



MARY BEARD

DOCE CÉSARES

La representación del poder desde el mundo
antiguo hasta la actualidad

Traducción castellana de
Silvia Furió

CRÍTICA
BARCELONA





I

UN EMPERADOR EN EL MALL

INTRODUCCIÓN

Un emperador romano y un presidente norteamericano

Durante muchos años, en el Mall de Washington D. C., en el césped que hay justo delante del Smithsonian Arts and Industries Building, se alzó como elemento fijo, y como curiosidad, un imponente sarcófago de mármol (Fig. 1.1). Fue descubierto en el Líbano, y era uno de los dos sarcófagos hallados juntos en las afueras de Beirut en 1837 y trasladado a Estados Unidos un par de años después por el comodoro Jesse D. Elliott, capitán de un escuadrón de la marina estadounidense de patrulla por el Mediterráneo. La historia era que había contenido los restos del emperador romano Alejandro Severo, que gobernó entre 222 y 235 e. c.¹

Alejandro no es demasiado conocido, pese a la florida ópera de Händel, *Alessandro Severo*, tejida en torno a su vida, y a una exagerada reputación en algunos lugares de la temprana Europa moderna como gobernante ejemplar, mecenas de las artes y benefactor público (Carlos I de Inglaterra fue comparado con este emperador). Sirio de nacimiento, y miembro de lo que en aquella época era sin duda una élite romana multiétnica, accedió al trono a los trece años, tras el asesinato de su primo Heliogábalo, cuyos legendarios excesos superaban incluso los de Calígula y Nerón, y cuyo ardid de asfixiar bajo montones de pétalos de rosa a sus invitados a la cena fue plasmado con brillantez por el pintor decimonónico y recreador de la antigua Roma Lawrence Alma-Tadema (Fig. 6.23). Alejandro fue el emperador romano más joven hasta el momento, y la mayoría de los aproximadamente veinte retratos antiguos que de él se conservan —o que se cree que son de él— representan a un joven más bien soñador y casi vulnerable (Fig. 1.2). Que fuera tan ejemplar como lo imaginaron en épocas posteriores es dudoso. No obstante, los escritores antiguos lo veían como alguien eficiente y fiable, en gran medida gracias a su madre, Julia Mamea, el «poder detrás del trono», que evidentemente juega un papel siniestro en la ópera de Händel. A la postre, mientras se encontraban





DOCE CÉSARES

juntos en campaña militar, madre e hijo fueron asesinados por tropas romanas rebeldes; dilucidar si la cólera de los soldados fue provocada por la prudencia económica (o mezquindad) de Alejandro, por su falta de habilidades marciales o por la influencia de Julia Mamea depende del relato que uno esté dispuesto a creer.²

Todo eso sucedió más de un siglo después de aquellos primeros doce césares, mucho más conocidos. Aun así, Alejandro seguía siendo un emperador muy de su estilo, incluso en lo relativo a las historias y acusaciones más sórdidas (las relaciones demasiado íntimas con su madre, el peligro de los soldados, el extravagante predecesor y el brutal asesinato). De hecho, los historiadores modernos lo ven a menudo como el último de la línea tradicional de gobernantes romanos, que empezó con Julio César; y un impresor y editor del siglo XVI, mediante un cálculo creativo y omisiones estratégicas, se las arregló para duplicar los doce originales y acabar con un diagrama de sucesión imperial que situaba convenientemente a Alejandro como el emperador número veinticuatro.³ Lo que sucedió tras su asesinato fue muy diferente. Fueron décadas de gobierno de una serie de aventureros militares: muchos de ellos mantuvieron el cargo solo un par de años, algunos apenas pusieron pie en la ciudad de Roma,



1.1. Visitantes de finales de la década de 1960 leen el panel informativo que hay delante del sarcófago romano frente al Arts and Industries Building del Mall en Washington D. C.: la «Tumba en la que Andrew Jackson se NEGÓ a ser enterrado».





UN EMPERADOR EN EL MALL



1.2. Busto retrato de Alejandro Severo de la alineación de emperadores romanos de la Sala de los Emperadores de los Museos Capitolinos de Roma. La identificación de cada uno de los emperadores pocas veces es segura, pero las pupilas incisas en los ojos de esta estatua y el tratamiento del cabello casi rapado son típicos de la escultura de comienzos del siglo III. Hay también un parecido muy verosímil con algunas de las imágenes de Alejandro en las monedas.

pese a ser emperadores «romanos». Se produjo un cambio sustancial en el poder romano perfectamente expresado en la recurrente afirmación —verdadera o no— acerca del inmediato sucesor de Alejandro, Maximino el Tracio: ocupó el trono durante tres años, entre 235 y 238 e. c., y ha pasado a la historia como el primer emperador romano que no sabía leer ni escribir.⁴

La historia del sarcófago hace las veces de introducción realista a algunos de los giros y vericuetos, debates, desacuerdos y ácidas polémicas políticas de mi amplia





historia de las imágenes romanas imperiales, tanto antiguas como modernas. El nombre de Alejandro no se encontró en ningún rincón del ataúd que supuestamente había ocupado, ni había en él ninguna otra señal identificativa; sin embargo, el nombre de «Julia Mamea» aparecía claramente inscrito en el otro sarcófago. Para Jesse Elliott, aquello establecía una relación casi irresistible entre los dos ataúdes que había adquirido y el desafortunado emperador y su madre. Ambos habían sido asesinados a la vez y debieron de ser enterrados juntos, el uno al lado de la otra, conforme a la debida grandeza imperial, cerca del lugar de nacimiento de Alejandro, en lo que hoy es el Líbano. O por lo menos eso es lo que él creía.

Estaba equivocado. Como no tardaron en señalar los escépticos, al parecer el asesinato tuvo lugar a unos tres mil kilómetros de Beirut, en Alemania o incluso en Britania —un vínculo geográfico que atraía a la corte de Carlos I, aunque no el asesinato—; en cualquier caso, un autor antiguo aseguraba que el cuerpo del emperador había sido conducido a Roma para ser enterrado.⁵ Por si eso no fuera suficiente para acallar la idea, quedó establecido de forma contundente que la «Julia Mamea» conmemorada en la inscripción había muerto a los treinta años, circunstancia que hacía imposible que fuera la madre de Alejandro, a menos que, como más tarde observó con acidez un oficial subalterno de Elliott, hubiera «dado a luz a su hijo cuando tan solo tenía tres años, lo cual es, cuando menos, insólito». La mujer que había ocupado el ataúd era presumiblemente una de las muchas habitantes del Imperio romano que llevaba aquel nombre tan corriente.⁶

Por otro lado, ninguno de los implicados en esos debates parece haberse dado cuenta de que había por lo menos un candidato rival para el lugar de enterramiento de la pareja imperial; o si se percataron de ello, no dijeron nada al respecto. Había un elaborado sarcófago de mármol a más de seis mil kilómetros de distancia, en los Museos Capitolinos de Roma —conmemorado en un exquisito grabado de Piranesi y harto conocido de los apasionados turistas de los siglos XVIII y XIX—, que al parecer había acogido a Alejandro y a Julia Mamea, ambos representados en la tapa reclinados con todo el esplendor imperial (Fig. 1.3). Incluso había una conexión con el Vaso Portland de cristal azul, que hoy en día es uno de los objetos estrella del Museo Británico, famoso por el exquisito camafeo blanco que lo decora y también por haber sido atacado por un visitante borracho en 1845. Si es cierta la historia —con un «Si» en mayúscula— de que este vaso se descubrió de nuevo en el siglo XVI en el interior del sarcófago, entonces puede que fuera el receptáculo original que contuviera las cenizas del emperador. Aunque depositar una pequeña vasija de cenizas en el interior





1.3. Un candidato alternativo a ser la última morada de Alejandro Severo. El grabado del sarcófago de Piranesi de 1756, en los Museos Capitolinos de Roma, muestra las figuras de los difuntos reclinadas sobre la tapa con escenas de la historia del héroe griego Aquiles esculpidas debajo.

de un enorme sarcófago obviamente diseñado para contener un cuerpo intacto, no incinerado, resulta un tanto extraño. En este caso, el lugar de enterramiento fuera de Roma encaja mejor con los hechos históricos. Pero sobre todo, como bien reconocían las guías turísticas más escrupulosas del siglo XIX, esta identificación era también una mezcla de deseo y de absoluta fantasía.⁷

Por más infundadas que fueran, las asociaciones imperiales de los sarcófagos de Elliott persistieron durante algún tiempo, debido, en gran medida, a la extraña y en cierto modo truculenta historia de estos trofeos tras su llegada a Norteamérica. Elliott no pretendía convertirlos en piezas de museo. El de «Julia Mamaea» tenía la intención de reutilizarlo como última morada del filántropo de Filadelfia Stephen Girard, pero como ya hacía tiempo que había muerto y estaba enterrado en otro lugar, pasó a formar parte de la colección del Girard College, y en 1955 fue cedido en préstamo al Bryn Mawr College, en cuyo claustro todavía permanece. Después de un infructuoso intento de reutilizar el de «Alejandro» para alojar los restos de James Smithson (hijo



ilegítimo de un aristócrata inglés, científico y donante fundador de la Institución Smithsonian), Elliott lo presentó en 1845 al Instituto Nacional, una importante colección del legado norteamericano albergada en la Oficina de Patentes, con el «ferviente deseo» de que en breve contuviera «lo que hay de mortal en el héroe y patriota Andrew Jackson».

Pese a su deficiente salud —murió unos meses después—, la respuesta del presidente Jackson a la carta de Elliott relativa a su ofrecimiento se hizo famosa por su contundencia:

No puedo consentir que mis restos mortales yazcan en un receptáculo destinado a un emperador o a un rey —mis sentimientos y principios republicanos me lo impiden— y la sencillez de nuestro sistema de gobierno no me lo permite. Todo monumento erigido para perpetuar la memoria de nuestros héroes y estadistas debería hacer gala de la economía y austeridad de nuestras instituciones republicanas y de la sencillez de nuestros ciudadanos republicanos [...]. No puedo tolerar que mis restos sean los primeros en Estados Unidos en ser depositados en un sarcófago hecho para un emperador o un rey.

Jackson estaba en una posición difícil. Las acusaciones formuladas contra él por comportarse como un «césar» —al estilo de un populismo autocrático que algunos de sus sucesores han copiado— puede que se sumaran a la intensidad de su negativa. De ninguna manera iba a arriesgarse a un entierro imperial.⁸

En la década de 1850, sin poder encontrarle ningún uso práctico, el sarcófago fue trasladado de su alojamiento temporal en la Oficina de Patentes al Smithsonian, donde permaneció expuesto en el exterior, en el Mall, hasta que finalmente fue relegado al depósito en los años ochenta del pasado siglo. No obstante, incluso tras el desmentido universal de su vinculación arqueológica con Alejandro Severo —en realidad era un producto típico del Mediterráneo oriental del Imperio romano y pudo haber pertenecido a cualquiera que tuviese suficiente dinero para pagarlo—, el rechazo de Jackson, diciendo que «había sido hecho para un emperador o un rey», acabó siendo parte de la historia y mitología del objeto. En la década de los sesenta, sus palabras fueron incorporadas a un nuevo panel informativo situado junto al sarcófago, que rezaba: «Tumba en la que Andrew Jackson SE NEGÓ a ser enterrado» (como está leyendo con atención la pareja de la Fig. 1.1).⁹ Dicho de otro modo, aquel objeto era símbolo de la esencia realista y sensata del republicanismo norteamericano y su aversión por las vulgares baratijas de la monarquía o autocracia. Por más tintes de «cesarismo»





que se le atribuyesen a Jackson, es difícil no estar de su lado contra el «ferviente deseo» de Elliott de conseguir un ocupante célebre para su célebre sarcófago.

Del ataúd a los retratos

Este libro trata precisamente de esta clase de historias de descubrimiento, identificación errónea, esperanza, decepción, polémica, interpretación y reinterpretación. Lo que queda de este capítulo avanzará más allá de una pareja de ataúdes de mármol, de un coleccionista extremadamente entusiasta y de un presidente intransigente. Ofrecerá una primera mirada a la inmensa y sorprendente gama de retratos de emperadores que antaño cubrieron el antiguo mundo romano (de repostería y pintura, así como de mármol y bronce) y de algunas piezas de arte y de los artistas que imaginaron y recrearon a estos emperadores a partir del Renacimiento. Pondrá en entredicho algunas de las certezas relativas a estas imágenes mediante el análisis de la frontera extremadamente difusa entre los retratos antiguos y los modernos (¿qué es lo que separa, o no, a un busto de mármol realizado hace dos mil años de otro hecho hace doscientos años?) con el fin de captar algunas de las inquietudes políticas y religiosas de aquellos antiguos gobernantes en el arte moderno. Y presentará también a Gayo Suetonio Tranquilo —abreviando, «Suetonio» a secas—, el autor de la antigüedad que legó al mundo moderno la categoría de «los doce césares» y que sobrevuela los siguientes capítulos.

No obstante, el trofeo de Elliott ya ha planteado algunos principios fundamentales sobre el tema que nos ocupa en su conjunto. En primer lugar, se trata de un importante recordatorio de lo esencial que es, por más obvio que parezca, hacer las cosas bien. Desde la antigüedad, las imágenes de los emperadores romanos han viajado por todo el mundo conocido, se han perdido, se han descubierto de nuevo y confundido unos con otros; no somos la primera generación que tiene dificultades a la hora de distinguir entre los rostros de Calígula y de Nerón. Los bustos de mármol se han esculpido una y otra vez, e incluso modificado, para convertir a un gobernante en el siguiente, y se siguen creando nuevos, incluso hoy en día, en un interminable proceso de copia, adaptación y recreación poco riguroso. Por si fuera poco, en más casos de los que nos gustaría reconocer, desde el Renacimiento en adelante, los eruditos y coleccionistas modernos han identificado tendenciosamente retratos de nobles anónimos como si fueran auténticos césares y otorgado a villas romanas corrientes





un vínculo imperial espurio. El sarcófago de «Alejandro» constituye un ejemplo clásico del complicado rastro de falsedad y fantasía innecesarias que conlleva vincular un nombre equivocado al objeto equivocado.

Asimismo, es un recordatorio de que las identificaciones erróneas no se pueden pasar por alto y de que el purismo arqueológico puede ir demasiado lejos. La identidad errónea que constituye el centro de la historia del sarcófago de «Alejandro» es históricamente significativa por derecho propio —después de todo, sin ella no hay historia—. Y sin duda se trata solo de una de las muchas identidades erróneas, «emperadores» entre comillas, que han desempeñado un papel destacado a lo largo de los siglos al presentarnos el rostro del poder romano y contribuir a que el mundo moderno comprenda a los antiguos dinastas y sus dinastías. El convincente etiquetado de Piranesi del sarcófago capitolino lo vinculó con la pareja imperial y esta relación no fue anulada del todo por el hecho de que fuera simplemente «errónea». Estoy convencida de que muchas de las imágenes importantes e influyentes de este libro no tienen mayor relación con sus sujetos históricos que la que tuvo el verdadero Alejandro con «su» ataúd o ataúdes. No por ello han sido menos importantes o influyentes. El presente volumen trata al mismo tiempo de emperadores y de «emperadores» entre comillas.

No obstante, el aspecto más llamativo de la historia del presidente y el sarcófago es que, para Jackson, aquel trozo de mármol antiguo obviamente significaba algo. Sus imaginarios vínculos con un emperador romano significaban autocracia y un sistema político contrario a los valores republicanos que él mismo afirmaba compartir, por ello fue objeto de todo el rechazo que pudo expresar. Es un poderoso recordatorio, incluso hoy en día, para que no demos por seguras las representaciones de los emperadores romanos. Después de todo, un siglo después de la muerte de Jackson, Benito Mussolini reclutó los rostros de Julio César y de su sucesor, Augusto, para su proyecto fascista, al mismo tiempo que restauraba el imponente mausoleo de Augusto en el centro de Roma, como monumento a sí mismo, indirectamente por lo menos. Y no se trataba solo de puro artificio y fachada.

Es cierto que la mayoría de nosotros —me incluyo a mí misma en alguna ocasión, lo confieso— tendemos a pasar por delante de las estanterías repletas de cabezas de emperadores en los museos sin dirigirles más que una furtiva mirada (Fig. 4.12). Incluso hoy en día, cuando la importancia de algunas estatuas públicas se pone en entredicho, a veces de manera violenta, los conjuntos de los doce césares que desde el siglo xv han ornamentado hogares y jardines de la élite europea —y después, con el debido respeto a Jackson, también de la norteamericana— a menudo resultan



ser poco más que una serie de estatuas listas para usar, un vínculo fácil con las supuestas glorias del pasado romano, o «papel pintado» caro para las casas aristocráticas o con aspiraciones. Eso es exactamente lo que eran, literalmente. Ya a mediados del siglo *xvi* se realizaban impresiones en papel con cabezas imperiales listas para recortar y pegar en muebles mediocres o paredes y dotarlas así de una apariencia prefabricada de clase y cultura (Fig. 1.4). Todavía se puede comprar por rollos algo muy similar para decorar sofisticados interiores.¹⁰ Pero eso no es todo.

A lo largo de su historia, las imágenes de los antiguos emperadores —como las de los soldados y políticos más recientes— han suscitado preguntas más bien incómodas y capciosas. Han sido a la vez objeto de polémica y anodinos símbolos de estatus. Lejos de ser simplemente un vínculo inofensivo con el pasado clásico, apuntan también a temas incómodos acerca de la política y la autocracia, la cultura y la moralidad y, por supuesto, la conspiración y el asesinato. La reacción de Andrew Jackson —cuyas propias estatuas están sufriendo, mientras escribo estas líneas, ame-



1.4. Papel de pared decorado alemán, *c.* 1555. Dos cabezas imperiales en el interior de sendos medallones sostenidas por criaturas fantásticas entre un follaje extravagante. La hoja (de unos 30 cm de alto) estaba concebida para ser cortada en tiras y pegada a las paredes o mobiliario formando una cenefa, que añadía un toque de distinción.



nazas de derribo por sus relaciones con el esclavismo, y no con el cesarismo— nos invita a estar prevenidos ante la condición desestabilizadora de estas figuras imperiales, revestidas a menudo de clichés de poder aparentemente familiares.

Un mundo lleno de césares

La representación de los emperadores romanos inspiró a los antiguos artistas y artesanos, les proporcionó trabajo y, sin duda, en ocasiones y durante siglos, les aburrió o repelió. Era una producción a gran escala, miles y miles de imágenes, que se extiende más allá de aquellas cabezas de mármol o bronce colosales de cuerpo entero que la expresión «retrato imperial» suele sugerir.¹¹ Se realizaban de todas las formas y medidas, materiales, estilos y características. Algunos de los descubrimientos arqueológicos más enigmáticos hallados a lo largo del mundo romano son fragmentos de humildes moldes de repostería. A simple vista, su diseño es difícil de desentrañar, pero una mirada atenta revela que se trata de imágenes del emperador y su familia. En su día formaron parte de los utensilios de las cocinas romanas o de reposteros, recipientes que debieron de moldear galletas y dulces que ponían directamente el rostro del poder imperial en la boca de los súbditos romanos (emperadores lo bastante buenos como para comérselos).¹² También había exquisitos camafeos, modelos de cera o madera baratos, pinturas en las paredes o paneles portátiles (muy parecidos al retrato pintado moderno); por no mencionar todas aquellas diminutas cabezas acuñadas en monedas de oro, plata y bronce.

Los artistas antiguos respondían a los diferentes mercados y a un amplio abanico de patronos y consumidores. Colmaban las residencias y las tumbas imperiales con las caras del poder dinástico; abastecían de imágenes del emperador y su familia a las autoridades romanas para que las enviaran al exterior a los súbditos de territorios alejados que nunca los verían en carne y hueso; satisfacían a las comunidades que querían erigir estatuas imperiales en sus templos o en las plazas de la ciudad para mostrar su lealtad a Roma —revelando así su propio servilismo—; y también surtían a las personas corrientes que compraban emperadores en miniatura para llevárselos como recuerdo o para exhibirlos en casa como equivalente antiguo de lo que hoy colocamos en las repisas de las chimeneas o sobre mesas de comedor.¹³

Tan solo se ha conservado una minúscula proporción de dichas imágenes, aunque gracias a los esfuerzos de anticuarios y arqueólogos, en el siglo **xxi** han salido a la luz





muchas más de las que aparecieron en el siglo xv. Dicho esto, las cifras brutas son impresionantes y deberían sorprendernos más de lo que en realidad nos asombran. Este es el peligro de la familiaridad, que damos por sentada nuestra capacidad de mirar a los ojos, dos milenios después, a todos aquellos gobernantes antiguos. La veintena más o menos de retratos de Alejandro Severo (más otros veinte de Julia Mamea) son solo una pequeña parte. En el caso del emperador Augusto, que reinó durante cuarenta y cinco años, desde el 31 a. e. c. hasta el 14 e. c., dejando de lado monedas y camafeos y las numerosas identificaciones erróneas, el número de las imágenes contemporáneas o casi contemporáneas de mármol o bronce identificadas con bastante certeza halladas en todo el Imperio romano, desde España hasta Chipre, asciende a más de doscientas, además de unas noventa de su esposa Livia —que le sobrevivió— (Figs. 2.9; 2.10; 2.11; 7.3). Una conjetura razonable, y no puede ser más que eso, sitúa estas cifras en el uno por ciento, o menos, del total original, que quizás estuviera entre los veinticinco mil y cincuenta mil retratos de Augusto en total.¹⁴

Sea eso más o menos cierto, lo que tenemos hoy no es en absoluto una muestra representativa de lo que hubo antaño. El deterioro y la destrucción no golpean por igual. Las estatuas de metal son siempre susceptibles de ser reutilizadas; y, por definición, cuanto más efímero es el soporte, más imperceptibles son las huellas arqueológicas que deja. En su *Autobiografía*, Augusto hace referencia a «unas ochenta» estatuas de plata de su persona tan solo en la ciudad de Roma. Sin embargo, hoy en día, las hileras de cabezas de mármol ocupan un puesto desproporcionado en la retratística imperial por el simple hecho de que casi todas las versiones en oro y plata que existieron en su tiempo, así como muchas de bronce, fueron fundidas antes o después y recicladas. Acabaron siendo nuevas obras de arte, dinero en efectivo o, en el caso del bronce, maquinaria y munición militar.¹⁵

Otros materiales, como la pintura, desaparecieron sin que mediara intervención agresiva alguna. En general, los retratos pintados constituyen una de las mayores pérdidas del arte clásico, y se conservan solo en determinadas y raras condiciones, como en las secas arenas de Egipto, que preservaron aquellos evocadores rostros, a menudo desconcertantemente «modernos», que conmemoran a los muertos sobre el decorado recubrimiento de las momias romanas.¹⁶ También de Egipto procede una llamativa imagen del emperador Septimio Severo y su familia. Pintada en torno al 200 e. c., podría considerarse un insólito ejemplar imperial único si unos pocos textos escritos no indicaran que formaba parte de una tradición mucho más extendida,





DOCE CÉSARES



1.5. La familia de Septimio Severo, el primer emperador romano del continente africano (emperador 193-211): al fondo a la derecha, el propio Septimio; su esposa, Julia Domna, la tía abuela de Alejandro Severo, al fondo a la izquierda; su hijo mayor, Caracalla, abajo a la derecha; y su hijo menor, Geta, abajo a la izquierda. Este panel ha tenido una historia azarosa. Recortado de una pieza de mayor tamaño, en la actualidad mide unos 30 cm de diámetro. El rostro de Geta, asesinado por orden de Caracalla en 211, ha sido deliberadamente borrado.

aunque hoy en día perdida casi por completo (Fig. 1.5). Un antiguo inventario conservado en un papiro fragmentario parece enumerar varias «pinturas pequeñas» de emperadores que se exhibían en el siglo III e. c. en un grupo de templos egipcios; por otro lado, el tutor del emperador Marco Aurelio mencionó en una ocasión los retratos «mal pintados» y ridículamente irreconocibles que había visto de su alumno «en los prestamistas de dinero, en tiendas y puestos [...] en cualquier sitio y en todas partes». Con ese comentario no solo puso de manifiesto su desdén elitista por el arte popular, sino que al mismo tiempo ofreció un fugaz destello de la antaño ubicua presencia de los emperadores en la pintura.¹⁷





No obstante, la mayoría de las imágenes de estos gobernantes que vemos hoy no son «romanas» en el sentido cronológico de la palabra, sino que fueron creadas muchos siglos después de la caída del Imperio romano de Occidente. Entre ellas hay sorprendentes representaciones medievales: por ejemplo, el emperador Nerón con un pequeño diablo azul en la espalda en un vitral de la catedral de Poitiers constituye una viñeta memorable del siglo XII (Fig. 1.6). También en un maravilloso proceso de reinención creativa, en torno al año 1000 e. c., los realizadores de la Cruz de Lotario insuflaron nueva vida a un camafeo de Augusto al incorporarlo a un marco totalmente nuevo y emparejarlo con un retrato, situado más abajo, del rey carolingio Lotario (de ahí el nombre moderno), que reinó en el siglo IX (Fig. 1.7).¹⁸ Sin embargo, fue a partir del siglo XV cuando, por toda Europa y fuera de ella, se recrearon, imitaron y reimaginaron efigies de los emperadores en cantidades cuya escala de producción nada tiene que envidiar a la antigua, y además en una variedad más colorida.

El despliegue de bustos de mármol fue, sin duda, muestra de ello. Escultores y patronos siguieron el ejemplo de algunos de los retratos imperiales conservados más conocidos y equipaban palacios, villas, jardines y casas de campo con sus propios césares de piedra: desde el ostentoso pórfido y las creaciones bañadas en oro que decoraban los salones de Estado de Luis XIV en Versalles (Fig. 1.8), hasta el contexto más modesto de la Galería Larga del castillo de Powis, en Gales, donde el despliegue de bustos de emperadores parece haberse hecho a costa de las instalaciones más básicas, como alfombras, camas decentes y vino —«Yo intercambiaría los césares por algunas comodidades», observó un visitante gruñón en 1793— (Fig. 1.9), o hasta el tranquilo entorno del castillo de Bolsover, en el norte de Inglaterra, donde una enorme fuente del siglo XVII presentaba a ocho solemnes emperadores alrededor del borde, montando guardia —o contemplando con lujuria— a una Venus desnuda y a cuatro *putti* orinando.¹⁹

Al mismo tiempo, los pintores forraban las paredes y los techos de las casas adineradas con retratos imperiales realizados al fresco o sobre lienzos, aunque ninguno de ellos más influyente, como veremos (capítulo 5), que el conjunto de once *Césares* de Tiziano, pintado para Federico Gonzaga de Mantua en la década de 1530. Imaginaron momentos clave en la historia del gobierno imperial, que no se inspiraban en el repertorio visual antiguo. En el arte romano que se ha conservado, raramente se representaba a un emperador haciendo algo distinto que no fueran las escenas estandarizadas de sacrificio, triunfo, obras benéficas, procesión o caza; las columnas historiadas de Trajano y Marco Aurelio, que detallan la participación del emperador





DOCE CÉSARES



1.6. Nerón en un pequeño panel del gran ventanal este (de ocho metros y medio de alto) del siglo XII de la catedral de Poitiers en Francia. Vestido como un rey medieval, pero con su nombre escrito debajo (una moderna restauración del cartel original) «Nero Imperator» (Emperador Nerón) parece ajeno al demonio que está sobre sus espaldas. Gesticula hacia el centro de la ventana, donde san Pedro está siendo crucificado por orden suya.

1.7. [PÁGINA DERECHA] Esta valiosa cruz (de medio metro de alto) todavía se utiliza en ceremonias en la catedral de Aquisgrán. Tiene una composición complicada. La base data del siglo XIV, pero la cruz fue realizada en torno al año 1000 e incorpora abajo un sello del rey Lotario, algo anterior, y en el centro, un camafeo del emperador Augusto del siglo I.

en las campañas militares, constituyen algunas de las pocas excepciones. Sin embargo, los artistas modernos dieron forma visual a las historias de los emperadores que encontraron en la literatura antigua. Algunos de estos temas fueron: *Virgilio leyendo la Eneida a Augusto*; *El asesinato de Calígula*; o el siempre morboso *Nerón ante el cadáver de su madre, Agripina la Menor*, a la que había ordenado asesinar (Figs. 6.24; 7.12-13; 7.18-19).

Hasta el siglo XIX por lo menos, estos emperadores fueron un elemento tan importante en el repertorio de un artista que los tratados técnicos de arte daban instrucciones sobre cómo habían de ser representados (además de las figuras bíblicas, santos, diosas y dioses paganos y una variedad de monarcas posteriores). Los estudiantes perfeccionaban su técnica de dibujo copiando moldes de yeso de famosos bustos imperiales (Fig. 1.10) y en los exámenes y concursos de arte se proponían temas de las vidas de los césares.²⁰ En 1847, a los artistas noveles de París que competían por





UN EMPERADOR EN EL MALL

