. Aunque durante algún tiempo se pensó en la figura que está de espaldas como del sexo masculino, la forma del pelo y las facciones del rostro pronto se admitieron como los de una mujer³⁵. Se postuló el carácter alegórico del personaje (una ciudad o una provincia), pero Will, por su parte, llegó a identificarla con una divinidad concreta, la Diana cazadora (*Artemis dilonchos*, por las dos jabalinas que lleva en la mano izquierda). Esa idea le condujo a buscarle «compañero divino», que lógicamente no podía ser sino la figura que lleva la *causia*³⁶ (o tal vez el *pétasos*³⁷), a quien identificó como Mercurio. Por su parte, la desnudez «heroica» de los dos jóvenes que ayudan a los soldados a levantar el trofeo le pareció perfecta para pensar en los Castores, los gemelos divinos tan venerados por Tiberio³⁸.

Con todo, la historiografía reciente ha vuelto a convertir a la figura con el sombrero en la personificación de un soldado auxiliar del área de Macedonia (pues lleva la espada sujeta con la mano izquierda y cubriría su cabeza con un casco metálico de ala ancha cercano a la *causia*). Respecto a la figura que está de espaldas, aunque no se descarta del todo a la Diana cazadora, lo cierto es que sin su pareja divina la interpretación pierde consistencia, el aspecto militar total de la misma, con túnica corta, coraza y botas de cuero, *paludamentum*, y cuerpo muy masculino en sus fuertes extremidades, hace lógica la vieja interpretación de una amazona³⁹, sobre todo si pensamos en el peinado femenino. Además, es curioso que el escudo con el símbolo zodiacal de Tiberio, que pende del trofeo, presenta una extraña forma, que se ha puesto en relación con los escudos típicos de las amazonas⁴⁰. Realmente, resulta muy forzado tratar de identificar todas estas figuras de la parte inferior relacionándolas con personajes concretos, con familias determinadas de bárbaros. Que sean tropas y prisioneros macedonios, ilirios o germanos, es indiferente en último término: el interés inmediato radica en la exaltación del poder real y efectivo del emperador que se logra a través del grupo de personas sojuzgadas. No cabe duda de que en la mente del tallista estaban las campañas de Tiberio, de todas las cuales aparecen rastros en este cuadro.

En definitiva, la imagen ágrafa habla también su lenguaje para quienes conocen el significado de lo que en ella se representa, y se hace para que sea leída, con un fin político. Es más, no habla sólo la imagen. En el caso de los entalles, incluso el tipo de piedra, el color de la misma, etc. indicaban a una población, que sin duda sabía interpretarlo, que estaban en presencia de una materia dotada de principios activos, capaz de irradiar fuerzas: unas simbolizaban el poder del poseedor o la intención amorosa en el caso de un regalo, otras favorecían la esperanza, protegían contra una determinada enfermedad, alejaban los malos espíritus, proporcionaban dones

35 C. Küthmann, *Arch. Anz.*, 1950 s. p. 89 ss., según E. Will, «Sur quelques figures de la Gemma Augustea», *Latomus* 13 (1954) 597 ss.

36 Antiguo sombrero macedonio de alas anchas: *vid.* L. Heuzey, *D-S* I, 2 (1908), s.v. *causia*; A.v. Netoliczka, *RE* XI,1 (1921) s.v. *kausía*.

37 Sombrero también de grandes alas: *vid.* P. Paris, *D-S* IV, 1, s.v. *petasus*.

38 E. Will, *op. cit.*, p. 599. La idea es bastante atractiva porque Tiberio mandó edificar un templo a estas divinidades, en el año 6 d.C., para conmemorar la victoria sobre los germanos. Y además porque la actitud estaría muy en consonancia con su veneración hacia su hermano Druso.

39 W. R. Megow, *op. cit.*, p. 160.

40 P. Devambez, A. Kauffmann-Samaras, *LIMC* I,2 (1981) s.v. *Amazones*, láms. 455 (104 c y f), 456, 462 (155), 465 (186) y 502 (549). Sin embargo, no tiene ningún sentido el que sobre el escudo figure el signo zodiacal de Tiberio.

proféticos, agudizaban los sentidos, etc.⁴¹. Todos los elementos del poder político y religioso cristalizan en este pequeño mundo de imágenes, hermano menor del denominado relieve histórico que se sitúa en los arcos triunfales, las columnas conmemorativas, los pedestales o los altares. En efecto, el caso de nuestro camafeo sería parangonable, salvando el tamaño de ambos documentos, al del Ara Pacis en cuanto a la intención del programa iconográfico: una voluntad de transmitir los conceptos de paz y prosperidad defendidos mediante la colaboración de toda una impresionante familia dedicada en cuerpo y alma a la dura y sacrificada tarea de gobierno.

41 Plinio, en el libro XXXVII de la *Historia Natural*, describe detalladamente los distintos tipos de piedras duras e indica qué propiedades se atribuían a cada clase de gema.