

ECOS DEL *Ara Pacis* EN UN RELIEVE ROMANO, DE TEMA BUCÓLICO, EN EL MUSEO DEL PRADO

SABINO PEREA YÉBENES

RESUMEN

Se estudia un relieve romano del Museo del Prado, con decoración vegetal y aves, de tema bucólico. La obra se data a comienzos del siglo I d.C., y por su tema y su estilo se relaciona con la decoración del *Ara Pacis* de Roma, y, consecuentemente, con la ideología «áurea» del emperador Augusto.

PALABRAS CLAVE: Arte romano. Época Imperial. Augusto. *Ara Pacis*. Museo del Prado. Felipe V. Isabel de Farnesio.

SUMMARY

A Roman relief of the Prado Museum is studied, with vegetable decoration and birds, of bucolic topic. The work is dated at the beginning of the First century A.D., and for his topic and his style it is related to the decoration of the *Ara Pacis* in Rome, and, consistently, to the «golden» ideology of the emperor Augustus.

KEY-WORDS: Roman Art. Augustus. *Ara Pacis*. Museo del Prado. Prado Museum in Madrid. Queen Isabel de Farnesio.

I

ALGUNAS NOTICIAS SOBRE LA COLECCIÓN DE ARTE CLÁSICO DEL MUSEO DEL PRADO

La obra que aquí se estudia (**Fig. 1**) u n relieve esculpido en mármol fino¹, con decoración vegetal y aves — está en el Museo del Prado, y no sólo como parte extraña de una de sus

¹ Placa de mármol. 63 cm x 32 cm. Imagen y comentario breve de la misma en: M.A. Elvira y St. Schroder, *Museo del Prado. Catálogo de Escultura*, Madrid 1999, p. 127.

salas de escultura clásica (grecorromana) sino que es una pieza más de escultura más allá de su consideración de objeto accesorio o decorativo. El relieve, con toda seguridad, tiene idéntica procedencia italiana y, en concreto, romana, al igual que la mayor parte de las esculturas que allí se exhiben. La marca con forma de aspa o cruz de San Andrés que se ve en la cara anterior certifica tal procedencia, así como su pertenencia a las colecciones de arte de la Casa Real española, concretamente a la del rey Felipe V e Isabel de Farnesio², la cual se nutrió de otras dos colecciones de arte imponentes, la de la reina Cristina de Suecia³, y la del Marqués del Carpio⁴, ambos coleccionistas y compradores compulsivos de obras de escultura de gran calidad, que hoy, y tras pasar por distintos avatares, se pueden contemplar en el Museo del Prado.

Voy a omitir deliberadamente comentarios que ya he hecho en otro lugar sobre la colección de la reina Cristina de Suecia⁵, o la del Marqués del Carpio a propósito de otra pieza de arqueología romana⁶ perteneciente a la misma colección que este relieve de tema bucólico.

2 P. Silva Maroto, «La escultura clásica en las colecciones reales: de Felipe II a Felipe V», en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid 2001, especialmente pp. 26-32.

3 Sobre la reina: F.H. Taylor, *Artistas, principes y mercaderes*, Barcelona 1960, 308-317; Varios Autores, *Christina, Queen of Sweden, a Personality of European Civilisation*, Estocolmo 1966; S. Vänje, *Palazzo della Regina. Studien i drottning Christinen romerske miljö*, Estocolmo 1965; E. Borsellino, («Cristina di Svezia collezionista», *Ricerche di Storia dell'Arte* 54, 1994, 4-15; M.A. Elvira, *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, Madrid 1997; J.M. Luzón Nogué, «La colección de esculturas de Cristina de Suecia y su traslado a España», en *España y Suecia o través del Barroco*, Madrid 1998, 897-922; Id., «Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso», en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y Escena del Rey*, catálogo de la exposición, La Granja de San Ildefonso (Segovia) 2000, pp. 203-219; M. Ríza de los Mozos y M. Simal López, «La Estatua e un prodigio dell'arte: Isabel de Farnesio y la colección de Cristina de Suecia en La Granja de San Ildefonso», *Reales Sitios*, 2000; M.A. Elvira, «Las Musas de Cristina de Suecia», en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid 2001, pp. 195-216. Las obras de escultura clásica de la colección de Cristina de Suecia pueden verse ahora en el Museo del Prado en una sala temática. Ver al respecto, M.A. Elvira y St. Schröder, *Museo del Prado. Catálogo de Escultura*, Madrid 1999, pp. 165-194.

4 G. De Andrés, *El marqués de Liche. Bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid 1975; M. Carrasca y M. A. Elvira, «El marqués del Carpio. político y coleccionista del Siglo de Oro», *Historia* 16, año XX, n.º 227, 1995, 39-46; y sobre todo, con catálogo razonado de su colección, el magnífico e insustituible trabajo de B. Cacciotti, «La collezione del VII marchese del Carpio tra Roma e Madrid», *Bollettino d'Arte*, 86-87, 1994, 133-196. Sobre la colección de arte clásico del Prado, y en particular sobre los relieves, ver R. Ricard, *Marbres Antiques du Musée du Prado a Madrid*, Bordeaux 1923, especialmente pp. 103-115. Sobre la actividad coleccionista del marqués: G. De Andrés, *El marqués de Liche*, 31-37; R. López Torrijos, «El coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid 1991, 27-36; J.C. Agüera, «Don Caspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio, coleccionista artístico durante su viaje a Roma como embajador ante la Santa Sede», en *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte: Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia 1988, 431-434. Sobre la estancia del Marqués del Carpio en Roma, G. De Andrés, *El marqués de Liche*, 25-28; M.B. Birck, *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain*, New York 1984 y 1990 microfilm, vol. 1, pp. 153-183. y en Nápoles, donde incurrir el 16 de Noviembre de 1687 (*ibid.* 183 ss.). Este autor recoge los *proemios* a los inventarios de las obras de arte del Marqués, que se hicieron en Roma, durante el traslado de las pinturas a Nápoles; si bien Birck sólo reproduce las entradas o asientos de las pinturas (*ibid.* II, 212-379).

5 S. Perea Yébenes, «La colección de escultura clásica de la reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 64, 1998, 155-160. Id., «Queen Christina of Sweden's Collection of Classical Sculpture», *Minerva. The International Review of Ancient Art & Archaeology*, Londres, vol. 11 n.º 1, January/February 2000, 31-33.

6 S. Perea Yébenes, «Una inscripción de Roma en Madrid y los *doctores-evocati*. Nueva interpretación de CIL VI 3595», *Gerión* 16, 1998, 271-306.



Figura 1: Relieve romano del Museo del Prado (Inv. E-628)

Ambas colecciones, de origen italiano, a juzgar por la procedencia de las piezas, fueron adquiridas por la Casa Real española, cabe suponer que por el celo y el amor que la reina Isabel de Farnesio tenía hacia el arte y, en concreto, el italiano, que incluía pinturas, artes decorativas, y un buen número de esculturas y relieves figurados procedentes de colecciones de arqueología anteriores, y de almonedas. Las colecciones se trasladaron al Palacio de La Granja de San Ildefonso⁷, aunque no se expusieron de forma inmediata.

En 1734 se realiza el primer inventario de las piezas de escultura pertenecientes a Felipe V instaladas en La Granja. En este documento, bajo la rúbrica «*Vajorelieves*» (sic), se lee el apunte: «Otro de los mismo [de mármol blanco] que representa follages»⁸, y que corresponde con toda probabilidad al relieve roma de ((temaídlico)) de la **Fig. 1**.

⁷ Donde se incorporaron también algunas importantes obras de escultura antigua compradas a la Casa Ducal de Alba.

⁸ Inventario reproducido en el reciente trabajo de M.J. Herrero Sanz, ((Recorrido de la escultura clásica en el palacio de San Ildefonso a través de los inventarios reales)), en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid 2001, p. 250.

En 1746 se le encarga al Marqués de Galiano la realización de los inventarios de las colecciones reales de San Ildefonso, la de Felipe V, concluida el 20 de enero de ese mismo año, y la de Isabel de Famesio, concluida el 5 de febrero. A partir de entonces, ambas colecciones presentan una marca distintiva de propiedad: la flor de lis en el caso de la reina, y el aspa en las obras asignadas al rey. Estos signos aparecen al lado de cada uno de los asientos del inventario, y también fueron grabados a cincel en las obras de arte, en parte visible. En el caso de nuestro relieve se percibe perfectamente el aspa indicativa de que pertenecía a la colección, según la ((partición))de bienes proyectada por el rey.

En julio del año 1746 moría el rey Felipe V, y la colección permanecía inalterable. Así debió constar en la relación de bienes de la testamentaría, redactado ese mismo año, de la que por desgracia no se conserva el ciademo 24 relativo a San Ildefonso⁹. Pronto la reina viuda se trasladará definitivamente al Palacio de San Ildefonso, acondicionando su piso bajo para albergar la colección de arte clásico adquirido veinte años antes. Allí se mantendría en su totalidad mucho tieinpo, como indican los inventarios generales de 1776¹⁰ y 1789, este último correspondiente a la testamentaría del rey Carlos III¹¹. La colección de arte clásico de La Granja fue trasladada al Real Museo de Pintura y Escultura¹² (actual Museo del Prado) con toda probabilidad hacia 1832-1833¹³, y no en el momento de su inaugiiración, en 1830. Boyer afirma que el traslado se produjo «depuis 1830»¹⁴, y así lo confirma la documentación que he consultado¹⁵. Por tanto, la

9 *Inventario General y Tasación de los Bienes y Alhajas de los Cuartos de SS.MM. El Rey Felipe 5º* (AGP 27). Lo que falta de este documento se perdió, al parccer hacia los años 40 del siglo XX.

10 AGP, legajo 39 S.Ild.

11 *Ymbentario y Tasación general de los muebles pertenecientes al RI Oficio de Furriera de los Rls Palacios de Madrid, Retiro. Sitios y Cosos de Campo, cuyos muebles quedaron por fallecimiento del Sr Rey D. Carlos 3º, que en paz descanse, formado en vrd de ornde 10 de Enº de 1789: y egecutado pr los Oficios de la RI Casa: Tomo 2º*. Una ediciiii facsimilar de este documento ha sido publicado cri F. Fernáiidex-Miranda, *Inventarios Reales. Carlos III*, Madrid 1989, vol.II, 306. Eii los mismos térrminos en los iiiiicivrtarios de 22 septicinbre de 1793 (AGP. legajo 49 S.Ild.); de 2 ciicro de 1796 (AGP, legajo 53 S.Ild.)

12 Bottiicau propoiic esa fclia, aunque sin aportar argumentos o documentos. (Y. Bottineau, *El Arte cortesano en la España de Felipe V, 1700-1746*, Madrid 1986, 476). Es a partir de la decada de 1830 cuando hubo un continuo fluir de cuadros y otras aiitigüdadades de los palacios hacia la Galcria Real del Prado, «donde se halla cuanto de exclente y de incdiaiio y, de rico y de iniscrable vino a formarse» a decir del crudito Benito Vicciis (*Lo Gaceta de Madrid*, 1860, nº 86 p.4), que es. sin duda, el primero que valoró la iniportaiicia artistica del fondo de escultura clásica del Prado, a la que dedicó una scrie de esüudios pioneros cii los que se vislumbra la iieccesidad de hacer un catálogo de la misina: B. Vicciis y Gil de Tcjada, *Ln Gaceta de Madrid* 1860, nº 86, p.4; *ibicl.* nº 98 p.4; *ibid.* nº 100 p.4; *ibid.* nº 102 p.4; *ibid.* nº 103 p.4B. Y del mismo, «De la neccesidad de un catálogo de las esculturas rcuiiidas en el Real Musco», *La Razón* II, 1861, 204-215. Sobre los priincros ticiiiipos del Musco del Prado, véase: A. Rumcu de Armas, *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid 1980, esp. 125-133.

13 Pilar Leóii habla de una remesa de esculturas de San Ildefoiiso al Prado cii 1828, según el legajo 11.202, cxped. 26 del Archivo del Miisco del Prado (P. León, «La colección de Esciultura Clásica»). 22 y nota 128).

14 F. Boyer. «Lcs antiqes de la rcinc Cristiic de Suède a Rome», *Rev.Arch.* 35. 1932, 258.

15 En el Arcliivo General de Palacio lie visto los recibos y comunicados manuscritos cii relación a la Real Orden de 20 de junio de 1832 «por la qüic el Rey S.M. manda que los ciadros y objetos de escultura elegidos cii el RI. Sitio de San Ildefoiiso y que habían de trasladarse al Musco de Pinturas no se verifique la traslación hasta qüic se concluyerc la (última) jornada (de obras) al referido sitio»; y con fclia 4 de febrero de 1833 se dictamina que «cs llegado el caso de que se rciiiitaii aquellos (ciadros y objetos de esculturas elegidos cii el RI. Sitio de San Ildefoiiso) con dirección al RI. Musco de Pinturas» AGP. legajo 71/caja 13748/1. Eii el catálogo fotográfico rcalizado cii 1862, se constata qüic, cii cfcto. cii el Prado están todas las esculturas procedciites de La Graiija: M. Ossorio y Sala. *Tesoro de lo escultura*.

fecha 1832-1833 es, a mi juicio, la más verosímil. Además, la colección trasladada a la nueva galería se corresponde con bastante exactitud con el inventario de bienes artísticos de la testamentaría del rey Fernando VII¹⁶, realizado en 1834, titulado «Ymbentario y tasación de las estatuas, bustos y demás objetos de escultura pertenecientes a S.M. que se hallan en las Galerías del Real Museo»¹⁷, documento en el que, a su vez, se basará poco después el Primer Inventario General del Prado, donde esta pieza aparece ya con el número E-628.

El relieve que tratamos no salió nunca de su nueva sede, y allí podemos verlo hoy.

II

EL RELIEVE DE TEMA BUCÓLICO DEL PRADO: ECOS DEL *ARA PACIS*

Quien contemple este relieve romano conservado en el Museo del Prado, en Madrid, verá una simetría casi perfecta, ni siquiera rota por el agua que emerge del surtidor con fuerza y que se abre como un cáliz de alto peciolo. La simetría y la sensación de *inertia* encuentra el contrapunto en las figuras de dos aves captadas en plena actividad, plétórica de vida y de movimiento: una, la de la derecha, con cierto equilibrio, bebe de la base del surtidor, y parece que su pico rasga el agua ascendente; la otra, enfrente, eleva su cabeza en perfecta vertical hacia el cielo, embuchando el agua o gorjeando. Su postura, labrada en planos laterales, no sólo es un *contraposto* formal a la paloma que bebe inclinada, sino ruido y albedrío que contrasta con el silencio del bebedor, cuya imagen permanece quieta, pero detenida sólo por un momento: el instante que el artista ha captado como en una fotografía, como si hubiera esperado pacientemente la llegada de las avejillas a este paisaje inerte, hermoso y elegante, pero como de decorado, de falsa feracidad.

Otro contraste apreciable son los elementos circulares: la copa caliciforme, de ancha boca, que surge a su vez de otro elemento claramente no natural, una fuente de dos asas que se yerguen como culebras; un cuenco de paredes globuladas, sobre un modillón circular y un pie que, esta vez sí, entronca con el tallo, sucesión de vainas abiertas o cerradas; el nervio artificial de una planta que es real y lógicamente, el caño de una fuente de la que no vemos el pie o su asiento en la tierra, lo que da a la coinposición un tono aéreo que enmascara deliberadamente la realidad. Estos follajes silenciosos se añaden con los movimientos de los pequeños animales enviados por los dioses.

En este relieve se oyen dos músicas: la del agua que parece elevarse y no descende, y la de la paloma que gorjea y inuere un ala. Su división en dos planos, como las dos hojas de una puerta, trasmite a la vegetación la sensación de movimiento, de viento, de ruidos suaves.

No interesó al artista mostrarnos nada que no estuviera fuera del espacio y del tiempo, sino damos un instante de paisaje, un fragmento de jardín a la caída de la tarde, símbolo inequívoco de una *vita beata*. de una *aurea aetas*.

Colección fotográfica de las mejores obras existentes en el Real Museo y fuera de él, tomo I, Madrid 1862. Una vez más, la no aparición del segundo volumen de este catálogo, hace que no se tenga noticia directa de la escultura menor.

16 AGP 4808.

17 G. Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid 1996.

La decoración idílica de roleos, pámpanos, avecillas, etc., es característica, por su estilo inconfundible, de los primeros años del Imperio. Similar decoración se ve en el marco de mármol de una puerta del edificio de Eumaquia en Pompeya y en sepulcros monumentales del área de Aquileya. En el Museo Laterano de Roma existen varios ejemplos de pilastras paralelepípedas romanas con la misma decoración de roleos y aves. Buen ejemplo de ello es un relieve, de época de Augusto, procedente de *Falerii* (Fig. 4) que refleja una escena de campo tomada «a corta distancia»), igual que en el relieve del Prado, intentando mostrar los detalles menudos, la vida silenciosa y ajena de los pajarillos que rozan con sus aleteos los pétalos de las flores y mueven los juncos. Se trata de un inundo de delicada sonoridad y colorido, en el que los animales ponen el calor y el movimiento: como en las palomas que beben en el relieve del Prado (Fig. 1), o el pájaro que alimenta a sus crías en el nido, en el relieve de *Falerii* (Fig. 5).

No sólo en Roma o en Italia, sino también en las provincias, hay relieves decorativos con ecos de esa vegetación feraz, y a la vez apacible, que transmite el *Ara Pacis* como paradigma de la Paz Augusta. Sirva como ejemplo del buen arte provincial el relieve encontrado en *Augusta Emerita*, la capital de la Lusitania y, sin duda, procedente de la decoración del foro de la ciudad, construido en época de Augusto de acuerdo con su programa iconográfico e ideológico. En el panel (Fig. 6) se ve un árbol, quizás un laurel (árbol emblema de Apolo, dios preferido de Augusto) en cuya base se enrosca una serpiente (igualmente referencia al Apolo Delfico). Las ramas, desplegadas a modo de abanico, están repletas de pajarillos. Esta composición central está encuadrada por sendas bandas, superior e inferior, que presentan una decoración de roleos y otras formas florales¹⁸.

Todas estas piezas se datan en época de Augusto, y del mismo modo el relieve bucólico del Prado, cuya cronología, abriendo algo más el arco temporal, podría datarse en la primera mitad del siglo I d.C.¹⁹.

De la iconografía de los roleos y los zarcillos se ha hecho incluso una lectura ideológica. Para Paul Zanker, los «zarcillos paradisiacos» son una manifestación de la *aurea aetas* de Augusto²⁰, y encuentran su ináxiina expresión en el Altar de la Paz²¹ (Fig. 2), en Roma, construido entre los años 13 y 9 antes de nuestra era. Se conservan fragmentos (paneles esculpidos) del Altar de la

18 Un excelente imagen puede verse en: J.M. Álvarez Martínez, «Ciudades romanas de Extremadura», en *La ciudad hispanorromana*, Barcelona, Ministerio de Cultura, 1993, 139.

19 M.A. Elvira y St. Schroder, *Museo del Prado. Catálogo de Escultura*, Madrid 1999, p. 127, proponen una datación 50-100 d.C.

20 P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid 1992, 216-220.

21 Sobre este excepcional monumento existe una gran cantidad de estudios. He aquí, por orden cronológico los que son, a mi juicio, los más significativos: E. Petersen, *Ara Pacis Augustae*, Viena 1902. J. Sievcking, «Zur Ara Pacis Augustae», *ÖJh* 10, 1907, 175-190. A. Strong, *Roman Sculpture from Augustus to Constantine*, London 1907. 40 ss. F. Studniczka, «Zur Ara Pacis», *Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, Phil. hist. Klasse, 27, 1909.901-944. A. Momigliano, «The Peace of the Ara Pacis», *Journal of the Warburg and Courland Institutes* V, 1942, 228-231. G. Morctti, *Ara Pacis Augustae*, Roma 1948. I.S. Ryberg, «The Proccssion of the Ara Pacis», *MAAR* 19, 1949, 77-101. G. Brusin, «Monumenti di provenienza aquileiese restituiti ad Aquileia» *Aquileia Nostra* 21, 1950, 48-50. G. Brusin, «Parallelepipedo di monumento sepolcrale scoperto a Trento», *Studi Storici Trentini*, 1950, 246-248. T. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik*, Berlin 1953. J.M.C. Toynbee, «The Ara Pacis reconsidered and historical art in Roman Italy», *Proc. Brit. Acad.*, 39, 1953, 67-95. H. Kahler, «Die Ara Pacis und die augusteische Friedensidee», *Jdl* 69, 1954, 69-100. K. Hanell, «Das Opfer des Augustus an der Ara Pacis», *Op.Rom.* 2, 1960, 31-123. S. Weinstock, «Pax and the Ara Pacis», *JRS*, 50, 1960, 44-58. S. Weinstock.



Figura 2: Roma: Altar de la Paz (Ara Pacis). 13-19 d.C. Cara sur y sureste.

«Pax and the Ara Pacis», *JRS*, 50, 1960, 44-58. A. Grenier, *El Genio romano en la religión, el pensamiento y el arte*, México 1961, 322-335. J.M.C. Toynbee, «The Ara Pacis Augustae», *JRS* 51, 1961, 153-156. H.P. L'Orange, «Ara Pacis Augustae. La zona floreal», *Acta ad Archaeologiam et Artium historicarum pertinentia*, 1, 1962, 7 ss. E. Simon, *Ara Pacis Augustae*, Tübingen 1967. A. Borbein, «Die Ara Pacis Augustae. Geschichtliche Wirklichkeit Programm», *Jdl* 90, 1975, 242-266. E. Buchner, «Solarium Augusti und Ara Pacis», *RM* 83, 1976, 319-365. H. Büsing, «Ranke und Figur an der Ara Pacis Augustae», *Archäologischer Anzeiger*, 1977, 247-257. D.E.E. Kleiner, «The great friezes of the Ara Pacis Augustae, Greek sources. Roman derivatives, and Augustan social policy», *MEFRA*, 90, 1978, 753-785. J. Pollini, *Studies in Augustan Historical Reliefs*, Berkeley 1978. G. Sauron, «Le message symbolique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae», *CRAI* 1982, 81-101. M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1982, 26-51. E. Buchner, *Die Sonnenuhr des Augustus*, Mainz 1982. E. La Rocca, *Ara Pacis Augustae*, Roma 1982. M.K. Thornton, «Augustan Genealogy and the Ara Pacis», *Latomus* 42, 1983, 619-628. G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Rome 1984. L. Berczelly, «Ilia and the Divine Twins: A reconsideration of two relief panels from the Ara Pacis Augustae», *Acta Art. Hist.* 5, 1985, 89-149. G. Koepfel, «Maximus videtur Rex: The Collegium Pontificum on the Ara Pacis Augustae», *Archaeological News* 14, 1985, 17-22. E. Simon, *Augustus: Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, Munich 1986, 26-46. G. Koepfel, «Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit v. Ara Pacis Augustae», *BJ*, 187, 1987, 101-157 y 188, 1988, 97-106. S. Settis, «Die Ara Pacis», en *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Mainz 1988, 400-426. N. Thomson De Grummond, «The Goddess of Peace on the Ara Pacis», *AJA* 94, 1990, 663-677. P.J. Jolliday, «Time, History, and Ritual in the Ara Pacis Augustae», *ArtB* 72, 1990, 542-557. C.B. Rose, «Princes and Barbarians on the Ara Pacis», *AJA*, 94, 1990, 453-457. N. Thomson De Grummond, «Pax Augusta and the

Paz en varios museos: en Roma, en el Museo Vaticano y en el de las Termas, en la Galería de los Uffizi de Florencia, en el Louvre de París, y quizás algún trozo más en la Villa Médicis de Roma. Pero en el propio monumento pueden verse los frisos con la decoración vegetal (**Figs. 2- 3**) que evocan y encuentran su eco en el panel del Museo del Prado.

Aunque el uso de zarcillos, roleos y acantos ya era conocido en siglos precedentes, especialmente en las cerámicas pintadas suritálicas, será en época de Augusto cuando se retome como una verdadera apuesta estética que tiende a reflejar el nuevo orden: el orden político y el orden espiritual. La celeberrima cuarta Bucólica de Virgilio es un canto de esperanza para la nueva Era, la era de Augusto²². Entre otras metáforas de mayor alcance (cual es dar indicios sobre la identidad del niño que, anunciado por la sibila de Cumas, reinará como un dios) se nos muestra como un regalo de la tierra, de la abundancia vegetal que «sin ninguna labranza derramará por doquier para ti hiedras errantes, así como bácar, y colocasias enredadas con cardos risueños» (errantes *hederas passim cum baccar-e tellus mixtaque* ridenti colocasiafundet acantho) (Virg. *Buc.* 4, 19-20).

Los frisos paradisiacos —en los que se combinan hiedras, laureles, acantos, avejillas delicadas y otros motivos vegetales— son reflejo, pues, de un Tiempo Nuevo²¹. El zarcillo admite múltiples combinaciones: una veces el artista los utiliza como contraste de la paz romana junto a unos bárbaros vencidos, en un relieve del Museo Arqueológico de Nápoles, o en escenas mitológicas, en Cherchell (África). Como expresa Zanker, excelente estudioso del arte romano y fino analista: «No cabe duda de que los zarcillos eran motivos particularmente gratos para los artistas augústeos. Ya se tratase de frisos, superficies casetonadas o decoraciones de los marcos de las puertas, los zarcillos eran bienvenidos en cualquier lugar y encontraban un espacio para expandirse incluso en los entornos decorativos más hostiles. Hasta en el calzado de las estatuas de los dioses o de figuras thoracatas podían aparecer proclamando la fertilidad y el bienestar de la nueva época. Constituían un motivo favorito de los artistas y los inspiraban más que ningún otro en la creación de fantásticas composiciones. Sobre todo en trabajos destinados al ámbito privado crearon inaravillosas obras de fantasía. Manierisinos parecidos pueden encontrarse en

Horac on the Ara Pacis Augustae», *AJA*, 94. 1990, 663-677. J. Elsner, «Cult and Sculpture: Sacrifice in the Ara Pacis Augustae», *JRS* 81, 1991, 50-61. L. Polacco, «Ara Pacis Augustae: una forma. una idea», *AIV*, 150, 1991-1992, 1-7. M.A. Elvira, St. Schroeder, *Museo del Prado. Guía. Escultura clásica*, Madrid 1999. G.K. Galinsky, «Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae», *AJA* 96, 1992, 457-475. M. Torelli, «Topografía e iconologia. Arco di Portogallo, Ara Pacis, Ara Providentiae, Templum Solis», *Osiraka*, 1, 1992. 105-31. P. Zaiikr, *op. cit.*; D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*, Yale 1992, 90-99. R. Billows, «The religious procession of the Ara Pacis Augustae: Augustus' *supplicatio* in 13 B.C.», *JRA* 6, 1993, 89-92. B. Sanley-Sapeth, «The Goddess Ceres in the Ara Pacis Augustae and the Carthage Relief», *AJA* 98. 1994, 65-100. C.J. Simpson, «Prudentius and the Ara Pacis Augustae», *Historia*, 43, 1994, 126-129. B. Stanley, «The Goddess Ceres in the Ara Pacis Augustae and the Carthage Relief», *AJA* 98. 1994, 65-100. D. Castriota, *The Ara Pacis Augustae and the Imaginery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton 1995. D. A. Coïlin. *The artists of the Ara pacis. The process of Hellenization in Roman sculpture*, Chapel Hill/London 1997. E. La Rocca. *Ara Pacis Augustae, in Via del Corso. Una strada lunga 2000 anni*, a cura di C. D'Onofrio, Roma 1999.

22 Sobre el tema sigue siendo fundacional el hermoso libro de J. Carcopino, *Virgile et le Mystère de la IV^e Églogue*, Paris 1930. Más reciente, I.M. Du Quesnay, «Virgil's Fourth Eglogue», *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 1976. 25-99.

23 G. Sauroi, «Le message esthétique des frises de l'Ara Pacis Augustae», in *RA*, 1988, 3 ss.; J. Pollini, «The acanthus of the Ara Pacis as an Apolline and Dionysiac symbol of anamorphosis, anakyklosis and iumctii mixtum». En *Von der Bauforschung zur Denkmalpflege. Festschrift für Alois Machatschek zum 65. Geburtstag*, Wien 1993, 181 ss.



Figura 3: Detalle del Ara Pacis. Paneles con decoración vegetal exuberante. La naturaleza está representada por una multitud de zarcillos simétricos.

la pintura mural. Por lo visto, los artistas augústeos pudieron desarrollar la fantasía y el espíritu lúdico sólo cuando no estaban constreñidos por la seriedad de un contexto rigurosamente simbólico»²⁴.

A propósito de esta decoración dice el erudito francés Albert Grenier: «En lo exterior, la decoración está más estilizada. La fantasía de los arabescos hace contraste con el realismo de los frisos (en el Altar de la Paz; y lo que sigue se puede aplicar *grosso modo* al relieve del Prado). Pesados ramos de acanto, cuyas hojas inferiores caen hasta el suelo, jalonan las curvas aéreas de follajes, que se resuelven en volutas ampliamente dispuestas. Unos tallos se van enlazando en forma de espiral, hojas, flores y rosetones de dibujo cada vez diferente y que en la trama ideal del follaje alcanzan, de tiempo en tiempo, la nota naturalista. El conjunto está concebido con un estilo ampliamente decorativo; los detalles, no obstante, están logrados con una extrema minucia. Posadas sobre un capullo, las aves acuáticas, de largo y sinuoso cuello, despliegan sus alas; los pajarillos picotean las flores; los lagartos corretean por sus tallos; hasta los mosquitos se ven volar sobre las hojas. Como en las escenas alegóricas y mitológicas, lo real vivifica lo idea. Una materia sólida, cosas vistas y sentidas vienen a colmar el cuadro sabiamente estilizado; un soplo familiar anima todos aquellos follajes de fantasía y una savia vivificadora nutre la ligereza graciosa de los arabescos»²⁵.

Más recientemente, aunque en sentido parecido, Zanker afirma: «En el contexto de los programas iconográficos del *Saeculum Aureum*, también el antiguo motivo decorativo de los

24 P. Zanker, *op. cit.*, 218-219.

25 A. Grenier. *El genio romano en la religión, el pensamiento y el arte*, México 1961, 332.



Figura 4: Escena de campo. Relieve de época de Augusto. Procede de Falerii.

zarcillos adquirió un significado nuevo y específico. Los zarcillos se cuentan entre las claves utilizadas con mayor frecuencia en el nuevo lenguaje de las imágenes. Probablemente no exista ningún edificio de la primera época en el que no aparezcan. En el meditado programa iconográfico del *Ara Pacis* éstos, junto con las guirnaldas, ocupan más de la mitad del total de la superficie decorada del altar. En los lados exteriores, los zarcillos emergen de las amplias hojas de acanto formando estructuras arbóreas, de las que surgen más y más ramificaciones, de modo que la vista se pierde en una interminable secuencia de enorme variedad. La fecundidad y la abundancia están inequívocamente presentes en la composición. Pero esto se manifiesta al observador sólo en la inmediata cercanía de la imagen, en el momento en que mira un sector y examina cuidadosamente los detalles. Hojas lobuladas, las más diversas flores y frutos, tanto de plantas reales como fantásticas, transportan a una inmediata cercanía este mundo de vegetación emergente. Sin embargo, al alejarse unos pasos y dar un vistazo de conjunto a la composición de los zarcillos aparece una ordenación que comprende hasta los más mínimos detalles. A pesar de ligeras variaciones, los paneles y frisos con zarcillos están concebidos de acuerdo con un sistema simétrico de composición. A pesar de la abundancia con que proliferan las plantas y brotan las flores, cada espiral de un zarcillo, incluso cada flor y cada hoja ocupan un lugar minuciosamente estudiado. Resulta irritante ver que en un conjunto que representa precisamente la exuberancia de la naturaleza se haga gala de un orden tan ejemplar»²⁶.

Tras la dilatada ausencia de Augusto en Oriente, en el año 17, y tras su estancia en la Galia y en el Rin, desde el año 16, el Príncipe era esperado con impaciencia en Roma. Ese anhelo es cantado así por Horacio²⁷, comparándolo a la fuerza esplendorosa de una primavera destellante:

26 P. Zanker, *op. cit.*, 216.

27 L. Polacco, «L'ultima poesia di Orazio. Orazio, il suo ritratto e l'*Ara Pacis*», in *NumAntCl* 22 1993, 127 ss.



Figura 5: Detalle del panel anterior: pájaro que lleva el alimento a sus crías

Vuelve, Príncipe bienhechor, devuelve la luz a tu patria. Así es cómo al llegar la primavera, en cuanto el pueblo vuelva a ver tu rostro, los días serán más hermosos y el Sol brillará con destellos más suaves. (*Carm.* 4, 5).

Hasta la época de Augusto la ciudad de Roma no tuvo verdaderos jardines públicos. Los llamados pórticos augústeos de las laderas del monte Opio, en el barrio del Esquilino, y, principalmente, el levantado en honor de Octavia (hermana de Augusto) no lejos del circo Flamínio, eran verdaderos vergeles abiertos al ocio y al recreo público. Con el buen tiempo, las reuniones del foro podían trasladarse a los jardines, a la tibieza del Sol o buscando la frescura de la sombra y la música de las fuentes. Ese paso de la arquitectura foraria a la arquitectura vegetal de los jardines era una novedad en Roma: especialmente, una novedad estética. A los asiduos de los jardines de Roma les resultaba familiar, sin duda, la decoración vegetal de monumentos como el Ara o Altar de la Paz.

El emperador Augusto se jactaba, y estaba en lo cierto, de haber encontrado una ciudad (Roma) de ladrillo, y de haberla revestido de mármol. Entre los órdenes arquitectónicos, se eligió el corintio; y no sólo los capiteles se llenaron de frondosa vegetación, también los paneles de mármol de muchos edificios públicos retrataron con profusión la decoración vegetal como metáfora perfecta de los nuevos tiempos.

En Roma, el paradigma de los relieves marmóreos con escenas bucólicas de jardín y ave-cilla~como el del Prado, es el citado Altar de la Paz. Como dice en un acertado símil Pierre Grimal, «la superficie exterior del muro... está enteramente cubierta por un verdadero bordado del mármol»). Como en el Altar de la Paz, en el panel bucólico del Prado se puede decir que

el artista ha buscado la elegancia en la simetría, trazando ejes verticales con el tallo y las nervaduras. Cada voluta (como en el Ara de la Paz) termina aquí en una flor: rosetón, peonía o adormidera.

En el relieve del Prado las palomas rompen la simetría vertical pero no la horizontal: las cabezas, una erguida y otra agachada, se complementan. La paloma era el animal heráldico de Venus. Los artistas augústeos no tenían inconveniente en incorporar este animal (totémico para los Julios y, en especial, para Julio César, el predecesor) al programa iconográfico de la ciudad, pues Augusto, tras la batalla de Accio, se ocupó personalmente de restaurar la memoria de César, por ejemplo ampliando la basílica Julia, que había sido destruida por un incendio, y acabando el templo al divino Julio en el Foro. Es cierto que para Augusto era más significativo el cisne, animal de Apolo, divinidad hacia la que sentía una no disimulada predilección; pero no excluye las escenas bucólico-urbanas de palomas, pues los nuevos jardines debían acogerlas con generosidad.

Es preciso recordar un texto virgiliano que sugiere directamente la escena del relieve del Museo del Prado. En el texto vemos a Eneas²⁸, el fundador, asistir a un prodigio provocado por su madre Venus: dos palomas acuden al lado de Eneas, y atendiendo a sus súplicas, le indican dónde está la Rama de Oro:

Se adentran en un antiguo bosque, escondido refugio de las fieras; caen abatidos los pinos, resuenan las encinas con el golpe de las hachas y con uñas se abre la madera del fresno y el blando roble, ruedan por los montes ingentes olmos. Y no falta Eneas en medio del trabajo exhortando el primero a sus coinpañeros y ceñido de las mismas armas. Y así da vueltas en su afligido pecho contemplando la inmensa selva y así por si acaso suplica:

—«¡Si ahora se nos mostrase aquella rama de oro en su árbol entre bosque tan grande! Que demasiado verdadero ha sido, ¡ay, Miseno!, cuando de ti dijo la vidente (la Sibila)!».

Apenas había hablado, cuando dos palomas bajaron volando desde el cielo ante sus ojos, y se posaron en el verde suelo. El gran héroe entonces reconoció las aves de su madre (Venus) y alegre implora:

—«Sed mi guía, si es que hay algún camino, y alzad el vuelo por el aire hasta el bosque donde la espléndida rama da sombra al pingüe suelo. Y tú no me falles en mis dudas, madre divina».

Dicho esto detuvo sus pasos estudiando qué señales anuncian, hacia dónde prosiguen. Ellas vuelan en busca de alimento tanto cuanto abarcar puedan los ojos de quienes las siguieran.

Más tarde, cuando llegaron a las fauces del Averno, de pesado olor, se elevan presurosas y dejándose caer por el líquido aire se posan en el lugar ansiado sobre un árbol doble desde donde relució distinta entre las ramas el aura de oro (*Inde ubi venere ad fauces grave olentis Averno, tollunt se ceteres liquidumque per aera lapsae sedibus optatis gemina super arbore sidunt, discolor unde auri per ramos aura refulsit*).

28 K. Moodc, «Aeneas, Latinus und die Ara Pacis», AA. 2000, 279-283



Figura 6: Relieve del Foro de Emerita Augusta. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. De época de Augusto. 69 x 89 cm.

Igual que en los bosques bajo el frío invernal el muérdago reverdece con hojas nuevas, sin alimentar su propia planta, y rodea de fruto azafranado los troncos redondos, así era el aspecto de las hojas de oro de la encina tupida, así crepitaba la lámina al viento suave.

(Verg. *Aen.* 6, 179-209).

Éste es pues, un relieve sometido a los cánones estéticos de una estricta geometría y de una exuberancia que evocan el orden augústeo y sus nacientes esplendores. Este monumento es paradigma del nuevo orden político, inicio de una nueva concepción del arte y clave de la nueva ideología dinástica²⁹.

29 J. Pollini, «Frieden-durch-Sieg - Ideologie und die *Ara Pacis Augustae*: Bildrhetorik und die Schopfung einer dynastischen Erzählweise», en: *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter. Internationales Kolloquium, 29-30 Juli 1997*, Viena 2002, 137-160.

Muchos museos del mundo tienen retratos de mármol de los emperadores de la casa de Augusto; son inuchos menos los museos que tienen el privilegio de conservar un «cuadro de mármol», cuadro al fin y al cabo, que respira el aire tranquilo y limpio de una tarde de verano en la casa de un rico romano —¿quizás la casa del propio emperador?— en Roma, un retazo de poesía y arte que ahora se puede degustar en Madrid, en las paredes del Museo del Prado, como si hubiéramos encontrado un manojó de versos perdidos de Horacio o de Virgilio.