



Influencia de la iconografía de Augusto en la Numismática flavia

Patricia Labrador Ballester¹, Agustín Martínez Peláez², Ana Vico Belmonte³

Recibido: 5 de marzo de 2021 / Aceptado: 12 de abril de 2021

Resumen. La comparativa de los programas iconográficos de Augusto y Vespasiano se podrían contextualizar en el concepto que los historiadores del arte denominan *imitatio formae*. Son muchos los casos a lo largo de la historia, en los que se recurre a una iconografía reconociblemente anterior y asociada a grandes gobernantes para consolidar, justificar o fortalecer un acceso al poder drástico o irregular.

El complicado e inestable trance de la República al Imperio protagonizado por Octavio Augusto, requirió de un amplio repertorio iconográfico cuidadosamente elegido y representado en múltiples soportes, incluido el numismático, que, posteriormente fue recuperado e imitado en las emisiones flavias, que pretendían legitimar un acceso al poder poco ortodoxo y así justificar la relevancia de su prevalencia en el trono.

Palabras clave. Emisiones augusteas; emisiones flavias; iconografía; Numismática; *imitatio formae*.

[en] Influence of augustean iconography on flavian Coinage

Abstract. Comparing the iconographic discourse of Augustus and Vespasian emperors, could be contextualized by the concept used by art historians as: *Imitatio Formae*. There are many cases throughout the History which a prior iconography associated with great rulers is used in order to consolidate, justify or strengthen an irregular access to power.

The complicate and unstable trance from the Roman Republic to the Empire led by Octavius Augustus, required a wide iconographic repertoire carefully chosen and represented in multiple media, including the numismatic one, which was recovered and imitated in the Flavian broadcasts, which sought to legitimize an access to power. unorthodox and thus justify the relevance of its prevalence on the throne.

Keywords. Augustean coinage; flavian coinage; iconography; Numismatic; *Imitatio Formae*.

Sumario. 1. Introducción. 2. Del foro a la moneda: soporte iconográfico de Augusto. 3. Persistencia del programa iconográfico de Augusto en las manifestaciones artísticas de Vespasiano. 4. Análisis y contextualización de la iconografía numismática flavia en relación con la augustea. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

¹ Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: patricialabrador.patri@gmail.com

² Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: agustin.martinez@urjc.es

³ Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: ana.vico@urjc.es

Cómo citar. P. Labrador Ballester, A. Martínez Peláez, A. Vico Belmonte, “Influencia de la iconografía de Augusto en la Numismática flavia”, *Documenta & Instrumenta*, 19 (2021), pp. 131-147.

1. Introducción

Durante la Antigüedad clásica las monedas se convirtieron en un método de intercambio cómodo y fácil de exportar, cuyo uso constató, entre otras facetas, la relevancia de la elección del tipo monetario al convertirse la moneda en un vehículo directo de propaganda, con identidad representativa de su emisor. Las monedas, al igual que otros monumentos a lo largo de la Historia, han mantenido una acción comunicativa sobre la sociedad que en la actualidad asemejaríamos con muchas herramientas de comunicación.

De hecho, estados y gobernantes se sirvieron de las emisiones numismáticas para enaltecer su poderío con representaciones monumentales de su persona, su origen, gestas militares o políticas. El hecho de acuñar moneda suponía en sí un símbolo de poder y capacidad económica que, unido a la simbología, el metal acuñado o las técnicas empleadas, nos reportan en la actualidad información relevante de cara al análisis iconográfico de sus tipos monetarios, los cuales en el momento de acuñación aportaban una utilidad propagandística a la moneda centrada en la grandilocuencia del poder emisor en materia económica, religiosa y política, entre otros. Si las emisiones numismáticas de la antigua Grecia ya resultaron una interesante herramienta de propaganda para las *poleis*, el modelo de comunicación propagandístico sobre soporte numismático alcanzó su máxima expresión en la emisiones romano-imperiales, las cuales se sirvieron para trasladar cualquier tipo de mensaje que favoreciese sus intereses políticos y económicos.

Actualmente, vemos los tipos monetarios como agentes que ayudaron a definir la identidad de la moneda para diferenciarla, pero el trasfondo de su mensaje suele ir mucho más allá. Lo que nos proponemos en este estudio es articular el mensaje iconográfico de las emisiones flavias similares a las acuñadas anteriormente por Augusto, tratando de alcanzar un sentido a su exposición y un significado a la reiteración del contenido dentro de un contexto histórico diferente.

2. Del foro a la moneda: soporte iconográfico de Augusto

Cuando nos referimos al Imperio Romano y sus propuestas estéticas, artísticas y culturales, sin duda, no podemos dejar de relacionar la cuestión militar, ideológica y religiosa con el concepto de victoria. El emperador, como jefe único del ejército y a la vez *pontifex maximus*, era responsable de la vida religiosa oficial e intermediario entre el Estado y los dioses; presidía en persona las más importantes ceremonias del culto y se encargaba de la construcción, restauración y cuidado de los santuarios. Esta relación directa implicaba un misticismo relacionado con la victoria imperial, obtenida gracias a la voluntad divina. Al mismo tiempo, el emperador era objeto de culto, de acuerdo con la tradición helenística, a la que en Roma se añadiría el culto al emperador fallecido. Con la instauración del derecho dinástico, el principio familiar se impuso a partir de la familia julia-claudia.

La voluntad de Augusto de restablecer el antiguo orden romano se impuso en la escala política y en el plano cultural con el florecimiento de la literatura y las creaciones artísticas, que presentaban un carácter unitario sorprendente. La enorme diversidad de manifestaciones y temas artísticos, incluida la numismática, resumen

perfectamente la noción de lo sagrado y la expresión del poder y de su universalidad en el seno de la idea imperial, que desde Augusto hasta el final del imperio se definen en el plano estilístico con elementos propiamente romanos, por primera vez alejados totalmente del patrón griego. El nuevo gusto por el mármol, así como las formas de relieve, perspectiva, situación espacial y detalles en la vestimenta, definen un nuevo clasicismo propio y determinante del período imperial que consistió principalmente en la unidad y afirmación del poder político y que se precisará en la idea de un arte áulico. En relación con la arquitectura y el urbanismo, por ejemplo, inspiración primera para creaciones artísticas como mosaicos, relieves o monedas, Augusto pretendió organizar el espacio público buscando no solo la equiparación con lo realizado por Julio César, sino ampliarlo y mejorarlo⁴.

Entre las muchas construcciones que mandó realizar, podemos destacar como iconografía muy reconocida, el gran templo de *Mars Ultor* en el foro que llevaría su nombre, donde los lados largos del templo presentaban pórticos corintios con áticos y decoración de cariátides. La escalinata central daba acceso al templo períptero, sin pórtico, octástilo corintio y con una cella con doble fila de columnas. La espacialidad del conjunto y la disposición del templo en relación con la estatua central exaltaban la *gens Iulia*⁵. Otro templo importante sería el de Apolo Sosiano por su repercusión, entre otras cosas, por volver a introducir en la iconografía a *Apollo Medicus*, primer dios griego que se introdujo en Roma, aunque no dentro del *pomerium*. Las excavaciones de este templo arrojaron muchas novedades y diversas confusiones en su interpretación, porque muchos rasgos estilísticos de su arquitectura y escultura hicieron pensar en un taller asiático, entre otras cosas por las basas áticas de las columnas, la alternancia de estrías anchas y estrechas en los fustes, los enormes capiteles hechos en dos piezas o la temática del friso exterior con un candelabro sobre una trébede, indicando que el titular del edificio era Apolo. Además de todo ello, no se podía olvidar que Sosio había sido procónsul de Siria y Cilicia durante cuatro años y, aunque nada de ello era típico de la arquitectura augustea, dio en la clave sobre la situación que vivía Roma, cuando junto al clasicismo se producían manifestaciones de arte puramente helenísticas. Incluso, partes del friso histórico de la cella, donde se representaba el triunfo sobre Judea⁶, parecían estar realizadas por artistas anónimos o locales, como se entendía que ocurrió en los frisos pequeños del interior del *Ara Pacis*.

La tipología arquitectónica de templos en tiempos de Augusto se vio ampliada con la construcción, durante la dinastía Flavia, con termas, edificios para espectáculos o arcos de triunfo, como el famoso de Tito cuyos relieves ofreció una visión de las nuevas formas de expresión monumental que se encontrarían poco después en los

⁴ A excepción del templo de Vespasiano, del arco de Septimio Severo y de los monumentos con columnas de la plaza del Foro, la estructura que se conoce en la actualidad del foro de Roma procede de la época de Augusto. Julio César lo había reordenado, de acuerdo con su concepción personal del poder (nuevo edificio para el Senado y nuevas tribunas, entre otros edificios) y tres meses antes de su muerte consagró las tribunas. Augusto, por su parte, concluyó los edificios levantados en época de César y emprendió sobre todo la reorganización del lado sur, a partir del cual empezó la gran transformación urbana de la Roma augustal. Un templo elevado dominaba la plaza junto a la estatua de Julio César divinizado. Por otra parte, el templo estaba unido a la Regia por una columnata, la *Porticus Iulia*, que rodeaba el podio sobre el que se elevaba aquel; más allá de la columnata, unas rampas conducían a la plataforma situada delante del templo.

⁵ X. BARRAL I ALTET, "Roma y el imperio romano: el clasicismo augustal", en *La Antigüedad Clásica. Grecia, Roma y el mundo mediterráneo*, Barcelona, Planeta, 1993, pp. 292-293.

⁶ A. BLANCO FREJEIRO, *La Roma Imperial*, Madrid, Historia 16, 1989, p.14.

relieves domicianos hallados en la primera mitad del siglo XX bajo el palacio de la Cancillería. Ambos testimonios ofrecen una visión del arte oficial de la época Flavia. El arco dedicado al emperador Tito divinizado, situado en la vía Sacra, conserva algunos de los relieves triunfales de la apoteosis de Tito. En uno de los relieves aparece la entrada triunfal de la procesión con los trofeos procedentes del templo de Jerusalén. El arte romano se afirma con estos relieves, en los que aparece su dependencia en relación con los frisos del *Ara Pacis* y, al mismo tiempo, la utilización de las experiencias griegas para estructurar una representación en un espacio típicamente romano.

Como no podía ser de otra forma, las transformaciones artísticas y significativas del período Flavio tuvieron su principal difusión en el foro. De ese momento destaca el Foro *Transitorium*, también llamado de Nerva, el cual realmente el emperador sólo inauguró. Pues fue en realidad construido por Domiciano, lo mismo que su templo de Minerva⁷, que lo presidía como el de Marte presidió al de Augusto. El nombre de *Transitorium* vino dado porque enlazaba el *Forum* o *Templum Pacis* de Vespasiano con el Foro de Augusto. De este modo, los flavios renovaban la política de embellecimiento de Roma con espacios públicos desarrollada por los primeros emperadores. Del citado templo de Minerva, cabe destacar su espectacular friso con un relieve de Minerva que aún se encuentra conservado en el ático, testimoniando que el foro, lo mismo que en su momento el templo, estaban dedicados a la diosa que Domiciano, próximo ya a su muerte, afirmó haber visto en sueños por última vez y de la que escuchó que ya no podía hacer nada por defenderle, pues Júpiter le había privado de sus armas. Los relieves y la precisión de los detalles son similares a los del Arco de Tito⁸, pero la temática no es histórica, sino mitológica y, por tanto, las leyes interpretativas eran distintas. Las escenas principales ocupan mucho espacio, pero dejan sitio a las secundarias, y las mujeres no visten a la romana sino a la griega recordando a figuras clásicas y helenísticas; los relieves evocan, en definitiva, a los de ciudades helenísticas como Pérgamo o Rodas.

Todas estas creaciones, tipologías y sus significados fueron retomadas con especial interés durante el reinado de Vespasiano, quien difundió algunos de los programas ideológicos, militares y religiosos de Augusto, no solo en grandes edificios, relieves y esculturas, sino en la acuñación de moneda; encontramos su justificación en la búsqueda y localización de elementos que asemejasen su figura con la del primer emperador romano, Octavio Augusto.

3. Persistencia del programa iconográfico de Augusto en las manifestaciones artísticas de Vespasiano

El acceso al poder de Vespasiano no contaba con un sustento legal que avalara de derecho, su posición en el trono imperial. Lo que le llevó a buscar similitudes con el particular acceso al control de Roma que tuvo Octavio Augusto tras la batalla de Accio. La historiografía siempre ha aportado concordancias entre estos dos emperadores en el sentido de construcción de su imagen a través del arte⁹. Vespasiano, en

⁷ Suetonio cita: *Minervam superstitiose colebat*, por lo supersticioso que era este emperador.

⁸ F. WICKHOFF, "L'Arco di Tito", *Bullettino Comunale di Roma*, 62 (1934), pp. 85-91.

⁹ N. HANNESTEAD, *Roman Art and Imperial Policy*, Londres, Aarhus, 1986, p. 121.

su condición de fundador de una nueva dinastía y garante de la denominada *Pax Flavia*, forjó, al igual que Augusto, una imagen y unas tipologías iconográficas entre las que destacaron la victoria, la fortuna, la paz y otros tipos recogidos del clasicismo augusteo que se reflejaron en sus construcciones, obras públicas y nuevo urbanismo, así como en la moneda donde se desarrollaron diversos programas iconográficos; por ejemplo, moral-religiosos, como la *Aeternitas*; militares, como la *Pax* o la *Victoria*; políticos, como la *Vota quinquennialia*, o simbólicos en donde se distinguieron anfiteatros o templos, como el *Templum Pacis*, entre otros muchos.

En algunas emisiones flavias, como ocurre con los relacionados con el tema iconográfico de la Victoria mantienen fuertes raíces en la iconografía augustea. Los tipos de Victoria en el período de Augusto se asociaban tradicionalmente a su triunfo en la guerra civil y a la consolidación del nuevo régimen con la instauración de la dinastía. Posteriormente, Vespasiano utilizará hasta nueve versiones diferentes de iconografía con victorias para reforzar su poder militar. Una de ellas fue la Victoria que porta una corona y una palma sobre una proa de barco para aludir a las conquistas marítimas obtenidas en Oriente contra los judíos, que se habían convertido dentro del programa Flavio en la justificación de la *Virtus Flavia* y del acceso de su poder. Otras seis: Victoria sentada o avanzando llevando corona y palma; Victoria con corona y palma estante sobre proa; Victoria con corona y palma ante un altar, cista mística con dos serpientes; Victoria estante sobre un globo; Victoria volando a la derecha llevando un escudo sobre la cabeza y una leyenda, y Victoria estante a la izquierda que golpea a un toro con un martillo, corresponden generalmente con la interpretación de la plasmación material de un programa propagandístico complejo en el que la conmemoración de los méritos flavios, dirigidos a fortalecer la nueva *auctoritas* iría acompañada intencionalmente por una comparación directa con la figura de Augusto. La identificación con Augusto se llevó al límite hasta lograr la mencionada *Pax Flavia*, plasmada en el florecimiento económico, político, cultural y religioso de la realidad social de este período.

Otro tipo de Victoria fue el que presentaba solo un escudo con la leyenda *SPQR* o *VIC AVG*, que enfatizaba las posiciones de ambos emperadores; en este caso, quería desarrollar el concepto de *Pietas* y fomentaba la recreación del mismo ceremonial republicano que había justificado ideológicamente ante los ojos del pueblo, el poder de Augusto.

El noveno tipo se corresponde con la Victoria *Tauroctona*, que, si bien no tiene una posición común en la interpretación de los expertos numismáticos o historiadores del arte, podría tener relación con Armenia y un acontecimiento personal del emperador que le recordaría un gran éxito político¹⁰. En resumen, esta variedad en la tipología de victorias vendría a confirmar lo que Bianco¹¹ ya adelantaba en sus investigaciones sobre la iconografía en las monedas en cuanto que la iconografía de Augusto fomentó la analogía entre las políticas y éxitos orientales de ambos emperadores, y reforzó el prestigio de la obra Flavia en momentos cruciales de su gobierno.

En cuanto a la iconografía de la Paz, habría que destacar las esculturas alegóricas de la Paz con una rama de olivo y cornucopia, como origen de olivo. Parece evidente

¹⁰ A. JACOBO PÉREZ, *Auctoritas et Maiestas. Historia, programa dinástico e iconografía en la moneda de Vespasiano*, Alicante, Universidad, 2003, pp. 170-172.

¹¹ E. BIANCO, *Indirizzi programmatici e propagandistici nella monetazione di Vespasiano*, Roma, 1968.

que, la adopción de los tipos augusteos de Victoria tenían el fin de obtener un mayor prestigio y justificación a partir de la base de la confrontación de situaciones análogas, pasaría lo mismo con la Paz.

Así pues, las similitudes ideológicas entre el *Ara Pacis* y el *Forum Pacis* resultan más que evidentes, y el uso propagandístico de la Paz como el inicio de una nueva era dorada de prosperidad y estabilidad externa e interna tenía raíces y ecos que claramente recordaban a Augusto. Retomar un tipo de Paz así perseguía, sin duda, transmitir que Vespasiano fuera el nuevo Augusto pacificador y reclamando para sí ese prestigio. Otro recurso iconográfico compartido por estos dos emperadores fue el relacionado con la Fortuna; ambos la emplearon mucho en la literatura, la epigrafía, escultura y numismática, siendo la más conocida la llamada *FORTUNAE REDVCI*. Esta, sin duda era la que más se acercaba al concepto de *Imitatio Augusti*.

Y entre otros tipos iconográficos destacados habría que destacar el Capricornio, por ejemplo, utilizado con motivos de las victorias y de programas pacificadores manifestando que Augusto estaba predestinado por los astros para la redención del Estado. Vespasiano añadió al Capricornio un globo entre sus patas que lo asoció a un timón, como ejemplo de símbolo del imperio¹².

En general, la adopción de tipos referenciales de Augusto tenía, por encima de otros, como objetivo, exaltar la vuelta de una nueva época dorada y así se difundió en la política cultural Flavia basada en el clasicismo de autores como Quintiliano, Valerio Flaco o Silo Itálico, entre otros, que utilizó indistintamente temas republicanos y tradicionales como el epígrafe *ROMA RESVRGENS*, alusión a dicha nueva era dorada cultural. La nostalgia republicana fue un factor de la época reflejado en las fuentes que influyó en la ideología Flavia. Los últimos años de Nerón y las guerras civiles despertaron una nostalgia que sería aprovechada como consigna política por aquellos sectores del Senado desplazados por el poder y los candidatos en la confrontación civil¹³. De igual modo, en la legitimación del poder de la dinastía Flavia jugó un papel muy importante la utilización de las tradiciones religiosas. Hay que recordar que el abandono de los ritos sagrados y la destrucción del Capitolio durante las guerras civiles, habían sido el exponente de la degeneración moral de la sociedad romana, provocando la creencia de un castigo divino y fomentando la vuelta de los *mores maiorum*. En el contexto de la nueva era dorada, el emperador Vespasiano, en este sentido, afianzó el concepto de *Auctoritas* imperial reconstruyendo la moral y la religión por medio de la iconografía del *pontifex maximus* y de aquellos otros tipos que le asociaban personalmente con símbolos de tradición religiosa romana tanto por reconstrucción, tipo divinidad y templo de Júpiter; o por el origen sabino, divinidad y templo de Vesta.

La correspondencia Augusto-Vespasiano llegará hasta el Renacimiento. Desde el siglo XV los emperadores fueron apreciados por los príncipes y mandatarios de toda Europa que coleccionaron o se hicieron esculpir series de bustos de los *Doce Césares* de los que hablaba Suetonio (desde César a Domiciano) y en cierto modo, éstos y sus sucesores eran bastantes reconocidos gracias a los bustos y su representación en las monedas que recuperaron la iconografía antigua. Sin embargo, sus imágenes representativas, símbolo de legitimidad para cualquier estado que se considere heredero del Imperio, son todo lo que interesa de sus personas y sus vidas.

¹² P. ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 71.

¹³ TÁCITO, *Anales del Imperio Romano*, 1, pp. 3.10.

Además, Augusto, no ya Vespasiano, mantuvo viva durante el siglo XVI la leyenda medieval de su relación con la Sibila Tiburtina; sin duda, se perpetúa hasta el siglo XIX la leyenda de la justicia que dispensó Trajano a la anciana que lloraba, pero lo cierto es que estos emperadores son excepcionales; Augusto podía ser visto como un príncipe ideal y recordado como quien trajo la Paz Romana cerrando las puertas del templo de Jano.

En resumen, la comparativa de los programas iconográficos de Augusto y Vespasiano se podrían contextualizar en el concepto que los historiadores del arte denominan *imitatio formae*. En realidad, y en muchos casos a lo largo de la historia del arte, la iconografía no fue la faceta principal de una obra de arte del período clásico para el artista que la reproducía o se inspiraba en ella; desde la Antigüedad griega, la imitación de obras de arte anteriores tomó a menudo como razón de ser la admiración estética. Además, desde el siglo II a.C. con el desarrollo del coleccionismo tardorrepublicano en Roma, se realizaron las primeras copias de esculturas clásicas con el único fin de adornar casas o salas sociales, olvidándose así, por primera vez su significado.

Desde el punto de vista del historiador del arte, esa progresiva independencia de formas y contenidos debería de ser valorada en el arte antiguo porque a veces se encuentran esculturas que, mediante un simple cambio de atributos, pasan a tener un significado distinto; en cambio, en otras ocasiones puede apreciarse un juego lingüístico, dirigido normalmente a clases sociales cultas de la época, que suponía utilizar un prototipo famoso para darle un contenido particular.

Otros artistas, en cambio, tendrían muy en cuenta la iconografía de su modelo, y hasta la utilizarían para conferirle a su obra un significado añadido, solo accesible para los espectadores más cultos. Finalmente, también se pueden encontrar obras de arte emblemáticas, entre ellas, la *Loba Capitolina*. En estos casos, las copias se hacían con mucha precisión y se incluían en una composición más amplia atendiendo solo a sus valores formales y a su fama entre los eruditos y gentes de gusto¹⁴.

4. Análisis y contextualización de la iconografía numismática flavia en relación con la augustea

Augusto fue el impulsor de un cambio fundamental que llevó a reestablecer en Roma algo que para los propios romanos resultaba impensable desde Tarquinio el Soberbio, un sistema monárquico. Un proceso que no resultó fácil ni inmediato y de hecho requirió de un amplio repertorio iconográfico cuidadosamente elegido y representado en múltiples soportes, entre los que destacaremos el numismático.

Este programa iconográfico y propagandístico que Augusto inició durante las últimas guerras civiles de la República, con Bruto y Casio primero y contra Antonio después, tuvo una repercusión innegable en sus sucesores de la dinastía Julio-Claudia y en dinastías posteriores, como la Flavia, tal y como lo describió Escámez de Vera:

¹⁴ M. Á. ELVIRA BARBA, *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2013, pp. 552-553.

Augusto, como creador del sistema imperial, será el modelo a seguir por parte de sus predecesores en lo referente a la propaganda, pero no solo en cuanto a utilización de cauces de transmisión del mensaje propagandístico se refiere; convertido él mismo en representación iconográfica e ideológica del poder político, como fundador de un sistema hereditario, su figura se verá explotada sistemáticamente tras su muerte. Dicha búsqueda de la legitimidad augústea será especialmente relevante durante el gobierno de Vespasiano, que, carente de una relación familiar directa con Augusto, llevará a cabo un proceso de vinculación propagandística con éste y sus sucesores. El enlace con la dinastía Julio-Claudia precedente, ya sea mediante la adopción del lenguaje del poder creado por sus integrantes o a través de la vinculación personal con sus miembros, será una constante durante su reinado¹⁵.

Uno de los ejemplos más claros de la adopción del lenguaje que podemos apreciar en los modelos numismáticos es esta pieza, un denario acuñado entre los años 32-29 a.C. en una ceca incierta por Octaviano en la que los cambios en el lenguaje de la imagen empiezan a ser muy notables. El más llamativo es sin duda el del anverso, que ya no nos muestra a ese joven Octaviano de las guerras civiles contra los asesinos de César sino a un hombre joven, con un retrato mucho más idealizado y de rasgos helenistas que en las acuñaciones anteriores, preludio sin duda de las que serán sus amonedaciones como Augusto.



Figura 1. Denario Octavio Augusto. RIC 2501. A&C 339, lote 1187.

Esto es resultado de la brecha que quiso establecer Octaviano con su pasado como triunviro ya que en el 32 a.C. comienza a gestarse el enfrentamiento con Antonio y Cleopatra para crear esa imagen nueva que defendiese Roma de sus enemigos exteriores (Egipto y su faraón, que no específicamente Antonio).

El reverso, en cambio, es lo que nos indica que nos encontramos ante un modelo de acuñación entre Octaviano el Triunviro y Augusto, ya que pese a la notable tendencia que ya hemos mencionado de su retrato, la iconografía de la cara posterior de la pieza continúa manteniendo los modelos iconográficos de legitimación del joven César.

¹⁵ D. M. ESCÁMEZ DE VERA, "Júpiter Óptimo Máximo en la propaganda de Augusto y Vespasiano: justificación religiosa de dos fundadores dinásticos", *Antestera*, 3 (2014), p. 191.

En esta parte vemos la leyenda CAESAR·DIVI·F, es decir, que continua identificándose como hijo del divino César y refuerza este mensaje con una iconografía muy específica y de gran calado. En la acuñación apreciamos a la diosa Venus apoyada en una columna, prácticamente desnuda (salvo por un paño drapeado que le cae por la espalda junto a la cadera) que sostiene en lugar de sus atributos habituales la panoplia militar de otra divinidad, Marte: su casco con penacho, un escudo y una lanza.

La identificación de la diosa es clara, no solo por su similitud con otras representaciones de la misma, sino por su vinculación con César, quien decía ser descendiente suyo y que en su amonedación creó todo un programa iconográfico en torno a *Venus Genetrix*. César es hijo de Venus y Octaviano, hijo del divino César, así que también es de ascendencia divina. Por otra parte, Marte, además, de ser el amante de Venus, fue el padre de los gemelos Rómulo y Remo, fundadores de Roma, recordando así los orígenes de la ciudad.

En sus investigaciones, Néstor Marqués recoge diversas fuentes, como Zanker, dando una interpretación muy interesante sobre una serie de acuñaciones de Octaviano, entre las que se incluye este denario, que califica de *pre-actico* (anterior a la batalla de Actio). Según Marqués, esta moneda debería enmarcarse en el contexto de la preparación de la guerra contra Antonio y el consecuente incremento de acuñaciones con las que pagar a las tropas, que además formarían parte de un programa iconográfico mayor, responsable de transmitir el mensaje que en la batalla contarían con la protección de Venus y César¹⁶, a lo que nosotros añadiríamos la del dios Marte por la ya comentada panoplia militar de la diosa. Su asociación con Marte tiene una doble vertiente, ya que según la mitología este dios fue el padre de Rómulo y Remo, descendientes de Eneas, y por tanto de la diosa Venus, a quien ya se vinculó con anterioridad a sí mismo el propio César¹⁷.



Figura 2. Denario Vespasiano. RIC 205. JV 153, lote 412.

Vespasiano volverá a coger esta imagen tal cual aparece en las piezas augusteas para adaptarlo a su nuevo contexto, haciendo así suyo el mensaje del *Príncipeps* y la consecuente protección de los dioses para con los Flavios así como la alegoría a los

¹⁶ N. MARQUÉS GONZÁLEZ, "Monedas de guerra y triunfo de Octaviano. Las series CAESAR DIVI F e IMP CAESAR", *Sagvntvm*, 47 (2015), p. 95.

¹⁷ C. GARCÍA VILLALBA, "La significación histórica del vello facial en los retratos de Octavio", *Anales de Arqueología Cordobesa*, 27 (2016), pp. 169-174.

orígenes familiares del primer rey de Roma. Además, tal y como se ve en la fotografía (RIC 205) le dará una nueva dimensión al significado contenido, mostrando en el anverso a Tito y haciendo de la acuñación una pieza de legitimación dinástica. Tanto Tito como Domiciano continuarán con esta idea creando piezas idénticas en el reverso, pero situando en la parte frontal a Julia Titi¹⁸ y a Domicia¹⁹ respectivamente, dándoles a las mujeres de la familia imperial Flavia una dimensión y unas cualidades divinas relacionadas con la belleza y la sensualidad de las mismas.



Figura 3. Denario Augusto. RIC 126. JV 156, lote 448.



Figura 4. Denario Vespasiano. RIC 357. RN 64, lote 632.

En esta misma línea de recuperación y reutilización de símbolos augusteos tenemos el caso de las acuñaciones de Capricornio. En época de Augusto estas piezas fueron acuñadas en varias cecas, como patricia entre los años 18-17 a.C. Capricornio ha sido asociado tradicionalmente al signo zodiacal del *princeps*; sin embargo, esta es una iconografía que ha generado desde siempre un gran debate e interés entre los historiadores.

¹⁸ RIC II Tito, 388.

¹⁹ RIC II Domiciano, 857.

En las fuentes clásicas, como en la obra de Suetonio, se asevera que este era el signo zodiacal de Octavio, que hizo público a través de la acuñación monetaria después que el astrólogo Teógenes, al que visitó junto a Agripa mientras estaba en Iliria, le predijese un brillante porvenir como dueño del mundo, de ahí la iconografía del timón y el globo que hay entre las patas de la criatura, así como la cornucopia, símbolo de la prosperidad que traería²⁰.



Figura 5. Denario Augusto. RRC 529/4b. G&M 265, lote 1267.

Durante su retiro en Apolonia, había subido en una ocasión al estudio del astrólogo Teógenes acompañado de Agripa; al anunciársele a Agripa, que había realizado primero la consulta, logros grandes y casi increíbles, insistía él en callar los datos de su nacimiento y en no querer darlos a conocer, por miedo o vergüenza de que apareciese como de menor importancia. Sin embargo, cuando, tras muchas exhortaciones, a duras penas y entre muchas dudas, por fin los desveló, Teógenes saltó de su asiento y le prestó adoración. Luego, Augusto tuvo tanta confianza en su destino que divulgó su horóscopo y acuñó una moneda de plata con el símbolo de la constelación de Capricornio, bajo la que había nacido. (Suetonio. Augusto, 94).

Sin embargo, Capricornio se corresponde a los días que hay entre el 22 de diciembre y el 19 de enero mientras que Suetonio y el propio Augusto dicen que el cumpleaños de este era el 23 de septiembre lo que significa que sería Libra. Algunos autores dicen que este error se debe a desfases del calendario romano y el juliano, otros que estaría referido al signo lunar en lugar de solar. Por último, opiniones más recientes opinan que se cambió de signo para no compartirlo con enemigos suyos como Bruto o Pompeyo²¹. Zanker destaca que el uso de su signo zodiacal en las monedas es símbolo “tanto de sus victorias como de sus programas pacificadores, para recordar que Augusto estaba predestinado por los astros a la redención del Estado” como ya se ha comentado anteriormente²².

²⁰ Suetonio. *Augusto*, XCIV.

²¹ A. GONZÁLEZ GARCÍA, “Capricornio y el natalicio de Augusto,” *Revista Numismática Hécate*, 1 (2014), pp. 46, 50-54.

²² P. ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, p. 71.

También más tarde, durante el reinado de Vespasiano, continuó su asociación con el símbolo de Capricornio, tanto en su propia amonedación como en la de sus descendientes, como sucede con la moneda conmemorativa emitida a la muerte de éste por su hijo Tito, que representaba a dos Capricornio sosteniendo un escudo que contenía las letras *SC* (*Senatus Consultum*). Por esta razón creemos que esta iconografía es su intento de conectarse con la herencia de Augusto para validar su llegada al poder. Si bien Vespasiano no era un heredero de sangre, lo era a través de su acción para restaurar la prosperidad perdida de Roma.

Otro ejemplo de recuperación iconográfica en la moneda es la aparición del caduceo en los reversos de las piezas. En el caso augusteo tenemos un denario acuñado por Octaviano en una ceca volante en el año 39 a.C. donde encontramos que, en su retrato del anverso, aparece representado con patillas y barba.

La etimología del caduceo proviene del latín, y esta a su vez es una derivación de la voz griega para “heraldo”, el que transmite un mensaje. Encontramos el origen mitológico del caduceo en la obra de Higino, quien nos lo describe como:

Hay quienes cuentan que Mercurio, que había sido el primero en fabricar la lira en el monte Cilene, en Arcadia, le puso siete cuerdas a partir del número de las hijas de Atlante, porque una de ellas era Maya, madre de Mercurio. Además, como había robado las vacas de Apolo y éste le había descubierto, con el fin de obtener más fácilmente su perdón, cedió ante la petición que le hizo Apolo de que le concediera ser el inventor de la lira, a cambio de regalarle una vara. Con ella en la mano, Mercurio, cuando se dirigía a Arcadia, vio dos serpientes, unidas entre sí por el cuerpo, que se enfrentaban como si estuvieran combatiendo, y les lanzó la vara, ante lo que se separaron. Por este hecho, dijo que esa vara había sido la impulsora de la paz²³.



Figura 6. Denario Augusto. Ric 75. A&C 265, lote 2180.

De este texto extraemos la conclusión importante del caduceo como atributo de la paz, referencia que volveremos a ver repetida en la siguiente moneda. Además, la

²³ HIGINO, *De astronomica*, 7.2.

vara de Mercurio tiene asociados otros significados; es un atributo de la justicia, acompañando en este caso a Virgo, pero también lo encontramos relacionado con varios elementos asociados al dios Hermes-Mercurio como son el comercio, así como pasa por ser un símbolo de las artes y la elocuencia²⁴.

Erróneamente lo solemos también ver asociado a la medicina, pero esto es debido a una confusión entre el caduceo de Mercurio y la vara de Asclepio en los siglos XIX-XX²⁵. Para los romanos y en el mundo griego, el caduceo era un elemento simbólico que acompañaba a los mensajeros o heraldos y era tenido como una “bandera blanca” de tregua. Sin embargo, su origen es muy anterior y encontramos símbolos similares en las civilizaciones asiria, caldea o egipcia. En un principio fue una rama de olivo o de laurel que se bifurcaba en dos al final y después se volvían a unir. Tiempo después estas bifurcaciones se cambiaron por las serpientes y se le añadieron las alas de Mercurio. El caduceo es, por tanto, un símbolo de la armonía y la concordia universales²⁶.

Vespasiano y la dinastía Flavia utilizaron esta iconografía con la misma intención que su antecesor, aprovechando que el contexto en el que llegaron al poder fue similar; tras una guerra civil que les incita a transmitir el mensaje que ellos y sus familias son los gobernantes legítimos que Roma necesita para recuperar la paz, en un mensaje que sigue la línea de lo expuesto en lo referente a la iconografía del Capricornio.



Figura 7. Denario Augusto. RIC 64. A&C 339, lote 1249.

Por último, nos aproximaremos al uso que tanto Vespasiano como Augusto hicieron de Júpiter Óptimo Máximo, la máxima divinidad de panteón romano. En primer lugar, nos fijaremos en un denario del año 19 a.C. de la ceca hispana de Colona Patricia (Córdoba), que muestra a Augusto en el anverso y a Júpiter dentro de un

²⁴ G. DE TEVARENT, *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, pp. 107-109.

²⁵ T. NAYERNOURI, “Asclepius, Caduceus, and Simurgh as Medical Symbols. Part. I”, *Archives of Iranian Medicine*, 13, 1 (2010), p. 66.

²⁶ S. MALO ROVIRA, P. MALO SALAS y D. PERAL PACHECO, “La Medicina en la Numismática Clásica”, *Revista de Estudios Extremeños*, 65, 3 (2009), p. 1227. J. WILLIAMS, “Religion and Roman Coins”, en J. RUPKE (ed.), *A Companion to Roman Religion*, USA, Blackwell Publishing Ltd., 2006, p. 155.

templo en su cara posterior con la leyenda *IOV·TON*. Concretamente, la descripción exacta que nos da el RIC para esta pieza es “*Jupiter, standing left, in hexastyle temple, holding thunderbolt in right hand and leaning left on sceptre*”. Sin embargo, no usa la propia epigrafía de la pieza para identificar al dios como *Júpiter Tonans*.

Esta identificación sí la encontramos en otros autores, como Cebrián Sánchez, aunque este centró su estudio en los áureos, quien sí acierta al ponerla en contexto con el incidente sufrido por Augusto durante su participación en la campaña contra las tribus de cántabros y astures en el año 22 a.C.²⁷ Durante las mismas, antes de caer enfermo y tener que volver a la base de Tarraco a recobrase, Augusto estuvo a punto de morir en el 26 a.C. a causa de la caída de un rayo que, de hecho, mató a uno de los esclavos portadores de su litera, dejando a Cayo Antistio al mando de las tropas.

Cuando regresó a Roma un año después cerró teatralmente las puertas del templo de Jano festejando una irreal pacificación del Imperio y ordenó, entre otros, la edificación de un templo a *Júpiter Tonans*, el que truena, en agradecimiento por haberle librado de ser fulminado por el rayo²⁸. Este templo, construido en el Capitolio, fue inaugurado en el año 22 a.C.

En la moneda es representado comúnmente, como un templo hexástilo con una estatua del dios de pie sujetando un largo cetro en la mano derecha y portando el haz de rayos en la otra, aunque no sabemos si es la escultura original de Leocares hecha para un templo anterior dedicado a *Júpiter Fulgens* en el siglo IV a.C. o una copia de la misma²⁹.

Este templo será considerado dentro de la mentalidad romana como inviolable y uno de los grandes ejes del contrato entre dioses y hombres para mantener la paz, la conocida como *pax deorum*. Sin embargo, el citado templo sí que sufrirá daños y se dará la casualidad histórica que serán tanto Augusto como Vespasiano los encargados de restaurarlo y, con ello, de recuperar el favor de los dioses³⁰. En el 9 a.C. gran parte del templo fue destruido por el incendio causado por un rayo y mandado reconstruir por Augusto, hecho mencionado por el príncipe en su *Res Gestae*³¹. Así mismo, durante los enfrentamientos enmarcados dentro del contexto de la guerra civil del 69 d.C., será pasto de las llamas y de nuevo reconstruido por Vespasiano en el 70 d.C.

Más allá del aspecto público de la reconstrucción del templo, al igual que Augusto mostró una mayor predilección por *Júpiter Tonans* debido a los hechos antes comentados en el caso de Vespasiano vemos en sus monedas representaciones de *Júpiter Custos* o *Júpiter Guardian*, a quien posteriormente Domiciano levantará un templo en recuerdo a los hechos del 69 d.C.

²⁷ M. Á. CEBRIÁN SÁNCHEZ, “Las acuñaciones áureas imperiales de época augustea en la Córdoba romana”, *Antiquitas*, 9 (1998), p. 93.

²⁸ J. M. ROLDÁN HERVÁS, “Las guerras cántabras y la fundación de Mérida”, *Militaria: Revista de Cultura Militar*, 15 (2001), pp. 19-38.

²⁹ S. BALL PLATNER, “*Aedes Jovis Tonantis*”, en *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Londres, Oxford University Press, 1929.

³⁰ D. M. ESCÁMEZ DE VERA, “*Júpiter Óptimo Máximo en la propaganda de Augusto y Vespasiano: justificación religiosa de dos fundadores dinásticos*”, *Antesteria*, 3 (2014), p. 192.

³¹ AUGUSTO, *Res Gestae*, XIX. “(Construí) el templo de *Júpiter Feretrio* y el de *Júpiter Tronante* en el Capitolio; el templo de *Quirino*; los templos de *Minerva*, de *Juno Reina* y el de *Júpiter Liberador* en el Aventino; el templo de los Lares al final de la *Vía Sacra*; el templo de los *Penates* en la *Velia*; el templo de la *Juventud* y el templo de la *Madre Mayor* en el *Palatino*”.

5. Conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha intentado justificar el uso y exhibición de los patrones iconográficos y estéticos de Augusto en las emisiones flavias, reforzando así otra función desarrollada por la moneda, no sólo como medio de pago, sino como portador de un mensaje propagandístico de sus emisores; no sólo para dar a conocer una relevancia o preponderancia política, sino incluso como ocurre en los casos aquí detallados, como un canal de justificación hacia la legalidad del acceso al trono de una nueva *gens romana*. Y es que la moneda ha ejercido, a lo largo de la historia, una importante labor de comunicación, transmitiendo a sus usuarios mensajes de interés político, económico, histórico, entre otros, revelándose así no sólo como una mera plataforma de propaganda generalista, sino como herramienta comunicativa con capacidad de acción política, al consolidarse como una fórmula más para favorecer las relaciones comerciales, políticas y sociales. Por eso, creemos ver en la iconografía mensajes seleccionados para una audiencia determinada en virtud de su función en el pago según su valor; es decir, el metal en que se acuña y su peso, máxime en el caso de la propaganda política descrita en esta investigación, pues el metal en que se acuña la moneda se relaciona directamente con el perfil de sus usuarios y con ello el tipo de receptor de mensaje con mayor o menor relevancia política en el Imperio Romano.

La identificación de Vespasiano con Augusto para ser respetado en su autoridad no solo copiando el modelo del primer emperador, sino creando un programa de su propio prestigio derivado de la confrontación, por un lado, de la subida al poder después de una guerra civil, legitimidad derivada de una victoria oriental; y por otro, de la fundación de una dinastía e inauguración de una nueva época de paz y prosperidad.

En definitiva, todas estas tipologías iconográficas no se limitaron solo a reflejar la mencionada influencia cultural clasicista en la escultura, epigrafía y programas urbanísticos y literarios, sino que mantenían la continuidad histórica del estado romano, con una clara intencionalidad política cuyo objetivo principal era eliminar la denostada idea de ruptura provocada por las guerras civiles y asegurar la eternidad y supervivencia conjunta del Principado y Roma como fuente de *auctoritas*. El mantenimiento de la tradición formal facilitaría el carácter en cierto sentido innovador de parte de su política social y económica.

6. Bibliografía

- BARRAL I ALTET, X., “Roma y el imperio romano: el clasicismo augustal”, en *La Antigüedad Clásica. Grecia, Roma y el mundo mediterráneo*, Barcelona, Planeta, 1993.
- BIANCO, E., *Indirizzi programmatici e propagandistici nella monetazione di Vespasiano*, Roma, 1968.
- BLANCO FREJEIRO, A., *La Roma Imperial*, Madrid, Historia 16, 1989.
- CEBRIÁN SÁNCHEZ, M. Á., “Las acuñaciones áureas imperiales de época augustea en la Córdoba romana”, *Antiquitas*, 9 (1998), pp. 91-96.
- DE TEVARENT, G., *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.

- ELVIRA BARBA, M. Á., *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2013.
- ESCÁMEZ DE VERA, D. M., “Júpiter Óptimo Máximo en la propaganda de Augusto y Vespasiano: justificación religiosa de dos fundadores dinásticos”, *Antesteria*, 3 (2014), pp. 189-207.
- “Tito Flavio Vespasiano y Júpiter Óptimo Máximo: la justificación propagandística religiosa de una nueva dinastía imperial en Roma”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 25 (2012), pp. 437-462.
- GARCÍA VILLALBA, C., “La significación histórica del vello facial en los retratos de Octavio”, *Anales de Arqueología Cordobesa*, 27 (2016), pp. 161-182.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A., “Capricornio y el natalicio de Augusto”, *Revista Numismática Hécate*, 1 (2014), pp. 46-63.
- HANNESTEAD, N., *Roman Art and Imperial Policy*, Londres, Aarhus, 1986.
- JACOBO PÉREZ, Á., *Auctoritas et Maiestas. Historia, programa dinástico e iconografía en la moneda de Vespasiano*, Alicante, Universidad, 2003.
- MALO ROVIRA, S., MALO SALAS, P. y PERAL PACHECO, D., “La Medicina en la Numismática Clásica”, *Revista de Estudios Extremeños*, 65, 3 (2009), pp. 1205-1246.
- MARQUÉS GONZÁLEZ, N., “Monedas de guerra y triunfo de Octaviano. Las series CAESAR DIVI F e IMP CAESAR”, *Sagvntvm*, 47 (2015), pp. 89-104.
- NAYERNOURI, T., “Asclepius, Caduceus, and Simurgh as Medical Symbols. Part I”, *Archives of Iranian Medicine*, 13, 1 (2010), pp. 61-68.
- PLATNER, S. B., *Aedes Jovis Tornantis. A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Londres, Oxford University Press, 1929.
- ROLDÁN HERVÁS, J. M., “Las guerras cántabras y la fundación de Mérida”, *Militaria: Revista de Cultura Militar*, 15 (2001), pp. 19-38.
- TÁCITO, *Anales del Imperio Romano*, 1.
- VICO BELMONTE, A., “Una reflexión sobre los inicios de la moneda y sus funciones en la cuenca mediterránea”, *Gaceta Numismática*, 200 (2020), pp. 7-18.
- WICKHOFF, F., “L’Arco di Tito”, *Bullettino Comunale di Roma*, 62 (1934).
- WILLIAMS, J., “Religion and Roman Coins”, en J. RUPKE (ed.), *A Companion to Roman Religion*, USA, Blackwell Publishing Ltd., 2006, pp. 143-163.
- ZANKER, P., *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.