

# CONSIDERACIONES ICONOGRÁFICAS SOBRE LA DIVINIZACIÓN DEL EMPERADOR: LA APOTHEOSIS Y EL «RETRATO MITOLÓGICO»

## ICONOGRAPHIC CONSIDERATIONS ON THE DIVINIZATION OF THE EMPEROR: APOTHEOSIS AND THE «MYTHOLOGICAL PORTAIT»

María Isabel Rodríguez López<sup>1</sup>

Recibido: 05/04/2022 · Aceptado: 01/07/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfii.35.2022.33653>

### Resumen

Desde Alejandro Magno a nuestros días, la tradición icónica de Occidente ha recreado la gloria de sus próceres. La asimilación del gobernante/hombre ilustre con la divinidad, trajo consigo el proceso de deificación tras la muerte para su memoria y gloria eterna. Con estas líneas proponemos una aproximación a los prototipos iconográficos asociados a los conceptos de deificación de los emperadores romanos (*Apotheosis* y retratos mitológicos), desde su génesis hasta la era imperial.

### Abstract

From Alexander the Great to our days, the iconic tradition of the West Art has recreated the glory of its rulers. The assimilation of the ruler with the divinity brought with it the process of deification after death for his memory and eternal glory. With these lines we propose an approach to the iconographic prototypes associated with the deification concepts of the Roman emperors (*Apotheosis* and mythological portraits), from their genesis to the imperial era.

### Palabras clave

Iconografía Clásica; *Apotheosis*; retrato mitológico; emperador romano; culto Imperial

---

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: [mirodrig@ghis.ucm.es](mailto:mirodrig@ghis.ucm.es). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6671-8213>

**Keywords**

Classical Iconography; Apotheosis; mythological portrait; roman emperor; Imperial Cult

.....

## 1. ANTECEDENTES: ALEJANDRO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DEL DIOS

En el proceso de expansión y conquista llevado a cabo por Alejandro Magno, el rey macedonio experimentó la fascinación de Oriente y tomó contacto directo con culturas en las que la relación entre el dios y el monarca era muy próxima, tanto como para considerar al príncipe-rey como representante de la divinidad en la tierra o, en ocasiones, el dios mismo. Como es sabido, Alejandro Magno no fue el primer monarca en ser equiparado a los dioses, pero sí la figura cuya asimilación con la divinidad trajo consigo mayores consecuencias para la posteridad, ya que fue imitado por los monarcas helenísticos primero y más tarde por los emperadores romanos desde el siglo I a. C.<sup>2</sup>

Para Badian<sup>3</sup> el proceso de divinización del monarca atravesó por tres fases: héroe, héroe-dios y dios mismo. Antela-Bernardez<sup>4</sup> señala que no fue un plan premeditado conscientemente por Alejandro, sino que está directamente relacionado con las circunstancias que surgieron a medida que avanzaba la conquista. Con esta actitud del rey macedonio latía un deseo propagandístico consciente, sin precedente alguno, y por encima de todo, un medio de justificación del poder. El citado autor incide también en la idea de que el elemento de cohesión de los pueblos conquistados, diversos en religión, costumbres, usos y culturas, fue el monarca mismo; en tal horizonte, la religión sería el medio más apropiado para dar cohesión a un proceso político que se había iniciado con las armas<sup>5</sup>.

Si bien no existe consenso académico con respecto a la divinización de Alejandro en vida, la iconografía del monarca es bien explícita al respecto a partir del reinado de Lisímaco (360-281 a.C.), momento en el que surgieron diferentes iconotipos de Alejandro-Dios. En el terreno de la Iconografía, Olaguer Feliú distinguió varios tipos recurrentes, bien conocidos a través de diversidad de soportes artísticos: héroe-gobernante, el hombre superior, el Alejandro soberano, el Alejandro cazador de leones, el Alejandro guerrero, el Alejandro hombre, el Alejandro adolescente y toda una serie de representaciones alegóricas que el autor denominó «Iconografías simbólicas»<sup>6</sup>. En las representaciones plasmadas en gemas, cameos y monedas, Olaguer nombró las iconografías con la designación

2. El tema de la divinización de Alejandro Magno ha sido objeto de numerosos trabajos. Destacamos entre ellos las obras recientes en lengua castellana de Gómez Espelosín, Francisco Javier: *La leyenda de Alejandro: mito, historiografía y propaganda*. Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2007, con una óptima revisión bibliográfica sobre el tema y el trabajo de Molina Marín, Antonio Ignacio: *Apotheosis y Paideia: La Figura del Gobernante, entre el Homenaje y la Teoría Política*. Editorial Académica Española, 2012.

3. Badian, E.: «The Deification of Alexander the Great», en Dell, J.H. (ed.), *Ancient Macedonian Studies in Honour of Charles F. Edson*. Institute for Balkan Studies. Thessaloniki, 1981, p. 63-64.

4. Antela-Bernárdez, Borja: «Alejandro Magno o la demostración de la divinidad», *Faventia*, 29/1(2007) pp. 102-103.

5. Antela-Bernárdez, Borja: «Divino Alejandro. Parámetros religiosos de la campaña asiática», en VV.AA. *Guerra y Religión en el mundo antiguo*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2015, p. 50.

6. Olaguer Feliú, Fernando: *Alejandro Magno y el arte: aproximación a la personalidad de Alejandro Magno ya su influencia en el arte*. Madrid, Ed. Encuentro, 2000, p. 90 y pp. 111 y ss.

de «gobernante omnipresente» (en las que incluyó el Alejandro-Heracles, el Alejandro Zeus-Amón y otras).

Como se ha señalado, la asimilación de Alejandro con la esfera de lo divino se produjo paulatinamente. En el plano iconográfico, los primeros indicios de la misma ya aparecen en los tetradracmas de diversas cecas macedonias, acuñadas con anterioridad a su muerte; en su anverso, el monarca (representado de perfil y con sus rasgos fisionómicos perfectamente reconocibles) aparece tocado con la *leontea*, la piel del león de Nemea, atributo iconográfico que lo asimila con el héroe dorio (antepasado mítico de la dinastía argéada), mientras el reverso puede mostrar un águila (símbolo de Zeus) sobre el rayo (atributo por antonomasia del dios celeste), o al dios personificado y entronizado exhibiendo todos sus atributos de poder<sup>7</sup>. La ostentación de indumentaria, armas o atributos asociados a los héroes o a los dioses, confería a quien la mostraba las cualidades heroicas o divinas propias del héroe o dios en cuestión. Alejandro tocado con la *leontea* hacía gala de su fuerza y exhibía su naturaleza sobrenatural, como reencarnación viviente de Heracles, y se convertía, así, en un nuevo héroe. Como es sabido, el culto heroico fue muy importante en el mundo griego y está atestiguado por la Arqueología en numerosos lugares desde el siglo X a.C., por lo que no resulta extraño que Alejandro quisiera ostentar tal estatus en vida. El modelo citado haría fortuna también en las monedas acuñadas durante el reinado de Alejandro III y aún en camafeos de épocas posteriores, como el conservado en Nueva York (Metropolitan Museum, n.º 10.130.1400).

La asimilación Alejandro-Heracles fue asunto del gusto de los escultores, como pone de manifiesto la cabeza de mármol procedente del cerámico ateniense Atenas (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, NAM 253), que se ha fechado en torno al 300 a.C. o la perteneciente a las colecciones del *Metropolitan Museum* (L.2014.62.3). Asimismo, el llamado Sarcófago de Alejandro (ca.370 a.C.) muestra al rey en plena batalla (Issos ?, Gaugamela ?) atacando sobre su caballo a un enemigo persa y luciendo sobre su cabeza la *leontea* (Museo Arqueológico de Estambul, Inv. 370).

Como señalábamos, en su deseo de aparecer públicamente como sucesor directo de Alejandro el Grande, Lisímaco de Tracia mandó acuñar monedas en cuyo anverso aparece la efigie de Alejandro deificado, con el cabello recogido con la diadema (*stefané*) y las sienes adornadas con la gran cornamenta de Amón, en una clara alusión a su condición divina, asimilado claramente a Zeus-Amón (*British Museum* n.º 1919,0820.1). Además de los atributos mencionados, unos enormes ojos abiertos denotan su asimilación a la esfera de lo divino. El reverso de la moneda lo ocupa la imagen de la diosa Atenea (protectora por antonomasia

7. García García, Cristina: «Análisis iconográfico de las monedas de Alejandro Magno y los Diádicos», *Revista Numismática Hécate*, 2, 2015, pp. 21-26.

de los héroes, hija de Zeus y diosa de la guerra)<sup>8</sup>. Iconografía análoga a la citada en las monedas, fue habitual también en la glíptica (Ashmolean Museum, Oxford. Inv. No. AN1892.1499).

La identificación con Zeus-Amón fue un asunto recurrente. Asimilado a Zeus lo representó también el célebre Apeles, según nos ha transmitido Plinio: «También pintó en el templo de Diana de Éfeso, a Alejandro Magno con un relámpago en la mano, que parece que se le puede tocar con los dedos y que el rayo sale de la tabla, y le pagaron 20 talentos de oro» (Plinio, *NH*, XXXV, 92)<sup>9</sup> y dicha asimilación fue representada ocasionalmente en otros soportes artísticos, escultura y glíptica, principalmente. Entre las esculturas destacamos el tipo de Alejandro portador de la égida (*Aigidocos*), seguramente originario de la Alejandría helenística (British Museum 1922,0711.1) y recreado en diversas copias romanas (*Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*. Inv. No. 1963.74; Baltimore, *Walters Art Museum*, n. 54.1075<sup>10</sup>; Amsterdam, *Allard Pierson Museum APM* 7842). En dichas obras el monarca aparece luciendo una larga égida (atributo de Zeus por antonomasia) adornada con un *gorgoneion*, que cubre su cuerpo hasta la altura de las rodillas.

El célebre entalle firmado en caracteres griegos por Neison (San Petersburgo, Museo del Ermitage), obra fechada en el siglo I a.C. y acaso copia de las realizadas por el célebre Pirgoletes, presenta al rey en desnudo heroico, coronado, con la égida y cetro en una mano y sosteniendo el rayo con la otra; a su lado, el águila completa la caracterización divina.

Además de las obras citadas, las representaciones antiguas de Alejandro el Grande lo mostraron como Helios (Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Colección egipcia, Inv. No. X198), como Pan (Museo Arqueológico de Pella Inv. No. ΓΑ 143), como como Apolo en la obra de Menas de Pérgamo (Museo Arqueológico de Estambul, Inv. Inv. No. 709), es decir, asimilado a la divinidad en el más amplio sentido.

Tras su muerte, Alejandro el Grande se convirtió en un mito y su personalidad sería inspiradora del culto imperial romano. Sus hazañas políticas y su imagen habían atravesado pueblos y fronteras, representadas en relieves, pinturas, esculturas de bulto redondo o cuños monetales y se difundió en espacios públicos, tanto civiles como religiosos: una imagen ideal, que causó admiración entre sus súbditos, porque se había convertido en un dios. Dicha iconografía, unida al trato de respeto establecido hacia el gobernante en el reino de Macedonia, así como a los rituales funerarios, hicieron imperecedera su memoria, fama que contribuía a la legitimación del poder de sus sucesores. A nuestro modo de ver, estas representaciones

8. Sobre el origen de la asimilación de Alejandro con Zeus Amón, Véase Fredricksmyer, Ernst A.: «Alexander, Zeus Ammon, and the Conquest of Asia», *Transactions of the American Philological Association* (1974-) 121 (1991): 199–214. <https://doi.org/10.2307/284452>

9. [http://www.historia-del-arte-erotico.com/Plinio\\_el\\_viejo/libro35.htm](http://www.historia-del-arte-erotico.com/Plinio_el_viejo/libro35.htm)

10. [https://imagoalexandri.es/?page\\_id=746](https://imagoalexandri.es/?page_id=746)

«alegóricas» de Alejandro marcan el inicio de lo que podría considerarse la génesis del «retrato mitológico», género llamado a tener larguísima consecuencias en el mundo romano y aún en épocas posteriores. Dichas representaciones están relacionadas, asimismo, con la representación de la Apoteosis (*Apotheosis*), cuyo patrón iconográfico surgió, como es bien sabido, en la Roma imperial<sup>11</sup>.

## 2. ROMA: LA APOTHEOSIS

En los primeros tiempos se dice que Rómulo fue admitido a los honores divinos bajo el nombre de Quirino, como señalan Plutarco, Livio o Cicerón, pero ninguno de los otros reyes romanos parece haber recibido este honor, y en la época republicana tampoco tenemos referencias escritas de ninguna *Apotheosis*<sup>12</sup>.

Más tarde y siguiendo la estela de Oriente y el ejemplo de Alejandro, Roma divinizó a sus emperadores desde el siglo I d.C., y fomentó el llamado culto imperial en todos los territorios conquistados, como uno de los aspectos más significativos en el proceso de romanización y pacificación de Occidente. Los cambios políticos acaecidos en el Principado, particularmente las reformas de la praxis religiosa, colocaron al *princeps* en el vértice del poder religioso como *pontifex maximus*: el poder imperial incluía facultades mortales y divinas, y muy pronto, el César fue asimilado con Júpiter. Con sus afirmaciones, los poetas de la época augustea, Virgilio y Ovidio especialmente, contribuyeron a la asociación entre el Príncipe y el Dios. En *Eneida* 6.782 Virgilio afirma que Roma hará su imperio igual al mundo, su espíritu al Olimpo (*imperium terris, animos aequabit Oympo*)<sup>13</sup>. A iniciativa de Augusto, el Senado había decretado el reconocimiento de los honores divinos para Julio César, tras el magnicidio del 44 a.C.<sup>14</sup> y como consecuencia de ello, en unión con las transformaciones en materia religiosa llevadas a cabo por los emperadores y la acumulación de prerrogativas de poder de los mismos, fue surgiendo y fortaleciéndose el culto imperial, una construcción ideológica extraordinaria, que se fue colando entre las grietas de antiguas tradiciones y rituales y que, a la postre, habría de servir como punto de cohesión de la sociedad.

11. Durante la Edad Media se difundió el tema de la Ascensión de Alejandro, ampliamente representado en las artes plásticas, tanto en Oriente como en Occidente. Véase, Rodríguez Peinado, Laura: «La ascensión de Alejandro Magno», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. X, nº 18, 2018, pp. 9-23.

12. Véase «Apotheosis» en Smith, William, *Dictionary of Greek and Roman antiquities*, 1865, p. 105.  
<https://archive.org/details/dictionaryofgree00smiuoft/page/106/mode/2up/view=theater>

13. Para el estudio de la génesis del proceso de divinización en Roma, Véase Pollini, John: «Man or God: Divine Assimilation and Imitation in the Late Republic and Early Principate», en K.A. Raafaub y M. Toher (eds.): *Between Republic and Empire: Interpretations of Augustus and His Principate*, Berkeley, 1990, pp. 333-63 y Bosworth, Brian: «Augustus, the Res Gestae and Hellenistic Theories of Apotheosis», *The Journal of Roman Studies*, 89, 1999, pp. 1-18. DOI: <https://doi.org/10.2307/300731>

14. Koortbojian, D.M.: *The divinization of Caesar and Augusto: precedents, consequences, implications*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, capítulo VI.

En este marco ideológico, la imagen del emperador, glorificado tras su muerte, mantuvo en vigor la tradición helenística y emuló los desfiles triunfales antaño sólo reservados a los dioses. El denominado culto imperial romano fue la máxima expresión de dicha aspiración simbólica, donde los dioses y los hombres compartían el mismo espacio de representación político-religiosa. No es extraño que la ideología imperialista y la conquista del orbe se asociaran con la *Apotheosis*, medio por el que el difunto emperador alcanzaba la jerarquía divina. Sus antecedentes son griegos, como hemos señalado, y su culminación sería el proceso de asimilación con la divinidad de los emperadores romanos al que aludimos<sup>15</sup>.

Ennio (239-170 a.C.) había cantado la ascensión de Escipión al cielo, idea que se reforzó a través del pensamiento de los estoicos, especialmente Cicerón<sup>16</sup>, que alcanzaría su máxima expresión en los momentos finales de la República; en sus escritos se había difundido la idea de la absorción del alma en el éter, tras la separación del cuerpo, es decir, la inmortalidad del alma. En la mentalidad romana imperial, la *Apotheosis* era concedida a los emperadores tras su muerte, momento en el que se instauraba su culto como *divi* (dioses). La primera deificación fue, como es sabido, la de Julio César, promovida por Octaviano para consolidar su propio poder y confirmada por el Senado el 1 de enero del año 42 a.C.

Murió a los cincuenta y seis años de edad y fue incluido entre los dioses, no sólo por boca de los que decretaron tal honor, sino por el convencimiento de la gente. Y, en efecto, durante los juegos —los primeros que el heredero, Augusto, organizaba en su honor, después de ser divinizado— refugió durante siete días seguidos un cometa, que aparecía alrededor de la hora undécima, y que todos creyeron ser el alma de César, recibida en los cielos; por esa razón, en sus estatuas se añade una estrella sobre su cabeza. Fue deseo general tapiar la Curia donde fue asesinado y los idus de marzo pasaron a denominarse los idus del «Parricidio» y nunca más volvió a reunirse el Senado en ese día (Suetonio, *César* LXXXVIII Trad. A. Cuatrecasas).

A continuación, Octavio organizaría el culto de su predecesor, tal y como narra Dion Casio en su *Historia romana*:

César, mientras tanto, además de encargarse del gobierno de tantos asuntos, mandó que se consagrassen santuarios a Roma y a su padre César al que se le debería llamar el Héroe Julio, tanto en Éfeso como en Nicea. Por aquel entonces, aquellas ciudades de Asia y Bitinia, respectivamente, eran las que gozaban de mayor reputación. Ordenó a los ciudadanos romanos

15. La idea de convertir a los seres humanos en dioses fue expuesta claramente por primera vez en la literatura griega por Evémero a fines del siglo IV a.C. Este autor imaginó a los dioses como hombres y mujeres que habían sido deificados sobre la base de sus logros en la tierra. La carrera de Júpiter, por ejemplo, estuvo ligada a su campaña de conquista mundial y sus dones de agricultura y leyes. De ello se deducía que cualquiera que lograra estos objetivos profesionales de conquista y obras de caridad, podría hacer el mismo reclamo de divinidad. El trabajo de Evémero fue traducido por Ennio y, en consecuencia, influyó en los trabajos de Virgilio. Virgilio defendió con fuerza la deificación de Augusto, basándose en estas dos condiciones de conquista del mundo y obras de caridad. En su *Eneida* hace que Augusto supere los logros de Heracles y Dionisos, que tradicionalmente se utilizaban para justificar el culto a Alejandro. Dionisio triunfó en Oriente y Heracles fue el benefactor tradicional de la humanidad a través de sus labores. La propia *Res Gestae* de Augusto fue una justificación de su propia deificación, ya que contenía un registro de la conquista y sus logros. Bosworth, Brian, *Op. Cit.*, pp. 1-3.

16. Véase Cicerón, Comentario al «sueño de Escipión».

que habitaban en aquellas provincias que les rindieran honores a ambos. A los extranjeros, a los que él denominó griegos, les permitió que levantaran unos santuarios consagrados a su propia persona, a los asiáticos en Pérgamo y a los bitinios en Nicomedia. Esta práctica, que tuvo aquí su comienzo, se siguió dando bajo otros emperadores, y no sólo entre los pueblos griegos, sino también entre todos los otros que deben obediencia a Roma. Pues ni en la propia ciudad de Roma ni en el resto de Italia ningún emperador, aunque haya sido digno de todos los honores, se ha atrevido a hacerlo. No obstante, los emperadores ya fallecidos y que han gobernado bien se les otorgan los demás honores propios de los dioses y se les construye, además, un templo para su culto como héroes (Dion Casio, *Historia romana*, 51.20.6-8)<sup>17</sup>.

Tras la muerte del emperador, se celebraba la ceremonia la *Consecratio*. Durante dicha ceremonia, que se desarrollaba conforme a un ritual muy estricto, tras la procesión ecuestre alrededor de la pira fúnebre (construida con varios pisos, a modo de torre), tenía lugar la cremación del cadáver, ante la presencia de numerosos asistentes. Finalmente se soltaba un águila para simbolizar la ascensión del emperador al cielo, tal y como nos ha transmitido, con gran lujo de detalles, Herodiano de Siria, refiriéndose al funeral de Septimio Severo (muerto en 211):

Es costumbre entre los romanos deificar a los emperadores que han muerto, dejando a sus hijos como sucesores. Esta ceremonia recibe el nombre de Apoteosis. Por toda la ciudad aparecen muestras de luto en combinación con fiestas y ceremonias religiosas. Entierran el cuerpo del emperador muerto al modo del resto de los hombres, aunque con un funeral fastuoso [...] los miembros más nobles del orden ecuestre y jóvenes escogidos del orden senatorial levantan el lecho, lo llevan por la Vía Sacra, y lo exponen en el foro antiguo, en el sitio donde los magistrados romanos renuncian a sus cargos. A ambos lados se levantan unos estrados dispuestos en gradas; en un lado se encuentra un coro de niños de familias nobles y patricias, y en el opuesto hay uno de mujeres de elevado rango. Cada coro entona himnos y cantos en honor del muerto, interpretados en un ritmo solemne y lamentoso. A continuación, vuelven a levantar en andas el fúnebre lecho y lo llevan fuera de la ciudad, al Campo de Marte, donde han erigido, en el lugar más abierto, una construcción cuadrada sin otro material que enormes maderos ensamblados en un armazón a modo de casa [...]. Espancan entonces todo tipo de inciensos y perfumes de la tierra y vuelcan montones de frutos, hierbas y jugos aromáticos. No es posible encontrar ningún pueblo ni ciudad ni particular de cierta alcurnia y categoría que no envíe con afán de distinguirse estos dones posteriores en honor del emperador. Cuando se ha apilado un enorme montón de productos aromáticos y todo el lugar se ha llenado de perfumes, tiene lugar una cabalgata en torno de la pira, y todo el orden ecuestre cabalga en círculo, en una formación que evoluciona siguiendo el ritmo de una danza pírica. También giran unos carros en una formación semejante, con sus aurigas vestidos con togas bordadas en púrpura. En los carros van imágenes con las máscaras de ilustres generales y emperadores romanos. Cumplidas estas ceremonias, el sucesor del imperio coge una antorcha y la aplica a la torre, y los restantes encienden el fuego por todo el derredor de la pira. El fuego prende fácilmente y todo arde sin dificultad por la gran cantidad de leña y de productos aromáticos acumulados. Luego, desde el más pequeño y último de los pisos, como desde una almena, un águila es soltada para que se remonte hacia el cielo con el fuego. Los romanos creen que lleva el alma del emperador desde la tierra hasta el cielo. Y a partir de esta ceremonia es venerado con el resto de los dioses (Herodiano IV,2)<sup>18</sup>.

17. Dion Casio, *Historia Romana*. Libros L-LX. Traducción y notas de Juan Manuel Cortés Copete (2011) Biblioteca Clásica Gredos 395.

18. Herodiano, *Historia del Imperio romano después de Marco Aurelio*. Introducción, traducción y notas de J. J. Torres Esbarranch. Revisada por J. Arce. Biblioteca Clásica Gredos 80.

Perea Yébenes<sup>19</sup> ha subrayado muy acertadamente la diferencia cualitativa entre *Consecratio* y *Apotheosis*, actos que ocasionalmente han sido equiparados. Para dicho autor, la *Apotheosis*, no es sólo el clímax de la ceremonia de *Consecratio*, sino su consecuencia natural: son los dioses o los genios divinos quienes actúan para que sea efectiva la elevación del difunto a los cielos. Después de la *Apotheosis*, el emperador era admitido en el mundo de los dioses, de tal suerte que era considerado un *deorum numerum referri*<sup>20</sup>.

La más temprana fórmula iconográfica para representar la *Apotheosis* en Roma la encontramos en la «Apoteosis de Rómulo» que aparece en el reverso de un denario de L. Farsuleius Mensor, acuñado en torno al 75 a.C. En la citada moneda, el mítico fundador de Roma, de acuerdo con las referencias de Ennius, aparece como un personaje togado en el momento en que el dios Marte, conduciendo las riendas de una biga ceremonial, parece cederle un puesto a su lado. El carro aparece en posición ascendente y en la parte inferior del mismo se ha representado un escorpión, que debe entenderse como un marco astrológico<sup>21</sup>. Dicha fórmula iconográfica sería el antecedente para algunas de las escenas que han sido consideradas tradicionalmente como representaciones de *Apotheosis* en el primer arte imperial, como por ejemplo, los relieves del Altar Belvedere (12-2 a.C.). Uno de los relieves de dicho monumento (Vaticano, Museo Gregoriano Profano, Inv. n.1115) (Figura 1) se ha entendido como la escena de Apoteosis de César, con el personaje elevándose al cielo (*Caelus* personificado en la zona superior) en actitud triunfante montado en una cuadriga en movimiento ascendente en presencia de otras figuras (un togado y una mujer con dos niños, también togados). No obstante, la identificación de los personajes de este relieve ha sido objeto de controversia entre los estudiosos. Entre las aportaciones más interesantes sobre el tema destacamos la lectura realizada por Bridget A. Buxton, que ha centrado su atención en el significado de este importante monumento que representa las pretensiones de la casa de Augusto



FIGURA 1. RELIEVE CON ESCENA DE APOTHEOSIS QUE DECORA UNO DE LOS LADOS DEL ALTAR DEL BELVEDERE. Museos Vaticanos, Museo Gregoriano Profano (Rossa; © DAI Rome, neg. 75.1289)

19. Perea Yébenes, Sabino: «*Imago Imperatoris, ad sidera!* El funeral de los emperadores romanos, la apoteosis y el 'cuerpo doble'», *Oppidum*, nº 1. Universidad SEK. Segovia, 2005, p. 118.

20. «*Apotheosis*» en Smith, William, *Dictionary of Greek and Roman antiquities*, 1865, p. 105.

<https://archive.org/details/dictionaryofgreeosmituoft/page/106/mode/2up/view=theater>

21. Yarrow, Mariah «*Romulus' Apotheosis*», *American Journal of Numismatics*(AJN) Second Series 30, 2018, pp. 145-161, plate 31. <https://brooklynsabbatical.files.wordpress.com/2018/07/yarrow-ajn-30-offprint.pdf>

de monopolizar el poder de Roma y anuncia las ambiciones dinásticas durante los primeros años de su pontificado.<sup>22</sup>

A partir del año 27 a.C., cuando Octaviano asumió el título de Augusto, no sólo comenzaba la era imperial propiamente dicha, sino que se daba el primer paso para la práctica de adorar al hijo de un dios, que pronto recibiría, también, honores divinos. La divinización de los emperadores tuvo una amplísima difusión durante los siglos I y II y llegó a ser un estándar religioso, una vez confirmada por el Senado.

Pero todas estas creencias comenzaron a divulgarse tiempo después. En aquel entonces, tras haberlo hecho inmortal, le asignaron oficiantes y rituales de los que Livia –a la que había dado el nombre de Julia y de Augusta– fue nombrada sacerdotisa. Le permitieron, además, que hiciera uso de un lictor cuando ejerciese como sacerdotisa. Ella regaló doscientas cincuenta mil dracmas a un tal Número Ático, senador de rango pretorio, porque juró que había visto a Augusto ascender al cielo, como también se decía de Próculo y Rómulo». (Dion Casio, *Historia romana* 56,46, 1-2)<sup>23</sup>.

Iconográficamente, la *Apotheosis* propiamente dicha se representa de acuerdo con unas fórmulas convencionales que detallaremos a continuación, entre las que destaca la presencia de un águila (atributo de Júpiter) que sustenta al finado en su elevación. Además, el personaje divinizado puede tener una corona radiada sobre sus sienes y otros atributos. Junto a él suelen aparecer, asimismo, personificaciones de la Victoria que corona con laureles al personaje heroizado. Las fórmulas utilizadas en las monedas (cuyo análisis detallado se escapa a los propósitos de estas líneas) incluyen en el reverso la presencia de águilas, altares, piras funerarias, estrellas, coronas radiadas, ave fénix, además de diversos atributos iconográficos de dioses, y muchas veces repetida la leyenda *CONSECRATIO*, el ritual que convertía el *Funus imperatorum* en un verdadero triunfo. Por tanto, mientras la iconografía recurrente de las monedas evoca la ceremonia de Consagración y todo el ritual llevado a cabo durante la misma, la iconografía que aparece habitualmente tanto en la glíptica como en la gran escultura, evoca el momento culminante de dicho ceremonial, la *Apotheosis* propiamente dicha. En las siguientes líneas detendremos nuestra mirada en algunos ejemplos significativos de la era imperial.

Un fino camafeo de sardónice, atribuido al taller de Exilax, muestra al emperador Claudio montado sobre un águila de alas explayadas cuyas garras reposan sobre una palma. El emperador tiene el rostro de perfil, vuelto hacia la izquierda de la composición, donde sobrevuela una pequeña victoriola que se acerca a él para ceñir sus sienes con una corona de laurel. Claudio luce la égida de Júpiter sobre el pecho desnudo, cubriendo ambos hombros y un manto cubre la parte inferior de su cuerpo; sus pies están calzados con sandalias. Sostiene en sus manos un *lituus*, cetro del *augur* –antiguo símbolo etrusco de poder asociado al emperador reinante– y una doble

22. Buxton, Bridget A.: «A New Reading of the Belvedere Altar», *American Journal of Archaeology* 118, n. 1, 2014, p. 100-101.

23. Dion Casio, *Historia Romana*. Libros L-LX. Traducción y notas de Juan Manuel Cortés Copete (2011) Biblioteca Clásica Gredos 395.

cornucopia –alusión a la Concordia– (*Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles*, Inv. n. 265) (Figura 2). Una primera mirada a la composición sugiere que se trata de una escena de *Apotheosis*, por la presencia del águila, y así ha sido entendida tradicionalmente; sin embargo, algunos estudios sugieren que se trata de una representación extravagante del emperador vivo, adornado con los atributos (y por tanto, con el poder) de Júpiter. Smith<sup>24</sup> arguye que la representación pone énfasis en las referencias terrestres, el *lituus* y la doble cornucopia, que no están atestiguadas en otras *Apotheosis* de la era imperial. Claudio no tiene la corona radiada, atributo del *divus*, ni aparece vestido correctamente, como sucede en otros ejemplos. Si se acepta tal lectura, se trataría de un «retrato mitológico» y por tanto, dicha «extravagancia» sugiere que la iconografía muestra la divinización del emperador en vida.



FIGURA 2. CAMEO DE SARDÓNICE, ATRIBUIDO A SKYLAX. EL EMPERADOR CLAUDIO MONTADO SOBRE UN ÁGUILA. Paris. Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5844555>

24. Smith, R.R.: «Maiestas Serena: Roman court cameos and early imperial poetry and panegyric», *Journal of Roman Studies (JRS)*, 111, pp. 95-96.

Análoga composición, atributos y simbolismo puede otorgarse al cameo de sardónice con la imagen del joven Nerón montado sobre un águila y coronado por la Victoria que se conserva en Nancy (Nancy, *Bubkuitgèque Publique*), retrato creado con motivo de su coronación tras la muerte de Claudio, en el año 54. También en este caso, el propósito de la imagen pudo ser la representación del poder supremo del emperador asociado a Júpiter<sup>25</sup>. Como es sabido, Nerón no fue divinizado oficialmente, y en su honor no se celebró la *Consecratio*.

El Arco de Tito, situado en el Foro romano, fue construido poco después de la muerte del emperador en 81 d.C. por su hermano y nuevo emperador, Domiciano, con el propósito de anunciar su divinidad y la de su familia (incluido él mismo), un gesto de propaganda imperial a gran escala. Sin embargo, este arco situado en la Vía Sacra del foro romano no era un arco triunfal propiamente dicho, sino un monumento construido *ad hoc* para conmemorar la muerte de Tito y su deificación oficial (*Consecratio*)<sup>26</sup>. Los relieves del panel norte muestran a Tito como *triumphator*, tras su victoria sobre los judíos (70 d.C.), mientras que en el panel del lado meridional vemos la procesión triunfal con los despojos del templo, entrando en Roma, bajo el arco construido. En la clave de la bóveda, un águila de alas explayadas eleva al emperador a los cielos, señalando su *Apotheosis*. Como ha señalado Naomi J. Norman<sup>27</sup>, la complejidad del arco de Tito reside en la localización de sus relieves, que refuerzan la conexión entre el triunfo y la Apoteosis; además, la situación del arco en un punto estratégico en el paso obligado de las procesiones funerarias y triunfales, hace del monumento una especie de «dispositivo nemotécnico» que sugiere, al mismo tiempo, el pasado y el futuro, abriendo la posibilidad de revivir momentos históricos y procesiones funerarias a quienes pasaban y habrían de pasar en el futuro bajo su bóveda.

Siendo coemperadores, Marco Aurelio y Lucio Vero, en 161 d.C. erigieron una columna en el Campo de Marte, construida de granito rojo, en honor de Antonino Pío, deificado, rematada por la estatua del emperador. En su base, además de una inscripción dedicatoria (CILVI 1004) y una escena de *decursio*, se representó el ascenso del emperador y su esposa Faustina al cielo (Roma, *Musei Vaticani. Cortile della Corazza* Inv. n. 5115). La personificación de *Aeternitas* (como Aion, el tiempo eterno) aparece representado como genio juvenil desnudo y alado, con un orbe y una serpiente en su mano; su figura marca una diagonal ascendente y tras sus grandes alas explayadas, sostenidas y elevadas por dos águilas situadas

25. Smith, R.R.: «Maiestas Serena: Roman court cameos and early imperial poetry and panegyric», *Journal of Roman Studies (JRS)*, 111, n. 41.

26. El verdadero Arco Triunfal de Tito era un monumento de triple arcada que estuvo situado en el centro del hemicírculo del Circo Máximo, para celebrar el asedio y saqueo de Jerusalén y que actualmente está siendo objeto de nuevos estudios arqueológicos y reconstrucciones. Véase, Buonfiglio, Marialezia. «L'Arco di Tito al Circo Massimo: dalle indagini archeologiche alla ricostruzione virtuale», *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale* CXVIII, 2017, pp. 163-187.

27. Norman, Naomi J.: «Imperial Triumph and Apotheosis: The Arch of Titus» en Derek B. Counts and Anthony S. Tuck (eds.), *Koine. Mediterranean Studies in honor of R. Ross Holloway*, Oxford/Oakville, Oxford Books, 2009, p. 52.

a ambos lados, emergen los bustos de Antonino y su esposa, ataviados con toda corrección y sosteniendo en sus manos el cetro –coronado por el águila, en el caso del emperador–.

En la zona inferior del relieve, el Genio del Campo Marzio personificado está recostado en el suelo, agarrando con sus manos el obelisco que mandara erigir Augusto años atrás como reloj solar. Frente a él está la *Dea Roma*, representada con su habitual iconografía de guerrera y rodeada de trofeos, levantando su mano en señal de complacencia ante el suceso. Sobre el escudo de la *Dea Roma* es visible la imagen de los gemelos amamantados por la loba, como referencia al origen y fundación de la ciudad (Figura 3). Llama la atención la analogía iconográfica del pedestal citado con uno de los relieves reutilizados que un día decoraron el Arco de Portogallo (Roma, Via Lata), de datación controvertida, donde Adriano quiso representar la divinización de su esposa Vibia Sabina, que murió en el año 136 d.C. En uno de esos relieves el emperador sentado sobre una silla curul y acompañado por el Genio del Campo Marzio y otro personaje (¿Antonino Pío?), contempla la *Apotheosis* de Sabina que se eleva a las alturas, desde la pira funeraria, a hombros de una figura femenina alada, que sostiene una antorcha encendida en sus manos y que se ha identificado con la personificación de *Aeternitas* (Roma, Musei Capitolini, Inv. n. MC1213).

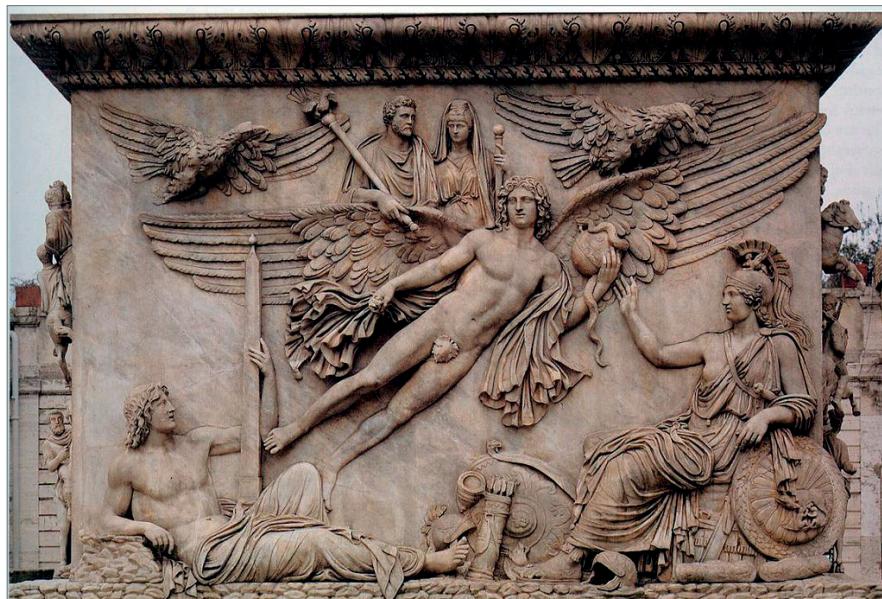


FIGURA 3. RELIEVE DEL PEDESTAL DE LA COLUMNA DE ANTONINO PÍO. ANTONINO Y FAUSTINA ELEVADOS POR EL GENIO DE LA MUERTE. 161 D.C. Roma. Musei Capitolini. <https://www.flickr.com/photos/8449304@No4/857021357>



FIGURA. 4. TÍMPANO DEL CAPITOLIUM DE DOUGGA, CON REPRESENTACIÓN DE LA APOTHEOSIS DE ANTONINO PÍO. 166-167 D.C. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Details\\_of\\_the\\_Capitoline\\_Temple\\_in\\_Dougga#/media/File:TnSitedougga\\_15.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Details_of_the_Capitoline_Temple_in_Dougga#/media/File:TnSitedougga_15.JPG)

El tímpano del *Capitolium* de Dougga (Figura 4), construido a expensas de Lucius Marcius Simplex, y de su hijo Lucius Marcius Simplex Regillianus, en 166 ó 167 d.C. contiene un relieve con la *Apotheosis* de Antonino Pío. Muy deteriorado en la actualidad; aún son visibles las enormes alas abiertas del águila, representada en pleno vuelo y marcando el sentido ascensional de izquierda a derecha; tras las alas también se puede advertir el torso desnudo del emperador, caracterizado como una *imago clipeata*, similar a la representación de los difuntos que aparecen en los frentes de los sarcófagos romanos.

Emulando la *Apotheosis* pública del emperador, ocasionalmente también se representó en el arte romano la ascensión de personajes nobles e incluso de los libertos<sup>28</sup>. Ejemplo de ello es el relieve que ocupa el tímpano del *sacellum* de los Augustales de Misenum, fechado en 162 d.C., con la representación de la *Apotheosis* de Cassia Victoria and L. Laecanius Primitivus, e, incluso, de los libertos.

28. Lo Monaco, Annalisa: «Algide e belle come dee. Immagini private e apoteosi a Romain età medio-imperiale» en E. La Rocca y C. Parisi Presicce (eds.): *Ritratti. Le tante facce del potere*, Roma, Mondadori, 2011.

Llegados a este punto, se hace obligada la mención del gran relieve procedente del Monumento de los partos, de la antigua Éfeso, un magnífico friso de 40 metros de longitud, monumento conmemorativo de las victorias de Lucio Vero y Marco Aurelio contra los partos. Dicho relieve suele denominarse la *Apotheosis* del emperador Lucio Vero (Wien, Ephesos Museum, Inv. n. 1867) y en él aparece el emperador efigiado como militar, en el momento en que la *Dea Victoria* le coge de la mano y le ayuda a subir al carro, en posición de movimiento ascendente. Bajo los caballos, la tierra personificada con cornucopia ofrece sus frutos y *Phosphorus* y *Helio* le preceden, alumbrando su Triunfo. Compartimos la opinión de Michaela Fuchs<sup>29</sup> de que el citado relieve no muestra la ascensión al cielo de Lucio Vero, sino que es la representación del *Triumphator*, una escena triunfal. Es cierto que ambos conceptos estuvieron indisolublemente unidos y que la línea que los separa es muy difusa en ocasiones, ya que la *Apotheosis* era concedida tras el Triunfo, pero junto a los argumentos citados por dicho autor, es preciso subrayar que la propia iconografía de la *Apotheosis* en época de Lucio Vero había adquirido unos convencionalismos iconográficos que distaban mucho del relieve de Éfeso, como acabamos de comprobar.

Los prototipos icónicos forjados en la Roma imperial pasaron a la Edad Media a través de la eboraria tardoantigua y bizantina. Ejemplo de ello es un díptico consular de Aurelio Símaco (345-402 d.C.), hoy en el Museo Británico (London, British Museum Inv. n. MME 57,10-13,1)<sup>30</sup>, donde la imagen del triunfo (asociada con un desfile de elefantes) precede a la ascensión del personaje a las alturas, este caso ayudado por dos genios alados masculinos (Figura 5). En los últimos años del siglo IV de nuestra era, los dípticos se utilizaban en muy variadas circunstancias, casi siempre como regalos o

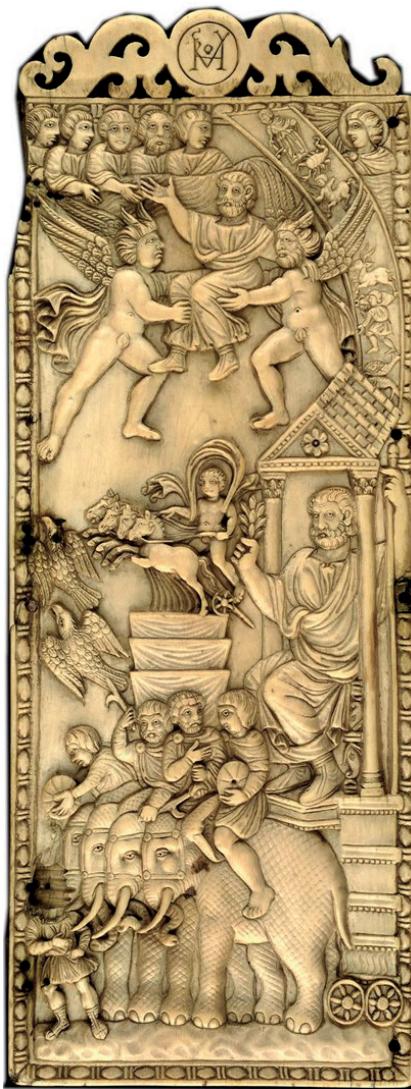


FIGURA 5. DÍPTICO CONSULAR EBÚRNEO DE AURELIO SÍMACO (345-402 D.C.). London, British Museum Inv. MME 57,10-13,1 ©British Museum

29. Fuchs, Michaela. «Staatsideologie und Herrscherpanegyrik: neue Überlegungen zum Parthermonument von Ephesos», *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 2003, pp. 8-29.

30. Rodríguez López, María Isabel: «Imágenes del poder: los dípticos consulares», en Sanz Serrano, Rosa; Moreno Arrastia, Francisco José & Pérez-Accino, José Ramón (eds.), *Actas del I Simposio Internacional TEMPVS BARBARICVM, CEFYP*, Madrid, 2011

recordatorios para las élites y los sectores más elevados de la sociedad romana hacían circular en ellos, sus ideas y sus aspiraciones; se utilizaban, por tanto, como medios de propaganda, razón por la que sus imágenes estuvieron dotadas de contenidos simbólicos. Fueron marcadores sociales que algunos autores han designado como «cartas ebúrneas» de y para los poderosos.

El díptico que nos ocupa muestra una imagen sinóptica, en la que se representan, simultáneamente, tres momentos. En el centro de la composición, a la derecha, un hombre barbado y ataviado con la toga senatorial está sentado bajo un baldaquino columnado que semeja un *naískos*, cuya estructura se yergue sobre un carro tirado por cuatro elefantes. Parece probable que la figura represente al propio *Q. Aurelius Symmachus*, quien sirvió en las más altas esferas de la función pública como pro-consul y cónsul. La siguiente escena muestra su muerte, representada por una pira funeraria cubierta con un manto y sobre la cual puede verse una cuadriga; dos águilas simbolizan el alma, alejándose de la pira. En la sección superior, es llevado al cielo por varias figuras aladas, personificaciones de sendos genios de la muerte. Atraviesan un arco con los signos del Zodiaco, mientras son observados por Helios. En la cumbre, cinco antepasados le dan la bienvenida por su *Apotheosis*. Los genios que lo elevan, así como el dios Sol y los signos zodiacales (de Libra hasta Piscis, que significa el período entre el equinoccio de otoño y el equinoccio de primavera), atestiguan sus convicciones paganas.

### 3. LA DIVINIZACIÓN DEL EMPERADOR COMO «RETRATO MITOLÓGICO»

La *Apotheosis* y todo el constructo político asociado a ella tuvo como consecuencia, en el plano iconográfico, la creación de la imagen deificada del emperador, que exhibía su divino poder a través de efigies concebidas como verdaderos retratos mitológicos, análogos a las figuras de los héroes y de los mismos dioses. A continuación, analizaremos de forma sucinta, su desarrollo en el arte romano.

A través de la escultura romana monumental (destinada al «gran público») y de las piezas de pequeño tamaño como cameos (destinadas a las élites), podemos vislumbrar la plasmación artística y creciente de la asimilación entre los hombres (los Césares) y los dioses, un asunto de enorme trascendencia en el mundo romano. Como ha señalado Zanker, tras la victoria en *Actium*, los símbolos marinos como navíos, *rostra*, delfines o victorias, comenzaron a aparecer en el arte oficial, y la batalla pasó a ser considerada como un símbolo de la barbarie oriental<sup>31</sup>. Con Augusto comenzaba una nueva era, la *Aurea Aetas*, tiempo en el que la imagen del príncipe

31. Zanker, Paul: *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley, Calif: University of California Press, 1995, pp. 106-109. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3f59n8bo/>

jugó un papel determinante como medio de persuasión y propaganda política. En las monedas de Octaviano/Augusto se introdujeron símbolos que evocaban ese tiempo arcano, la *Aurea Aetas*, como el capricornio, la cornucopia, la imagen de Apolo, el *Saeculum frugiferum* y otros, que se enraízan en la monarquía helenística<sup>32</sup>.

A partir del 36 a.C., tras la victoria naval en Naúlico sobre Sexto Pompeyo (que fue nombrado como *Imperator iterum* y *Praefectus Classis et Orae Maritimae* por sus hazañas navales), Octaviano puso en marcha un programa de propaganda política con el propósito de deslegitimar a los Pompeyos. Perea Yébenes ha observado en este punto que «ni en las monedas ni en las gemas, ni los Pompeyos ni Octaviano pretendían usurpar la imagen del dios, sino que co-participaban gustosos de su mitología triunfal, aunque es verdad que a veces traspasaron esa delgada y delicada raya que, en las representaciones, separa a los grandes hombres de los dioses»<sup>33</sup>. Dicho programa político-propagandístico se vio fortalecido después de la victoria en *Actium* (31 a.C.) y la subsiguiente anexión del reino de Alejandría. Augusto se equiparó con Neptuno, como tiempo atrás lo hubiera hecho Demetrios Poliorcetes con Posidón<sup>34</sup> y acuñó una imagen idéntica a la que es habitual para el dios marino. Por su calidad artística, el ejemplo más destacado de dicha imagen que ha llegado hasta nosotros es una cornalina anaranjada de fina talla procedente de *Hadrumentum*, con la inscripción griega ΠΟΠΙΛ ΑΛΒΑΝ (*Popil Alban*), posiblemente el autor o propietario de la pieza (*Museum of Fine Arts Boston*, inv. n. 27.733) (Figura 6). Los rasgos fisionómicos faciales de Octaviano son bien reconocibles, pero su cuerpo y su actitud triunfante lo convierten en el dios marino, un *Neptunus triumphans*. Octaviano sube ágil a la embarcación sosteniendo con firmeza las riendas de una cuadriga de hipocampos en un mar embravecido y empuñando el tridente (símbolo del poder marítimo) con la diestra, mientras un exiguo manto flota movido por el viento y cubre levemente sus brazos y su dorso. Entre las ondas del mar asoma la cabeza de una figura masculina, que ha sido interpretada por algunos autores como representación de Pompeyo o Antonio vencidos<sup>35</sup>. En nuestra opinión, esta figura puede efigiar, simplemente, la imagen de Tritón, como comparsa habitual del dios marino, impresión compartida por algunas fuentes<sup>36</sup>.

La potestad sobre el mar y la captura de las 300 naves en *Actium* se representó en un cuño fechado en torno a 30-20 a.C. que muestra a Octaviano coronado en el anverso, mientras el reverso ofrece la imagen de una columna rostral decorada con anclas y seis espolones de naves, sobre la cual se yergue la imagen de un

32. Győri, Victoria: «The *Aurea Aetas* and Octavianic/Augustan Coinage», *Revista numismática OMNI*, n. 8, 2014. pp. 36-56.

33. Perea Yébenes, Sabino: «Octavianus - Neptunus», *CADMO. Revista de Historia da Universidad de Lisboa*, 23, 2013, 147-167, p. 156.

34. Bosworth, Brian: *op.cit.*, p. 1.

35. Perea Yébenes, Sabino: *op. cit.* (2013), p. 164, nota 38.

36. Véase la descripción de la pieza dada en la Web del *Museum of Fine Arts* de Boston: <https://collections.mfa.org/objects/242574/oval-gem-with-augustus-as-neptune-mounting-a-seachariot>

personaje estante (¿Octaviano?) y desnudo que sostiene un cetro en su mano derecha y un *parazonium* en la izquierda (British Museum, n. R.6168).



FIGURA 6. CORNALINA PROCEDENTE DE HADRUMETUM. OCTAVIANO REPRESENTADO COMO NEPTUNO. SIGLO I A.C. Boston, Museum of Fine Arts. <https://collections.mfa.org/download/242574;jsessionid=39371F955F983634FC463AA479C607DC>

Otras monedas acuñadas por las mismas fechas, como los denarios de *Brundisium* y Roma ofrecen el busto de una Victoria alada en el anverso y la imagen de un Octaviano heroizado, representado como hijo de Neptuno en el reverso (Figura 7). El César aparece efigiado como héroe desnudo, con el manto cayendo sobre su dorso; tiene una pierna flexionada sobre el orbe y sostiene en sus manos un cetro y un aplustre (*aplustrum*)<sup>37</sup> respectivamente. El aplustre o *acrostolium* convierte simbólicamente a Octaviano en Señor del Mar, mientras el cetro y el globo lo caracterizan como dominador del mundo. La inscripción CAESAR•DIVI•F (*Caesar Divi filius*) completa el campo del reverso.

Tanto los emperadores de la dinastía Julio-Claudia como los Flavios y los Antoninos, aunque con matices, harían suya esta ideología y se hicieron representar bajo la apariencia divina, siendo Júpiter, como ya se ha señalado, el dios

37. El *aplustrum* era un ornamento formado por tablas de madera pintadas de colores, que decoraba la proa de los barcos y había pasado a ser uno de los atributos más frecuentes de Neptuno, como demuestran algunas de las estatuas más conocidas del dios, como la conservada en el Museo Lateranense (Vaticano inv. n. 10315), exhumada en 1824 por Panfilo di Pietro en *Portus*.



FIGURA 7. DENARIO DE BRUNDISIUM O ROMA (32-29 A.C.) A/ BUSTO DE VICTORIA A DER. R/ NEPTUNO A IZQ. CON CETRO, ACROSTOLIUM Y PIE SOBRE GLOBO; CAESAR DIVI F. AR 3,13 G. 17,9 MM. RIC-256. FFC-44. American Numismatic Society; ID: 1937.158.439. <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=4617&lot=429>

cuya semblanza habría de ser las más de las veces compartida<sup>38</sup>. También lo hicieron las emperatrices desde Livia, asimiladas a diosas como Demeter, Hera o Afrodita, preferentemente<sup>39</sup>.

La gran escultura, la glíptica y los cuños monetales fueron, pues, los medios preferidos para ofrecer el mensaje propagandístico de la imagen del *Divo*. El prototipo iconográfico más habitual en la gran escultura de estos reinados presenta al emperador coronado y semidesnudo, descalzo, apenas cubierto su cuerpo con un manto, sosteniendo el cetro en la mano, unas veces sedente y en ocasiones, estante en marcado *contrapposto* de herencia griega. También suele aparecer sosteniendo un orbe en la mano, como «Señor del mundo». Su cuerpo de complejión atlética se asemeja al de los dioses y su rostro, aunque idealizado, sugiere sin dudas, la identificación del retratado. El Augusto procedente del *Serapeum* de Tesalónica (Museo Arqueológico de Tesalónica), el conservado en el Museo del Ermitage, el hallado en 1750 en el Teatro de Arlés (*Arles, Musée de l'Arles et de la Provence antiques*), el procedente de *Emerita Augusta* o el emperador divinizado que conserva hoy el Museo del Prado (Inv. n. E000166), el del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (Inv. n. 6040, cabeza moderna), el Tiberio-Júpiter del Museo Gregoriano Profano (Inv. n. 9961) entre otros, responden al citado prototipo de emperador como *divus*. De todas las esculturas que representan al emperador como Júpiter destacamos el colossal Claudio del Vaticano (Vaticano, Museo Pío Clementino, Inv. n. 243) (Figura. 8), procedente del antiguo teatro de *Lanuvium*, donde fue hallado en 1865. Estante y con el gesto altivo, el emperador luce la corona cívica de hojas de roble y además de los atributos citados, sostiene una patera en su mano y va acompañado de un

38. Escámez de Vera, Diego M: «Júpiter Óptimo Máximo en la propaganda de Augusto y Vespasiano: justificación religiosa de dos fundadores dinásticos», *Antesteria*, 3 (2014), 189-207, pp. 202-205.

39. Véase, Fernández Uriel, Pilar y Nogales Basarrate, Trinidad. «La fuerza de la imagen: Iconografía de las princesas de la dinastía Julio-Claudia», *Akros, Revista de Patrimonio*, n.2 (2003), p. 73 y ss. pp. 69-78.



FIGURA 8. ESTATUA EN MÁRMOL QUE REPRESENTA AL EMPERADOR CLAUDIO COMO JÚPITER. Vaticano, Museo Pío Clementino. 41-54 d.C. <http://ancientrome.ru/art/artworks/img.htm?id=5376>

solitario, las obras lo muestran de perfil (*Paris, Cabinet des Médailles*, Inv. n. 234), coronado de laurel, en ocasiones exhibiendo égida de Zeus y lanza (*London, British Museum* Inv. n. 1867,0507.484 y *New York, Metropolitan Museum*, Inv. n. 42.II.30), en otras mostrando el águila de Zeus coronando su cetro (Catedral de Aquisgrán) o la corona radiada que lo asemeja al Sol (*Cologne, Römisch-Germanisches Museum*, Inv. n. nv.70,13). En la magnífica Gema augústea (*Vienna, Kunsthistorisches Museum* Inv. n. IXa56) Augusto aparece representado como Júpiter junto a la *Dea Roma*, acompañado de diversas figuras alegóricas (La Tierra, el Océano, *Oikoumene*) y

águila, que posa a sus pies. Tales atributos lo asimilan al padre de los dioses, pero su rostro avejentado, de facciones realistas, evoca al Claudio hombre.

La glíptica manufacturada durante la dinastía Julio-Claudia produjo ejemplares de extraordinaria calidad en los que la iconografía que abordamos fue asunto muy repetido y que ha sido bien estudiado en fechas recientes<sup>40</sup>.

La glíptica es un medio plástico dirigido a las élites y en sus imágenes todos los Julio-Claudios, de Augusto a Nerón, hicieron suyos los atributos divinos, mostrando toda su majestad y ostentando, a través de sus efigies, un mensaje rotundo de su autoridad, una consigna de seguridad y de paz en un imperio universal<sup>41</sup>. El camafeo estaba «dirigido a una élite educada y selecta, resulta más sofisticado y elaborado y, tal vez, en ello radica su gran valor para el estudioso de este período»<sup>42</sup>.

Una revisión de las obras más significativas del arte glíptico pone de relieve la fuerza del mensaje simbólico que los gobernantes quisieron transmitir en ellas. Cuando el retrato de Augusto aparece en

40. Entre los trabajos dedicados al tema merecen citarse Gólyniak, Paweł: *Engraved Gems and Propaganda in the Roman Republic and under Augustus*, Oxford, Archaeopress, 2020 y Smith, R.R.R.: «Maiestas Serena: Roman Court Cameos and Early Imperial Poetry and Panegyric», *The Journal of Roman Studies*, Volume 111, 2021, pp. 75-152.

41. Smith, R.R.R.: *op. cit.* p. 106.

42. Fernández Uriel, Pilar: «Un aspecto de la imagen del poder: Los retratos en los camafeos de tradición augústea», *Eikon/Imago*, 3, 2013/1, p. 140.

otros personajes divinizados de la *Domus Imperatoria*, un retrato colectivo imperial cargado de complejo simbolismo.

Los modelos citados habrían de pervivir en reinados posteriores, aunque en las efigies de los sucesores se introdujeron, paulatinamente, algunas novedades. Con Tiberio, por ejemplo, se observa por primera vez la imagen del emperador-dios ataviado como militar, con *paludamentum* y coraza (acaso un primer paso de la asimilación del emperador con Marte, que culminaría en época adrianea), momento en el que, no obstante, también se pueden vislumbrar la égida y el rayo, atributos de Zeus (*Vienna, Kunsthistorisches Museum*, Inv. n. IX a 61). El joven Calígula, en posición frontal, exhibió también coraza con égida en sus retratos (*New York, Metropolitan Museum* Inv. n. II.195.7) y en otros ejemplos aparece entronizado en compañía de la *Dea Roma*, sosteniendo una enorme cornucopia doble repleta de dones y un cetro coronado por el águila. La cornucopia doble era el símbolo de la *Concordia*, una diosa tenida por hija de Júpiter y la Justicia que personificaba el acuerdo, el entendimiento y la armonía; otro aspecto que lo asimila a los dioses entronizados es la colocación de sus pies reposando sobre un escabel, sin contacto alguno con el plano terrenal (*Vienna, Kunsthistorisches Museum*, Inv. n. IX a 59).

Del reinado de Claudio nos han llegado diversos modelos: el busto sencillo de perfil laureado (*London, British Museum* Inv. n.1939,0607), coronado y mostrando la égida (*Dresden, Grünes Gewölde*, Inv.n. V 1 y *Paris, Cabinet des Médailles* Inv. n. 269), con la égida sobre la coraza (*Paris, Cabinet des Médailles* Inv. n. 270) y también en una imagen de cuerpo entero, estante, coronado, desnudo con la égida envuelta en su cuerpo, sosteniendo el rayo y el cetro en sus manos y con un águila a sus pies (*The Art Institut of Chicago*, Inv. n. 1991.375).

De la mano del culto imperial consolidado, el «retrato mitológico» de los emperadores sobrepasó temporalmente el tiempo de la dinastía Julio-Claudia que lo había impulsado y, aunque en el marco de diversa coyuntura política, continuó siendo esencial en el marco de las relaciones políticas de Roma. En el caso de la dinastía Flavia, Domiciano ideó un sistema de justificación dinástica diferente al modelo de los Julio-Claudios, con la voluntad de mostrar la ausencia de lazos con quienes habían sido sus predecesores en el poder. Conscientemente, Domiciano había creado una nueva «gens divina» en la que sus antepasados *divus Vespasianus* y *divus Titus*, legitimaban su propio poder, creando instituciones y erigiendo templos para honrar la memoria de sus próceres y fortaleciendo el culto imperial con ciertas peculiaridades<sup>43</sup>.

La moda de representación «a lo divino» pervivió largo tiempo en el retrato imperial. No sólo los dioses y sus atributos fueron el modelo, sino también los desnudos heroicos<sup>44</sup>, como demuestran las estatuas de Vespasiano y Tito halladas en

43. Escámez de Vera, Diego. M.: «Domiciano y el culto imperial provincial: ¿imitación o imposición», *Gerión* 35(2) 2017: p. 567.

44. Hallett, Christopher H: *The Roman nude: heroic portrait statuary 200 B.C.-A.D. 300*. Oxford studies in ancient



FIGURA 9. ESTATUA EN MÁRMOL QUE REPRESENTA A DOMICIANO HEROIZADO PROCEDENTE DE LABICUM. CIRCA 70-79 D.C. Gliptoteca de Munich. [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Domitianus\\_Glyptothek\\_Munich\\_394.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Domitianus_Glyptothek_Munich_394.jpg)

el Colegio de los Augustales de *Misenum* (Baia, *Museo Archeologico*); ambas obras muestran al personaje completamente desnudo (heroizado o deificado) y acompañado por un trofeo militar junto a sus pies, para subrayar su autoridad militar. El desnudo heroico del emperador, asociado, o no, a otras connotaciones iconográficas, debe ser considerado, *per se*, indicio de deificación. El tratamiento del cuerpo heroico se inspiró fundamentalmente en los modelos griegos de Policleto y Práxiteles, pero las facciones realistas del rostro (especialmente en la dinastía Flavia) convierten estas obras en retratos y por tanto, en «retratos mitológicos». Mención especial merece el Domiciano juvenil procedente de *Labicum* (Munich, Gliptoteca, Inv. n. 394), obra realizada durante el reinado de Vespasiano, en torno a 70-79 d.C. (Figura 9); con el cinturón de la espada atravesando diagonalmente su pecho, y el manto enrollado sobre el hombro izquierdo, el joven príncipe quedaba convertido en un personaje de naturaleza apolínea, encarnación viva de lo divino.

Las esculturas del emperador Trajano concebido con atributos divinos se generalizaron en todo el Imperio, como pruebas de la difusión e intensificación del culto imperial que tuvo lugar durante su reinado<sup>45</sup>. Se trata de verdaderas producciones encomiásticas del *Optimus Princeps* –tanto o más aduladoras que el célebre Panegírico del emperador escrito en el 100 d.C. por Plinio el

Joven–, pero en ellas apenas se vislumbra la voluntad del emperador de retornar a las antiguas tradiciones republicanas, sino que parecen exaltar al emperador como dueño absoluto del mundo. Entre dichas obras merecen citarse los retratos heroicos procedentes de Castelgandolfo (*Copenhagen NY Carlsberg Glyptothek*, Inv. 2571), la estatua colossal del emperador conservada en el Museo Arqueológico de Pythagoreio, en Samos (Figura 10) de rostro realista, así como o el extraordinario ejemplar de hallado en las excavaciones de *Italica* hacia 1788. A pesar de sus carencias, su tamaño colossal, la idealización, la pose heroica y su cuerpo –desnudo y perfecto– hacen de él un logrado símbolo del Triunfo imperial asociado a la

culture and representation. Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 259-264.

45. Fischwick, D. *The Imperial Cult in the Latin West: Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire*, Vol. 1, Plate 2, Leiden, 1987.

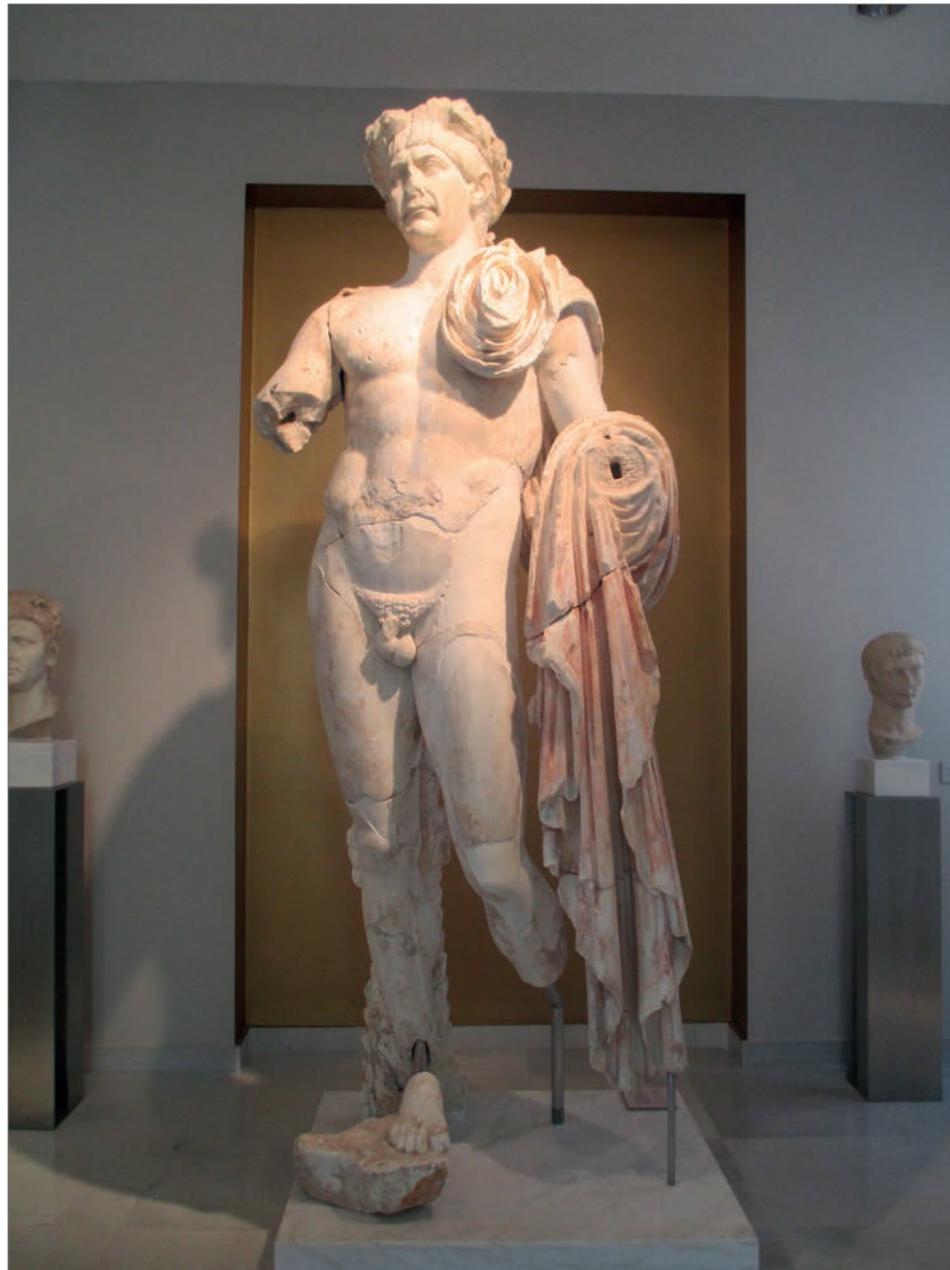


FIGURA 10. ESTATUA COLOSAL EN MÁRMOL QUE REPRESENTA A TRAJANO HEROIZADO. Museo Arqueológico de Pythagoreio, Samos. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Archaeological\\_Museum\\_of\\_Pythagoreio\\_-\\_Statue\\_of\\_Trajan\\_2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Archaeological_Museum_of_Pythagoreio_-_Statue_of_Trajan_2.jpg)



FIGURA 11. ESTATUA COLOSAL DE TRAJANO DIVINIZADO PROCEDENTE DEL TRAINEUM DE ITALICA. Sevilla, Museo Arqueológico. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trajano\\_de\\_It%C3%A1lica\\_\(Sevilla\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trajano_de_It%C3%A1lica_(Sevilla).jpg)

divinidad (Museo Arqueológico de Sevilla, Inv. n. REP00095) (Figura 11).

Entre los bustos de Trajano que han llegado hasta nosotros merecen citarse los realizados para celebrar la *Decennalia* del emperador, en 108 d.C., como el hallado en Roma (*London, British Museum* Inv. n. GR 1805.7-3.93), el conservado en el Museo del Louvre, de la Colección Albani (Inv. n. Ma 1250.1)<sup>46</sup> o el procedente de Salona (*Dalmatia, Croacia*), hoy en Viena (*Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung* Inv. n. I, 104) (Figura 12). En estas imágenes conmemorativas de los diez años de reinado, el busto del emperador se yergue sobre una sencilla báscula ática y se muestra sin ningún atributo más que la desnudez heroica y el realismo algo idealizado del rostro; su peinado trae a la memoria los retratos de los primeros Julio-Claudios.

El busto de Trajano procedente de las termas de Caracalla (*NY Carlsberg Copenhagen* Inv. n. 1723) ofrece un modelo iconográfico diferente, aunque también aparece desnudo y con el rostro idealizado, ya que en él se subraya la filiación divina porque la égida de Zeus, sujetada con un *gorgoneion*, a modo de fibula, cubre su hombro izquierdo (Figura 13). En el retrato conservado en Munich (*Staatliche Antiken Sammlungen, Glyptothek*, Inv. n.335) (Figura 14) el emperador aparece con el rostro idealizado y sus sienes se adornan con la corona cívica de hojas de roble y medallón central; el cinturón de la espada atravesando su pecho diagonalmente y la égida, símbolo del divino poder de Júpiter, cubre su hombro izquierdo: su efígie evoca la grandeza de los antiguos príncipes helenísticos.

Diversas obras bien conocidas, que corresponden ya a la dinastía de los Antoninos, fueron erigidas aludiendo a la condición divina del gobernante, tanto para efigiar y honrar al emperador reinante como para legitimar su poder

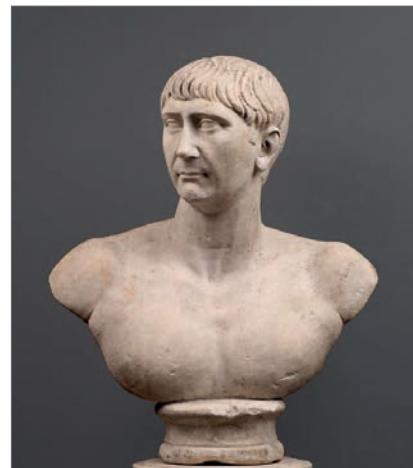


FIGURA 12. BUSTO DE TRAJANO PROCEDENTE DE SALONA (DALMATIA, CROACIA). Viena. Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung. <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/50052/?lv=detail>



FIGURA 13. EL BUSTO DE TRAJANO PROCEDENTE DE LAS TERMAS DE CARACALLA. Copenhagen NY Carlsberg Glyptothek. <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=350Otro>

46. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010275403>



FIGURA 14. BUSTO DE TRAJANO REPRESENTADO CON CORONA CÍVICA Y ÉGIDA. MUNICH. Staatliche Antiken Sammlungen, Glyptothek, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Traianus\\_Glyptothek\\_Munich\\_72.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Traianus_Glyptothek_Munich_72.jpg)



FIGURA 15. ESTATUA DE MÁRMOL QUE REPRESENTA AL EMPERADOR HADRIANO COMO MARTE. ROMA, Museos Capitolinos. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Statue\\_of\\_Hadrian\\_as\\_Mars%2C\\_the\\_Roman\\_god\\_of\\_war%2C\\_from\\_Italy%2C\\_AD\\_117%2C\\_E%28o%93125%2C\\_Capitoline\\_Museums\\_%2812878398075%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Statue_of_Hadrian_as_Mars%2C_the_Roman_god_of_war%2C_from_Italy%2C_AD_117%2C_E%28o%93125%2C_Capitoline_Museums_%2812878398075%29.jpg)

mediante la representación de los emperadores de épocas precedentes. Junto a lo ya expuesto, merece señalarse que, desde el siglo II los emperadores se identificaron frecuentemente con Marte, dios de la guerra, como el Adriano de los Museos Capitolinos (Inv. n. 12878398075) (Figura 15) y con héroes concretos, como demuestra el Comodo-Hércules del Museo Capitolino (Inv. n. MC1120).

En todos los casos la imagen divinizada o heroizada del emperador se asoció iconográficamente al gesto mayestático, a la desnudez heroica o la indumentaria divina, además de la exhibición de atributos característicos de los dioses o héroes modélicos. Ejemplos de ello son la estatua colosal de Adriano (*Musée Archéologique, Vaison-la-Romaine*, Inv. n. 56 A.F.), el Antonino Pío heroico del *Palazzo Altemps* (Inv. n. 8653) (Figura 16) o el Marco Aurelio que se conserva en las colecciones del Museo de San Antonio (*Texas Museum of Art*, Inv. n. 85.136.1). Las dos últimas obras citadas muestran al emperador deificado (mediante la consabida desnudez heroica) en virtud de sus victorias en el campo de batalla, lo que se advierte en el armamento y el traje militar que aparecen a sus pies.

Se admite que durante el siglo III el culto imperial fue declinando, especialmente durante el gobierno de Maximino Tracio (235-238 d.C.), que confiscó los bienes de los templos para así financiar necesidades militares. Iconográficamente, merece destacarse la excepcional estatua broncínea de Treboniano Galo (251-253 d.C.) heroizado, concebido como si se tratara de un príncipe helenístico (*New York, Metropolitan Museum* Inv. n. 05.30). Más tarde, la adopción del cristianismo como religión oficial, sería otro golpe significativo en detrimento de las prácticas de culto tradicionales. Sin embargo, como han señalado algunos autores<sup>47</sup>, todo parece indicar, que el declive y la desaparición completa de las prácticas del culto imperial, fue muy paulatina. El título de *divus* lo utilizaron emperadores cristianos como Joviano, Valentíniano I, Graciano o Teodosio I. Constantino el Grande mandó erigir un santuario a su dinastía en *Hispellum* (Spello, Umbría), siendo el último emperador al que se llamó *divus* fue Anastasio I (491-518), seguramente convertido en un título meramente honorífico.



FIGURA 16. ESTATUA COLOSA DE MÁRMOL QUE REPRESENTA AL EMPERADOR ANTONINO PÍO COMO MARTE. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps. [https://publications.artic.edu/roman/api/epub/480/501/print\\_view](https://publications.artic.edu/roman/api/epub/480/501/print_view)

#### 4. RECAPITULANDO

No es tarea fácil establecer compartimentos estancos para marcar la línea difusa que separa diversos conceptos simbólicos asociados al poder imperial, ni tampoco las características que definen su plasmación artística y su iconografía. Victoria, triunfo y fama fueron expresiones icónicas del poder principesco, que contribuyeron a la divinización del gobernante tras su muerte. Todo ello conllevó que las representaciones plásticas mostraran afinidades y diferencias, ambigüedades, confusión y aproximación en no pocos casos. Como hemos señalado, para el mundo clásico el proceso de glorificación del príncipe se inició durante la Macedonia gobernada por Alejandro Magno, y habría de alcanzar su culminación de la mano del culto

47. Boin, D.: *Late Antique Divi and Imperial Priests of the Late Fourth and Early Fifth Centuries*, en: Salzman M.R., Sághy, M. y Testa R.L. (eds.), *Pagans and Christians in Late Antique Rome: Conflict, Competition, and Coexistence in the Fourth Century*, Cambridge 2015, p. 139-161.

imperial romano. En el marco de las manifestaciones religiosas oficiales, este culto generó la creación de unas imágenes propagandísticas –únicas– que asimilaban al gobernante en vida con un héroe o un dios.

Es preciso considerar e incidir en el hecho de que ese constructo ideológico-religioso que fue el culto imperial descansaba en diferentes pilares de sostén, siendo las imágenes, uno de los mejores medios de difusión y persuasión ideológica posibles para su irradiación y ulterior pervivencia. Con el terreno bien abonado, la *Apotheosis* del emperador se plasmó inicialmente a través de las monedas y esculturas o relieves (de gran y pequeño formato), con diferentes fórmulas iconográficas en un principio, y más tarde concebida en términos iconográficos repetidos y convencionales. Desde el reinado de Domiciano, con la representación de la *Apotheosis* de Tito en el centro del intradós que decora el arco de la Vía Sacra en el foro romano, se forjaba la consabida fórmula iconográfica más extendida (aunque no la única) para representar al *divus*: la elevación al cielo del personaje deificado sobre las alas de un águila, que se convertiría en un iconotipo reinterpretado a lo largo del tiempo hasta la tarda antigüedad, especialmente en la *pars orientalis* del imperio. Dicha *Apotheosis* estuvo siempre asociada al triunfo militar.

Junto a dicha fórmula icónica, los emperadores gustaron de retratarse a sí mismos y a sus antecesores a la manera heroica, forjando prototipos icónicos que pueden ser considerados «retratos mitológicos». A gran escala, sus efigies «a lo divino» quedaron plasmadas a través de monedas, monumentos públicos decorados con relieves y esculturas exentas –muchas de ellas colosales–; en los círculos estrechos de las élites, sin embargo, los medios plásticos para expresar tales ideas los hallamos, fundamentalmente, en la glíptica y la eboraria. Como hemos demostrado a lo largo de estas páginas, la fórmula icónica conocida como *Apotheosis* iniciada en la época de los Flavios, convivió con el «retrato mitológico» y ambas expresiones iconográficas fueron medios igualmente efectivos para la propaganda imperial, especialmente fomentada a partir del reinado de Diocleciano. Como hemos señalado, el desnudo heroico del emperador, asociado o no a otras connotaciones iconográficas, debe ser considerado un claro indicio de deificación. El retrato del emperador efigiado como dios fue, en nuestra opinión, una fórmula iconográfica análoga –que pudo llegar a equipararse, e incluso a sustituir– a la citada iconografía de la *Apotheosis* para expresar simbólicamente la *Consecratio* del gobernante. Los retratos del emperador, representado como dios, llegaron a los confines del imperio y con ellos un mensaje universal más poderoso, más directo, y más asequible que la palabra.

## FUENTES CLÁSICAS

- Cicerón, *Comentario al «sueño de Escipión»*. Traducción de Navarro Antolín, F. (2006), Biblioteca clásica Gredos 351.
- Dion Casio, *Historia Romana*. Libros L-LX. Traducción y notas de Juan Manuel Cortés Copete (2011) Biblioteca Clásica Gredos 395.
- Herodiano, *Historia del Imperio romano después de Marco Aurelio*. Introducción, traducción y notas de J. J. Torres Esbarranch. Revisada por J. Arce. Biblioteca Clásica Gredos 80.
- Suetonio, *Los doce Césares*, Traducción y edición de Alfonso Cuatrecasas, Madrid, Ed. Austral, 2008.

## BIBLIOGRAFÍA

- Antela-Bernárdez, Borja: «Alejandro Magno o la demostración de la divinidad», *Faventia*, 29/1(2007) pp. 89-103.
- Antela-Bernárdez, Borja: «Divino Alejandro. Parámetros religiosos de la campaña asiática», en VV.AA. *Guerra y Religión en el mundo antiguo*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2015, pp. 111-122.
- Badian, E.: «The Deification of Alexander the Great», en Dell, J.H. (ed.), *Ancient Macedonian Studies in Honour of Charles F. Edson*. Institute for Balkan Studies. Thessaloniki, 1981.
- Bosworth, Brian: «Augustus, the Res Gestae and Hellenistic Theories of Apotheosis», *The Journal of Roman Studies*, 89, 1999, pp. 1-18.
- <https://bucm.idm.oclc.org/login?url=https://www.jstor.org/stable/300731>
- Buonfiglio, Marialetizia. «L'Arco di Tito al Circo Massimo: dalle indagini archeologiche alla ricostruzione virtuale», *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale* CXVIII, 2017, pp. 163-187.
- Boin, D.: *Late Antique Divi and Imperial Priests of the Late Fourth and Early Fifth Centuries*, en: Salzman M.R., Sághy, M. y Testa R.L. (eds.), *Pagans and Christians in Late Antique Rome: Conflict, Competition, and Coexistence in the Fourth Century*, Cambridge 2015.
- Buxton, Bridget A.: «A New Reading of the Belvedere Altar», *American Journal of Archaeology* 118, n. 1, 2014, pp 91-111. <https://doi.org/10.3764/aja.118.1.0091>
- Escámez de Vera, Diego M.: «Júpiter Óptimo Máximo en la propaganda de Augusto y Vespasiano: justificación religiosa de dos fundadores dinásticos». *Antesteria*, 3, 2014, pp. 189-207.
- Escámez de Vera, Diego. M.: «Domiciano y el culto imperial provincial: ¿imitación o imposición», *Gerión* 35(2) 2017, pp. 553-572.
- Fernández Uriel, Pilar y Nogales Basarrate, Trinidad. «La fuerza de la imagen: Iconografía de las princesas de la dinastía Julio-Claudia», *Akros, Revista de Patrimonio*, n.2, 2003, pp. 69-78.
- Fernández Uriel, Pilar: «Un aspecto de la imagen del poder: Los retratos en los camafeos de tradición augustea», *Eikon/Imago*, 3, 2013/1, pp. 113-146.
- Fischwick, D.: *The Imperial Cult in the Latin West: Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire*, Vol. 1, Plate 2, Leiden, 1987.
- Fredricksmyer, Ernst A.: «Alexander, Zeus Ammon, and the Conquest of Asia», *Transactions of the American Philological Association* 121, 1991, pp. 199-214.

- Fuchs, Michaela. «Staatsideologie und Herrscherpanegyrik: neue Überlegungen zum Parthermonument von Ephesos», *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 2003, pp. 8-29.
- García García, Cristina: «Análisis iconográfico de las monedas de Alejandro Magno y los Diádocos», *Revista Numismática Hécate*, 2, 2015, pp. 1-52.
- Gólyniak, Paweł: *Engraved Gems and Propaganda in the Roman Republic and under Augustus*, Oxford, Archaeopress, 2020.
- Gómez Espelosín, Francisco Javier: *La leyenda de Alejandro: mito, historiografía y propaganda*. Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2007.
- Győri, Victoria: «The Aurea Aetas and Octavianic/Augustan Coinage», *Revista numismática OMNI*, n. 8, 2014. pp. 36-56.
- Hallett, Christopher H: *The Roman nude : heroic portrait statuary 200 B.C.-A.D. 300*. Oxford studies in ancient culture and representation. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Koortbojian, D.M.: *The divinization of Caesar and Augusto: precedents, consequences, implications*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Lo Monaco, Annalisa: «Algide e belle come dee. Immagini private e apoteosi a Romain età medio-imperiale» en E. La Rocca y C. Parisi Presicce (eds.): *Ritratti. Le tante facce del potere*, Roma, Mondadori, 2011.
- Molina Marín, Antonio Ignacio: *Apotheosis y Paideia: La Figura del Gobernante, entre el Homenaje y la Teoría Política*. Editorial Académica Española, 2012.
- Norman, Naomi J.: «Imperial Triumph and Apotheosis: The Arch of Titus» en Derek B. Counts and Anthony S. Tuck (eds.), *Koine. Mediterranean Studies in honor of R. Ross Holloway*, 6, Oxford/Oakville, Oxford Books, 2009, pp. 41-53.
- Olaguer Feliú, Fernando: *Alejandro Magno y el arte: aproximación a la personalidad de Alejandro Magno ya su influencia en el arte*. Madrid, Ed. Encuentro, 2000.
- Perea Yébenes, Sabino: «*Imago Imperatoris, ad sidera!* El funeral de los emperadores romanos, la apoteosis y el «cuerpo doble»», *Oppidum*, nº 1. Universidad SEK. Segovia, 2005, pp. 103-120.
- Perea Yébenes, Sabino: «Octavianus - Neptunus», *CADMO. Revista de História da Universidad de Lisboa*, 23, 2013, 147-167.
- Pollini, John: «Man or God: Divine Assimilation and Imitation in the Late Republic and Early Principate», en K.A. Raaflaub y M. Toher (eds.): *Between Republic and Empire: Interpretations of Augustus and his Principate*, Berkeley, 1990, pp. 333-63.
- Rodríguez López, María Isabel: «Imágenes del poder: los dípticos consulares», en Sanz Serrano, Rosa; Moreno Arrastia, Francisco José & Pérez-Accino, José Ramón (eds.), *Actas del I Simposio Internacional TEMPVS BARBARICVM, CEFYP*, Madrid, 2011.
- Rodríguez Peinado, Laura: «La ascensión de Alejandro Magno», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. X, nº 18, 2018, pp. 9-23.
- Smith, RR.: «Maiestas Serena: Roman court cameos and early imperial poetry and panegyric», *Journal of Roman Studies (JRS)*, III, pp. 75-152.
- Smith, William, *Dictionary of Greek and Roman antiquities*, 1865.  
<https://archive.org/details/dictionaryofgree00smiut00/page/106/mode/2up?view=theater>
- Yarrow, Mariah «Romulus' Apotheosis», *American Journal of Numismatics (AJN)* Second Series 30, 2018, pp. 145-161.
- Zanker, Paul: *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley, Calif: University of California Press, 1995. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft3f59n8bo/>