

# LA IMAGEN DE LIVIA DRUSILA EN LA EPIGRAFÍA, NUMISMÁTICA, ESCULTURA E ICONOGRAFÍA: MUJER Y PODER EN EL OCCIDENTE ROMANO

Autora:

Goretti Oya García

Directores:

Juan Santos Yanguas

María Teresa Muñoz García de Iturrospe

Programa de Doctorado Interuniversitario  
en Ciencias de la Antigüedad

(Universidad de Cantabria -  
Universidad del País Vasco /  
Euskal Herriko Unibertsitatea)

Departamento de Estudios Clásicos

(c) 2020 Goretti Oya García



Vitoria - Gasteiz 2020







# ÍNDICE

## ÍNDICE

<b>ABSTRACT</b>	5
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	11
<b>INTRODUCCIÓN</b>	13
<b>PARTE 1: FUENTES Y PARALELOS: EL ESTUDIO DE LA FIGURA DE LIVIA DRUSILA EN LOS DISTINTOS TIPOS DE FUENTES</b>	
	21
<b>Capítulo 1: La difusión de la imagen de Livia en los distintos soportes</b>	23
1.1. Fuentes literarias	25
1.2. Fuentes epigráficas	31
1.3. Fuentes monetales	36
1.4. Fuentes pétreas / esculturas	41
1.5. Tipos de representaciones de Livia	47
1.5.1. Cabezas retrato	49
1.5.2. Estatuas completas	51
1.5.3. Estatuas icónicas	52
1.5.4. Estatuas sedentes	53
<b>Capítulo 2: Livia en la dinastía julio-claudia: una mujer de carne y piedra: sus imágenes y roles</b>	55
2.1. Livia primera emperatriz de Roma	57
2.2. El culto a Livia Drusila, <i>Iulia Augusta</i> o <i>diva Augusta</i>	63
2.3. Mujer de carne y piedra	72
2.4. Origen y significado de los grupos dinásticos escultóricos	80
2.5. Razones para la no aplicación de la <i>damnatio memoriae</i>	84

<b>PARTE 2: LIVIA EN LAS FUENTES MATERIALES</b>	87
<b>Capítulo 3: La retórica visual de la difusión de la imagen de Livia</b>	89
3.1. Expansión de la identidad romana de la mujer.	92
3.1.1. Propaganda dinástica e imperial	94
3.1.1.1 El modelo de la matrona romana frente a la mujer extranjera	98
3.1.1.2. La sustitución de la imagen femenina oriental por la romana	105
3.2. Género y honor: Livia	114
3.3. La promoción y el desarrollo de inscripciones, estatuas y monedas en honor a Livia	120
<b>Capítulo 4: Espacio público. Cartografía de los homenajes</b>	123
4.1. El culto imperial y los honores a Livia Drusila. Aparición y desarrollo	126
4.2. La implantación de la imagería augustea en Occidente	131
4.3. Las ciudades como escaparate de la ideología imperial augustea	137
4.4. Homenajes a Livia en el principado de Augusto	140
4.4.1. La introducción de la figura de Livia en la Península Ibérica	140
4.4.2. Un <i>princeps</i> y dos consejeras: la difusión de las imágenes de las mujeres imperiales en la Galia	143
4.4.3. Egipto, cuna de la difusión de la imagen de Livia Drusila, la primera aparición de la emperatriz en el soporte metálico	146
4.4.4. Livia y la asimilación a través de su figura de los cultos cartagineses a los cultos romanos	147
4.5. Homenajes a Livia durante el reinado de Tiberio	149
4.5.1. Honores a <i>Iulia Augusta</i> , hija adoptiva y sacerdotisa del <i>divus Augustus</i>	149
4.5.2. Livia como elemento legitimador y propagandístico de la <i>gens Claudia</i>	154
4.5.3. La asimilación de Livia a las grandes diosas y virtudes romanas. Difusión de una ideología	169
4.5.4. Homenaje a Alfidia, madre de Livia	176
4.6. Homenajes a Livia durante los gobiernos de Calígula, Claudio y Nerón	178
4.6.1. Homenajes a la nueva <i>diva</i> del panteón romano: <i>diva Augusta</i>	178
4.6.1.1. Culto imperial provincial	178
4.6.1.2. Culto imperial municipal	185



4.6.2. Apelativos singulares en honor a la <i>diva Augusta</i>	189
4.6.3. Asimilaciones de la <i>diva Augusta</i> a las grandes diosas del panteón romano: Ceres y Juno	190
4.7. Homenajes realizados por otras dinastías en honor a Livia. Honores a la <i>diva Augusta</i> , emperatriz ejemplo	198
4.8. Localización arqueológica de los restos presentados	203
<b>Capítulo 5: Espacio privado. El culto imperial en el ámbito doméstico</b>	207
<b>PARTE 3: CREACIÓN DE HOMENAJES</b>	221
<b>Capítulo 6: Personas responsables de los honores dispensados</b>	223
6.1. Evergetismo cívico	227
6.2. Los homenajes masculinos en honor a Livia Drusila en el culto imperial	231
6.3. La mujer como elemento activo de la sociedad	233
6.3.1. Rol cívico	234
6.3.2. Rol de las mujeres como <i>matres</i> municipales	236
6.3.3. Munificencia femenina en la ciudad	239
6.3.4. El rol religioso del sexo femenino	246
6.3.4.1. Género y culto: las mujeres y su participación en el culto imperial provincial o municipal	246
6.3.4.2. Las <i>flaminicae municipii et provinciae</i> : sacerdotisas de Livia	248
6.3.4.2.1. Flamínicas municipales	250
6.3.4.2.2. Flamínicas provinciales	250
6.4. Las relaciones familiares y los honores interpersonales a Livia Drusila	251
6.5. El poder imperial difusor de la nueva ideología estatal	254
6.6. Los poderes municipales y provinciales como reproductores de la ideología imperial	258
6.6.1. El poder municipal	259
6.6.2. El poder provincial	261
<b>Capítulo 7: Cuando y por qué rendir homenajes: honores y devenires imperiales</b>	263
<b>PART 4: CONCLUSIONS</b>	275
<b>ABREVIATURAS, FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA</b>	293

<b>CATÁLOGO</b>	341
Introducción al catálogo	343
1. Epigrafía	345
2. Escultura	401
3. Numismática	457
4. Monedas imperiales	495
5. Fuentes dudosas	499
6. Fuentes desechadas	521
<b>ANEXOS</b>	533
Anexo 1: Nomenclatura de Livia	535
Anexo 2: Eventos significativos en la vida de Livia	536
Anexo 3: Árbol genealógico	538
Anexo 4: Estatus jurídico de las ciudades donde se han hallado restos de Livia	539
Anexo 5: Tipología de peinados de Livia	541
Anexo 6: Ubicación actual de las fuentes materiales	548
Anexo 7: Cuadros	551
Anexo 8. Mapas	560



## ABSTRACT

### Keywords:

**Livia Drusilla, *Iulia Augusta*, *diva Augusta*, *gens Iulia*, *gens Claudia*, Julio-Claudian dynasty, *Genetrix Orbis*, Principality, Roman Empire, West.**

### Summary:

Turned into a symbol of evil, the maximum exponent of Machiavellianism, the image of Livia Drusilla has been defamed and manipulated since ancient times by her own contemporaries, jealous of power and deniers of feminine influence. Despite the pejorative image transmitted around the figure of this woman, many archaeological, epigraphic, sculptural and numismatic remains have survived and allow us to get an idea of the vision that the Roman people and, in particular, the western part of the Roman Empire, developed around this great lady.

Livia Drusilla, *Iulia Augusta* or *diva Augusta* were the official titles with which the first empress of Rome was officially named throughout her long life, but beyond the spheres of power this woman received unofficial appeals in an extra institutional way, which she accepted as initiative and desire of the Roman people towards his person.

First Empress of Rome, Livia Drusilla saw her person introduced into a power game after her second marriage to Octavius Caesar, where her husband, the future *princeps Augustus*, fought against his former colleague of triumvirate Mark Antony for the domination of the Roman territories. Her sudden and controversial union, still pregnant with her first husband, meant a resounding change in her life, from being the wife and daughter of pro Roman Republic senators, she became the wife of the *princeps*, son of the dictator Julius Caesar. Octavius would avenge the murder of his adoptive father, continue with the policy he had tried to establish after being declared a perpetual dictator by the Senate, and finally, aspire as his predecessor to become the head of the Roman state.

As the wife of the new leader of the Mediterranean Sea, Livia went on to play an important public function, which means the exhibition and dissemination of her image throughout the Roman territory. In the year 35 B.C. she received, along with her sister-in-law Octavia Minor, the unusual

privilege among women to be represented in sculptures, in addition to the privilege of *sacrosanctitas*. These honors pursued the same goal, turning both women inviolable to defend Octavius and his environment from the attacks of the Antonian propaganda. In addition, the diffusion of these images confronted the Roman moral ideology with the “depraved” behavior that Antonius advocated in the East with the Egyptian queen Cleopatra VII, a reprehensible and unworthy behavior for a Roman senator.

During fifty years of marriage with Augustus, fifteen years of government of his son Tiberius, four of his great-grandson Gaius, thirteen of his grandson Claudius and fourteen of his great-great-grandson Nero, Livia saw her image spread in its different facets in order to transmit the political program of her family’s men. Modern historiography has transmitted a pejorative image of this woman, an ambitious lady without any scruples, a vision not contested by any verifiable or reliable evidence. But epigraphy, numismatics and sculpture have left several remains of the image of this woman that the Romans of the first century B.C. to the second century of our era had.

Therefore, the purpose of this research is to show the positive and attractive image spread and received on the first Empress of Rome through the study of epigraphy, numismatics, sculptures and the iconography where this woman saw her figure exposed, an image absolutely different and totally contrary to the one shown by classic male authors.

The advent of the new regime required a propaganda apparatus responsible for the expansion of the ideology of the new Roman era, a new period characterized by the "theoretical" return to tradition. With the arrival of the *princeps* to power, iconography and authority walked hand in hand. In this process the commission of the images acquired a massive and systematic character at the service of the imperial family, and the first empress reinforced her image fused with that of her husband and the rest of the imperial family in search of a symbolic meaning, in order to reflect the renewal of Republican Rome and the Augustan era budgets, for which the iconography, inscriptions, numismatics and sculptures used an artistic vocabulary.

Essential and indispensable expressions of political authority and prestige, the imperial portraits, epigraphy and coinage invaded all aspects of Roman society. Representations of the emperor and his family were distributed in the civic, sacred and domestic areas of the entire Empire, while the power tried to develop a very careful manipulation in order to reach multiple audiences.



The power of these images laid in their ability to speak to the different classes of society, from slaves, to the most illustrious members of Roman high society.

In order to achieve these goals, after his arrival to power the *princeps* evoked the memory of Julius Caesar, and turned his adoptive father into a god, into the *divus Iulius*, which presented himself as the son of a deity, of the divine Caesar, turning himself in the *divi filius*, son of the divinized. In this legitimizing line, the *princeps* evoked the legend of Venus and Aeneas as founders of Rome to influence the divine origin of the *gens Iulia* and sink the roots of the dynasty in Greek history, with the escape of the trojans from their hometown under the leadership of Aeneas. In this recognising line, Octavius enhanced the figure of *Venus Genetrix* as ancestor, and presented a moral program whose maximum representative was Livia assimilated to the great Roman goddesses such as Juno, Ceres and Cibeles, deities linked to fertility, motherhood, home and traditional Roman mentality and, of course, *Venus Genetrix*; a link that made the empress the mother of the new order, the reincarnation of the founding deity of the dynasty, the guarantor of its continuity as a symbol of fertility.

The family myth became important when it was spread that Augustus' grandchildren would be the heirs of the empire, a fact with which the figure of Livia took on greater significance; hence the multiplication of the sculptures in her honor, due to the new public role that her person had taken inside the imperial house, as a source of fertility and mother of future rulers. This assimilation with the values of feminine Roman deities *par excellence* gave the first lady an ideal image to be used in propaganda and to be able to cause a greater influence in society as an exemplum of an ideal Roman woman and *matrona* according to the imperial program of Augustus and, later, of Tiberius.

Inserted in this ideological policy, Livia Drusilla saw her figure politicized and mediated, according to government interests throughout the entire Roman territory, which witnessed numerous honors build up to her person, as a consequence of the official imperial cult or as tributes rendered in an extra official way by the citizens of the different territories of the Roman orb.

Thus, the study of the sculptural, numismatic, epigraphic and iconographic remains and their interpretation developed in this study form a set that reveals the true image that the people could have had about *Iulia Augusta*, an optimal and non-negative vision as the classical male authors who narrated the events of Roman history and this woman wanted to convey.

The search and detailed study of these materials offers information of great value, and allows us to analyze the different remains preserved in their original contexts and, therefore, to formulate hypotheses about the political, social or religious function that the realization of these honors and tributes could have meant and pursued. The Roman statuary has to be analyzed from two perspectives: on the one hand the concept and representation of the character or divinity and the way of worshipping it and, on the other, the role they play in public and private spheres, since they can be used as cult images, votive vows or decorations with a religious background, alluding to political values or images exhibited for their artistic value, in addition to being able to develop several functions at the same time. Its site of placement, its size and its material make up an understandable code between those responsible for the images and their recipients, so deciphering this code involves entering contemporary, social, political and religious relationships to these sculptures of ancient Rome, characterized by a symbiosis of Roman, indigenous, Greek and Phoenician elements, and by traditions, typical of a conquering society that has assimilated the cultures of the different territories.

The epigraphy is an invaluable source of information for the figure of Livia Drusilla. Through it we can certify and corroborate the existence not only of the sculptural remains that were erected in her honor and that are preserved, but also of civilian or cult buildings raised in esteem of this great lady or where her figure was enhanced or honored with the rest of her family members, in addition to also proving the influence she had on the society of the time to be able to link her person through epigraphy with a certain sector of the society, mainly the priests of her imperial cult, both, men and women who worshiped her provincially or municipally, and whose headings allow shaping the evolution of the imperial cult from its beginnings to its maximum development.

As for the study of numismatic support, it allows us to study the extent that the dissemination of the figure of the empress had and the different assimilations she suffered in each territorial areas in addition to the influence that her person came to achieve to be honored in imperial, provincial and local monetary series.

The struggle for power, where prestige and public image are fundamental components, influences the sculptural realization of cities, where statues are not their only manifestation, but they do become visible components of the urban landscape where individual portraits with propaganda purposes become elements of the first order, which reflect the ideological trends of the



moment, a vision complemented by the epigraphic references that accompanied the stone honors and the study of the iconography that was used in its design. The study of these elements together with that of the coins and their iconography are therefore necessary to examine since they are unalterable material sources of information, whose scrutiny can generate a more real picture of the conception existing in society about the first empress from Rome, Livia Drusilla.

In summary, an element of union between Augustus, Tiberius, Gaius Caligula, Claudius and Nero, Livia was the guiding thread of the Julio-Claudian dynasty. As wife, mother, grandmother, great-grandmother, and great-great-grandmother of the successive emperors, she was the only common ancestor of all the successors of Augustus. In this way she became a kind of reincarnation of *Venus Genetrix*, mother of the Julio-Claudian dynasty, mother of the orb and guarantor of the fecundity of the imperial family. Since Augustus had left no descendants of living male blood and dynastic construction, it had to be done through successive adoptions and arranged marriages between the most important Roman families, the *gens Iulia* and the *gens Claudia*. It was this fact, the need for female presence in the absence of men, which gave maximum presence to Livia and allowed her to reach and hold a political influence hitherto unknown and not tolerated in the hands of women in Rome.



## AGRADECIMIENTOS

La presente Tesis Doctoral no habría sido posible sin la confianza y apoyo de mis directores de tesis, el Dr. D. Juan Santos Yanguas, profesor de la UPV/EHU, y la Dra. Dña. María Teresa Muñoz García de Iturrospe, profesora de la UPV/EHU. Por ello quiero agradecer a ambos su dedicación y esfuerzo continuos a lo largo del desarrollo de esta tesis doctoral.

De igual forma me gustaría agradecer al Dr. D. François Chausson, Maître de Recherche de la Universidad Paris I Panthéon-Sorbonne I, quien además posibilitó mi acceso a la Biblioteca Gernetz-Glotz, fuente excelente de recursos bibliográficos, y a la profesora Dra. Dña. Milagros Navarro Caballero, Directeur de Recherche en el CNRS, Institut Ausonius (CNRS-Université Bordeaux-Montaigne), por su dirección, consejos, correcciones y recomendaciones a lo largo de tres meses de estancia en Burdeos, en que tuve además acceso a la completa colección bibliográfica existente en la biblioteca Robert Étienne del Instituto Ausonius. Sin su apoyo mi investigación habría distado mucho de su resultado final.

Gracias también al profesorado del Departamento de Estudios Clásicos, así como al Máster en Mundo Clásico de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea y al Programa de Doctorado Interuniversitario en Ciencias de la Antigüedad de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea y la Universidad de Cantabria, que han permitido, gracias a sus enseñanzas, un desarrollo constante de mis conocimientos y un profundo aprendizaje de la Historia Antigua que han desembocado en la realización de esta Tesis Doctoral.

Mi gratitud también va dirigida a la Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de País Vasco por la apuesta que ha realizado por incentivar nuestra formación a través de las distintas actividades que constantemente ha promovido: seminarios, cursos, congresos o simposios que me han permitido complementar mi formación.

Debo agradecer de igual modo la disponibilidad prestada por los museos de Andalucía, en especial el Museo de la Ciudad de Antequera (MVCA, Málaga), que me posibilitó disponer de fotografías de varias inscripciones y el Museo Histórico Municipal de Baena (Córdoba), que me proporcionó fotografías sobre los restos escultóricos de *Iponuba*, ambos de gran valor.

No por ello menos importante, agradezco el apoyo incondicional que a lo largo de estos años de investigación mis padres, Arantza y Antonio, junto con mi familia y mis amigos, me han prestado siempre comprensivos y pacientes a la hora de escucharme, comprenderme y motivarme.

De manera especial, me gustaría agradecer profundamente a los profesores que me despertaron mi pasión por el tema desarrollado en esta investigación. Gracias a la Dra. Dña. María del Mar Marcos, Catedrática de la Universidad de Cantabria, por inculcarme el amor por el estudio de la Roma Imperial y de las mujeres romanas, y a la Dra. Dña. M<sup>a</sup> Ángeles Alonso, también de la Universidad de Cantabria, por la curiosidad que sus clases sobre epigrafía y numismática despertaron en mí a lo largo de mi licenciatura en la Universidad de Cantabria.

Para concluir, debo recalcar mi reconocimiento más sincero a Juan Santos Yanguas, sin cuya sabia guía y enseñanza este trabajo habría sido totalmente imposible, por su respaldo incondicional, diestros consejos, constante instrucción y gran paciencia a lo largo de estos años de trabajo.

# **INTRODUCCIÓN**



## **Objeto y *status quaestionis***

Livia Drusila ha pasado a la historia como un personaje de finales de la República e inicios del principado romano de gran controversia histórica. El estudio de su persona desde sus inicios en la misma época romana se basó y fundó en expresiones y teorías no sustentadas por ningún tipo de prueba o argumento, a menudo cimentadas en rumores y cotilleos de la época que los autores clásicos adecuaron y que la historiografía moderna asumió durante un largo tiempo.

La realización de mi investigación personal como Trabajo para la finalización del Máster universitario en Mundo Clásico –“La imagen de Livia Drusila en la epigrafía latina de Occidente”, con la dirección del profesor Juan Santos Yanguas– me confirmó el interés por la figura de Livia y el contexto histórico en el que vivió, al mismo tiempo que despertó en mí la curiosidad sobre la verdadera percepción que los romanos de los siglos I a. C- II tuvieron de la emperatriz, más allá de la visión sesgada e incluso deformada difundida sobre su persona, que, ya en el siglo XX, incluso se explica por el éxito de la novela de Robert Graves, *I Claudius* (1934), y su adaptación posterior (BBC, 1976).

La presente Tesis Doctoral centra su foco de atención en un ámbito cronológico concreto, entre el siglo I a. C. y el siglo II, en una horquilla temporal de unos doscientos cincuenta años, y centra su estudio en las provincias occidentales del Imperio Romano: Galia, Hispania, Mauritania, Cirenaica, África Proconsular y Egipto.

En lo que atañe a la metodología seguida en este trabajo, se ha desarrollado un criterio y razonamiento deductivo basado en deducciones lógicas a partir del estudio de una serie de premisas o principios, en nuestro caso del análisis de materiales epigráficos, escultóricos, numismáticos e iconográficos, que nos han permitido llegar a las conclusiones desarrolladas en tres partes.

Con objeto de poder realizar la investigación señalada en primer lugar se ha realizado el estudio de las fuentes dando lugar a la creación de una base de datos según los principios señalados y seguidos por el sistema y método PETRAE del instituto Ausonius de la Universidad Bordeaux-Montaigne. La realización de esta base de información ha facilitado establecer un escrutinio pormenorizado de los restos materiales conservados de la primera emperatriz de Roma, así como la realización del estudio de los agentes creadores de estas fuentes y la posibilidad de su realización, incidiendo en cuándo, cómo y por qué.

La transmisión de la figura de esta dama no proviene de ninguna obra centrada en su vida y su actividad política, religiosa o social, sino de las referencias que se realizaron a ella como parte de las obras dedicadas a los hombres de su familia: Augusto, Tiberio, Druso *Maior*, Germánico, Druso *Minor*, Gayo Calígula, Claudio y Nerón. Su actividad o comportamiento reflejaban la actitud, la moral y la política de los hombres de su vida, de tal forma que, a través de su crítica, se alcanzaba la censura, el reproche, la reprobación y el vituperio de los emperadores de la dinastía julio-claudia.

*The Women of the Caesars* (New York, 1911) es la primera obra moderna que trata la figura de la primera emperatriz de Roma, en la que Guglielmo Ferrero trata los devenires de las mujeres más importantes de la dinastía julio-claudia desde una perspectiva muy crítica con la actitud de las damas imperiales. En ella se reproducen gran parte de los estereotipos y de las teorías transmitidas desde la antigüedad sobre sus figuras. Aunque su brevedad y la mentalidad de inicios del s. XX no propiciaron una investigación más detallada, argumentada y fidedigna de los hechos narrados, esta publicación confirma un nuevo ámbito de estudio: el dedicado no a la figura de ningún hombre sino a la vida de las mujeres más poderosas del s. I a. C. y I de nuestra era.

El estudio de la figura de Livia Drusila alcanza con posterioridad mayor desarrollo desde las últimas décadas del siglo XX, con un interés que se mantiene en el siglo XXI. Por lo general, la figura de Livia se inserta como parte de una mitad de la sociedad que está siendo estudiada actualmente<sup>1</sup>. El interés se divide principalmente en dos tendencias distintas: por un lado, la historiografía alemana –con un gran desarrollo del estudio de la iconografía de esta gran dama– y por otro, la historiografía anglosajona, más historiográfica.

Walter Hatto Gross es el máximo y primer exponente de la historiografía alemana que centra su investigación en la figura de Livia Drusila. Su obra *Iulia Augusta. Untersuchungen zur Grundlegung einer Livia-Ikonographie*, publicada en el año 1962, inicia una vía de investigación que ha conocido relevantes monografías como las de Ulrike Hahn, *Die Frauen des Römischen Kaiserhauses und ihre Ehrungen im griechischen Osten anhand eigraphischer und numismatischer Zeugnisse von Livia bis Sabina* (1994), Rolf Winkes, *Livia, Octavia, Iulia. Porträts und*

---

<sup>1</sup> Ejemplo de estos trabajos son los de J.O.V. D BALSDON, 1962, *Roman Women: Their History and Habits*, Toronto: The Bodley Head; A. FRASCHETTI, 2001, *Roman Women*, Chicago: The University of Chicago Press; A. FREISENBRUCH, 2010, *The first ladies of Rome. The Women behind the Caesars*: London: Jonathan Cape; M. J. HIDALGO DE LA VEGA, 2012, *Las emperatrices romanas. Sueños de púrpura y poder oculto*, Salamanca: Universidad de Salamanca; P. CHRYSAL, 2015, *Roman Women. The women who influenced the History of Rome*, Croydon: Fonthill; I. FERRIS, 2015, *The Mirror of Venus. Women in Roman Art*, Gloucestershire: Amberley.



*Darstellungen* (1995), Claudia-Martina Perkouning, *Livia Drusilla-Iulia Augusta: das politische Porträt der ersten Kaiserin Roms* (1995) y Christiane Kunst, *Livia. Macht und Intrigen am Hof des Augustus* (2008). Aunque el estudio de Dietrich Boschung no abarque solo la figura de Livia Drusila, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses* (2002) inserta las fuentes materiales de Livia, esculturas y epígrafes en un contexto histórico, dándoles valor, significado y funcionalidad, lo que permite interpretar la importancia que la figura de esta mujer tuvo a lo largo de toda la dinastía julio-claudia.

La historiografía anglosajona tiene su máximo exponente en la monografía de Anthony A. Barrett, *Livia: First Lady of Imperial Rome* (2002), única obra que versa sobre la primera emperatriz de Roma que ha sido traducida al castellano. La investigación de este autor fue de suma trascendencia para los posteriores estudios, por tratarse del primer historiador que plantea abiertamente posibles hipótesis y dudas sobre lo afirmado por los autores antiguos; además, tiene el mérito de no basarse únicamente en las fuentes literarias, sino también en la epigrafía, numismática, escultura, joyería etc., si bien se sirve de estas fuentes para apoyar su discurso y no para argumentarlo.

*Empress of Rome. The Life of Livia*, de Matthew Denninson, publicada en el año 2010, sigue la estela de A. A. Barrett, pero sustenta su discurso de forma más notoria en las fuentes clásicas. *I, Livia. The counterfeit criminal* de Mary Mudd (2005) se caracteriza por tratar de dar una nueva perspectiva sobre la figura de Livia Drusila; la autora busca presentar a la primera emperatriz de Roma no como una criminal, sino todo lo contrario, para lo que expone las contradicciones expuestas por los autores clásicos y se basa en las distintas fuentes históricas, en particular la arqueología, la epigrafía, la numismática, y la escultura.

Junto a la tradición historiográfica, la academia anglosajona también ha centrado sus esfuerzos en el análisis de las fuentes materiales conservadas de la primera dama de Roma. A este respecto, Charles Brian Rose publicó en 1997 su gran estudio, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, en el que, además de tratar las esculturas e inscripciones referentes a la primera emperatriz de Roma, las vincula con los conjuntos escultóricos a los que pertenecía, dándoles un sentido y un significado a dichas obras, una función y un motivo de ser y existir. Aunque no trata todas las fuentes materiales conservadas de Livia, Elizabeth Bartman, en *Portraits of Livia. Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome* (1998),

recopila de todas las esculturas existentes y conocidas de Livia Drusila hasta esa fecha y establece una clasificación paralela de su iconografía diferente a la alemana<sup>2</sup>.

En los últimos años, más allá de los estudios alemanes y anglosajones, varias obras de la primera emperatriz de Roma han visto la luz. De entre ellas destacan *Livia. Avvenente, cinica, spregiudicata, fu la degna consorte di Augusto*, de Lorenzo Braccesi (2016), fiel a la versión de esta mujer de la tradición literaria antigua, y *Femina princeps. Livia's Position in the Roman State*, de Lovisa Brännstedt (2016), que se centra en el análisis de las actitudes de Livia como madre, esposa, *patrona* y *diva*.

Más allá de las monografías centradas en la figura de Livia Drusila, quisiera destacar la publicación de M<sup>a</sup> Dolores Mirón Pérez, *Mujeres, religión y poder: el culto imperial en el Occidente Mediterráneo*, que, si bien no gira en torno a la primera emperatriz, es necesaria para comprender apropiadamente la funcionalidad de las esculturas, epígrafes y monedas conservadas hoy día sobre esta gran dama, ya que a través del estudio del culto imperial y de la inserción de Livia en dicho entramado religioso se puede comprender mejor el significado de los distintos conjuntos escultóricos y la función de Livia en ellos, así como la motivación de la acuñación monetaria dispensada por el Imperio, las provincias y las distintas ciudades del Mediterráneo. De igual forma han de ser destacadas las aportaciones de investigadoras como Almudena Domínguez Arranz, M<sup>a</sup> José Hidalgo de la Vega y Rosa M<sup>a</sup> Cid López, las cuales, si bien no han publicado obras concretas sobre la figura de la primera emperatriz de Roma sí han desarrollado varios artículos y trabajos relacionados con su persona, trabajos de suma trascendencia que han ampliado el horizonte del conocimiento sobre la vida y el contexto histórico que rodeó no sólo a Livia sino también a otras mujeres no anónimas de la República y el Imperio Romano.

Estos y otros muchos estudios, que son convenientemente reconocidos en este trabajo, pueden insertarse dentro del movimiento de estudios de género. Por ello, esta Tesis Doctoral, en esta línea, sigue un propósito concreto: introducir la figura de Livia Drusila –*Iulia Augusta* o *diva Augusta*– dentro de la tradición historiográfica.

---

<sup>2</sup> Rolf Winkes, 2000, presenta otra clasificación más detallada en el capítulo “Livia. Portrait and Propaganda” (dentro de un importante volumen editado por D. E. E. Kleines y S. B. Bathson, *I Claudia II. Women in Roman Art and Society*).

La diferencia fundamental con las publicaciones referidas estriba en nuestro esfuerzo por añadir y contextualizar un análisis de los restos epigráficos, escultóricos y numismáticos que se han conservado hasta hoy en las provincias de Galia, Hispania, Mauritania, Cirenaica, África Proconsular y Egipto.



**PARTE 1:**

**FUENTES Y PARALELOS.**

**EL ESTUDIO DE LA FIGURA DE**

**LIVIA DRUSILA EN LOS DISTINTOS**

**TIPOS DE FUENTES**



**Capítulo 1:**  
**La difusión de la imagen de Livia en los distintos  
soportes**

Livia Drusila ha pasado a la historia gracias a las informaciones que las fuentes literarias han transmitido sobre ella en relación a los distintos emperadores y príncipes de la dinastía julio-claudia con los que se relacionó en su larga vida, pero, más allá de la visión transmitida por los autores clásicos a favor o en detrimento de su imagen, la conservación de esculturas y monedas en su honor aporta una muy valiosa información a considerar a la hora de analizar y estudiarla. Estos materiales permiten observar no sólo el discurso oficial emitido desde el poder sobre su figura, sino también las acciones en las provincias y en las ciudades a fin de ganarse su favor. Por ello, el estudio conjunto de todas estas fuentes hace posible dar forma a una imagen más realista e histórica de la primera emperatriz de Roma.



## 1.1. Fuentes literarias

Fundamentalmente fueron los escritores de los siglos I y II quienes formaron un conglomerado de informaciones de gran variedad sobre la historia romana propias de diferentes territorios, ideologías y épocas. Estas informaciones dieron lugar a la construcción de la figura transmitida para la posteridad de Livia Drusila. Si bien ella nunca fue el objeto principal de estudio, sí vio su persona, vida, actitudes y actividades transmitidas, juzgadas o manipuladas por autores que buscaban alabar o criticar a los hombres de su vida.

**Gayo Veleyo Patérculo** (19 a. C.-31 d. C.). En su *Historiae Romanae*<sup>1</sup> se refiere a la figura de Livia pero sin entrar en valoraciones morales. A través de su pluma vemos el linaje de Livia, mujer perteneciente a la *gens Claudia* y *gens Livia* al ser hija de Druso Livio Claudiano, hombre que defendió los intereses de la República contra César y Octavio hasta su muerte. Sabemos de su primer matrimonio con Tiberio Nerón con quien huía de las tropas del que sería su segundo esposo, de su vuelta a Roma, de su peculiar matrimonio con Octavio, del nacimiento de su segundo hijo Druso y de su cambio de posición social tras la muerte de Augusto al convertirse en su sacerdotisa.

**Publio Ovidio Nasón** (43 a. C.-17 d. C.). Debido a un supuesto devaneo amoroso con Julia, sufrió la cólera del César y fue condenado al exilio donde nunca dejó de aspirar a la libertad. Prueba de este anhelo son las *Epistulae ex Ponto*<sup>2</sup>, dirigidas a su esposa, en las que se refiere a la emperatriz, con alusiones que evidencian la influencia ostentada por Livia sobre su esposo, además de describirla como una gran matrona, a la que asimila a las grandes diosas Venus y Juno. Por otra parte, en sus *Fasti*<sup>3</sup> alude a los actos de evergetismo de Livia, así como a su intervención en el templo de *Bona Dea* y de *Concordia*.

**Flavio Josefo** (37 d. C.-100 d. C.). En su *Bellum Iudaicum*<sup>4</sup> alude en diversas ocasiones a la relación y contacto entre Livia y Salomé, una correspondencia que indica la influencia notable de la primera emperatriz de Roma sobre la hermana de Herodes el Grande, además de dejar entrever la influencia que aquella ostentaba en el ámbito de poder mediterráneo.

---

<sup>1</sup> Vell. II, 71, 3; II, 75.3; II, 77, 2-3; II, 79.2; II, 95, 1; II, 75.3. Traducción de M<sup>a</sup> A. Sánchez Manzano, Madrid, Gredos, 2001.

<sup>2</sup> Ov. *Pont.* III, 1, 155-167; III, 1, 112-119. Traducción de J. González Vázquez, Madrid, Gredos, 2016.

<sup>3</sup> Ov. *Fast.* I, 509-537; VI, 635-640. Traducción de A. Pérez Vega y B. Segura Ramos, Madrid, Gredos, 2016.

<sup>4</sup> Josephus. *BJ.* I, 566; 1. 641; II, 167-168. Traducción de J. M<sup>a</sup> Nieto Ibáñez, Madrid, Gredos, 2017.

**Lucio Mestrio Plutarco** (45 d. C.-127 d. C.). En su *Vitae parallelae*<sup>5</sup> trata la influencia que tenía Livia sobre Augusto, pero también incide en el peso ejercido por Octavia. El autor posiciona a ambas mujeres en un mismo nivel de proximidad del *princeps* a través de la intervención de otra gran dama de la antigüedad, una mujer que, *de facto*, ejerció un poder tangible, Cleopatra VII. Plutarco, a través de la anécdota de las joyas de la reina lágida, no sólo muestra la notoriedad, el crédito y la fiabilidad que la intervención de las dos mujeres más próximas al *princeps* pudieran tener, sino también la transmisión de la figura de la “mujer influyente, de la primera dama del Imperio” de Cleopatra a Livia y Octavia. Plutarco alude asimismo a la gran trascendencia que Livia alcanzó entre los aristócratas romanos, como pone de manifiesto al conectar la posición social del emperador Galba con su persona y su intervención.

**Publio Cornelio Tácito** (56 d. C.-120 d. C.). En los *Annales*<sup>6</sup> se aleja de su tiempo conocido y realiza un relato retrospectivo sumamente peyorativo de los emperadores julio-claudios y de las grandes damas de esta dinastía. En efecto, se expresa de una forma muy crítica y dura con los distintos miembros de la dinastía instaurada por Octavio. Livia recibe en particular una dura valoración de su persona y de sus acciones, sin que, en ningún momento, sea argumentado este ataque con pruebas. Antes de considerar las palabras del historiador literalmente, ha de tenerse en cuenta un factor fundamental, a saber, la falta de mujeres de poder que ostentasen una influencia notable en su época, ya que la dinastía flavia no se caracterizó por la preeminencia de ninguna mujer. Por ello, en una sociedad patriarcal en la que la mujer era parte de la esfera privada y no de la pública se consideraba su presencia como un elemento intruso, peligroso para Roma, hecho por el que Tácito pudo desarrollar una actitud muy dura sobre las mujeres que él consideraba que no debían de inmiscuirse en el ámbito de poder por excelencia masculino.

Desde el inicio de su obra Tácito responsabiliza a Livia de los crímenes más atroces. Ella es acusada como culpable del exilio de Póstumo Agripa, mientras Augusto se presenta como un títere en sus manos. Así, Livia aparece siempre descrita como un ser manipulador que juega incluso con la muerte de su esposo para el beneficio de su hijo y la responsabiliza junto a éste del asesinato de Póstumo.

---

<sup>5</sup> Plut. *Ant.* LXXXIII; *Galba*, III. Traducción de J. P. Sánchez Hernández, Madrid, Gredos, 2017.

<sup>6</sup> Tac. *Ann.* I, 3, 4; I, 6.1-3; I, 8, 1; I, 13, 5; II, 34, 1-3; III, 4.1; I, 14.1-2; IV, 37, 1; I.33.1-3; III.3.1-3; V, 3.1; IV, 71.4; III, 34.6; I, 4, 5; II, 10, 5-7. Traducción de J. L. Moralejo, Madrid, Gredos, 2017.

Livia es además acusada por Tácito de la falta de dominio propia del sexo femenino y calificada como dura madre para la República, dura madrastra para la casa de los Césares. Otra de las grandes acusaciones que recae sobre Livia es su mala relación con su nieto Germánico, hecho que vincula con el trato nada fluido entre la emperatriz madre y Agripina la Mayor, incidiendo en la enemistad habitual del sexo femenino. La inculpa en la muerte de su nieto, atacando su ausencia en su funeral, pero justificando la de Antonia la Menor, pero, a pesar de ello, alaba la protección ejercida sobre Agripina y sus hijos frente a Tiberio y Sejano y la ayuda que otorgó a Julia la Menor en su exilio.

Finalmente, Tácito, de forma colateral, permite comprender mejor los contactos que Livia desarrolló en Oriente y Occidente. Este historiador alude también al testamento de Augusto y a la adopción *post mortem* de Livia, tras la cual pasó a ser parte de la *gens Iulia* y a denominarse *Iulia Augusta*, e incide en su unión polémica. Resalta la influencia alcanzada por Livia evidenciando sus intervenciones para favorecer a hombres notables y amistades personales y resalta los honores con los que el Senado quería homenajearla, con los que finalmente la honraron y los privilegios que recibió a lo largo de su vida a pesar de los impedimentos de Tiberio.

**Gayo Suetonio Tranquilo** (70 d. C.-126 d. C.). Las primeras referencias sobre Livia en *De vita duodecim Caesarum*<sup>7</sup> destacan los actos de evergetismo que ésta realizó y la influencia que ostentaría sobre su marido. En relación directa a la palabra privilegio, en una muy escueta referencia, este autor alude a una concesión algo insólita que Livia, al igual que las mujeres de la dinastía julio-claudia, poseyó, a saber, contemplar los juegos del circo desde un lugar privilegiado junto a su esposo.

Suetonio realiza además una breve alusión a las mujeres de Augusto, incide en su divorcio de Scribonia y en su inusual matrimonio con Livia y en su posterior falta de descendencia y destaca la referencia a la propaganda antonina en el enfrentamiento de los dos triunviros, cuando, en respuesta a los ataques del *princeps* por su relación con Cleopatra VII, Marco Antonio le echa en cara sus precipitadas nupcias y su “affaire” con Livia estando ésta aun casada y con su marido Tiberio Nerón presente, además de señalar su falta de “fidelidad” a sus esposas y sus diferentes conquistas.

Un hecho transmitido sólo por este autor, que evidencia la trascendencia alcanzada por Livia: Augusto guardaba escritas sus conversaciones mutuas como si se tratase de diálogos importantes

---

<sup>7</sup> Suet. *Aug.* 29, 1-4; 40, 3; 45, 1; 62, 1-2; 63, 1-2; 69, 1-2; 84, 1-2; 99, 1-2; 101, 2. Traducción de R. M<sup>a</sup> Agudo Cubas, Madrid, Gredos, 2017.

mantenidos con hombres notables. Suetonio asimismo refiere las últimas palabras que Augusto dirigió a su esposa y la cuantía exacta de la herencia que legó a su viuda.

En la biografía dedicada a Tiberio<sup>8</sup>, Suetonio narra de forma detallada la huida de Livia y Tiberio Nerón junto a su hijo Tiberio hacia Grecia para escapar de las persecuciones de Octavio César, e incluso revela el peligro al que tanto madre como hijo se sometieron al huir de un incendio. También relata la vuelta a Roma de la familia y el fallecimiento del primer esposo de Livia y la adopción por Octavio de los hijos de su nueva y última esposa. En lo que atañe al exilio de Tiberio en Rodas, este autor se refiere al deseo de partir de Tiberio, al posterior enojo de Augusto y su negativa a permitirle volver a pesar de los ruegos de su madre, hasta que finalmente ésta alcanzó su objetivo y lo tuvo de vuelta en Roma.

Factor de suma trascendencia es la referencia realizada sobre la condena de Póstumo, ya que no se aventura a responsabilizar a nadie de su muerte debido a la falta de pruebas y señala que quizá fuera decisión de Augusto. Asimismo, el biógrafo apunta a la mala relación entre Livia y Tiberio y al veto de éste para con los honores que el Senado deseaba rendir a su progenitora. Si bien Suetonio no afirma nada al respecto con rotundidad, alude a los supuestos rumores según los cuales la mala relación y un enfrentamiento entre madre e hijo fueron el detonante de su retiro a Capri y de su posterior ausencia en el funeral de su progenitora y el motivo de anular su testamento.

Es llamativa la referencia a la protección ejercida por Livia sobre los distintos miembros de su familia, concretamente Agripina y sus hijos, quienes, tras su muerte y la desaparición de su aura protectora, sufrieron la cólera de Tiberio y cayeron en desgracia.

Asimismo Suetonio señala a Calígula<sup>9</sup> como artífice del discurso fúnebre de Livia y el responsable de validar su testamento, aunque el elemento más llamativo al respecto sea la alusión según la cual Calígula se refiriese a su bisabuela como “Ulises con faldas” (*Vlixes stolatus*).

Si bien en la biografía del emperador Claudio<sup>10</sup> se observa la distancia existente entre nieto y abuela, en ella se puede visualizar la responsabilidad que la emperatriz tomó sobre la educación de su nieto a quien el resto de la familia dio la espalda y la utilización que Claudio hizo de su persona al divinizarla.

---

<sup>8</sup> Suet. *Tib.* 6, 1-2; 4, 3; 21, 2; 10, 2; 12, 1; 13, 1-2; 22; 5, 1-2; 50, 2-3; 61, 1. Traducción de R. M<sup>a</sup> Agudo Cubas, Madrid, Gredos, 2017.

<sup>9</sup> Suet. *Cal.* 10, 1; 16, 1-3; 23, 2. Traducción de R. M<sup>a</sup> Agudo Cubas, Madrid, Gredos, 2017.

<sup>10</sup> Suet. *Cl.* 3, 1-2; 4, 1-7; 11, 1-3. Traducción de R. M<sup>a</sup> Agudo Cubas, Madrid, Gredos, 2017.

Finalmente es asimismo Suetonio quien señala el vínculo de Livia con dos de los cuatro emperadores del 69: Galba<sup>11</sup> y Otón<sup>12</sup>.

**Dión Casio** (155 d. C. - 235 d. C.). En su historia romana escrita en griego, *Ρωμαϊκή Ιστορία*<sup>13</sup>, inicia sus referencias a la emperatriz mencionando el divorcio de Augusto con Escribonia y su matrimonio con Livia. Casio añade también una anécdota de la reina Cleopatra VII para mostrar la trascendencia de Livia.

Señala los privilegios otorgados a Octavia y Livia en el año 35 a. C., es decir, el poder ser representadas en esculturas y poseer la inviolabilidad de los tribunos. Alude a los honores que Augusto concedió a los lacedemonios por ayudar a su esposa cuando ésta huía de él y destaca el consuelo recibido tras la muerte de su hijo Druso, ser inscrita entre las mujeres con más de tres hijos, además de mencionar sus obras de evergetismo.

El historiador y político romano expone los consejos que supuestamente Augusto daba al Senado sobre cómo habría de comportarse una mujer y cómo él demandaba a Livia cierto comportamiento casto, para lo que recuerda una anécdota según la cual, al encontrarse con varios hombres desnudos, ella los comparó con estatuas. Nótese que Dión Casio también la describe como poseedora de una gran belleza.

El elemento más llamativo de esta obra es la amplitud otorgada a la influencia ejercida por Livia sobre su marido al aconsejarle e inducirle a la benevolencia. Si bien su alusión al exilio de Tiberio es muy breve y no se introducen detalles, insinúa que Livia obligó a Augusto a legar su poder a Tiberio. La responsabiliza de envenenar a Augusto para asegurar el poder para su hijo y acabar con la amenaza de Póstumo, para lo que retrasó la noticia de la muerte del *princeps* hasta la llegada de su hijo Tiberio. También relata el testamento de Augusto y su funeral de la misma manera que incide en la divinización de éste y los privilegios que esto le supuso a Livia como sacerdotisa de su culto, por lo que señala que los promotores de esta deificación no fueron los miembros del Senado, sino Tiberio y Livia, e insinúa que ésta lo hizo debido a su deseo de inmiscuirse en el ámbito de poder masculino.

---

<sup>11</sup> Suet. *Gal.* 5, 1-2. Traducción de R. M<sup>a</sup> Agudo Cubas, Madrid, Gredos, 2017.

<sup>12</sup> Suet. *Otho* 1, 1-2. Traducción de R. M<sup>a</sup> Agudo Cubas, Madrid, Gredos, 2017.

<sup>13</sup> Cass. Dio, XLVIII, 34, 3; XLIV, 1-5; XLIX, 38, 1; LI, 13.1-3; LIV, 7, 1-2; LV, 2.4-5; LIV, 16, 1-5; LVIII, 2, 1-6; LIV, 9, 1-4; LV, 14, 1-8; XV, 1-7; XVI, 1-6; 22, 1-2; 11.3; LVII, 3, 1-6; LVI, 30, 1-4; XXXI, 1-3; XXXII, 1-4; XLVI, 1-5; XLVII, 1-2; LVII, 12, 1-6; LVIII, 2, 1-6; LIII, 33, 4; LVII, 18, 67; LIX, 2, 4; LIX, 11, 1-2. Traducciones de J. P. Oliver Segura y J. M. Cortés Copete, Madrid, Gredos, 2004.

Alude al gran poder que Livia ostentó durante el reinado de Augusto y su orgullo y prepotencia por haber llevado a Tiberio al poder, hecho por el cual, señala, se consideraba en posición de co-gobernar, factor por el cual el Senado sugeriría otorgarle títulos insólitos.

Finalmente incide en que la sombra de Livia fue tan grande que llevó a Tiberio a retirarse a Capri, no volver a la ciudad para el funeral de su madre, prohibir declararla inmortal, aunque el Senado sí le diese ciertos honores por haber salvado a varios senadores y ayudado a los hijos e hijas de otros muchos, para, finalmente, ser enterrada en el mausoleo de Augusto. Además, responsabiliza a Livia de la muerte de Marcelo, hijo de Octavia, aunque dicha responsabilidad fuese puesta en duda en la propia Antigüedad y de su complacencia con la muerte de Germánico. También atribuye a Calígula el hecho de haber revalidado en parte el testamento de Livia y destaca el papel de Claudio como promotor de su deificación.

**Publio Valerio Máximo** (15 a. C. - 35 d. C.). Historiador coetáneo y admirador de Livia, en su muy popular tratado *Factorum et dictorum memorabilium*<sup>14</sup>, dedicado a Tiberio, muestra un gran servilismo hacia el régimen imperial. Valerio Máximo pretende ensalzar una serie de virtudes romanas a través de anécdotas y relatos tradicionales.

En lo que respecta a Livia, hace referencia a su función como primera matrona del Estado consciente de su rol como *exemplum* de la portadora de la *stola*. Incide en su moral indiscutible –la *pudicitia* estaba presente en el lecho de Livia– y destaca su responsabilidad como esposa y *mater familias* de los miembros de la *domus Augusta*.

---

<sup>14</sup> Val. Max. IV, 3, 3, 6, 1; V, 3; VI, 1, 1; IX, 15, 2. Traducción de F. Martín Acera, Madrid, Akal, 1988.

## 1.2. Fuentes epigráficas

Cooley define así la epigrafía:

Text carved individually upon stone and metal; texts reproduced in multiple copies by stamps; texts included within pictures on glass or mosaic or painting; painted texts imitating the style and format of monumental texts, but which are public notices of only temporary relevance; a variety of handwritten texts, shallowly incised, in ink, or painted on almost every conceivable surface, some, like writing-tablets, intended to be used for the purpose, an others being used willy-nilly, whether a wall of a public building, private property, or tomb enclosure<sup>15</sup>.

Boel matiza que la epigrafía se erigió como un hábito característico del pueblo romano, un hábito cultural más que lingüístico, romano, no latino, como signo de la expansión romana, un proceso en el que Augusto alteró las inscripciones para convertirlas en un vehículo de la ideología augustea<sup>16</sup>. Por otra parte, para Trimble, en el caso de Augusto la necesidad de transmitir mensajes persuasivos sobre la paz después de las guerras civiles, la restauración de la República y la legitimación de su monarquía en el poder, supuso que el arte estatal se entendiese como la creación de una nueva forma en respuesta a los contrastes enfrentados por el *princeps*<sup>17</sup>.

El espacio y la memoria expresaron los cambios producidos en el devenir de la sociedad romana, incluso en las relaciones entre hombres y mujeres. El espacio formaba parte de la vida cotidiana y encerraba contenidos poderosos para la interpretación social, cultural y de género<sup>18</sup>, donde las imágenes de las ciudades representaban un sistema coherente de comunicación visual, ya que, por su presencia continua, eran capaces de influir sobre el inconsciente de la población de manera persistente<sup>19</sup>.

El análisis profundo del *corpus* epigráfico de los territorios estudiados permite la observación de dos tipos de inscripciones vinculadas a la figura de Livia Drusila en relación a la dinastía julio-claudia: honoríficas y culturales. Por ello, más allá del tipo de inscripción, se diferencian los

---

<sup>15</sup> Cooley, 2012, 117.

<sup>16</sup> Boel, 2001, 6-8.

<sup>17</sup> Trimble, 2017, 110-111.

<sup>18</sup> Martínez López, 2011.

<sup>19</sup> Zanker, 1992, 39.

epígrafes dirigidos sólo a su persona y los dirigidos a la *gens Iulia*, a la *gens Claudia* o a la dinastía julio-claudia en su totalidad.

En lo que atañe a los soportes, su identificación no es siempre posible debido a su mal estado de conservación, pero se puede hablar claramente de cuatro tipos distintos: pedestales, consolas de estatuas, placas y bases de estatuas, donde sus textos buscaban expresar el prestigio de la persona mencionada y su preservación en el recuerdo de la memoria pública.

Los epígrafes estudiados en esta Tesis Doctoral pertenecen a la Península Ibérica, a la Galia y al Norte de África (**Catálogo 1. Epigrafía**), donde la distribución territorial de las inscripciones evidencia una mayor presencia en las zonas más romanizadas (**Anexo 8**). Si bien es verdad que la mayoría de las inscripciones se han hallado en ciudades notables para la administración y el gobierno de dichos territorios (**Anexo 4**), se observa una diferencia notable en la producción de las distintas provincias y se manifiestan variaciones en función del grado de romanización y de la tradición pre-romana existente de los territorios. Frente a una Hispania y a un África Proconsular muy ricas, la Galia, Cirenaica, Mauritania y Egipto no alcanzan el mismo nivel de difusión. Tal y como señala la profesora Navarro,

en laissant de côté les hasards de la conservation des monuments, leur érection était généralement le résultat d'un certain dynamisme urbain, et c'est sur les territoires les plus urbanisés que ces inscriptions apparaissent en plus grand nombre<sup>20</sup>.

Además, la reutilización sistemática de la piedra en los ámbitos cívicos puede haber ocasionado la conservación de los epígrafes, pero en lugares insospechados y no visibles hoy día.

Los testimonios conocidos son: dieciséis en la Península Ibérica, siete en la Galia, dos en la Cirenaica y ocho en el África Proconsular, no habiéndose hallado hasta la fecha testimonios ni en Egipto ni en Mauritania.

A pesar de tratarse de provincias occidentales, las diferencias entre unos y otros territorios son notables, si bien las semejanzas también lo son. Este complejo engranaje de influencias culturales y particularidades geográficas nos permitirá desarrollar diversas interpretaciones para cada zona concreta.

---

<sup>20</sup> Navarro, 2017, 25.



Los diferentes *corpora* realizados sobre las provincias estudiadas permiten establecer etapas cronológicas basadas en la titulación oficial que Livia poseyó a lo largo de su prolongada vida, etapas cronológicas diferenciadas por D. Kienast<sup>21</sup> (**Anexo 1**), quien distingue tres períodos y tres nombres oficiales, títulos localizados en momentos históricos concretos: Livia Drusila, *Iulia Augusta* y *diva Augusta*.

A la hora de realizar una clasificación de las inscripciones estudiadas hemos tenido en cuenta sus soportes, su tipología y su morfología.

El soporte predominante es el pedestal, siete en Hispania, ninguno en la Galia y uno solo en el norte de África, donde se desarrollan tanto cinco inscripciones honoríficas como tres culturales.

Si observamos el soporte diferenciaremos: dos consolas, tres bases y dos pedestales de estatua, cuyo tipo de texto predominante es cultural (cinco) y honorífico (dos), además de contar con una basa de una mini estatua de bronce con un texto cultural.

También se han hallado en las provincias estudiadas siete placas, un posible tablero de tamaño monumental, una lápida, dos bloques –uno de ellos en la parte superior de un monumento: templo– y un friso o arquitrabe –perteneciente a un templo–, además de nueve inscripciones con soportes no identificables.

En lo que atañe a la tipología y morfología, como señala Navarro Caballero,

définir typologiquement le support suffisait en grande partie à préciser le contexte urbaine et, plus largement, socio-économique qui encadrerait l'activité publique [de los responsables de dichas inscripciones y] le classement morphologique aide à comprendre la pratique épigraphique et les comportements qui l'ont induite. Il permet, de surcroît, de préciser des termes souvent mal ou insuffisamment définis, précaution indispensable<sup>22</sup>.

Se han conservado varios tipos de pedestales: monolíticos, tripartitos, cilíndricos, cuadrangulares y paralelepípedicos, cuyas referencias epigráficas siguen un mismo patrón.

En las inscripciones culturales se puede advertir una “titulatura” de Livia, mientras que en las honoríficas –a través de referencias reiterativas de sus sacerdotisas– se observa la trascendencia que llegó a tener el culto en honor a la emperatriz. Aunque en la mayoría de las ocasiones se trata de

---

<sup>21</sup> Kienast, 2004, 83-84.

<sup>22</sup> Navarro, 2017, 28.

homenajes realizados de forma institucional y expuestos *in loco publico*, también se han conservado evidencias pertenecientes al ámbito privado o a uno no tan oficial.

La epigrafía honorífica, en sus inicios, estaba esencialmente consagrada al emperador y su familia, así como a patronos de colonias y municipios en el primer cuarto del siglo I, cuando la práctica y vanidad social favorecieron su rápida difusión. Todo miembro eminente de la comunidad debía tener su efigie sobre un pedestal o base a la vista de todos, donde las mujeres jugaban un doble rol, de destinataria y autora. En un mundo donde la comunicación se realizaba a través de las imágenes el retrato escultórico del honrado u honrada era el elemento central de los homenajes. Las estatuas seguían los modelos tradicionales cada vez más estandarizados a fin de elogiar a la persona honrada a la vista de todos los ciudadanos y justificar el monumento. La identidad, la carrera y los méritos de la persona representada eran inscritos en la cara principal de los pedestales y en ocasiones en los laterales, de manera que estos epígrafes nos informan sobre la onomástica y la prosopografía de la familia imperial y de los hombres y mujeres que homenajearon a Livia<sup>23</sup>. Así, la epigrafía cuenta una historia de poder hasta en su forma no narrativa, puede referirse a su sentido de la identidad o a su posición en el mundo, expone un relato y, de forma implícita, anima a aceptar el relato expuesto y los elementos mostrados no narrativos, de forma que busca una experiencia visual y lectora al mismo tiempo<sup>24</sup>.

Las inscripciones culturales están vinculadas a monumentos donde Livia era tratada como una divinidad y se erigían en un contexto de piedad pública. Según el profesor Scheid<sup>25</sup>, las inscripciones votivas eran textos dirigidos a los dioses invocados, pero, a su vez, destinados a las personas que se esperaba las leyesen, a aquellos que desempeñaban o participaban en los rituales, pero también a todos aquellos que sabían descifrarlos. Scheid señala asimismo que Augusto separó la religión de lo sagrado y puso la religión al servicio de los intereses políticos, de forma que, al manipular los mitos para glorificar sus empresas, habría acelerado el declive de la mitología y la confianza en los dioses. Así pues, en Roma la religión y la piedad fueron vinculadas a la política, a la piedad de Augusto, restaurador de las obligaciones religiosas y del respeto hacia las divinidades romanas<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Navarro, 2017, 30-31.

<sup>24</sup> Ma, 2012, 137.

<sup>25</sup> Scheid, 2012, 31 y 36.

<sup>26</sup> Scheid, 2009, 119-128.

Las mujeres honraban a Livia como sacerdotisas, pero también como miembros de la comunidad en la que ellas desempeñaban un nexo social y los rituales necesarios para el bienestar de la ciudad. Tanto altares como estatuas podían ser halladas en santuarios o participando en la ornamentación de las ciudades. El altar era elemento necesario para el sacrificio por fuego, pero en nuestro caso solo se ha hallado uno, aunque es posible que existieran más<sup>27</sup>.

Como consecuencia del estado de conservación, en ocasiones muy deteriorado, es imposible identificar el tipo de soporte de numerosas inscripciones y en otras, a pesar de preservar un calco antiguo, el epígrafe y su soporte están perdidos, de forma que su análisis ha de realizarse con precaución.

En los distintos *corpora* realizados, se ve cómo las inscripciones han sido realizadas por diferentes tipos de autores. Pueden haber sido elaboradas por orden del propio Estado, por las instituciones civiles de las ciudades o por los hombres y mujeres poderosos y de la alta aristocracia que buscaban mostrarse afines al poder imperial y dejar su nombre en la memoria social.

---

<sup>27</sup> Navarro, 2017, 41.

### 1.3. Fuentes monetales

Los restos materiales de la antigua Roma han preservado evidencias valiosas para el estudio de la apariencia física y el éxito de las mujeres, a pesar de que dichos vestigios acaban de comenzar a ser examinados con objeto de conocer lo que dicen sobre las mujeres de todos los grupos sociales<sup>28</sup>. Para ello ha de profundizarse e incidirse en la importante función que desempeñaron la iconografía y la epigrafía monetaria en la difusión de la propaganda imperial, cuando las monedas fueron utilizadas para transmitir la imagen y el lema de la familia imperial, siendo el texto que les acompañaba esencial para identificar el retrato<sup>29</sup>.

La numismática es uno de los medios a los que se tiene acceso para conocer en qué grado se manifestó la adhesión al *princeps* en los distintos territorios y cómo se difundió su retrato, ya que las monedas son el más deliberado de los símbolos de identidad pública<sup>30</sup>. La identidad romana no es algo eterno, sino algo construido y conformado en un contexto histórico particular, basado en lo subjetivo y no en lo objetivo. La moneda, en un contexto público, era vista como un deliberado anuncio de autodefiniciones y representaciones de identidades, cuyas imágenes representaban el punto de vista de aquellos que controlaban la ciudad. Williamson profundiza al respecto cuando señala que la autoridad responsable de acuñar emisiones podía usar las monedas para enviar un mensaje; puesto que la identidad –como término socio-psicológico, definido como concepto de pertenencia– es conformada por una serie de dominios sobrepuestos, como los del lenguaje, el material, la cultura e incluso la historia que el pueblo cuenta de él mismo<sup>31</sup>. Por ello se puede afirmar que la historia, que reclama o anula una identidad, muestra cómo esta se transforma y se construye<sup>32</sup>.

Es impensable que una ciudad pudiera acuñar monedas sin hacer referencia al poder central<sup>33</sup>, además de que la mayoría de las acuñaciones estaban vinculadas a áreas urbanizadas o de actividad

---

<sup>28</sup> Kleiner y Matheson, 2000, 1.

<sup>29</sup> Domínguez, 2009, 217-219.

<sup>30</sup> García Villalba, 2015, 33-34.

<sup>31</sup> Williamson, 2005, 19-20.

<sup>32</sup> Howgego, 2005, 1-2.

<sup>33</sup> Weiss, 2005, 57-62.

económica en las que el diseño definía la identidad de sus emisores y revelaba las influencias que estos recibían y transmitían.

Los mensajes eran un reflejo de la ideología imperial concebida para legitimar el gobierno de Augusto y sus sucesores. Las élites de las ciudades los usaron para proclamar su lealtad hacia el emperador, demostrar su *Romanitas* y elevar su estatus personal tanto en su comunidad como en la administración romana. Las emisiones provinciales pronto adoptaron el patrón imperial y los retratos del emperador y su familia fueron habituales para representar el poder<sup>34</sup>.

La profesora Trimble<sup>35</sup> subraya la influencia ejercida por la cultura egipcia en Roma, donde el imperialismo desarrolló varias apropiaciones monumentales, de forma que la victoria sobre Antonio y Cleopatra y la consecuente conquista del territorio norteafricano supusieron la absorción y la adaptación del Estado Romano a los usos egipcios. Por su parte, Diana Kleiner incide con acierto en el reemplazo de la figura de la soberana ptolemaica por la de Livia y en la conversión de Livia en la primera matriarca de Roma como consecuencia de la transferencia del poder femenino de una mujer a otra, aunque debe de recalcarse que fue realizado de forma selectiva, de la mano de Augusto<sup>36</sup>.

Mujer con gran influencia social debido al poder ejercido por los hombres de su vida, la figura de Livia fue utilizada en la difusión de la ideología imperial. La moneda como soporte honorífico, a la que solo las personas más influyentes y poderosas tenían acceso, evidencia la trascendencia que Livia obtuvo en el siglo I a. C. y el siglo I, e incluso en el siglo II. Las monedas más antiguas realizadas en honor a Livia proceden de Alejandría del año 19 a. C.; en ella aparece el busto velado de su persona en el anverso y una doble cornucopia o águila de pie a la izquierda en el reverso<sup>37</sup>. En suma, es interesante constatar que el soporte metálico evidencia el discurso sin ningún tipo de filtro, la esencia monárquica del principado y la naturaleza humana de la *domus Augusta*.

La numismática es un medio conservador, pues una pieza puesta en circulación no puede ser retirada sin perjuicio económico. Por ello, Livia figura en las monedas como transmisora de la

---

<sup>34</sup> Howgego, 2005, 82, 84-85 y 90-91.

<sup>35</sup> Trimble, 2018, 113-115.

<sup>36</sup> Kleiner, 2000, 564.

<sup>37</sup> Véase la base de datos. La leyenda principal de la moneda es: ΑΙΟΥΙΑ ΓΕΒΑΣΤΟΙΥ ( "*Livia Sebastoi*" ) hace referencia a la figura de la emperatriz de forma directa.

legitimidad, al mismo tiempo que ofrece un rostro apacible y reconfortante del poder imperial, de forma que su rol simbólico consistía en encarnar el bienestar de la *Pax Romana*<sup>38</sup>.

Aunque Livia no fue la primera mujer en ser representada en el soporte metálico, sí lo fue a la hora de ostentar un lugar sustancial en el mismo y su grado de difusión en las provincias no tuvo precedentes. Las imágenes de esta mujer revelaban un lenguaje visual detallado desarrollado para la promoción de su figura como mujer principal de la familia imperial. Así, imágenes basadas en elementos visuales helenísticos griegos y republicanos romanos representaron a Livia en los roles tradicionales de género, en el de madre y esposa y, posteriormente, en el de sacerdotisa.

Estas imágenes no buscaban promocionar a Livia, sino mostrarla como modelo para las mujeres de la élite romana, dar forma a la dinastía y simbolizar la ideología socio-política y religiosa del régimen augusteo<sup>39</sup>. De este modo sus representaciones provinciales se caracterizan por las referencias a la maternidad. Su lugar en el reverso o anverso como retrato o como alegoría, así como el contexto de su acuñación, obliga a establecer diferencias. También era representada bajo la forma de un busto, sentada en un trono e incluso en ocasiones con leyendas asociadas a su persona<sup>40</sup>. Este tipo se enlazaría con los ideales ciudadanos de adhesión a la familia imperial<sup>41</sup>, sería una declaración de la ciudad a favor de la casa imperial que seguiría en un principio los modelos establecidos por la *urbs* de Roma<sup>42</sup>. Asimismo representada como las divinidades mayores –con una predilección marcada por Ceres, Juno y Venus, pero también con las abstracciones divinizadas–, estas asociaciones pueden mostrar una imagen de prosperidad, fecundidad, autoridad matronal, no está alejada del rol de esposa y madre desarrollado para las mujeres en el discurso de poder, siempre ligadas a la figura del hombre en el mando<sup>43</sup>.

El recurso a la simbología e iconografía era un modo de reivindicación de valores y de difusión de la ideología. Desde los órganos de poder se potenciaba el nexo con deidades o alegorías que tenían un reconocimiento sobre su función matronal y, en consecuencia, vinculadas con aspectos morales como la virtud, la castidad y la fecundidad. Así, cuando se construía su icono, se hacía hincapié en los atributos evocadores de la función divina que se le quería asignar a la

---

<sup>38</sup> Bielman - Cagitore - Kolb, 2016, 98.

<sup>39</sup> Harvey, 2011, 1-8.

<sup>40</sup> Cebrián, 2013, 96.

<sup>41</sup> Cebrián, 2005, 838.

<sup>42</sup> Gómez Barreiro, 2017, 134.

<sup>43</sup> Bielman - Cagitore - Kolb, 2016, 85 y 88-91.

correspondiente matrona según la ocasión. La presencia de las princesas en las monedas estaba al servicio de la política del emperador; por ello, sus imágenes se situaban junto a las de éste en el anverso, o podían presentarse en el reverso, bien aisladas o en combinación con otros miembros de la dinastía.

Por consiguiente, la moneda utiliza a las mujeres para exponer la ideología programada que concierne al emperador y al Estado, cuyo tema prioritario es la continuidad dinástica y, por ende, la reproducción familiar y la salud del imperio<sup>44</sup>. Grant profundiza en los apelativos con los que se hizo referencia a Livia en el soporte numismático<sup>45</sup>. Hace sobresalir el apelativo de *Iulia Augusta* recibido en Hispania y el de *diva Augusta* tras su fallecimiento y apoteosis, junto a la identificación de su busto con las leyendas *Pietas* y *Iustitia*, aunque no hace ninguna referencia a su identificación con la leyenda *Salus*. Para el estudio de estas últimas representaciones es fundamental la interpretación desarrollada por Micocki, para quien la deificación convertía a una humana en una deidad, pero la asimilación representaba a una mujer humana con los atributos y el vestuario de una divinidad<sup>46</sup>.

Las acuñaciones monetales conocidas son imperiales, provinciales o locales, ya que las provincias y las ciudades buscaban honrar a esta mujer para lograr el favor de la familia imperial. En vida de Augusto en Occidente no se acuñó ninguna moneda con el nombre de Livia, pero sí su efigie sentada en un trono en los reversos.

En época de Tiberio la difusión monetar de su imagen alcanzó su máxima expansión tanto a nivel imperial, como provincial y local. Se acuñaron piezas metálicas, algunas con su efigie sentada en un trono; en otras, con su rostro en directa vinculación con las virtudes romanas (*Pietas*, *Iustitia* y *Salus*); en otras, con su nombre, *Iulia Augusta*, con el *carpentum*, elemento que evidenciaba su estatus privilegiado. Además, su nombre es vinculado en otras monedas al de las grandes diosas –como *Iuno Augusta*–; a las distintas ciudades –con su denominación de *Iulia Augusta* antes citada–; y merece epítetos más inusuales –como *Venus Genetrix Augusta*–, a veces no oficiales –como *Mater Patriae*–.

---

<sup>44</sup> Domínguez, 2015, 87.

<sup>45</sup> Grant, 1972, 134-135 y 147.

<sup>46</sup> Micocki, 1995, 6-7.

En época de Calígula no se constatan acuñaciones en su honor, pero sí en el reinado de su nieto Claudio, quien acuñó monedas con la leyenda de *diva Augusta*.

Tras el final de la dinastía julio-claudia no acabaron los homenajes a Livia, pues Galba la representó como *diva Augusta* y Antonino Pío representó su efigie junto a la de Augusto en el interior del templo de Roma levantado en honor al *divus Augustus* y a la *diva Augusta*.

\*\*\*\*

En lo que atañe a la tipología de los soportes monetales dedicados a la primera emperatriz de Roma hay una gran variedad. Se han conservado áureos, denarios, sestercios, dupondios y ases de muy distintos tamaños y calidades.



## 1.4. Esculturas

En palabras de Trimble,

Roman portrait statues are only available for modern scrutiny through the framing events of their discovery and collection history<sup>47</sup>,

a lo que ha de añadirse que a lo largo de los últimos trescientos años el estudio del arte romano iniciado por los investigadores germanos, quienes han establecido el inicio de una disciplina romana, aunque limitada a la categoría de imitación, en la idea de que el arte romano es el reflejo de las culturas que Roma conquistó durante su expansión y su apropiación cultural. La incorporación de estos estilos foráneos y la consolidación de la tradición romana dieron lugar a este arte desordenado, complicado e indefinible, puramente romano<sup>48</sup>.

Los romanos consideraban a los griegos maestros de la escultura y, por ende, recopilaron obras helenas a fin de exhibirlas y copiarlas. Además, los escultores helenos trabajaban para satisfacer la demanda de la corte imperial para lo que tenían sus propios talleres en Roma y las provincias donde formaban aprendices. Estos pupilos serían quienes ocasionarían el cambio en el arte romano al darles su propio estilo. Para los romanos el realismo no era una mera preferencia temporal propia de una moda pasajera, sino que era una inclinación del arte nacional procedente de las máscaras de cera funerarias, por lo que no sería hasta época julio-claudia cuando se diese una síntesis con la tendencia helenística en los retratos de la aristocracia y la familia imperial dando lugar al primero de los dos grandes períodos clásicos artísticos romanos, iniciado y desarrollado en época de Augusto<sup>49</sup>.

Bajo el principado de Augusto se desarrolló una transformación radical de la sociedad romana, en la cual, como consecuencia de los cambios políticos y sociales, llegaron las demandas artísticas propias del nuevo régimen. La creación y diseminación de retratos de individuos poderosos era esencial, proceso en el que tanto gobernantes como sometidos estaban sumamente interesados, ya que de esta forma el gobierno obtenía propaganda y los gobernados obtenían un método para demostrar su fidelidad a Roma. A pesar de ser Augusto como principal gobernante

---

<sup>47</sup> Trimble, 2017, 321.

<sup>48</sup> Lovelace, 2015, 2.

<sup>49</sup> Goldscheider, 2004, 7-8 y 13.

quien inspiraba el sistema escultórico, otros miembros de su dinastía como Livia alcanzaron gran notoriedad en la representación de imágenes<sup>50</sup>.

Debido a que el origen de los retratos romanos procedía de las *imagines* de los ancestros familiares de las máscaras de madera, las mujeres estaban automáticamente excluidas de ser celebradas en este culto debido a su exclusión de la vida política<sup>51</sup>, repudio del ámbito político y militar, que ocasionó que los retratos de las mujeres fuesen totalmente diferentes de los retratos masculinos, ya que su exposición se realizaba en contextos muy diferentes<sup>52</sup>. Aun así, la conmemoración de las mujeres dentro de las filas familiares no era algo nuevo, aunque lo que sí fue innovador era que las mujeres imperiales pasasen a formar parte del arte estatal<sup>53</sup>.

En las ciudades, donde la comunicación se realizaba a través de las imágenes junto a su *titulus* epigráfico, se producía un conjunto unificado y coherente en el que estas representaciones se desarrollan bajo un código asociado a actitudes concretas. Estos testimonios visuales ponen en evidencia las formas bien definidas de comportamiento social, conocidas para los espectadores de la época, pero hoy desconocidas<sup>54</sup>. Dichas estatuas eran honoríficas o conmemorativas y, por definición, representaban a personas que puede que fueran consideradas merecedoras de ser emuladas, modelos de los roles impuestos para la sociedad<sup>55</sup>. Así pues, estas imágenes dotaban a sus espectadores de lecciones morales, de tal forma que informaban a la sociedad de qué era tolerable y qué no lo era<sup>56</sup>.

Alison Cooley recuerda la tendencia de Augusto de posicionar a las mujeres en el foco público a fin de definir los roles públicos que el sexo femenino debía desempeñar<sup>57</sup>. Ello, unido a su legislación matrimonial, supuso la generación de perfiles concretos para su esposa, con una novedosa actividad política y representación pública nunca antes ostentadas de una forma tan sistemática y primordial, teoría con la que coincide Purcell, para quien

---

<sup>50</sup> Bartman, 1998, 18.

<sup>51</sup> Ferris, 2015, 81.

<sup>52</sup> Trimble, 2017, 326-327.

<sup>53</sup> Domínguez, 2013, 11.

<sup>54</sup> Navarro, 2017, 45 y 124-127.

<sup>55</sup> Davies, 2008, 207.

<sup>56</sup> Wood, 1999, 3.

<sup>57</sup> Cooley, 2013, 28-30.

Livia's position can only be understood through the perception that there was a graded range of activities lying between the totally domestic and the completely public, not a sharply defined boundary. Her role was developed through subtly exploiting a variety of positions in that range, at its most public verging on the male political world, but more often making use of the less sensitive intermediate zones of the range of possibilities<sup>58</sup>.

Este investigador incide en la articulación de la figura y del comportamiento de Livia como respuesta a la transformación de la familia imperial en una institución, lo que conllevaría cambios importantes en los roles de género siempre controlados por Augusto a fin de exponer y mostrar a la familia imperial y a la *domus Augusta* como ejemplo a seguir para la sociedad.

Para Flory<sup>59</sup> –que sigue el relato de Dión Casio<sup>60</sup>– hubo dos fechas clave en las que probablemente mediante *senatus consultum*, Octavio hizo levantar esculturas en honor a Livia: el 35 a. C. y el 9 a. C. El primer honor rendido el año 35 a. C. fue una innovación en Roma, de la que sólo existía un único precedente: la escultura erigida en honor a Cornelia. Esta autora alude a la inscripción de esta estatua modificada al incluir a su famoso padre y quitar las connotaciones políticas de la inscripción original. De ser *Corneliae Gracchorum mater, quae fuit Africani prioris filia* pasó a convertirse en *Cornelia Africani f. Gracchorum*, tal y como señala Plinio<sup>61</sup>.

Debido a que no había ni tradición cultural ni contexto público para las estatuas de mujeres, cuando los antiguos romanos veían dichas esculturas, creaban historias para explicarlas en términos de situación para los hombres. La historia de Gaya Taracia la convertía en un hombre honorable con un *meritum* análogo al de los ciudadanos varones para explicar su homenaje; Clelia, según Tito Livio, demostró una *virtus* masculina para desarrollar nobles actos para el Estado *ergo ita Honorata virtute, feminas quaeque ad publica decora excitata*<sup>62</sup>, de forma que su coraje masculino, nuevo en una mujer *nova in femina virtutem* propició su homenaje; según Séneca, *ob insignem audaciam tantum non in viros transcripsimus* (“nosotros virtualmente inscribimos a [Clelia] como un hombre debido a su espectacular coraje<sup>63</sup>”).

---

<sup>58</sup> Purcell, 1986, 87.

<sup>59</sup> Flory, 1993, 287-290 y 292.

<sup>60</sup> Cass.Dio IL, 38, 1; LV, 2, 5.

<sup>61</sup> Plin. *HN* XXXIV, 31.

<sup>62</sup> Liv. II, 13, 6-11. Sobre la estatua que habría sido erigida para honrar a la vestal Taracia, Plin. *HN* XXIV, 25.

<sup>63</sup> Sen. *Marc.*, 16, 2.

Por tanto, el privilegio de ser honrada en estatuas pudo ser más significativo de lo pensado, ya que los políticos romanos eran férreos oponentes a la idea de homenajear a mujeres con esculturas públicas<sup>64</sup>, ejemplo de lo cual fue el mordaz, sarcástico y vejatorio discurso realizado por Catón el Viejo en su intervención en el debate sobre la derogación de la *Lex Oppia*, tal y como transmite Tito Livio<sup>65</sup>.

Las ocasiones habituales para levantar esculturas públicas y honoríficas tenían una naturaleza propia de una cultura masculina y una sociedad patriarcal, que excluía a las mujeres, pero en el 35 a. C. se defendió el levantamiento de esculturas en honor a Octavia y Livia además de otorgarles la libertad de la *tutela* y la *sacrosanctitas*. Estos privilegios pudieron deberse a un conjunto de razones, elevarlas a un estatus social prominente y explotar dicha posición en la propaganda contra Cleopatra de forma que el enfoque en las mujeres, inusual, trajese a la egipcia a la línea de fuego<sup>66</sup>, y así usar su figura como arma contra Marco Antonio<sup>67</sup>.

Según Dión Casio<sup>68</sup>, los privilegios comenzaron por Octavia, a fin de protegerla de los ataques de Marco Antonio, de manera que estas concesiones eran las acciones de un hombre acorralado por la guerra con una posición política débil, por lo que las imágenes de su esposa y su hermana sirvieron como arma contra su oponente mientras la *sacrosanctitas* las protegía de daños e insultos.

Maria Wyke resalta un elemento adyacente, la persistente relación entre Este y Oeste, las supuestas provincias femeninas y masculinas, basada en la antigua lógica del orientalismo y el género y, por ende, la necesidad de una autoridad para su dominación y conquista<sup>69</sup>. Esta actitud propia de mujeres de las provincias orientales cautivadas por la reina egipcia necesitaba ver impuesto el orden masculino de Occidente personificado en la figura de Augusto. Así en las narraciones augusteas, Cleopatra era una persona indescriptible, sin nombre, apenas identificada como *meretrix regina*, una anomalía peligrosa que representa la “otredad” del Oriente y cuyas características legaban la autoridad a la supremacía de Occidente. Esta imagen peyorativa de la

---

<sup>64</sup> Freisenbruch, 2019, 38-39.

<sup>65</sup> Liv. XXXIV, 1-8.

<sup>66</sup> Flory, 1993, 292-296.

<sup>67</sup> Para saber más sobre Marco Antonio y el enfrentamiento bélico entre él y Octavio, cf. Homo, 1949, 36-44 y 50-61.

<sup>68</sup> Cass. Dio IL, 33, 3; Plut. *Vit. Ant.*, 53, 2.

<sup>69</sup> Winkes, 2014, 349-350.

reina lágida y su descripción como *femme fatale*, mujer capaz de manipular a los grandes hombres de finales de la República, por ende, mujer con un comportamiento correspondiente a una cortesana o a una *regina meretrix*, supuso que Horacio la describiese como *fatale monstruum*<sup>70</sup>, mientras que Lucano<sup>71</sup> aludía a su persona como vergüenza de Egipto. La profesora Cid profundiza en esta descripción denigrante de su persona como mujer fatal, amiga de orgías y entregada al placer, reina exótica por excelencia, en concordancia con su origen oriental, deformación que convierte a Cleopatra VII en la del personaje histórico más adulterado de la Antigüedad<sup>72</sup>.

Las imágenes no sólo reflejaban ideas, sino que eran por sí mismas importantes para la vida de los ciudadanos y una forma de ser y hacer de forma colectiva; expresaban valores, construían identidades, transmitían ideas políticas, experiencias religiosas, reafirmaciones de la pertenencia social..., todo a través de la iconografía. Los indicadores clave de los significados podían estar en la identificación y comprensión de las posturas, gestos, vestimentas, atributos y relaciones entre las figuras y el espacio. El tamaño importaba, pues, si una imagen era colosal, de tamaño real o una miniatura, podía decir al espectador quién era el representado y con qué propósito se le representaba. El material mismo también contribuía a la comunicación. Y al igual que el estilo que por sí mismo portaba un significado, el tipo arcaizante tenía connotaciones concretas religiosas y el estilo clásico era empleado para expresar la dignidad de Estado. Para que las representaciones pudieran comunicarse, los espectadores tenían que ser capaces de reconocer y comprender la iconografía, el estilo y el contexto. Dada además la variedad de espectadores, la existencia de distintos rangos de comprensiones hacía posible comunicarse con los diferentes niveles de receptores a través de la literatura visual.

La unificación del Mediterráneo propició, además, el movimiento y la interacción de múltiples pueblos, dioses e ideas, por lo que los factores de tamaño, dispersión y colectividad tuvieron un gran efecto en la comunicación de las imágenes, efecto que, por su parte, motivó la creación de nuevas respuestas y nuevos desarrollos. La estabilidad visual fue empleada para expresar las complejas interacciones entre los distintos lugares y el Imperio. Así pues, las mismas imágenes fueron replicadas una y otra vez, creando una suerte de cultura común, una *koiné*, un *corpus* que usaba formas, estilos e iconografías muy conocidas, generando una cultura visual que

---

<sup>70</sup> Hor. *Carm.* I. 37. 21; cf. Pina Polo, 2013, 183.

<sup>71</sup> Luc. X, 59.

<sup>72</sup> Cid, 2000, 119.

dependía de los conocimientos extendidos de dichas formas y de su generalización en la sociedad. Estas formas en los distintos territorios serían combinadas con tradiciones visuales regionales o locales, que darían lugar a pequeñas variaciones particulares de cada territorio<sup>73</sup>. Para la mayoría de ciudadanos y de quienes habitaban dentro de los límites del Imperio romano, las esculturas y los retratos públicos eran la única conexión visible posible con el emperador y su dinastía, por lo que prototipos oficiales de esculturas de miembros de la familia imperial fueron encargados y creados en Roma y luego despachados a las provincias para servir como modelo para escultores, talleres y cecas provinciales<sup>74</sup>.

El grado de realidad mostrado sobre los sujetos reproducidos puede no ser determinado, ya que no sabemos cómo eran físicamente, sino solo cómo querían ellos representarse. Si bien para los miembros de la familia imperial no se conservan evidentemente retratos originales, sí se conservan sus reflejos, es decir, sus múltiples copias<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Trimble, 2017, 106 y 113-115.

<sup>74</sup> Freisenbruch, 2019, 53-55.

<sup>75</sup> En el proceso de copia puede que se produjesen alteraciones, las cuales, en caso de ser muy llamativas, se denominan “variaciones”. Cf. Winkes, 2000, 29, que asimismo explica cómo, si a lo largo de la vida o la muerte de un personaje se le dedicaba más de un tipo de retrato, se denomina “tipo”, basado en las creaciones particulares y en las copias en los distintos medios.

## 1.5. Tipos de representaciones de Livia

La proyección de la imagen de Livia y –a partir de ella– de las emperatrices, a través del arte público se extendió por todo el Imperio, así como la canalización de sus actuaciones en un marco de referencias controlado, a favor de los intereses masculinos y de la imagen que la mirada masculina había construido de ellas. A ello se suma que para conseguir la máxima rentabilidad en la propagación de las imágenes de las soberanas eran de gran ayuda la concesión de títulos, honores y privilegios y su sacralización<sup>76</sup>.

Estas representaciones, junto con un programa político de gobierno, fueron por tanto conscientemente utilizadas por el poder de los emperadores para sus propios intereses. Ello no impide considerar que las propias emperatrices dejaran de jugar un papel activo.

Livia fue, como ya se ha indicado, una de las primeras mujeres romanas que apareció en esculturas y en monedas de forma sistemática y parte de su iconografía siguió una constante variación mientras la evocaban y representaban como matrona, madre, esposa y viuda<sup>77</sup>.

El repertorio escultórico de Livia lleva de la mano eventos históricos y un estrecho vínculo con la acuñación monetaria y es clasificado en base a dos tipos de criterios: los fisiológicos y las interpelaciones estilísticas entre los retratos y el establecimiento de réplicas de series (*Replikenreihen*).

Estas series seguían líneas-guía básicas, de forma que, si un retrato imperial pertenece a una serie de réplicas, no tiene por qué ser exactamente idéntico al resto de los retratos de la misma serie<sup>78</sup>. Las primeras imágenes de Livia del 35 a. C. no se han preservado, pero es seguro que antes de ese año ella no había desempeñado ningún acto notable que la hiciera merecedora de ser honrada, por lo que sus esculturas pretendieron potenciar la función de comunicar su posición como mujer del *princeps*, de forma que sus privilegios sirvieron como sustitutos de acciones meritorias<sup>79</sup>.

El análisis de la figura de Livia es de gran complejidad<sup>80</sup>.

---

<sup>76</sup> Hidalgo de la Vega, 2010, 185-186.

<sup>77</sup> Chrystal, 2015, 102.

<sup>78</sup> Kokkinos, 2002, 108.

<sup>79</sup> Brännstedt, 2016, 41-42.

<sup>80</sup> Bernoulli, 1886, 85.

De acuerdo con Flory, existen dos tipos de esculturas levantadas en su honor, la primera el 35 a. C. y la segunda el 9 a. C.<sup>81</sup>. Sendas concesiones senatoriales marcan un hito innovador en lo que atañe a estatuas públicas en honor a mujeres y ambas fueron propiciadas por hechos históricos muy concretos. Walter Gross<sup>82</sup> ya identificó dos tipos de retratos para este mismo período, el primero procedente de la década de Accio y el segundo del último decenio del siglo I a. C. Este último tipo tiene un significado especial como consecuencia de la pérdida de Druso el Mayor<sup>83</sup>. Para Poulsen, existieron cuatro tipos, el primero datado en el momento de su matrimonio con Augusto, el segundo en época de Accio y derivado del primero, el tercero creado entre el 27-23 a. C. y el cuarto posterior, pero sin aclarar una fecha concreta, puede que en torno al 9 a. C.<sup>84</sup>. En su catálogo de retratos, los profesores Fittschen y Zanker también trataron de conformar una secuencia cronológica de los retratos de Livia<sup>85</sup>. Datan el primer tipo en el año 35 a. C., el segundo el 30 a. C., asociado al primero, el tercero en los años 20 a. C. y el cuarto entre los años 20 y 10 a. C. De todos estos desarrollos, el análisis de Gross es el único que se ajusta a las evidencias históricas, de manera que, en lo que atañe a los otros dos tipos, han de buscarse otras ocasiones diferentes de las señaladas por las fuentes clásicas que puedan propiciar y justificar la creación de un nuevo tipo<sup>86</sup>.

Tras la muerte Livia se levantaron esculturas en su honor con aspecto juvenil<sup>87</sup> como *diva Augusta*, representaciones donde la emperatriz aparece muy idealizada, con cara más regular, grandes ojos y mandíbula prominente, una raya en el centro del cabello de la que salen varias ondas que finalizan en un moño bajo en la nuca, pero mucho más simple que en sus otros tipos. Su rostro es llamativamente joven, rejuvenecida por su muerte y deificación<sup>88</sup>. Diana Kleiner incide en este tipo, señala la existencia de cuatro o cinco tipos –dos o tres de los cuales creados en vida de Augusto, uno de época tiberiana y otro después de la divinización de Livia– y resalta la existencia de variaciones de estos prototipos<sup>89</sup>.

---

<sup>81</sup> Flory, 1993, 301-302.

<sup>82</sup> Gross, 1962, 67-131.

<sup>83</sup> Chrystal, 2015,98; Purcell, 2014, 185; Freisenbruch, 2019, 76. Para saber más sobre la muerte de Druso el Mayor: Marañón, 1972, 50-55; Purcell, 2014, 165-166; Zanker, 1992, 265-268.

<sup>84</sup> Poulsen, 1962, 65-71.

<sup>85</sup> Fittschen - Zanker, 1983, 35.

<sup>86</sup> Gross, 1962, 67-131.

<sup>87</sup> Burns, 2007, 19.

<sup>88</sup> Ferris, 2015, 36.

<sup>89</sup> Kleiner, 2009, 256.



La existencia de variaciones tipológicas se debe al sistema rudimentario por el que eran producidas. Varias versiones se adhieren perfectamente al modelo, pero en ocasiones la iconografía diverge del original, lo que permite pensar en la existencia de tipos completamente distintos. La contaminación de un tipo por otro también era común, ya que normalmente la iconografía se difuminaba en la insinuación de las características de Livia desde el tipo más popular al menos divulgado o conocido de sus retratos.

Ha de destacarse la antes apuntada idealización de la emperatriz, siempre representada joven, aunque en el ámbito privado se aprecie la evolución del tiempo, lo que evidencia la separación entre las manifestaciones oficiales y las privadas y demuestra el estatus secundario desarrollado por esta mujer justo detrás de Augusto.

Es asimismo relevante la fisionomía diferente de las esculturas de Livia y Augusto; aunque emulasen el mismo estilo, no así compartían las mismas características físicas, ya que lo que se fomentaba era el parecido físico entre Livia y Tiberio, lo que les alejaba de la tradición helenística del incesto. Elizabeth Bartman incide en el parecido provocado en las mujeres julio-claudias y desarrolla la diferencia entre éstas en el peinado, elemento básico de la belleza femenina y de los cambios de la moda<sup>90</sup>.

\*\*\*\*

Los retratos escultóricos hallados pueden clasificarse en cuatro tipos concretos: cabezas retrato, estatuas completas, estatuas icónicas y estatuas sedentes, tanto completas como icónicas.

### **1.5.1. Cabezas retratos**

En los retratos femeninos el pelo y la cara eran de suma importancia. Los peinados pueden ser entendidos como un signo visual adicional de la escultura, un recurso expresivo que comunicaba ideas sobre el género y la posición social. Existieron los denominados “peinados de moda” que evidenciaban riqueza y sugieren que la mujer tenía esclavos que le arreglaban el cabello, de forma que el peinado expresa estatus y muestra a mujeres que participaron en la moda de su tiempo, a la vez que sitúa al retrato en relación con el género femenino. Si la cara comunica feminidad a través

---

<sup>90</sup> Bartman, 1998, 24-25.

de sus rasgos suaves –falta de bigote, barba o patillas–, el elemento más significativo para el espectador era el peinado. La abundancia de cabello evocaba belleza y fertilidad sexual, al igual que la vestimenta cuidadosamente mostraba su comportamiento adecuado de acuerdo a los valores morales del momento y su pertenencia a la élite femenina. La cara busca representar a una mujer particular, mientras que el peinado la caracteriza en relación a un mundo más amplio de valores, ideales y status sociales<sup>91</sup> (**Anexo 5**). Los peinados eran elementos sustitutivos de la joyería, ya que al tratarse esta última de un elemento ostentoso y, por ende, no apto de ser representado en una escultura cuyo propósito era convertirse en un *exemplum*, los peinados adoptaron una gran importancia en el retrato femenino<sup>92</sup>.

Mientras los roles sociales femeninos y masculinos eran diacrónicamente definidos no sucedía así con los retratos, donde el establecimiento de ambos roles podía darse simultáneamente no generando una oposición binaria de los géneros. La combinación de rasgos faciales masculinos con peinados femeninos ha complicado la identificación de numerosos retratos, también los de Livia, identificada en varios retratos como una re-elaboración privada de una mujer julio-claudia.

Así la mezcla de poder político, género y trascendencia está presente en numerosas imágenes de mujeres imperiales que fueron intencionadamente masculinizadas o asimiladas a su pareja masculina. Este fenómeno tiene su origen en los precedentes ptolemaicos, sobre todo en las representaciones de Cleopatra I, II y III, que combinaban rasgos faciales muy masculinos con peinados femeninos de la diosa Isis. A finales de la República la numismática evidenció este tipo de representaciones tanto de Octavia como de Cleopatra vinculadas y parecidas a la figura de Marco Antonio. A pesar de que las imágenes de Livia no fueron expresamente masculinizadas, sí muestran estilísticamente asimilaciones a las representaciones de Augusto y de Tiberio<sup>93</sup>.

Esta manipulación de las artes visuales de los rasgos faciales femeninos a fin de asemejarlas lo máximo posible a los rostros de los varones de la dinastía se realizó con objeto de llamar la atención sobre las líneas de sangre<sup>94</sup>. En estos parecidos familiares profundiza Wood, quien recalca que varios tipos de Livia buscaban asemejarse a las facciones triangulares de la *gens Iulia*, además de portar atributos masculinos como la corona de laurel, propia de los triunfos romanos, convertida

---

<sup>91</sup> Trimble, 2017, 329-330.

<sup>92</sup> Fejfer, 2008, 352.

<sup>93</sup> Varner, 2008, 185-191.

<sup>94</sup> Domínguez, 2013, 13.

en insignia imperial para los hombres, difuminar el cuerpo femenino o ser representada con la *palla* colocada de forma parecida a la *toga* masculina. La adopción de estos factores masculinizantes, junto a su actitud varonil, es reflejada en el epíteto que Calígula le otorgó, *Ulixes stolatus*<sup>95</sup>. El más claro de los ejemplos de asimilación y parecido físico realizado en época augustea fue el *Ara Pacis*, donde Augusto es representado rodeado por su dinastía en un grupo en el que, a pesar de hallarse retratos realistas, la mayoría son idealizados, con rasgos clásicos solamente identificables por su posición, gesto y vestimenta debido al parecido familiar artificial resaltado, a pesar de no tratarse de familiares consanguíneos a fin de mostrar un “look Julio”<sup>96</sup>.

Aunque no se conserva el pigmento que revelaría el enfoque visual de los retratos, es importante señalar la trascendencia de la mirada fijada en las esculturas. La interacción visual era de suma importancia. El contacto visual, las expresiones faciales y el gesto del ojo constituirían un elemento de interacción social de la escultura, interrelación que manifestaría el estatus de sendas partes involucradas en el intercambio visual, cuya mirada intensa mostraría positividad, intrusión o superioridad, un elemento que estará presente en las cabezas-retrato imperiales que analizaremos<sup>97</sup>.

### 1.5.2. Estatuas completas

Las estatuas generalmente eran levantadas sobre pedestales que se exponían en ámbitos públicos y privados con inscripciones. Eran estatuas icónicas, cuerpos de un tipo concreto, réplicas de modelos establecidos, a los que se añadía la cabeza de la personalidad representada. La parte inferior de dicha cabeza en forma de cono permitía encajarla en los cuerpos a través de un aplique metálico, aunque es difícil encontrar el cuerpo entero<sup>98</sup>.

Los escultores romanos adoptaron un número concreto de tipos de estatuas heredados del arte clásico y helenístico para las esculturas femeninas, radicando su diferencia en la forma en la que posaba el cuerpo y en la que era esculpido el amplio drapeado<sup>99</sup>. Así pues, el *Idealplastik* romano

---

<sup>95</sup> Wood, 1999, 15 y 86-87.

<sup>96</sup> Severy, 2003, 108-109.

<sup>97</sup> Cairns, 2005, 123-156.

<sup>98</sup> Navarro, 2017, 47.

<sup>99</sup> Davies, 2008, 211.

consistía en muchas copias de muy diversas calidades que ignoraban casi totalmente los signos de innovación, fomentando la *aemulatio*<sup>100</sup>.

### 1.5.3. Estatuas icónicas

En la configuración del cuerpo, el drapeado y el gesto de las esculturas femeninas se replicaba en modelos de estilo griego del s. IV a. C., con un énfasis visual y un poder expresivo en las manos y en las extremidades, habitualmente integrando un gesto en el que se encontraba el resto del cuerpo. El cuerpo esculpido mostraba una expresión social y unos valores simbólicos, mientras la distinción entre cuerpo y cabeza, genérico y personalizado, era una convención fundamental que los espectadores esperarían. Este tipo de escultura contribuía a mostrar una monumentalidad y una permanencia de una forma no cambiante: la vestimenta de la mujer dejaba ver la autoridad de la dama. El drapeado mostraba su edad adulta, su status social y acaudalado, además de su modestia. Así, la confinación de una cabeza individualizada y un cuerpo replicado dibujaba a una mujer específica en un amplio mundo de valores sociales y culturales. El término “vestuario” implica que la postura, el drapeado y el gesto eran creados a propósito, apoyando el retrato pero no como parte intrínseca de él, teoría a la que se opone Dillon<sup>101</sup>, para quien el drapeado era una parte esencial del retrato, ya que poder generar interpelaciones entre la feminidad, la vestimenta y la representación<sup>102</sup>.

La repetición de las formas iconográficas sobre réplicas buscaba evidenciar la fuerza del prestigio del *mos maiorum*<sup>103</sup>, en cuanto que estas formas al mismo tiempo que daban uniformidad al paisaje urbano y participaban en la creación de una *koiné* visual y cultural<sup>104</sup>. En las ciudades, los cuerpos femeninos manifestaban la moralidad y el reconocimiento a las mujeres próximas a las diosas, vestidas como matronas con *chiton*, *stola*, *himation* o *palla*<sup>105</sup>.

---

<sup>100</sup> Perry, 2004, 78.

<sup>101</sup> Dillon, 2010, 60-102.

<sup>102</sup> Trimble, 2017, 331-33.

<sup>103</sup> Alexandridis, 2004, 7.

<sup>104</sup> Trimble, 2011, 1-8.

<sup>105</sup> A la hora de estudiar la vestimenta nos vamos a basar fundamentalmente en las monografías de Olson, 2008, 10-57, y Harlow, 2013, 225-270.

Los tipos estereotipados principales de representación del cuerpo femenino eran los hoy conocidos como: “large Herculaneum woman type”, “small Herculaneum woman type” y “Eumachia type” a los que se suma, según Davies, el “Pudicitia type”<sup>106</sup>. Las mujeres de la élite preferían la distribución de un tipo particular de estatuas, el “large type”, en que se representa a una dama desde el cuello a los pies en una escultura de mármol alta, vestida como adulta. Estos cuerpos en “stock” eran combinados con cabezas realistas y miméticas, idealizadas o caracterizadas por el aspecto local, regional u otras diversidades<sup>107</sup>.

Este tipo de esculturas normalmente iba acompañado de una base donde se identificaba a la mujer esculpida. Estos pedestales han perdurado en las ciudades ya que su estructura cuadrangular los convertía en fácilmente reutilizables, mientras que las estatuas que decoraban los lugares públicos han desaparecido, víctimas de la reutilización sistemática del espacio urbano y de la búsqueda de materiales para la producción de cal<sup>108</sup>.

#### **1.5.4. Estatuas sedentes**

Se trata de esculturas con connotaciones políticas y religiosas. La representación postrada en un trono evidencia la asimilación de Livia a las grandes diosas del panteón romano, lo que crea un equivalente femenino al tipo “Júpiter sedente” masculino en el que los emperadores eran representados como el dios principal del firmamento. En estas representaciones, Livia es asimilada a las grandes diosas y su vestimenta es de estilo griego, ya que se buscaba representar a su persona en un nivel superior al humano. En ocasiones dicha escultura podría haber sido realizada en época tiberiana, en la que Livia vivía en un estatus semi-divino como *Iulia Augusta*, o en época claudia, cuando ya había sido divinizada y era por derecho propio una deidad del panteón romano, la *diva Augusta*.

El trono era un símbolo de oficios y honores. La representación sedente es un código visual empleado para enfatizar un estatus. La figura sentada puede ser representada en un tamaño superior al natural y normalmente tienen un pecho mayor que las de las estatuas estantes, hecho que también adhiere autoridad, y la cabeza menor en relación al resto del cuerpo. Cuando Livia era representada

---

<sup>106</sup> Davies, 2013, 171-199.

<sup>107</sup> Ferris, 2015, 70.

<sup>108</sup> Navarro, 2017, 51.

de esta forma se buscaba enfatizar su autoridad y su superioridad, aunque es necesario incidir en el escaso número de esculturas femeninas de este tipo<sup>109</sup>. Asimismo, es destacable lo inusual de la representación sedente de las mujeres, aunque fuera empleada a fin de mostrar el poder de la pareja imperial, por lo que iría junto a otra escultura sedente masculina dando forma a la representación de Augusto y Livia como Júpiter y Juno/Ceres<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Davies, 2005, 215-238.

<sup>110</sup> Fejfer, 2008, 333.

## **Capítulo 2:**

# **Livia en la dinastía julio-claudia: una mujer de carne y piedra, sus imágenes y roles**





## 2.1. Livia primera emperatriz de Roma

Las mujeres de época imperial carecieron de influencia política<sup>1</sup>, lo que Mary Beard subraya señalando que Augusto era el “director ejecutivo de una gran organización y a su lado estaba su esposa florero...”<sup>2</sup>, descripción de la que Ronald Syme discrepa. Para él, “ella sabía explotar sus facultades en beneficio de sí misma y de su familia. Augusto nunca dejó de aconsejarse de ella en asuntos de Estado. Merecía la pena y Livia nunca revelaba un secreto”<sup>3</sup>, a lo que, por ejemplo, M<sup>a</sup> José Hidalgo de la Vega responde que la mujer más importante de la dinastía julio-claudia se manifestaba como dos Livias: la consorte y confidente de Augusto y la madre del emperador Tiberio, lo que le da una imagen plural y poliédrica bien reflejada en las fuentes clásicas: Tácito, Suetonio, Séneca, Velejo Patérculo, Dión Casio, Macrobio, etc.<sup>4</sup>.

Los orígenes familiares de Livia<sup>5</sup> la vinculan por nacimiento y matrimonio a las dos ramas principales de la *gens Claudia*, a los Claudios Nerones y a los Claudios Pulcros, una *gens* caracterizada por la arrogancia tanto en los varones como en las mujeres<sup>6</sup>, factor que pudo haber heredado Livia como parte de su personalidad.

Según Suetonio<sup>7</sup>, el padre de la emperatriz romana, Claudio Pulcro –o, de acuerdo a su nombre oficial, Marco Livio Druso Claudiano– descendía de esta excéntrica y afamada *gens* de aristócratas romanos. De esta manera, que Livia descendiera por parte de padre de una de las *gentes* más antiguas y prestigiosas de Roma le habría otorgado un estatus sumamente notable e influyente desde un punto de vista político. El propio *nomen* de la emperatriz aludía a otra gran *gens* romana, la de los Livios, *gens* latina destacada que recibió la ciudadanía romana el año 338 a. C. tras la revuelta del Lacio en la cual Marco Livio Druso Claudiano fue introducido tras su adopción. Además de este pedigrí, el elemento más trascendente que Marco Livio Druso otorgó a su hija Livia

---

<sup>1</sup> Finley, 1965, 56-64.

<sup>2</sup> Beard, 2013, 182.

<sup>3</sup> Syme, 2011, 416.

<sup>4</sup> Hidalgo de la Vega, 2012, 61.

<sup>5</sup> Tac. *Ann.* VI, 51; Suet. *Tib.* 3, 1.; Cic. *De Orat.* I, 176.

<sup>6</sup> Livio *Per.* 19; Suet. *Tib.* 2. 3; Aul. Gell. *NA* 10.6; Val. Max. VIII,1.4; Cic. *Cael.* 34; Suet. *Tib.* 2.4.; Val. Max. V, 4, 6; RE 3.2.; Cic. *Cael.* 14.34 entre otras referencias a las mujeres de la dinastía claudia.

<sup>7</sup> Suet. *Tib.* 3, 1.

fue su oposición a Julio César, su intervención en los *Idus* de marzo del año 44 a. C., su lucha contra Octavio César a favor de la República romana y su suicidio tras la batalla de Filipos para dar un fin honorable a su vida<sup>8</sup>.

Livia poseía una notable ascendencia, un árbol genealógico que sería un gran triunfo matrimonial para cualquier aspirante político a alcanzar el poder<sup>9</sup>. Ferrero insinúa los verdaderos motivos de la unión entre el *princeps* y la hija de Livio Druso, un enemigo de César; se refería al casamiento “sorpresivo” de Octavio como legendario y hostil, efecto de un amor pasional del joven Octavio por Livia, al mismo tiempo que una decisión promovida por el vínculo de la joven con las grandes *gentes* republicanas. En Roma, donde los lazos consanguíneos y el orgullo ancestral eran esenciales, el modesto origen de la *gens* de Octavio era llamativo y un capricho del destino que se erigiera como el hijo del dictador revolucionario de Roma Julio César, por lo que dicho desposorio podía unir a Octavio con la causa aristocrática, reforzar su imagen personal y, al mismo tiempo, marcar un hito de unión con el pasado romano tras las persecuciones y proscipciones de los asesinos de César<sup>10</sup>. Los esponsales previos del *princeps* fueron contraídos por meros intereses políticos, aunque en éste se dice que se enamoró absolutamente de la joven Livia embarazada de su aún esposo Tiberio Nerón, por lo que puede decirse que el enlace de la pareja imperial fue la mayor de las paradojas<sup>11</sup>, hecho que permite hacernos pensar en el interés político que el *princeps* tendría en contraer nupcias con Livia más allá de sus sentimientos personales.

El gobierno de Augusto terminó convirtiéndose casi en una monarquía de tipo hereditario al estilo helenístico, la cual había tomado como modelo y, para ello, era importante acentuar la vinculación a Marte, a Rómulo y a la ascendencia divina de Venus-Afrodita, así como afianzar a los herederos imperiales ligándolos a este linaje mítico<sup>12</sup>. La creación de esta unión familiar con los dioses romanos no era extraña; a finales de la República las *gentes* notables se declaraban descendientes de dioses o héroes. Marco Antonio descendía de Hércules, Lépido de la Vestal Emilia, Sexto Pompeyo se declaró hijo de Neptuno...<sup>13</sup> Pero, después de que Augusto llegase al

---

<sup>8</sup> Barrett, 2004, 23-37.

<sup>9</sup> Freisenbruch, 2019, 13.

<sup>10</sup> Ferrero, 2015, 10-12.

<sup>11</sup> Frascchetti, 2001, 102.

<sup>12</sup> Domínguez, 2010, 153-183.

<sup>13</sup> De Bois – Funke - Hahn, 2006, 24-27.

poder, la tendencia fue menguando, de forma que Augusto se valió de los *elogia* y los ancestros julios para ser venerado e incorporar dichos honores al linaje imperial. Así, la *domus* imperial se convirtió en el centro divino donde localizar la genealogía de ancestros reputados y divinos del remoto pasado histórico o mítico de la dinastía julio-claudia<sup>14</sup>. De esta manera, la *gens Iulia* intentó utilizar el prestigio de las divinidades troyanas. Augusto reivindicó el patronazgo de Venus realizado por Julio César a fin de simbolizar su descendencia como hijos de la diosa legendaria y del héroe troyano Eneas, fundador de Roma basándose en el aspecto *Genetrix* de la diosa que conformó a través de los troyanos la ascendencia de su dinastía en los orígenes de Roma. Las pretensiones genealógicas divinas cimentadas en la diosa Venus prefiguraban la proclamación de la divinización de Augusto, de forma que el culto a Venus como progenitora de César y del pueblo romano, junto a su cualidad guerrera, revestía progresivamente los aspectos ideológicos de la dinastía y de la política militar julio-claudia<sup>15</sup>. Así pues, en la propaganda augustea, en la *Eneida* de Virgilio, la *gens Iulia* descendería de la “antigua madre”, *antiqua mater*, y reclamarían la legitimidad por su divina *genetrix*, Venus<sup>16</sup>.

Según Cenerini, Augusto usó a su esposa para promover los valores tradicionales familiares representados en su legislación, por lo que se buscaba mostrar, en palabras de Hemelrijk,

the notion of motherhood which... combines discipline and authority with the motherly love and care<sup>17</sup>,

dando a Livia un rol prominente expuesto de cara a la galería a fin de mostrar la política e ideología articulada por el poder. Así pues, su función consistía en proveer al Estado de legítimos herederos y de servir como ejemplo de comportamiento para todas las mujeres romanas, conductas transmitidas a través de las diferentes fuentes y soportes a lo largo del Imperio<sup>18</sup>.

Desde un inicio, la dinastía julio-claudia se caracterizó por la falta de hombres adultos y un exceso de mujeres, de forma que la transmisión de la legitimidad se realizó a través de las damas que Augusto utilizó como vehículos del poder. Estas eran desposadas muy jóvenes entre los 13 y los 15 años con familiares o personas muy cercanas a la dinastía imperial, valiéndose Augusto para los

---

<sup>14</sup> Hekster, 2006, 24-35.

<sup>15</sup> Kantiréa, 2007, 68-69.

<sup>16</sup> McAuley, 2016, 5.

<sup>17</sup> Helmelrijk, 2010, 455.

<sup>18</sup> Cenerini, 2013, 15.

intereses gubernamentales de los divorcios, de las viudedades y de las adopciones. Así pues, haciendo gala de las prerrogativas del *pater familias* y de su autoridad como *princeps*, Augusto estableció la línea sucesoria a través de los varones, a pesar de su falta de descendencia con Livia. Ante estas uniones familiares Augusto creó la *domus Augusta*, en la que fundió la *gens Iulia* y la *gens Claudia* y en la que también entraron otras *gentes* como la de los *Antonii* y la de los *Domitii*, de forma que la *domus* servía como una especie de reserva para posibles herederos, un círculo cerrado donde, a pesar de sus uniones matrimoniales, se marcó una preferencia por la *gens Iulia*<sup>19</sup>. De esta forma la *domus* imperial se formó por parentescos diversos a los tradicionales atribuidos a la *gens*, permitiendo la entrada al grupo de miembros no consanguíneos, pudiendo situarse en ella los llamados por el derecho romano *agnati*, *cognati* e incluso afines. La *domus* iría desarrollándose estructuralmente a lo largo del s. I a. C. y siglo I, adoptando nuevas formas legales que permitieran la creación de un verdadero entramado de alianzas matrimoniales muy endogámicas, entre las *gentes Iulia*, *Claudia* y *Domitia* que buscaban lograr la máxima proximidad del futuro emperador con el fundador del Imperio, Octavio Augusto<sup>20</sup>.

Además, en la *domus Augusta* se englobaban todos los valores conservadores y las actividades tradicionales del hogar a fin de crear una imagen de modestia y simplicidad y alejarse de eventos y actitudes fastuosas. Livia ejecutaba y proyectaba lo que se le solicitaba y, como eje central de la casa imperial, desempeñaba a la perfección su función de esposa modelo, teniendo que crear un referente de actuación de primera dama para las futuras esposas imperiales debido a su situación insólita, donde el patrón familiar que representaba le permitió alcanzar una posición de respeto y autoridad sin precedentes<sup>21</sup>.

En la concepción dinástica del poder la mujer del *princeps* debía desempeñar un papel activo en contraposición con las viejas tradiciones romanas. La *mater familias* romana se caracteriza por su ausencia del poder en el plano político al no ejercer como ciudadana, ni dirigir legalmente la propia familia, pues las mujeres no podían crear genealogías, pero, a pesar de esta exclusión, las mujeres podían intervenir en ciertas parcelas del poder con mecanismos propios que les permitieran

---

<sup>19</sup> Corbier, 1995, 179-183 y 190-191.

<sup>20</sup> Teja, 2014, 7.

<sup>21</sup> Salazar, 2016, 348-350.

ejercerlo, aunque no fueran engranajes formales<sup>22</sup>. Podían controlar su patrimonio, obtener honores públicos o una autoridad integradora necesaria para el funcionamiento del conjunto del poder, factores de los que las mujeres obtuvieron satisfacciones e incluso distinciones y reconocimientos<sup>23</sup>. Livia así lo hizo, aunque siempre mostrando respeto por la tradición romana y asumiendo el papel de matrona romana al mismo tiempo que aprovechaba los privilegios que le otorgaron. Con su conversión en *diva* la sociedad romana la recompensó por sus méritos y su posición de esposa del *princeps*, de forma que, al conformar la pareja divina julio-claudia, Augusto y Livia como divinidades legitimaban aún más el mantenimiento en el poder imperial de sus descendientes<sup>24</sup>.

A pesar de los vetos realizados por Tiberio sobre la figura de su madre, éste nunca pudo negar públicamente que el poder se lo debiera a ella, por lo que durante el gobierno de su hijo Livia llegó a alcanzar mayor autonomía e influencia que durante el gobierno de su esposo<sup>25</sup>.

La primera emperatriz de Roma desarrolló y extendió a lo largo de su vida sus propias redes de clientelas, fundamentalmente entre mujeres, además de influenciar en las decisiones políticas de Augusto al discutir con este los asuntos de Estado, lo que permitía a Livia proteger a políticos, además de a distintos miembros de su familia como Julia la Menor o Agripina la Mayor y sus hijos<sup>26</sup>.

La protección ejercida por Livia sobre la figura de Agripina la Mayor y sus hijos frente a Tiberio y Sejano es evidente por las cartas acusatorias de Tiberio sobre Agripina que Sejano mantuvo a buen recaudo hasta la desaparición de Livia de la esfera pública<sup>27</sup>.

En el funeral de Livia destacó la ausencia de Tiberio y el discurso fúnebre fue pronunciado por su bisnieto Calígula, lo que fue acompañado de la anulación de su testamento por orden de su hijo y el rechazo de los honores con los que el Senado pretendía honrarla. Estos elementos serían reinstaurados casi totalmente tras la muerte de Tiberio y el ascenso al

---

<sup>22</sup> A pesar de que en la literatura clásica no aparece la referencia al término *mater familias*, se ha ido imponiendo esta referencia en la historia de género por analogía con el título de *pater familias*.

<sup>23</sup> Martínez López, 2012, 158-159.

<sup>24</sup> Cid, 1998, 141-142 y 152.

<sup>25</sup> Hidalgo de la Vega, 2012, 33.

<sup>26</sup> Posadas, 2008, 55.

<sup>27</sup> Mudd, 2005, 87-93.

poder de Calígula, aunque no en su integridad, para finalmente ser divinizada por su nieto Claudio, pudiendo haber acontecido la ceremonia de deificación el 30 de enero del año 43, en el centenario de su nacimiento.

Livia, gracias a una constancia, moderación y gran tacto, cumplió su misión: triunfar y salir victoriosa en conjugar la armonía en la contradicción existente entre la libertad concedida a su sexo a través de privilegios y el sacrificio de esta libertad demandada por un hombre como deber.

De esta forma Livia se convirtió en el modelo perfecto de la mujer de la alta sociedad que los romanos admiraban; hacia el 18 a. C. Livia personificaba el perfecto tipo de mujer y matrona. Era el ejemplo viviente de las virtudes estimadas por los romanos, una amada esposa y una cautelosa consejera para la cabeza del Estado, que honraba a su esposo con poder, virtud, nobleza de cuna, belleza, además de aportarle ya dos grandes hijos para el Estado de su matrimonio anterior, Tiberio y Druso<sup>28</sup>. Los roles tradicionales de las mujeres como esposa, madre y matrona fueron evolucionando a lo largo del principado y se inventó el rol de *diva* focalizado en la figura de Livia, de manera que la posición de la emperatriz dependió de su capacidad de jugar con los roles que desempeñó a lo largo de su vida, tanto si mostraban su verdadero ser como si no<sup>29</sup>. Por tanto, puede decirse que las emperatrices de Roma, entre ellas Livia, no habrían pasado a la historia si no fuera por los hombres con los que se casaron y los hijos que tuvieron<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Ferrero, 2015, 12 y 15.

<sup>29</sup> Brännstedt, 2016, 25.

<sup>30</sup> Freisenbruch, 2019, 5.

## 2.2. El culto a Livia Drusila, *Iulia Augusta* o *diva Augusta*

La inauguración del régimen imperial supuso la restauración y renovación religiosa en la que se impuso la veneración al emperador reinante y la divinización de los emperadores difuntos, *divi*, y eventualmente de sus esposas, *divae*. Esta reforma religiosa se centró en la restauración de templos, la reorganización de colegios sacerdotales y la recuperación de ritos tradicionales romanos, pero también propició el apoyo divino sobre el Augusto, cuya salud y fortuna estaban indisolublemente unidas al Imperio y a la prosperidad del pueblo romano. En esta transformación se podía considerar al *princeps* vivo o sus actos como divinos, pero con matizaciones, ya que la naturaleza de las divinidades y la del *princeps* no eran comparables ni compatibles. Así, el emperador nunca fue descrito en vida como un dios ni recibió culto en las ceremonias oficiales del Estado romano o, al menos, en la zona occidental del Imperio, pero lo que sí se podía alcanzar era la divinización de su figura mediante la asociación del *princeps* a dos divinidades: el *Genius* y el *Numen*. En contraposición, la divinización de Augusto tras su muerte no necesitó de asociaciones a divinidades, sino que su consagración y apoteosis supuso su integración en el panteón romano<sup>31</sup>.

De esta suerte, el culto imperial era en palabras de Fishwick un culto directo al emperador, además de los sacrificios y las oraciones dirigidas a su persona en el contexto de los sacerdocios, templos, ritos y festivales<sup>32</sup>, mientras que, según Prince, se generó una ambigüedad donde dicho culto en ocasiones trataba al *princeps* como un dios y otras veces como un hombre, de forma que se visualizaba a la figura del emperador como una figura intermedia entre dios y hombre<sup>33</sup>.

Por tanto, el culto imperial no era una religión, sino un conjunto de rituales que se integraban en el sistema religioso de la Roma Imperial, un conjunto de rituales dentro de los márgenes de la religión tradicional romana, que la trastocaba, pero no destruía.

La concesión de honores divinos a Augusto en el año 14 supuso un hito con triple consecuencia en la historia romana. Tras su *consecratio* o *apotheosis*, fue declarado *divus*, pasando a denominarse *divus Augustus*; se convirtió en una divinidad más del Estado al que los ciudadanos romanos debían venerar con la dignidad merecida y se creó un sacerdocio específico, el *flamen*

---

<sup>31</sup> Ortiz de Urbina, 2007, 57-66.

<sup>32</sup> Fishwick, 2012, 130.

<sup>33</sup> Price, 1984, 231-233.

*Agustalis* para su culto, cargo que recayó en su nieto Germánico, a la vez que se creaba el cargo de sacerdotisa principal del nuevo dios para Livia. Esta divinización marcó un camino a seguir y se convirtió en el impulso definitivo para el fenómeno religioso y político hoy denominado culto imperial. Se trataba de un conjunto de homenajes y honores, los más altos a los que un mortal podía aspirar, idénticos a los tributados a las deidades. De esta forma, tanto los deificados como sus familiares se beneficiaban del culto imperial. En su vertiente pública, este culto suponía celebraciones en días señalados del calendario estatal, con una serie de ritos y fiestas en honor de los emperadores y emperatrices divinizados y vivos dirigidos por sus sacerdotes (*flamines* y *flaminicae*) ante la población, celebraciones que se desarrollarían en los principales espacios y edificios urbanos, concediendo un protagonismo amplio a los templos, capillas, altares y estatuas dedicadas al emperador y su dinastía. La vertiente religiosa fue notable pero la faceta política también, ya que el culto imperial se constituyó en uno de los principios básicos de legitimidad dinástica y contribuyó a la cohesión de los territorios imperiales además de repercutir en individuos y comunidades facilitando el ascenso social y la integración en las formas de vida romanas incorporando no solo a aristócratas provinciales sino también a libertos, además de formar un proceso de monumentalización urbana acontecido, *grosso modo*, entre época augustea y el siglo III<sup>34</sup>.

Aunque Augusto no permitió establecer un culto real a su persona durante su vida en Roma, fuera de la capital fue totalmente diferente. En Roma e Italia un culto directo a su persona era impensable, pero sí se establecieron cultos a sus cualidades divinas como eran las de la *Pax Augusta* o *Fortuna Augusta*, de manera que divinidades imperiales se redirigieron a la figura del *princeps* y se privatizaron en su persona. El lenguaje religioso desarrollado y adoptado por el culto imperial permitió completar el lenguaje oficial del Imperio, al menos en Oriente. Las identificaciones de Augusto y su dinastía con dioses fueron evidentes, de forma que se les extraía de la esfera ordinaria de los mortales y, a través de su filantropía, mostraban su gracia divina, *charis*, en los actos humanos. Como resultado de estos actos imperiales debido a su gracia divina, la gente ordinaria se veía obligada a rendirles culto a fin de preservar estas dispensas cuya garantía eran la inmortalidad divina del *princeps* o de la persona divinizada. Así se buscaba enfatizar en la inferioridad o la ordinariedad humana frente al poder y el estatus superior del emperador<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Garriguet, 2011, 225-227.

<sup>35</sup> Herz, 2007, 307-309.



El culto al emperador no tenía nada que ver con la creencia en la deidad de una persona que guiase a los mortales hacia la salvación eterna. En el Mediterráneo, Augusto era visto como un salvador después de décadas de tumultos, de forma que para ellos era un *praesens deus*, un dios presente. Era una deidad vinculada al orden, a la ley y al derecho, de forma que daba al Imperio un sentimiento de unidad a través de sus emisiones monetales, valores, instituciones o emblemas<sup>36</sup>. Ya su propio nombre de Augusto estableció un aura divina sobre su imagen y su persona se asoció religiosamente con la fuerza sobrenatural y sacra de Roma<sup>37</sup>. Según Scheid, tanto en Roma, como en Italia y en las provincias occidentales, las estatuas que provenían de lugares de culto certificados eran evidencias de la existencia de sacrificios al *Genius* de Augusto y a la *Iuno* de Livia<sup>38</sup>.

Este culto al *Genius Augusti* adquirió tanta trascendencia que –a pesar de que Livia nunca fue incluida en él– el pensamiento popular vinculó la *Iuno* de Livia al Genio del *princeps*. Es llamativa la referencia realizada por Ovidio<sup>39</sup>, quien identificaba a Augusto con Júpiter y a Livia con Juno<sup>40</sup>. Así, el *Genius* del padre de familia tenía su contraposición en la *Iuno* de la madre, por lo que pudo parecer natural que se honrase al espíritu de Livia junto al de Augusto, ya que se representaban como padres del orbe romano<sup>41</sup>.

En este sentido, el *Ara Pacis* es el más importante de los monumentos augusteos; la complejidad ideológica y la imagería de su programa no estaban dirigidas a las masas, sino a los grupos sociales superiores, versados en las tradiciones greco-romanas y la retórica visual. La asimilación de Augusto a divinidades y a héroes está realizada apropiadamente de forma indirecta; esta asociación servía para recordar la ascendencia divina del *princeps* y para evocar la comparación de la inauguración de un nuevo período de paz y prosperidad con tiempos pasados y mejores de la historia romana. En esta representación se observa claramente la capacidad de Augusto de simbolizarse o mostrarse en la fina línea entre lo humano y lo divino en su imagería oficial.

---

<sup>36</sup> Galinsky, 2007, 80-82.

<sup>37</sup> Cid Zurita, 2014, 47.

<sup>38</sup> Scheid, 2015, 19.

<sup>39</sup> Ov. *Fasti*, I, 640-641.

<sup>40</sup> Grether, 1946, 225.

<sup>41</sup> Scheid, 2015, 19.

En esta construcción no solo se jugaba con su imagen semi-divina, sino también con la de su esposa en su asimilación a *Tellus Italiae*, o *Saturnia Tellus*, de forma que también incide en la figura de su esposa como ser parecido a una diosa durante su vida, aunque ha de recalcarse que la mezcla de elementos divinos y humanos en las representaciones oficiales aprobadas eran escasas<sup>42</sup>.

Tal y como señala M<sup>a</sup> Dolores Mirón<sup>43</sup>, Livia fue asociada a la figura del gobernante y fue objeto de honores extraordinarios y del culto imperial. Si bien el origen de su devoción surgió en Oriente, territorio acostumbrado a rendir homenajes a mujeres de las familias gobernantes, pronto se expandiría a Occidente. En Oriente era homenajeada como las reinas helenísticas, asociada a las grandes diosas griegas y poseyendo su propio sacerdocio femenino encargado de su veneración.

Mientras tanto, en Occidente también recibía homenajes parecidos pero con menor empuje; se la vinculaba a las virtudes imperiales y a las grandes diosas romanas Juno y Ceres, diosas de la fecundidad propias de la ancestral religiosidad femenina mediterránea, culto que incluso alcanzó el espacio privado doméstico donde se la representaba y se rendía en homenaje a la Juno de Livia<sup>44</sup>. Burns<sup>45</sup> alude a la interiorización que tenían los romanos de que en todo hombre y mujer había una chispa divina en su interior, se creía que todo hombre tenía un doble divino conocido como *Genius*, que era como un ángel guardián y, del mismo modo, las mujeres tenían su parte divina, conocida como Juno. El culto al *numen* de Augusto no sólo se refería al *princeps* sino que también englobaba a su dinastía, donde, junto al *pater familias*, aparecía Livia como *mater familias*, uniendo de esta forma el bienestar de la pareja imperial al bienestar del Estado.

A partir del gobierno de Tiberio se elaboró una política dinástica basada en la divinización del fundador del Imperio y su dinastía y, en un segundo plano, el *divus Iulius*. La veneración de Augusto, que en un principio había seguido el modelo de los dioses salvadores, de cultos no dinásticos, estaba en una progresiva transformación en un homenaje rendido a la *domus Augusta*<sup>46</sup>. En palabras de Étienne<sup>47</sup>, Livia, a lo largo de la vida de Augusto, recibió homenajes discretos, pero, bajo el reinado de Tiberio, asumiría roles más llamativos. En Hispania las ciudades quisieron

---

<sup>42</sup> Rodríguez Cortés, 1991, 75-79.

<sup>43</sup> Mirón, 1996, 49-63.

<sup>44</sup> Ovidio en su exilio tenía en el larvario de su casa imágenes de plata del divino Julio César, Augusto y Livia. Cf. *Ov., Pon.*, II, 8.

<sup>45</sup> Burns, 2007, 13.

<sup>46</sup> Kantiréa, 2007, 65.

<sup>47</sup> Étienne, 1958, 400 y 428-431.

homenajear a cada personaje importante, la propaganda dinástica tuvo sus frutos sin eliminar ciertas preferencias marcadas, donde la figura de Livia destacó y suscitó un entusiasmo espontáneo. Dedicaciones y leyendas monetales se realizaron a fin de crear la impresión de un sentimiento sincero y profundo sobre la familia imperial.

La originalidad del reino de Tiberio se debe al culto rendido a Livia, quien, después de la muerte de Augusto, adoptó el título de *Iulia Augusta*. En esta misma línea Mirón<sup>48</sup> añade el incremento de honores que Livia recibiría tras la muerte de su esposo y el ascenso al poder de su hijo mayor. Introducida en la *gens Iulia* por adopción póstuma pasó a denominarse Julia, recibió el *cognomen* de *Augusta* y pasó a ser la sacerdotisa principal del culto al *divus Augustus*, por lo que se convirtió en el jefe religioso de la dinastía.

Consciente de su rol, Livia nunca intentó transigir o romper los roles sexuales romanos, no invadió los espacios públicos masculinos, aunque su influencia pública se manifestase en los honores recibidos tanto cívicos como religiosos por parte del Senado y del pueblo romano. Es destacable la inexistencia de un culto oficial en Roma, pero sí un desarrollo espontáneo del mismo en las provincias de forma no institucional, hasta su deificación por iniciativa de su nieto Claudio el año 42 con la instauración de su culto completamente organizado con carta de oficialidad y un sacerdocio propio.

La adopción por parte de Livia del *cognomen Augusta* es de suma trascendencia. Se trata de un *cognomen* masculino nunca antes otorgado a una mujer, que paradójicamente la ubicaba en una posición ambigua, ya que no era un título político oficial, sino que era un apelativo con connotaciones religiosas que la situaba al mismo nivel que su difunto esposo. Se ha escrito mucho sobre la interpretación de este apelativo y sobre su concreto significado<sup>49</sup>, aunque en esta Tesis lo vincularemos a su cambio de situación social como hija adoptiva y sacerdotisa principal de Augusto. De cara a la identificación y comprensión conceptual de las esculturas, monedas e inscripciones, los tres cambios en su titulara afectarán al unísono, ya que no solo fue *Augusta*, o sacerdotisa o Julia, sino que fue *Iulia Augusta*, sacerdotisa del divino Augusto.

Según las fuentes disponibles la ceremonia de apoteosis de Livia se basó en el modelo de Hersilia, esposa del primer rey latino, al igual que en la apoteosis de Augusto se emuló la ceremonia

---

<sup>48</sup> Mirón, 1996, 49-63.

<sup>49</sup> *Augusta*: Bertolazzi, 2015, 413-432.

de deificación de Rómulo. Pero su justificación fue más complicada debido al tiempo transcurrido tras su muerte el año 29, de modo que se tuvo que buscar a personas que testificaran delante del Senado que hubieran visto a Livia ascender a los cielos tras fallecer. Su divinización trajo consigo la acuñación de monedas en su honor junto a la imagen del *carpentum*, la colocación de su estatua en el templo del foro del *divus Augustus*, la celebración de juegos en su honor y la instauración de su culto en manos de las vírgenes vestales<sup>50</sup>. En este proceso de divinización se elaboró una imagen de Livia como emperatriz basada en una serie de virtudes que respondían a la tradición romana, cuya referencia era el papel clásico de la matrona, con características como la fidelidad, la concordia, la piedad y la fecundidad, a las que se añadía la modestia, la castidad y la obediencia, de manera que, en su conjunto, daban lugar a la imagen de “buena emperatriz” que otorgaba a Livia una legendaria integridad que posteriormente influiría en las imágenes públicas de las futuras emperatrices. Así, de acuerdo con Ferris, el enfoque en el culto imperial de las mujeres solo vio su notoriedad ampliada con la divinización de Livia tras su muerte con un subsecuente incremento de la circulación de sus imágenes<sup>51</sup>. De esta forma la naturaleza del culto cambiaría con el paso del tiempo y a medida que más mujeres imperiales morían y alcanzaban la apoteosis<sup>52</sup>.

Convertirse en una deidad, en una *diva*, es el indicativo de que una persona ha llegado al mayor logro en el campo de las artes y del entretenimiento con un aura de celebridad, riqueza y glamour. Para los romanos era un título muy significativo, por tratarse del mayor honor concebible para un mortal, un homenaje a través de la esfera religiosa estatal que otorgaba la sanción divina al deificado y sus actitudes; era la mayor de las conmemoraciones, la dignidad máxima que elevaba a su poseedor sobre los demás y demandaba el máximo respeto<sup>53</sup>.

La representación de Livia como Ceres se debió por un lado a la propaganda augustea de la época dorada donde la idea de paz y prosperidad motivaban el uso de la imagería de Ceres, diosa de la fertilidad y de la paz, madre de la abundancia y consorte de Júpiter. Su personificación como diosa de los cereales debido a las recurrentes hambrunas y problemas con el suministro del grano pudo buscar tranquilizar al pueblo indirectamente aludiendo a que la dinastía gobernante pondría fin a esta hambruna, tal y como hacía la diosa. Otro motivo de la utilización de la imagen de esta diosa

---

<sup>50</sup> Para más información sobre las vestales, cf. Saquete, 2000, 1-165.

<sup>51</sup> Ferris, 2015, 45.

<sup>52</sup> Hidalgo de la Vega, 2010, 188.

<sup>53</sup> D’Ambra, 2007, 154-155.

fue la reforma social de Augusto, que buscaba revivir las antiguas religiones a fin de volver a los antiguos valores morales. Ceres era la diosa ideal para las matronas romanas, era madura, casta y fértil; su imagen dio una mayor importancia a un simbolismo agrícola idílico, ya que, bajo la convicción de que el grano era el alimento más civilizado y la agricultura la ocupación más civilizada, esto hizo de Ceres la diosa de la civilización, de forma que la representación de Livia como esta diosa era fácilmente aceptada en zonas donde el culto a la misma era fuerte y divulgable por todo el Imperio, difundiendo el mensaje de que Roma era, a partir de entonces, el centro cultural del mundo propagador de la civilización. La flexibilidad en la elección de los atributos de la diosa buscaba dos propósitos: presentar a Livia como Ceres, pero diferente de la diosa, y enriquecer notablemente el significado de la representación de Livia como Ceres.

Estas imágenes serían muy raras en época de Augusto, pero en época de Tiberio, antes de su divinización, sí se utilizó esta iconografía ambigua desde el punto de vista político, de forma que para el momento de su divinización la personalización de Livia como Ceres era muy conocida y aceptada, aunque, tras su deificación, dos símbolos más fueron añadidos, la diadema para enfatizar su estatus como divinidad y el ramo de olivo para dar a entender su estatus adquirido.

Es importante recalcar la popularidad de las efigies de Livia como Ceres a lo largo del gobierno de Tiberio, que pueden deberse a la rivalidad entre las *gens Iulia* y la *gens Claudia*, de forma que el poder encontró la expresión en la elección de los sujetos divinos para la representación de las mujeres imperiales. La procedencia de Livia de la *gens* de los *Livii*, *gens* poderosa pero plebeya con una historia de participación en los problemas agrarios y la distribución de grano junto a su reputación de *liberalitas* dio la posibilidad de vincular a la *gens Claudia* con Ceres. Estas figuras de Livia como Ceres se diferenciarían de la imagen típica de la diosa republicana, sería presentada como diosa del grano, con corona *Spicifera* o corona de granos, ramo de granos y cetro en caso de Livia, aunque también pudo representarse al estilo de la Ceres mística con antorcha o en un contexto de antorchas, como sacerdotisa de Augusto. Es importante recalcar que en época julio-claudia solo las mujeres imperiales eran representadas como Ceres<sup>54</sup>.

Por su parte, es discutida la encarnación de Livia como la diosa Juno en los distintos soportes. Se alude a su figura de Juno en las monedas de época de Tiberio y su posible identificación con las monedas de *Thapsus* con la leyenda de *Iuno Augusta*. Ha de destacarse la tradición griega de

---

<sup>54</sup> Kozakiewicz, 1998, 125-132.

representación conjunta de Júpiter y Juno, por lo que las figuras de Augusto y Livia en paralelo a estos dioses debió haber sugerido su comparación a la audiencia que los observaba<sup>55</sup>. Micocki<sup>56</sup> profundiza en esta referencia de la equiparación de la pareja imperial con la pareja de dioses olímpicos. Además, destaca la asimilación nominal e iconográfica de Livia a Juno en función de su posición de esposa debido a la asimilación del *princeps* a Júpiter. Juno era una diosa ancestral latina cuyas funciones estaban vinculadas a las mujeres a la vez que era el equivalente femenino del *Genius* masculino. Este mismo autor estudia la figura de Livia asimilada a la de la diosa Cibele, un vínculo muy escaso, solo presente en la gléptica donde se la buscaba representar como madre de los dioses, además de destacar la incidencia de la *gens Claudia* en el culto a la diosa Cibele. Antigua diosa asiática, su esfera de actividad era la fertilidad con un culto muy expandido por todo el Mediterráneo entre los grupos de población más humildes. Introducida en Roma el año 204 a. C. la piedra sagrada símbolo de la diosa fue llevada a Roma con intervención de la matrona Claudia Quinta de la *gens Claudia*, factor por el que su culto se desarrolló notablemente durante los gobiernos de los emperadores claudios. Aunque la representación más importante de Livia, su figura en el *Ara Pacis*, sea asimilada a *Tellus*<sup>57</sup>, donde es representada con dos niños a cada lado y, simboliza la importancia del *Ara* para la región, en todo el Imperio no existieron más representaciones ni asimilaciones de este tipo, el *Ara Pacis* es único, aunque su mensaje se expandió a lo largo de todo el Imperio.

Las representaciones de *Iulia Augusta* como virtudes femeninas augusteas –con un énfasis en *Salus, Pietas, Fortuna, Concordia* y *Iustitia*<sup>58</sup>– estarían vinculadas a momentos concretos políticos, religiosos o personales, de la vida de la emperatriz y de los hombres de su familia, y se darían en los distintos soportes con una cronología muy variada y en función de los intereses perseguidos por la persona en el poder.

No solo Livia personificaba y encarnaba estas virtudes, sino que los hombres y mujeres de la dinastía verían sus figuras asimiladas a estas virtudes de la tradición romana junto a su asimilación con otros dioses o diosas con objeto de difundir la ideología imperial.

---

<sup>55</sup> Grether, 1946, 239-241.

<sup>56</sup> Micocki, 1995, 23-26 y 101-103.

<sup>57</sup> Galinsky, 1966, 226-227.

<sup>58</sup> Micocki, 1995, 22-28, 94-95, 98-100 y 107-111.

De esta manera los dioses augustales conformaban un grupo de divinidades que incluían a todos los miembros de la casa del *princeps*, vivos, muertos o divinizados. La evocación de todos los julio-claudios bajo el nombre de dioses augustales era la traducción de la evolución de la ideología dinástica de Augusto que intentaba imponerse desde los inicios de su acceso al poder y que buscaba preparar los pensamientos de los ciudadanos romanos para aceptar el carácter sagrado de una monarquía hereditaria<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Kantiréa, 2007, 76.

### 2.3. Mujer de carne y piedra

Las mujeres romanas tuvieron una vida con muchas facetas y una significativa contribución a la sociedad romana, de forma que el análisis de las esculturas permite revelar y examinar las vidas públicas y privadas de estas mujeres a través de la cultura visual.

La introducción del análisis de las fuentes pétreas puede otorgar nuevas y muy importantes evidencias para el estudio de las mujeres romanas siempre en consonancia con el contexto geográfico y arqueológico donde las mismas fueron halladas. Es importante destacar que la sociedad romana era al mismo tiempo rígidamente estructurada y extremadamente fluida, donde las distinciones sociales y económicas afectaban profundamente a la experiencia vital de las mujeres, donde Livia se hallaba en la cúspide de la pirámide social. Las mujeres de la élite obtuvieron su poder a través de sus esposos, de forma que esta asociación a la autoridad era muy significativa y tuvo una gran repercusión en la política y vida social, ya que las dinastías exponían sus imágenes de forma pública.

Es destacable la trascendencia de la habilidad desarrollada por las emperatrices para ejercer su preponderancia a través de las obras de arte. Mujeres representadas con elaborados peinados marcaban a través de éstos su estatus y enviaban un mensaje sobre las virtudes imperiales a las que encarnaban, la lealtad familiar y la fidelidad a sus esposos. Las virtudes promovidas por estas mujeres eran evocadas en sus representaciones lo que otorgaba a estas imágenes el poder de influir en la opinión pública.

Estas exhibiciones solían hacerse en el interior de un conjunto escultórico donde la experiencia vital de estas mujeres era vinculada a la de los hombres de su vida, formando así grupos familiares, grupos dinásticos expuestos en los distintos lugares a fin de demostrar al público la fertilidad, la estabilidad y la perduración de la dinastía gobernante, de manera que la figura de una mujer ideal romana estaba vinculada a su familia, como esposa y madre y representaba los valores de la sociedad romana, belleza, modestia, castidad y fidelidad, características que se reflejan en las esculturas a través de la iconografía y el simbolismo<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Kleiner y Matheson, 1996, 11-13.



Además, la maternidad fue celebrada como parte oficial de la promoción de la paternidad y los valores tradicionales de las virtudes a través de su legislación moral que convirtió en asunto estatal la maternidad de las mujeres. Al mismo tiempo y de forma inesperada, la importancia dinástica de la línea matrilineal incrementó y adoptó representaciones públicas y políticas, las esculturas honraban a las madres de la familia imperial y el simbolismo maternal se convirtió en una metáfora del Imperio. Invocando sus identidades maternas en la esfera pública, mujeres poderosas entre las que destacó Livia difundieron la ideología moral imperial y sus reputaciones a través de sus efigies no tradicionales presentándose ante la sociedad romana<sup>61</sup>.

Según Bartman, las estatuas levantadas en honor a Livia y otros miembros de la familia imperial tenían motivos hoy en día desconocidos y muy inciertos<sup>62</sup>. Muchas esculturas tenían una proyección visual y religiosa de cara al culto imperial desarrollado de forma progresiva desde la batalla de Accio.

Las esculturas eran retrospectivas, honraban actos del pasado o prospectivas ensalzando al homenajeado para lograr su favor de cara a una posible beneficencia en el futuro. Es destacable el veto a la erección de estatuas para que estos honores no se convirtiesen en automáticos.

Los responsables de los distintos homenajes componían un amplio espectro social, desde ciudadanos privados, a dinastías extranjeras, como el Senado romano o las propias ciudades que decoraban el plano urbano con figuras de la familia imperial, ya que las imágenes dedicadas al culto imperial no tenían por qué estar restringidas a lugares convencionalmente religiosos como templos y santuarios, sino que podían ser expuestas en lugares seculares del contexto público o de la esfera doméstica. De esta forma los ciudadanos veían a la dinastía gobernante como una fuerza permanente instaurada en el poder integrado en los aspectos políticos, religiosos y sociales de la vida diaria. En este sentido, las ciudades desarrollaron una notable competición por el levantamiento de imágenes pétreas individuales o grupos escultóricos a fin de lograr la atención y los favores imperiales.

Livia fue una mujer que “sirve” para ejemplificar un concepto romano de feminidad y bondad femenina. Para transmitir esta supuesta actitud ejemplarizante el medio elegido fue el retrato y, a partir de los años 30 a. C., se asentaron una serie de imágenes oficiales, donde, a través de repetir la

---

<sup>61</sup> McAuley, 2016, 11.

<sup>62</sup> Bartman, 1998, 22.

misma iconografía simplificada, se generaron imágenes idealizadas de Livia con una apariencia derivada de representaciones históricas de las antiguas diosas griegas<sup>63</sup>. Livia portaba sobre su frente en la línea del cabello un simple tupé, en forma de rombo conocido como *nodus*. Debajo y detrás de él, el cabello se retiraba cuidadosamente en un moño en la nuca. A pesar de que Livia apareciera como un ejemplo típico sobre mujeres de cara redonda que se benefició estéticamente con el *nodus*, el estilo también se recomendó por razones más serias vigentes desde antes de su nacimiento, ya que el *nodus* tenía fuertes connotaciones republicanas, era una fuente visual de *gravitas* incuestionable. Era un peinado anticuado y no anticuado al mismo tiempo, una declaración política y una elección de aseo por lo que se convirtió en el principal elemento decorativo de los primeros retratos de Livia.

La aparición de la virtud por sí sola no era suficiente. Livia debió de adoptar la imagen de moderación; de esta forma no llevaba joyas, sus rasgos no sugerían un realce cosmético y los detalles se reducían al mínimo, de forma que toda señal de extravagancia y de derroche estaba ausente. Es casi seguro que esta imagen de Livia estuviese basada en la ficción; de hecho, las virtudes atribuyen a la figura una exageración y mejora de sus cualidades naturales, pero la continencia fue la clave para el público al transmitir la imagen de una mujer moderada en sus acciones e inclinaciones, pero firme en sus afectos. Mujer casta y fértil, piadosa y generosa, modesta, pero capaz de expresar sus necesidades, enfáticamente no perseguía una política independiente propia o construir una base de poder para sí misma<sup>64</sup>, sino que se regía de acuerdo a las políticas de su esposo.

Livia se convirtió en el símbolo viviente de la esposa y madre ideal en la propaganda augustea, hecho que era sumamente irónico, ya que ella ni era *univira*, pues se había divorciado de su primer esposo cuando estaba embarazada, ni era madre de tres hijos, sí por adopción, pero no vía sanguínea, ya que su tercera hija nació muerta. A pesar de estas inconsistencias, Livia fue asimilada en el arte y en la propaganda imperial con la diosa Ceres, símbolo romano de fertilidad y de virtudes femeninas como castidad y maternidad, aunque también se la asimilaría a las diosas Venus, Juno y Cibeles. Augusto no podía divinizar a Livia, pero no podía permitir que la figura de su esposa recibiera sombra por Cleopatra en la propaganda en la lucha contra Marco Antonio por el poder del Mediterráneo, por lo que, en vez de deificarla, se la representó con asociaciones divinas

---

<sup>63</sup> Denninson, 2011, 101-104.

<sup>64</sup> Posadas, 2008, 37 y 59.

como matrona ideal romana, además de recibir junto a Octavia la *sacrosanctitas* a fin de ser protegidas de los ataques de Antonio al convertirlas en personas inmunes e inviolables<sup>65</sup>. Este privilegio presupone ya un grado de exposición política con el que Octavio explícitamente reconocía la búsqueda del rol femenino apropiado para Roma, independiente de sus personas y que necesitasen protección, de manera que los honores masculinos que Livia recibió no fueron normativos, sino que fueron el reverso de un movimiento hacia un cambio serio en el rol social de las mujeres<sup>66</sup>.

Honrar a la madre de los herederos de Augusto era una manera de atraer el foco y la atención pública en los que pudiesen ser sus sucesores. Para el año 13 a. C. las largas ausencias de Livia junto a su esposo de la *urbs* de Roma finalizaron, de forma que a partir de este momento Octavio pudo fomentar la imagen pública de su esposa, comenzando por asociar a Livia con la estructura religiosa tradicional romana. Posiblemente consideró que este nexo con la religión tradicional romana podía enfatizarse con la construcción del *Ara Pacis* dedicado el 30 de enero del año 9 a. C., el cuadragésimo noveno cumpleaños de Livia, de forma que su vínculo y asociación son innegables<sup>67</sup>.

Las esculturas en honor a Livia comenzaron, como ya se ha indicado antes, a ser erigidas el año 35 a. C., junto a las de su cuñada Octavia y como consecuencia de los privilegios que su esposo y hermano les concedió a ambas: la *sacrosanctitas*, la liberación de la *tutela mulieris* por parte de cualquier familiar masculino, la conversión en *sui iuris* en el plano legal para actuar como deseasen<sup>68</sup> y la posibilidad de recibir homenajes en forma de esculturas.

Tal y como señala Flory<sup>69</sup>, las estatuas podían tener un objetivo divulgativo en la lucha propagandística desarrollada contra Marco Antonio y Cleopatra, de tal forma que oponían los estereotipos característicos de Roma contra Asia y Egipto, de manera que Livia y Octavia eran representadas de la forma tradicional romana, portando vestidos típicos romanos.

El lugar de ubicación de las estatuas era de una trascendencia notable, pero no sabemos dónde se levantaron. Con todo, sí se tiene constancia por las fuentes clásicas de sendas imágenes de ambas

---

<sup>65</sup> Burns, 2007, 9.

<sup>66</sup> Purcell, 2014, 177-178.

<sup>67</sup> Mudd, 2005, 49.

<sup>68</sup> García Vivas, 2013, 100.

<sup>69</sup> Flory, 1993, 295.

mujeres se levantaron en el templo de *Venus Genetrix*, donde Julio César había erigido una escultura en honor de Cleopatra que permanecía en el mismo lugar. Este hecho habría provocado un contraste relevante al exponer a la enemiga ya derrotada y capturada de forma divinizada en el interior del templo junto a las mujeres de su familia portando el vestido tradicional de matrona, lo que acentuaría el carácter de la reina extranjera como *superba*, frente a la decencia de las dos damas romanas, brindando oda una lección moral. Con esta acción las estatuas marcaron el inicio de la introducción de los retratos femeninos de las mujeres imperiales en la política y propaganda romanas.

Según esta investigadora, un nuevo voto senatorial fue concedido a Livia en el año 9 a. C. basado en los *merita* aplicados a las mujeres, ya que entre los años 15 y 9 a. C. los hijos de Livia se posicionaron en el centro del foco público al emerger como posibles sucesores potenciales al trono, lo que le daba a la emperatriz un nuevo rol público<sup>70</sup>.

De esta forma parece que la política dinástica y la concesión de honores estaban directamente relacionadas. Se celebró a Livia de forma pública como madre de los posibles sucesores al trono junto a Julia la Mayor<sup>71</sup>, además de ser homenajeadas con la dedicación del *Ara Pacis Augustae*. La muerte de su hijo menor, Druso el Mayor, ocasionó una gran efusión de dolor y duelo popular por lo que se homenajeó a Livia con estatuas a fin de consolarla por la pérdida de su hijo además de otorgarle el privilegio del *ius liberorum* y utilizar su imagen y la de su hijo para vincular las dos *gentes* imperiales, la *gens Iulia* y la *gens Claudia*, debido a que en el funeral del difunto se mostraron las máscaras funerales de ambas *gentes*, aunque Druso nunca había sido adoptado oficialmente por Augusto. El privilegio del *ius liberorum* fue algo más simbólico que fáctico ya que Livia ya estaba libre de la tutela masculina desde el año 35 a. C., aunque la muerte de Druso le pudo otorgar otros privilegios que no tendría previamente. Por tanto, la forma en la que las estatuas habrían consolado a Livia fue honrándola como madre cuyo hijo era de tanto valor para el Estado que ella misma merecía un reconocimiento público. De esta manera se demostraba el sentimiento y la *pietas*, elemento que hasta ese momento solo se había otorgado a hombres.

---

<sup>70</sup> Flory, 1993, 297-301.

<sup>71</sup> Para más información sobre esta mujer véase Fantham, 2006, 1-175.

En referencia a ello, Plinio el Joven señaló a propósito de Trajano que las estatuas se dedican *ob egregia merita in rem publicam*<sup>72</sup>. Y Livia, tal y como se alude a ella en la *Consolatio*, es *tota bona*<sup>73</sup>.

Rose trata sobre el cambio de representación visual de Augusto tras la batalla de Accio<sup>74</sup>. La pérdida progresiva de la aparición de su padre adoptivo y de los miembros del segundo triunvirato supuso la aparición de nuevos personajes. La política sucesoria de Augusto enfocada en los hijos previos de los matrimonios de él y de su esposa Livia puso en primera línea a Julia la Mayor, Tiberio y Druso el Mayor por la falta de descendencia de su nuevo matrimonio, aunque priorizó los descendientes consanguíneos de la *gens Iulia*. La muerte de su sobrino Marcelo, hijo de su hermana Octavia, supuso un enfoque absoluto en su hija Julia desposada con Agripa, cuyos hijos Gayo y Lucio serían adoptados por el matrimonio imperial para convertirse en miembros legales de la familia y herederos directos de Augusto en el año 18 a. C. La adopción de sus nietos como hijos y herederos supuso la inauguración de una era dorada de la que nació la nueva dinastía imperial y con la que se inició el primer gran período de conmemoración dinástica, en el que la imagen principal se localizó en Julia, pero Livia recibió los mismos honores y privilegios, tanto en monumentos como en monedas, en los que se la asoció a las diosas de la fertilidad.

Es importante recalcar la aparición conjunta de Augusto y Livia junto a Agripa, Julia y todos sus hijos en los grupos escultóricos entre los años 16 -13 a. C. En ocasiones el foco central se centraba en Julia, Livia y Gayo; este se sitúa entre ambas mujeres como primer heredero de Augusto, con Agripa y Lucio a un lado. El ejemplo esencial de toda la familia imperial en su conjunto fue el *Ara Pacis* del año 13 a. C., fecha que marcó un hito en la dinastía imperial y numerosos cambios con las muertes de Octavia, Druso el Mayor y Agripa. El año 2 a. C. las figuras de Gayo y Lucio fueron resaltadas políticamente como se evidencia en numerosos conjuntos escultóricos, pero nuevamente otro cambio se vislumbró tras la muerte el año 2 de Lucio y la caída en desgracia de Julia la Mayor y su exilio a la isla de *Pandataria* y la muerte de Gayo el año 4, porque, tras la pérdida de sus nietos, Augusto enfocó su sucesión en los hijos de Livia, con su

---

<sup>72</sup> Plin. *Pan.* 55, 6.

<sup>73</sup> *Cons. Liv.* 82. El editor de la *Consolatio ad Liviam* (Balsdon, 1962, 80) considera que el estoicismo mostrado por Livia es propio de una matrona de la antigua escuela tras la muerte de su hijo menor; y alude a los 474 versos del poema elegíaco que fue dirigido a su persona. Por el contrario, Purcell (2014, 165-166.), que se refiere a este texto por su otro nombre, *Epicedion Drusi*, señala que fue compuesto por unos *equites*, después del funeral de Druso.

<sup>74</sup> Rose, 1997, 11-21.

adopción de Tiberio y con la adopción por parte de este último de su sobrino Germánico, hijo de Druso el Mayor.

Ha de tenerse en cuenta que todo el arte romano tenía una intención o una relación con el poder, eran componentes usados como instrumentos activos en la sociedad para lograr ciertos objetivos particulares. Es un ejemplo perfecto de imaginería política del poder, una propaganda visual donde el arte político y arte religioso estaban directamente vinculados. Los monumentos escultóricos y arquitectónicos tenían un rol prominente donde se celebraba y publicitaba el poder de Roma en sí mismo en Italia y en las provincias. De una manera u otra, estos monumentos testificaban por sí mismos el poder o la autoridad del emperador. Eran síntomas de su influencia persuasiva, donde las beneficencias del *princeps* mostraban su riqueza, su preocupación por los pueblos gobernados y su capacidad para dividir el entorno urbano a su voluntad, al mismo tiempo que las esculturas dispensaban una imagen positiva del emperador mientras anunciaban su poder y sus cualidades. Se trataba, pues, de imágenes-anuncio para el beneficio del régimen romano<sup>75</sup>.

Las mujeres imperiales, al tener una específica posición social, pudieron ver su actividad benéfica reconocida en los municipios; se las relacionaba con la arquitectura de puertas o pórticos de foros y templos, al mismo tiempo que potenciaban su categoría social apoyando o instituyendo organizaciones caritativas. En el caso de Livia, su actividad evergética fue posible gracias a su fortuna. La labor de arbitraje de Livia con gobernantes de países con los que Roma tenía acuerdos diplomáticos le permitió incrementar su patrimonio al ser receptora de recompensas de dinero y otras en forma de propiedades, así como de honores que muestran las dedicatorias de templos y pedestales de estatuas.

Tal y como señala Frascchetti<sup>76</sup>, Livia estuvo envuelta en un rico simbolismo donde fuere que acompañase a su esposo, quien era recibido en Oriente como un verdadero dios y recibía honores normalmente solo reservados a divinidades cuando aún estaba vivo, de forma que Livia también fue honrada y homenajeadada como una deidad o, al menos, comparada con ésta de una manera emblemática. Además, las esculturas y monedas de época tiberiana evidencian la posición explícita de Livia entre mujer y diosa a la que se rendía culto en las ciudades provinciales, un culto no

---

<sup>75</sup> Stewart, 2008, 108-109.

<sup>76</sup> Frascchetti, 2001, 107.

oficial, encarnando a diferentes deidades que se reflejaba en los títulos que las asambleas cívicas le atribuían: *Genetrix Orbis, Parens Patriae, Mater Patriae...*<sup>77</sup>.

Por tanto, Livia se vio expuesta en el foco político y público en la década de los años 30 a. C. obteniendo más o menos preeminencia en función de los devenires dinásticos, siempre siendo sus estatuas públicas pensadas cuidadosamente a pesar de que traspasasen los límites entre lo masculino y lo femenino, ya que tenía un objetivo dinástico. Tal y como señala la profesora Cid<sup>78</sup>, la familia de Augusto al completo trascendió el espacio privado y asumió la proyección pública y con el paso del tiempo la familia imperial se convertiría en la *domus divina*<sup>79</sup> como evidencia un testimonio del año 33 a fin de reforzar y afianzar aún más la concepción dinástica del poder de los julio-claudios.

---

<sup>77</sup> Domínguez, 2016, 73-79.

<sup>78</sup> Cid, 2018, 139.

<sup>79</sup> Sobre la *domus divina*, véase, entre otros, Hidalgo de la Vega, 2012, 23.

## 2.4. Origen y significado de los grupos dinásticos escultóricos

Rose<sup>80</sup> señala que los grupos compuestos por múltiples figuras en ocasiones abarcaban diferentes generaciones, generaban una exposición visual de la historia del poder ejercida por la autoridad gobernante. A pesar de la visión existente sobre los grupos dinásticos como un fenómeno de inicios del Imperio, los orígenes de este tipo se hallan en el Oriente mediterráneo en el período helenístico temprano, tradición que para época augustea estaba totalmente asentada. En Oriente las estatuas eran un presente levantado en el ágora ofrecido en recompensa al monarca, diplomático o patrón que había influido en la situación política o económica de la ciudad o del grupo social. La efigie servía como negociación desarrollada para obtener el apoyo de un benefactor estando el número de esculturas en proporción a la magnitud de los beneficios recibidos. Además, en ocasiones las imágenes de reyes y de la familia real eran de tamaño mayor al natural.

Para este autor, el origen de los grupos recae en la corte Hecatómida del s. IV a. C., dinastía en la que los matrimonios consanguíneos eran habituales y que, a través de sus decretos reales y relieves realizados en honor al rey, a la reina y a sus hijos, evidenciaban el poder ejercido por las mujeres junto a sus maridos<sup>81</sup>. El desarrollo más significativo de dichos monumentos aconteció en época macedónica y ptolemaica, entre los siglos IV y III a. C. con Filipo II y su monumento Jónico en Olimpia, donde se representó a él, a su esposa, a sus padres y a su hijo. Su innovación fue la interacción de dicho monumento con otros edificios; la búsqueda de mostrar el presente, el pasado y el futuro de la dinastía por medio del grupo y la colocación del monumento junto al héroe *Pelops*, ancestro legendario de los macedonios que enfatizaba los orígenes sagrados de la dinastía y su conexión con Olimpia. A finales del período helenístico, con el aumento del poder romano y su influencia en el Oriente mediterráneo, se multiplicaron los monumentos en honor a los procónsules romanos y sus familias. A partir de este momento no existe una dinastía *per se* que pudiera ser honrada con cultos y estatuas, sino que se proveía de honores a personas que en el futuro pudiesen ser benefactoras para con la ciudad gracias a su intervención en Roma. A pesar de que las mujeres romanas tenían menos peso político, las ciudades helenísticas las incluían en los grupos ofrecidos a sus familias. Así pues, según Stewart<sup>82</sup>, Augusto emuló la actitud de Alejandro Magno y, tras sus

---

<sup>80</sup> Rose, 1997, 3-4.

<sup>81</sup> Rose, 1997, 4 y 7-9.

<sup>82</sup> Stewart, 2014, 44.



conquistas, desarrolló la representación escultórica no solo de su persona, sino también de su familia. El desarrollo de grupos imperiales se produjo como respuesta o anticipación de los beneficios otorgados por la familia imperial. Tanto en Oriente como en Occidente la creación de grupos de esculturas era propuesta por decretos senatoriales enviados desde Roma a las provincias. El único que ha sobrevivido es el *senatus consultum* recordando los honores del póstumo Germánico en el año 19. Aun así, a pesar de que los dedicantes de los grupos imperiales necesitaban la aprobación imperial, las circunstancias políticas posibilitaron que la producción del grupo pudiese ser alterada a mitad de la construcción o después de su finalización.

Las imágenes escultóricas de Livia estaban el 59% de las ocasiones (**Anexo 7**) vinculadas a miembros de la dinastía julio-claudia y, por ende, pertenecientes a grupos dinásticos o conjuntos, escultóricos donde los miembros más preeminentes de la dinastía eran esculpidos a fin de mostrar una jerarquía del poder donde se presentaba la línea sucesoria. En estas representaciones se observan los diferentes miembros nombrados como “co-regentes” en el poder debido a la difusión de su imagen de forma notable, ya que hubo ciertos miembros de la *domus Augusta* que fueron investidos con el poder de la *tribunicia potestas* y del *imperium* tales como Agripa, Tiberio, Druso el Menor, Druso el Mayor, Cayo César y Germánico<sup>83</sup>.

En estos grupos las representaciones, debido a su fusión, pueden poseer un formato o una apariencia muy diversa, desde un tamaño colosal, a un tamaño normal o una dimensión reducida y su estilo, iconografía y orden varían en función de la época en la que se hubiesen realizado, además de que, de acuerdo a su rango o posición social, portarían coronas cívicas en el caso de los hombres y diademas en el caso de las mujeres. A estos puntos centrales se unen la iconografía desarrollada y los gestos y poses con los que cada miembro era representado, poseyendo cada iconografía y cada gesto un cometido y un significado distinto. Es destacable el parecido físico real o ficticio que se fomentaba en los conjuntos escultóricos entre sus distintos componentes a fin de enfatizar el vínculo familiar y la línea dinástica establecida de cara a la sucesión del poder imperial.

Como consecuencia de la diversidad escultórica existente, sus soportes y su puesta en escena también variarían, tanto en su morfología como en su tipología y tamaño, dando lugar a diferentes formatos escultóricos que, pese a sus similitudes, propiciarían la creación de relieves únicos

---

<sup>83</sup> Hurllet, 1994, 261-279.

generados por la simbiosis entre las imágenes difundidas desde Roma y las tradiciones locales y territoriales donde se reproducían los monumentos.

Los grupos escultóricos donde se han hallado esculturas de Livia son conjuntos tipológicamente bipartitos –con Augusto, Tiberio u Octavia–, tripartitos –junto a Augusto y Tiberio, Germánico y Druso el Menor o Claudio y Agripina–, cuatripartitos –junto a Augusto, Tiberio y Germánico– o grupos familiares extensos –junto a Augusto, Tiberio, Germánico, Druso el Mayor, Antonia la Menor, Julia la Mayor, Julia la Menor, Druso el Menor, Claudio–, donde su persona adquiriría diferentes roles en función del período de su vida en el que este se realizó.

Las imágenes aisladas o grupales de la figura de Livia desarrolladas en los distintos soportes buscaban cumplir una función concreta en cada momento por lo que era expuesta en sus diferentes variantes: como mujer mortal, gran dama perteneciente a la familia imperial que representa el ejemplo a seguir por las mujeres y matronas romanas; como deidad superior asimilada a Ceres, Juno, Cibele, Venus etc.; como virtud romana, *Salus, Pietas, Iustitia, Abundantia, Fortuna* etc.; y como deidad territorial vinculada a la civilización romana. Según Ferris, las asimilaciones y las representaciones de esta mujer con roles divinos femeninos no tenían ningún precedente en la historia romana<sup>84</sup>. La elección de una asimilación o representación en cada territorio dependería de la tradición existente previamente en el lugar, tanto helenística, como romana o local, y la factura y la forma del desarrollo alcanzado por la romanización en dicha área, ya que su calidad dependería tanto del material empleado como de la capacidad técnica del responsable de su elaboración.

Los objetivos de dicha asimilación fueron sin duda diversos, en función del momento histórico en el que el homenaje se hubiese realizado. Los agentes históricos, geográficos y sociales son esenciales y en cada momento se seleccionarían elementos iconográficos diferentes a fin de marcar la diferencia y enfatizar un componente concreto, en lo que incide Hölscher<sup>85</sup>, ya que el estatuto político y social era introducido en las imágenes públicas a través de sutiles recursos, sobre todo por el formato y su localización.

Puede que la representación de Livia junto a los retratos de otras mujeres importantes de la familia imperial sea un factor significativo. Primero se la asociaba a Octavia y después a Julia la Mayor, Agripina la Mayor o Livilla. Esta construcción ayudaba a fortalecer en el espectador la idea

---

<sup>84</sup> Ferris, 2015, 40.

<sup>85</sup> Hölsche, 2008, 41.

de una dinastía imperial y una paz que perduraría en el tiempo gracias a la garantía de sus sucesores. Por otro lado, este tipo de representaciones pudo también buscar otro objetivo, podía tratarse de un modo de desviar el criticismo lejos de Livia como mujer autónoma e individual que ostentaba un gran poder<sup>86</sup>. También Bartman alude a que, cuando la imagen de Livia era expuesta junto a otra mujer, era vista no como un individuo poderoso por sí mismo, sino como una pieza perteneciente al grupo categorizado como “mujer”<sup>87</sup>.

A estos grupos escultóricos les acompañaban las inscripciones correspondientes, de forma que, a través de su vínculo retroactivo, se pueden observar las distintas funciones con las que se representó la imagen de la primera emperatriz de Roma: como mujer o matrona ideal, como madre, como abuela, como *genetrix* garante de la perduración de la dinastía julio-claudia, como legitimadora del poder de sus descendientes de la rama Claudia, como sacerdotisa y como *diva*.

Según Denninson, es discutible lo que la opinión moderna puede opinar de la apariencia de Livia, pero, en relación a sus retratos supervivientes, de los cuales presume de un número más grande que cualquier otra mujer romana, estos muestran a una dama de rostro redondeado con mejillas regordetas, nariz larga y recta y cejas arqueadas, aunque las características más llamativas son su pequeña boca y su barbilla ligeramente prominente. Apunta a cierta determinación, una firmeza y fuerza de carácter negadas por la frente suave, la mirada abierta y las mejillas suaves. De este modo, según este autor, para sus contemporáneos la belleza de Livia era una consigna, aunque no se puede confiar en ninguno de los retratos a la hora de hablar de la misma debido a la subjetividad con la que los personajes importantes eran representados<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Ferris, 2015, 42.

<sup>87</sup> Bartman, 1998, 79.

<sup>88</sup> Denninson, 2011, 68-69.

## 2.5. Razones para la no aplicación de la *damnatio memoriae*

Con la instauración del Principado, la *damnatio memoriae* adquirió unas características que permanecerían invariables casi durante 400 años. Se aplicó de forma limitada y sentó precedentes de actuaciones para sucesivos procesos, además de incorporar en sus aplicaciones a las mujeres de la *domus Augusta*, que en adelante podían ser objeto de *damnatio memoriae* y/o de *renovatio*, en función de las circunstancias de cada caso. Ejemplo de ello son Julia la Mayor y Julia la Menor, acusadas ambas de adulterio en los años 2 a. C. y 8 d. C. respectivamente, siendo las dos condenadas siguiendo el formato consuetudinario de *damnatio memoriae* de la tradición republicana.

A lo largo del gobierno de Tiberio la *damnatio memoriae* se utilizó para la eliminación arbitraria de los enemigos del *princeps* y de los que eran percibidos como amenazas, pero sería en enero del año 32, con el dictamen de la *damnatio memoriae* sobre la figura de Livila, cuando se da la primera *damnatio* realizada sobre una mujer de la dinastía julio-claudia por un *senatus consultum*, con lo que se marcó un hito dentro de la *domus Augusta*, ya que su aplicación del castigo de forma tradicional sentó precedentes contra las mujeres.

Tras el gobierno de Tiberio podía esperarse que, a la llegada del nuevo *princeps* al poder, se pudiera someter al anterior a la *damnatio memoriae* o a la *renovatio* parcial o total de sus actos o condenas con el beneplácito del Senado, tal y como realizaron Calígula (al validar el testamento de Livia) y Claudio (al tratar de recuperar la memoria de su familia concediéndole los votos divinos a su abuela), aunque sí efectuó la *damnatio memoriae* sobre la figura de Valeria Mesalina el año 48 siguiendo las pautas de las condenas de Livila y perfeccionándolo, siendo ésta la primera vez y la más severa en la que una emperatriz recibía la *damnatio memoriae* en toda la dinastía julio-claudia, estando su realización motivada por una razón dinástica, eliminar su memoria y erosionar la figura del heredero al trono, Británico, a fin de garantizar el ascenso al poder de Agripina la Menor y Nerón<sup>89</sup>.

Es de suma trascendencia destacar a lo largo de toda la dinastía julio-claudia que el Senado, desposeído de poderes efectivos, conservó en esta aplicación un arma de eficacia pero con una repercusión indudable en las fuentes, puesto que, a través de ellas, los emperadores podían ser

---

<sup>89</sup> Crespo, 2014, 29-33.

tenidos por buenos o por malos, siempre desde la óptica de los intereses de la *nobilitas*, de manera que esta forma de ejercer elogios o censuras fue la principal y la más intensa fuente de *damnatio memoriae* de este período.

Finalmente, es destacable otro elemento de suma importancia, que consiste en la no aplicación de la *damnatio memoriae* en la persona de Livia, a pesar de todas las acusaciones que numerosos escritores y autores antiguos levantaron sobre su persona. Sus esculturas no fueron destruidas ni reutilizadas. De hecho, el culto imperial comprendió en su evolución el culto a todas las emperatrices, de entre las que ella mereció y mantuvo un lugar preminente como emperatriz y *diva*, modelo que merece ser imitado por el resto de las mujeres, en particular las futuras esposas de los sucesivos *principes*.



**PARTE 2:**

**ESTUDIO DE LAS FUENTES EN SUS  
CONTEXTOS Y SUS OBJETIVOS**





## **Capítulo 3:**

# **La retórica visual de la difusión de la imagen de Livia**



La historia de Roma es una “historia de la clase gobernante”<sup>1</sup>. El género femenino, siempre valorado de acuerdo a su status social y carácter moral, e incluso a su edad<sup>2</sup>, es enjuiciado de acuerdo con las categorías aplicadas a los hombres, siendo las noticias biográficas de las mujeres privilegiadas prolongación de la de sus padres o esposos<sup>3</sup>.

Las fuentes son, por tanto, de autoría masculina, a lo que se suma que las mujeres que se asomaron a la esfera pública fueron acusadas de actuar como varones e incluso demonizadas, ya que la intervención femenina en ese ámbito ponía en peligro la reputación suya y la de su familia, por la creencia de que lo hacían no para ser iguales que los hombres, sino para poder gobernarlos<sup>4</sup>. La mujer poderosa representaba la inversión de su rol tradicional e incluso generaba ocasionalmente algún desorden social<sup>5</sup>. Por ello los autores a menudo magnifican sus males, supuestos o reales, generando prejuicios que fundaron estereotipos sobre las mujeres en el poder, de Fulvia a todas las mujeres conocidas de la dinastía julio-claudia menos Octavia, contrapartida de este modelo. Así, la influencia femenina se asoció a la ambición desmedida, las pasiones, la falta de autocontrol, e incluso el asesinato o la conspiración<sup>6</sup>.

Livia desempeñó un papel significativo con matices, no exactamente como poder institucional, sino dentro de un espacio de cierta influencia en la política, sociedad, cultura y religión de su tiempo<sup>7</sup> en un contexto histórico de cambios políticos y sociales que marcan el tránsito de la República al Imperio ayuda a comprender mejor el inicio del principado de Augusto y el surgimiento de un modelo de mujer privilegiada que resultó exitoso y que fue pronto emulado.

---

<sup>1</sup> Syme, 2011, 24.

<sup>2</sup> D’Ambra, 2007, 10.

<sup>3</sup> Cid, 2014, 181.

<sup>4</sup> D’Ambra, 2007, 146.

<sup>5</sup> El discurso de Catón contra la derogación de la *Lex Oppia* es muy significativo: *matronae nulla nec auctoritate nec verecundia nec imperio virorum contineri limine poterant, omnes vias urbis aditusque in forum obsidebant, viros descendentes ad forum orantes ut florente re publica, crescente in dies privata omnium fortuna...* (Liv. XXXIV, 1, 1-2).

<sup>6</sup> Cid, 2014, 179-181.

<sup>7</sup> Rodríguez - Bravo, 2016, 332-338.

### 3.1. Expansión de la identidad romana de la mujer

Pese a esa limitación de actuación, las mujeres tienen un cierto protagonismo en la construcción de la memoria romana, en particular para garantizar la paz social en un nuevo orden político. Los a menudo trágicos finales de algunas de ellas son necesarios para esta construcción, que siempre es llevada adelante por hombres<sup>8</sup>.

A este respecto, a través de los relatos mitológicos y legendarios es posible, con limitaciones, abordar el análisis del papel de las mujeres como transmisoras del orden patriarcal<sup>9</sup>. Los relatos míticos contribuían al reparto (desequilibrado) de los roles sexuales, con una relevante transmisión de preceptos, normas y valores que, ya interiorizados por las mujeres, fueron transmitidos de generación en generación<sup>10</sup>. En Roma, desde sus inicios, se divulga un modelo ideal de comportamiento femenino –en particular el de la matrona *casta, pia, lanifica y domiseda* en la *domus*–<sup>11</sup>, reforzado por cultos como el de *Bona Dea*, esposa ejemplar de Fauno, sabia en todas las artes domésticas y pudorosa e invisible para el mundo, muerta por su marido, que, arrepentido, la divinizó<sup>12</sup>.

El reconocimiento de estas figuras como *exempla*, es decir, lecciones procedentes del pasado inscritas en la memoria pública y canalizadas mediante una reproducción sistemática<sup>13</sup>, es uno de los recursos que sirven a Augusto para el control sobre los roles y modelos a seguir y, en particular, para reescribir la memoria colectiva. El emperador defiende selectivamente –a través de historiadores y poetas como Tito Livio, Horacio y Virgilio– tanto la revitalización de los roles ejemplares del pasado legendario romano como la imposición de otros nuevos: Eneas, Rómulo y los *summi viri*, como símbolos de virtud eterna, fueron vinculados estrechamente con las figuras del *princeps* y su dinastía, así asociados por su parte a las virtudes atribuidas<sup>14</sup>. Mientras Tito Livio

---

<sup>8</sup> Cid, 2010, 128-129 y 136-138.

<sup>9</sup> Casamayor, 2015, 28.

<sup>10</sup> Casamayor, 2015, 3-4, 11 y 18.

<sup>11</sup> Casamayor, 2016, 143. Estos epítetos sirven para el elogio en epitafios de mujeres del periodo republicano, como *Aymone* (*Hic sita est Aymone Marci optima et pulcherrima, lanifica, pia, pudica, frugi, casta, domiseda*, CIL VI, 11602) y *Claudia* (*domum servavit lanam fecit*, CIL XII, 1211).

<sup>12</sup> La muerte violenta de *Bona Dea* ilustra lo que una buena esposa no debía hacer; cf. Mirón, 1998, 24-32.

<sup>13</sup> Bell, 2008, 2-6 y 20-23.

<sup>14</sup> Bell, 2008, 1-2 y 10-12.

convertía a la mujer en *exemplum* a través de su papel en el desarrollo de los acontecimientos históricos<sup>15</sup>, con posterioridad Tácito proveyó a su audiencia de *exempla* de identidades buenas – abnegadas y honestas– y perversas<sup>16</sup>.

Por otra parte, desde finales de la República el protagonismo femenino en la vida pública fue progresivamente permitiendo a algunas mujeres privilegiadas aproximarse a un lugar destacado en el espacio cívico, a menudo a través del mecenazgo, con lo que llegaron a intervenir en la transformación y enaltecimiento de la imagen de sus ciudades. Estos atisbos de paulatino liderazgo de las mujeres en las relaciones económicas y sociales entrañaron el reconocimiento de sus conciudadanos a través de honores, monumentos o estatuas públicas, con lo que empezó a haber mujeres que lograron formar parte de la memoria de la ciudad. Sin embargo, a pesar de esta autoridad esporádica, ni las más influyentes pudieron detentar oficialmente ningún tipo de cargo público de índole política<sup>17</sup>.

Las mujeres debían afrontar a menudo el control de la gestión del patrimonio familiar<sup>18</sup>. Si ya según la Ley de las XII Tablas las mujeres podían recibir una herencia *ab intestato*<sup>19</sup>, con el tiempo conquistaron el derecho de ser nombradas herederas testamentarias y de hacer testamento gracias a la figura de un tutor que les permitió poseer patrimonio y administrarlo. Este factor tendía a reproducirse en las guerras al concentrarse parte de la riqueza en manos de las mujeres *viduae* y de los huérfanos<sup>20</sup>. Ante este aumento de independencia del género femenino Augusto tomó medidas e instauró una serie de leyes para reforzar la santidad del *mos maiorum*<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> Alston, 2008, 149-154, indica la relevancia de estos *exempla*; sobre la mujer en Tito Livio, entre otros, Strunk, 2014; Kapust, 2011; Delicado, 1998, 37-46; Santoro L’Hoir, 1994.

<sup>16</sup> Entre otros, Allende, 2017; Kapust, 2011; Delicado, 1998.

<sup>17</sup> López López, A., 2014, 178.

<sup>18</sup> Las frecuentes guerras de conquista o guerras civiles ocasionaron la ausencia de los varones del hogar familiar por largos períodos temporales. Cf. Castán, 2020, 555: Estaban capacitadas para ejercer un liderazgo incluso cuando sus maridos estaban alejados de Roma en misiones militares, algo que ya habían hecho en el pasado, fundamentalmente en las jornadas más sombrías de las Guerras Púnicas.

<sup>19</sup> Esta antigua ley reúne las leyes civiles básicas de Roma, que tenían sus orígenes en lo que los romanos llamaban el *mos maiorum*, la tradición ancestral. La codificación y la publicación en doce tablas de bronce en el Foro Romano representaban la victoria de la población plebeya, puesto que habían estado sujetas a la interpretación prejudicial de los patricios. Si bien las leyes quedaron obsoletas, el código nunca fue abolido. En relación a la situación de la mujer, es la tabla IV la referente al poder del padre, mientras que la V hace referencia a las herencias y a los tutores, las VI se refería a posesiones y propiedades y, la X a las leyes sagradas. Véase Bartol (2006); sobre la sucesión intestada, López Rendo (2000).

<sup>20</sup> Cantarella, 1991b, 34-40.

<sup>21</sup> *Lex Iulia de maritandis ordinibus*, *Lex Papia Poppaea* y *Lex Iulia de adulteriis*, votadas entre 18-19 a.C. Para más detalles sobre esta legislación, cf. Vicent Ramírez, 2016, López Gómez, 2015; McGinn, 2002 y 2013.

Por tanto, las mujeres relegadas a la esfera doméstica desarrollaron una actividad política esporádica, admitidas solo en un contexto que pudiese justificar tal subversión, en especial el bélico, en el que se veían obligadas a adoptar el lugar de los *patres familias*<sup>22</sup>. A lo largo de las guerras civiles estas ocasiones se multiplicaron, de lo que fueron ejemplo Fulvia<sup>23</sup>, Octavia<sup>24</sup> y Livia<sup>25</sup>.

### 3.1.1. Propaganda dinástica e imperial

Los romanos glorificaron siempre el pasado de Roma, cuyo gobierno se desarrollaba de acuerdo al *consensus deorum et hominum*. En el periodo final de la República se concibió la idea de un nuevo comienzo divino, de la mano de un enviado de los dioses, con cuya existencia pudiese acontecer alguna *res nova*<sup>26</sup>.

El enfrentamiento político y militar entre Octavio y Antonio por el poder absoluto en Roma también se desarrolló en el plano propagandístico, mediante el que ambos se presentaron ante sus conciudadanos como el mejor candidato para el gobierno, a la vez que intentaban deslegitimar a su rival. Para esto, recurrieron a la difamación del oponente; poco importaba si lo que decían del rival era verdad o no, porque el objetivo era que los romanos lo creyesen. Para desacreditar a Antonio, Octavio utilizó la relación que éste mantenía con Cleopatra y presentó el conflicto sostenido como una guerra contra Egipto y no como un enfrentamiento entre dos romanos, por lo que dibujó una realidad ajustada a sus objetivos y moldeó una imagen de Antonio y la soberana ptolemaica que encajase en la misma y que le diese credibilidad. Para elaborar la imagen de la reina lágida se buscó

---

<sup>22</sup> Se ha constatado un rol activo en sus comportamientos dentro de un cuadro para-institucional, en que ejercían funciones asumidas, intervenciones interpretadas como acciones *extra mores*, que suponían una ruptura de la tradición ancestral, al exponer a la mujer fuera del ámbito de la *domus*. Sobre esta cuestión, Irigoyen, 2013; Sanz, 2010; Amunategui, 2006; Severy, 2003.

<sup>23</sup> Sobre la figura de Fulvia, véase Cosimo, 2016, 209-236. Plutarco (*Ant.* 30, “mujer de carácter inquieto y violento”) y Veleyo Patérculo (II, 74, 3, “que no tenía de mujer más que el cuerpo”) proporcionan sendos retratos nada positivos.

<sup>24</sup> Sobre Octavia es muy ajustado el perfil que ofrece Cid, 2016, 207-330. En esta ocasión Plutarco da voz a la propia Octavia, que se presenta a sí misma como “mujer y hermana de los emperadores” (*Ant.* XXXV).

<sup>25</sup> Rohr, 2012, 109-110. Suetonio (*Aug.* 84) asegura que Livia actuaba como consejera de un meticuloso Augusto (*cum Livia sua graviore non nisi scriptos et e libello habebat, ne plus minusve loqueretur ex tempore*, esto es, “cuando algo era importante [...] y seguía con ella sus notas, para no hablar de más ni de menos debido a la improvisación”).

<sup>26</sup> Herz, 2007, 304-305.

potenciar o inventar una serie de rasgos de su personalidad. Se hizo hincapié en sus relaciones amorosas, sus vicios y sus comportamientos más íntimos cuyo resultado fue un personaje totalmente negativo que solo poseía defectos. Se obviaron aquellas facetas de la reina que no encajaban en el retrato que de ella se pretendía hacer, en particular la de la maternidad, ya que una madre preocupada por el porvenir y el bienestar de sus hijos chocaba con la mujer pérfida que utilizaba el sexo para manipular a los hombres y obtener poder y riquezas. El objetivo era presentar una mujer tan malvada y peligrosa para la estabilidad y libertad de Roma que debía ser atacada y derrotada<sup>27</sup>. Tras el triunfo de Octavio, de la propaganda antonina apenas perduraron pequeños retazos, aunque, de acuerdo con las fuentes egipcias y griegas, se observa un papel de Cleopatra como reina y madre y cuyo principal interés fue mantener la independencia de Egipto<sup>28</sup>.

La necesidad económica de Antonio fue el motivo de su unión con la reina, pero Augusto se valió de tópicos misóginos para distorsionar su imagen y enfocar su unión en motivos egoístas y sexuales. El fin de la propaganda, escrita por los partidarios de Octavio, evidencia una visión deformada de Antonio y Cleopatra, es ocultar la verdadera razón de su colaboración y hacer ver que aquel había abandonado sus deberes para dedicarse a la vida libidinosa.

La contraposición entre Roma y Alejandría menospreciando a la segunda es otro aspecto de especial relevancia para los intereses de Augusto. Alejandría es una ciudad laboriosa y comercial, gloriosa desde su fundación por Alejandro Magno, símbolo de gran poder y prestigio. Para muchos romanos Alejandría servía como modelo de capital ideal, aunque la manera personal en la que César y Antonio se involucraron con esta urbe y su reina ocasionó la desaprobación de los romanos; en consecuencia, Octavio pudo interiorizar esta lección y acabar considerando a Alejandría como ciudad enemiga<sup>29</sup>.

El divorcio entre Antonio y Octavia fue la herramienta necesaria para que Octavio pudiese enfrentarse a su ex-cuñado y ex-socio. En efecto, sirve de pretexto constitucional para establecer una guerra, esto es, de *casus belli*, por tratarse de una injuria para el Estado, ya que las ofensas realizadas a Octavia podían ajustarse a esta categoría en cuanto que esta, como también Livia, había

---

<sup>27</sup> Puyadas, 2017, 699-712.

<sup>28</sup> Puyadas, 2010, 109-110.

<sup>29</sup> Leigh, 2012, 12-13, centra su estudio en la asimilación de la iconografía y tradición egipcia para beneficio del Estado Romano.

recibido la *sacrosanctitas* en el año 35 a. C.<sup>30</sup>. De esta forma, Augusto rompió su alianza con Antonio tras exponer su conducta vergonzosa al rechazar a una matrona virtuosa romana en favor de una extranjera.

Los autores de la Antigüedad emplearon en contra de Egipto los mismos argumentos dirigidos a todo el Oriente, el territorio impreciso “del otro”. Así, Oriente fue asociado a Antonio y Cleopatra, generando estereotipos que “construyen” un dominio separado de Occidente<sup>31</sup>. La reina lágida no tenía intención de conquistar el Imperio Romano para construir un estado greco-romano, según la versión procedente de la propaganda octaviana; en realidad este, heredero de Julio César, no estaba interesado en ningún régimen de colaboración, sino en el expansionismo, conquista y anexión sin paliativos del reino de los Ptolomeos, lo que finalizaría con el cambio de la dinastía ptolemaica por la julio-claudia<sup>32</sup>. Octavio buscaba justificarse tras su acceso al poder mediante la confrontación entre Occidente y Oriente, un ficticio enfrentamiento de dos modos de concebir la vida<sup>33</sup>. Así pues, Octavio tuvo la habilidad mediante la manipulación de presentar de forma creíble a los romanos el peligro de un Oriente decadente, plagado de reyezuelos, príncipes y reyes, a modo de un fatídico monstruo de dos cabezas. Según el historiador Dión Casio Cleopatra nunca podría ser una gobernante fiable, ni para gobernar su propio reino ni para ser amiga de Roma; siendo mujer y, por tanto, de naturaleza cambiante, no se podía confiar en ninguna decisión que tomara<sup>34</sup>.

La representación de Cleopatra en Roma, por tanto, está alejada de su propia realidad histórica, por lo que no se presenta como una reina y gobernante inteligente, culta y eficaz que provocó la hostilidad de Roma, por mantener un Egipto independiente y devolverlo a su esplendor pasado provocó la hostilidad de Roma. Octavio, primer emperador de Roma, se presentó paradójicamente como defensor de la tradición republicana, que aborrecía la monarquía, a la que consideraba propia de civilizaciones decadentes o bárbaras. Además de representar el poder monárquico, Cleopatra es una mujer, lo que desde la perspectiva patriarcal romana la convertía en una anomalía y, peor aún, en un peligro: es reina, extranjera, mujer, frívola, lujuriosa y la

---

<sup>30</sup> Bauman, 1992, 91-98.

<sup>31</sup> Versluys, 2013, 243-248.

<sup>32</sup> García Vivas, 2013, 107-112 y 118-123

<sup>33</sup> García Vivas, 2013, 153-160.

<sup>34</sup> Dio. Cas. 50. 33. 1-3.



personificación de la “otredad”, es decir, de los vicios y debilidades que los romanos despreciaban y temían<sup>35</sup>.

La propaganda promovida por el círculo augusteo presenta a Cleopatra como mujer ambiciosa que desea dominar Roma –una amante propia de los poemas elegíacos, con un Antonio esclavizado por una *meretrix regina*– y, por el contrario, a Augusto como liberador de la *res publica* romana. Asimismo se divulga su imagen como enemiga de la *res publica* asociada además a ese erotismo perverso que hace de ella una cuasi-prostituta egipcia<sup>36</sup>, capaz de manipular a los grandes *imperatores* del final de la República: Horacio la describe directamente como *fatale monstruum*<sup>37</sup>, mientras que Lucano la desacredita como “vergüenza de Egipto, furia del Lacio, la perdición hacia la Roma impura”<sup>38</sup>.

Así, su verdadera naturaleza como soberana fue ocultada una vez se convirtió en el arquetipo de mujer que logra sus objetivos a través de la astucia y la belleza. Solo los estudios más recientes han evidenciado el papel de madre de la reina –incluso preocupada obsesivamente por el futuro de sus hijos– y destacando su actividad política, entendiendo además que su exhibición de una vida lujosa estaba asociada a lo que convenía a la dignidad de una reina oriental y ptolemaica<sup>39</sup>.

En consecuencia, la Cleopatra romana y la egipcia son totalmente opuestas, aunque en su proceso de elaboración ambas tengan mucho que ver, en especial en cuanto que en ambas versiones se muestra un respeto hacia las tradiciones del pueblo correspondiente, además de mostrarse transmisores de las mismas y representarse como buenos gobernantes.

Accio supuso no solo el enfrentamiento ente Oriente y Occidente, sino también el de dos panteones, del bárbaro y del civilizado. También la propaganda de Octavio ayudó a terminar venciendo a Antonio y Cleopatra, ya que mostró la maniobra de su retirada como una derrota de un

---

<sup>35</sup> Valverde - Picazo, 2008, 515-528.

<sup>36</sup> Wyke, 2014, 334-335.

<sup>37</sup> Hor. *Carm.* I, 37, 21.

<sup>38</sup> *Iam Pelusiaco veniens a gurgite Nili rex puer inbellis populi sedaverat iras, obside quo pacis Pellaea tutus in aula Caesar erat, cum se parva Cleopatra biremi corrupto custode Phari laxare catenas intulit Emathiis ignaro Caesare tectis, dedecus Aegypti, Latii feralis Erinys, Romano non casta malo* (Luc. X, 53-60).

<sup>39</sup> Cid, 2000, 119-137.

general y de una reina, además de hacer hincapié en el sometimiento de Antonio a la reina, que habría precipitado la rendición<sup>40</sup>.

En suma, tanto la propaganda de Augusto como la de Marco Antonio buscan, con objetivos y planteamiento distintos, legitimar los actos de aquel en Roma y la actuación de Cleopatra, la última mujer faraón, en Egipto y en las poblaciones de Oriente<sup>41</sup>.

### 3.1.1.1. El modelo de matrona romana frente a la mujer extranjera

Roma no tuvo historia de grandes reinas o mujeres poderosas, porque estas, además siempre extranjeras, eran entendidas como la personificación de la debilidad y de la decadencia. Como perfecto contrapunto, las damas romanas se distinguían por su virtud excepcional, en especial como madres de hombres brillantes para el Estado<sup>42</sup>. Siempre bajo la tutela del *pater familias*, solo merecía el título de *matrona* la mujer casada que hubiera dado a luz a su primer hijo, reconocimiento que además permitía una cierta mayor autonomía e incluso capacidad jurídica<sup>43</sup>. Así, a finales de la República la matrona romana podía ejercer el liderazgo en ausencia del *pater familias*. Aun así, solo se le otorgaban cargos que no eran realmente políticos, por lo que cualquier influencia solo era posible ejercerla a través del marido, hermanos, padre o hijos; y siempre, si alguna accedió a derechos civiles, siempre disminuidos y tutelados, ello fue posible por la consideración y posición ocupada por sus familias<sup>44</sup>.

La denuncia abierta de la falta de moralidad de Octavio en sus cuatro matrimonios por parte de Suetonio ayuda a entender la importancia que, coincidiendo con el momento de su enfrentamiento con Antonio, aquel intentara reorientar su imagen pública haciendo justamente de su

---

<sup>40</sup> Soto (2016: 251-286) presenta la figura de Cleopatra VII como una mujer y reina que luchó por la independencia y la prosperidad de su país dejando de lado las connotaciones sexuales con las que se ha caracterizado a la reina ptolomea desde la perspectiva augustea romana.

<sup>41</sup> Puyadas, 2016, 333-343, concluye que no era ni la mujer ni la gobernante ejemplar que ella buscaba representar, ni el *fatale monstruum* perfilado por los poetas del círculo de Augusto.

<sup>42</sup> Burns, 2007, 5; Cantarella, 2014, 58. Algunas de las representaciones artísticas de este modelo se pueden encontrar en el catálogo de Ewald – Girold - Giroire, 2015.

<sup>43</sup> Bailón, 2012, 103.

<sup>44</sup> Son muchos los estudios que abordan la cuestión del acceso al poder político de la mujer romana privilegiada en la política republicana y altoimperial, en particular desde los pioneros de Hallet (1984, 36-37 y 48) y Pomeroy (1999, 171, 199 y 211); actualización bibliográfica en Castán, 2020.

hermana y de su última esposa modelos de severidad moral y apego a la tradición y, con ello, de encarnación de las virtudes de las matronas romanas<sup>45</sup>.

*Sponsam habuerat adolescens P. Servili Isaurici filiam, sed reconciliatus post primam discordiam Antonio, ex postulantibus utriusque militibus ut et necessitudine aliqua iungerentur, privignam eius Claudiam, Fulviae ex P. Clodio filiam, duxit uxorem vixdum nubilem ac simultate cum Fulvia socru orta dimisit intactam adhuc et virginem. Mox Scriboniam in matrimonium accepit nuptam ante duobus consularibus, ex altero etiam matrem. Cum hac quoque divortium fecit, “pertaesus”, ut scribit, “morum perversitatem eius”, ac statim Liviam Drusillam matrimonio Tiberi Neronis et quidem praegnantem abduxit dilexitque et probavit unice ac perseveranter. (Suet. Aug. 62, 1-2)<sup>46</sup>*

En su adolescencia había tenido como prometida a la hija de P. Servilio Isáurico; pero cuando se reconcilió con Antonio tras su primera disputa, en vista de que los dos ejércitos les pedían insistentemente que se unieran también con algún lazo de parentesco, desposó a la hijastra de aquél, Clodia, hija de Fulvia y de Publio Clodio, apenas en edad de contraer matrimonio, y como luego se enemistó con su suegra Fulvia, la repudió sin haber llegado a tener contacto con ella. Tomó luego en matrimonio a Escribonia, que había estado anteriormente casada con dos ex cónsules y era madre por uno de ellos. También de esta se divorció, “hastiado”, según sus propias palabras, “del desarreglo de sus costumbres”, e inmediatamente tomó a Livia Drusila, quitándosela a su marido Tiberio Nerón, aunque ella se encontraba encinta, y le profesó de por vida un amor y una estima únicos.

En este contexto, Livia, como esposa de Augusto, proveía al Estado de ejemplos apropiados de comportamiento. Se enfatizó su fertilidad y la prosperidad del futuro gracias a sus vástagos; personificaba la salud del Imperio, la virtud de la armonía marital, seguridad, buena fortuna, constancia y valores tradicionales, era un modelo, un *exemplum*<sup>47</sup> digno de ser emulado, también en lo que se refiere a los aspectos más externos: el vestido y el peinado, asociados a una perfecta apariencia.

La moda, también en Roma, es entendida como un conjunto de normas y formas externas que traslucen aspectos internos del ser humano: su condición social, sus creencias, su pertenencia a un

---

<sup>45</sup> Posadas, 2015, 4-15.

<sup>46</sup> El primero por ser deshecho debido a causas políticas, el segundo por responder a un acuerdo político y por no haberse llegado a consumir, el tercero por un posible problema de convivencia, y el cuarto por su escandaloso comienzo, además de destacarse por sus amantes.

<sup>47</sup> Wood, 1999, 1-2.

grupo, de forma que su estudio es el análisis de la sociedad misma de ese tiempo. La sociedad romana concedía un alto valor a la forma de presentarse, generando un estereotipo denominado vestimenta clásica, caracterizada por el empleo de túnicas y mantos, completados por aditamentos que identifican a un romano o a una romana<sup>48</sup>. La vestimenta ha contribuido a la definición de la identidad de grupo social, género, etnia y cultura en muchas sociedades. A través de su ropaje se puede señalar fácilmente el poder, de forma que la vestimenta crea un “entorno portátil” en que las relaciones de poder podían ser desarrolladas, con lo que se convierte en una estrategia “retórica” de control social que se vincula a la moral<sup>49</sup>. Por tanto, las ropas escogidas por hombres y mujeres suponen una elocuente declaración pública sobre cómo ellos deseaban que su identidad de género fuera percibida.

La vestimenta femenina marca asimismo un rango y un estatus en la mujer, tanto sexual como social, en cuanto que a través de esa ropa se exponen las características de su rol en el matrimonio y la sociedad. Muchos detalles del vestido de la mujer en las fuentes literarias son preceptivos o normativos, el discurso sobre la vestimenta a veces especifica un ideal moral del sistema, no necesariamente una práctica social. El rango, estatus y moralidad de una mujer casada debían reflejarse en su vestimenta: una larga túnica (*stola*) y un manto (*palla*) colocados sobre su cabeza para poder salir de la *domus*, con el pelo recogido con cintas (*vittae*). Las fuentes clásicas –tanto poetas como historiadores y filósofos, paganos y cristianos– mencionan estos elementos que la matrona debía portar, para que su apariencia fuera ejemplarizante. Ovidio es claro y reconoce esa además ese componente de seducción:

*Auferimur cultu; gemmmis auroque teguntur*

*omnia; pars minima est ipsa puella, sui. (Ov., Rem. 343-344)*

Nos seduce la elegancia; las joyas y el oro lo cubren todo; la propia mujer es una pequeña parte de su apariencia.

Resulta llamativo que gran parte de los elementos referidos a la vestimenta femenina –cintas moradas, *stola*, *flammeum*, *tutulus*– sean elementos propios del atuendo de la *flaminica Dialis*, mujer que no podía divorciarse y cuya fidelidad marital estaba por encima de todo reproche y la matrona romana a la que imitar por excelencia, tanto en términos morales como en los de la

---

<sup>48</sup> Nogales, 2017, 40-70.

<sup>49</sup> Edmondson - Keith, 2008, 1-17.

apariciencia externa<sup>50</sup>. Una vez desposadas, las ciudadanas romanas portaban la *stola*<sup>51</sup>, la cual demostraba su pertenencia a la *gens Romana*, prenda que Augusto acentuaría y enfatizaría como vestimenta adecuada, e impuso la *Lex Iulia de maritandis ordinibus* (18 a. C.), que buscaba mantener el código de vestuario tradicional de Roma y con ello el *mos maiorum*, convirtiéndose el ropaje de las damas imperiales en *exemplum*<sup>52</sup>.

Las mujeres debían plasmar su austeridad en el vestir, de ahí su sencillez y contención en la expresión externa femenina. Portaban la *stola*, como ya se ha indicado antes, ya que se imponía la matrona *pudica*, prototipo de mujer discreta y de buena presencia, que cubre su cabeza y cuerpo con un paño hasta los pies.

El peinado femenino también era un importante código social. Su grado de complejidad presuponía la posición en la sociedad, por lo que no es de extrañar que su evolución fue en consonancia con la evolución de la sociedad y los distintos roles de la mujer. Livia evidencia esta transformación: en la República portaba un moño trasero con un *nodus* en su frente, aunque normalmente no mostraba el cabello ya que se lo cubría al salir de casa. Con la muerte de Augusto cambia de peinado: más visible y delicado, su cabello se abría en sendas bandas y se recogía en un moño en la nuca<sup>53</sup>.

Los bárbaros eran para los romanos los pueblos exteriores a su territorio, con los que Roma entraba en contacto en su progresiva expansión en el Mediterráneo y que eran por naturaleza enemigos de Roma. Como nueva potencia mediterránea la expansión territorial romana provocó que los pueblos bárbaros o extranjeros (helénicos civilizados) fueran entrando en la órbita de la civilización romana. La descripción de estos se hace desde el punto de vista romano, al servicio de sus propósitos políticos<sup>54</sup>. De este modo, la imagen de Grecia como fuente de antigua civilización superior fue reemplazada por el conquistador al tiempo que la influencia cultural griega conquistaba Roma, donde la élite romana filohelénica buscaba construir una identidad de Roma distintiva que

---

<sup>50</sup> Olson, 2008, 11, 25 y 40-41.

<sup>51</sup> La *stola* era una prenda pesada, sobria, cortada de forma recta, portada sobre una túnica fijada por correas o cinturones, a veces cubierta con una *palla* o manto.

<sup>52</sup> Edmonson, 2008, 21-46. Sobre las relaciones entre el poder y las apariencias en el periodo augusteo, cf. Tuori, 2014.

<sup>53</sup> Nogales, 2017, 40-70.

<sup>54</sup> Gallego, 1999, 55-56.

enfatzase la superioridad de Roma mientras que se acomoda a los prestamos culturales helenísticos<sup>55</sup>.

Las mujeres extranjeras podían, evidentemente, proceder de diferentes condiciones sociales y de pueblos nativos con los que Roma había entrado en contacto, estaba en guerra o a los que acababa de incorporar a su Imperio. Las descripciones que de ellas han llegado reflejan los puntos de vista de los autores romanos y su propio sistema de valores, que incluyen una concepción etnocentrista que funciona como un tamiz a la hora de representar a estas extranjeras<sup>56</sup>. Así, sus costumbres y atuendos les permiten poner de manifiesto el salvajismo de los pueblos indígenas, sobre todo cuando se trata de aquellos que aún escapaban del control romano o en los que todavía no había penetrado lo bastante la *romanitas*<sup>57</sup>. En lo que atañe a las mujeres extranjeras, si bien su alusión en las fuentes es escasa, aparecen cuando sus acciones chocan con el concepto tradicional romano de la mujer o, como “buen salvaje”, en especial cuando su comportamiento se toma como modelo de los valores morales romanos o pretexto para exaltar las virtudes romanas y la clemencia del conquistador<sup>58</sup>.

Fueron los propios autores romanos los que establecieron la diferencia entre mujeres romanas y extranjeras a través de las leyendas que difunden. En la *Eneida* de Virgilio, que sirve a Augusto como propaganda “familiar”, se puede observar la actitud de varias mujeres “buenas” y “malas”, “locales” y “foráneas” de acuerdo con los estereotipos construidos por la moral romana, siempre transferibles y comparables a los acontecimientos de finales de la República romana en el s. I a. C.<sup>59</sup> En esta epopeya Cartago es una ciudad emergente que el héroe troyano ayuda a construir y administrar, hasta el punto de interrumpir para ello su propia empresa de llegar al Lacio y fundar allí una raza que restituyese a Troya. Eneas recapacita y determina reemprender su viaje (Virg. *Aen.* IV, 281, *ardet abire fuga*). La narración de la epopeya se focaliza en Eneas, líder troyano, cuya empresa es de índole romana, no cartaginesa, por lo que a él no le compete defender Cartago, sino

---

<sup>55</sup> Rauhala, 2018, 126.

<sup>56</sup> La literatura romana es el producto de una cultura que evidencia una mirada romana y masculina, dado que promueve, implanta y reproduce identidades a partir de un estricto binarismo de género que no solo impone determinadas conductas sexuales a varones y mujeres, sino que también afecta a la moral, el estatus social y político de los sujetos. A este respecto, cf. Palacios, 2014, 92-110.

<sup>57</sup> Ruiz Gutiérrez, 2018, 394-396.

<sup>58</sup> Gallego Franco, 1999, 57.

<sup>59</sup> Montemayor, 2018.

fundar su propia ciudad<sup>60</sup>. Por su parte, el celebrado lamento de Dido es la voz de la oposición, de la resistencia, si bien las razones que la movilizan y a las que se aferra son la pasión amorosa y los sentimientos personales (Virg. *Aen.* IV, 641-662). El conflicto amoroso entre la reina y el troyano es especialmente eficaz para prefigurar el enfrentamiento bélico entre cartagineses y romanos, de manera que las Guerras Púnicas alcanzan su justificación legendaria; en el futuro serán consecuencia de las maldiciones que Dido lanzara a Eneas cuando la abandonó en Cartago<sup>61</sup>.

De esta forma, Dido, reina de Cartago, representa a la extranjera, mujer y monarca que a través de las artes amorosas engaña al héroe y busca que éste permanezca junto a ella para gobernar su país (próspero y rico) y el Mediterráneo conjuntamente<sup>62</sup>. La figura de la soberana púnica es comparable a la de Cleopatra, reina de Egipto, extranjera, mujer y monarca, que hipnotiza a César y Antonio a fin de mantener la independencia de su país y gobernar de forma conjunta el Mediterráneo desde Alejandría. Además, ambas reinas son representadas como exponentes de Oriente frente al Occidente representado por Roma, la ciudad “prometida, moral y eterna” frente a sus capitales “lujuriosas”. Como Eneas toma consciencia y vuelve a su misión gracias a la voz de Júpiter, en la lucha por el poder del Mediterráneo, en el triunvirato Augusto abandera la voz de la conciencia, que expone a Antonio como un juguete hipnotizado en manos de la reina lágida; así el *princeps* retoma la misión de refundar Roma *–res publica restituta–* y de conferir a la ciudad una nueva y espectacular apariencia, con el paso del ladrillo al mármol.

En suma, Roma responsabilizaba de las dos grandes confrontaciones bélicas de su historia a dos mujeres, Dido y Cleopatra, dos reinas, mujeres, con reinos independientes muy prósperos que amenazaban la expansión y el dominio romano, de tal forma que, a través de sus alegatos peyorativos contra ambas, se legitimaban sendos enfrentamientos bélicos.

Por otro lado, siempre a modo de silencioso y discreto modelo pre-romano, Lavinia, hija del rey Latino, es el motivo de enfrentamiento entre Eneas y Turno y el premio para el vencedor. Entre sus pocas acciones se puede citar la escena en que ella participa de la ceremonia en el altar con su

---

<sup>60</sup> Casanueva, 2013, 42-45.

<sup>61</sup> Iglesias Montiel, 1993, 28

<sup>62</sup> Sin embargo, conviene recordar que la tradición cristiana va a decantarse por una *casta Dido, univira* que rechaza a Eneas. Jerónimo, en *Adversus Iovinianum* I, 43, termina elogiando a Dido, *casta mulier*, de acuerdo con una tradición que no reconoce el encuentro con Eneas. Dido se habría suicidado para preservar su castidad y seguir siendo fiel a su esposo muerto. También en esta línea Tertuliano (*De anima*, 33, 9, *integra femina Dido*) y Agustín (*Conf.*, I, 13).

padre y se prenden con el fuego sus largos cabellos y ropas, lo que se interpreta pronto como fama para ella y como desgracia para el pueblo, destinado a la guerra<sup>63</sup>. Tras la confrontación bélica la *virgo Lavinia* se convertiría en la esposa de Eneas y la esperada ciudad se fundaría con su nombre, *Lavinium*. Como esposa del héroe, encarnaba los valores atribuidos a la mujer romana, ser una matrona y esposa fiel. Mostraba recato, pureza, sumisión, no discutía, era obediente y aceptaba las decisiones de los hombres y de los dioses<sup>64</sup>.

Lavinia, sacrificándose por su futuro esposo hasta el punto de enfrentarse al mismo fuego, puede compararse, según se representa en esta descripción virgiliana, con la figura de Livia. Ésta, cuyo progenitor se suicidó por defender las ideas republicanas, se desposa con el primer emperador de Roma y pronto es representada como esposa perfecta, a la que el propio Augusto ponía como ejemplo. También en la vida de Livia hay un episodio vinculado al fuego; en su huida del que sería su segundo esposo tuvo que enfrentarse a las llamas ardientes que quemaron su vestido e incluso sus cabellos.

Puede decirse que con ambas mujeres se asentaron las nuevas ciudades y dinastías, como esposas y madres: con Lavinia se funda la antigua Roma con el nombre de *Lavinium*, mientras que con Livia se da inicio a una nueva edad de oro en Roma. Como necesario contrapunto negativo, Dido y Cleopatra lo hacen como mujeres seductoras que, además, buscaban el fin de Roma.

Las imágenes de “sus” mujeres se consideran un recurso excelente para confrontar dos culturas y visiones del mundo: la romana-civilizada Livia y la oriental-bárbara Cleopatra<sup>65</sup>. En este proceso Augusto buscó sustituir la imagen de una mujer de poder, de una reina, Cleopatra, por la imagen de otra dama, Livia, una emperatriz, pero una matrona de acuerdo a la tradición romana. Y en esta transición, el *princeps* adoptó múltiples elementos y usos egipcios a su favor, introduciéndolos en su propaganda y adaptándolos a su ideología y gobierno, para lo que la figura de Livia fue fundamental, en tanto que sustituyó a la de Cleopatra en Oriente y además se difundió por todo el Imperio.

---

<sup>63</sup> Virg. *Aen.* VII, 79-80: *fore inlustrem fama fatisque canebant / ipsam, sed populo magnum portendere bellum...*

<sup>64</sup> Montemayor, 2018, 59-61.

<sup>65</sup> A los prejuicios propios de la monarquía se unían los prejuicios patriarcales de la época complementados con la opinión peyorativa sobre los extranjeros. Cleopatra abanderó la imagen de la otredad, de lo oriental, al igual que de la monarquía y de una mujer en el poder. En su persona se unieron todos los temores de los romanos: monarquía, Oriente y mujer en el poder.



De esta forma, Augusto lograría contraponer la imagen peyorativa y negativa de la reina Lágida frente a la ideal y ejemplar de su esposa Livia.

### 3.1.1.2. La sustitución de la imagen femenina oriental por la romana

La figura excelente de la matrona, fundamental a la hora de articular la política e ideología del nuevo estado, tiene que difundirse a través de la realización de programas escultóricos, pictóricos, entalles o monedas, apoyados en personificaciones de divinidades o alegorías femeninas específicas que tenían un reconocimiento por su función matronal y moral<sup>66</sup>.

Por tanto, el reconocimiento público de Livia como icono romano comenzó durante el enfrentamiento del *princeps* con Antonio y Cleopatra. Esta, como soberana de Egipto, asumía un papel religioso fundamental, que incluía su consideración como diosa viviente a los ojos de su pueblo<sup>67</sup>, por lo que la figura de Livia no podía dejar de enfatizar su vinculación con la cultura, tradición y religión romana, y ello no a través de su representación como una diosa, sino por su asimilación a deidades y virtudes femeninas tradicionales. Esta contraposición la plantea Ovidio abiertamente, para elogiar la virtud y castidad del matrimonio de Livia, *Caesaris coniunx*, comparada con Venus y Juno:

*Morte nihil opus est, nihil Icarotide tela:  
Caesaris est coniunx ore precanda tuo  
quae praestat virtute sua, ne prisca vetustas laude  
pudicitiae saecula nostra premat,  
quae Veneris formam, mores Iunonis habendo  
sola est caelesti digna reperta toro.  
Quid trepidas et adire times? Non in pia Progne  
filiae Aetae voce movenda tua est,  
nec nurus Aegypti, nec saeva Agamemnonis uxor,  
Scyllaque quae Siculas inguine terret aquas,  
Telegoniue parens vertendis nata figuris*

---

<sup>66</sup> Domínguez, 2015, 87-88.

<sup>67</sup> Burns, 2007, 9.

*nexaque nodosas angue Medusa comas,  
 femina sed princeps, in qua Fortuna videre  
 se probat et caecae crimina falsa tulit,  
 qua nihil in terris ad finem solis ab ortu  
 clarius excepto Caesare mundus habet.  
 Eligito tempus captatum saepe rogandi,  
 exeat aduersa ne tua navis aqua.  
 Non semper sacras reddunt oracula sortis  
 ipsaque non omni tempore fana patent.  
 Cum status Urbis erit qualem nunc auguror esse,  
 et nullus populi contrahet ora dolor,  
 cum domus Augusti Capitoli more colenda  
 laeta, quod est et sit, plenaque pacis erit,  
 tum tibi di faciant adeundi copia fiat,  
 profectura aliquid tum tua verba putes. (Ov. Pont. III, 1, 113-138)*

Pero, si necesitas morir, ni la tela de la hija de Ícaro: debes suplicar con tu boca a la esposa del César, que con su virtud procura que los tiempos antiguos no venzan a los nuestros en el elogio de la castidad, y que, con la belleza de Venus y las costumbres de Juno, fue la única que se halló digna del lecho de un dios. ¿Por qué tiembblas y temes acercarte? No es la impía Procne, ni a la hija de Eetes, a quien debes conmovier con tu voz, ni a las nueras de Egipto, ni a la cruel esposa de Agamenón, ni a Escila, que con su inglete aterroriza las aguas sicilianas, ni a la madre de Telégono, nacida para metamorfosear, ni a Medusa, con su cabellera entrelazada con serpientes anudadas, sino a la primera de las mujeres, en la que la Fortuna demuestra que ve y que se la acusó falsamente de ciega, mas desde el orto del sol hasta su ocaso, a excepción del César. Elige el momento, siempre buscando para rogarle, que tu nave no zarpe con mar adversa. Los oráculos no siempre dan respuestas sagradas y los propios templos no siempre están abiertos. Cuando la situación de Roma sea la que auguro que es ahora, y ningún sufrimiento altere el rostro del pueblo, cuando la mansión de Augusto, que ha de ser honrada como el Capitolio, esté alegre y rebosante de paz, como lo está y ojalá lo siga estando, te concedan entonces los dioses la posibilidad de acercarte, y piensa que entonces tus palabras conseguirán algo.

En la propaganda egipcia<sup>68</sup> se figuraba a Cleopatra respetando el ritual faraónico como la reina, la diosa, la joven amada por su padre, al que por su parte ella amaba, y además como madre,

---

<sup>68</sup> El diálogo de imágenes era un intercambio cultural, propio del proceso de aculturación que se produjo en Egipto con la dominación griega, cuando las imágenes y representaciones adquirieron un rol esencial, ya que podían ser instrumentos de conversión. Trata sobre esta cuestión Dunand, 2013, 191, 197-220 y 231.

al unir su imagen a la de su hijo Cesarión, su heredero y co-regente<sup>69</sup>. Resulta especialmente relevante su identificación con la diosa Isis, en cuanto que, al encarnar las funciones y atribuciones características de dicha divinidad –entre las que destacaban su papel como esposa, madre, legitimadora de la descendencia real y garante de la fertilidad–<sup>70</sup>, los pueblos bajo su dominio de actuación entendían su papel como la madre de Egipto y de todos sus habitantes, a los que proporcionaba alimentos –regía las cosechas– y protegía y defendía de injusticias y peligros. Esta identificación con Isis se incrementó con el nacimiento de Cesarión: las dos criaban a sus hijos, engendrados por sendas deidades, en solitario, ya que ambos padres habían sufrido una muerte violenta a manos de sus enemigos. Así pues, la maternidad de Cleopatra comparte rasgos (seguramente exagerados) con la de Isis, con lo que además de legitimar su posición en el trono también legitima la de su hijo, convertido en Horus por partida doble, por nacimiento y porque su madre era la diosa Isis reencarnada<sup>71</sup>.

Cleopatra como reina de Egipto se sentaba en el trono vestida como Isis mientras que Antonio asumía su asimilación con Dionisos y se representaba como Osiris-Dionisos. De esta forma, para los griegos egipcios, Isis era la esposa fiel y la divina matrona de la vida familiar, la esposa modelo y el ejemplo del vínculo afectivo familiar. Patrona de las mujeres, diosa de la maternidad, de los partos, era la creadora principal, la diosa de la fertilidad y la donadora de la vida para sí misma y su esposo después de que el cuerpo de este hubiese sido diseminado, y había concebido después de su muerte a Horus, de forma que era la protectora de las mujeres embarazadas<sup>72</sup>.

La representación de la reina egipcia como Isis alcanzó su culmen tras su encuentro con Antonio en Tarso y hace recordar tanto la unión de Afrodita y Dionisos como la de Isis y Osiris<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> Wyke, 2014, 338-354.

<sup>70</sup> Isis era la diosa de todos los procesos vitales, la Gran Señora, la Reina del Cielo, la Diosa-Luna, la protectora y la madre de todos los faraones. Soberana del cereal, la diosa de la lluvia y la diosa del viento, asimismo inventó el hilado y el tejido. Estaba capacitada como hechicera y sanadora. Su unión con Osiris estaba en su más profunda intimidad, ya desde el mismo vientre de su madre, la diosa de la Tierra Geb. En las leyendas Isis era presentada como esposa ideal, caracterizada por su amor profundo y devoción hacia Osiris, y como madre ideal en su relación con su hijo Horus, formando entre los tres el ejemplo de familia modélica. Con la llegada de la dinastía ptolemaica Isis tomó formas artísticas helenísticas en apariencia y fue homenajeada como esposa de Serapis, representada en un nuevo culto, en el que eran inseparables.

<sup>71</sup> Puyadas, 2016, 99-102.

<sup>72</sup> Heyob, 1975, 1-3, 9-10, 20-21, 44-45 y 50.

<sup>73</sup> Veymiers, 2011, 196-205 y 218-226.

Antonio había creado una línea sanguínea que reclamaba a Dionisos progenitor de su *gens*<sup>74</sup>, lo que justificaba su derecho a desposarse con Cleopatra, encarnación de Isis en la tierra y declararse rey de Egipto como descendiente de Dionisos-Osiris-Serapis, aunque estas ansias de convertirse en soberano de Egipto serían empleadas por Augusto en su propaganda como idea negativa sobre los ideales monárquicos<sup>75</sup>.

En las artes visuales escultóricas, ya desde los inicios de la creación de los grupos escultóricos familiares y dinásticos en Grecia, se propició la manipulación de los rasgos faciales femeninos a fin de asemejarlos a los rostros de los varones de su familia y llamar la atención sobre la línea de sangre. De esta forma, Cleopatra fue representada con una fisonomía que se aproxima a la de los soberanos ptolemaicos. Es importante recordar que esta opción fue continuada por los retratos de Livia de El Fayum<sup>76</sup>, ya que Augusto adoptó esta tendencia para representar a su línea sucesoria. En mi opinión, con la realización de este retrato en territorio egipcio se buscaba sustituir la figura de Cleopatra por la de Livia utilizando las mismas técnicas usadas por la reina lágida, para conseguir incluso obtener un parecido físico ficticio gracias a la iconografía y el tipo de material empleado a la hora de realizar las imágenes plásticas<sup>77</sup>. Si se comparan los retratos de las dos damas, se ven puntos en común, de forma que el modelo de retrato de Livia sigue el modelo iniciado y difundido por Cleopatra en su versión helenística, ya adaptado al modelo romano<sup>78</sup>.

El *Ara Pacis*, apropiación romana de la tradición artística y religiosa egipcia, como perfecto monumento perdurable a través del que Augusto expresaba sus aspiraciones logra su finalidad de declaración de dominación sobre el tiempo y el espacio<sup>79</sup>. La conquista del país del Nilo era parte del proyecto de Alejandro Magno, por lo que el control de Roma sobre Egipto se comprendía como la consecución de esa dominación<sup>80</sup>. En este altar el *princeps* presentaba su línea sucesoria y

---

<sup>74</sup> A finales de la República los nobles se representaban como herederos de héroes y dioses, pero, si poseer una ascendencia mortal notable era peligroso y amenazador para el emperador, el reclamo de una ascendencia divina aún lo era más, de forma que, tras el ascenso al poder de Augusto, esta tendencia disminuyó; cf. Hekster, 2006, 24-35.

<sup>75</sup> Para saber más sobre esta cuestión Puyadas 2017; 2016; 2010.

<sup>76</sup> Ver capítulos 1 y 2. Recordemos que el equivalente egipcio de Dionisos era Osiris, posteriormente asociado a Serapis, esposo y consorte de Isis.

<sup>77</sup> Retratos materiales: se incidirá en el capítulo 4 apartado 3.1.

<sup>78</sup> Domínguez Arranz, 2013, 13-14.

<sup>79</sup> Simon, 1967; y especialmente Trimble, 2018.

<sup>80</sup> Sobre la *oikumene*, cf. Trimble, *cit.*

mostraba la moralidad romana impuesta en su legislación, mostrando a la *domus Augusta* como ejemplo de virtudes y promoviendo al matrimonio imperial como padres del estado romano<sup>81</sup>.

La propaganda augustea buscó presentar a Livia como primera matrona del Estado, depositaria de la arcana sabiduría de la *mulier* y fiel custodia de los valores cívicos<sup>82</sup>. De hecho, Livia durante su vida desempeñó el papel de primera dama, asentando una imagen pública ejemplarizante de comportamiento femenino, modelo de virtudes y castidad. En sus imágenes representó la *pietas*, la *iustitia* y la *clementia*, tres valores operativos y comunitarios que complementaron la cualidad más agresiva y asociada a la fortaleza masculina de la *virtus*, propia de Augusto<sup>83</sup>. De esta forma las mujeres de la familia imperial se adaptarían a la categoría de *sub specie deae*, una situación que, aunque no era la de una apoteosis en el sentido helenístico, sí establecía un sutil parangón con las diosas del panteón romano, alegorías o figuras mitológicas que se crearon como ejemplo de ciertas virtudes incorporadas y acompañaron a la propaganda política que se desplegó desde instancias imperiales<sup>84</sup>.

Dentro de un programa de esculturas que caracteriza a un Octavio romano y a un Antonio asiático se explica la inclusión de las estatuas dedicadas a Livia y Octavia en el templo de *Venus Genetrix* en Roma, erigidas quizá por la presencia en el mismo templo de una estatua bañada en oro de la reina egipcia erigida por Julio César. Tenemos que suponer una notable confrontación visual, ya que las esculturas de Livia y Octavia realizadas en mármol y representadas de forma tradicional contrastarían con la estatua de la egipcia, asociada a la *superbia* oriental, consiguiendo que resaltara la austeridad de las romanas<sup>85</sup>. En suma, los retratos de Livia con peinado sencillo, sin joyas y vestimenta tradicional, buscaban enfatizar la campaña de valores de su esposo y mostrar que la nueva pareja gobernante no iba a caer en la decadencia característica de los gobernantes

---

<sup>81</sup> Wood, 1999, 103-104.

<sup>82</sup> García Vivas, 2013, 211-213.

<sup>83</sup> Wood, 1999, 77-79.

<sup>84</sup> Domínguez Arranz, 2016, 66.

<sup>85</sup> Flory, 1993, 295-297.

helenísticos<sup>86</sup>, cuyas esposas también eran presentadas como fuente de fecundidad y protectoras del matrimonio<sup>87</sup>.

En la propaganda imperial se distinguen las imágenes del emperador y de la emperatriz como dioses y diosas y las imágenes de los personajes imperiales divinizados. Las representaciones con los atributos y vestidos de las deidades elegidas, reproduciendo estatuas famosas de dioses, pueden ser comprendidas como indicadoras de que poseían características de estas divinidades, que eran representativas de dichos dioses en la tierra, o que la familia o la política imperial tenían un especial deber hacia la divinidad representada, puesto que la elección de la deidad a la que serían asimilados evoca tanto sus virtudes personales como la política del emperador. El segundo tipo de representaciones refleja imágenes de personajes imperiales divinizados, el estatus divino de *divus* o *diva*, en las que se distinguen de las mortales sólo por la corona o diadema que portan. Pero estos dos tipos podían combinarse<sup>88</sup>.

Ocasionalmente un mortal, con ascendencia divina, puede manifestar en su vida terrenal un poder comparable al de los dioses, por lo que estos, a su muerte, podían a su vez reconocer que se merecía la inmortalidad y convertirlo en una nueva divinidad. De esta forma, las mujeres podían ser divinizadas por servir a la comunidad del mismo modo que servían a su familia, y su medio principal de convertirse en una divinidad era tener relaciones sexuales con un dios, del mismo modo que, en la vida terrenal, el principal medio de promoción social era ser amante o esposa de un hombre de rango elevado.

El culto a los antepasados era uno de los principales hitos de la religión doméstica, un antepasado podía mejor que nadie velar por su descendencia, igual que ocurría con los ancestros dinásticos. Si para los varones la instauración de esta deificación en vida tenía repercusión en el afianzamiento de su poder político, haciéndolo sagrado, para las mujeres tuvo mayor importancia, ya que significó el acceso al poder. Aun así, pese a esta influencia, en su divinidad se relacionaban

---

<sup>86</sup> McCullough, 2007, 76-95.

<sup>87</sup> Mirón, 2018, 162, recuerda que estas reinas representaban la prosperidad y que su posición como madres del sucesor al trono les daba una cierta oportunidad de influir en el poder y hasta de ejercerlo indirectamente. Aunque Augusto criticaba a las monarquías, es evidente que siguió las pautas regidas por éstas para fundar su dinastía y mantenerla, por lo que cumplió con todos los elementos característicos de las monarquías helenísticas tan odiadas en Roma, incidiendo en el papel que las mujeres de las familias reales desarrollaban tanto en el alumbramiento de herederos como en símbolos de prosperidad y paz.

<sup>88</sup> Matheson, 1991, 182-193.

con las tradicionales diosas protectoras de las mujeres y aparecían como representantes de la fertilidad femenina, resaltándose de este modo que su función primordial no era gobernar, sino producir gobernantes<sup>89</sup>.

La asimilación a través de atributos, vestidos y tipos de cuerpo confirman la posición social cívica, heroica o con aspiraciones divinas de los representados, donde los modelos de roles no estaban concebidos en torno a una posición binaria de los sexos. El resultado de las imágenes podía ser poco fluido y transgresor, conscientemente generado como híbrido con elementos tradicionales categorizados como propios de hombres y mujeres. La asimilación requería que la audiencia romana reconociera el sistema complejo de referencias que existía en el corazón de la producción escultórica romana. De esta forma los vínculos públicos con los dioses y emperadores no eran sorprendentes y la asimilación de las imágenes a divinidades infundida con fisionomía individualizada imperial no tenía un género específico. La mezcla de humano y divino, masculino y femenino, imponía la autoridad imperial sobre los roles de género establecidos por la tradición<sup>90</sup>.

En estas estatuas se representaba a personas dignas de ser emuladas que se podían ver como *exempla* para su sociedad. El propio Augusto pasó a ser el mayor *exemplum*, tanto a través de su forma de vida como de sus apariciones en público donde propagaba el *mos maiorum*<sup>91</sup>. De esta forma esta tendencia se expandió a todos los miembros de la familia imperial. En el caso de las mujeres se las representaba como mujeres de moral ideal, lo que contrasta con la imagen real de las matronas que se dejaban atisbar de forma activa en la corte imperial como patronas municipales significantes. Livia es el ejemplo ideal de estos dos roles de mujer: dama ejemplar y patrona y mujer activa<sup>92</sup>.

En las asimilaciones de Livia destaca su identificación con la diosa Ceres<sup>93</sup>. En las representaciones de Livia-Ceres se pueden encontrar cinco tipos: la cabeza coronada con espigas y frutos ocasionalmente con velo; el retrato de la emperatriz con sus atributos en la mano; la efigie posicionada de pie o entronada, con flores o espigas en un centro en una mano y patera y cetro en la

---

<sup>89</sup> Mirón, 1998, 24-32 y 34-40.

<sup>90</sup> Vaner, 2008, 185 y 189.

<sup>91</sup> Zanker, 1992, 193-194.

<sup>92</sup> Davies, 2008, 207-209.

<sup>93</sup> Mikocki, 1995, 19-30, 90-94, 98-104, 113.

otra, un cuerno de la abundancia; la cabeza con o sin velo, con o sin corona de espigas; representaciones más extensas con su hija Perséfone y su esposo asimilado a Triptolemo, o en la escena de su *consecratio* con velo y diadema. En todos estos casos los atributos clave y esenciales son flores, espigas, frutos y habitualmente coronas compuestas por todos estos elementos. Con esta iconografía se buscaba dar a Livia trazos de naturaleza divina. Así, la representación de Livia como diosa era considerada como una encarnación de la emperatriz, donde también se la presentaba como sacerdotisa del divino Augusto, con el *tutulus*, así que la asimilación a Ceres tenía una función dinástica y buscaba realzar la deificación del soberano y la familia.

En ocasiones Livia como Ceres era asimilada a *Tyche/Fortuna*, como también a Cibeles, a quien los romanos veían como diosa protectora de los troyanos, con los que también se vinculaba Venus, divinidad venerada con un culto importante que adquirió un sentido político con *Venus Victrix* y *Genetrix*. Esta última asimilación suma una significación clave más, ya que era es bien sabido que Venus, como madre de Eneas, era considerada el ancestro mitológico de la *gens Iulia*:

*Aenedum genetrix, hominum divomque voluptas, alma Venus, caeli subter labentia signa quae mare navigerum, quae terras frugiferentis concelebras, per te quoniam genus omne animantum concipitur visitque exortum lumina solis: te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus summittit flores, tibi rident aequora ponti placatumque nitet diffuso lumine caelum.* (Lucr. I,1-9)

Engendrada de los Enéadas, placer de hombres y dioses, nutricia Venus, que bajo las constelaciones deslizantes del cielo pueblas el mar portanavíos, pueblas las tierras fructíferas. Porque gracias a ti toda raza de vivientes queda concebida y al nacer contempla la lumbre del sol (ante ti, diosa, ante ti huyen los vientos, ante ti nubarrones del cielo y a tus pies la tierra artificiosa pone flores tiernas, te sonríen las llanuras del mar, y el cielo sereno brilla en luz que se derrama).

La asimilación de Livia a Juno lo es en función de su posición como esposa del emperador y de la representación de este como Júpiter, lo que directamente presupone la comparación de la pareja imperial con el matrimonio olímpico de Júpiter y Juno. Su culto en solitario es raro y su iconografía con su asimilación a la diosa griega Hera era tan amplia que no se distinguía del de otras diosas. Su pájaro sagrado era el pavo real y en ocasiones su aspecto como Juno Lucina, esto es, protectora de los nacimientos, es subrayado con una antorcha.



Diseñar una imagen de la autoridad fue una constante del poder, de modo que ciertos elementos iconográficos de la familia imperial eran supervisados desde una oficina central gubernamental<sup>94</sup>. En el diseño de esta propaganda, recurrir a la asimilación divina resultó ser un medio eficaz de difusión de la ideología, puesto que la exaltación de las cualidades divinas hacía posible enlazar el papel dinástico con la idea de bienestar del Imperio.

La inclusión de las mujeres en el culto consolidaba el prestigio del *princeps* y su *domus*. Livia es quien mejor representa esa simbiosis de persona pública y encarnación de los valores de domesticidad y castidad que se esperaban de una honorable matrona. La propaganda se sirvió de ella para defender la ideología del principado, cuya prioridad era la continuidad dinástica, la maternidad y la salud del Imperio<sup>95</sup>.

Por tanto, Livia proyectó a la perfección lo que de ella se esperaba: cumplió debidamente su rol de esposa y se convirtió en la referencia para las mujeres de su tiempo y para las futuras esposas imperiales<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Alexandridis, 2004, 7.

<sup>95</sup> Domínguez, 2017, 104.

<sup>96</sup> Salazar, 2016, 331-364.

### 3.2. Género y honor: Livia

A partir de Livia, las princesas imperiales desempeñaron un papel importante en la legitimación del poder y en el desarrollo fáctico de la *auctoritas* de los distintos emperadores, aun siendo la suya una influencia a menudo entendida como una intromisión y nunca como un poder real, dado que su situación institucional nunca mereció un estatuto jurídico claro. Así, las emperatrices podían ser poderosas, pero no podían amenazar la masculinidad; cuando esto sucedía su poder era concebido como algo transgresor y perturbador del equilibrio social.

Desde esta perspectiva, las emperatrices podían ser vehículos para conseguir influencia, ya que como madres, esposas e hijas de emperadores desempeñaban una posición oficial muy importante en la jerarquía socio-política del Imperio<sup>97</sup>, que implicaba una constante negociación entre su cuerpo real como mujer y su cuerpo político como parte de la *domus imperial*, y cuyo endeble poder (siempre en tensión) podía ser arrebatado según los intereses masculinos y según su manera de manifestarlo<sup>98</sup>.

La politización de la familia imperial no careció de tensiones y conflictos. Su espacio privado estaba directamente relacionado con el público, ya que lo que acontecía en la esfera privada importaba políticamente, en cuanto que podía convertirse en dominio público, sobre todo a través de rumores<sup>99</sup>.

La combinación del Estado y la *gens Iulia* –que implica una novedosa unión entre tradiciones familiares y cívicas– propició que Livia accediera a un cierto espacio propio, con repercusión en la vida pública romana gracias a la estructura política cambiante<sup>100</sup>.

El voto senatorial realizado en honor a Livia en el año 9 a.C. tras el fallecimiento de su hijo Druso buscaba consolarla erigiendo estatuas en su honor. Si lo usual era que se tratara de representar al fallecido, el Senado opta por honrarla a ella como madre de un hijo tan valioso para el Estado que la hacía merecedora de reconocimiento público<sup>101</sup>.

---

<sup>97</sup> Hidalgo de la Vega, 2007, 396-397.

<sup>98</sup> James, 2001, 166.

<sup>99</sup> McCullough, 2007, 76-83.

<sup>100</sup> Severy, 2003, 232-243.

<sup>101</sup> Flory, 1993, 298-299.

El papel predominante de Livia quedó definitivamente institucionalizado gracias tanto al testamento de Augusto, quien, al adoptarla, la introdujo en la *gens Iulia* y le concedió el nombre de *Iulia Augusta*, como al Senado, que le otorgó el título de *Mater patriae*, al tiempo que se convirtió en la sacerdotisa principal del culto al *divus Augustus*. El propio apelativo de *Augusta* con que Augusto honró a su viuda en su testamento es la más clara evidencia de la creación de un nuevo rol público, además de que su propia prominencia dicho apelativo revela que su familia era el epicentro del poder de Roma y que la naturaleza de la vida pública había sido transformada dramáticamente por la intersección de las instituciones familiares y cívicas en el poder.

De esta forma, a partir de Livia las mujeres de la *domus Caesarum* utilizaron su situación genealógica y su proximidad al emperador para conseguir un poder y una autoridad que por sí mismas como género no tenían. Cada emperatriz, esposa del *princeps* gobernante, pasaba de ser *mater familias* a *Mater Patriae*, con todo el significado de la propaganda ideológica y dinástica que el concepto tenía, por su evidente paralelo con el de *Pater Patriae*. Además su imagen era utilizada en un marco controlado y a favor de los intereses masculinos, de suerte que los títulos, honores, privilegios y deificaciones que se les concedían eran empleados como instrumentos para beneficio de los intereses imperiales<sup>102</sup>.

La posición fijada para Livia provenía de la necesidad de asegurar la supervivencia dinástica, la voluntad de Augusto fue consolidar el principio sucesorio en el poder, de tal modo que a través de Livia configuró un modelo de matrona virtuosa basado en los principios matronales de la República pero adaptados a la realidad del principado<sup>103</sup>.

Livia desarrolló una aún mayor presencia en el ámbito público después la muerte de Augusto en el año 14 d. C. Primeramente su imagen se difundió en los grupos escultóricos imperiales y asimismo se establecieron nuevos ritos del culto imperial que la incluían. Así, incluso llega a ser homenajeadada con un voto senatorial en el que se consideraba incluir las referencias de *Parens*, *Mater Patriae* y *Iuliae filius* en la titulación del emperador.

*Multa patrum et in Augustam adulatio. alii parentem, alii matrem patriae appellandam, plerique ut nomini Caesaris adscriberetur 'Iuliae filius' censebant. ille moderandos feminarum honores dictitans eademque se temperantia usurum in iis quae sibi tribuerentur,*

---

<sup>102</sup> Hidalgo de la Vega, 2003, 47-72.

<sup>103</sup> Domínguez Arranz, 2016, 124-125.

*ceterum anxius invidia et muliebre fastigium in deminutionem sui accipiens ne lictorem quidem ei decerni passus est aramque adoptionis et alia huiusce modi prohibuit.* (Tac. *Ann.*, I, 14)

Grande fue también la adulación de los senadores para con Augusta: los unos proponían que se la llamara *Parens Patriae*, los otros *Mater Patriae*; los más, que se añadiera al nombre del César el apelativo de “hijo de Julia”. Él repitió una y otra vez que se debía por un límite a los honores de las mujeres y que había de usar de la misma templanza en los que le atribuyeran a él mismo; por lo demás, inquieto por la envidia y tomando el encumbramiento de una mujer como una mengua para él, ni siquiera permitió que se le adjudicara un lictor, y prohibió erigir un altar por su adopción y otras cosas por el estilo.

Las acuñaciones y esculturas de época tiberiana rubrican la consideración de Livia entre mujer y diosa, a la que se le rendía culto en las ciudades provinciales de forma no oficial encarnando a diferentes divinidades y donde esta consideración matronal elevada e ideológica se evidenció en los títulos que se le atribuyeron: *Thea*, *Sebaste*, *Genetrix Orbis* y *Augusta Mater Patriae*<sup>104</sup>.

Livia, por una suerte de “necesidad política virtual”, es incluida en los conjuntos escultóricos como vínculo entre Tiberio y Augusto, aun cuando, dado que en la concepción romana de la familia las adopciones suponían una conexión familiar formal e indiscutible, el estatus de Tiberio como hijo de Augusto no dependía de ella.

También puede entenderse la opción de una Livia importante por sí misma, por lo que sus imágenes y las ceremonias servirían para confirmar y reforzar su autoridad como esposa y madre del primer y segundo emperador de Roma, que mantiene contactos y clientes entre la élite provincial y extranjera y patrocina a senadores romanos, ciudades provinciales y aristócratas locales<sup>105</sup>. Esta actividad evergética de Livia fue posible gracias a su inmensa fortuna, cuyo origen pudo estar en su herencia, que había recuperado tras su divorcio de Tiberio Claudio Nerón, patrimonio sin duda incrementado por el desarrollo de esa gran clientela.

Cuando las ciudades dedicaban estatuas, títulos o cultos a Livia, puede que estuviesen reconociendo su influencia, no sólo su parentesco con Tiberio y el vínculo de este con Augusto. El *senatus consultum de Gnaeo Pisone patre* confirma que, en la nueva concepción del Estado,

---

<sup>104</sup> Domínguez Arranz, 2016, 53 y 57.

<sup>105</sup> Severy, 2003, 232-243.

algunas mujeres ostentaban un mejor estatus que incluso los hombres de la aristocracia, aunque siempre esos honores y privilegios se presenten en función de las características tradicionales asignadas a las matronas<sup>106</sup>. En el reconocimiento oficial que reflejaba el nuevo estatus de la familia imperial en la sociedad estriba la principal novedad. Livia actúa, como esposa y madre de emperadores, apoyándose en su familia que se constituye como parte esencial del Estado, lo que implica que ella es parte del Estado.

Es el historiador Velejo Patérculo quien ensalza la figura de la emperatriz madre Livia por un empleo cuidadoso y prudente del poder, una influencia siempre positiva para sus allegados, una autoridad protectora para con su familia y amistades. No solo es *eminentissima* –es decir, sobresale del resto– sino que incluso emula a muchos hombres en valor (*potentia*), valentía y dignidad (*levatione periculi / accessione dignitatis*):

*Cuius temporis aegritudinem auxit amissa mater, eminentissima et per omnia deis quam hominibus similior femina, cuius potentiam nemo sensit nisi aut leuatione periculi aut accessione dignitatis.* (Vell. II, 130, 4-5)

Dolor, que en este tiempo acrecentó la pérdida de su madre clarísima, mujer en todo más semejante a los dioses que a los hombres; cuyo poder no sintió nadie sino en los alivios del peligro o en el acrecentamiento de la dignidad.

Este estatus sin precedente en Roma es señalado expresamente en elegantes dísticos elegíacos en la *Consolatio ad Liviam*, composición falsamente atribuida durante siglos a Ovidio, en que Antonia es apostrofada como mujer *princeps*, hija del César, y en un tercer momento de la gradación ascendente del elogio, declarada no inferior a Juno:

*Femina tu princeps, tu filia Caesaris illi  
nec minor es magni coniuge visa Iovis.* (*Consolatio ad Liviam*, 303-304)

Tú, la primera de las mujeres, hija del César, no eres para él menos que la esposa del gran Júpiter.

Antonia es como Livia, asimismo *femina princeps*, expresión que Ovidio había empleado para referirse a esta, asimismo como ejemplo de buena esposa:

*femina seu princeps omnes tibi culta per annos*

---

<sup>106</sup> Treggiari, 1996, 125.

*te docet exemplum coniugis esse bonae* (Ov. *Trist.* I, 6, 25-26)

El autor de la *Consolatio ad Liviam* se dirige más adelante a Livia como *Romana princeps*, equivalente a “primera ciudadana de Roma” no solo ejemplar (*per te virtutum exempla petemus*), sino también abiertamente mediadora y especialmente necesaria en su actividad (*edis opus*)<sup>107</sup>, lo que revela una posición preponderante de las mujeres de la familia, aunque no entrañe un estatus constitucional<sup>108</sup>.

*Alta mane supraque tuos exurge dolores  
infragilemque animum, quod potes, usque tene.  
an melius per te virtutum exempla petemus,  
quam si Romanae principis edis opus?* (*Consolatio ad Liviam*, 353-356)

Permanece orgullosa, levántate por encima de tu dolor. Mantén en la medida de lo posible tu fuerte espíritu. ¿cómo vamos a conseguir mejor conseguir a través de ti ejemplos de las virtudes si no cumples con el deber de primera mujer de Roma?

Livia se presenta de nuevo en términos de matrona tradicional, si bien sobresale la referencia a su persona con el término *princeps*, un título no oficial, un título sólo perteneciente al emperador Augusto; puede entenderse como una expresión privada de estima del autor para con la dama que a la vez también la ubica en la influencia gubernamental. Por ello, además de mostrar su afinidad a la primera dama de Roma, el autor incide en su trascendencia y en la posibilidad de que su figura beneficie a su esposo en su carrera política como lo hacían las matronas ideales. Además, resalta su poder y sus motivaciones propias, lo que junto al término *princeps* describe a Livia como poseedora al menos de poderes políticos semioficiales.

Esta descripción de la emperatriz evidencia, por tanto, cierto grado de influencia en los ámbitos públicos, en cuanto que se le permitía ejercer estos poderes con la autoridad de un hombre, aunque fuera contrario a la idea de matrona ideal. Ahora bien, Livia pudo tener este poder, pero no transgredió los ámbitos tradicionales romanos femeninos. Siempre ejerció desde la *domus* y nunca

---

<sup>107</sup> Fraschetti, 1996, 218-224, analiza los pasajes de la *Consolatio* en que Livia es protagonista. Sobre Antonia, *ibid.*, 195-197.

<sup>108</sup> Domínguez, 2017, 109. Sin embargo, Purcell (2014, 165-170, 178-179 y 192-193) pone en cuestión la referencia *princeps femina* y sus connotaciones políticas, de modo que este apelativo marcaría el género de mujer asociado a la exclusión de la *res publica*.

invadió la esfera pública vetada a las mujeres, de forma que su imagen proyectaba exclusivamente, aun con la inclusión de elementos novedosos, valores tradicionales<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> McCullough, 2007, 146-148.

### 3.3. La promoción y el desarrollo de inscripciones, estatuas y monedas en honor a Livia

El nombre de Livia fue acuñado en monedas romanas, cuyo tipo generalizado aparecía en este soporte por vez primera (*vid. supra*, 1.3.). Su representación numismática no solo permite observar a una mujer viviente representada en un producto oficial del Estado, sino también a una protectora y garante de la salud y el bienestar del Estado, responsable de la *res publica* gracias a su virtud como madre y miembro de la familia imperial y a su autoridad personal.

El voto del Senado en el año 29 d. C. de un arco en honor a Livia desafiaba las convenciones de género de la vida pública romana, ya que el arco tradicionalmente era un símbolo de triunfo que venía a celebrar las victorias de los hombres. Este deseo de honrar a Livia de esta manera revela una completa redefinición de los servicios públicos realizados para el Estado con la llegada del sistema imperial, tanto de los roles públicos y privados de género y de la línea entre la familia imperial y el Estado.

Existe gran información sobre la actitud de los territorios imperiales hacia el tipo de imágenes imperiales, porque han sobrevivido múltiples estatuas y monedas en las provincias, donde era habitual reproducir a miembros de la dinastía gobernante.

En las representaciones de mujeres tanto en la escultura como en la numismática los tipos y atributos más comunes eran los asociados a los conceptos de fertilidad<sup>110</sup>.

La devoción existente en los territorios provinciales para con la primera emperatriz de Roma se evidencia a través de los reconocimientos públicos que se han conservado, homenajes que constatan y certifican la preeminencia de esta mujer. El alto número de materiales –treinta y tres inscripciones, setenta y siete monedas y veintinueve esculturas (*vid. Anexo 7*, con la comparativa numérica de descubrimientos entre las distintas provincias) hallados en los distintos territorios estudiados – Hispania, Galia y el Norte de África– confirma la relevancia pública de su persona (*vid. Anexo 8*, con la distribución territorial de los mismos).

---

<sup>110</sup> Rose, 1997, 73-77.



El análisis detallado de las gráficas desarrolladas (**Anexo 7**) muestra una distribución irregular de los distintos soportes en los diferentes territorios y de los honores realizados a la primera emperatriz de Roma.

En la Península Ibérica se han hallado dieciséis materiales escultóricos que equivalen a un 35% de los materiales hallados en ese territorio, mientras que los diecisiete epígrafes encontrados suponen el 37% de los testimonios, siendo las trece acuñaciones monetales el 28%.

En contraposición el territorio galo destaca por el bajo número de esculturas halladas, tres, lo que corresponde al 16% de los materiales de dicho área, con solo siete epígrafes, esto es, el 37%, mientras que las nueve monedas acuñadas suponen el 47% del *corpus* de la Galia.

Finalmente, en el territorio norteafricano se han hallado nueve esculturas, es decir, el 18% de los materiales, con ocho *tituli*, el 16% y treinta y cuatro monedas, que suponen el 67% de todos los hallazgos.

Los honores pétreos, tal y como se ha recordado en el capítulo 1.4., se levantaron en distintas situaciones y con objetivos diferentes, consecuencia de lo que fueron la realización de diferentes tipos de homenajes como se evidencia en el apartado 1.5.

Entre los restos escultóricos ha de destacarse existe una diferencia porcentual notable entre los distintos tipos de homenaje. Los honores individuales equivalen a un 38% de los materiales hallados, mientras que los grupos bipartitos a un 21%, los tripartitos a otro 21%, los cuatripartitos a un 3%, los familiares extensos a un 14% y los restos hallados fuera de contexto a un 3%.

La utilidad para reforzar el nuevo poder imperial, mediante el ensalzamiento y elogio del *princeps* y de la *domus* imperial tal y como se ha comentado en el capítulo 2.1., en el que se hace hincapié en la figura y la ascendencia familiar de la tercera y última consorte del *princeps* Augusto, así como en su vinculación con la leyenda asociada a los orígenes de Roma ya comentada más arriba, que ella “hace” más comprensible, al enriquecerla con motivos sobre la fertilidad y modestia ejemplar.

La influencia notable de la propia Livia, quien desarrolló una serie de clientelas y amistades propias más allá de la *Urbs* (vid. **cap. 2**). En efecto, ella poderosa por sí misma, descendía de dos de las más influyentes *gentes* romanas mientras que su esposo no tenía una ascendencia tan notoria, sólo el hecho de ser el hijo adoptivo de su tío abuelo Julio César. De hecho, seguramente la

privilegiada procedencia de la emperatriz facilitó las relaciones entre Augusto y la aristocracia romana, lo que se extendería a las provincias, de forma que, a través de los honores a Livia, también se honraba al *princeps*; al convertirse en su esposa, pasaba a ser parte de su familia y, mediante su adopción e introducción en la *gens Iulia*, ensalzaba a la genealogía de la dinastía gobernante.

Por estos motivos la actitud hacia Livia en las fuentes materiales conservadas, tanto epigráficas, como escultóricas y numismáticas, es siempre positiva.

Como comprobaremos a lo largo de este trabajo, no se observa ningún rastro de *damnatio memoriae* y se han hallado numerosos homenajes sin sanción oficial realizados de manera extra oficial en su honor en las diferentes provincias donde se reproduce su figura como máximo exponente de las virtudes femeninas, siendo representada de forma divinizada<sup>111</sup>, como ejemplo de fertilidad y prosperidad del Imperio. Se trata de un papel pasivo, dentro de la *domus* y de una vinculación a deidades propias del ámbito privado, con la importante excepción de su representación como *Venus Genetrix*, la cual sí confiere a Livia un cierto significado político, al conseguir ser representada como la reencarnación de la fundadora de la *gens Iulia* y, por tanto, como la nueva *genetrix* de la dinastía julio-claudia y, por ende, del Imperio.

---

<sup>111</sup> Evidencia de estos honores extra institucionales son, entre otras: la inscripción (I7) procedente de *Anticaria*, las monedas acuñadas en las cecas de *Hispalis* (N4) y *Leptis Magna* (N54 y N55) y la *imago* de Neully-le-Réal (E16).

## **Capítulo 4:**

### **Espacio público. Cartografía de los homenajes**



La religión como elemento ideológico básico actúa como generador y reproductor de los supuestos socioeconómicos y culturales que constituyen una civilización y que afectan a la vida de mujeres y hombres y a sus formas de relación. También produce y propaga las diferencias socioeconómicas e ideológicas, constituye uno de los factores más estables de una sociedad, al proyectar modelos pasados y formas de culto y rituales que se renuevan y pueden evolucionar con lentitud, pero no es inmutable. Asimismo la religión constituyó una de las pocas esferas públicas en que las mujeres en la Antigüedad pudieron intervenir y en que, aunque con limitaciones, pudieron poseer una relevante función sagrada como diosas, sacerdotisas y devotas<sup>1</sup>.

El culto imperial en que se circunscribían los honores dedicados a los distintos miembros de la *domus Augusta*, incluida la figura de Livia Drusila, posibilitó la realización de numerosos honores rendidos a los distintos miembros de la familia del *princeps*. El hallazgo fortuito de estos homenajes permite hacernos una idea de lo que en los siglos I a. C.- I d. C. sería la geografía de los homenajes gracias al estudio detallado y pormenorizado de su lugar y contexto de aparición.

La gran mayoría de los restos tanto epigráficos, escultóricos como numismáticos han sido ubicados en la esfera pública (los materiales estudiados y analizados en el **capítulo 4**) mientras que sólo un número muy reducido de elementos han sido localizados en contextos o áreas privadas (*vid. capítulo 5*).

Esta diferenciación radica en la realización de los honores en diferentes materiales y a la mera fortuna de su conservación. La gran mayoría de los homenajes hallados en áreas públicas fueron realizadas en material pétreo y son de un mayor tamaño con objeto de ser expuestos en las distintas zonas de las *civitates* habilitadas para la exposición de esculturas en función de la trascendencia de la persona representada y el objetivo que este honor perseguía, mientras que los hallados en zonas privadas son elementos metálicos de menor tamaño creados para ser dispuestos en los lararios de los hogares familiares donde se rendía culto al *genius* del emperador y a la *iuno* de la emperatriz.

A pesar de la contraposición de materiales en una y otra área, esto no significa que no existiesen honores realizados en material metálico en áreas públicas, sino que no se han conservado debido a su reutilización a través de la fundición, ni que en las áreas privadas no se hallasen homenajes pétreos, sino que no se han conservado o hallado a día de hoy.

---

<sup>1</sup> Mirón, 1996,14-15.

#### 4.1. El culto imperial y los honores a la *domus Augusta*. Aparición y desarrollo

El objeto fundamental del presente apartado es mostrar la evolución sufrida por el culto imperial centrado en la figura de la emperatriz Livia Drusila a lo largo de los siglos I a. C. – I d. C., período en el que se instauró de forma institucionalizada y organizada dicho culto, dedicado tanto a la figura del emperador como a sus familiares. Incidiremos tanto en la devoción a la pareja divina julio-claudia como en la instauración y realización del culto imperial por “miembros de las mismas familias” a lo largo del tiempo; este último es un factor que permite observar no sólo la trascendencia alcanzada por los sacerdocios ejercidos en honor a las divinidades imperiales, sino también la evolución misma de la institución, de su proceso de ordenación y de su instauración efectiva y normalizada en la sociedad romana<sup>2</sup>.

El Imperio Romano era una configuración particular del poder, controlado por unas instituciones centrales y por una asentada aristocracia por su parte subordinadas a la persona del emperador, elemento unificador para todos sus territorios y habitantes. La existencia de un único gobernante, que representaba el ejemplo moral, proveía de beneficios a sus súbditos y aumentó no solo la *auctoritas* del Estado sino también el poder de las aristocracias locales en las que el orden político y social del Imperio se apoyaba. Además, el mar Mediterráneo facilitaba la cohesión, al canalizar la comunicación y, con ella, la interacción local, regional e interregional. Sin embargo, frente a esta unidad existía una notoria división entre Oriente y Occidente. La intersección de ambas zonas se conocía como el “Occidente helenizado” y comprendía el sur de Italia, Sicilia, el norte de África y el sur de la Península Ibérica, territorios que sirvieron como base para la expansión de este a oeste de las estructuras políticas y culturales<sup>3</sup>.

Los romanos buscaban, como es natural, la estabilidad y la seguridad en su vida privada y en el estado. Las *res novae* –‘la revolución’ de lo novedoso– equivalían a cambios indeseados y peligrosos, siempre responsables de la ruina del orden existente, mientras que el pasado común era glorificado y resaltado como ideal. La estabilidad y bienestar, resultado del comportamiento social y político de Roma, que puede propiciar la alternativa y respuesta al caos, se alcanzaban de acuerdo

---

<sup>2</sup> Étienne, 1974; Fishwich, 2002a, 2002b y 2004.

<sup>3</sup> Noreña, 2011, 1-6.

al *consensus deorum*. Por ello, un objetivo fundamental de sus esfuerzos era alcanzar una armonía entre lo *profanum* y lo *sacrum*.

La situación religiosa de finales de la República era caótica, los romanos se sentían abandonados y castigados por los dioses. Con todo, esa sensación de estar viviendo el final de los tiempos reafirma la convicción de que tras esta catástrofe habría un nuevo comienzo, una segunda oportunidad que se vinculaba a un enviado de los dioses quien haría posible un nuevo inicio. Octavio se valió de esta expectación del divino salvador y transfirió estas ideas a su persona convirtiéndolas en una herramienta política para su beneficio, llegando a convertirse en un *praesens deus*, esto es, una deidad relacionada con el orden, la ley y el derecho<sup>4</sup>. Como *princeps* y como *e pluribus unus*, este dios físico presente sirve para identificar y emitir valores, instituciones y emblemas que den al Imperio un sólido sentido de unidad<sup>5</sup>.

Así pues, con la implantación del Principado se fundó un nuevo régimen, una monarquía gobernada por un soberano autodenominado *princeps*, quien se muestra como salvador de la República, de sus magistraturas y de las libertades públicas. Augusto explicita en las formas alargadas de su título de *princeps senatus* y *princeps civitatis* un nuevo estatus, que a la vez representa la vuelta a la República, no la implantación de una monarquía con insignias personales<sup>6</sup>. Se representa a sí mismo y a su casa con atributos tradicionales republicanos, a los que añade otros nuevos símbolos vinculados de forma particular al nuevo régimen y a su persona, de lo que resulta una proliferación de atributos imperiales en un proceso multifacético eficaz para la expansión hasta los confines del territorio del nuevo concepto de emperador<sup>7</sup>. Augusto estableció una suerte de monarquía de forma consciente y deliberada, sistema en que gozaba de un poder personal al que se sometían todos los poderes del Estado<sup>8</sup>. Ahora bien, una vez que Augusto decidió “jugar” al juego civil, se vinculó a la estructura de poder existente y alineó su política con la del Senado y la de los *boni*<sup>9</sup>, con lo que creó una institución con el nuevo propósito de, basándose en la religión estatal resaltar la figura del *princeps* y la gloria de la *gens Iulia* y de Julio César, su padre adoptivo.

---

<sup>4</sup> Herz, 2007, 304-306.

<sup>5</sup> Galinsky, 2007, 72-82.

<sup>6</sup> Mirón, 1996, 43-44.

<sup>7</sup> Noreña, 2011, 18-19.

<sup>8</sup> Torrent, 1985, 375 y 379

<sup>9</sup> Meier 1990, 66.

El culto imperial es, junto con la introducción y expansión de los cultos orientales, la novedad religiosa más importante del Alto Imperio<sup>10</sup>. La figura del emperador se promociona como el mejor sistema para unificar las poblaciones sometidas, para transmitir a los ciudadanos romanos la preeminencia de su gobernante cívico y para dotar al poder fáctico del *princeps* de un aura religiosa que facilitara su aceptación en las provincias, todo ello manteniendo el equilibrio con los parámetros culturales previos<sup>11</sup>.

El culto imperial tuvo una recepción muy dispar en los dos lados opuestos del Imperio. Mientras que en Occidente se impuso desde el poder y guardó las formas<sup>12</sup>, en Oriente se dio un culto espontáneo, lo que supuso una dicotomía entre imposición y espontaneidad. La diversidad cultural y el diferente grado de romanización de los territorios dieron como resultado la creación de múltiples y muy diferentes prácticas del culto imperial, de forma que lo que podía ser considerado como apropiado en unas provincias en otras podía no serlo. Además, puede que este proceso no fuera ni impuesto ni espontáneo, sino una mezcla entre ambos. Roma no necesitaba imponer nada si las élites locales<sup>13</sup> se involucraban en la difusión de su culto con objeto de acercase ellos mismos al poder central, lo que también suponía su permanencia en su status social como élites locales, pero ahora afines al nuevo régimen<sup>14</sup>.

La devoción al *princeps* y a su familia favorecía la integración social, en cuanto que toda la población tenía en el culto la posibilidad de manifestar de forma religiosa la lealtad política. Este culto implicaba una ideología política y se convertía al mismo tiempo en un elemento propagandístico, ya que con el emperador y su gobierno había llegado la *pax*, la salvación, la seguridad y la felicidad, por lo que se reclamaba la fidelidad de los ciudadanos romanos como expresión de su lealtad al Imperio. De esta forma, esta liturgia religiosa llenaba al nuevo régimen de legitimación y justificación<sup>15</sup>. La realidad de un calendario compartido en todo el Imperio convertía

---

<sup>10</sup> Price, 1984, 231-233; Gradel, 2002, 27; Beard -North - Prince, 2006, 349; Lozano, 2010, 19 y 24-25; Fishwick, 2012,130. En lo que atañe al significado y definición de culto imperial como concepto actual creado por la historiografía, entre otros, Bierkman, 1973, 1-37; Price, 1984, 7; Woolf, 2008, 259-250; Gordon, 2011, 42; Alarcón, 2014, 183-184.

<sup>11</sup> Lozano, 2010, 99-100.

<sup>12</sup> Grimal, 1973, 228; Fishwick,1991, 92.

<sup>13</sup> Para saber más sobre las élites locales, de entre la abundante bibliografía, Revell, 2009 y Varga - Rusu-Bolident, 2017.

<sup>14</sup> Lozano, 2011, 476 y 480-487.

<sup>15</sup> Del Olmo, 2011, 86.



a la institución imperial en el elemento garante del adecuado funcionamiento de la administración romana<sup>16</sup>.

Como consecuencia del culto imperial, la *domus Augusta* se transforma en la *domus divina*. Se da además una aparente uniformidad del culto, que justamente explica la importancia del análisis de las particularidades locales y formas de expresión, propias y personales, por zonas o grupos sociales, que pueden ser interpretadas a partir de los mismos parámetros, con relativamente pocas variaciones. La existencia de formularios específicos y de formas de expresión escrita y plástica precisas ayuda asimismo a establecer un panorama coherente y diacrónico y a detectar modelos oficiales y adaptaciones locales<sup>17</sup>.

Con posterioridad, ya en los reinados de Claudio y de Nerón, se desarrollan fórmulas generales que engloban al César vivo y a los Augustos anteriores, de forma que con el paso del tiempo se deja de emplear el título individual de cada emperador y el título personal de cada emperatriz por los conceptos de *divi Augusti* y de *divae Augustae*, con un significado amplio y no demasiado específico, y que puede explicar su éxito, con una difusión común en los territorios romanos<sup>18</sup>.

El culto imperial se convirtió en una religión popular, donde eran aceptados como esencialmente divinos y no sólo objetos de recepción de la lealtad oficial<sup>19</sup>. Ciertos grafitos parecen documentar la existencia de un culto imperial extra oficial donde el *princeps* era honrado como un dios verdadero<sup>20</sup>. De esta forma se observa su penetración en la mentalidad de las masas, a través de la asociación del *princeps* a un dios viviente, a las virtudes divinas, al *Genius Augusti* y a los dioses locales. La asimilación de Augusto a las divinidades indígenas es reflejo de la lealtad de una provincia tan importante como la Galia, que genera una atmósfera de tolerancia recíproca propia del politeísmo antiguo<sup>21</sup>.

En África el retorno a la paz fue visto como un bien que recaía sobre el *princeps*, quien se benefició de los homenajes desarrollados entre los años 30-29 a. C. en las ciudades de derecho

---

<sup>16</sup> Marco Simón, 2017, 774.

<sup>17</sup> Mayer, 2016, 227-231.

<sup>18</sup> Lozano - Alvar, 2009, 432-433.

<sup>19</sup> Olwen Brogan, 1953, 183.

<sup>20</sup> Rémy - Mathieu, 2009, 154-155.

<sup>21</sup> Duval, 1972, 99-100.

romano. Se conjugaron dos movimientos: una implosión de la autoridad imperial y las iniciativas personales de los ciudadanos notables deseosos de manifestar su vínculo al sistema político, social y religioso encarnado por el emperador<sup>22</sup>. En lo que atañe a la introducción del culto imperial en territorio egipcio, esto sucedió tras la victoria de Accio, sustituyendo al culto y los homenajes rendidos a la reina Cleopatra y adaptando la cultura egipcia y helénica a la tradición romana. En Hispania y en la Galia el culto imperial adquirió formas muy diversas<sup>23</sup>, ya que al culto al emperador –vivo, muerto o divinizado– se sumaron manifestaciones consagradas a las personas más cercanas de su familia, así como al *Numen* y *Genius* imperiales, a las divinidades augusteas y a las virtudes imperiales. Se ha de tener presente, además, que aquellas ocasiones en que varios dioses romanos y otros de origen oriental aparecen acompañados con el epíteto *augustus* o *augusta*<sup>24</sup> han sido consideradas manifestaciones del culto al emperador, a pesar de que no resulte evidente la conexión que se establecería entre la figura imperial y el dios portador de dicho calificativo<sup>25</sup>. Los homenajes rendidos a Livia Drusila como primera emperatriz de Roma han de ser siempre introducidos dentro del culto denominado imperial, ya que su figura es indisociable de la *domus Augusta* y de su fundador el *princeps Augustus*. Si bien los honores a esta mujer han de ser concebidos y comprendidos dentro del culto de la *domus divina*, esto no es óbice para que no pudiera ser representada de forma individual, en pareja, en tríos, cuartetos o conjuntos escultóricos más amplios junto a distintos miembros de la dinastía julio-claudia, aunque su representación siempre buscaba un propósito concreto. Si era promovida por el estado difundir su ideología y, si era financiada por una provincia, una ciudad o un ciudadano privado mostrarse afín al régimen gobernante.

---

<sup>22</sup> Briand-Ponsart - Hugoniot, 2006, 125-127.

<sup>23</sup> Su propia introducción disto de ser heterogénea, en cada territorio se instauró en un período diferente. Los inicios del culto imperial en territorio hispano remontan en la Tarraconense a los años 27-26 a. C., coincidiendo con la estancia del *princeps* en *Tarraco* (Macías Solé et al., 2009, 423-479; 2010, 50-66; Alarcón, 2018b, 194 y 199-202); en *Lusitania* al año 23 a. C. (González Fernández, 2015, 16-21; Alarcón, 2018b, 206-210); y en la Bética al año 14 a. C. (Alarcón, 2016; 2018b, 202-206). En el territorio galo los inicios del culto imperial remontan al año 12 a. C. (Bouet, 2015, 19).

<sup>24</sup> Scheid, 2012, 31 y 36, indica que al referirse al culto imperial y la figura de Augusto cabe plantearse si cuando leemos que un templo está dedicado a Augusto, significa que literalmente estaba dedicado al dios Augusto, ¿sería entonces el flamen de Augusto el flamen del dios Augusto? Son los sacrificios ofrecidos por el sacerdote en frente del templo y dirigidos a Augusto, ¿al dios Augusto? No es imposible, aunque también podría interpretarse que la inscripción solo establece que el ritual era ofrecido a Augusto y que el templo era dedicado a su persona, no dice nada sobre el ritual en sí, y que el sacrificio fuera ofrecido al *Genius* de Augusto, como apuntan las fuentes.

<sup>25</sup> Étienne, 1974, 5-6, 75-79 y 405, defiende estos testimonios como evidencias del culto a una virtud imperial, cuya función sería la de proteger el emperador correspondiente. Con todo, tal vez no haya que incluir estas manifestaciones religiosas en el marco del culto imperial en sentido estricto, puesto que las divinidades romanas y orientales se extendieron ampliamente por el territorio con sus propias advocaciones, de manera que en los casos en que van seguidas de *augustus/a* se aludiría al poder de dicho dios en tanto que protector de la persona del emperador.

## 4.2. La implantación de la imagería augustea en Occidente

La palabra, escrita y oral y, así como la imagen pétreo replicada y difundida, ambas expandidas por todo el territorio romano<sup>26</sup>, dos elementos que evidencian los fundamentos del Estado romano y que están basados en la *lex* y la República romana. La imagen ilustra y recuerda los principios que marcan el orden social y político y la palabra, y mediante la epigrafía y la numismática, acredita y certifica los hechos<sup>27</sup>.

En cuanto al lenguaje escultórico de Roma, cada territorio adopta distintas expresiones en función de sus materiales y tradiciones locales, pero sigue siendo una manifestación de la civilización romana: las imágenes del poder toman forma de esculturas de grandes dimensiones realizadas en materiales nobles y se convierten en mensajes dirigidos a la nueva sociedad romana<sup>28</sup>.

Es importante resaltar el cambio acontecido con la llegada al poder unipersonal del *princeps*, momento decisivo en que la iconografía y el poder caminaron de la mano. Con la nueva era del Principado las ciudades pasaron de ser de ladrillo a ser de mármol:

*[Augustus] (...) urbem neque pro maiestate imperii ornatam et inundationibus incendiisque obnoxiam excoluit adeo, ut iure sit gloriatus marmoream se relinquere urbem quam latericiam accepisset. (Suet., Aug. 28)*

[Augusto] (...) embelleció hasta tal punto Roma, cuyo ornato no se correspondía con la majestad del Imperio y que, además, se encontraba expuesta a las inundaciones y a los incendios, que pudo con justicia jactarse de dejarla de mármol, habiéndola recibido de ladrillo.

Con todo, no es el *princeps* quien inicia la nueva urbanización de Roma. Desde la época republicana, en particular con la conquista de Grecia, el mármol no sólo sirve para expresar la idea de Roma como centro político del Mediterráneo y rival en el esplendor de las ciudades helenísticas, sino también para manifestar el lujo y marcar el prestigio político y social de una élite. Con Augusto

---

<sup>26</sup> Dada la extensión geográfica del Imperio romano, la unidad de su sistema político recayó no solo en las instituciones, impuestos y defensas militares, sino también en los símbolos compartidos en la mente de los ciudadanos. Cf. Hopkins, 1978, 242.

<sup>27</sup> Navarro, 2017, 21-59; Bell - Hansen, 2008, 1-39; 185-205; 207-220; Olson, 2008, 1-171.

<sup>28</sup> Nogales, 2015, 341.

sin duda el empleo del mármol aumenta, y buena prueba de ello la da el control de las explotaciones desde Roma debido a la alta demanda existente.

La *Vrbs* se constituye en modelo para los dirigentes provinciales, ya que siguieron la política de transformación y acondicionamiento de las ciudades marcada por Augusto. El ejemplo seguido por las provincias es el del Foro de Augusto, expresión del *aeternus triumphus* y de los *exempla servitutis*, un área concebida como un espacio unitario y cerrado, donde el templo de *Mars Vltor* es el único edificio y cierra bien los lados y los pórticos longitudinales. En el centro de esta plaza realizada en mármol blanco, que forma un espacio propio dentro del conjunto, se ubica a Augusto y la *Victoria* en la cuadriga con la leyenda de *Pater Patriae*, las que junto a las estatuas ubicadas en la *cella*, de Venus, Marte y el Divino Julio marcan el ejemplo a seguir con sus referentes simbólicos y sus imágenes: los antepasados de la *gens Iulia*, los reyes de *Alba Longa*, los *summi viri* de Roma y las representaciones de Eneas y Rómulo, todo dentro de un plan decorativo con un claro manifiesto programático, legitimar el poder de Augusto celebrándolo como *Pater Patriae*<sup>29</sup>.

Augusto exportó un modelo de urbanización a las provincias basado en precisos esquemas en los que la arquitectura monumental mostraba a través de los programas decorativos la ideología del Principado. De esta forma, la adhesión al Imperio tenía que ser declarada a través de la asunción de estos programas decorativos por parte de la elite provincial. En estos programas dominaba el conformismo, ya que repetían los mismos aparatos escultóricos y decorativos de Roma, de ahí la difusión en las provincias de los templos de culto imperial y de los nuevos foros imperiales<sup>30</sup>.

El fenómeno de los mármoles concierne, por tanto, a todas las provincias romanas porque, a través del uso de este material, se pretendía evocar a Roma: los grupos sociales dirigentes locales querían imitar el ejemplo del emperador y su actividad constructora en la capital del Imperio<sup>31</sup>. Así pues, existió una directa relación tanto entre el proceso de monumentalización urbana y la explotación del territorio como entre la romanización y la expansión de rutas, lo que permitió el intercambio de materiales e informaciones sin los que no podría haberse llevado a cabo la realización de las esculturas de acuerdo a los cánones establecidos por Roma<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Roma se convirtió en ejemplo a seguir para las múltiples colonias y municipios romanos de todo el Imperio, los cuales trataban de imitar su estructura, organización y monumentalización, trasladando a sus ciudades imitaciones de los grandes templos de Roma como el de *Mars Vltor*, *Venus Genetrix*, *Divus Iulius*, *Divus Augustus*... además de la simbología mitológica romana con Eneas como su representante máximo. Cf. Cisneros, 2002, 83-104.

<sup>30</sup> Pensabene, 2006, 104.

<sup>31</sup> Pensabene, *loc. cit.*

<sup>32</sup> Nogales, 1999, 483-485.

Tanto los talleres importantes de época augustea y julio-claudia especializados en los retratos de Augusto y su familia como en los tipos estatuarios ligados a la propaganda imperial tenían que estar ubicados en Roma, ya que la frenética actividad a la que los sometían los emperadores hacía necesario un estrecho contacto y una proximidad de residencia con ellos. Las esculturas eran producidas o por estos talleres situados en Roma o por talleres provinciales o locales (en especial artistas griegos, minorasiáticos o itálicos) que imitaban las obras procedentes de la capital imperial y que eran los protagonistas de los ciclos escultóricos imperiales.

Los dos criterios fundamentales para determinar si un retrato imperial es o no provincial son la calidad de su ejecución y su grado de diferencia al modelo original creado por el escultor de corte y difundido posteriormente por las provincias mediante copias. De esta forma la buena calidad general y la correspondencia estrecha con el tipo iconográfico oficial suelen ser argumentos suficientes para plantear la procedencia de un retrato de una oficina metropolitana o al menos de Italia y no provincial, más propensa en principio a desvíos cualitativos y tipológicos. El carácter local o foráneo de una obra escultórica puede concretarse también atendiendo al material con el que se elaboró. La utilización de un tipo de piedra existente en las inmediaciones del lugar de hallazgo del retrato remite claramente a la intervención de un taller local, habituado al trabajo de aquella, mientras que las obras realizadas en materiales extraños para un ámbito geográfico concreto pueden hacer pensar que se trate de un taller o de un escultor extranjero<sup>33</sup>. Además, la producción de representaciones imperiales de mármol también se encuentra en directa relación con la explotación de canteras, el comercio y el trabajo de los talleres que trabajaban este tipo de piedra<sup>34</sup>. Estas actividades iniciadas en época augustea alcanzaron altas cotas en los principados de Claudio y Nerón como consecuencia de los procesos de monumentalización y ornamentación que estaban experimentando las ciudades romanas, donde los mármoles blancos y de color, locales e importados, llenaron los ámbitos públicos y privados<sup>35</sup>.

Con sus monumentos, Augusto marca un hito, al forjar y construir en Roma un nuevo lenguaje imperial a través de las imágenes, pronto adoptado y seguido por los distintos territorios<sup>36</sup>. De esta manera los signos que en un principio se empleaban para realizar modestos homenajes pasaron a convertirse en símbolos de gobierno monárquico en cuanto que marcaron una disposición

---

<sup>33</sup> Garriguet, 2006, 145.

<sup>34</sup> Cf. Pensabene, 2006, 105-109 y 113-115, para un conocimiento más profundo sobre los tipos de mármol.

<sup>35</sup> Garriguet, 2008, 273.

<sup>36</sup> Portillo, 2013, 31-52.

a favor del gobernante único, Augusto. Esta simbología conlleva el modelo del nuevo retrato, caracterizado por la armonía de las proporciones del canon clásico, por lo que las formas angulosas e irregulares, la tensión, el desasosiego y la arrogancia ceden su lugar a una serena nobleza, con la representación de un retrato cuya la dignidad atemporal es la característica clave y cuya estilización recuerda con claridad las estatuas de dioses y atletas de Policeto<sup>37</sup>.

El inicio de la construcción oficial de esculturas en honor a la familia imperial tiene su origen en la creación de las esculturas en honor al *divi filius* como comandante del ejército y de sus méritos en el Estado, promovida por el Senado y el pueblo, era el símbolo de la irrupción de Octavio en la política. Estas esculturas contradicen en todo las tradiciones de republicanas, ya que el mismo hombre que promete restablecer la República se ensalza con estatuas que presentan una forma similar a la de los retratos de los reyes helenísticos (de quienes tanto renegaba), a partir de la antes mencionada transformación del Foro romano en un espacio de representación de los Julios<sup>38</sup>.

Los retratos del emperador y su familia en las esculturas julio-claudias –de especial utilidad a la hora de revisar la historia social, política y religiosa de la Roma imperial y de sus provincias<sup>39</sup>– tendían a subordinar la forma del individuo. Aplicar la premisa de la correlación histórico-visual en grupos documentados arqueológicamente a todo el clan julio-claudio es fundamental, debido a que los grupos están compuestos según fórmulas estandarizadas, e incluso un fragmentado e idiosincrático retrato puede ser identificado con certeza razonable basándose en el resto de las figuras<sup>40</sup>.

Las relaciones familiares, reales o ficticias fueron la intención de muchas de las imágenes, sus parecidos y similitudes con los miembros de la familia reiteraban el concepto de *domus Augusta*, noción que trascendió al sentido de casa imperial, para ser promovida de forma más ideológica con connotaciones dinásticas y estatus semidivino<sup>41</sup>. De hecho, con la llegada de Augusto al poder, la fuerza de las imágenes adquirió un carácter masivo y sistemático al servicio de la familia imperial. Frente a las antiguas *fortitudo*, *iustitia*, *prudentia* y *temperantia*, Augusto preconizó las cuatro virtudes estoicas, a saber, *virtus*, *clementia*, *iustitia* y *pietas* –conocidas como *clipeus virtutis*<sup>42</sup>–,

---

<sup>37</sup> Zanker, 1992, 57-59, 64-65, 120-122 y 125.

<sup>38</sup> Zanker, 1992, 103-109.

<sup>39</sup> Vicent, 1989, 12.

<sup>40</sup> Rose, 1997, sobre este criterio fundamental de identificación.

<sup>41</sup> James - Dillon, 2012, 384 ss.

<sup>42</sup> Rodríguez de la Peña, 2008, 69.

además de desarrollar la figura del *princeps bonus*, que hunde sus raíces en la leyenda troyana, divulgada en particular a través de la *Eneida*, que confirma su vinculación a la *gens Iulia*, directa descendiente de las figuras de Venus y Eneas.

Las estatuas de Augusto y su familia, basadas en los primeros momentos fundacionales e integrados junto a las divinidades en el entorno de los templos, están integrados en los ciclos dinásticos julio-claudios, donde se disponen las series familiares con un claro mensaje. Los personajes presentados son la garantía del presente y del futuro, gozan de un tratamiento divino y el destino reserva a la sociedad romana el privilegio de poseer a estos elegidos como parte de la obra divina. De esta misma manera, la caída en desgracia de un componente del conjunto escultórico tenía como consecuencia la *damnatio memoriae*, la destrucción y el desuso de sus imágenes<sup>43</sup>.

También en la mayoría de los retratos femeninos la representación está idealizada porque se busca enfatizar el estatus de matrona, de madre o de semidiosa a expensas de la fisionomía individualizada. Por ello, las imágenes de Livia, surgidas en la interacción entre arte y vida social, tenían una función política, unida a los decretos y al estatus de Augusto, funcionando como una herramienta útil para promulgar la ideología de Augusto, su dinastía y su orden social<sup>44</sup>.

La construcción del Imperio a imagen y semejanza de una gran familia supuso la presentación de Augusto como *pater familias* y Livia como *mater familias*, con la pretensión de relacionar el bienestar de ambos con el bienestar general. Para ello, Livia adoptó la tradición romana de la diosa Vesta como *mater familias* del Estado, como modelo de rol público para Livia<sup>45</sup>. El poeta Ovidio<sup>46</sup> evoca desde su exilio este empleo, difundido por el *princeps*, en estos versos que pretenden objeto de obtener el favor de la emperatriz para poder regresar a su patria, a quien apostrofa y elogia con una paradoja como “la Vesta de las matronas”<sup>47</sup>:

[*Dixi*] esse pudicarum te Vestam, Livia, matrum,  
ambiguum nato dignior anne viro (Ov. Pont. IV, 13, 29-30)

[He demostrado] que tú, Livia, eres la Vesta de las matronas, tú de quien no se sabe si eres más digna de tu hijo o de tu marido.

---

<sup>43</sup> Nogales, 2015, 348

<sup>44</sup> Bartman, 1998, XXI y XXIII.

<sup>45</sup> Brännstedt, 2016, 52; Mirón 1996, 43-63.

<sup>46</sup> Para más información sobre la personificación del poder político femenino, también presente en las *Metamorfosis* de Ovidio, cf. Ibarra, 2005, 81-94.

<sup>47</sup> Ibarra, *loc. cit.*, 90.

Esta representación de Augusto y Livia como *parentes Urbis*, que favorece la trascendencia de Livia como madre de la dinastía *Iulia* y símbolo de su fecundidad y continuidad, promueve asimismo su asimilación con la diosa Venus quien estaba directamente relacionada con la fundación de Roma y Julio César. El hecho de resaltar el vínculo entre Augusto y su padre adoptivo y éste y su ascendencia familiar divina buscaba asegurar la legitimidad de la *gens Iulia*, por lo que, en ese momento, la iconografía adquirió gran presencia y trascendencia al ser elevada a categoría de mito<sup>48</sup>. Más allá de ser la antepasada mitológica de los *Iulii*, Venus, como madre de Eneas, era la fundadora del linaje romano, de todos los romanos, por lo que Augusto quiso remarcar esta simbiosis entre Roma y su persona<sup>49</sup>, de manera que la Venus objeto de culto desarrolló dos facetas: la función política, sin que la feminidad de la diosa fuese determinante más que en su condición de madre ancestral a la que se aludía con el epíteto *genetrix*<sup>50</sup>, y la función maternal con cierta influencia política propia de las primeras damas<sup>51</sup>. Ya Lucrecio, en el proemio de *De rerum natura* (I, 1-5), parte de esta genealogía: *Aeneadum genetrix [...] alma Venus*.

De este modo la figura de Livia fue institucionalizada, lo que la convirtió en un elemento esencial para el discurso de la ideología augustea y la nueva concepción del Imperio<sup>52</sup> y supuso la introducción del elemento femenino en la vida cívica de la ciudad, con la consiguiente presencia en los programas propagandísticos y la participación en cierto modo del poder político, ya que su representación pública y el derecho de efigie en las monedas estaban ligados al poder<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> Rojo, 2001, 14.

<sup>49</sup> Jarrega, 2007, 60.

<sup>50</sup> Penwill, 2009.

<sup>51</sup> Oria, 2013, 236.

<sup>52</sup> Woodbull, 2004, 75-91.

<sup>53</sup> Hernández, 2017, 280.



### 4.3. Las ciudades como escaparate de la ideología imperial augustea

Expresiones vitales de la autoridad y prestigio político, los retratos imperiales invadieron todos los aspectos de la sociedad romana. El poder de estas imágenes recaía en su habilidad de hablar a los distintos grupos sociales<sup>54</sup>. De hecho, diversas representaciones del emperador y su familia fueron distribuidas en el área cívica, sagrada y doméstica de todo el Imperio mientras desarrollaban una muy cuidadosa manipulación a fin de llegar a múltiples audiencias.

Toda imagen es portadora de más de un significado, no siempre evidente para el observador. En la iconografía romana oficial, esta ambigüedad de los contenidos está directamente vinculada a la propaganda de poder. El lugar de colocación del monumento, su tamaño y su material forman un código de señales comprensible entre los responsables de las imágenes y sus destinatarios, por lo que descifrar este código supone adentrarse en las relaciones sociales, políticas y religiosas contemporáneas a dichas esculturas. La descodificación de esta polisemia funcional se lleva a cabo mediante el discernimiento del espectro referencial que encierra una imagen<sup>55</sup>.

El hallazgo de esculturas proporciona siempre una información de gran valor, ya que estas permiten analizar las figuras en sus contextos originales y formular hipótesis sobre su función, a menudo a través del contraste con las fuentes antiguas que se refieren al mismo asunto. Así, la estatuaria romana ha de ser analizada desde dos perspectivas distintas:

- el concepto y la representación del personaje o divinidad y la forma de rendirle culto,
- el papel que desempeñan en los ámbitos públicos y privados las estatuas, ya que pueden ser empleadas como imágenes de culto, exvotos, decoraciones con trasfondo religioso, decoración alusiva a los valores políticos, ser imágenes exhibidas por su valor artístico o reunir varias de estas funciones al mismo tiempo.

---

<sup>54</sup> Varner, 2004, 1.

<sup>55</sup> Salcedo, 1999, 90-91 y 102-104, expresa con claridad este papel relevante de la iconografía: “La evocación o la alusión a un objeto se explicaría a través de la referencia simbólica, que se podría definir como el recorrido referencial en la relación semántica establecida entre una unidad representativa o imagen y el objeto o concepto que ésta presenta. Una referencia alusiva se expresa a través de dos categorías distintas: los estratos emblemáticos y las alusiones figurativas, de forma que el motivo iconográfico constituye el primer cauce de persuasión y el lenguaje gestual sería el segundo. La función de este último es clave, ser el factor modificador del motivo, el que ofrece el estadio final de un proceso que comienza con una acción real determinada, trasladada al ritual y que finalmente se convierte en acción estereotipada o convención iconográfica, siendo el tercer y último cauce el estilo o la gramática formal”.

El prestigio y la imagen pública son componentes fundamentales en los momentos de lucha por el poder, por lo que en las ciudades las estatuas se convierten en elementos visibles del paisaje urbano, cuyo mensaje estaría adaptado a un público romano o romanizado. En ellas, los retratos individuales plasman las tendencias ideológicas del momento<sup>56</sup>.

La donación de estatuas es el acto de evergetismo más atestiguado<sup>57</sup>. Los magistrados locales, conscientes del valor ornamental de estas donaciones, autorizaban a los particulares a colocar estatuas en los lugares públicos, esculturas dedicadas a deidades, emperadores, altos cargos de la administración o personajes distinguidos de las *civitates*.

Los programas iconográficos representados en estas estatuas reflejaban el orden estatal con la supremacía del emperador y los dioses, tras los cuales se encontraban los miembros de los tres *ordines*. Dichas estatuas eran distribuidas y colocadas por las distintas zonas de la *civitas* en función del rango del homenajeado, al igual que el tamaño del pedestal variaba según el estatus de la persona honrada. Con ello se pretendía embellecer la ciudad o algún edificio sagrado, además de asegurar la *pax deorum*, necesaria para garantizar la seguridad y prosperidad de sus habitantes. Estas donaciones han de entenderse como manifestaciones de la *publica religio*, destinadas a beneficiar a la colectividad ciudadana a través del culto a las divinidades protectoras de la comunidad, mediante las cuales las élites municipales mostraban su adhesión y afinidad a la familia imperial y a los dioses predilectos de esta.

Es preciso asimismo valorar los programas urbanísticos como conjunto<sup>58</sup>, teniendo en cuenta el profundo valor simbólico y representativo que para Roma poseyó la ciudad en sí misma, modelo de referencia y testigo silencioso del proyecto que se trataba de exportar a todo el Imperio. En el estudio urbanístico es de suma importancia abordar el análisis de los aspectos de elección de unos elementos sobre otros, las relaciones físicas establecidas en el paisaje urbano y su ubicación de acuerdo al contenido escenográfico, ya que la ciudad no solo era referente para sus habitantes, sino

---

<sup>56</sup> Oria, 2000, 151-152, recuerda que las representaciones plásticas buscaban que su recepción fuese lo más popular posible, por lo que se dirigían directamente al pueblo, de acuerdo a sus propias coordenadas culturales, con lo que cada cual puede interpretar de una u otra forma el significado de las imágenes.

<sup>57</sup> Sobre esta cuestión se trata con mayor profundidad en los capítulos 6 y 7.

<sup>58</sup> Tradicionalmente no se ha puesto en relación el conjunto de las esculturas con el espacio arquitectónico que las contenía: el estudio de estatuas y relieves se reducía sobre todo a una problemática de historia del arte. Frente a esta tendencia tradicional, hoy día se está planteando una visión general que mira a los edificios en todos sus componentes. Este estudio de todos los elementos arquitectónicos en su conjunto junto a los aparatos escultóricos ofrece una importante contribución para entender los procesos sociales que envolvieron la construcción de las ciudades romanas (cf. Pensabene, 2006, 103).

también para todos los territorios rurales que se organizaban en su entorno y gracias a la cual cobraban sentido<sup>59</sup>.

La representación de varios miembros de la familia imperial en las zonas más frecuentadas de la ciudad tenía un objetivo claro: señalar la continuidad dinástica con la presencia de Livia como *genetrix* de la dinastía gobernante.

De esta forma, la representación ideal de dos emperadores y de una emperatriz junto a otro varón (e incluso cabe la posibilidad de otro emperador o persona notable de la familia imperial) deja claro que el complejo escultórico formaba un grupo dinástico.

La presencia de grupos dinásticos escultóricos es de obligado cumplimiento para todas las ciudades del Imperio Romano debido a las órdenes emanadas desde Roma, según las cuales el *princeps* reinante a través de su imagen debía presidir aquellos espacios dedicados a la administración y a la política local, así como el templo. Este mandato se halla en directa relación con la situación y problemática sucesoria. La falta de un sucesor varón implica la necesidad de creación de una propaganda en torno a un linaje, donde la vinculación y pertenencia a la familia imperial resultan fundamentos esenciales en los que asentar y legitimar el poder; de ahí la presencia de las mujeres en estos grupos imperiales, ya que ellas fueron las generadoras de la vida de dicho linaje<sup>60</sup>.

Así pues, los retratos imperiales no pueden estudiarse de forma aislada, sino que deben ponerse en estrecha relación con las estatuas imperiales y con los testimonios epigráficos que demuestran su existencia, generalmente pedestales, sin olvidar el contexto de los hallazgos. Además, es de suma trascendencia su cotejo con el retrato privado para poder comprender los retratos imperiales como lo que realmente eran: testimonios arqueológicos de indudable valor histórico, íntimamente relacionados con la función del emperador o del príncipe heredero capaz de asumir las riendas del poder<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Rodríguez Gutiérrez, 2011, 154.

<sup>60</sup> Márquez, 2013, 27.

<sup>61</sup> Garriguet, 2008, 268-269.

#### 4.4. Homenajes a Livia en el Principado de Augusto

En este estudio nos vamos a centrar en las estatuas de la primera emperatriz de Roma y en el contexto en que se hallaron, con especial atención a la función y objetivo perseguidos con la realización de dichas conmemoraciones, a su ubicación y a la consideración de su pertenencia o no a un grupo dinástico<sup>62</sup>.

Como hemos destacado en el apartado anterior, es de suma trascendencia el análisis conjunto de los elementos tratados, los lugares y contextos de su hallazgo, así como su localización espacio-temporal, teniendo en cuenta para ello los siguientes aspectos: identidad, tipología e iconografía, formato, material, aspectos técnicos, distribución topográfica y geográfica y datación.

A la hora de trabajar con los materiales hallados es asimismo importante determinar, si hay constancia de ello, los siguientes ítems: la identidad de los individuos homenajeados, el tipo de material de los soportes y su distribución geográfico-topográfica, los aspectos cronológicos, el/los dedicante/s y el motivo de cada dedicación.

##### 4.4.1. La introducción de la figura de Livia en la Península Ibérica

Se ha hallado en *Tarraco* un retrato de Livia tipo Fayum (**E11**) con rasgos considerablemente juveniles, propios de una adolescente. La cabeza contrasta no solo con las piezas que dan nombre al tipo, sino también con las restantes representaciones hispanas de Livia. En ella nótese que faltan los pequeños mechones que sobresalen del *nodus*, junto a los extremos de la frente, además de que el fuerte modelado del rostro la distingue de las restantes réplicas del tipo. Podría decirse que el retrato se realizó en un taller provincial, aunque su elevada calidad y su evidente singularidad aconsejan cautela con esta afirmación, aunque lo que sí es seguro es que la labra del cabello y la manera de trabajar las facciones remiten a época tiberiana inicial<sup>63</sup> o augustea tardía. Es posible su realización en época augustea como consecuencia de la necesidad de existencia en la provincia de retratos

---

<sup>62</sup> Melchor, 1994, 221-22, 227 y 232.

<sup>63</sup> Garriguet, 2006, 158; Winkes, 1995, 117, 41 y 178; Koppel, 1985, 92.

pertenecientes a Livia que pudieran influir en la retratística de los ciudadanos privados como acontece con la cabeza de mármol hallada en Ampurias<sup>64</sup>.

También se han encontrado cuatro tipos de monedas procedentes de *Turiaso*<sup>65</sup> donde es posible observar la figura de Livia datada en dos cronologías diferentes; una en la segunda década a.C. y la otra entre el 2 a.C. y el año 14<sup>66</sup>.

En las emisiones **N11** y **N12** se observa una cabeza femenina laureada y la leyenda *SILBIS*, mientras que en el reverso aparece una imagen ecuestre del emperador Augusto y el rótulo de *TVRIASO*. La estatua ecuestre sustituiría al tradicional jinete ibérico en la misma cara de la moneda<sup>67</sup>.

En las series **N13** y **N14** se presenta en el anverso una cabeza femenina identificada a veces como Livia<sup>68</sup>. Si fuera así, *Turiaso* se anticiparía a su aparición en las acuñaciones oficiales del emperador Tiberio, aunque también podría estar relacionada con la ninfa acuática *Silbis* (o con Minerva, o con el río Sil y su conexión con el término *Sulis* asociado a Minerva en Britania), mientras que en el reverso aparecería una cabeza masculina laureada correspondiente a Augusto<sup>69</sup>. Al aparecer en los cuatro tipos un referente a Augusto y en el anverso el retrato de una mujer representada al estilo tradicional romano, con *nodus* sobre la frente y moño bajo, se reproduce el típico peinado de Livia, por lo que es muy factible que se hiciese referencia a su persona, bien a

---

<sup>64</sup> Escultura que fue identificada como una dama privada por García y Bellido, 1949, 66-67; aunque otros autores como Garriguet, 2006, 151; ven una concordancia entre el peinado de esta cabeza y el de los retratos de Livia del tipo Marbury Hall, aunque los rasgos aventajados no encuentran paralelo en este retrato, y que no puede obviarse que el resto de los retratos hispanos de la emperatriz se caracterizan por su idealización y muestra de una eterna juventud.

<sup>65</sup> *Turiaso* fue un taller monetario no colonial de la Tarraconensis que muestra una cierta variedad en sus tipos (Amela, 2016, 56).

<sup>66</sup> RPC I 401 1-2 (**N11**), 402 (**N12**), 403 (**N13**) y 404 (**N14**).

<sup>67</sup> Jiménez, 2008, 136, piensa que se trata de una estatua local relacionada con el tradicional jinete ibérico, una adaptación al nuevo lenguaje iconográfico.

<sup>68</sup> Grant, 1950, 143; 1969, 169; Étienne, 1974, 400; Beltrán Lloris, 2002, 281; García Villalba, 2012, 229; 2015, 41.

<sup>69</sup> Amela, 2016, 59.

través de su imagen o a través de una asimilación con la ninfa *Silbis*<sup>70</sup>, ya que no ha de olvidarse que Livia acompañó a Augusto en su viaje a Occidente, entre los años 27-24 a. C., por lo que su presencia pudo o no haber tenido influencia en la sociedad hispana.

En la inscripción **I4** procedente de *Emerita Augusta* en las primeras dos primeras ediciones se leyó *Iulia* y luego *Livia*, y se consideró que este epígrafe formaba una sola junto a los otros dos fragmentos que se muestran como líneas separadas formando todas juntas una sola inscripción. Para Mérida<sup>71</sup>, el epígrafe databa de época de Augusto, pero para García Iglesias<sup>72</sup> sería posterior al año 19 fecha en la que Livia recibió el nombre de *Iulia Augusta*. Se han realizado varias lecturas: Mérida, *Iulius Augusta potestate*; García Iglesias, *Augusta*. El profesor Ramírez Sádaba, sin embargo, recordó que Livia nunca fue denominada *Livia Augusta*, y que esta referencia no se había documentado epigráficamente, aunque puede incidirse en que en vida sí recibió este apelativo<sup>73</sup>.

En *Pax Iulia* se ha hallado la escultura femenina **E4** sentada sobre trono, de tamaño natural, datada en época augustea e identificada posiblemente con *Pax*<sup>74</sup> junto a una cabeza masculina<sup>75</sup>. El conocimiento sobre el programa iconográfico del *forum* de esta ciudad es escaso y los elementos escultóricos asociados son el resultado de hallazgos fortuitos pero que por su dimensión y carácter pudieron formar parte de este espacio público. La estatua femenina es una pieza de gran calidad artística, por lo que debía corresponder a una estatua de culto imperial, ya que se caracteriza por poseer el hueco para ajustar la cabeza-retrato. Su tipo no presenta problemas, en tanto su iconografía se asimila fácilmente con *Abundantia* o Ceres, prototipo muy frecuente en la estatuaria de culto imperial femenino. Por ello, esta estatua podría formar parte de un grupo escultórico

---

<sup>70</sup> Miguel Beltrán interpreta esta figura como una representación local de *Salus* a partir del paralelismo iconográfico con otras monedas vinculadas a esta divinidad (Beltrán Lloris y Paz Peralta, 2004, 271-277). Ello apoyaría la identificación de *Silbis* con una ninfa vinculada a las aguas de Tarazona cuya manifestación más singular sería el *nacedero de San Juan*. Nos encontramos ante varias premisas interconectadas casi de manera circular: la identificación de *Silbis* con *Salus*, la asunción de que *Silbis* es una ninfa de las aguas, la vinculación de *Silbis* con el *nacedero de San Juan* de Tarazona, la curación de Augusto gracias a las propiedades de estas aguas frías y la creación de un santuario dedicado a Minerva Médica a finales del siglo I d. C. No obstante, siguen sin existir pruebas tangibles de que *Silbis* sea una ninfa acuática, quizás en el futuro algún hallazgo epigráfico permita corroborarlo o desmentirlo. Sin embargo, hoy día es la explicación mejor construida (García Serrano, 2015, 131-132).

Véase en el catálogo las asimilaciones sufridas por la primera emperatriz de Roma en las acuñaciones monetales de la parte Occidental del Imperio.

<sup>71</sup> Mérida, 1919, 35; 1925, 172.

<sup>72</sup> García Iglesias, 1973, n. 41.

<sup>73</sup> Ramírez Sádaba, 1995, 296; 2003, 128-131.

<sup>74</sup> Osland, 2006, 25.

<sup>75</sup> Esta cabeza originariamente fue identificada como Julio César, aunque esta adjudicación sea incierta, ya que sugiere una época tardo republicana o de comienzos del Imperio

imperial con un marcado mensaje ideológico, donde la figura de Livia estaría presente con una connotación dinástica en su faceta de *genetrix*, esto es, de madre de la dinastía julio-claudia.

Esta escultura podría tener un paralelo en la ciudad de *Iponuba*<sup>76</sup>, donde se halló la estatua sedente **E7** de una matrona -bastante mutilada, sin cabeza, brazos y parte inferior- en el conjunto escultórico supuestamente procedente del foro<sup>77</sup>. En el mismo lugar apareció un togado acéfalo sin pies ni brazos, del mismo mármol; cerca de estas dos, se encontró una tercera estatua partida por la mitad, carente de cabeza y brazos, que representaba a un niño ataviado con toga; y, junto a ellas, se halló una mano que empuñaba un cetro roto y que llevaba en el dedo anular un anillo, lo que llevó a interpretar que el grupo escultórico representaba a la pareja imperial, Livia y Augusto, y el sucesor del Imperio<sup>78</sup>, por lo que se cree que formaban un conjunto dinástico. Aun así, existen otras tres esculturas halladas en este mismo contexto, aunque de otra cronología, por lo que es necesario formular las hipótesis con cautela, ya que el grupo podría haber evolucionado cronológicamente y haber tenido diferentes significados en función de la época.

#### **4.4.2. Un *princeps* y dos consejeras: la difusión de las imágenes de las mujeres imperiales en la Galia**

La escultura **E15** identificada como de Livia<sup>79</sup> se halló en una pared entre los templos gemelos del foro de *Glanum* junto a otra escultura idéntica de Octavia *Minor*<sup>80</sup>, realizadas

---

<sup>76</sup> De Antonio Blanco Freijeiro (1965, 92-95) es el primer estudio de los grupos escultóricos de los ciclos julio-claudios de *Anticaria* y *Asido*. La arqueología moderna ha posibilitado que el corpus se haya ampliado con otros grupos.

<sup>77</sup> Es de destacar este descubierto y la realización de su memoria en los años 1902 y 1904 por Francisco Valverde y Perales en el transcurso de un viaje a fin de consultar algunos documentos sobre la historia de la ciudad en el Archivo de su Ayuntamiento, además de hacer investigaciones prácticas en las ruinas de la época romana. Examinado el terreno, Valverde decidió iniciar una excavación en el espacio que a manera de plaza venía a quedar entre las enunciadas ruinas, donde se abrió una zanja, y a la media vara de profundidad chocó la azada en una piedra desprendiendo un pequeño fragmento de ella, lo que dejó ver un mármol de grano fino y brillante que resultó ser la escultura aquí estudiada. Las excavaciones se realizaron en todas sus ediciones sin ningún plan determinado, siguiendo únicamente el deseo de acrecentar el número de las reliquias artístico-arqueológicas encontradas, abriéndose excavaciones en distintos puntos para su mayor eficacia, lo que no llevó al hallazgo de más esculturas, pero sí al descubrimiento de las ruinas de varios edificios, aunque todo fuera hallado sin rigor arqueológico lo que descontextualiza los hallazgos y dificulta tanto su interpretación como su estudio a la hora de tratar de generar hipótesis en torno a esta ciudad romana.

<sup>78</sup> Castillo, 2008, 151.

<sup>79</sup> Le falta la nariz y la parte superior del labio junto con la barbilla y tiene los pómulos dañados. En el cabello porta el *nodus* acabando en un moño bajo, pero los mechones acaban abruptamente detrás de la oreja.

<sup>80</sup> Museo Nazionale Romano (Inv. No.121221).

posiblemente como un par. Las diferencias en la ejecución de las dos estatuas hacen cuestionarse si de verdad conformaron un grupo o si se ha mal interpretado. Los estilos son diferentes, el cabello de Livia y sus rasgos son suaves comparándolos con el hieratismo del retrato de Octavia. Estos cambios pueden ser consecuencia de la actualización y cambios formales acontecidos en torno a la segunda década y la diferencia de sus técnicas puede ser el resultado de la no finalización de la cabeza de Livia, ya que la cabeza parece no estar completada. Los dos retratos tienen puntos en común, la descuidada ejecución de las ondas de las trenzas alrededor del moño y el tratamiento del recogido como un disco no bien articulado. Esto parece apuntar a una ejecución conjunta de ambos retratos. Livia es representada usando el tipo Fayum simplificado, por lo que debe ser posterior al año 20 a. C. La no conclusión del mismo sugiere una finalización apresurada, tal vez coincidente con la visita de Augusto a la Galia el año 16 a. C., aunque es asimismo posible que el grupo fuera parte de los cambios decorativos emprendidos en el templo en los años 20 a. C.<sup>81</sup>. También se ha sugerido la no realización al mismo tiempo de los dos retratos, ya que la parte trasera de la testa de Octavia está totalmente finalizada con gran meticulosidad, mientras que la figura de Livia apenas ha sido concluida. Ante esta diferencia de tratamiento se ha propuesto que los retratos originalmente estaban destinados a localizarse en emplazamientos diferentes, el de Octavia en un lugar donde su parte posterior se pudiera ver y el de Livia contra la pared. De otro lado, la escasez de inscripciones en honor a Octavia y el desconocimiento de la fecha de realización de su imagen hacen pensar que –al morir en el año 11 a. C., dos años después de la partida de Augusto de la Galia– su retrato pudiera ser una conmemoración póstuma<sup>82</sup>.

La aparición conjunta de ambas mujeres puede estar vinculada al culto tradicional galo de las *Iunones*. Las diosas madres eran deidades vinculadas a la fecundidad de la mujer y de la naturaleza<sup>83</sup>, en ocasiones llamadas *Iunones*, genios femeninos de la familia, además del hecho de estar vinculadas con la tierra: protegían al hombre, a la familia, a los niños, al ganado y a los campos, aparte de cuidar de las tumbas<sup>84</sup>. También eran denominadas *Matres*, *Matrae*, *Matronae*, en sus formas célticas latinizadas, nacidas del nombre indoeuropeo de “madre”. Se representaban de dos en dos o en tríadas a fin de multiplicar su acción benefactora. Esta pluralidad es una característica esencial de estas diosas, que hacen referencia al culto a la Madre en la Galia, la Madre

---

<sup>81</sup> Bartman, 1998, 167-168.

<sup>82</sup> Rose, 1997, 128-129.

<sup>83</sup> Coulon, 1985, 218.

<sup>84</sup> Grenier, 1945, 348.



como la Tierra o la Naturaleza, la fuerza creadora de toda la vida, la idea de maternidad en toda su amplitud<sup>85</sup>. Eran personificaciones universales de la tierra y de la prosperidad agrícola, garantes de la salud de los hombres, presidían los nacimientos, la fertilidad y aseguraban la existencia de las sepulturas<sup>86</sup>. En resumen, simbolizaban el ciclo de la vida: nacer, vivir y morir, y poseían un culto puro y estrictamente galo<sup>87</sup>. Esta asimilación de las dos mujeres más importantes del Imperio con el culto a las *Matres* encaja en la ideología augustea, ya que el mismo Augusto representaba a ambas damas como símbolos de maternidad, de fecundidad (familiar, terrestre o imperial), por lo que su representación como un conjunto durante los inicios del culto imperial en la Galia puede evidenciar la asimilación del mismo por la población autóctona y su adaptación a la tradición romana.

La inscripción **I19** procedente de *Narbo* es un epígrafe cultural de época augustea, donde se hace referencia a Livia como “su esposa” (dativo *coniugi*), lo que permite observar la trascendencia que Livia adquirió como parte de la familia imperial, ya que en dicha inscripción en honor a Augusto se puede ver el culto celebrado explícitamente, repetidamente y anualmente en los días señalados del calendario local de las fiestas de la colonia. Augusto fomentó la política matrimonial y expuso a Livia como esposa ideal y ejemplo a seguir, de forma que, al confluir la tradición romana con la gala<sup>88</sup>, no es descabellado pensar la fácil admisión de la presencia de Livia en la política imperial romana como cónyuge del *princeps* y, por ende, mujer con gran influencia debido a su posición privilegiada como consorte del máximo gobernante del Imperio. Ante esto, es posible que la *civitas* de *Narbo* quisiera honrar a Augusto, pero no por ello se olvidase de la figura de su esposa, quien, en la sombra, al igual que acontecía en la sociedad gala, podía influir en su cónyuge y por ende poseer un “poder” considerable al que debía de tenerse en cuenta.

De la ceca de *Lugdunum* proceden dos series monetales imperiales, la **N23** y la **N24**, datadas entre los años 13-14 d. C., justo antes de la muerte del *princeps*. En ellas junto a las leyendas en el anverso: *CAESAR AVGVSTVS DIVI F PATER PATRIAE* aparece la cabeza de Augusto laureada

---

<sup>85</sup> Duval, 1972, 55-56, 70.

<sup>86</sup> Rémy - Mathieu, 2009, 147-148.

<sup>87</sup> Thevenot, 1948, 89.

<sup>88</sup> El funcionamiento de la familia gala no era muy diferente a la romana, aunque con alguna divergencia. Estaba constituida en torno a la monogamia y la figura del jefe de familia tenía la autoridad absoluta, la tutela entendida como el derecho sobre la vida de los miembros de la familia. En la formación del matrimonio existía un contrato según el cual los esposos eran a modo de copropietarios del capital común, factor que posicionaba a la mujer en pie de igualdad con su cónyuge, aunque los matrimonios eran alianzas entre familias realizadas por distintos intereses, de forma que la mujer era un instrumento para las ambiciones familiares, por lo que no era igual que el hombre, era un elemento pasivo, aunque podían ejercer cierta influencia sobre el marido (Thevenot, 1966, 27-29).

hacia la derecha y en el reverso: *PONTIF MAXIM* con una figura femenina, posiblemente Livia sentada a derecha con cetro y rama de olivo. En esta figura se puede observar la influencia de la ideología romana al representar a Livia sentada sobre un trono como una deidad, como Ceres probablemente, lo que en la sociedad gala sería de fácil asimilación debido a las características comunes que esta diosa tenía en comparación con las *Matres* galas, hecho que facilitaría la difusión de la imagen de Livia asimilada tanto a Ceres para las áreas más romanizadas como a *Mater* para las no tan romanizadas.

#### **4.4.3. Egipto, cuna de la difusión de la imagen de Livia Drusila, la primera aparición de la emperatriz en el soporte metálico**

Se han conservado en la ciudad egipcia de Alejandría acuñaciones de monedas en honor a Livia Drusila en el Principado de Augusto. Las emisiones **N58** y **N59** son fundamentales para comprender la evolución de la acuñación monetar imperial en honor a la primera emperatriz de Roma a lo largo de todo el Imperio Romano. Se trata del período coincidente con el inicio de la sustitución de la imagen de Cleopatra VII de Egipto y la implantación de la nueva “primera dama” de Roma. La sustitución de la figura de una mujer poderosa por la de otra dama de notable influencia, pero esta vez teóricamente supeditada al poder de un hombre de acuerdo a la tradición romana, si bien ya su presencia en el soporte numismático era una transgresión de la costumbre, pues en él se representaban a los grandes y poderosos personajes del gobierno romano<sup>89</sup>.

Por ello, aunque en estas dos primeras series la leyenda es en griego, *ΛΙΟΥΙΑ ΓΕΒΑΓΓΤΟΥ*, referencia a Livia, junto a ella se observa la representación de un busto velado con *nodus* hacia la derecha, mientras que en el reverso de la **N58** se observa una doble cornucopia y en la **N59** un águila de pie a la izquierda. En el anverso de la serie **N60** se lee *ΠΑΤΡΟΣ ΠΑΤΡΙΔΟΣ* rodeando a un busto con *nodus* y moño bajo teóricamente Livia hacia la derecha, y en el dorso se ha representado una cornucopia, mientras que en las series **N61**, **N62**, **N63**, **N64**, **N65**, **N66**, **N67**, **N68**, **N69**, **N70**, **N71**, **N72** y **N73** las imágenes gobiernan la cara y la cruz. En el frente se observa el

---

<sup>89</sup> Cleopatra seguía este mismo tipo de peinado a la hora de representarse en la numismática, por lo que se puede proponer la adopción de este patrón de representación por parte de Livia emulando los ejemplos ya existentes de Cleopatra VII, pero adaptados a la tradición romana.

busto de Livia a derecha y en el revés la corona de roble con una fecha alrededor, un *modus* y antorchas, busto de *Euthenia* a la derecha, o de Atenea de pie hacia la izquierda.

#### **4.4.4. Livia y la asimilación a través de su figura de los cultos cartagineses a los cultos romanos**

La escultura **E19**, que procede de Cartago, es un retrato de tamaño natural diseñado para ser insertado en un cuerpo y datado en torno al año 30 a. C. Se ha sugerido que esta cabeza formaba parte de un grupo dinástico junto a otra testa hallada en sus cercanías e identificada como de *Gaius Caesar*, en aquel entonces heredero al trono imperial. Esta talla destaca por la peculiaridad de que, a pesar de que reproduce las características típicas de Livia, no replica con exactitud ninguno de los tipos de retrato de su persona, de forma que evoca más el tipo de retrato de Marbury Hall que el de Fayum.

La escultura **E22** también procede de la capital púnica. Hallado en el *Odeion*, se trata de un busto formado en un único bloque, datado en el reinado de Augusto o Tiberio de tipo Fayum con el característico peinado de *nodus*. El restablecimiento de la diosa púnica *Tanit*<sup>90</sup> en el territorio cartaginés en el s. II a. C. y su posterior asimilación a *Iuno Caelestis* (“la dama de Cartago”) hizo que esta deidad se convirtiera en la divinidad femenina más popular del África Proconsular, lo que, junto a la trascendencia alcanzada por el culto imperial en honor a Augusto en la capital púnica, pudo suponer una asimilación de dicha diosa a la figura de Livia y, por ende, el establecimiento de un culto a su persona.

Si esta trascendencia se vincula al epígrafe **I29** procedente de *Zama Regia* –datada el año 3, realizada en honor a la emperatriz y que posee un carácter votivo al estar consagrada a *Iuno Livia Augusta*–, se puede observar una introducción notable de la figura de Livia en el entramado

---

<sup>90</sup> Cf. Briand-Ponsart - Hugniot, 2006, 160-164. El origen de esta diosa, vinculada a *Astarte*, es fenicio. La transformación de *Tanit et Caelestis-Iuno* expresa sin duda una voluntad romana de reconciliación entre Roma y Cartago, pero dentro de una nueva Cartago romana, donde se la evocó para convertirla en una divinidad protectora para los cartagineses que se convertían en romanos. Mientras que el nombre de *Caelestis* procede de la *Tanit* cartaginesa, *Iuno* designaría al “*genius* femenino”. Además, su carácter virginal primitivo era esencial, a que no era la esposa de *Baal Hammon*, sino su paredro con la que formaba una diada. Esta *dea Caelestis* era considerada en África como la expresión divina de la feminidad en los distintos aspectos, desde la virginidad hasta la fecundidad, en suma, diosa protectora de la naturaleza, de la felicidad y de la vida.

religioso oficial del territorio norteafricano asimilada a la tradicional diosa del territorio *Tanit* o *Iuno Caelestis* antes mencionada.

Así, además de caracterizarse por su pronta realización, es su asimilación a la diosa Juno por lo que se vincula a Livia como consorte de Augusto y se asimila el matrimonio julio-claudio al matrimonio divino de Júpiter y Juno, y finalmente en la dedicatoria *Liviae Augusti*, ya que este no fue un título oficial del que esta mujer disfrutase, sino que sería propio y consecuencia de la motivación local a fin de mostrar su afinidad a la primera emperatriz de Roma.

La escultura **E18** procedente de Fayum es un retrato hallado en el anfiteatro de *Arsinoe* junto a los bustos de Tiberio y Augusto, los tres de tamaño mayor al natural. Se trata del retrato que da nombre al tipo más popular de Livia –el tipo Fayum–, que se ha datado entre los años 4 y 14 entre la adopción de Tiberio por Augusto y su llegada al poder. Al haberse hallarse las tres cabezas de forma conjunta puede tratarse de un conjunto escultórico formado por estos tres personajes: el matrimonio julio-claudio, formado por Augusto y Livia y por Tiberio como sucesor del Imperio.

## 4.5 Homenajes durante el reinado de Tiberio

### 4.5.1. Honores a *Iulia Augusta*, hija adoptiva y sacerdotisa del *divus Augustus*

Lusitania se caracterizó por sus peculiaridades territoriales, pero su rápida romanización posibilitó el desarrollo temprano del culto imperial y una evolución del mismo dentro de la dinastía julio-claudia<sup>91</sup>.

Recientes estudios han puesto de manifiesto la existencia de un programa decorativo en la ciudad de *Emerita Augusta* inspirado en el Foro de Augusto en Roma, con un espacio tripartito organizado en pórticos y espacios cultuales, decorado con una iconografía prácticamente calcada a la utilizada en Roma. Esta disposición también se repetiría en *Tarraco* y en *Corduba*. A pesar de la dificultad de la identificación cronológica de este espacio, parece que los tres casos pueden datarse en época tiberiana, de forma que se trataría de los primeros templos edificados en honor del divinizado Augusto levantados poco tiempo después de su muerte. De esta forma las capitales hispanas se vinculaban a la nueva ideología imperial, reproduciendo la transposición de los modelos iconográficos y decorativos del programa ideológico augusteo<sup>92</sup>.

La inscripción **I3** del culto municipal en honor a Livia desarrollado en *Emerita Augusta* entre los años 14 y 20 alude a la emperatriz como *Iulia Augusta*, por lo que se caracteriza por ser un homenaje rendido durante su vida o tras su muerte antes de recibir la apoteosis.

En el epígrafe **I5** procedente de *Olisipo* un varón le rinde homenaje durante el gobierno de Tiberio debido al nombre de *Iulia Augusta* y la referencia de flamen de Germánico César, por lo que ha de acotarse cronológicamente entre el ascenso al poder de Tiberio y la muerte del hijo de Druso el Mayor. La referencia al flamen de Germánico puede incidir en la existencia y el desarrollo de un culto a las personas vivas de la dinastía reinante.

---

<sup>91</sup> La adaptación del territorio lusitano y su población a la creación de la provincia, esto es, a la “cultura del imperio”, según la expresión del profesor Edmondson-, supuso la experiencia inmediata confrontada con una herencia en mutación constante. En efecto, en época romana Lusitania nunca constituye una unidad política de carácter nacional o romano; no se dio una unidad Lusitana, sino que se dieron diversas adaptaciones y asimilaciones al nuevo sistema imperial hecho que permitió la perduración de las tradiciones indígenas a la vez que el sistema romano se imponía (cf. Le Roux, 2015, 101 y 106). Para más información sobre el territorio de Lusitania durante la conquista romana y el proceso de romanización: Alonso Sánchez - Fernández Cortés, 2000, 85-87 y 94-96; Pérez Vilatela, 2000a, 73-80; 2000b, 21-22 y 80-81; Osland, 2006, 9; Salinas de Frías, 2010, 39 y 51-53; Guerra, 2015, 25. Para *Emerita Augusta*: Le Roux, 2004, 18; id., 2010, 211-212; Saquete, 2015, 119-121.

<sup>92</sup> Olesti, 2014, 382-383.

Es muy llamativa la diferenciación expuesta por Étienne, para quien el culto provincial estaría dedicado a los emperadores divinizados, mientras que el municipal a los emperadores vivos<sup>93</sup>. Esta teoría tiene sus limitaciones y choca con la situación hispana, donde existirían demasiadas excepciones a esta regla, por lo que esta hipótesis no puede ser aplicada de forma generalizada<sup>94</sup>. En contraposición, según Fishwick, los flámines o flamínicas—dedicados al culto a Roma, a los Augustos y a los *divi*— se encargaban del culto imperial en general<sup>95</sup>.

En el criptopórtico de *Aeminium* se ha hallado un amplio grupo escultórico de retratos imperiales, que incluyen una cabeza femenina velada de Livia y una cabeza retrato colosal de Agripina la Mayor, insertada en un cuerpo trabajado aparte del tipo Museo Capitolino fechado en el reino de Calígula. Este retrato es considerado una versión provincial del tipo de época claudia. Continúa la serie con una cabeza de Vespasiano, quizá reelaborada a partir de una de Nerón y de otra de Trajano datada en torno al año 100 d. C., esta última reelaborada a partir de una de Domiciano.

Esta serie escultórica se inicia con la cabeza velada femenina **E2** tipo *Salus*<sup>96</sup>, un retrato que no ha sido aceptado de forma unánime por la Academia por su peculiar fisonomía. Se descubrió a mediados del siglo XX en el criptopórtico forense de *Aeminium*. Livia aparece velada y con apariencia juvenil y se caracteriza por un peinado de raya central y masas laterales de cabellos ondulados, con velo sobre los mismos, por lo que el retrato se dataría entre los años 30-40 d. C. La labra algo descuidada del cabello parece que fue realizada en un taller local. Aun así, lo que si puede afirmarse es que forma parte de una estatua que pudo en su día ocupar uno de los lugares de mayor relevancia<sup>97</sup>. Se ha dado una descripción detallada. Se trata de la cabeza de mujer joven, presenta rotura y rozamientos en nariz, labios y barbilla, se conserva el peinado del cabello dividido en dos lados, con cuatro franjas paralelas en cada lado dando lugar a ondas uniformes y esquemáticas en horizontal y sin gran profundidad. La cabeza está ligeramente inclinada hacia la izquierda y tiene un rostro redondo. Un velo cubre los cabellos y en la superficie entre el velo y el cabello hay un hueco cóncavo para introducir una diadema. La cara, redonda, tiene una figura larga,

---

<sup>93</sup> Étienne, 1958, 235.

<sup>94</sup> Mirón, 1996, 151-152.

<sup>95</sup> Fishwick, 1993, 269-280.

<sup>96</sup> Sousam 1990. 20-21, n° 34; Winkes, 1995, 152-153, n° 76, Boschung, 2002, 25, n° 2.6; Garriguet, 2006, 166-167.

<sup>97</sup> Nogales - Gonçalves, 2004, 306-309.

nariz estrecha, ojos grandes y muy abiertos y boca pequeña. No está esculpida detalladamente, ya que la estatua estaba destinada a ser vista de forma frontal<sup>98</sup>. Esta descripción explica que esta cabeza haya sido clasificada como un retrato de Livia *capite velato* tipo *Salus*<sup>99</sup>, que pudo pertenecer a una estatua de la emperatriz datada en torno al año 40. La raya en medio desde donde se cepilla contra las orejas en ondas uniformes recuerda a los retratos de Livia del tipo *salus*. Los ojos grandes también son una característica de la fisonomía de Livia, pero los mofletes, el rostro redondeado y la juventud extrema hablan en contra de un nombramiento claro de este retrato como Livia, aunque por el detalle de la diadema debe de tratarse de un miembro de la familia imperial.

Existen esculturas de Livia similares a este retrato –que ha sido asimismo comparado con la cabeza de Drusila en la Glyptoteca de Munich, y por ende datado en los años cuarenta del siglo I– como los del Museo Vaticano, de origen desconocido, pero de época tiberio-claudia *velato* y tipo *Salus*, y del Museo Cívico de Padua –donde se conserva un retrato de Livia de época claudia también con *velatio capitis*, en este caso con significado funerario indicando ya su divinización desde época claudia–. También se ha propuesto un paralelo con la escultura de Livia de *Iponuba* datada en época tiberio-claudia, en que la emperatriz es representada como una diosa de forma sedente, momento en el que se da el auge del entusiasmo al culto imperial entre los béticos y se generalizan las representaciones escultóricas, entre las que destacan las de Livia de forma divinizada<sup>100</sup>.

A pesar de esta identificación de la cabeza velada **E2**, se ha planteado la duda sobre si catalogarla como esposa de Augusto o no, porque la datación en época tiberiana de tipo velada nos hace inclinarnos por una homenaje sagrado de la madre del emperador<sup>101</sup> y un reconocimiento a su cargo como sacerdotisa del *divus Augustus*. Por otro lado esta testa ha sido datada en torno al año 22 gracias al aporte numismático de las series **N1** y **N2** con la efigie de Livia acompañada por la leyenda de *Salus Augusta*, monedas acuñadas en época tiberiana en las que se observa una mujer con un peinado idéntico a la cabeza retrato señalada<sup>102</sup>. En efecto las representaciones monetales de

---

<sup>98</sup> Rodríguez Gonçalves, 2007, 79-81.

<sup>99</sup> Vasco de Souza, 1990, 20-21.

<sup>100</sup> León, 1993, 17-35.

<sup>101</sup> Cf. Bartman, 1998, 165, nº 44

<sup>102</sup> Rodríguez Gonçalves, 2007, 14.

Livia en el territorio lusitano en época tiberiana se dividen en dos tipos: o bien de cabeza (en anversos y reversos) o bien con representación sedente (en anversos).

En primer lugar, se diferencian las acuñaciones donde identificamos el busto de esta dama, N1 y N2. La faz de N1 muestra a Livia hacia la derecha con la leyenda PERM AVGVSTI SALVS AVGVSTA, mientras que en su dorso se observa la puerta y la muralla circular de la urbe con la leyenda AVGVSTA EMERITA PV.

En lo que atañe a N2, en el frente junto a la leyenda IVLIA AVGVSTA C A E se observa a la esposa de Augusto asimilada a *Salus* o *Ceres Augusta* homologada con la divinidad territorial *Ataecina*<sup>103</sup> y, en el revés, rodeada por la leyenda SALVS AVGVSTA PERM AVGVSTI Livia sentada y portando un manojito de espigas en la mano, símbolo de la fecundidad que le da el carácter de *Magna Mater*, aunque es llamada *Salus* por su vinculación con el agua. Su referencia a *Salus* también puede deberse y hacer homenaje al mismo tiempo a la grave enfermedad que azotó a Livia durante un tiempo:

*Sub idem tempus Iuliae Augustae valetudo atrox*<sup>104</sup> *necessitudinem principi fecit festinati in urbem reditus, sincera adhuc inter matrem filiumque concordia sive occultis odiis. Neque enim multo ante, cum haud procul theatro Marcelli effigiem divo Augusto Iulia dicaret, Tiberi nomen suo postscripserat, idque ille credebatur ut inferius maiestate principis gravi et dissimulata offensione abdidisse. Set tum supplicia dis ludique magni ab senatu*

---

<sup>103</sup> El único elemento que puede relacionarse con dicho pasado es el adjetivo *Turibrigensis*, que relaciona a la diosa con la ciudad de Turobriga o Turibriga, mencionada por Plinio (*HN*, III, 14) entre las ciudades de la Beturia céltica. El culto a la diosa indígena *Ataecina* fue vinculado en territorio lusitano al culto a Proserpina y Ceres (Abascal, 1995). De su pasado prerromano poco se sabe: los testimonios existentes pertenecen a época imperial. *Ataecina* sería una diosa originaria de *Turobriga* o tutelar de la ciudad, aunque no exclusivamente de ella, que por las razones que fuera había logrado experimentar una enorme difusión de su culto en Lusitania (Salinas de Frías - Rodríguez Cortés, 2004, 283 y 288) y la asimilación con la diosa romana Proserpina como muestran las inscripciones CIL II 461 y 462: CIL II 461 D(eae) S(anctae) A(taecinae) / T(uribrigensi) P(roserpinae) / Puitia / - - - - -; CIL II 462 Dea Ataecina Turi/brig(ensis) Proserpina/ per tuam maiestatem/ te rogo oro obsecro/ uti uindices quot mihi/ furti factum est quisquis/ mihi i(n)mu(n)dauit inuolauit/ minusue fecit eas [res] q(uae) i(n)fra s(c)ripta s(unt)/ tunicas VI [- - -] p]aenula/ lintea II in[dus]ium cu/ius [- - -] IOM[- - -]M ignoro/ IA [- - -] ius/ VI; al igual que la inscripción procedente de Salvatierra de los Barros: D(eae) At(aecinae) Prose/rpinae Tu(ribrigensi) / Qua(dratus?) ser(vus) v(otum) / l(ibens) a(nimo) s(olvit). En Mérida, Proserpina era una divinidad importante; su estatua junto con las de Pluto y Ceres formaba parte de la decoración del centro de la escena del teatro. Esta relevancia de la triada agraria no debe extrañar en una colonia cuyos campos cultivables eran de extensión y calidad notables según todos los agrimensores latinos. El culto a Ceres se documenta bien en zonas de fertilidad agrícola notables en los valles del Tajo, Guadiana y Guadalquivir. El culto a Proserpina se documenta igualmente en el valle del Guadalquivir y en del Guadiana. A pesar de su unión, los cultos de *Ataecina* y Proserpina no llegaron a confundirse como muestran los epígrafes de Mérida, Cárdenas y Salvatierra de Barros, pero en el territorio emeritense sí se dio esa identificación. El auge de los cultos romanos de Ceres y Proserpina predominan en la Bética y en el sur de Lusitania, en contextos urbanos y en regiones de romanización más temprana e intensa. Por el contrario, los rasgos indígenas del culto y la personalidad de *Ataecina* predominan al norte de Mérida (Salinas de Frías - Rodríguez, 2004, 288-289).

<sup>104</sup> Para más información sobre la *valetudo atrox*, cf. Torelli, 1977-1978, 179-183.



*decernuntur, quos pontifices et augures et quindecimviri septemviris simul et sodalibus Augustalibus ederent.* (Tac. Ann. III, 64, 1-2)

Por la misma época un agravamiento del estado de salud de Julia Augusta obligó al príncipe a volver apresuradamente a Roma, ya fuera que existiera todavía una sincera concordia entre madre e hijo, ya que sus odios se mantuvieran ocultos. Pues no mucho antes, cuando Julia dedicara la estatua del divino Augusto no lejos del teatro de Marcelo, había puesto el nombre de Tiberio detrás del suyo, y se creía que él lo había tomado como una vejación a la majestad del príncipe y que se lo había guardado con vivo y disimulado resentimiento. Sin embargo, en esta ocasión el senado decretó súplicas a los dioses y grandes juegos, que quedarían a cargo de pontífices, áugures y quindecínviros, juntamente con los septénviros y con los cofrades augustales.

Es importante la referencia a Livia por su *cognomen Iulia Augusta* en las monedas **N2** y **N3**, que denota el poder y la influencia pudo alcanzar. Sin duda el hecho de ser representada en acuñaciones monetales era un privilegio propio del poder, notoriedad suficiente como para que los habitantes de la colonia la homenajesen con este privilegio.

En **N2** se ha identificado el retrato de Livia. La cabeza es dibujada con un estilo cuidado y siguiendo las directrices del modelo del retrato oficial de la emperatriz que es acompañado por la leyenda de IVLIA AVGVSTA C A E, que corresponde al nombre y al título de Livia junto a las abreviaturas de la ciudad que acuña la serie monetar, en este caso la *Colonia Augusta Emerita*. Por ello, puede tratarse de un homenaje de la ciudad a la madre del emperador Tiberio al igual que acontece en las acuñaciones de *Italica* y *Caesaraugusta*, donde observamos las leyendas IVLIA AVGVSTA MVN ITALIC en las series **N5** y **N6** y IVLIA AVGVSTA C C A en la emisión **N8**, aunque en el caso de *Emerita* resalta una diferencia, los reversos italicenses y cesaraugustanos están supeditados a la imagen y títulos de Tiberio en el anverso, mientras que en *Emerita* no sucede así, ya que aparece el busto de Livia y la leyenda PERM AVGVSTI SALVS AVGVSTA.

De *Caesaraugusta* proceden tres series acuñadas en esta época. La **N8**, datada entre los años 14-37 d. C., muestra en su faz la cabeza laureada de Tiberio a derecha con la leyenda TI CAESAR DIVI AVGVSTI F AVGVSTVS y en su revés a Livia cubierta con velo, como sacerdotisa sentada en un trono hacia la derecha con la leyenda C C A IVLIA AVGVSTA. En las series **N9** y **N10**, en sus caras se observa el busto de la emperatriz velada y con diadema como *Pietas* con la leyenda PIETATIS AVGVSTAE C C A, mientras que en sus enveses difieren, en la **N9** se observa un templo

tetrástilo y en la **N10** la referencia C C A, si bien en ambos la leyenda es la misma, IVNIANO LVPO PR G CAESAR F POMPON PARRA II V.

La inscripción **I22** de *Baeterrae*, datada en el reinado de Tiberio, muestra la implantación existente en el territorio galo del culto imperial gracias al homenaje rendido por *Tullia flaminica* a *Iulia Augusta*, al igual que la inscripción **I21**, procedente de *Vasio*, en la que aparece *Catia Servata*, quien ejercía como flamínica de *Iulia Augusta*. El epígrafe **I31**, de *Thugga*, también puede evidenciar este culto debido a su carácter cultual u honorífico donde se alude a *Iulia Augusta* y al *divus Augustus*, de la misma forma que los epígrafes **I32** e **I33** hallados respectivamente en *Gortyn* y *Lebena*, ya que puede que perteneciesen a sendas esculturas de culto dedicadas a *Iulia Augusta*, al tratarse ambas de dos bases de estatua.

#### **4.5.2. Livia como elemento legitimador y propagandístico de la gens Claudia**

Las representaciones de **N8** con la figura de *Pietas* se circunscriben a un período cronológico que se prolongaba entre los años 22-23 y 33, cuando la ceca de la ciudad desplegó un intenso programa propagandístico basado en la exaltación dinástica y el culto imperial, cuando la colonia vivió su momento de consolidación urbana con el desarrollo de ambiciosas obras públicas que transformaron su fisionomía anterior<sup>105</sup>. En cuanto a la serie **N9**, datada después de los años 22-23 (durante la segunda potestad tribunicia de Druso el Joven), sigue el modelo de una acuñación de la ceca romana. Esta acuñación tuvo por objeto propagandístico la exaltación de la *domus* imperial y la publicación de la nueva línea sucesoria que Tiberio hacía recaer sobre su hijo natural. Aunque Livia no aparece divinizada, sí se reprodujo un modelo iconográfico propio de las divinidades femeninas sedentes, donde el carácter velado de la emperatriz se usó como signo de su condición de sacerdotisa del *divus Augustus* o su asociación a una deidad como acontece en Livia/Ceres de Baena (**E8**). Además, nótese que la patera fue el objeto cultual más repetido en las representaciones de sacerdotisas en todo el Imperio, en particular cuando se pretendía mostrarlas desarrollando sus funciones. Es difícil decidir si se trata de la reproducción de una escultura real de la colonia o de un

---

<sup>105</sup> Aguilera, 2017, 422-423.

modelo estandarizado difundido desde las cecas estatales<sup>106</sup> hacia las provinciales que la adoptaron en sus repertorios<sup>107</sup>.

La representación de la emperatriz en las emisiones **N1**, **N2** y **N3**, de Lusitania, y **N8**, **N9** y **N10**, de *Caesaraugusta*, muestra una imagen común muy característica de Livia, por lo que debía ser claramente identificable y reconocible para los romanos de su tiempo debido a la propaganda difundida en los distintos soportes. Se trata de una mujer cuyo busto era acuñado en época tiberiana, con rostro ovalado redondeado y un peinado de tipo *nodus* con moño bajo, con ojos redondeados almendrados, cumple con la descripción de la esposa de Augusto, además de corresponder a la perfección a las numerosas estatuas y los diversos retratos hallados por todo el Mediterráneo con su rostro e identificados como suyos gracias a la epigrafía. Siempre cercana, la descripción ovidiana, con consejos para las mujeres<sup>108</sup>:

*Nec genus ornatus unum est: quod quamque decebit  
eligat, et speculum consulat ante suum.  
Longa probat facies capitis discrimina puri.  
Sic erat ornatis Laodamia comis.  
Exiguum summa nodum sibi fronte relinqui,  
ut pateant aures, ora rotunda volunt.* (Ov. AA. III, 135-140).

No es una sola la manera de peinarse: que cada una elija el peinado que le conviene y que lo decida delante de su espejo. Un rostro alargado va bien con el pelo liso separado en dos crenchas: así se peinaba Laodamía. Las caras redondas requieren dejarse un moño pequeño en lo alto de la cabeza para que se vean las orejas.

En la serie **N4** se observa la cabeza radiada del *princeps* a derecha, delante haz de rayos, encima estrella y alrededor la leyenda *PERM DIVI AVG COL ROM*, mientras que el reverso está relacionado con Livia, con cabeza de la emperatriz a la izquierda sostenida sobre globo terrestre en forma de círculo, que sirve de apoyo al retrato del tipo, con peinado tipo *nodus*, con moño bajo sobre nuca, y encima creciente lunar y, alrededor, la leyenda externa *IVLIA AVGVSTA GENETRIX*

---

<sup>106</sup> Para un mayor conocimiento sobre talleres provinciales hispanos, véase Garriguet, 2001, 77-104.

<sup>107</sup> Aguilera, 2017, 426-427.

<sup>108</sup> Pandey, 2018.

*ORBIS*<sup>109</sup>. Ambas caras de la moneda están delimitadas por sendas gráficas de puntos. En estas emisiones en el anverso aparece la cabeza radiada de Augusto ya como divinidad *per se* y, a juzgar por la leyenda, también se pretendía divinizar a su esposa<sup>110</sup> debido a los atributos divinos con los que es representada. Esta imagen de Augusto divinizado, imitando la figura de Júpiter con *fulmen* o haz de rayos y al *sidus Iulium*, astro aparecido tras la muerte de César, que anunció su apoteosis y conversión en dios, no hace aquí otra cosa que remarcar el carácter dinástico del Principado y el origen divino de éste<sup>111</sup>. La moneda se complementa con la inscripción de *Genetrix Orbis*, madre protectora de Roma, en la que se ha convertido Livia.

Así pues, las evidencias numismáticas halladas en *Romula Augusta Hispalis*<sup>112</sup>, muestran la figura de *Venus Genetrix* vinculada a la primera emperatriz, además en un contexto en que el nuevo emperador busca representarse como hijo y descendiente del *divus Augustus* y, por ende, del divino Julio César, fundador de la colonia. De esta forma Tiberio extiende el *ius imaginis* a los demás miembros de la casa imperial con perspectivas fundadas de sucesión centrándose en la figura de su madre<sup>113</sup>.

Se ha identificado en los reversos de los dupondios señalados a la viuda de Augusto, donde se puede identificar su iconografía de forma clara y definida, sobresaliendo el semblante joven e idealizado con el que es representada la emperatriz madre a sus cerca de 80 años. Se ha profundizado en su peinado con raya en medio y bandas ondulantes enmarcando el rostro, tipo que ha sido denominado como perteneciente a las asimilaciones de *Salus*, *Iustitia* o *Pietas*. En esta dirección es de sumo interés el paralelo realizado entre esta efigie y la escultura de bronce de *Iulia Augusta* del Louvre<sup>114</sup>, además de resaltar su apelativo de *Genetrix Orbis* y su intrínseca relación con la inscripción de *Anticaria (I7)* y con el ya mencionado verso de Ovidio (*Fasti*, I, 649) que apostrofa a Livia con ese calificativo<sup>115</sup>.

---

<sup>109</sup> Chaves 1978, 89-96; Carrillero - López Medina, 2002, 77; Ripollés, 2012, 85-86. La acuñación procede de la ceca hispana (RPC 73-74: RPC 73/3-7; RPC 73/8; RPC S2-I-73/221; RPC 73/16).

<sup>110</sup> Blázquez, 1972, 4.

<sup>111</sup> Aguilera, 2016, 648-649.

<sup>112</sup> García Villalba, 2015, 165.

<sup>113</sup> Se han encontrado en la serie denominada RPC 73 varios dupondios datados en época de Tiberio entre 14-37 d. C. Las acuñaciones pudieron tener diferentes plantillas con más o menos detalles.

<sup>114</sup> Inventario: NIII 1035 (nº usual Ma 1233).

<sup>115</sup> Chaves Tristán, 1978, 89-92.

Aunque Chaves resalta el parecido entre la moneda de *Colonia Romula* y la escultura de París (Louvre Ma 1233), nótese asimismo la identificación de las efigies de Livia gracias a las diferentes esculturas que se conservan a día de hoy, por lo que no es de extrañar su parecido.

En efecto, los responsables del diseño de la acuñación monetaria, al no conocer a la emperatriz en persona, pudieron tomar como modelo sus representaciones propagandísticas difundidas por todo el Imperio a través de sus esculturas. La idealización de la figura de Livia evidencia además una intención de mostrar una emperatriz inmortal, más cerca de la esfera divina que de la humana, que otorga a la representación junto a su difunto esposo un aura legitimadora.

El peinado escogido en la imagen mencionada es revelador de un cambio de función y de época, su posición como sacerdotisa del *divus Augustus* e hija adoptiva del mismo, por tanto perteneciente a la *gens Iulia* por derecho propio, lo que una vez más sirve como elemento legitimador a fin de afianzar la posición de poder del emperador Tiberio y el hecho de ser asimilada con dicha compostura a las virtudes tradicionales romanas la ubica nuevamente más cerca de los seres divinos que de los mortales.

La cornucopia, elemento característico de las diosas de la fertilidad, confiere a Livia un carácter dinástico como madre del linaje julio-claudio y la patera, elemento propio de una función religiosa, la vincula una vez más con su difunto esposo como sacerdotisa del mismo, al tiempo que la sitúa en una posición sobresaliente y diferenciada del resto de las mujeres –igualándola a la excepcional situación de las vírgenes vestales– con privilegios y derechos propios de una mujer ejerciendo una función religiosa de máximo nivel.

La representación con las características y atributos de Venus, el creciente lunar y el globo de la religión astral, buscaba crear una monarquía cósmica<sup>116</sup>. En contraposición, también se ha incidido en que lo que se pretendía era crear una triple asimilación: con Cibele, diosa protectora de la familia claudia y madre del orbe, con *Dea Caelestis*, asimilada a su vez a las diosas lunares ibéricas, adoptando símbolos astrales de la *Tanit* fenicia<sup>117</sup>, con *Venus Genetrix* como madre de la *gens Iulia* y diosa depositaria de la fecundidad de la dinastía<sup>118</sup>. En mi opinión la sociedad hispana

---

<sup>116</sup> Étienne, 1974, 428.

<sup>117</sup> El creciente lunar, por lo que tiene un carácter lunar que origina una aproximación entre *Tanit* y *Artemis* por un lado y *Caelestis* y Diana por otro (Cadotte, 2007, 71). Para más información sobre esta diosa, Briand-Ponsart - Hugoniot, 2006, 160-166; Cadotte, 2007, 65-111.

<sup>118</sup> Mirón, 1996, 43-63.

pudo conjugar ambas intenciones. Por un lado, se trataría de reflejar una monarquía cósmica y de mostrar a la diosa Venus con sus atributos buscando el vínculo de una tradición arraigada en suelo hispano, donde las diosas cósmicas y astrales tenían una gran trascendencia y presencia. Por otro, habría que considerar la intención perseguida por los ciudadanos de *Colonia Romula Augusta* de mostrarse afín al gobierno romano representando a la emperatriz como fundadora y garante de la continuidad de la dinastía gobernante a través de los atributos de tres grandes diosas romanas.

La leyenda *Iulia Augusta Genetrix Orbis* merece especial atención. La luna creciente asocia a Livia con la diosa Luna, mientras que la corona radiada de Augusto y la presencia de la estrella sobre su cabeza lo vincula con su contrapartida, a saber, el dios Sol. En esta ocasión la Luna creciente (Livia) equilibra el sol (Augusto). En la lectura tradicional el sol y la luna se muestran conjuntamente y simbolizarían la eternidad, por lo que puede incidir en la pareja como un par, que sería recordado por la eternidad, aunque Livia aún estuviese viva<sup>119</sup>. Así pues, esta moneda puede ser interpretada al modo de *Helios/Sol* y *Selene/Luna/Diana* o *Iuno Lucifera*, interpretación relativa a *Helios* y *Selene* –sol y luna, del día y la noche–, referentes mitológicos griegos de la eternidad<sup>120</sup>. A este respecto, el profesor Micocki argumenta que la luna creciente y el astro principal asociados a la figura que parece ser Livia podrían revelar que nos hallamos ante un personaje fallecido, dado el carácter apotropaico de estos símbolos<sup>121</sup>. Aun así, también podría considerarse una referencia a la Eternidad, alegoría con la que habitualmente se asociaba a Juno y a las mujeres de la familia imperial<sup>122</sup>.

Además, no ha de olvidarse el significado político que esta referencia podría tener, tanto para la cúpula gobernante como para la sociedad contemporánea. La propaganda dinástica que implica es notable, la pareja divina del *divus Augustus* y de *Iulia Augusta* o *diva Augusta* como gobernantes del orbe en un tiempo sin fin, un alegato a favor de la dinastía julio-claudia y su pervivencia en el poder bajo la protección de la pareja divina. La referencia a *Genetrix Orbis* vincula a Livia con la divina antecesora de la *gens Iulia*, como madre del Imperio debido a la adopción de Livia dentro de la *gens Iulia* y su posición como madre del nuevo emperador. Los símbolos adjuntos de la luna y su asociación a la misma deidad eran un elemento convencional para su tiempo, pero la presencia del

---

<sup>119</sup> Angelova, 2014, 79.

<sup>120</sup> Domínguez, 2015, 87-104.

<sup>121</sup> Micocki, 1995, 104.

<sup>122</sup> Para más información sobre la *Aeternitas*, cf. Charlesworth, 1936, 107-132.

globo es excepcional, como si a través de éste se pretendiera vincular a Livia con el gobierno<sup>123</sup>, esto es, con el poder *de facto*. Por ello, es plausible la teoría que hace referencia a la representación de la *Aeternitas*, vinculada al propósito de legitimación del poder a través de la representación de múltiples símbolos mitológicos relacionados con el programa augusteo, expuesta por Angelova, Domínguez Arranz y Micocki, aunque personalmente no veo la alusión a la muerte de Livia señalada por este último<sup>124</sup>.

Se observa en las distintas emisiones e inscripciones una intención común y constante, la de divulgar la propaganda augustea. Se emiten anversos y reversos en honor del emperador Augusto, Tiberio, Druso y Germánico, que sirven para revalorizarlos a través de su representación vinculada a la *gens Iulia* y su ascendencia mitológica<sup>125</sup>. La carga simbólica es evidente no solo para esta finalidad propagandística sino para legitimar los orígenes únicos de esta ciudad y para representar a los nuevos itálicos como nuevos Rómulos, que debieron forjar una nueva ciudad en un nuevo territorio. Este afán desaparece con Tiberio, por cuya preferencia por vincularse a Roma a través de la figura del emperador se da un cambio de sus iconografías, que se enfocan en la familia imperial.

En *Anticaria* debió de existir un grupo estatuario julio-claudio<sup>126</sup> quizás emplazado en un templo del culto imperial, en el que (aunque falten hoy día) las estatuas de Livia y Germánico<sup>127</sup> fueron dedicadas, como sabemos por las inscripciones conservadas ejemplo de las cuales es el epígrafe **I7**. Esta inscripción fue dedicada por *Marcus Cornelius Bassus, pontifex Caesarum*,

---

<sup>123</sup> Brännstedt, 2016, 52.

<sup>124</sup> Sobre este aspecto se puede profundizar en mi artículo “*GENETRIX ORBIS*. Madre de la dinastía julio-claudia, madre del Imperio, madre del orbe. La imagen de Livia Drusila en el territorio de la Bética” (Oya, 2019).

<sup>125</sup> Martínez Pinna (2011) recoge las diferentes tradiciones que dieron lugar al mito de la fundación de Roma y al vínculo de Eneas y Rómulo, la huida del héroe troyano de su patria, su llegada a territorio itálico y el asentamiento de su dinastía en el poder y la fundación de la urbe de Roma por mano de esta. Como ya he indicado en otros lugares, es Virgilio en su *Eneida* quien vincula definitivamente al *princeps* Augusto – *vir...divi genus*– con los fundadores de Roma (*Aen.* VI, 791-795, *hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis, / Augustus Caesar, divi genus, aurea condet / saecula qui rursus Latium regnata per arva / Saturno quondam, super et Garamantas et Indos / proferet imperium; iacet extra sidera tellus* [“Augusto César, de divino origen, que fundará de nuevo la edad de oro en los campos del Lacio en que Saturno reinó un día y extenderá su imperio hasta los garamantas y los indios, a la tierra que yace más allá de los astros”]).

<sup>126</sup> Garriguet, 2002, 83.

<sup>127</sup> CIL II2/5 749; CILII, 2039: German[ico Cae]s[a]ri Ti(beri) Aug(usti) f(ilio) div[i] / Aug(usti) n(epoti) [divi Iuli] pro[n]n(epoti) co(n)s(uli) II / imp(eratori) [II auguri flam]ini Aug(ustali) / M(arcus) Cornelius Proculus / pontifex Caesarum.

mientras que otra existente dedicada a Druso el Menor lo fue por *Cornelius Bassus*<sup>128</sup>, probablemente hermano del *pontifex*<sup>129</sup>.

Las inscripciones vinculadas a las estatuas de Livia, Germánico y Druso están perdidas. A partir de los títulos mencionados en ellas se ha fechado el epígrafe de Druso en el año 231 y el de Germánico en torno al año 18-19, lo que refuerza la posibilidad de la datación de la figura de Livia en este momento<sup>130</sup>. Las tres esculturas y sus inscripciones se habrían ubicado acaso en el atrio de un templo<sup>131</sup>. Este hecho no puede contrastarse, aunque posiblemente fuera factible debido al cargo religioso dedicado al culto imperial local desempeñado por sendos *pontifices*, además de añadir la posibilidad de que la inscripción dedicada también en *Anticaria* al emperador Tiberio<sup>132</sup> pudo haber acompañado al conjunto estatuario formado por Germánico, Livia y Druso, ya que el soporte del epígrafe es bastante similar al utilizado para la inscripción de Livia además de datarse esta última entre los años 24 y 25, por lo que de forma conjunta darían lugar a un grupo escultórico que vincularía a los fundadores del principado con el emperador reinante y sus herederos.

En suma, las alusiones a Livia con el título de *Genetrix Orbis* suponen un punto de inflexión, según el cual *Iulia Augusta* pasó a ser la madre del nuevo orden, una especie de reencarnación de la diosa fundadora que ha dado vida a la dinastía y es garante, como diosa de la fecundidad, de su continuidad. Junto a ello el propio nombre de *Iulia Augusta* revela una nueva intención política. Nombre adoptado tras la muerte de Augusto muestra la preocupación del *princeps* por transmitir el poder imperial a los miembros de su familia, reforzando la concepción de la *domus Augusta* como *domus* imperial<sup>133</sup>, ya que con este apelativo y esta adopción Augusto legitimaba el poder de Tiberio.

Este mismo propósito de reconocimiento se observa en la serie monetar N7, procedente de *Tarraco* y acuñada entre los años 22-23, en cuyo anverso se lee TI CAES AVG PONT MAX TRIB

---

<sup>128</sup> CIL II2/5, 750; CIL II, 2040: [Druso Caesari Ti(beri) Aug(usti) fil(io)] / divi Aug(usti) n(epoti) divi Iuli / pron(epoti) tribunicia potestate I[I] co(n)s(uli) II / pontufex / [-] Cornelius Bassus pontufex Cae/sarum d(e) s(ua) p(ecunia) d(onum) d(edit).

<sup>129</sup> Estos datos muestran la capacidad económica del grupo social dirigente de la *civitas* ya en el período tiberiano, aunque desconocemos si son estatuas realizadas en mármol local de Mijas o de importación. Cf. Pensabene, 2006, 110.

<sup>130</sup> Garriguet, 2004, 83-84.

<sup>131</sup> Blanco, 1965, 92.

<sup>132</sup> CIL II2/5 747; CIL II 2037; D: 155; AE 1966, 187: Ti(berio) Caesari divi Aug(usti) f(ilio) / divi Iuli nepoti / Augusto imp(eratori) pont(ifici) / maxumo tribunic(ia) / potest(ate) XXVI co(n)s(uli) IIII.

<sup>133</sup> Cid, 1998, 146.



POT y se observa la cabeza laureada de Tiberio a derecha, mientras que en su reverso porta la leyenda C V T DRVSVS CAES TRIB POT IVL AVGVSTA con las cabezas de Druso II y Livia mirándose.

La escultura **E10** fue descubierta en *Asido* junto a otros dos retratos identificados como representaciones de Germánico y Druso el Menor. Este conjunto escultórico puede evidenciar el tránsito entre las producciones provinciales del periodo augusteo y las de inicios de la etapa julio-claudia, ya que ha sido fechado entre los años 4-20. Persisten las distintas hipótesis en torno a esta cronología; García y Bellido<sup>134</sup>, Rose<sup>135</sup> y Bouschung<sup>136</sup> sostienen su realización poco después del año 4 –por la juventud de los dos personajes masculinos y la presencia en su rostro de la *barbula*–, mientras que Kiss<sup>137</sup> ha datado estas imágenes después de la muerte de Augusto, a partir de su interpretación de la *barbula* como elemento funerario<sup>138</sup>; León<sup>139</sup> y Blanco<sup>140</sup> adjudican estas esculturas a la época tiberiana, en particular por el estilo seco y escueto de la labra<sup>141</sup>, que confirmaría que este un grupo estatuario, de acuerdo con un plan unitario, fue realizado en un taller local y en un mismo momento y ubicado en un espacio o edificio público relevante de la antigua *Asido*<sup>142</sup>.

Aunque estas tres cabezas han sido halladas sin contexto arqueológico, es posible proponer la existencia en el lugar o en sus cercanías de un *aula sacra*, un espacio dedicado al culto de la familia imperial. Formarían un grupo escultórico relacionado con el culto a la *domus Augusta*. Estos hallazgos manifiestan una especial adhesión de la localidad a la dinastía fundada por Augusto y Livia, conjunto escultórico al que hay que sumar el busto de Agripina descubierto en la misma localidad. El retrato de Livia es una réplica provincial del tipo Fayum<sup>143</sup> o Copenhague 615<sup>144</sup>, aunque desde su primera publicación se han comentado las divergencias entre el retrato gaditano

---

<sup>134</sup> García y Bellido, 1966, 486 ss.

<sup>135</sup> Rose, 1997, 132.

<sup>136</sup> Bouschung, 1990, 398.

<sup>137</sup> Kiss, 1975, 109 y 130.

<sup>138</sup> Garriguet, 2004, 68-70.

<sup>139</sup> León, 2001, 270, 274, 322 y 324,

<sup>140</sup> Blanco, 1965, 95.

<sup>141</sup> Garriguet, 2006, 154.

<sup>142</sup> León, 2001, 324.

<sup>143</sup> Winkes, 1995, 39 ss.

<sup>144</sup> Boschung, 1993, 45 ss.

con respecto a los tipos mencionados<sup>145</sup>. Sus rasgos fisiológicos más destacados son los ojos grandes, los pómulos anchos, la boca pequeña y el mentón breve, aunque se observa una casi total cubrición de las orejas por el cabello, la simplificación o esquematización de los rasgos faciales y motivos del peinado<sup>146</sup> de forma que debió de ser realizada por un taller provincial<sup>147</sup>. El busto está datado entre los años 4-37 y responde al modelo y estilo de época tiberiana, concretamente a partir del período en el que Tiberio adoptó a Germánico (año 4<sup>148</sup>). Las cabezas irían insertadas en estatuas y adosadas a la pared, a juzgar por el estado inacabado de las partes traseras. Así pues, el conjunto estaría presidido por Livia en el centro, con Germánico<sup>149</sup> a su derecha y Druso el Menor<sup>150</sup> a la izquierda, conforme al orden jerárquico sucesorio, de forma que la escultura principal del conjunto sería la vieja emperatriz flanqueada por sus nietos, cumpliendo un concreto objetivo, la transmisión del mensaje dinástico<sup>151</sup>.

En *Carthago* hay una representación que podría tener un objetivo propagandístico y de legitimación similar al de este conjunto escultórico de *Asido*. Se trata de un grupo familiar, que estaría formado por un retrato de Livia (**E20**), igualmente diseñado para ser insertado en un cuerpo, junto con otra cabeza de un varón julio-claudio, que podría representar a Druso el Menor. Aunque Livia porta el típico peinado de *nodus* –que permitiría la datación en época augustea–, al haber sido encontrada junto a un posible busto de su nieto Druso el conjunto podría datarse en el reinado de Tiberio. De igual manera, se puede observar de nuevo la trascendencia que adquirió la figura de Druso el Menor como heredero de Tiberio, tanto durante la vida de Germánico como, sobre todo, tras su muerte, cuando su figura alcanzó como sucesor del poder imperial su máxima difusión.

La adopción de Tiberio por parte de Augusto como su sucesor y la obligación para con este de adoptar a su sobrino Germánico como su descendiente en el poder, por delante de su propio hijo Druso el Menor, marcó la línea sucesoria. Sin embargo, la temprana muerte del hijo de Druso el Mayor en Oriente supuso que Druso el Menor se erigiera como el futuro candidato a emperador tras la muerte de su padre. Ante esto, la política dinástica desplegada fue notable. Así, aunque, a fin de

---

<sup>145</sup> Blanco, 1965, 96 ss.

<sup>146</sup> Garriguet, 2006, 154.

<sup>147</sup> Blanco, 1965, 98; García y Bellido, 1966, 486; León, 2001b, 324.

<sup>148</sup> Bartman, 1998, 166-167

<sup>149</sup> El retrato de Germánico es identificado como el tipo de “adopción”, aun cuando se tratase de una versión simplificada del mismo por la peculiar ordenación del flequillo (León, 2001b, 272; Garriguet, 2006, 154).

<sup>150</sup> El retrato de Druso II es del tipo Béziers, con ligeras variaciones por el peinado o la labra de las orejas sin vaciar.

<sup>151</sup> Garriguet, 2004, 74 y 83-84; id., 2006, 155.

legitimar el poder antes de la muerte de Germánico se representaba a Livia junto a sus dos nietos, el fallecimiento del hijo de su vástago menor supuso su representación más directa enfocada a la legitimación de su nieto Druso.

Las esculturas en honor a este hombre de forma heroizada, desnudo o junto a la figura de su padre o su abuela, y otras representaciones, de entre las que destaca la moneda señalada previamente son posteriores a esta muerte prematura.

En la moneda **N7** procedente de *Tarraco*, además de incidir en el anverso en Tiberio –quien ostentaba el poder en ese momento– se alude en el reverso a Livia –la persona que legitimaba su poder– y a su sucesor, Druso el Menor, además de confrontar las imágenes de estos dos cara a cara. Abuela y nieto mirándose a los ojos refuerzan la sucesión dinástica y aproximan la figura de Druso a la de Livia, en gran medida para lograr una mayor aceptación de la sociedad romana. Este esquema se reformaría de forma paralela en la iconografía escultórica, tal y como se ha podido observar en los grupos escultóricos y epigráficos de los que formarían parte la inscripción **I7** y las esculturas **E8** y **E20**.

La escultura **E14**, procedente de *Baeterrae*, se conserva casi intacta. Presenta a Livia con una tenue madurez, de acuerdo con la identificación de Poulsen (1946)<sup>152</sup>. Este retrato pertenece a grupo dinástico realizado cronológicamente en dos fases distintas: en un primer momento en el período augusteo, cuando se erigieron los retratos de Agripa y Julia la Mayor, completado con posterioridad en el reinado de Tiberio cuando se añadieron los retratos de Tiberio, de Livia, de Druso el Menor, de Germánico y de Nerón César<sup>153</sup>. Dicho esto, la escultura de Livia pertenece al segundo ciclo de este grupo familiar realizado tras el ascenso al poder de Tiberio, cuando a través de esta ampliación se pretendía incidir en la transferencia del poder imperial de la *gens Iulia* a la *gens Claudia*<sup>154</sup>.

De este mismo territorio procede de *Lugdunum* el epígrafe honorífico **I23**, datado entre los años 39-40. A través de Livia, se hace hincapié en la línea sanguínea Claudia, con la expresa referencia a su progenitor Druso y a todos sus descendientes, hijos y nietos, todo ello con la

---

<sup>152</sup> Bartman, 1998, 167.

<sup>153</sup> Rose, 1997, 126-128. Aunque en 1844 fueron hallados ocho retratos, en la publicación de Belhomme (1845) se hacía referencia a la existencia de diez, hecho que ha generado que los siguientes estudios al respecto repitan ese error. De hecho, el grupo del hallazgo lo componen los siete ya mencionados y una cabeza de tamaño colosal de Antonino Pío.

<sup>154</sup> Balty - Cazes, 1995, 96-101.

finalidad última de reforzar la trascendencia pública alcanzada por la *gens Claudia* en el poder imperial.

Ya en África, a Tiberio se debe la construcción del templo de Roma y de Augusto de *Leptis Magna* entre los años 14-19. Es digna de señalar la vinculación del culto a la diosa Roma con el de Augusto divinizado, documentado en el Oriente griego, pero no en Occidente. Este templo es contemporáneo del que Tiberio permitió levantar en el año 15 en *Tarraco*, que fue el ejemplo para todos los templos dedicados a Augusto divinizado de fecha posterior, como el de Augusto y Livia en *Vienna*. Así lo expresa Tácito:

*Templum ut in colonia Tarraconensi strueretur Augusto petentibus Hispanis permissum, datumque in omnis provincias exemplum. Centesimam rerum venalium post bella civilia institutam deprecante populo edixit Tiberius militare aerarium eo subsidio niti; simul imparem oneri rem publicam, nisi vicesimo militiae anno veterani dimitterentur. Ita proximae seditionis male consulta, quibus sedecim stipendiorum finem expresserant, abolita in posterum.* (Tac. Ann. I, 78, 1)

Se accedió a la solicitud de los hispanos para erigir un templo a Augusto en la colonia de Tarragona, y con ello se dio a todas las provincias un ejemplo. Aunque el pueblo estaba descontento del impuesto de la centésima de las cosas venales establecido tras la guerras civiles, declaró Tiberio que ése era el sostén del presupuesto de guerra; añadió que sería una carga intolerable para el estado el que los veteranos se licenciaran antes de los veinte años de servicio. Así, los acuerdos en mala hora tomados con motivo de la reciente sedición, y en virtud de los cuales habían arrancado a la fuerza el licenciamiento a los dieciséis años, quedaron abolidos para lo sucesivo.

Según una inscripción neopúnica del arquitrabe de la entrada, se colocaron en el interior esculturas de *Dea Roma*, de Augusto, de su esposa Livia y de Tiberio<sup>155</sup>. Las esculturas halladas en el templo y sus alrededores se han clasificado en varios grupos. Una inscripción neo-púnica (IPT 22) realizada por los magistrados *Balyathon* y *Bodmelqart* incluye una lista en que se menciona a Roma, Augusto, Tiberio, Livia, Germánico, Druso el Menor, Agripina la Mayor, Antonia la Menor, Livila, Vipsania Agripina y Tiberio Gemelo y Julia Livila. Con todo, de esta lista de retratos actualmente faltan los de Agripina la Mayor y Livila, quizá porque sus estatuas pudieron ser retiradas del templo, después del destierro de Agripina del año 29 y de la condena de Livila del año 32. Este conjunto muestra una evidente unidad estilística. Cualesquiera que sean los tipos a los que

---

<sup>155</sup> Blázquez, 2001, 3.

se adscribe cada una de las diferentes estatuas, el tratamiento de los retratos es de una elección y de una técnica única, lo que no impide, dentro de este conjunto estilístico, la existencia de variantes que revelan una reflexión sobre el lugar de los diferentes personajes en relación con el poder<sup>156</sup>.

La escultura de mármol blanco **E26** es un retrato esculpido para ser insertado en un cuerpo. Fue hallada en el *forum vetus*, cerca del templo de Roma y Augusto, junto a una cabeza de Roma y otras julio-claudias –Augusto, Roma, Tiberio, Germánico, Druso el Menor, Agripina la Mayor, Antonia la Menor, Agripina la Menor, Livila–, con las que formaría un conjunto escultórico, tal y como se ha comentado con anterioridad. En conjunto, las cuatro primeras esculturas, que representarían la primera fase de la dinastía julio-claudia, se debieron de ubicar en el templo de Roma y Augusto; en su segunda fase, se debieron de añadir los sucesores directos de Tiberio, es decir, su sobrino y su hijo posiblemente con sus respectivas esposas.

Rose señala que el templo estaba dividido en dos *cellae* con 4 m de ancho, por lo que consecuentemente había espacio para los acrólitos de Augusto y Roma. La estrechez de estas sugiere que, cuando fue planificado, sus diseñadores no anticiparon el añadido de las esculturas colosales de Tiberio y Livia, por lo que el lugar más probable para ambas imágenes fue la *pronaos* del templo, ya que, a pesar de su altura de unos cuatro metros, debieron de estar colocadas en un área resguardada, quizá cada una a un lado de la entrada del templo<sup>157</sup>. Por otro lado, este investigador señala que la cuadriga de Germánico y Druso el Menor estaría rodeada por sus esposas y madres<sup>158</sup> y el grupo localizado en el ala meridional en un podio de 5 m de altura en frente del templo de Augusto y Roma<sup>159</sup>.

Rose indica cómo un grupo escultórico diferente, formado por estatuas con bases inscritas, en el que se observa sin duda la formación de un grupo familiar claudio, compuesto en su totalidad no antes del año 45. El conjunto está formado por las esculturas del *divus Augustus*, de la *diva Augusta*, de Tiberio, de Mesalina y de Claudio, como emperador y *divus Claudius*. Asimismo, Rose propone

---

<sup>156</sup> Smadja, 1978, 178-181.

<sup>157</sup> Rose, 1997, 182-184.

<sup>158</sup> Rose (*loc. cit.*) demuestra también que la localización de las esculturas de las mujeres y madres de los dos príncipes no es segura; se cree que Agripina y Livila estarían a la izquierda de la cuadriga y Antonia y Vipsania a la derecha, pero solo lo señala como hipotética reconstrucción del conjunto, además de incidir en que únicamente las esculturas de Antonia y Agripina la Mayor han sobrevivido (también varias bases de estatua de una altura media de 7 metros).

<sup>159</sup> La presencia de Tiberio Gemelo, hijo de Druso el Menor, sería añadida con posterioridad en época de Gayo, al igual que la figura de su hija Julia Livila, siendo también posible el levantamiento de figuras en honor al resto de los hijos de Gayo.

otra división interna, que formaría otro grupo escultórico, compuesto solo por el *divus Augustus* y el emperador Claudio, que se localizaría en los *rostra*, en frente del templo de Augusto y Roma.

De igual forma las estatuas de Augusto, Tiberio<sup>160</sup> y Livia<sup>161</sup> fueron levantadas en torno al templo de Roma y Augusto, pero que las otras tres estatuas se levantaron como imágenes del emperador y sus hijos. La formación original del grupo es difícil de determinar, aunque parece plausible que las estatuas de Claudio y Mesalina se yuxtapusiesen con las de Augusto y Livia. La escultura de Mesalina seguramente fue destruida en el año 48 tras su condena; y es lógico pensar que las esculturas de Agripina y Nerón se pudieron añadir al conjunto el año 50 –aunque no existen evidencias al respecto– y que el grupo se cerró con la escultura del *divus Claudius* después del año 54.

En *Leptis Magna* el tema principal del conjunto es la continuidad dinástica. El grupo de estatuas se puede dividir en dos partes: Roma, Augusto, Livia y Tiberio, por un lado, y Germánico, Druso, sus madres y sus esposas por otro. Es Tiberio quien constituye el centro de gravedad de ambas líneas temporales y es el modo de representación elegido el que revela diferentes enfoques de lo que es un concepto común, el de la legitimidad de la dinastía julio-claudia.

Según Smadja este grupo dinástico debe compararse con otros conjuntos escultóricos. El ejemplo ideal es el de Béziers (*Baeterrae*). Con el análisis comparativo de los dos grupos se puede observar que la composición de los conjuntos variaba según el momento de su constitución. El conjunto de Béziers, realizado al final del reinado de Augusto, yuxtapone las soluciones sucesivas del *princeps* al problema dinástico: por un lado, la línea sanguínea de Agripa y Julia la Mayor y, por otro, la de Livia.

Según este autor el grupo de Béziers está compuesto por cabezas cuyas partes posteriores no están trabajadas, lo que hace suponer que se colocaron en un edificio, probablemente un templo del foro. Su unidad estilística es clara: tiene un carácter provincial evidente en la falta de delicadeza en la copia de los modelos probablemente enviados desde Roma. Aunque se desea la uniformidad de los retratos y los rostros son pacíficos y tranquilos, no se ven afectados por el marchitamiento del tiempo, son testigos de la visión idealizada de la *domus* imperial, un preludio de su “heroísmo”.

---

<sup>160</sup> Tiberio porta la corona cívica y está representado al estilo de Júpiter. Se trata de una escultura póstuma, quizá del mismo tipo que el empleado para los homenajes en honor a Augusto y Claudio.

<sup>161</sup> En lo que atañe a la imagen de Livia, Rose (*loc. cit.*) demuestra que ésta ha sido incorrectamente restaurada, ya que su parte inferior no encaja con su parte superior, por lo que entre ambas no hay correspondencia en la vestimenta.

Esta percepción utópica y épica también se reproduce en los retratos de *Leptis Magna*, aunque de manera distinta en función del tamaño y el lugar concreto que cada miembro de la dinastía ocupó dentro del santuario. De hecho, cuatro de las cabezas –las de Roma, Augusto, Tiberio y Livia– son de tamaño mayor al natural, solo trabajadas por la parte visible, lo que significa que estaban apoyadas contra una pared, probablemente al fondo de la *cella* del templo. Por otro lado, la inscripción neopúnica antes mencionada señala que Augusto y Tiberio se sentaron en tronos, lo que vincula las características escultóricas con las dimensiones colosales y el carácter majestuoso de las estatuas. Es necesario subrayar la diferencia entre los dioses *per se* –Roma y el *divus Augustus*– y las representaciones de los miembros vivos de la familia imperial –Tiberio y Livia–, promovidos como inmortales. En cuanto a los cuatro retratos restantes, que habrían sido colocados en la *pronaos* del templo, tendrían un carácter común: la juventud.

Este conjunto escultórico, directamente relacionado con el arte de la corte augustea, da testimonio de una “adhesión a los ideales plásticos dominantes” que en sí misma es solo un aspecto de una adhesión total a los principios del Imperio.

Al mismo tiempo, la ejecución muestra una gran flexibilidad, combinada con un deseo de animar el espacio del monumento, mientras se mantiene el carácter majestuoso y sobrehumano del conjunto de unas esculturas tal vez ejecutadas, si no por el mismo artista, al menos por el mismo taller local<sup>162</sup>. El templo de Roma y Augusto tendría la función esencial de consagrar el poder de Tiberio y la durabilidad de su dinastía. Así, la importancia de su decoración evidencia que es él quien polariza el espacio del foro, de modo que a su alrededor se colocaron las estatuas del segundo ciclo y del período claudiano<sup>163</sup>.

En su reconstrucción del *rostrum* del templo de Augusto y de Roma, el profesor Boschung dispone la cuadriga de Germánico y Druso el Menor en la mitad, con cuatro esculturas sedentes en cada uno de los pilares principales del edificio<sup>164</sup>. Sitúa de izquierda a derecha a la *diva Augusta*<sup>165</sup>, al *divus Augustus*, al *divus Claudius* y a otra mujer –quizá en principio Mesalina, luego sustituida

---

<sup>162</sup> Smadja, 1978, 178-181.

<sup>163</sup> Smadja, *cit. supra*.

<sup>164</sup> Boschung, 2002, *Leptis Magna*, Theaterbezirk Beilage 2.

<sup>165</sup> Boschung coloca la escultura de *diva Augusta*, señalada por Rose como estatua de pie, como escultura postrada sobre trono, por lo que, aunque su representación es factible, es posible tanto que las dos mujeres estuvieran de pie como que existiese otra escultura diferente de Livia representada como *diva Augusta* sentada sobre trono.

por Agripina la Menor<sup>166</sup>—, cuya parte superior no se conserva, lo que hace imposible su identificación.

En mi opinión, es posible una conjunción de las tres teorías señaladas, ya que, a pesar de que parecen muy diferentes, es factible unificarlas. Dentro del templo se ubicarían sendas esculturas del *divus Augustus* y de Roma, para que en su entrada contra la pared se erigieran las esculturas de tamaño mayor al natural de Livia y Tiberio. Abajo, en el centro del *rostrum*, se levantaría la cuadriga con Germánico y Druso el Menor, para estar acompañados a la izquierda por sus esposas y a la derecha por sus madres. Es posible que, al ser condenadas ambas esposas, sus esculturas sufrieran la *damnatio memoriae* y fueran sustituidas por las de Tiberio Gemelo y Julia Livila. En lo que atañe al frente del *podium* del *rostrum* es posible combinar la teoría propuesta por Rose y Smadja con la de Boschung. Cuatro esculturas sedentes gobernarían la primera línea visual: la pareja divina julio-claudia contrapuesta al matrimonio de Claudio y Mesalina. Pero si, tal y como señala Smadja, Tiberio era el hilo conductor en torno al que se articula el grupo claudiano, la escultura póstuma de Tiberio debería de haberse erigido en primera línea del podio entre el *divus Augustus* y la *diva Augusta*, posiblemente para incidir en su legado y en su adopción por la *gens Iulia*, al mismo tiempo que incidía en su línea de sangre claudia.

Aunque sea imposible realizar una afirmación sobre la ubicación concreta de este grupo —al fin y al cabo, suposiciones basadas en la legitimación de los distintos emperadores que llegaron al poder y lo que ellos buscaban que viese el pueblo romano—, la representación divinizada de Claudio vendría a concluir el conjunto, que pudo ubicarse en el frente, entre su propia escultura y la de Mesalina.

A falta de otros hallazgos, hay que reconocer que no es posible realizar una reconstrucción absoluta de esta área cívica dedicada al culto imperial de la *domus Augusta* julio-claudia.

---

<sup>166</sup> McHugh, 2004, 9-11, desarrolla de forma más profunda y detallada las prácticas de *damnatio memoriae* y la manipulación de la memoria de las mujeres julio-claudias.



### 4.5.3 La asimilación de Livia a las grandes diosas y virtudes romanas. Difusión de una ideología

Se ha identificado en los reversos de las emisiones **N5** y **N6**, procedentes de *Italica*, a la esposa de Augusto, asimilada a una diosa, cuya iconografía resulta de especial interés y sugestiva. Se muestra sentada sobre trono con cornucopia y patera, pero se mantiene constante el busto radiado del *divus Augustus* con estrella y haz de rayos en el anverso<sup>167</sup>. Buscar un modelo en la amonedación oficial no es difícil<sup>168</sup> y pudo servir de inspiración, pero aun así existen diferencias, como el volver la figura a la izquierda, cuando todas las oficiales miran a la derecha, o el colocar el cetro transversalmente en vez de en posición vertical. A pesar de estos pequeños detalles, la mayor diferencia es la leyenda, en la que se identifica a Livia como IVLIA AVGVSTA, ya que dicho título no apareció en las figuras femeninas de las monedas oficiales hasta la muerte de la emperatriz (**NR3**). Esta novedad no es única y aislada de Itálica, puesto que también se empleó en Oriente<sup>169</sup>. La ausencia de nominación expresa para la estampa femenina dificulta su identificación, aunque su conexión con las leyendas y figuras del anverso hacen pensar en su representación como sacerdotisa del *divus Augustus*<sup>170</sup>.

Este tipo de representación emulando el patrón imperial también se reproduce en cecas provinciales y locales con diferencias similares: *Carthago* (**N56** y **N57**), *Hippo Diarrhytos* (**N25**), *Utica* (**N26**, **N27**, **N28**, **N29**, **N30**, **N31**, **N32**, **N33**, **N34**, **N35**, **N36**, **N37**, **N38**, **N39**, **N40**, **N41**, **N42**, **N43**, **N44** y **N45**), *Colonia Iulia Paterna* (**N46** y **N47**), *Thapsus* (**N49** y **N51**) y *Leptis Magna* (**N54** y **N55**).

Las dos series procedentes de *Thapsus* muestran junto a la figura de Livia sendas leyendas muy particulares, en la primera se alude a la emperatriz como *Ceres Augusta* y en la segunda como *Iuno Augusta*, mientras que en las series acuñadas en *Leptis Magna* se hace referencia a la primera

---

<sup>167</sup> García Villalba, 2015, 47.

<sup>168</sup> Figuras femeninas con velo y sentadas que llevan un largo cetro o lanza en una mano y patera o rama de olivo en la otra se encuentran en áureos, denarios y ases emitidos en Roma y en *Lugdunum*. Su cronología estaría entre los años 15-16 para dupondios y ases de la ceca de Roma portando patera (RIC, I, 33-36 y 71-73), aunque los áureos y denarios que llevan la rama proceden de *Lugdunum* y permanecen sin datar a lo largo del gobierno tiberiano (**N17**, **N18**, **N19**, **N20**, **N21** y **N22**).

<sup>169</sup> Chávez, 2010, 130-131 (RPC, *Hippo* n° 711; *Cnossus* n° 986, 988, *Cyprus* n° 3919) y en Hispania (RPC, *Tarraco* n° 233, *Emerita* n° 39-49, *Caesaraugusta* n° 341 y *Colonia Romula* n° 73).

<sup>170</sup> Aguilera, 2017, 428-429.

dama de Roma como *Augusta Mater Patria*<sup>171</sup>. Estas leyendas sirven para reforzar y subrayar la proximidad de estas ciudades con la familia imperial a través de su intermediaria Livia, con el título de *Augusta*. Este título pudo tener un carisma similar al del emperador Augusto divinizado; además, se trata de una denominación que permitiría concentrar tras la *consecratio* de Livia un vínculo con los dioses protectores de Roma que aportaban con la mediación de aquella prosperidad y fecundidad<sup>172</sup>.

El busto de Livia también se atestigua en diversas cecas de procedencia muy diversa: Alejandría (N62, N64, N65, N67, N69, N71, N73, N74, N75, N76 y N77), *Utica* (N58), *Colonia Iulia Paterna* (N48), *Thapsus* (N50), *Oea* (N52 y N53) y *Gallia Comata* (N25). Nótese, además, que la serie N75 de Alejandría muestra en el reverso un creciente lunar y estrella, al igual que acontece en la serie monetar N4 de *Hispalis*, por lo que podría tratarse de una iconografía norteafricana llegada a la Península Ibérica antes de la conquista romana<sup>173</sup>.

En la escultura femenina monumental E8 de *Iponuba*<sup>174</sup>, incluida en un grupo escultórico erigido entre los años 20-40, con velo, provista de cornucopia –por ello, asimilada a la *Fortuna* o *Abundantia*<sup>175</sup>– y representada sentada sobre trono. En el rostro se aprecia la plasmación esquemática de los rasgos fisionómicos estereotipados de Livia a la vez que luce el peinado *nodus* tipo Fayum, aunque simplificado y con algunas variantes, lo que contrasta con la marcada idealización juvenil del rostro de la emperatriz, con una tendencia al esquematismo en la reproducción de las vestimentas y de los cabellos<sup>176</sup>. El velo con que se representa –elemento propio para representar la *pudicitia* de la mujer casada– permite fechar en el período en el que Livia asumió el nombre de *Iulia Augusta* con la muerte de Augusto.

---

<sup>171</sup> Es llamativa esta referencia tanto en la forma como en el fondo, ya que tal y como señala Bauman (1994, 131-132) lo esperable sería *Augusta Mater Patriae*, por lo que debió de ser un error del abridor, ya que no tiene paralelos epigráficos.

<sup>172</sup> Martín, 2012, 268.

<sup>173</sup> El creciente lunar es un símbolo del territorio norteafricano; se trata de un símbolo de *Tanit* que se repite en numerosas estelas púnicas y neopúnicas y la estrella suele aparecer en las acuñaciones autónomas de *Cesarea* a finales del s. I a. C. Para más información sobre iconografía norteafricana, Salcedo, 1996.

<sup>174</sup> Descripción de las excavaciones arqueológicas: Valverde y Perales, 1982; Valverde y Perales, 1902, 253-257; Valverde y Perales, 1903, 521-525; Valverde y Perales, 1905, 167-168.

<sup>175</sup> García y Bellido, 1949, 191 y 159, n° 225 y 204 y n° 248 y n° 171; Boschung, 1993b: 54 ss; Winkes, 1995, 39 ss y 130-131, n° 55; López, 1998, 52 y 95-86 ss. n° 25 y 84 ss., n° 53, n° 54; León, 2001b: 328-329, n° 101; Garriguet, 2001, 24-25, n° 35, 36 y 37; 2004, 76-78; 2006, 166.

<sup>176</sup> Castillo, 2008, 151-153.

A pesar de la factura provincial, la escultura está dotada de monumentalidad<sup>177</sup>. El modelo escultórico sedente está plasmado en sus líneas básicas, manteniendo el predominio de las verticales enfatizadas por la caída del velo. Destaca en esta escultura el ya mencionado cuerno de la abundancia que Livia sostiene sobre su brazo izquierdo, elemento que muestra una técnica ajena al panorama escultórico de *Iponuba*, lo que sugiere que dicho cuerno pudo haber sido realizado por una mano diferente del resto, tal vez por un artista procedente de un taller itálico<sup>178</sup>.

El conjunto escultórico estaría integrado por esculturas datadas en el principado de Tiberio, por un lado, dos personajes femeninos en posición sedente, Livia y una divinidad, además de un personaje togado de tamaño algo mayor que el natural. Se han propuesto varias hipótesis en torno a la identificación y representación de esta estatua. Por un lado, se ha descartado su representación como Ceres debido a la falta de *corona spicea*. Por otro, su asimilación a la *Abundantia* es improbable, aunque posible, ya que, a pesar de aparecer dicha deidad en una acuñación augustea de Alejandría, no alcanzó su proyección oficial hasta época antonina. Además, también se ha discutido su representación como *Fortuna*, con cuyos atributos Livia es representada en una serie de emisiones en las que su imagen es muy similar a la hallada en *Iponuba*, y con el concepto abstracto de *Iustitia*, cuya iconografía también incluye el cuerno de la abundancia. En cualquier caso, el complejo sistema de asimilaciones que desde el inicio del Principado sufrió Livia, unido a la ecléctica y ambigua iconografía de las deidades<sup>179</sup> mencionadas, impide determinar con seguridad a qué deidad fue asimilada Livia en esta escultura (*Abundantia*, *Fortuna* o *Iustitia*<sup>180</sup>).

La cornucopia con los frutos que surgen del cuerno se refuerza con los estilizados roleos y motivos florales que se encuentran tallados sobre su superficie y que remiten al motivo vegetal que desde el *Ara Pacis* se extendió por todos los elementos arquitectónicos y decorativos, con un significado como el de la propia figura, representar la polisemia, para lo que en primer lugar habría

---

<sup>177</sup> Las carencias técnicas del escultor son evidentes, tanto por la rigidez del modelado, como por la talla de los pliegues y de la túnica sobre el pecho, por el escasamente matizado relieve bajo el ceñidor y por la excesiva longitud del cuello.

<sup>178</sup> Castillo, 2008, 162.

<sup>179</sup> Estas virtudes, identificables únicamente mediante atributos, carecían por lo general de una figura mitológica asentada y ofrecían un valor simbólico impreciso, caracterizado por su polisemia. Por ello, la superposición de la figura de Livia borraba el confuso carácter de estas divinidades sin atentar contra los principios tradicionales de la religión romana, quedando la imagen de la emperatriz asociada a una serie de valores positivos ligados a la idea de *salus* ('salvación') y de *Mater Patriae*. Así pues, esta escultura superpone dos significados a un mismo significante, el denotado por el retrato de la emperatriz y el de la divinidad que personifica en el plano icónico escultórico, el cual puede compararse con la metáfora en el nivel literario.

<sup>180</sup> Castillo, 2008, 175-176.

que identificar quien acompaña a la figura de Livia, en este caso una divinidad por su tipología y su carácter colgante. Puede tratarse de la *Dea Roma*, como sucede en el conjunto de *Leptis Magna*. Caso de ser acertada esta hipótesis, este conjunto habría articulado el concepto capital de la cultura augustea de la prosperidad alcanzada mediante el triunfo, para lo que en este mensaje *Dea Roma* sería la personificación de la *romanitas* y de la potencia militar del pueblo romano, que se combinarían con la figura de Livia, asimilada a su vez a una divinidad de la fertilidad, fuese *Fortuna*, *Abundantia* o *Iustitia*. La complementariedad de ambas figuras podría ser interpretada por cualquier habitante de Roma, ya que establecía una relación iconografía que –siempre fuertemente ligada a la poesía de Virgilio y Horacio– se difundió por todo el Imperio: el concepto de la *Pax Augusta*, que asociaba a la *Dea Roma*, con la prosperidad política y social y con la victoria sobre la que se asentó el Imperio romano.

A estas dos esculturas se les uniría el personaje togado. Es probable que se trate de Tiberio tanto por su tipología como por datación estilística, ya que Livia solía representarse junto a éste como guardiana del legado de Augusto y depositaria de la legitimidad dinástica.

Así pues, el conjunto buscaría reunir a la *Dea Roma*, símbolo de la prosperidad política y social, a la figura de Livia como garante de la legitimidad sucesoria y a Tiberio, como detentor del poder imperial. De nuevo es probable que una estatua de Augusto formara también parte de este complejo, lo que cerraría el círculo como predecesor de Tiberio, esposo de Livia y reinstaurador del orden de la República, personificada en la *Dea Roma*<sup>181</sup>. Al fin y al cabo, la composición de un conjunto completo y cerrado solo se podría corroborar a partir de la epigrafía.

\*\*\*

El retrato **E6**, procedente de Córdoba, evidencia su ejecución en un taller local por al tratamiento un tanto simplificado de los mechones del cabello, aunque la pieza, ahora en mal estado, no careció en absoluto de calidad<sup>182</sup>. Se observa una clara correspondencia con la primera emperatriz de Roma, de acuerdo con las descripciones de la fisionomía de Livia, divulgadas a través de las fuentes literarias y confirmadas por los múltiples retratos conservados hoy día<sup>183</sup> y debido a este tipo de peinado y los rasgos faciales. La carencia de *nodus* o tupé protuberante sobre la frente y

---

<sup>181</sup> Castillo, 2008, 177-180.

<sup>182</sup> Garriguet, 2006, 166.

<sup>183</sup> Garriguet, 1999, 93.

de trenza sagital incide en la no identificación cronológica con los retratos de la emperatriz de época augustea, sino que este nuevo peinado de aire clasicista y raíz helénica al estilo de *Salus Augusta*<sup>184</sup>, *Pietas* o *Iustitia* lo sitúa en época tiberiana en torno a los años 22-23<sup>185</sup>.

La trascendencia de este retrato no solo recae en su conservación, sino en su propio significado. Está realizado en el mismo material que el busto esculpido en honor al entonces emperador Tiberio y ambas cabezas pertenecían a sendas esculturas corpóreas que junto a las estatuas femeninas conservadas no identificables y la estatua masculina del tipo Hüftmantel, atribuida al *divus Iulius* o al *divus Augustus*. En cualquier caso, por su cronología tardo-augustea o tiberiana pueden ser identificadas como un conjunto escultórico en honor de la familia imperial de época julio-claudia temprana, lo que recalca el carácter sagrado de esta área y su temprana conexión con el culto imperial desarrollado por la colonia desde las primeras décadas del siglo I<sup>186</sup>.

Una información relevante aportada por este retrato cordubense es el cambio de peinado hacia un estilo más helenizante empleado a partir del reinado de Tiberio, lo que puede relacionarse con los atributos portados por la emperatriz –diadema, *tutulus*, corona vegetal–, que solo emplea en este peinado. Sin duda, el significado de estos aporta información clave para la identificación e interpretación del retrato mismo, ya que la diadema era un elemento propio de las divinidades y, a partir de Livia, de las damas de la familia imperial que recibieron el título de *Augusta*. Además, este atributo podría suponer cierta asimilación de Livia o bien a las divinidades femeninas (Ceres, Juno, Venus y Fortuna) o bien a virtudes personificadas (*Iustitia*, *Pietas*). En cuanto al *tutulus*, es un atributo propio de Livia en su condición de sacerdotisa del *divus Augustus*, lo que orienta mejor la cronología de los retratos con esta cinta. Respecto a la corona de espigas y flores, que en ocasiones también lleva el *tutulus*, aparece en retratos posteriores al año 14.

La adopción de la diadema como símbolo de su nueva dignidad debido a su cargo de sacerdotisa principal del *divus Augustus* marca un momento histórico, político y religioso concreto, un momento de cambio que lleva de la mano un cambio de peinado inspirado en el de las divinidades femeninas, ya que en la mayor parte de su iconografía así la portaban,; además, desde la perspectiva estética es difícil de imaginar una diadema sobre un peinado con tupé<sup>187</sup>.

---

<sup>184</sup> Bartman, 1998, 144-145.

<sup>185</sup> Vicent, 1987, 352-354.

<sup>186</sup> Garriguet, 1999, 109.

<sup>187</sup> Vicent, 1987, 357-358.

El hecho de que el retrato no muestre la verdadera edad de la emperatriz en el momento de su realización puede deberse al hecho de que a la mayoría de los retratos imperial de la iconografía romana se aplicaba un rejuvenecimiento de los rasgos faciales, ya que sus figuraciones desempeñaban una función propagandística, política y religiosa, de la dinastía. Se suprimían los rasgos temporales del rostro humano, no solo para potenciar la finalidad legitimadora del estatus político, sino también por motivos de vanagloria y estéticos, en suma, por una pretensión del poderoso de aparecer ante sus súbditos como eternamente joven, fuerte y bello<sup>188</sup>.

Tanto el retrato de Livia como el de su hijo pudieron ser obras salidas de un taller local, aunque reflejan bien los modelos de representación oficial de sendos personajes difundidos desde Roma en época tiberiana. Por ello, podría tratarse de obras coetáneas de la petición que una embajada de la Bética realizó a Tiberio de erigir en dicha provincia un templo dedicado a él y a su madre. Esta petición no quiere decir que las figuras mencionadas pertenezcan a sendas imágenes de culto de Livia y Tiberio, ya que el emperador denegó dicho permiso y tales efigies podrían datarse en fechas anteriores o posteriores al envío de la supuesta embajada. Aun así, puede entenderse que a través de estos retratos la ciudad de Córdoba quisiera reflejar su lealtad hacia los miembros de la dinastía julio-claudia<sup>189</sup>. En directa consonancia con esto, se ha señalado la posible existencia de un área sacra o atrio, tal vez un *Augusteum* donde venerar a Augusto y a su familia<sup>190</sup>, aunque podría tratarse de un *aedes Dianae et Apollinis* en esta ciudad<sup>191</sup>.

En África, la inscripción **I24** procedente de *Nepet*, datada el año 18, es un epígrafe cultural dedicado a *Ceres Augusta*, madre de los campos. Es pues un *titulus* de gran trascendencia y muy llamativo, ya que la asimilación de Livia con la diosa Ceres es muy popular en los países de influencia púnica, donde se realizaba su fertilidad. Puede que se diese una asimilación entre esta diosa romana con la diosa local *Tanit*, divinidad de la agricultura relacionada con la fecundidad y la protección de los muertos, a los que conducía y guiaba en su camino hacia el más allá y garantizaba su resurrección. Ceres, además de ser una diosa de la fertilidad y fecundidad, tenía su contrapartida en el otro mundo, por lo que es muy probable la asimilación de ambas diosas. Según esto, al tratarse *Tanit* de la diosa más importante de la mitología cartaginesa, la consorte de *Baal* (el

---

<sup>188</sup> Vicent, *loc. cit.*, 360-361.

<sup>189</sup> Garriguet, 2000, 165.

<sup>190</sup> León, 1999, 26 y 72.

<sup>191</sup> Garriguet, 1997, 108 ss.; id., 1999, 87-106 ss.

Júpiter púnico) y patrona de *Carthago*, al asimilarse a la diosa romana y esta a su vez a la primera emperatriz de Roma, es de suponer que se realizasen gran número de homenajes en honor a *Ceres Augusta* aludiendo a la figura de Livia.

Evidencia de esta gran trascendencia de *Tanit-Ceres-Tyche-Livia* es la estatua **E28**, de tamaño mayor al natural, hallada en el teatro de *Leptis Magna* junto con la inscripción **I28** *Cereri Augustae Sacrum*, realizada por el *proconsul C. Rubellius Blandus* en los años 35-36. Por tanto, es posible que en su origen se hallara en el templo de *Ceres-Tyche* de la ciudad. Se trata de una estatua de pie de tamaño colosal de época tiberiana, aunque estilísticamente podría datarse en época claudia. Formada por varios bloques donde se adjuntaba la cornucopia que portaba, el cabello está peinado con raya en medio y decorado con una corona de *Tyche*. De esta forma puede decirse que la estatua muestra una inusual iconografía de asimilación entre Livia y *Tyche*, ya que en la mano izquierda tenía una cornucopia, atributo de *Tyche*, que es asimilada a su vez a Ceres, ya que perdura una corona floral que completa la asociación divina introduciendo la referencia a esta última diosa. Con esta asimilación se buscaba identificar a Livia con las diosas de la fertilidad, de forma que está vestida a la manera griega helenística<sup>192</sup>.

En la cara opuesta del teatro se halló una inscripción en honor al *princeps* Augusto<sup>193</sup>; detrás de ésta una en honor a los *Dii Augusti*<sup>194</sup>, a su izquierda una en honor a Augusto<sup>195</sup>, otra en honor al *Numen Augusti*<sup>196</sup>, una tercera en honor a Druso<sup>197</sup>, una cuarta en honor al *divus Augustus*<sup>198</sup>, una escultura en honor a un flamen de Augusto<sup>199</sup> y una cabeza masculina<sup>200</sup>. Ante esta sucesión de

---

<sup>192</sup> Bartman, 1998, 179-180.

<sup>193</sup> Boschung, 2002, 2: IRT 320: Imp(eratori) Caesari divi f(ilio) Aug(usto) / pont(ifici) max(imo) co(n)s(uli) desig(nato) XIII / tribunicia po[t]estate XXI / Fulvii Lepc[itani] c[ons]er[vatori].

<sup>194</sup> IRT 273; LBIRNA 32; AE 1951, 85: Dis Augustis / Q(uintus) Marcius C(ai) f(ilius) Barea co(n)s(ul) XVvir s(acris) f(aciundis) fetialis proco(n)s(ul) II patronus dedicavit / Iddibal Magonis f(ilius) Tapapius Lepcitanus de sua pecunia fecit.

<sup>195</sup> Boschung, 2002, 2: Imp(eratori) Caesari Aug(u)sti f(ilio) Aug(usto) p(atri) p(atriciae) pont(ifici) max(imo).

<sup>196</sup> IRT 324; LBIRNA 12; LBIRNA 13; LBIRNA 14; AE 1948, 7; AE 1948, 8; AE 1951, 85; AE 1993, 1707; AE 2003, 159: Numini Imp(eratoris) Caesaris divi f(ili) Aug(usti) pont(ificis) m[ax(imi) imp(eratoris) XX co(n)s(ulis) XII]I tr(ibunicia) pot(estate) XXXIII c(h)alc{h}idicum et porticus et / porta et via ab XVvir(is) sac(rorum) [dedica]ta est // Iddibal Himilis f(ilius) Caphada Aemilius d(e) s(ua) p(ecunia) f(aciendum) c(uravit) c(h)alc{h}idicum et porticus et portam et viam // Iddibal Himilis f(ilius) Caphada Aemilius d(e) s(ua) p(ecunia) f(aciendum) c(uravit) c(h)alc{h}idicum et porticus et porta(m) et via.

<sup>197</sup> IRT 336: ] D[r]uso Ca[es]ari.

<sup>198</sup> IRT 325: Divo Augusto.

<sup>199</sup> Boschung, 2002, 2.

<sup>200</sup> Boschung, 2002, 2.

homenajes en honor a la familia imperial –a Augusto, a su esposa y a su hijastro menor Druso el Mayor–, es evidente que en el núcleo y en el entorno del teatro de *Leptis Magna* se desarrolló un área sacra en honor a la *domus Augusta* donde rendir culto a sus miembros. Es llamativo el arco temporal de los restos hallados, iniciados en vida de Augusto y finalizados tras su muerte, ya que las inscripciones se inician con el *princeps* y concluyen con honores al *divus Augustus* y a Livia como Ceres; esta última ya en época tiberiana, como evidencia su peinado tipo *Salus Augusta*. Así, es imposible no pensar en el conjunto escultórico que expusiera a los distintos miembros de su familia del teatro de *Emerita Augusta*, donde la familia imperial también desarrolló una gran actividad iconográfica.

Finalmente, de *Urgavo* procede la inscripción **I13**, en la que se homenajea a *Iulia Augusta* por decreto de los decuriones. En este caso el poder cívico local es quien honra a la emperatriz con una inscripción, quizá con objeto de mostrarse afín o bien a la dinastía gobernante o bien solamente a su persona, lo que probaría de nuevo su gran influencia en la sociedad romana de la época.

#### **4.5.4. Homenaje a Alfidia madre de Livia**

De *Tucci* procede la inscripción **I10**, epígrafe de gran peculiaridad, porque en él no se honra a la emperatriz de Roma, sino a su progenitora, Alfidia.

Sin duda es un hecho de absoluta relevancia, ya que visualiza la gran importancia que Livia debió de alcanzar, hasta el punto de que se llegase a homenajear a su madre por haberla concebido y traído al mundo. Existen varias referencias conservadas en torno a la figura del padre de Livia, pero las alusiones realizadas a la figura de su *mater* son escasas.

A día de hoy se conservan solamente tres inscripciones<sup>201</sup> donde se hace alusión a Alfidia, madre de Livia Augusta y esposa de Marco Livio Druso. Una de ellas es la **I10**, procedente del territorio bético, la segunda inscripciones conservada también procede del territorio occidental del

---

<sup>201</sup> Destaca la escasez bibliográfica existente en torno al estudio la figura de Alfidia, madre de Livia Drusila, aunque cabe destacar algunas referencias bibliográficas que aluden a ella de forma muy escueta; así, Cid Zurita, 2014, 41-65; Harvey, 2011; Domínguez Arranz, 2009, 215-252.



Imperio de *Marruvium* de la *Regio IV* del *Samnium* en Italia<sup>202</sup>, mientras que la tercera procede del área Oriental del Imperio, de Samos y el epígrafe conservado está inscrito en griego<sup>203</sup>.

Las tres inscripciones conservadas destacan por un mismo motivo, la referencia realizada como *mater Augustae* aunque si bien las dos procedentes de Occidente se caracterizan por su brevedad la hallada en Oriente además incide en otros dos detalles de suma trascendencia. La referencia a *Iulia Augusta* como *diva* o diosa, y el motivo de la realización de este homenaje, honrar a Alfidia como madre de una mujer de suma importancia para Roma y el mundo. En otras palabras, se honra a la progenitora de Livia por haber dado vida a una ciudadana de vital y absoluta trascendencia y necesidad para el bienestar del Imperio Romano, de igual manera que se honró a la emperatriz por haber dado vida a su hijo menor Druso el Mayor, y a Cornelia Graco por haber dado la vida a sus hijos Tiberio y Cayo Graco. Además, ha de destacarse las tres inscripciones datarían de fechas similares, se habrían realizado posiblemente en torno a los años 45-55, por lo que se debieron de realizar después de la apoteosis y *consecratio* de la emperatriz, una vez hubiera sido incluida en el panteón romano.

Este pequeño número de menciones es el que concede tanto interés y relieve a este epígrafe, el hecho de tratarse de una anomalía realizada en esta localidad que puede que buscase mostrarse no sólo afin a la dinastía julio-claudia y su emperador, sino directamente a la primera emperatriz de Roma, Livia Drusila.

---

<sup>202</sup> CIL IX, 3661; ILS 125; AE 1950, 241b; AE 1993, 00572; A. Barrett, 2002, 270; Alfidia M(arci) f(ilia) mater Augustae. “Alfidia, hija de Marco, madre de Augusta”.

<sup>203</sup> IGR IV, 983: *Alphidian ten metera Theas Iulias Seabstes megiston agathon aitian gegonuian toi kosmoi*. “La madre de la diosa Julia Augusta, Alfidia, quien ha traído la causa de los mayores beneficios al mundo”. Esta inscripción en honor de Alfidia, madre de Livia Drusila, estaría acompañada por otro epígrafe en honor de su padre, Marco Livio Druso, formando un conjunto epigráfico de homenaje al matrimonio por haber dado la vida a la primera emperatriz de Roma. La segunda inscripción, IGR IV, 982: *Alphidian ten metera Theas Iulias Seabst e s megiston agathon aitian gegonuian toi kosmoi* (“Marco Livio Druso, padre de la diosa Julia Augusta”).

## 4.6. Homenajes a Livia durante los gobiernos de Calígula, Claudio y Nerón

### 4.6.1. Homenajes a la nueva *diva* del panteón romano: *diva Augusta*

#### 4.6.1.1. Culto imperial provincial

Los epígrafes hallados en Lusitania pueden ayudarnos a observar la evolución del culto imperial provincial. Tomar como ejemplo de sacerdocio para el *divus Iulius* al *flamen Dialis*, esto es, al *flamen* mayor, le daba a Julio César la categoría de divinidad mayor.

La inscripción **I1**, hallada en *Emerita Augusta*, se caracteriza por unas letras capitales cuadradas elegantes, que permiten datar la pieza en la mitad del siglo I, con rasgos paleográficos que coinciden con los de la inscripción **I2** también procedente de la misma ciudad. La trascendencia de este epígrafe es muy grande, puesto que es el primer caso de Occidente dedicado al emperador y a la emperatriz, asociación que sí se conoce previamente en Roma, lo que evidencia la temprana organización del culto imperial en *Lusitania* y permite aclarar la inscripción **I2**<sup>204</sup>, cuyo fragmento perdido contendría el nombre del dedicante, el cargo –seguramente *flamen provinciae Lusitaniae Divi Augusti et divae Augustae*– y la fórmula de consagración –probablemente *d(edit) d(edicavit)*–. Se trataría de una dedicación a Augusto y a Livia, ambos ya divinizados.

En el epígrafe **I6** procedente de *Scallabis*, *L. Pomponius M. F. Capito es flamen provincialis* del *divus Augustus* y de la *diva Augusta* después del año 48, tanto porque a partir del año 42, el *flamen provincialis* honraría tanto al *divus* como a la *diva* como porque en esta época aún no existía ni un culto diferenciado para las *divae* ni un grupo de flamínicas dedicadas a su culto<sup>205</sup>.

El pedestal de mármol **I2**, que tiene en la cara superior un agujero circular de 5 cm, parece que debía de tener otro en la parte perdida, de manera que se pudieran encajar los pies de una

---

<sup>204</sup> Ramírez Sádaba, 2003, 51-52.

<sup>205</sup> Étienne, 2002, 99.

estatua<sup>206</sup>. Han existido diferentes lecturas sobre esta inscripción<sup>207</sup>. La condición jurídica de *Albinus* es destacable: un *cognomen* que aparece en una estructura típicamente indígena, haciendo la filiación con el *cognomen* del padre, no con el *praenomen*, caso habitual en Lusitania. Pudo haber obtenido recientemente la ciudadanía o pudo ser un miembro de la élite indígena al que promocionó Roma para controlar mejor el territorio luso. En lo que a la datación de la inscripción se refiere, el profesor Edmondson aboga por los años 42-54, ya que paleográficamente los trazos de la librería se utilizan ya en época de Tiberio, aunque poco, y porque la pieza tuvo que grabarse entre la divinización de Livia (año 42) y la de Claudio (año 54)<sup>208</sup>. Étienne<sup>209</sup>, que respalda la lectura realizada por Edmondson<sup>210</sup>, cree ver una D después del *flamen* de la segunda línea, por lo que otorga a *Albinus Albui f.* el título de *flamen* del *divus Augustus* y de la *diva Augusta* (por simetría, restitución del dativo *DIVAE AVGVSTAE*). De esta forma un *flamen provinciae* masculino desarrollaría al mismo tiempo que el culto al *princeps* divinizado, al *divus Augustus*, el culto a Livia deificada, a la *diva Augusta*, además de levantar dos esculturas sobre sendos pedestales.

En estas inscripciones se observa un pequeño transcurso cronológico en el que se van reflejando las variaciones surgidas en el culto imperial.

El primer escenario de veneración está en *Conimbriga*<sup>211</sup> con una inscripción de *L. Papirius L. f.*, sacerdote provincial con el título *flamen Augustalis*, término que correspondía con el de Germánico, el primer sacerdote del *divus Augustus* en Roma. Se trata de un epígrafe en honor al *divus Augustus* que puede datarse en el momento más antiguo del culto imperial, cuando sólo se rendía honores al *princeps* divinizado. La segunda presencia de dicha devoción es la inscripción

---

<sup>206</sup> Inscripción perdida cuando Hübner la editó, se redescubrió en 1943 y se depositó en el MNAR de Mérida, donde se conserva (nº de inventario 1187).

<sup>207</sup> Hasta Álvarez Sáenz de Buruaga no se dio *DIVAE* como lectura correcta, ya que hasta entonces se había optado por leer *DIVI*. Después de esta lectura se inició la búsqueda de la figura de una mujer, barajando las distintas opciones: García Iglesias propuso Julia, hija de Augusto, Étienne Julia, hija de Tito, aunque ambas fueran asociaciones extrañas. La lectura actual fue realizada por Edmondson, quien observó una D y consideró que la tercera línea contendría el nombre de la provincia *LVSITANIAE*, de lo que dedujo que en la línea anterior faltaba texto y que tras la D solamente podía seguir *IVI*. De este modo señaló que se debió de perder la mitad del epígrafe y lo restituyó de la forma hoy día leída. Con esta lectura el epígrafe cobra sentido; se trata de un *flamen* de una emperatriz divinizada, no una flamínica que hacía su dedicación al emperador.

<sup>208</sup> Ramírez Sádaba, 2003, 52-55.

<sup>209</sup> Étienne, 2002, 99.

<sup>210</sup> Edmondson, 1997, 91-98.

<sup>211</sup> CIL II, 41.

**I6**<sup>212</sup>, procedente de *Scallabis*, de en torno al año para el año 48, dedicada al *divus Augustus* y a la *diva Augusta* de forma conjunta. A estos epígrafes ha de unirse la inscripción **I2**, de *Emerita Augusta* que –de acuerdo con la relectura de Edmondson antes mencionada– ya aludiría también a ese culto conjunto del *divus Augustus* y de la *diva Augusta* como flamen provincial y que iría acompañada con dos pequeñas estatuas de sendas deidades levantadas sobre el bloque. Con la divinización del *divus Claudius* ningún epígrafe en Occidente menciona su nombre específico, por lo que se pudo haber creado con el añadido de la nueva divinidad la fórmula simplificada de *flamen provinciae Lusitaniae*<sup>213</sup>. Así pues, los títulos de los flámenes provinciales indican un culto conjunto de los *divi* y los *Augusti*, de los emperadores divinizados, de los presentes “Augustos” y de los emperadores previos que no recibieron la apoteosis, como Tiberio y Calígula, e incluso otros miembros de la *domus* imperial, lo que permitiría afirmar que se produjo un progresivo proceso de divinización del poder: venerar a los *divi* y a los *Augusti* no era más que una devoción hacia la *domus Augusta*<sup>214</sup>.

Las inscripciones flaminales oficiales probablemente respondían a un formulario determinado, aún desconocido. El corpus disponible presenta textos tanto de carácter privado como públicos, decretados por las autoridades locales y no por las provinciales, por lo que no presentan el formulario oficial. Este constaría de 3 elementos: el nombre del flamen/flamínica; la indicación de la filiación, tribu y origen; y el título de *flamen/ flaminica provinciae Lusitaniae*, quizás con la datación consular y puede que alguna expresión señalando la concesión de honores por tal motivo.

De acuerdo con este formulario, la posesión de la ciudadanía romana era un requisito indispensable para acceder al sacerdocio. Los lusitanos que alcanzaron el cargo de flámenes provinciales serían una minoría selecta y harían su vida social en contacto con la élite local, personas que ostentaron magistraturas y sacerdocios. A este respecto, ya la onomástica del emeritense *flamen Albinus Albui f.* no responde a este patrón<sup>215</sup>; porta un nombre y una estructura onomástica indígena propia de un *peregrinus*<sup>216</sup>, sin *tria nomina*. Tal vez fuese una excepción en la

---

<sup>212</sup> AE, 1966, 177; ILER 5540, Pl. 5.

<sup>213</sup> Edmondson, 1997, 104; Fishwick, 2002, 53-60.

<sup>214</sup> Alarcón, 2018, 183-212.

<sup>215</sup> Delgado Delgado, 1999, 434-443.

<sup>216</sup> Ramírez Sádaba, 2001, 13.

norma y no fuera ciudadano romano cuando ostentó el cargo, sino que pudo obtener la ciudadanía tras haber servido como *flamen provincialis*<sup>217</sup>.

La inscripción **I2** puede estar relacionada con dos epígrafes hallados en *Olisipo*<sup>218</sup>, el primero en honor a la *flaminica provinciae Lusitaniae Serviliae L. F. Albini* y el segundo en homenaje a *Lucceia Q. f. Albina*. Podría tratarse de tres miembros de una misma familia, *Servilia* esposa de *Albinus* y madre de *Lucceia*. *Albinus* desempeñaría el cargo de flamen provincial de *Lusitania*, mientras que *Servilia* ejercería el de flaminica provincial, lo mismo que quizá *Lucceia*, sobre todo por la posible aplicación del título de flaminica en dativo y en plural dirigido a ambas mujeres en las inscripciones realizadas quizás tras la muerte de la primera<sup>219</sup>. Es posible que hubiera una supuesta relación matrimonial entre *Albinus* y *Servilia*<sup>220</sup>.

La interpretación según la cual *Servilia* por el genitivo *Albini* sería la mujer de *Albinus* se apoya en la segunda inscripción de *Lucceia*, aunque es posible que no se tratase de la esposa del

---

<sup>217</sup> Fishwick, 2002b, 145-149. En las Tres Galias hay restos de tres sacerdotes provinciales de época tiberiana, todos ciudadanos romanos.

<sup>218</sup> CIL II 195a y 195b. *Flaminicae / provinciae / Lusitaniae / Serviliae · L(uci) · f(iliae) / ALBINI · d(ecreto) d(ecurionum) // A Servilia, hija de Lucio Albino sacerdotisa de la provincia de Lusitania por decreto de los decuriones.*

*Lucceiae / Q(uinti) f(iliae) Albinae / Terentiani / d(ecreto) d(ecurionum) A Lucceia, hija de Quinto, Albina Terentiana por decreto de los decuriones.*

<sup>219</sup> Navarro, 2017b, 571-573.

<sup>220</sup> La cronología claudiana del homenaje no se apoya, según González Herrero (2005, 248-249), en ningún criterio epigráfico ni histórico, por lo que sugiere descartarla, puesto que teóricamente durante el reinado de Claudio todavía no eran elegidas *flaminicae* para supervisar el culto tributado a las *divae* a nivel provincial.

En ciertos honores públicos las mujeres eran asociadas a sus esposos a través de un “genitivo de pertenencia” elemento onomástico que constituye una marca de la más alta aristocracia romana (Navarro, 2013-2014, 304-305), por lo que se cree que *Albinus* era el marido de *Servilia*, aunque pueda discutirse si este *Albinus* fue o no el *flamen provincialis* de *Augusta Emerita*, ya que, si el flaminado femenino se generó en época de Vespasiano, debería aludir al sacerdocio de su marido, y no tendría sentido el título de *flamen p(erpetuus) divae Aug(ustae) provinciae Lusita(n)iae* de su supuesto cónyuge (Delgado, 1999, 434-443).

Aunque se trate del mismo *Q. Lucceius Albinus* documentado en *Olisipo*, no le parece una teoría plausible a J. Edmondson. A través de las tres inscripciones citadas previamente se puede observar el progreso de la romanización y el ascenso social de una familia en *Lusitania*. Por ello, *Servilia* podría haber sido la esposa de un *Albinus*, y este a su vez hijo de *Albinus* y *flamen provinciae Lusitaniae*. *Albinus* sería el ancestro y sería un peregrino, por lo que no podía proceder de una colonia romana, de forma que el padre del *flamen* de *Emerita Augusta* no procede de dicha ciudad. *Albinus* hijo ya posee los *tria nomina* romanos, aunque porte un gentilicio raro en *Lusitania*. Así pues, *Lucceia Albina* sería la hija de un matrimonio de ciudadanos romanos desposada con *Terentianus* (Lefebvre, 2001, 217-239). Por otro lado se ha considerado la realización del epígrafe olisiponense en el tercer cuarto del s. I dando por hecho que *Servilia* era hija de *Albinus*, alegando dicha identificación de la flaminica como *Servilia L(ucii) f(ilia) Albini*, interpretando que se habría añadido el *cognomen* del padre en genitivo a la fórmula de filiación habitual (Étienne, 1974, 166).

Según del Hoyo (1987, 122) y De Francisco Martín (1996, 130), el epígrafe no se debe datar en el tercer cuarto del s. I, sino que pertenecería a época Claudia: *Servilia* sería la esposa de *Albinus*, ya que ambas mujeres portarían la filiación añadiendo el *cognomen* de sus respectivos esposos en genitivo a la fórmula habitual compuesta por el *praenomen* paterno seguido del término *filia*. Esta interpretación es muy aceptable, ya que dicha práctica está bien documentada en la epigrafía latina, con más testimonios que confirman un interés de las mujeres en asociarse a sus esposos por la notoriedad social de estos. Con todo, este interés podría tener una motivación contraria, es decir, el interés de beneficiar ellas a sus maridos con su status privilegiado de *flaminicae provinciae*.

*flamen provincialis* de *Emerita* durante el reinado de Claudio, ya que este rindió honores tanto al *divus Augustus* como a la *diva Augusta*, de forma que puede que se tratase de la esposa de otro *Albinus* o no, ya que era un *cognomen* común en el territorio<sup>221</sup>.

Aunque este vínculo puede ser una construcción historiográfica, cimentada en la coincidencia del nombre de un *flamen* de *Lusitania* con el *cognomen* del esposo de una flaminica de la misma provincia y la datación claudiana asignada al homenaje hallado en *Olisipo*, que permite situar en la misma época a *Servilia* y *Albinus*.

Todas las sacerdotisas provinciales eran denominadas *flaminicae*. El origen de dicho título surge en los tradicionales flaminados romanos, consistentes en parejas sacerdotales flamen/flaminica que rendían honores a Júpiter. Este único sacerdocio en el que un hombre y una mujer se dedicaban al mismo tipo de culto se adecuaba a los sacerdocios helenísticos griegos de devoción a los reyes y reinas, que eran los verdaderos modelos para el culto imperial. De acuerdo con la costumbre griega, los hombres rendían culto a los dioses y las mujeres a las diosas, de forma que en esta tradición adaptada a la cultura romana los hombres veneraban a Júpiter y las mujeres a Juno. Así pues, el culto imperial bebió de estas dos fuentes, asimilando a Augusto con Júpiter y a Livia con Juno<sup>222</sup>.

Tradicionalmente se ha considerado que la flaminica provincial era la esposa del flamen provincial y sólo ostentaba dicho cargo de forma honorífica, de modo que la situación de la flaminica dependería de la posición de su marido. El examen detallado de la noción del matrimonio entre flamen y flaminica presenta dudas sobre la naturaleza, el estatus y el grado de dependencia de la sacerdotisa de su esposo. Así, por ejemplo, a pesar de que ambas partes del matrimonio ostentasen el cargo de sacerdote del culto imperial, esto no quiere decir que lo hiciesen a la vez. En época de Vespasiano una ley regula el sacerdocio: la *Lex Narbonensis* (CIL XII 6038), que es la única ley conservada hoy día sobre el culto imperial en Occidente y que pudo tener sus equivalentes en otras provincias<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> Fishwick, 2002b, 145-149.

<sup>222</sup> Mirón, 1996, 143-145.

<sup>223</sup> El culto imperial provincial estaba ligado al control estatal y recibió una organización directa por parte del emperador, lo que se manifiesta en la emanación de leyes al respecto, como la *Lex Narbonensis*.

Existen opiniones contrapuestas sobre si las flamínicas provinciales<sup>224</sup> eran o no las cónyuges de los flámenes provinciales en alusión a la *Lex Narbonensis*, pero esta ofrece pocos datos y es muy confusa por lo que da lugar a varias interpretaciones, además de que en la inscripción faltan bastantes letras en la línea referente a las esposas de los *flamines*, por lo que la interpretación de *uxor flaminis* aceptada generalmente puede no ser correcta, ya que puede que no se empleara para nada la palabra *uxor*<sup>225</sup>. Esta ley permite diferenciar la flamínica de la *uxor flaminis*, ya que, si fueran marido y mujer, compartirían obligaciones<sup>226</sup>. La elección de las flamínicas provinciales se realizaba en el *concilium provinciae*, sin que la elección recayera necesariamente en la esposa de quien ese año oficiaba como *flamen provincialis*, aunque esto ocurriese con frecuencia en la Citerior, donde 9 de 12 flamínicas provinciales estaban unidas en matrimonio a los flámenes de ese año<sup>227</sup>, si bien no se puede extrapolar con seguridad a otros territorios o provincias. La documentación de la Citerior despeja la duda según la cual las flamínicas eran las esposas de los flámenes provinciales, en concordancia con la *lex civitatis Narbonensis de flamonio provinciae*, lo que sí permite extrapolar, con cautela, la misma práctica a otras provincias.

Evidentemente no había candidaturas femeninas “independientes”, por lo que eran nombradas junto a sus maridos, el mismo año; ellas les ayudaban en los ritos celebrados en honor a la emperatriz y las *divae*<sup>228</sup>. Sin ser necesariamente así, esta nominación facilitaba el desarrollo de las obligaciones religiosas<sup>229</sup>. Es destacable la frecuencia con la que la pareja de flámenes tenía orígenes diferentes. Los flámenes provinciales y, en consecuencia, sus esposas y flamínicas provinciales, formaban siempre parte de la élite provincial, por lo que sus intereses superaban el ámbito local. La elección de un matrimonio cuyos componentes procediesen de distintas ciudades evidenciaba tanto su pertenencia social a la elite territorial como el deseo de honrar de forma

---

<sup>224</sup> El sacerdocio femenino del culto imperial era el único sacerdocio que podía ser ocupado por mujeres en Occidente. Los deberes de las flamínicas comparados a los flámenes masculinos eran paralelos y complementarios, consistían en organizar y supervisar el desarrollo de los ritos en honor a las mujeres de la familia imperial, principal y esencialmente a las *divae*. Ostentaron ese rol probablemente desde el reinado de Claudio, siendo la creación del cargo provincial femenino más tardío, puede que de época flavia (Navarro, 2017a, 152-158).

<sup>225</sup> Mirón, 1996, 137-143.

<sup>226</sup> Además, aunque no fuesen marido y mujer, en algunos casos las relaciones familiares jugaron un rol en la elección de los sacerdotes o sacerdotisas, ya que se trataba de personajes pertenecientes a las *gentes* más eminentes de las ciudades y con parientes que ya habían ostentado flaminados provinciales. Cf. Hemelrijk, 2005, 137-170.

<sup>227</sup> González Herrero, 2009, 441-442.

<sup>228</sup> A las candidatas al flaminado provincial no se les podía exigir ningún requisito de índole política, debido a la incapacidad de la mujer de ejercer cargos públicos, aunque dichas damas desarrollaban cierta carrera pública a través de sacerdocios locales de culto imperial.

<sup>229</sup> Delgado, 2011, 232-233, 235-236 y 238.

conjunta a sus ciudades<sup>230</sup>, mayoritariamente si estas tenían estatuto privilegiado. Gran parte de este tipo de restos ha aparecido en los centros urbanos principales de las urbes, lo que permite observar una intervención femenina en la vida pública de sus *civitates*, donde como sacerdotisas adquirirían gran notoriedad<sup>231</sup>.

Si tenemos en cuenta las interpretaciones realizadas hasta el momento, el punto de acuerdo más común actualmente se halla en la formación del matrimonio entre el flamen y la flaminica provincial, hipótesis que confluye con la *lex Narbonensis*. Pero, tal como señalan tanto Navarro<sup>232</sup> como Mirón<sup>233</sup>, esta ley pertenece a una provincia gala y, aunque se puedan hacer paralelos, han de hacerse siempre con cautela, puesto que, a pesar de que los restos hallados en la Citerior confirmen esta teoría, no se han encontrado inscripciones referentes a un matrimonio que ejerciese de flamen y flaminica del *divus Augustus* y de la *diva Augusta* ni en la Bética ni en la Lusitania, a excepción de la posible situación referente a *Albinus* y *Servilia* ya comentada. Además, ha de tenerse en cuenta un factor importante: la misma lectura de la *lex Narbonensis* es una reconstrucción, de modo que su referencia a la *uxor flaminis* puede no existir como tal, según ya se ha señalado, lo que, con todo, no supone directamente la no formación de los matrimonios flaminales, sacerdocios creados de la influencia de los flámenes diales y el culto a los reyes y reinas orientales.

Se ha asumido durante largo tiempo la implantación del culto imperial provincial en época flavia, teoría aún discutida. La guerra civil del año 69 supuso el ascenso al poder del emperador Vespasiano<sup>234</sup> y la instauración de la dinastía flavia, la cual, según la opinión tradicional, instauraría el culto imperial a las emperatrices. Esta afirmación ha de tomarse con cautela, ya que recientemente se ha demostrado la instalación del culto imperial en el territorio de la Bética en época julio-claudia mientras que durante décadas se ha negado esta posibilidad. Como sucede con la organización de los sacerdocios femeninos, tanto la inexistencia de la datación exacta en época flavia como la poca o nula trascendencia alcanzada por las mujeres de esta dinastía pueden hacernos pensar en un culto provincial de época julio-claudia. Respecto a estas supuestas dataciones el profesor Delgado Delgado aporta un criterio temporal nuevo, señalando que podría ser o de época

---

<sup>230</sup> Navarro, 2013-2014, 281-295.

<sup>231</sup> Mirón, 1996, 137-143.

<sup>232</sup> Navarro, 2017a, 152-158.

<sup>233</sup> Mirón, 1996, 137-143.

<sup>234</sup> Alarcón, 2016, 1-114.



de Vespasiano o anterior, no descartando incluso el periodo julio-claudio<sup>235</sup>; lo que sí afirma es su realización después del año 48. En conclusión, no se puede ni confirmar la datación flavia ni descartar la julio-claudia.

#### 4.6.1.2. Culto imperial municipal

El sacerdocio femenino del culto imperial municipal se instituyó en época tiberiana, pero no era una magistratura propiamente dicha, sino un medio de integración de las mujeres en la estructura social. En el caso de las flamínicas son pocas las inscripciones que nos muestran un culto completo, es decir, el flaminado local y posteriormente el flaminado provincial, de manera que proclamaban con orgullo un estatus que es inseparable de la *dignitas* familiar que ellas mismas acrecentaban<sup>236</sup>.

Las flamínicas locales eran elegidas por el consejo de los decuriones y pertenecían a las *gentes* y familias más importantes y ricas de las *civitates*. Las primeras flamínicas conocidas son las *Laetae*, *C. f. Laeta (I11)* y *M. f. Laeta (I9)*, relacionadas con los primeros magistrados coloniales hacia la mitad del siglo I. La *Laeta* de la inscripción **I9** era hija de *C. Iulius L. f. Scaena*, centurión de la IV legión que se había retirado en *Tucci*, donde desempeñó el cargo de *duunvir*.

Siempre cerca del poder local pertenecían a los nuevos miembros del *ordo* ecuestre; aunque a menudo su linaje era menos prestigioso, ciertas damas pudieron contar con *gentes* poseedoras de grandes fortunas para obtener el flaminado local, sobre todo en las ciudades hispanas de la Bética, donde la producción y el comercio del aceite estaban floreciendo. Más allá de su rango social, en las inscripciones las flamínicas locales son representadas a menudo asociadas a otros miembros de su familia, normalmente a sus padres o hijos, aunque falta constatar si sus maridos estaban ausentes de los textos epigráficos porque eran solteras o porque eran viudas. Hubo gran número de mujeres jóvenes célibes cuyos padres poseían una fortuna que constituía una ventaja suficiente para que fuesen elegidas por su ciudad. En otras ocasiones las flamínicas eran madres de familia que habían

---

<sup>235</sup> Delgado, 2011, 232-238.

<sup>236</sup> Rodríguez Cortés - Salinas, 2000, 244-247.

perdido a su esposo, lo que no les impedía acceder al sacerdocio provincial. Además, existieron flamínicas cuyos esposos estaban vivos, pero con los que no habían logrado concebir herederos, por lo que se vinculaban a sus personas cercanas o a libertos para que se encargasen de su *evergetismo post mortem* y de sus homenajes fúnebres. Eran damas muy conocidas que ocupaban habitualmente el sacerdocio en diversas ciudades hasta alcanzar incluso el flaminado provincial, pero lo que sí está claro es que, a pesar de esta diversidad, la flamínica local no era la esposa del flamen local. Por ello, la cuestión clave en torno a este sacerdocio es determinar las razones y las condiciones sociales que hicieron a estas damas postularse como flamínicas y alcanzar este cargo religioso.

Las flamínicas locales podían alcanzar y querían lograr una exhibición personal; incluso cuando eran viudas, se les permitía adoptar de acuerdo a su comportamiento y su rango social la recepción del sacerdocio. Estos honores les permitían participar en la vida pública gracias a donaciones muy generosas, desarrollando de esta forma una autoridad que pudiesen transmitir a sus hijos, los cuales en numerosas ocasiones eran asociados a sus madres. A cambio de reconocimiento público, aportaban a la *civitas* una parte importante de la riqueza de su familia, lo que les daba un indudable prestigio personal, como mujeres que ostentaban algún sacerdocio en diferentes *civitates*<sup>237</sup>.

De *Iptuci Virtus Iulia* (**I9**) y *Tucci* (**III**) proceden las dos inscripciones consideradas hoy día los epígrafes más antiguos del culto imperial municipal en honor a Livia Drusila. La primera se ha datado después del año 42 y la segunda en el siglo I.

Ambas inscripciones suscitan gran interés, ya que están realizadas para honrar a dos mujeres que debieron pertenecer a la misma *gens*, que debió detentar gran influencia pública para que distintos miembros de su *gens* alcanzasen el cargo de sacerdotes municipales, la primera IVLIA M F LAET[a] y la segunda IVLIA C F LAETA. Además, hay otro factor de suma trascendencia, la alusión a las mismas como sacerdotisas imperiales, pero utilizando términos distintos. En **I9** se emplea el término SACERDOS DIVAE AVGVSTAE, mientras que en **III** es el de FLAMINICA DOMVS AVGVSTAE. Por un lado, los títulos de *flamen* o *sacerdos Iuliae Augustae* dejan traslucir la existencia de un culto municipal organizado en torno a la figura de esta dama, hecho que es fácilmente asumible debido a la difusión desarrollada por los emperadores de la dinastía julio-

---

<sup>237</sup> Navarro, 2017a, 285-289.

claudia del culto a sus personas y la *domus Augusta*, incidiendo todos en las mujeres más cercanas a ellos.

Por otro lado, la utilización de la referencia de *sacerdos* en el territorio bético pudo acontecer debido a la influencia púnica sobre dicha área<sup>238</sup>.

La existencia tanto de una *flaminica sacerdos* como de una *flaminica sive sacerdos*, que abarcaría ambos títulos, indica un proceso de concentración de ambas funciones en una persona, que pudo conducir a una equivalencia de ambos términos. Es posible que, al ser el culto imperial el culto público más importante de las ciudades de la Bética, se acabase produciendo una identificación del título y de sus funciones, y tanto *flaminica* como *sacerdos* acabasen teniendo el significado de sacerdotisas del culto imperial. Esta diferencia de títulos sería consecuencia en el ámbito local de diferentes objetos de culto, lo que, dada la espontaneidad con la que surgió el culto imperial municipal, no tendría nada de extraño. Es importante analizar que en las *civitates* habría de tenerse en cuenta un factor llamativo, la creación de sacerdotisas cada vez que surgiese un nuevo objeto de culto, lo que significaría que los sacerdocios eran irregulares, ni permanentes ni únicos en la *civitas*<sup>239</sup>.

En efecto, en África el título de *flamen* o *flaminica* también podía ser sustituido por el de *sacerdos*<sup>240</sup>, porque desarrollaba un culto al emperador vivo al mismo tiempo que al emperador difunto: y es posible que la banalización del título de *flamen* frente al de *sacerdos* signifique que este último título fuera más prestigioso. Así pues, esta percepción pudo también estar vigente en la Península Ibérica, ya que la cultura íbera estaba íntimamente relacionada con la colonización

---

<sup>238</sup> El título de *sacerdos* en Hispania está relacionado con la romanización de las provincias en las que aparece. El término *sacerdos* fue usado, ya en época republicana, en inscripciones, casi exclusivamente fuera de Roma, como título para las sacerdotisas y los sacerdotes de divinidades individuales del panteón griego, antes de convertirse en un vocablo general para el sacerdocio romano (Beard, 1990, 46). En la Bética las sacerdotisas también hacían dedicatorias a la divinidad augusta, de tal forma que se vinculan al culto imperial (Mirón, 1996, 148). Estas sacerdotisas debieron de estar, en principio, dedicadas al culto público local general, incluido el culto imperial (Fiske, 1900, 120), de forma que la distinción entre *flaminica* y *sacerdos* sería similar a la existente entre *flamen* y *pontifex*, es decir, no reflejaría una jerarquización sino distintos criterios en las diferentes ciudades o incluso en distintas épocas. Permitía teóricamente en un momento dado la coexistencia de estas sacerdotisas públicas con otras especializadas en el culto imperial.

<sup>239</sup> Mirón, 1996, 146-148 y 152.

<sup>240</sup> Según Chausa (1997, 61) el término *sacerdos* tenía un primer valor genérico, que abarcaba también al *flamen*, al *pontifex*, al *augur*, *haruspex*, etc., y propiamente al *sacerdos*, en tanto que persona encargada de realizar sacrificios, más el cuidado y control de todo lo concerniente a los dioses. Pero parece que el flamen se encarga del culto de una divinidad concreta, por lo que es más especializado, tiene funciones más sutiles y cabe pensar que tiene algún tipo de preparación religiosa, sobre lo cual se discute en los colegios de flámenes (Toutain, 1911, 944). Por su parte el *sacerdos* está adscrito a diversos cultos, puede encargarse de ritos públicos, pero también privados, y en África vigilan los cultos indígenas que Roma permite (Toutain, *loc. cit.*; Bassignano, 1974, 374). Las condiciones para ser *sacerdos* eran: tener la ciudadanía romana, como los veteranos, no haber padecido condena y no estar enfermo (Toutain, 1911, 945).

procedente del Mediterráneo oriental<sup>241</sup>, con la interacción comercial griega y púnica, de tal forma que ciertos comportamientos y creencias fueron transmitidos por estos pueblos a los íberos, en relación con la mujer<sup>242</sup>.

La tradición prerromana es a este respecto de fundamental trascendencia, ya que en ella las alianzas políticas o militares se realizaban mediante el matrimonio<sup>243</sup>, lo que pudo contribuir al desarrollo de mujeres de la alta sociedad local del culto imperial en honor a Livia no solo para mostrarse afines, al nuevo régimen, sino por la tradición ya existente de la intervención femenina en el ámbito religioso y su posición notable dentro de la sociedad debido a la formación de matrimonios influyentes. Por ende, la influencia griega y oriental produjo una asimilación de los cultos autóctonos a otros orientales, proceso que favorecería la *interpretatio* religiosa que los pueblos de la región hicieron de los cultos romanos, a la vez helenizados<sup>244</sup>. Es probable que, cuando el culto imperial llegase a Hispania, sus habitantes ya estuvieran familiarizados con las formas helenísticas de divinización del soberano y su familia<sup>245</sup>.

De *Cirta* procede la inscripción **I25**, datada entre los años 42-43 y dedicada a la *diva Augusta* y a *Clelia*, flamínica de la *diva Augusta*, por *Quintus Marcus Cai filius*, realizada, por tanto, en fecha muy próxima a la de la apoteosis de la emperatriz.

Lo mismo sucede en el epígrafe en honor a *diva Augusta* **I26** de *Leptis Magna*, datado el año 42 y acompañado por la estatua **E27**, de tamaño mayor al natural, compuesta por varios bloques y vestida a la forma griega, formando un conjunto que posiblemente pertenezca a un grupo dinástico de época claudia. Una matrona sentada regiamente porta el tradicional vestido griego de las diosas, con un peinado con raya en medio, moño bajo, ínfula y diadema. La estatua, esculpida de forma muy simple, pero con una perfección simétrica en las características físicas, logra transferir un cierto estatus divino a la figura. Todo ello apoya la hipótesis -que comparto- de que puede tratarse

---

<sup>241</sup> El proceso de orientalización comienza en el II milenio, cuando grupos de comerciantes orientales llegan a las costas de la Península Ibérica e influyen en el desarrollo cultural de los pueblos indígenas con los que entran en contacto. En el interior serían los pueblos ibéricos autóctonos quienes transmitiesen a otras poblaciones esa influencia.

<sup>242</sup> Según la profesora Jiménez Estacio (2009, 1-4), se ha observado que las diosas femeninas griegas y púnicas tenían su correspondencia con las ibéricas, hecho que se transmite a la concepción de mujer ibérica, puesta en paralelo con la dignidad de las diosas.

<sup>243</sup> Ejemplo de ello son el matrimonio de la hija de un rey íbero, con Asdrúbal, quien fue proclamado general con plenos poderes por los íberos, al igual que Aníbal, cuando se casó con la hija de Cástulo, *Himilce*, fue proclamado jefe (Liv. XXIV, 41; Diodor. XXV, 12).

<sup>244</sup> Hubeňak, 2008, 11.

<sup>245</sup> Sánchez, 1997, 292.

de un modelado de la *diva Augusta* representada como Juno o Ceres. La rapidez con la que el honor se llevó a cabo, tan pronto como fue divinizada, sería una prueba más de la trascendencia que la figura de Livia mereció en esta ciudad, importancia también atestiguada con la inscripción cultural **I27**, hallada cerca del arco de Septimio Severo, datada *post* 42, en la que se homenajea tanto al *divus Augustus* como a la *diva Augusta*.

Esta devoción por la primera emperatriz de Roma también se ha encontrado en el territorio galo. Las inscripciones **I18** de *Vienna* e **I20** de *Vasio* (Vaison-la-Romaine) son testimonio de ello.

En el epígrafe **I18**, localizado en el friso y arquitrabe del templo de Augusto y Livia, se puede leer la inscripción dedicada a Roma, al *divus Augustus* y a la *diva Augusta*. Este *titulus* fue grabado en dos períodos cronológicos diferentes, por lo que es de especial interés para señalar la evolución y desarrollo del culto imperial.

En cuanto a la inscripción **I20**, realizada en honor a la *diva Augusta* en el reinado de Claudio, es de relevancia particular que la mujer homenajeada, *Bellica*, ejercía como flaminica municipal de la *diva Augusta*.

#### **4.6.2. Apelativos singulares en honor a la *diva Augusta***

Se han conservado cuatro inscripciones que hacen referencia a la primera emperatriz de Roma a través de un título no oficial.

La primera referencia hallada en *Hippo Regius* es la de *diva Livia* (**I30**), en que se homenajea a *Maria Honoraciana flaminica divae Liviae*. Nótese que se lee *diva Livia*, no *diva Augusta*.

La segunda referencia es la de *Juno Livia Augusta* (**I29**) hallada en *Zama Regia*. La referencia realizada a Livia asimilada a Juno es consecuencia de la asociación de las mujeres imperiales a las divinidades protectoras, donde la presencia de Juno puede estar vinculada a la diosa *Astarte*, a *Thaena*, aunque Livia es habitualmente asociada a Ceres<sup>246</sup>. Un tercer epígrafe, **I4**, que solo presenta mención del nombre de la emperatriz como *Livia Augusta*, procede de *Emerita Augusta*.

---

<sup>246</sup> Martín, 2012, 269.

Una cuarta inscripción, **I16**, procedente de *Segobriga*, amplía la referencia: *Livia Augusta Avia*. Esta alusión se refiere a la legitimación dinástica a través de los nietos, Germánico y Druso, como sucesores al trono.

Los epígrafes de *Zama Regia* y de *Segobriga* han sido datados en el reinado de Augusto, pero el de *Emerita* se ha sugerido que podría corresponder a época tiberiana, mientras que el epígrafe de *Hippo Regius* evidentemente pertenece mínimo al gobierno de Claudio tras la apoteosis de Livia, ya que hace referencia a su persona como divina. Por tanto, ante la existencia de honores no institucionales, no regulados de acuerdo a los títulos oficiales desde el poder central, esto puede evidenciar un culto espontáneo de la población para con la emperatriz, unos honores desarrollados para con su persona más allá de pertenecer a la dinastía gobernante, que a través de estos homenajes buscaban mostrarse afines y leales a Livia Drusila, no al emperador, ya que, si no, hubieran empleado los cauces marcados por el poder institucional.

#### **4.6.3 Asimilaciones de la *diva Augusta* a las grandes diosas del panteón romano: Ceres y Juno**

Ceres y Juno, dos de las principales diosas del panteón romano, deidades que representaban la maternidad y la fecundidad, eran la asimilación ideal a fin de representar a las emperatrices romanas. La presentación del emperador Augusto como Júpiter y de la emperatriz como Juno/Ceres permitía a la sociedad honrar a la pareja divina imperial al mismo tiempo que difundir la ideología romana reinante.

La devoción a Ceres en un país agricultor, donde se rendía en particular culto a deidades de la Tierra, pudo incidir en su ubicación, fomentando una asimilación y una identificación del pueblo lusitano con el culto agrícola, la deidad romana y la primera emperatriz de Roma.

Esta devoción se debe a su doble vertiente, a la tradición romana y a la tradición griega que confluyeron y dieron lugar a un culto romano helenizado, lo que puede incidir en la trascendencia que esta diosa alcanzó en territorio hispano junto a su asimilación a las diosas indígenas agrícolas.

La diosa Ceres disfrutaba de un respeto especial como inventora de la más honorable ocupación de un ciudadano, la agricultura. Los romanos que vivieron las guerras del s. I a. C.

miraban hacia atrás, a su pasado legendario con nostálgico anhelo. Tanto Varrón (*Re Rust.* III, 1, 5<sup>247</sup>) como Cicerón (*Nat. D.* III, 52<sup>248</sup>) hacen referencia a la tradicional base social agrícola romana, que se había desintegrado debido a los cambios políticos y sociales, y la definen como la más noble ocupación. La creencia de una nueva época era común a finales de la República, Cicerón no dudaba de la existencia de un *Magnus Annus* que precedería a una nueva Edad de Oro. Ceres asociada con la *Aurea Aetas* aportaría al mundo con sus leyes y sus templos purificados comprendidos bajo Augusto como justicia y piedad la bendición de los dioses expresada en términos de fertilidad de la tierra y del mar. La Edad de Oro augustea usaba los mismos símbolos visuales que la imaginería del Elisio que era identificado con las Islas benditas, una reminiscencia de la Edad de Oro gobernada por Saturno. Allí *Tellus/Ceres* cosechaba cereales, mazorcas, vides, olivas e higos, mientras que la miel fluía de los robles y los animales salvajes no atacaban a los habitantes de la tierra, lo que recuerda a la perpetua salud, prosperidad y paz. De esta forma, los romanos antiguos creían que los agricultores que cultivaban a Ceres eran supervivientes del reino de Saturno<sup>249</sup>.

Los misterios eleusinos se volvieron populares entre la nobleza romana durante el último siglo de la República y cambió la percepción existente de Ceres entre los romanos. La diosa se convirtió menos en la divinidad de la plebe y más en la deidad de la aristocracia intelectual<sup>250</sup>. Además, los dos grandes hombres que lucharon por el poder del Imperio se iniciaron en ellos y Livia estuvo en varias ocasiones en territorio griego, donde puede que se iniciara en sus misterios<sup>251</sup>. La imagen de Ceres está íntimamente relacionada con la mujer y se asimila completamente con Deméter, su equivalente griega. Roma se nutre de figuras femeninas familiares y favorables cuando se trataba de dominar los fenómenos periódicos y los grandes ciclos naturales. A través de la virtud de su *castitas*, Ceres se convierte a finales del siglo I a. C. en la mujer contrapartida de Apolo el purificador, patrón de Augusto. Esta asociación especial entre Apolo y Ceres tiene unas raíces complejas helénicas que incluyen el culto a *Aion*, dios de la eternidad, de la

---

<sup>247</sup> *Nec sine causa terram eandem appellabant matrem et Cererem, et qui eam colerent, piam et utilem agere vitam credebant atque eos solos reliquos esse ex stirpe Saturni regis.*

<sup>248</sup> *Iam si est Ceres a gerendo -ita enim dicebas-, terra ipsa dea est et ita habetur; quae est enim alia Tellus.*

<sup>249</sup> Kozakiewicz, 1998, 95-97 y 68-75.

<sup>250</sup> Kozakiewicz, *loc. cit.*, 39.

<sup>251</sup> Aunque destruido y reutilizado por la iglesia ortodoxa griega, se ha conservado el santuario de Dafne como lugar de iniciación en los misterios de Eleusis. En el museo de dicho lugar arqueológico se halla una escultura de Ceres sobre trono, si bien en un tamaño menor al original, entre otras también pertenecientes a este lugar y hoy día perdidas, sin duda la fuente de todas las esculturas dedicadas a Ceres realizadas tanto en Oriente como en Occidente, ya que todas las sucesivas reproducciones siguen este mismo esquema.

vida, aliento o fuerza vital y de la prosperidad, símbolos y preceptos que están estrechamente vinculados con la ideología imperial diseminada por Augusto tras su llegada al poder<sup>252</sup>.

La escultura E1 que hoy día preside desde una posición privilegiada el teatro de *Emerita Augusta* conocida como Ceres se atiene perfectamente a la descripción física que los autores clásicos dan sobre Livia. Además de cumplir un rol religioso, dinástico y propagandístico como deidad ejemplarizante y símbolo de fecundidad y fertilidad, sirve como representación modélica de la mujer romana, casta y virtuosa. Livia, de nuevo, es madre de la dinastía (*genetrix*), modelo que las matronas romanas tienen que adoptar como ideal femenino.

El edificio del teatro emeritense debió de inaugurarse sin concluir, en los años 16-15 a. C. Un segundo hito temporal es el marcado por la finalización del hemiciclo y el comienzo del frente escénico hasta el remate de su podio, con sus inscripciones en la parte superior del mismo y la dotación de un amplio repertorio escultórico de carácter propagandístico, representante de la familia del emperador Claudio durante su reinado<sup>253</sup>. Esta intervención directa de la familia imperial muestra la importancia que tuvo esta colonia en la vertebración de la nueva provincia y el interés por fomentar el hábito evergético entre las élites coloniales<sup>254</sup>.

El programa iconográfico de este teatro se ha conservado y recuperado parcialmente en las excavaciones arqueológicas y merecido un detallado y exhaustivo análisis por parte del profesor Trillmich. En la primera fase de la existencia de la colonia de *Emerita Augusta* y su construcción, Agripa se ocupó de los asuntos de máxima importancia como la construcción del teatro<sup>255</sup>. En la exedra creada en el año 25 a. C. se ha hallado un grupo estatuario de la familia imperial compuesto por cinco estatuas y tres cabezas: la testa velada de emperador Augusto, una de Tiberio y otra de un príncipe, posiblemente Germánico. Esta exedra fue remodelada varias veces y el número de figuras que la componían varió, pero estas tres cabezas inciden en el momento concreto de la política dinástica de Augusto, entre los años 4 y 14, por lo que este conjunto es posterior a la muerte de Agripa y debe corresponder a la primera reforma en la configuración del grupo de estatuas de la familia del emperador. Esta representación imperial y esta propaganda dinástica continúan en un

---

<sup>252</sup> Kozakiewicz, 1998, 67-68.

<sup>253</sup> Durán, 2004, 216.

<sup>254</sup> Olesti, 2014, 383-384.

<sup>255</sup> Trillmich 1989-90, 87-102; id., 1993, 41-69; id., 1995, 269-291; id., 2004, 278-280.



segundo momento cumbre de la actividad arquitectónica y artística, en el reinado de Claudio o en los primeros años de Nerón o, tal y como señaló Almagro, en época de Adriano<sup>256</sup>.

En un segundo nivel escénico se mostraba la esfera ideal, encarnada por divinidades tradicionales del panteón romano: Ceres, Plutón-Serapis y Proserpina<sup>257</sup>, donde la denominada Ceres ha sido asociada a la posible alegoría de Livia antes mencionada, adoptando la frecuente fórmula de *consecratio in forma deorum*. Con todo, Winkes ha rechazado esta hipótesis, basándose en el argumento de que el prototipo de peinado no concuerda con los modelos de los retratos de la emperatriz<sup>258</sup> y por su fisionomía es imprecisa, sólo esbozada por sus dimensiones semicolosales, por haber sido ejecutada a base de ensamblar piezas marmóreas<sup>259</sup> y por su situación en lugar tan elevado que la hace poco visible<sup>260</sup>.

Hallada en las excavaciones del teatro romano, se trata de una representación sentada sobre trono, vestida de túnica y manto, con el cual está velada, y lleva además diadema, aunque le faltan los antebrazos y el pie izquierdo, que fueron piezas aparte. La figura está labrada en tres trozos: la mitad superior, el espaldar y las piernas<sup>261</sup>.

Nótese lo que Mérida afirmó sobre la escultura que nos ocupa:

Desde dos puntos de vista es interesante la estatua, por lo que representa y por su mérito artístico [...] esa grave matrona, vestida de túnica (*stola*), con mangas abrochadas sobre el antebrazo y sujeta por bajo del seno con un ceñidor, velada con manto (*palla*), en el que envuelve las piernas, con la cabellera partida sobre la frente en dos bandas de ondulantes rizos cuyos cabos caen a los lados del rostro y cuello, y adornada con la diadema *stephanos*, es indudablemente una diosa. Así lo indican, con más elocuencia aún que el dicho atributo, el carácter ideal del noble rostro y la majestad de toda la figura<sup>262</sup>.

En cuanto a su identificación con la diosa romana, Mérida apunta que

---

<sup>256</sup> Almagro, 1959, 119.

<sup>257</sup> Hoy día estas esculturas se conservan en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida en la sala I, donde se encuentran las esculturas de Proserpina, diosa de carácter infernal, Pluto, dios de ultratumba y esposo de la anterior y un emperador con traje militar. Ceres, diosa de la agricultura y madre de Proserpina presente en el conjunto de la sala II (Lasheras, 1991, 11-12).

<sup>258</sup> Winkes 1995.

<sup>259</sup> Nogales, 2011, 428-429.

<sup>260</sup> Kreienbom, 1992; Nogales, 2004, 114.

<sup>261</sup> Macías Liáñez, 1929, 180-182.

<sup>262</sup> Mérida, 1911, 298.

se advierte en la de Ceres un trabajo más acentuado y una disposición menos sencilla de sus elementos, que revelan un período algo posterior, el cual no puede ser otro que el del Imperio de Adriano, de quien sabemos por una inscripción que en el año 135 reconstruyó la escena del teatro emeritense, que había sido destruida por un incendio<sup>263</sup>.

La propia simbología de Ceres se adapta a la perfección a Livia como *diva Augusta*, ya que tanto el ropaje, como el peinado y el velo se adecúan a su condición de nueva deidad tras su apoteosis obra de su nieto Claudio. Por ello, si esta escultura datase de época claudia, tendría una finalidad legitimadora del emperador Claudio, quien buscaba incidir en la línea sanguínea claudia y, por ende, en su abuela ahora divinizada como la *diva Augusta* a fin de dar mayor validez y legitimación a su poder. La posición sedente y el tamaño superior al natural de la estatua ayudan a querer mostrarla como un ente superior, a modo de divinidad, próxima a las representaciones de, en particular, tanto de Júpiter sedente como del emperador cuando es representado como el *divus Augustus*.

Hay que destacar la utilización de esta común representación a la hora de reproducir las imágenes de Livia como la *diva Augusta* y como Ceres, ya que en ambos casos se emplea la misma postura sedente. Aunque es asimismo posible que esta figura date de época adrianea, esta cronología posterior sigue permitiendo mantener la identificación de la escultura como Livia, máxime cuando Adriano se esfuerza por aproximar su gobierno y su representación con el Augusto. En efecto, la representación del emperador hispano como el nuevo *princeps* pudo incidir en la reformulación de las imágenes de Augusto y de su esposa, que favorecían esa interconexión de épocas que buscan esplendor y renacimiento<sup>264</sup>.

La tradicional cronología ofrecida sobre este grupo escultórico data hacia mitad del s. II d. C., según la lectura y reconstrucción realizada por Hübner (CIL II 478). García Iglesias<sup>265</sup> refutó la hipótesis, pero manteniendo la idea de que las esculturas formaran parte de una ampliación de la decoración *secunda manu* en época antonina. Sin embargo, de acuerdo con lo que señala Trimllich, las comparaciones estilísticas de estas esculturas con las del siglo II o hasta época severa no resultan ser convincentes, en cuanto que son esculturas con un estilo e iconografía peculiar, cuya peculiaridad estriba en la manera artística con la que su autor pudo “inventar” dicha iconografía.

---

<sup>263</sup> Mérida, *loc. cit.*, 300; García y Bellido, 1949, 155-156.

<sup>264</sup> La misma voluntad de visibilización por su proximidad a la primera pareja julio-claudia y de reformulación de los preceptos de época augustea es mantenida por su sucesor, Antonino Pío.

<sup>265</sup> García Iglesias, 1975, 591-602.

Son, en suma, obras *sui generis*, aunque fueran de un artista local de la misma *Emerita Augusta*. Parece ser que existen nexos entre estas esculturas y los togados de mármol del foro, cuyo programa estatuario –de los últimos años de Claudio o primeros de Nerón– estaría en directa vinculación con Nerón y, con ello, con la *gens Iulia*. Por tanto, estas estatuas ideales de la *scenae frons* del teatro tan “raras” y de aspecto “tardío” pueden datarse en torno a mediados del siglo I<sup>266</sup>.

Se ha incidido en esta posible identificación de la Ceres de *Emerita Augusta* con la persona de Livia a través de una alegoría, de tal forma que este teatro y su representación escultórica encontrarían un paralelo en la Livia del teatro de *Leptis Magna*, empleando la misma fórmula de la *cornsecratio in formam deorum* como parte de un ciclo escultórico no adscrito solo a una cronología, sino vinculado a diversas conexiones temporales evidentes a través de la comparación con los talleres del teatro y los del foro colonial en el curso de muchos años y en la evolución de las diferentes esculturas<sup>267</sup>.

Se han hallado restos de tres templos semejantes a los de *Baelo*<sup>268</sup> en el foro de *Regina*, aunque de menores proporciones y con un esquema diferente, lo que ha reforzado el carácter de esta área como zona de culto imperial. A lo largo de sucesivas campañas arqueológicas ha ido descubriéndose un conjunto estatuario que compondría el programa iconográfico forense de la ciudad. En el interior de un pozo en el centro de la plaza se localizaron una efigie-retrato de un príncipe julio-claudio, puede que Claudio<sup>269</sup>, una representación posiblemente del *Genius Municipii* y fragmentos de una estatua del emperador Trajano de tamaño mayor al natural. En la explanada del área sacra de los templos alineados apareció un torso semi-colosal de una divinidad femenina sentada sobre trono (E3), que podría proceder de la *cella* de uno de los templos como estatua de culto. Por sus rasgos y tipología fue atribuida a Juno. Esta imagen de culto hace plantear su posible relación con uno de los templos, aunque esta afirmación conlleva asentar un capitolio en época muy temprana, y es una afirmación difícil de admitir. Lo que es cierto es que estas esculturas permiten formar una cronología evolutiva y un área pública que contendría los mensajes políticos a través de las efigies de dioses y emperadores<sup>270</sup>.

---

<sup>266</sup> Cf. Trillmich, 2008, 238-242.

<sup>267</sup> Nogales, 2011, 440.

<sup>268</sup> Jiménez Melero, 2014, 217-220; Moneo, 2016, 1-534.

<sup>269</sup> Iglesias Gil - Ruiz Gutiérrez 2013, 103-104; Nogales, 2010.

<sup>270</sup> Álvarez Martínez - Rodríguez Martín - Nogales, 2014, 175-178.

Posiblemente se trate de una representación de la diosa Juno, divinidad cuyo vínculo con el municipio no es extraño, ya que un epíteto que la caracteriza por excelencia -*Regina*- coincide con el nombre de la ciudad.

La importancia de esta diosa en la ciudad está confirmada por la donación de 50 libras de plata a esta divinidad en un pedestal hallado en la ermita de San Pedro de Villacorza (Casas de Reina) donde se encuentra el teatro<sup>271</sup>. Este pedestal y esta estatua pudieron estar ubicados en un área sagrada, en un lugar cerrado, puede que en un templo dedicado a la propia deidad<sup>272</sup>. Por los rasgos que presenta, parece corresponder a la diosa Juno, divinidad protectora de las mujeres y de las funciones femeninas. Integrada en la Tríada Capitolina como consorte de Júpiter Óptimo Máximo, recibió el epíteto de Regina desempeñando un importante papel político. La pieza exhumada podría coincidir con la pieza correspondiente a la parte inferior de la estatua sedente que se encontraba en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz<sup>273</sup>, por lo que puede plantearse la existencia de un triple templo dedicado a la Tríada Capitolina en *Regina*<sup>274</sup>.

A pesar de esta posible asimilación a la diosa Juno, es irrefutable la semejanza y la proximidad existente con la Ceres de *Emerita Augusta*. Es posible que esta escultura no represente a Juno, quien ya debió de tener su propia estatua realizada en plata, sino a Ceres, ya que *Regina*, al igual que *Emerita Augusta*, es un territorio predominantemente agrícola y la trascendencia que la deidad de la fertilidad pudo tener en esta zona es igual de notable que en la capital lusitana. Además, existe otro punto concluyente entre las dos representaciones y las dos urbes, el descubrimiento junto a estas dos esculturas de un posible retrato del emperador Claudio, lo que vendría a incidir en la legitimación del nieto de la primera emperatriz de Roma a través de la difusión de la figura de su abuela.

---

<sup>271</sup> *Iunoni sa/crum/ Terentia pue/lla testamento/ poni iussit ex/ argenti libris/ L*: este pedestal muestra la importancia de la diosa Juno en la ciudad, pero no corresponde a la escultura **E3**.

(<http://www.reginaturdulorum.com/reginaepigrafia.html>)

<sup>272</sup> Según Iglesias Gil - Saquete Chamizo (2013, 95-108), se han localizado tres estructuras rectangulares en batería, muy arrasadas, cerradas por la parte trasera con el muro que linda con una de las calles de la ciudad y situadas dentro de un recinto que, en origen, era casi cuadrado, de 43 m de longitud y 45,5 m de anchura. Las dimensiones de la planta de los tres son modestas -14 x 7 m-, pero su disposición frente a un espacio abierto permite una identificación segura: se trata de tres templos similares a lo que encontramos en *Baelo Claudia* o *Sufetula* en Túnez, aunque estos templos fueran más largos; pero en ambos casos son interpretados tradicionalmente como Capitolios, ligados a Júpiter, Juno y Minerva, a pesar de que esta interpretación sea discutida hoy día especialmente en *Baelo Claudia* (Bendala, 2010, 465 ss. y 473).

<sup>273</sup> Esta pieza fue reutilizada para la elaboración de un escudo señorial en el siglo XVII y dada su cercanía y sus características se cree que fue extraída del yacimiento reginense.

<sup>274</sup> Aguilar *et al.*, 2014, 1651-1653.

Este vínculo dinástico y legitimador de Livia representada como Ceres junto a la figura de su nieto Claudio también se observa en *Iptuci Virtus Iulia*, donde se ha hallado en el foro una escultura icónica femenina acéfala (**E9**, muy posiblemente Livia) junto a un retrato de Augusto tipo *Prima Porta*, un retrato de Claudio coronado, un togado, una estatua masculina con coraza y un fragmento de escultura alrededor de la cadera<sup>275</sup>, que en su conjunto constituyen un grupo escultórico de la familia imperial. La escultura femenina atribuida a Livia viste la *calasis* y la *stola*, encima de la que porta la *palla* que cubre casi la totalidad de la figura a excepción del pecho y el pie derecho. El manto llegaría hasta el hombro izquierdo, hoy desaparecido, y se recogería en el brazo de donde caería hasta llegar a la altura del pie. Se apoya en la pierna izquierda, dejando flexionada la derecha y va calzada con el *calceus muliebris*<sup>276</sup>, por lo que porta el traje típico de las matronas romanas o ropajes de corte greco-helenístico<sup>277</sup>. Destaca el manto, que, aunque se pega al cuerpo desde el pecho para abajo, no marca la anatomía en el vientre como en la pierna doblada, pese a que la visualización de detalles anatómicos como el ombligo es normal en otros ejemplos hispanos del segundo cuarto del siglo I, si bien estos restos corresponden a un nuevo ciclo escultórico de carácter dinástico, reduciéndose el ahora comentado casi seguramente al segundo cuarto del siglo I<sup>278</sup>. Es una representación femenina de tamaño mayor al natural, de una matrona romana encarnando las virtudes de las madres de familia en su función de gobernantes de la casa. Su lugar de hallazgo, su tamaño superior al natural y los restos que se encontraron junto a ella hacen pensar en la emperatriz Livia Drusila como Ceres.

En Córdoba<sup>279</sup> se han hallado dos estatuas sedentes, una masculina<sup>280</sup> y otra femenina de tamaño algo mayor al natural (**E5**), junto a un fragmento de cornisa, características que inducen a pensar en una clara vinculación con el culto imperial<sup>281</sup>. Los restos de *infula* hallados, por su parte,

---

<sup>275</sup> Márquez - Morena - Ventura, 2013, 163.

<sup>276</sup> Márquez, 2013, 20-21 y 24.

<sup>277</sup> Márquez - Morena - Ventura, 2013, 358.

<sup>278</sup> Eid., 2013, 166.

<sup>279</sup> Para saber más sobre la discusión existente en torno a los ámbitos de culto imperial y su evolución en *Colonia Patria Corduba*: Vicent, 1984-1985, 55-62; Jiménez Salvador, 1990, 77-86; 1991, 119-132; Canto, 1991, 846-857; León, 1993, 17-35; Ibáñez - Secilla - Costa, 1996, 122-126; Stylow, 1996, 77-85; Ventura, 1996, 87-118; Canto, 1997, 253-281; Murillo, 1997a, 73-80; 1997b, 43-68; López López, 1998, 139-143; Márquez, 1998, 63-76; Garriguet, 1999, 87-114; López López, 1999, 329-351; Carrillero - López Medina, 2002, 65-86; Murillo *et al.*, 2003, 53-88; Monterroso, 2011, 149-175; Murillo, 2013, 71-93.

<sup>280</sup> Garriguet, 1997a, 73-76.

<sup>281</sup> Garriguet, 2000, 158.

se han relacionado con la corona cívica, la cual, como símbolo del poder imperial, sugeriría que se tratase de un emperador, muy posiblemente el *divus Augustus*<sup>282</sup>.

Su paralelo con las estatuas de *Leptis Magna*, *Herculanum* y *Emerita Augusta*, unido al auge de la difusión de este tipo de estatuas en época claudia hacen pensar en una fecha de mediados del siglo I y, el haberse hallado junto a otra escultura femenina también datada asimismo a mediados del siglo I, lleva a visualizar al *divus Augusto* y la *diva Augusta*, ya que, después de la apoteosis de Livia en el año 42, fue frecuente la unión entre las dos deidades. Otras tres posibles opciones son la del *divus Augustus* y la diosa Roma, la de Tiberio y Livia o la de Claudio y Livia<sup>283</sup>.

El estado actual de la estatua no permite una identificación clara, debido a la falta de rostro y de atributos, pero es evidente que se trata de una figura femenina, tal vez una emperatriz deificada de tipo entronada<sup>284</sup>. En consecuencia, y teniendo en cuenta su lugar de hallazgo, su cronología, su vinculación con la otra estatua masculina de un emperador entronizado, se puede proponer que se trata de una mujer de la dinastía imperial julio-claudia asimilada a una divinidad, en cuyo caso debería de tratarse de Livia representada como Ceres o Juno, las principales diosas a las que se asimila en Hispania, como hemos visto en este apartado pronto adoptadas para la representaciones de Livia como *diva Augusta*<sup>285</sup>.

Otra asimilación con una diosa de la fecundidad hispanas se puede plantear con la escultura **E12** procedente de *Dianium*, con Livia representada como la *diva Augusta* con raya en medio, diadema y velo.

---

<sup>282</sup> Fishwick, 2004, 77.

<sup>283</sup> Garriguet, 1997a, 76-77.

<sup>284</sup> Fishwick, 2004, 78.

<sup>285</sup> Garriguet, 1997a, 78.

#### 4.7. Homenajes realizados por otras dinastías en honor a Livia

La inscripción **I8**, datada entre los años 101-150, procede de *Astigi*. Se trata de un epígrafe muy curioso ya que en él se homenajea a una SACERD(os) DIVAR(um) AVGVSTAR(um). A pesar de tratarse de una pieza muy tardía en comparación con el resto de nuestros materiales de estudio, ha de tenerse en cuenta, porque, tras la deificación de Livia y el final de la dinastía julio-claudia, aunque se divinizó a varias mujeres flavias su culto no fue bien recibido y no perduró en el tiempo y, pese a que varias mujeres antoninas<sup>286</sup> recibieron la apoteosis, en función de la cronología exacta de la realización de este epígrafe, se rendiría culto a tres o cuatro *divae* teniendo en cuenta las tres dinastías que habían alcanzado el poder. Así pues, como consecuencia de la aproximación de la dinastía antonina a los fundadores del Principado no ha de descartarse la idea de que se rindiera culto a Livia entre las *divae* y *Augustae* de esta época.

Se ha hallado recientemente una nueva inscripción en *Hispalis* (**I15**), dedicada por *Valeria Valentina* a *Venus Genetrix Augusta*, por lo que no puede tratarse de una coincidencia debido a la trascendencia que la madre de la dinastía Julia tenía en esta urbe donde ya existía una emisión monetaria referente a Livia. Esta inscripción se relaciona con otro pedestal idéntico, ofrecido por su hermana *Valeria Qu[arta?]* a *Minerva Augusta*. Ambas inscripciones vienen a completar el *cultus* de un *opus exornatum* por su padre (*M.*) *Valerius Valens*. Por ello se propone que esta donación familiar fuera más extensa y homenajearía a la tríada capitolina, a lo que considero oportuno añadir el culto a *Venus Genetrix* como *mater* de la estirpe de Julio César. El homenaje tendría cuatro partes: una realizada por el padre, una segunda conservada en el pedestal en honor a *Venus Genetrix*, una tercera en su inscripción gemela en honor a *Minerva*<sup>287</sup> y una cuarta dedicada a su vez por la *mater familias* a Juno<sup>288</sup>.

La vinculación de Livia con la inscripción **I15** es intrínseca y esencial en este contexto, es inconcebible su no vinculación a este pedestal. A pesar de no ser muy común, el apelativo *Venus*

---

<sup>286</sup> Para profundizar en el conocimiento de las mujeres antoninas, entre otros estudios: Paratore, 1945, 5-17; Eco, 1978, 131-134; Pflaum, 1983, 245-253; Varner, 1995, 187-206; Hidalgo de la Vega, 2000, 191-224; 2002, 1-238; Chausson, 2002, 201-206; Hidalgo de la Vega, 2003, 47-72; Chausson y Buonopane, 2010, 91-110; González-Conde, 2015, 165-174; Pavón, 2018a, 21-39; 2018b.

<sup>287</sup> *HEp*, 10, 2000, 576.

<sup>288</sup> Canto, 2004, 141-142.

*Genetrix Augusta* es empleado en su otra dimensión, *Iulia Augusta Genetrix Orbis* en las acuñaciones de *Hispalis* (N4) para referirse a la esposa de Augusto. Además, aunque no sea el término más empleado para referirse a Livia, esto no supone su desvinculación ni su negación, ya que *Hispalis* es una ubicación concreta, donde la familia imperial desde época de César desarrolló una inmensa influencia, primero con el dictador, luego con Augusto y Livia y, posteriormente, con Tiberio y Livia, un prestigio que prevalecería a lo largo de la dinastía julio-claudia y llegaría hasta la época antonina, que es cuando este epígrafe es realizado.

La propia datación de la inscripción puede ser de suma trascendencia, puesto que se sitúa en el gobierno de Antonino Pío, emperador que buscó recuperar, defender y potenciar la tradición y la religiosidad romanas<sup>289</sup>. Fue él el responsable de la restauración del templo del *divus Augustus* y de la *diva Augusta*, puede que como respuesta a un deseo del pueblo y su sentimiento hacia el primer emperador, a lo que sucedió una emisión de una serie monetaria en honor a la pareja divina julio-claudia<sup>290</sup>. Esto puede estar en relación directa con el revivir de la imagen de Livia y Augusto en el pueblo, o con el hecho de que nunca se hubiera abandonado, sobre todo en ciudades como *Hispalis*, lo cual pudo suponer un resurgir de la vinculación dormida o no hasta entonces entre Livia y *Venus Genetrix*.

El hecho de que el pedestal gemelo se hiciera en honor a la diosa Minerva puede indicarnos la política seguida por el emperador Antonino Pío, quien buscaba relacionarse con Adriano su padre adoptivo, el cual, a su vez, se quiso representar como el nuevo Augusto, hecho que también haría su sucesor Antonino. Su vínculo con Adriano era importante sobre todo en Hispania, de donde era oriundo, donde el cultivo del olivo era de suma importancia y, por ende, también su relación con Minerva. Por tanto, la unión de las dos deidades clave para el lugar tendría sentido con objeto de homenajear a las dos divinidades y lo que significaban éstas políticamente: el vínculo de Minerva con el emperador, a través de su unión con Adriano, resaltando la figura de Hispania y el olivo y las referencias al matrimonio divino julio-claudio, con quien Antonino Pío y su esposa buscaban asemejarse en imagen y gobierno. Por ello es necesario incidir en las similitudes existentes entre las dos parejas imperiales.

---

<sup>289</sup> Requena, 2001, 63-101.

<sup>290</sup> Barrett, 2004, 271.



Esposas de dos hombres muy importantes, ambas mujeres siguieron las directrices impuestas por sus cónyuges. Augusto fundó el Principado, transformó Roma, implantó una nueva legislación moral y fomentó la austeridad, bases de una nueva Roma. Dos siglos después fue Antonino Pío quien continuó su obra, volvió a reconstruir Roma, arregló y reparó los grandes monumentos y volvió a reducir la pompa imperial a la máxima simplicidad<sup>291</sup>. Ambos desarrollaron una política popular, trabajaron para el “beneficio” del Imperio y los ciudadanos romanos y recibieron apelativos religiosos, Octavio el de *Augustus* y Antonino el de *Pius*. Asimismo mostraron sumo respeto y apoyo a la religión, Augusto restauró las antiguas tradiciones religiosas y Antonino Pío, tal y como su nombre indica, cuidó de ellas. Además, ambos fueron adoptados por grandes hombres, Octavio por César, y Antonino por Adriano, por lo que ambos se legitimaban a través de sus progenitores y sus matrimonios con mujeres de *gentes* y familias importantes, influyentes y poderosas<sup>292</sup>.

Además de desarrollar políticas similares<sup>293</sup>, también siguieron la misma forma de legitimación y propaganda dinástica a través de la exposición de la imagen de la *domus Augusta*, de la que formaban parte sus esposas, tanto Livia Drusila como Faustina la Mayor. Aunque el orden de los acontecimientos es opuesto al del matrimonio julio-claudio, porque la primera en fallecer fue Faustina, en el año 140, tal y como sucedió con Augusto, tras expirar se la declaró *diva*<sup>294</sup>. A pesar de que Livia tuviera que esperar para ser divinizada al reinado de su nieto Claudio, se trató de la primera emperatriz declarada *diva* y cuyo culto perduró en el tiempo. Fue el culto a la *diva Augusta* lo que permitió la emulación por parte de las sucesivas emperatrices, ya que, a través de estas

---

<sup>291</sup> Beckman, 2012, 1-4.

<sup>292</sup> Ania Galeria Faustina la Mayor era hija de M. Anio Vero y Rupidia Faustina, descendiente de la *gens Rupilia*, a la vez que sobrina del emperador Adriano, hermana de Marco Annio Vero, marido de Domicia Calvisia Lucila, hermanastra del propio Adriano por parte de madre. Era, junto a su familia, propietaria de canteras de arcilla, por lo que tenía un gran patrimonio personal. De esta forma, la supremacía de esta dinastía tenía un fuerte componente económico que hacía más sólida su autoridad y que se concentraba en pocas manos, fundamentalmente en las de sus mujeres, a fin de evitar el *fiscus*, ya que las emperatrices, al no ejercer el poder *de facto*, su patrimonio quedaba fuera del mismo poder y del Estado. Esto permitió a ambas mujeres tener un gran poder económico con el que poder realizar prácticas evergéticas y como instrumento de negociación en la corte real (Hidalgo de la Vega, 2003, 121-122). Lo mismo pudo suceder con la figura de Livia en los inicios del principado, cuando Octavio se unió a ella para estrechar lazos con la vieja nobleza republicana, siendo además una mujer rica, que no sabemos su pudo perder parte de su fortuna con las proscripciones (Huntsman, 2009, 121-169).

<sup>293</sup> Ambos desarrollaron proyectos sociales, religiosos y políticos dirigidos al pueblo, que incluían la ejecución de importantes obras públicas, un control económico férreo, una recuperación de la religiosidad, que, como cuando se emplean las imágenes de las mujeres de sus familias, sirven para su legitimación en el poder.

<sup>294</sup> Beckman, 2012, 21-23.

apoteosis, se legitimaba a los descendientes de los matrimonios imperiales, además de convertirse en referentes a emular, homenajear y rendir culto.

Livia asentó varios tipos de asimilaciones y lo mismo sucedió con Faustina. La esposa de Augusto comenzó a ser representada asimilada a las grandes diosas de la maternidad y fertilidad, pautas que Faustina seguiría incorporando a aquellas representaciones propias de su época<sup>295</sup>.

Antonino Pío siguió también el ejemplo de la pareja divina julio-claudia. Como Augusto hizo con Livia, erigió una estatua en honor a su esposa en el templo de *Venus Genetrix* y, al igual que hizo *Iulia Augusta* tras la pérdida y apoteosis de su cónyuge, levantó un templo en honor a su divinizada esposa. Nótese que el Senado dispuso un procedimiento similar para con la pareja antonina, según el ejemplo desarrollado con la julio-claudia. Y a semejanza del cambio del nombre del mes octavo para honrar a Augusto y de la propuesta de cambiar el de septiembre en honor a Livia, rechazada por Tiberio, el Senado propuso cambiar los nombres de septiembre y octubre en honor a Antonino y Faustina<sup>296</sup>.

En suma, en la memoria colectiva romana Augusto se confirma como prototipo de gobernante, mientras que Livia sienta algunos de los modelos de comportamiento para las sucesivas emperatrices romanas.

---

<sup>295</sup> Beckman, *loc. cit.*, 63-72.

<sup>296</sup> Hist. Aug., *Ant. Pio*, X, 1-2: *Mensem Septembrem atque Octobrem Antoninum atque Faustinum appellandos decrevit senatus, sed id Antoninus respuit. Nuptias filiae suae Faustinae, cum Marco Antonino eam coniungeret, usque ad donativum militum celeberrimas fecit.*

#### 4.8. Localización arqueológica de los restos presentados

	<b>Centro cívico: foro</b>	<b>Edificios lúdicos: teatro/circo</b>	<b>Recintos de culto: templos</b>	<b>Sin ubicación concreta</b>	<b>Áreas privadas</b>
<b>Periodo de Augusto</b>					
<b>E11</b>				X	
<b>I14</b>				X	
<b>E4</b>	X				
<b>E7</b>	?				
<b>E15</b>	X				
<b>I20</b>				X	
<b>I33</b>				X	
<b>E19</b>				X	
<b>E22</b>		X			
<b>E17</b>				X	
<b>E18</b>		X			
<b>I17</b>				X	
<b>E16</b>				X	
<b>I3</b>		X			
<b>I5</b>				X	
<b>E2</b>	X				
<b>I7</b>	?				
<b>E8</b>	?				
<b>E10</b>	?				
<b>E6</b>	X				
<b>I9</b>				X	
<b>I14</b>				X	
<b>E14</b>	X				

	<b>Centro cívico: foro</b>	<b>Edificios lúdicos: teatro/circo</b>	<b>Recintos de culto: templos</b>	<b>Sin ubicación concreta</b>	<b>Áreas privadas</b>
<b>Periodo de Tiberio</b>					
<b>I24</b>				X	
<b>I23</b>				X	
<b>I22</b>				X	
<b>I35</b>				X	
<b>I36</b>				X	
<b>I37</b>				X	
<b>I28</b>				X	
<b>E28</b>		X			
<b>I32</b>				X	
<b>E29</b>	X				
<b>E23</b>			X		
<b>E24</b>				X	
<b>E20</b>				X	
<b>E25</b>				X	
<b>E26</b>	X				
<b>I11</b>				X	
<b>I4</b>		X			
<b>Periodo de Claudio</b>					
<b>I1</b>				X	
<b>I2</b>				X	
<b>I6</b>				X	
<b>I10</b>				X	
<b>I12</b>				X	
<b>I13</b>				X	

	<b>Centro cívico: foro</b>	<b>Edificios lúdicos: teatro/circo</b>	<b>Recintos de culto: templos</b>	<b>Sin ubicación concreta</b>	<b>Áreas privadas</b>
<b>I21</b>				X	
<b>E1</b>		X			
<b>E3</b>	X				
<b>E9</b>	X				
<b>E5</b>			?		
<b>E12</b>	X				
<b>I29</b>				X	
<b>I30</b>		X			
<b>I31</b>				X	
<b>I34</b>				X	
<b>I19</b>	X				
<b>E27</b>			X		
<b>E21</b>		X			
<b>Otras dinastías</b>					
<b>I8</b>				X	
<b>I15</b>					X
<b>E13</b>			X		



**Capítulo 5:**  
**Espacio privado. El culto imperial en el ámbito  
doméstico**





*Quid est sanctius, quid omni religione munitius quam domus unius cuiusque civium? Hic arae sunt, hic foci, hic di penates, hic sacra, religiones, caeremoniae continentur: hoc perfugium est ita sanctus omnibus, ut inde abripi neminem fas sit (Cic., Dom. 41, 109)<sup>1</sup>.*

Estas palabras de Cicerón muestran el significado que tenía para los romanos la casa en relación con su religión privada: contexto físico en el que se celebraban los ritos familiares, donde se hallaban los objetos sagrados del culto y donde moraban las divinidades domésticas y los antepasados de la familia encargados de protegerla. Las divinidades allí veneradas fueron múltiples y su significado, sus atribuciones y su origen no siempre resultan claros. Todas ellas recibieron culto en lugares específicamente destinados para ello en el interior de la casa, los lararios<sup>2</sup>.

La divinidad del emperador afectaba a diversos niveles, tanto públicos como privados por medio de la religión como armazón a través del cual desarrollarse. El culto de carácter cívico no podía ser considerado únicamente público, sino que la importancia del ámbito privado era fundamental para su desarrollo. A este respecto, el régimen y el *princeps* supieron de la importancia de la religiosidad doméstica y privada, buscando introducirse dentro de todos los espacios posibles de la sociedad romana<sup>3</sup>. Podría definirse el culto doméstico como el conjunto de ritos desarrollados en el interior de la casa por la familia, destinados a la veneración de las divinidades y *numina* encargados de protegerla y garantizar su subsistencia y su perpetuación<sup>4</sup>. Dentro de este culto a los dioses lares, manes, penates y genio, el culto imperial halló un hueco. Se instó a los ciudadanos romanos a honrar en los lararios familiares al Genio de Augusto y a la Juno de Livia, sobre todo en el de las familias más pudientes e influyentes que buscaban mostrarse afines al nuevo gobierno del *princeps*. De este culto doméstico privado en honor a la pareja julio-claudia se pueden deducir dos factores clave: el deseo de mostrarse afín a la dinastía gobernante y que esta devoción fuese conocida y difundida por los visitantes de la *domus*. Además, al apropiarse Livia de las funciones de la diosa Vesta como madre del Estado romano, la emperatriz también sería homenajeadas como

---

<sup>1</sup>“¿Hay algo más sagrado y más protegido por toda la religión que la casa de cada ciudadano? En ella se encuentran los altares, el fuego, los dioses penates; en ella tienen lugar los sacrificios, las prácticas religiosas y las ceremonias; es un refugio tan sagrado para todos que está prohibido arrancar a nadie de él”.

<sup>2</sup> Pérez Ruiz, 2008, 200.

<sup>3</sup> Montero Herrero, 2018, 131.

<sup>4</sup> Pérez Ruiz, 2010, 37.

madre de la dinastía gobernante, garante de su continuidad y garante de la fecundidad del Imperio Romano.

Según Montero<sup>5</sup>, un proceso paralelo del culto aconteció tanto a nivel estatal como en su expansión privada, donde los cultos privados o domésticos y las manifestaciones de carácter privado, personal o colectivo, jugaron un papel destacado. La vuelta a las tradiciones y los cultos antiguos que fomentó y desarrolló Augusto tuvo un sustento en las divinidades domésticas, que no solamente afectaron al desarrollo privado, sino también en su adaptación a nivel público y, sobre todo, en el entroncamiento con el emperador y la ideología estatal que presentó su propia idiosincrasia en este ámbito. Esta demostración privada de manifestaciones de respeto hacia el *princeps*, además de contemplarse a través de fiestas organizadas por parte de personalidades afines al mismo, se harían en toda una serie de aspectos que calcaban esquemas domésticos con sus particularidades adaptándose a las necesidades estatales, a lo que ha de unirse el desarrollo de una legislación imperial encaminada a la regulación y autorización del culto privado de la figura del *princeps*. Un ejemplo claro de esta normativa es el decreto senatorial del año 30 a. C. que permitía las libaciones en banquetes públicos o privados a la figura del Genio de Augusto tras su victoria en Accio.

Horacio incidió en varios poemas que se debía jurar en nombre del Genio de Augusto con ofrendas de vino puro, incienso y flores<sup>6</sup>.

*Condit quisque diem collibus in suis  
et vitem viduas ducit ad arbores,  
hinc ad vina redit laetus et alteris  
te mensis adhibet deum;  
te multa prece, te prosequitur mero  
defuso pateris et Laribus tuum  
miscet numen, uti Graecia Castoris  
et magni memor Herculis.* (Hor., *Carm.*, IV, 29-36)

Estas actuaciones no eran un hecho aislado en el mundo romano, pues anteriormente ya se habían dado en el caso de Lépido, que se presentó en las regiones del Este dominadas por Roma

---

<sup>5</sup> Montero, 2018, 188-189 y 192.

<sup>6</sup> También Hor. *Epist.* II, 1, 15-16 (compuesta ca. 12 a. C.): *Praesenti tibi maturos largimur honores / iurandasque tuom per numen ponimus aras.*

como señor de la casa, del Estado o del espacio familiar, junto con un culto promovido hacia los Genios y Lares, entroncándolos directamente con su Genio personal<sup>7</sup>.

Los ciudadanos actuarían, por tanto, como los clientes o los esclavos en una casa particular. Para las regiones del Oeste ocurrió de un modo parecido con la figura de Augusto, aunque con mayores dificultades debido a un rechazo inicial, dadas las propias características de Occidente.

Parece clara una cierta intencionalidad de introducirse dentro de la esfera privada y doméstica por una serie de aspectos llamativos, con constantes manifestaciones de carácter religioso y al mismo tiempo simbólico que relaciona el mundo doméstico con el ámbito público. Este culto encajaría perfectamente con dos realidades sociales romanas: las expresiones de religiosidad en la esfera privada<sup>8</sup> y el espacio público donde estos cultos privados y las divinidades domésticas sirvieron al *princeps* no sólo para su política religiosa y propagandística, sino también para el entroncamiento con un pasado mítico de Roma y de la *gens Iulia*.

Según recuerda Montero, el culto al Genio imperial se desarrolló tanto en Occidente como en Oriente, aunque de modo diferente<sup>9</sup>. En el Oeste, en sociedades muy diversas con una mayor o menor difusión de la divinización de gobernantes, pero con un desarrollo algo más amplio de honras a jefes militares, su expansión se produjo a partir de homenajes y adscripciones con determinadas divinidades o abstracciones divinizadas, ya sean dioses que reciben el epíteto de *augusto* o con virtudes *augustas* fomentadas por el poder romano. En Oriente se propagó la veneración al emperador como dios viviente o deificado *post mortem*. La propagación del culto imperial tiene una vinculación con otras divinidades y allí la diosa Roma tuvo una expansión considerable. Estas vinculaciones con entidades sobrenaturales o divinidades del ámbito doméstico, aunque ya estatales, tienen un proceso similar dentro de los hogares romanos, donde el establecimiento de estatuas, figuras relacionadas con los emperadores, las celebraciones y los banquetes en los cuales se honraba al emperador se atestiguan a nivel arqueológico y literario. Incluso se han encontrado referencias no solo al emperador vivo, sino a la abstracción general, a todos los emperadores y a Roma, o indicaciones a determinados emperadores, no solo por la

---

<sup>7</sup> Ov. *Fast.* V, 145-146 (*mille Lares Geniumque ducis, qui tradidit illos, / Vrbs habet, et vici numina terna colunt*); VI, 791-792 (*Lucifero subeunte Lares delubra tulerunt / hic ubi fit docta multa corona manu*).

<sup>8</sup> Eran manifestaciones personales o grupales con una clara característica de tipo familiar responden a la naturaleza de los cultos privados. Ejemplo de ellos eran entre otros en Roma los *Lares*, *Manes*, *Penates*, *Genius* y otras entidades sobrenaturales, en Grecia el *Agathos Daimon* o en Egipto el *Harpocrates*.

<sup>9</sup> Montero, 2018, 205-208.

cuestión de su divinización, sino por motivos de afecto personal, acciones virtuosas realizadas en vida o proximidad de algún tipo. Esta última parte no es ajena a la actividad privada romana, donde gran cantidad de personas podían llevar consigo una serie de imágenes o figurillas, no ya de sus antepasados, sino también de sus maestros, algún individuo importante, filósofos o divinidades. Se contempla un espacio religioso donde conviven figuras divinas con otras sobrenaturales, que encaja con la posibilidad de la presencia de emperadores en estos espacios culturales.

Las *imagines* o pequeños retratos están realizados del mismo material que las estatuas de tamaño natural, la diferencia es que las miniaturas suelen ser ejecutadas con una especial técnica muy fina apropiada solo para figuras a escala y estilo. Retratos en tamaño reducido en materiales preciados eran realizados sobre todo para ser expuestos en altares domésticos. El propietario de la casa posiblemente rendía culto y quemaba incienso ante el retrato en miniatura de la familia imperial y sus antepasados en una base regular, aunque también pudieron usarse en otro contexto de la casa, en el *triclinium*. La mayoría de estos objetos se han hallado fuera de contexto, ocasionalmente en pedazos por el valor del metal<sup>10</sup>. Un gran número de ellos eran usados para la libación en un contexto de culto doméstico o público<sup>11</sup>.

A día de hoy se conservan dos parejas de *imagines* de bronce en Occidente. Ambas duplas han suscitado debates académicos sobre su autenticidad e identificación. La primera se halló en territorio galo, en *Avaricum*, en el *Ager Bituriges Cubi* (Bourges, Neuilly-le-Réal), y la segunda en Hispania, en la Tarraconense, en la antigua Azaila (provincia de Teruel).

La *imago* de bronce identificada como Livia, hallada en el *Ager Bituriges Cubi* en 1868 junto a otro busto de Augusto del mismo tamaño y material, tiene una excelente conservación, a excepción de la restauración de la oreja izquierda y los modernos retoques para ajustar el busto a la base. Sin duda alguna se trata de dos estatuillas de Livia y Augusto identificadas por las propias inscripciones que acompañan a sus retratos<sup>12</sup>:

---

<sup>10</sup> Las estatuas de bronce formaban parte, junto a las de mármol, de la decoración de las plazas y edificios en los ámbitos religioso, público y privado, pero muy pocas han llegado hasta nosotros completas. Suele tratarse de cabezas de las que solo en pocos casos se puede dilucidar si pertenecían a estatuas o bustos, o de cuerpo a los que no se les ha podido adjudicar una cabeza. Esta disparidad frente a las obras de mármol se debe al valor intrínseco del material, fácilmente reciclaje para la producción de armamento y de todo tipo de objetos (Clavería Nadal - Koppel Guggenheim, 2007, 251-252).

<sup>11</sup> Fejfer, 2008, 171-173.

<sup>12</sup> De Kersauson, 1986, 94-95.

CAESARI AVGVSTO

ATESPATVS CRIXI FIL(ius) V(otum) S(oluit) L(ibens) M(erito)

LIVIAE AUGUSTAE

ATESPATVS CRIXI FIL(ius) V(otum) S(oluit) L(ibens) M(erito).

CIL XIII, 1366; ILS 8896; CAG, 3, 124.

“Atespato, hijo de Crixo, cumple esta dedicación a César Augusto, gustosamente y mercedamente”

“Atespato, hijo de Crixo, cumple esta dedicación a Livia Augusta, gustosamente y mercedamente”.

Parece ser que *Atespatus*, tanto individualmente como en nombre de su comunidad, estaba agradecido a los dos miembros de la pareja imperial, posiblemente debido a que Livia realizó numerosos esfuerzos en beneficio de su clientela gala<sup>13</sup>, como posible consecuencia de la expansión de sus influencias y contactos en su viaje a Occidente junto a su esposo Augusto.

Esta inscripción no es imperial. No es una inscripción de tipo oficial realizada por ninguno de los poderes civiles existentes en la época<sup>14</sup>, y no se caracteriza por seguir la titulación institucional difundida desde el poder central<sup>15</sup>. Se trata pues de un epígrafe particular que un individuo privado, *Atespatus*, mandó realizar de acuerdo a sus deseos sin ceñirse al canon oficial o al estilo imperial para referirse y honrar al matrimonio julio-claudio. Este epígrafe que acompaña a la supuesta cabeza de Livia se localiza en la base del retrato. Se trata de una pieza destinada a ubicarse en un larario privado<sup>16</sup> donde rendir homenaje a la emperatriz junto a la otra pieza identificada como Augusto. La trascendencia de la autenticidad de estas dos piezas puede ayudar a comprender el culto imperial desarrollado en el ámbito privado.

La mención *Livia Augusta* llama la atención y provoca una compleja datación de la obra, ya que nunca se empleó este apelativo de forma oficial, aunque sí se han conservado referencias extra

---

<sup>13</sup> Wood, 1999, 105.

<sup>14</sup> No fue financiado ni mandado realizar por el poder imperial, provincial, municipal o colonial.

<sup>15</sup> La nomenclatura empleada para referirse a Livia está lejos de ceñirse al lenguaje oficial difundido desde Roma, ya que Livia nunca recibió el título de *Augusta* en vida de Augusto, aunque esta referencia, este *cognomen*, sí fue empleado para con su persona en algunas referencias epigráficas de forma extra oficial en *Augusta Emerita* (I4) y en *Segobriga* (I17).

<sup>16</sup> Las pequeñas estatuillas en el ámbito privado se colocaban en pequeños edículos o lararios donde se rendía culto a las divinidades protectoras de cada una de las facetas de la vida del hogar y sus habitantes. Se trataba de imágenes de *genii*, *lares* y otros dioses.

oficiales con dicho apelativo, nomenclatura insólita y desconocida en la epigrafía de la antigüedad, aunque aparece repetidamente en Suetonio:

*Post haec Antoniae aviae, quidquid umquam Livia Augusta honorum cepisset, uno senatus consulto congessit.* (Suet., *Calig.* 15)

*Liviam Augustam proaviam "Ulixem stolatum" identidem appellans...* (*ibid.*, 23)

*Observavit ante omnis Liviam Augustam, cuius et vivae gratia plurimum valuit et mortuae testamento paene ditatus est* (Suet., *Galb.*, 5)

*Avus M. Salvius Otho, patre equite R., matre humili incertum an ingenua, per gratiam Liviae Augustae, in cuius domo creverat...* (Suet., *Otho*, 1)

Este título de *Augusta*, como ya hemos indicado con anterioridad, nunca fue ostentado por Livia en vida. Parece, por tanto, que tenemos aquí un *Augusta* en un larario gallo como *Sebastè* en las inscripciones griegas que utilizaban una titulación más libre que la oficial.

Poulsen<sup>17</sup> inscribió este retrato en la "categoría C" de tipo Fayum, del que sería un derivado con ciertas variantes, pero, según Bartman<sup>18</sup>, la autenticidad del retrato ha sido cuestionada desde su hallazgo debido a la falta de contexto arqueológico y a su óptimo estado de conservación. Un estudio realizado por el Museo del Louvre confirma que la obra sea compatible con los broncees realizados en época romana, en lo que a la composición metálica se refiere, aunque en temas de iconografía y epigrafía ofrezca severas dudas<sup>19</sup>. Teniendo en cuenta el nombre otorgado a Augusto, debe de tratarse de una fecha posterior al año 27 a. C. El peinado portado por Livia es compatible con esta fecha, aunque los restos visibles de la edad no se emplean en los retratos de esta mujer hasta época de Tiberio, cuando tiende a portar un peinado diferente con raya en medio. Estas características no normativas hacen pensar en una procedencia provincial de las pequeñas esculturas, pero tampoco puede descartarse la posibilidad de que se trate de una obra realizada en el siglo XVIII, basada en las *Imagines et elogium virorum illustrium* de Fulvio Orsini (publ. 1570) y en los textos de Suetonio arriba mencionados.

Wood opina igualmente que se trata de un elemento problemático, ya que, si es original y está correctamente identificado, debe de pertenecer al período de vida de Augusto, en el cual el peinado

---

<sup>17</sup> Poulsen, 1946, 65-71.

<sup>18</sup> Bartman, 1998, 194-195.

<sup>19</sup> *LouvreCat.* 96-97 n°. 42.

de Livia era el *nodus*, aunque en esta ocasión el retrato está embellecido con los dos mechones que caen sobre los hombros de tinte clasicista y que nos recuerda a las imágenes de las divinidades<sup>20</sup>.

Estas variaciones del peinado tipo *nodus* son tanto en estilismo como en escala bastante diferentes de los estándares seguidos en las esculturas oficiales de la emperatriz. A pesar de la peculiaridad de los retratos debido a la muestra avanzada de edad y la singularidad de los títulos, De Kersauson ha defendido su autenticidad argumentando que no se trataba de monumentos públicos sino privados, probablemente venerados en el larario de *Atespatus*, por lo que, al tratarse de un patrón privado de las provincias, no necesitaba emplear en dichas representaciones ni la iconografía ni la titulación oficial sancionada por el Estado<sup>21</sup>.

Estos pequeños retratos parecen emplear tanto el verismo de la tradición republicana como los recursos helenísticos emotivos para representar divinamente un carisma o un magnetismo mayor dado por hecho entre las deidades. Por ello, a través de este culto doméstico se observa un culto a las personalidades semidivinas, un culto más tolerable en las provincias que en la capital, una expresión de las alegorías políticas por parte de los patrones privados, que en ocasiones también sancionaban la imagen de la emperatriz de forma pública. Así pues, estos bronceos pudieron ser el producto de un afecto espontáneo y genuino del pueblo galo hacia Augusto y Livia, que se inclinaba más hacia una representación de tipo divino.

El segundo documento es una cabeza retrato femenina realizada en un único bloque de tamaño normal hallada en Azaila en el poblado del Cabezo de Alcalá, y que se ha datado entre los siglos II-I a. C., con rostro de facciones regulares, cuello largo y ojos más bien pequeños. Está peinada con la cabellera hacia atrás, recogida en la nuca con un prominente moño. Se conservan restos de otras partes del cuerpo, entre los que destaca uno de los brazos, inventariado como 1943/69/754. Esta figura femenina apareció junto a otra masculina (inv. 32644) en un alto podio situado en la *cella* de un edificio rectangular con revestimiento interno de estuco; el pavimento era de *opus signinum* y su acceso se realizaba a través de un pórtico *in antis*, al que se conoce como

---

<sup>20</sup> Wood, 1999, 105-108.

<sup>21</sup> De Kersauson, 1986, 96-97.

templo romano o “templo B de Azaila”, un santuario gentilicio<sup>22</sup> ibérico integrado en una manzana de viviendas que se veía desde la puerta de acceso al poblado.

Ambas esculturas formaban parte de un grupo escultórico, en el que la figura femenina coronaría a la masculina con una supuesta diadema, que a su vez sujetaba un caballo por las riendas. Los fragmentos hallados, pertenecientes a un personaje masculino, uno femenino y un caballo fueron identificados en un primer momento por Cabré como Augusto y Livia por la vestimenta: la toga, el *calceus senatorius* y el anillo que portaba en su mano el personaje masculino, un *anulus aureus* signo de nobleza en la República<sup>23</sup>. Estilísticamente ambas figuras presentan influencias itálicas, por lo que, en el pasado, fueron identificados por García y Bellido<sup>24</sup> como Augusto tipo Accio y Livia, aunque actualmente Miguel Beltrán<sup>25</sup> considera que el retrato femenino se trata de una *Nike* y el masculino de un noble local que se presentaba ante el pueblo heroizado, siguiendo la tradición indígena, pero con una estética romana a imitación de Pompeyo, por lo que el conjunto reflejaría un culto al jefe local indígena, al que se heroiza y diviniza en el primer tercio del s. I a. C.

A pesar de esta propuesta de Beltrán, aún hoy la identificación exacta de este conjunto sigue siendo debatida con la existencia de diversas propuestas; Boschung<sup>26</sup>, Trillmich<sup>27</sup>, Lahusen y Formigli<sup>28</sup> descartan la identificación con Augusto y Livia debido al aspecto juvenil y distribución de mechones del cabello del retrato masculino y señalan la falta de paralelos existentes de este emperador. Para estos investigadores, se trataría de un miembro de la aristocracia local, cuyos modelos más cercanos los reconocen en los retratos oficiales realizados durante el período de juventud de Augusto entre los años 40-30 a. C.

Ante estas argumentaciones ha de señalarse que las representaciones de Augusto y Livia no siempre reproducían a la perfección en las formas las típicas características faciales y de cabellos tal y como se puede observar en los *imagines* tan discutidas procedente de *Bituriges Cubi*. Además,

---

<sup>22</sup> Los “santuarios gentilicios” se ubicaban en la zona más alta de las poblaciones ibéricas y se dedicaban al antepasado mítico o héroe local, origen del grupo social que ocupaba el territorio circundante, en este caso el del poblado de Campos de Urnas, luego iberizado, de Azaila (Teruel) y que fue asaltado y destruido por su participación en la guerra entre Sertorio y Pompeyo (Ceres Colecciones en Red:

<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=42012&inventory=32644&table=FMUS&museum=MAN>).

<sup>23</sup> Cabré, 1925, 1-19.

<sup>24</sup> García y Bellido, 1948, 446-449.

<sup>25</sup> Beltrán Lloris, 1976, 155 ss.

<sup>26</sup> Boschung, 1993, 203.

<sup>27</sup> Trillmich, 1990, 48-50.

<sup>28</sup> Lahusen - Formigli, 2001, 96 ss.



como acontece con la pieza gala, el bronce hispano, puede que también de Augusto, está acompañado por un retrato femenino, posiblemente de Livia.

Aunque el retrato de Livia presenta mayores divergencias, el retrato de Augusto reproduce sus características faciales y es identificable con facilidad. Aunque se ha incidido en el peinado peculiar formado por los mechones de la cabellera del *princeps*, pero si se compara el peinado de los bronces galos con los bronces hispanos, se observa una gran similitud en la dirección del cabello. Aun así, sí es cierta la peculiaridad del retrato hispano que presenta largas y prominentes patillas en el busto masculino, pero puede ser debido a la tradición local. Además, ha de destacarse la reproducción de la figura masculina que iría representado como jinete, imagería que Augusto adoptó en sus imágenes hispanas de forma muy temprana como se observa en las monedas de *Turiaso* (Tarazona)<sup>29</sup>.

Según García Villalba<sup>30</sup>, las representaciones de Augusto con patillas como las que aparecen en este retrato, son inexistentes durante su Principado observándose en los testimonios monetales en un periodo muy concreto, del año 43 a. C., tras la muerte de Julio César, hasta el 36 a. C., es decir con anterioridad a la adquisición del título de Augusto, en los años finales de la República, en una serie de representaciones donde porta vello facial, costumbre que se podrá observar en otros miembros posteriores de la dinastía imperial julio-claudia. Las representaciones de Augusto con barba se limitan a los años previos a su Principado, cuando hay que referirse a él como Octavio, y son inexistentes a partir de la adquisición del título de *princeps*. Así pues, la barba o patillas que presenta Octavio, que en las citadas representaciones van desde las mejillas hasta la barbilla y en algunas ocasiones cubren también el labio superior, deben asociarse a otro hecho distinto al de la *depositio barbae*.

Existían tres motivos por los que un romano se dejaba crecer la barba antes del siglo II. Si se descarta la opción de la *depositio barbae*, queda el duelo o la posibilidad de que se encontrara en el campo de batalla. En este sentido, la teoría más extendida entre los investigadores para explicar la funcionalidad de la barba de Octavio es aquella que señala que el vello facial que porta era una señal de duelo por la muerte de su padre adoptivo Julio César el 44 a. C. El vello facial que portaba Octavio en esos años es parte de una estrategia política diseñada al milímetro que tuvo una doble función: vincularlo a su padre adoptivo, hombre muy popular en Roma, buscando reforzar por

---

<sup>29</sup> N7, N11, N12, N13 y N14.

<sup>30</sup> García Villalba, 2016, 164 y 179.

vínculos sentimentales la legitimación política que le había concedido su testamento y fundamentalmente legitimarlo militarmente. Por ello se estima que el vello facial como muestra de duelo, el interés en presentarse como vengador de César y la asimilación al dios de la guerra Marte, en su versión vengativa y violenta –*Mars Ultor*– para obtener la condición de líder militar heroico, son igualmente válidas y parte integrante de una misma campaña. Quizás el hacerse representar a sí mismo con barba en las monedas, que eran el mejor vehículo de propaganda, era un medio de mostrar al pueblo de Roma el gran desasosiego que había causado en su persona la muerte de su padre adoptivo y lo unido que se encontraba al mismo, con el objetivo de conservar para sí algo del cariño que el pueblo dispensaba a César mejorando de este modo su posición política. Además no hay que olvidar que dichas emisiones son acuñadas en talleres móviles y que en su mayor parte están destinadas a pagar a las tropas, por lo que fundamentalmente sirvieron para transmitir ese vínculo entre Octavio y Julio César entre los legionarios ya que, como señala Zanker, la primera preocupación de Octavio fue evocar la memoria de César entre el ejército, los veteranos y la plebe<sup>31</sup>. Así, una barba de duelo entendida dentro de un programa propagandístico con un fin claro explicaría por qué Octavio se mandó representar con vello facial para expresar su pesar por la muerte de su padre adoptivo, pero no haría lo mismo cuando ya fuese emperador<sup>32</sup>.

Ejemplo de estas monedas donde se puede observar la *barbula* del *princeps* y que nos recuerda a la dibujada en el retrato de Azaila son las acuñaciones RRC 529/1<sup>33</sup>, RRC 535/1<sup>34</sup>, RRC 529/2<sup>35</sup> y RRC 494/18<sup>36</sup>.

Como se ha señalado previamente al estudiar la iconografía monetaria, Livia acompañó a Augusto en su viaje a Hispania y pudo aparecer junto a él en las monedas de *Turiaso*, bien a través de la referencia visual de su persona, o a través de la asimilación de la emperatriz con la ninfa local *Silfis*<sup>37</sup>. Ante esto, podría nuevamente en esta ocasión tratarse de una representación del matrimonio imperial de forma conjunta, donde incluso se podría celebrar una victoria, la de Octavio frente a los

---

<sup>31</sup> Zanker, 1992, 34.

<sup>32</sup> García Villalba, 2016, 164-169.

<sup>33</sup> Centro/Sur Italia (Octavio). 40-39 a. C. Anv. Busto de Octavio con ligera barba a derecha. *Caesar Imp* Rev. Busto de Marco Antonio a derecha: *Antonius Imp*.

<sup>34</sup> Italia. 38 a. C. Anv. Busto de Octavio con barba a derecha. *Caesar Divi F* Rev. Busto de César laureado a derecha. *Divus Iulius*.

<sup>35</sup> Ceca móvil (Octavio). 40-39 a. C. Anverso: busto de Octavio barbado a derecha, *Caesar Imp*. Reverso: caduceo alado. *Anton Imp*.

<sup>36</sup> Roma *P. Clodius*. 42 a. C. Anverso : busto de Octavio barbado a derecha, *Caesar III Vir RPC* Reverso: Marte con casco sujetando espada y lanza. *P Clodius MF*.

<sup>37</sup> Véase capítulo 4.

cántabros, y donde incluso Livia podría ser asimilada a la Victoria, a *Nike*. De esta forma se puede decir que, aunque la identificación de los retratos es conflictiva, un factor es cierto, se trata de un buen ejemplo de la romanización de las élites indígenas que, manteniendo su ideología, adoptaron la cultura y tradición romana adaptando la estética tradicional ibérica a la nueva procedente de Roma.

Además, existe un elemento realmente llamativo. En un principio los ojos de las esculturas de bronce se trataban por separado en otros materiales y eran incrustados, habiendo desaparecido en la mayoría de los casos, lo que le da al rostro un aspecto extraño, como falto de vida, en especial porque a través de los huecos se puede ver el interior, aunque esta tendencia cambió aproximadamente en el período adrianeo, cuando se perdió esta costumbre y se comenzarían a realizar en bronce junto con la cabeza, indicando el iris por medio de un círculo inciso y la pupila como una profundización de mayor o menor tamaño<sup>38</sup>.

Si observamos con detalle las dos esculturas procedentes de Azaila y las dos de Neuilly-le-Réal, en ninguna de los cuatro retratos conservados las esferas oculares están insertas en la pieza de bronce, sino que se trata de retratos realizados en una misma pieza. Esto hace plantearse la fecha de realización de los retratos hispanos y localizarlos en un período no tan temprano como el propuesto por Beltrán Lloris, lo que posicionaría nuevamente a los retratos de Teruel en el marco cronológico de inicios del principado o imperial y en una posible identificación de este conjunto con la pareja imperial julio-claudia.

Ante esta paradoja temporal en la que el estudio de los hallazgos realizados ofrece una cronología arqueológica pero el estilismo de los mismos puede pertenecer a otra cronología hace pensar en la posibilidad de que estos restos de bronce fueran hallados fuera de contexto y que sean retratos del *princeps* Augusto y su esposa Livia Drusila tal y como señaló ya en su día García y Bellido<sup>39</sup>. Si se tratase de retratos en honor a la pareja imperial, la cuestión aquí sería la siguiente, ¿en qué cronología fueron realizados?

La realización de los ojos de ambas *imagenes* de Azaila en el mismo bronce que el de ambas cabezas y no ser realizados de forma externa para después ser incrustados en el retrato hace pensar en una cronología totalmente distinta a la propuesta hasta hoy día. ¿Podría tratarse de retratos

---

<sup>38</sup> Clavería Nadal - Koppel Guggenheim, 2007, 253.

<sup>39</sup> García y Bellido 1948, 446-449; 1949, 18-20.

realizados en época antonina? ¿Cuál sería el objetivo de la realización de estas *imagines*?  
¿Mostrarse afín a los creadores del Imperio romano?

Tal y como se ha señalado previamente, los emperadores antoninos buscarían vincularse con la pareja divina julio-claudia por lo que la realización de sendas piezas en época antonina tampoco sería una idea descabellada, ya que fue en este período cuando se restauraría por obra del emperador Antonino Pío el templo del *divus Augustus* y de la *diva Augusta*, además de que Adriano buscase representarse como el nuevo *princeps*.

**PARTE 3:**  
**CREACIÓN DE HOMENAJES**



**Capítulo 6:**  
**Personas responsables de los honores dispensados**





La mayoría de la población del mundo romano no vivía en ciudades, pero éstas son fundamentales para el estudio de la sociedad romana. Las razones son claras: las funciones administrativas, económicas y religiosas se hallaban en las urbes, lo que las convertía en áreas privilegiadas donde levantar estatuas, inscribir leyes y decretos y levantar edificios públicos.

A pesar de su trascendencia, éstas raramente han sido estudiadas desde la perspectiva de los roles desempeñados por las mujeres, lo que es fundamental, ya que el estudio de éstas añade elementos necesarios para la comprensión de la vida urbana romana. Las mujeres solo formaban parte de las familias y del mundo social de sus amigos e iguales, por lo que la segregación de géneros era “relativa” en la sociedad romana. Éstas honraban a los mismos dioses que los hombres, en los mismos templos y en las mismas ceremonias, incluso cuando participaban en ellas eran en parte como representantes del género femenino. Las estatuas de mujeres benefactoras eran levantadas junto a las estatuas de los hombres benefactores y parece que ambos sexos contribuyeron económicamente en el mismo tipo de munificencia cívica: festivales y edificios. Entre las mujeres notables algunas eran miembros prominentes de la sociedad por su propio derecho, con sus propias redes sociales y clientelas.

Si nos cuestionamos de qué esfera era la mujer excluida explícitamente, esa era la política, ya que el poder político formal permanecía en manos de los hombres. Las mujeres de familias importantes ejercieron un poder económico significativo como propietarias en su propio derecho, en ocasiones con capacidad de uso y disposición de todas sus propiedades. Muchos hombres debieron depender de sus esposas y madres y aquellas sin hijos pudieron ejercer una capacidad de influencia en las familias de sus respectivas hijas.

Así pues, los honores realizados en homenaje a estas mujeres, especialmente las estatuas públicas y sus explicativos *tituli*, muestran que la sociedad civil reconocía sus contribuciones de la misma forma que se hacía con los hombres<sup>1</sup>.

Las ciudades romanas a primera vista parecen ser un espacio masculino predominante. Según los autores antiguos las mujeres raramente aparecían en las calles excepto si eran esclavas o prostitutas actuando de manera anormal o transgresiva<sup>2</sup>, aunque en otros aparecen como espectadoras activas en actos tan públicos como el teatro<sup>3</sup>. A pesar de ello, como andar era el modo de transporte principal en la antigüedad, las mujeres de todos los grupos sociales atravesarían presuntamente la

---

<sup>1</sup> Hemelrijk - Woolf, 2013, 1-3.

<sup>2</sup> Liv. XXXIV, 1-8.

<sup>3</sup> Véanse los estudios de Pérez Gómez, 1990, 138-167, sobre la presentación de roles de sexo a través de conflictos y de García Jurado, 1993, 39-48, sobre las críticas misóginas a las matronas mediante las meretrices en la comedia plautina.

ciudad no solo en épocas festivas o como parte de actividades rituales, sino en su vida diaria: para ir a los baños, visitar a la familia y amigos, ir al mercado, hacer recados o dirigir negocios. Las mujeres debieron ser parte de la vida diaria urbana y de su panorama visual, pero permanecieron en su mayoría invisibles, salvo excepciones que adquirirían un carácter privilegiado que normalizaba la posición de los homenajes masculinos<sup>4</sup>. Según Boatwright, a pesar de la ceguera de las fuentes materiales, incluso el espacio masculino más simbólico, el Foro Romano, debió de tener rutinariamente presencia de sacerdotisas, matronas y mujeres de alta alcurnia al igual que asistentes, vendedoras, mendigas y prostitutas<sup>5</sup>. Parece ser esta una visión más realista de la vida de la calle que evidencia que las mujeres no serían homenajeadas por estar vinculadas a algún varón, sino por ser benefactoras públicas<sup>6</sup>.

En palabras de Cándida Martínez,

No se trata solo de conocer la actuación pública de aquellas que vieron su nombre grabado en la piedra o en el mármol de las lápidas honoríficas, sino de pensar otra forma de estar en lo público, de romper con una visión que lo limita a lo político y masculino, y abrir un horizonte más amplio,<sup>7</sup>

Por lo que conviene entender la participación en la vida ciudadana como algo más que las instituciones políticas y acercarse a la ciudad romana y sus manifestaciones cívicas en un sentido más amplio e inclusivo que el propio de las élites y, en particular, el de los varones. Como señala Natalie Kampen<sup>8</sup>, el rol público de las mujeres romanas no tiene el sentido estricto de política, sino de interacción fuera del ámbito de la familia y del hogar. Así pues, la forma en que las mujeres romanas entendieron la ciudad es equiparable a la masculina, si se tiene en consideración el evergetismo y el desarrollo del sacerdocio imperial por parte de las mujeres de la élite, como ejemplo de movilidad social que simboliza la complejidad de la sociedad romana<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> Harlow, 2013, 225.

<sup>5</sup> Boatwright, 2011, 226.

<sup>6</sup> Cooley, 2013, 24-25.

<sup>7</sup> Martínez, 2000, 4, que se puede completar con la reflexión que hace Silvia Medina, 2012b, 129-130.

<sup>8</sup> Kampen, 1981, 15.

<sup>9</sup> Medina, 2012b, 130, *cit. supra*.

## 6.1. Evergetismo cívico

El evergetismo es un concepto de creación moderna pese a referirse a una actividad desarrollada en la antigüedad. Los primeros investigadores en acuñar el término fueron Boulanger<sup>10</sup> y Marrou<sup>11</sup>, quienes estudiaron este comportamiento en el mundo helenístico-romano, donde el evergetismo se entiende como un comportamiento social que protagonizaron las élites de las ciudades grecorromanas y que consistía en realizar donaciones a la comunidad cívica.

Según Jacques, el uso de este concepto para definir el comportamiento o la conducta social de las élites urbanas consiste en efectuar donaciones denominadas evergesías, con la finalidad de beneficiar a la comunidad a la que se circunscribían<sup>12</sup>, lo que Veyne matiza incidiendo en que los inicios de esta conducta remontan al siglo V a. C. en el mundo griego por lo que no se estaba ante una conducta munificente convencional observable en los siglos posteriores, sino ante un tipo de donaciones a la ciudad propia de las sociedades primitivas<sup>13</sup>. La profesora De Hoz García y Bellidoañade que esta actitud variaría en el siglo IV a. C., momento en que la conducta evergética recayó en los reyes helenísticos que empezaron a emular esta actitud, centrando sus evergesías en el ámbito de la edificación, a cambio de lo cual esperaban recibir la gratitud de la comunidad beneficiada de sus actos mediante decretos honoríficos en los que el nombre y las acciones aparecían expuestos en una estela conmemorativa en un lugar visible de la ciudad<sup>14</sup>.

Una de las características más importantes del evergetismo consiste en que la donación que se realizaba tenía como objetivo el beneficio de toda la comunidad. El donante era una persona o un grupo de miembros unidos por lazos familiares, amistad o intereses, pero nunca un colectivo amplio. Un segundo rasgo que singulariza este comportamiento es su carácter voluntario; no existía ningún precepto que obligase a realizar estos actos<sup>15</sup>. Esta actitud continuaría hasta el siglo II a. C., cuando tras la conquista del mundo griego Roma asumió esta conducta evergética y la canalizó mediante la

---

<sup>10</sup> Boulanger, 1923, 25, acuña el neologismo del término *evergetismo*, a partir del término εὐεργετέω ('actuar bien'), a su vez tomado de los decretos honoríficos de época helenística, cuando se honraba a los individuos que se habían destacado en beneficio de su comunidad.

<sup>11</sup> Marrou, 1948, 405.

<sup>12</sup> Jacques, 1984, 687-786.

<sup>13</sup> Veyne, 1976, 9-657.

<sup>14</sup> De Hoz García y Bellido, 2009, 65-205.

<sup>15</sup> De Asís Alcántara, 2017, 2-3.

munificencia cívica, desarrollada por los miembros de la oligarquía romana, quienes financiaron donaciones en beneficio de su comunidad para aumentar su prestigio y obtener el apoyo del cuerpo cívico y, a largo plazo, monopolizar de esta forma el poder durante varias generaciones<sup>16</sup>.

El evergetismo como conducta social importada por los colonizadores romanos comenzó a desarrollarse en las provincias tras la implantación de la estructura social, de las formas de explotación económica y de los modos de vida romanos. El grado de romanización, de municipalización y de integración de las élites en la estructura social romana determinó la implantación y desarrollo del evergetismo provincial. Para su progreso se necesitó la presencia de élites romanizadas deseosas de promocionarse y de recibir honores. Se establecen gobiernos locales que canalizasen las aspiraciones de promoción de los notables, que “premiase” su munificencia y que tuviesen poder y responsabilidad para aceptar donaciones y administrarlas, así como la introducción de un sistema de valor y de conductas sociales típicamente romanas que estimularan la conducta munificente.

De esta forma, el evergetismo romano se caracterizó por ser un instrumento de prestigio, utilizado en la lucha política desarrollada en una sociedad compleja; aunque perduró el sentimiento de competición por la gloria y el honor, el evergetismo se insertó en el desarrollo de la vida urbana y la romanización como práctica o conducta social donde se estimuló la generosidad de los ciudadanos que aspiraban a promocionarse dentro de una entidad política autónoma.

El acto evergético se caracterizaba por beneficiar a todos los ciudadanos pertenecientes a una comunidad<sup>17</sup>, por lo que en buena medida dichos actos, por su específico contenido simbólico y material, engendraban patriotismo produciendo una mutua implicación entre el acto evergético y la ciudad<sup>18</sup>; debía ser efectuado por un individuo o un grupo reducido<sup>19</sup>; debía ser espontáneo y libre<sup>20</sup>, todo ello de forma matizada. En efecto, aunque el acto era voluntario no se puede obviar el sometimiento al que estaban obligados, no jurídico, sino moral por su comunidad como consecuencia de poseer una gran fortuna<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> Melchor, 1999, 15.

<sup>17</sup> Veyne, 1976, 23.

<sup>18</sup> Gascó, 1995, 179.

<sup>19</sup> Andreu, 2004, 21.

<sup>20</sup> Veyne, 1976, 20.

<sup>21</sup> Boumehache, 2017, 64.

Fenómeno esencialmente urbano<sup>22</sup> sin carácter caritativo, las *gentes* destacadas dentro de las élites municipales <sup>23</sup> se sirvieron de estas acciones de mecenazgo como instrumento dinámico que afianzaba sus aspiraciones dentro del juego político local y mejoraba su imagen pública<sup>24</sup>.

Existieron dos actitudes evergéticas, dos tipos de donaciones: *ob honorem* y *ob liberalitatem*<sup>25</sup>. La primera se refiere a aquellas dádivas que fueron motivadas por el desempeño de un cargo público, donde se puede realizar una subdivisión entre las concesiones realizadas en cumplimiento de una promesa electoral y que eran obligatorias, y aquellas que se realizan para suplir necesidades de la comunidad desde el cargo que se ejerciese. En contraposición el segundo tipo se realizaba sólo por la búsqueda de ostentación y gloria de un ciudadano privado y su familia. En el caso de las inscripciones realizadas por sacerdotes, éstas puede que se hiciesen con la finalidad de cubrir las necesidades religiosas de la comunidad cívica<sup>26</sup>, suposición que para nuestro estudio es de suma trascendencia.

El propio Cicerón consideró la conducta evergética como un fenómeno de la vida cotidiana romana al ser una manifestación de la *liberalitas*, de la cual nacería el ánimo de realizar actos de munificencia, la *benignitas*, la cual había de ejercitarse a fin de triunfar electoralmente, lo que desataba competencias por conseguir la donación que más prestigio confiriera y, en consecuencia, diera la posibilidad de un mayor acercamiento al cargo político ambicionado:

*Odit populus Romanus privatam luxuriam, publicam magnificentiam diligit; non amat profusas epulas, sordis et inhumanitatem multo minus; distinguit rationem officiorum ac temporum, vicissitudinem laboris ac voluptatis.* (Cic. Mur. XXXVI, 76)

El pueblo romano detesta el lujo privado, pero aprecia la esplendidez en la vida pública; no es amigo de opíparos banquetes, mucho menos de la sordidez y de la zafiedad; distingue lo que imponen las obligaciones y las circunstancias, las alternativas del trabajo y de la diversión<sup>27</sup>.

La generalización de evergesías por parte de las élites y el ambiente de rivalidad ocasionado por éstas creó expectativas de recibir dádivas constantemente y, por ende, oportunidades para

---

<sup>22</sup> Andreu, 2004, 22.

<sup>23</sup> Melchor, 1994a, 30.

<sup>24</sup> Esta aspiración ha sido definida por Melchor Gil (*loc. cit. supra*) como *philotomia*, pauta por la cual tanto griegos como romanos pretendían acrecentar su prestigio y reconocimiento público a través de su generosidad manifestada en las donaciones que efectuaban. Para una información más profunda y detallada sobre quiénes desempeñaron la munificencia cívica y los cargos superiores en las ciudades, véase Rodríguez Neila - Melchor, 2003.

<sup>25</sup> Para un estudio más detallado de tipos de evergetismo y las principales liberalidades desarrolladas en el Alto Imperio, véase Melchor, 1999, 27-53.

<sup>26</sup> De Asís Alcántara, 2017, 19.

<sup>27</sup> Cf. asimismo Cic., *Ad Laelium*, 30-31.

presionar socialmente y hacer casi obligatorios los actos de evergetismo, con lo cual se perdía el sentido de donación asociado a la *liberalitas* y se desarrollaba un comportamiento interesado<sup>28</sup>.

Es importante incidir en la regulación jurídica del evergetismo, para lo que se desarrollaron una serie de normas recogidas en el *Digesto*, como la L, 10, “De operibus publicis”, que expresa, entre otras regulaciones, que todo particular podía hacer una obra nueva incluso sin la autorización del *princeps*, salvo que la hiciese por emulación con otra ciudad, cuando el proyecto pudiera causar una sedición o en el caso de que la obra fuese un circo, teatro o anfiteatro<sup>29</sup>. La grabación del nombre es importante (*titulo inscriptionis...mandatis*)<sup>30</sup>:

*Si quis opus ab alio factum adornare marmoribus vel alio quo modo ex voluntate populi facturum se pollicitus sit, nominis proprii titulo scribendo: manentibus priorum titulis, qui ea opera fecissent, id fieri debere senatus censuit. Quod si privati in opera, quae publica pecunia fiant, aliquam de suo adiecerint summam, ita titulo inscriptionis uti eos debere isdem mandatis cavetur, ut quantam summam contulerint in id opus, inscribant.* (Dig., L, 10, 7 = Callist. 2 de Cognit.)

Si cualquiera hubiese prometido adornar con mármoles o de otra manera a gusto del pueblo la obra ejecutada por otro, con tal de que se ponga en la inscripción su propio nombre, el Senado ha decretado que se debe hacer dejando subsistir los nombres de las primeras personas que hayan ejecutado tales obras. Ahora bien, tratándose de particulares que, para obras hechas con caudales públicos, añadan cualquier suma a sus expensas, está establecido en las mismas prescripciones que deben ejercitar su derecho de inscripción de tal suerte que hagan figurar el montante de la suma que ellos hayan dedicado a tal obra.

En ocasiones la vinculación de los edificios de espectáculos a las ceremonias de culto imperial podría justificar la necesidad de contar con el permiso imperial, aunque ha de señalarse que la mayoría de los grandes templos cívicos o provinciales dedicados a la *domus divina* fueron levantados por las ciudades y por los *concilia* provinciales previa autorización del *princeps* y del Senado debido a la importancia dada a la construcción de edificios de culto imperial<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Boromei, 2007, 6.

<sup>29</sup> En este documento también se incide el *nomen* familiar vinculado a una obra pública que debía ser respetada a perpetuidad. Si alguien reparaba u ornamentaba una obra ya hecha debía mantener los nombres de los que la habían construido (Dig. L, 10, 2, praef.: *Qui liberalitate non necessitate debiti, reditus suos interim ad opera finienda concessit, munificentiae suae fructus de inscriptione nominis sui operibus, si qua fecerit, capere per invidiam non prohibetur*). Esta disposición ya se aplicaba en época augustea. Cf. Cass. Dio LVII, 10, 1-2; LX, 6-8; SHA, *Hadr.*, 19, 9-11.

<sup>30</sup> Con todo, el propio Augusto explicita que él no graba su nombre: *Capitolium et Pompeium theatrum utrumque opus impensa grandi refeci sine ulla inscriptione nominis mei* [“Reconstruí el Capitolio y el teatro de Pompeyo, obras ambas de elevados gastos, y ello sin inscripción alguna de mi nombre.”] (*Res Gestae Divi Augusti*, ed. y trad. de Alvar Ezquerro, 1980-1981, 131).

<sup>31</sup> Melchor, 2009, 145-146 y 148-149. Fuentes clásicas: Suet. *Aug.* 52, 1; Tac. *Ann.* I, 78, 1; IV, 15, 3; IV, 37-38; IV, 55-56; Cass. Dio LI 20, 7.

## 6.2. Los homenajes masculinos en honor a Livia Drusila en el culto imperial

En la antigua Roma el sacerdocio era una magistratura y, por ende, tenía una implicación política más que religiosa, considerando que las ceremonias celebradas por los ciudadanos en función de sacerdotes tenían un carácter ritual que garantizaba y perpetuaba el orden social, y se trataba de un cargo que sólo los ciudadanos, como baluarte de la *civitas* y del Estado, podían ejercer<sup>32</sup>.

El flaminado provincial fue el sacerdocio que prevaleció sobre el resto de sacerdocios en importancia y dignidad<sup>33</sup>, pero fue precedido cronológicamente por el culto municipal cuando se manifestaron en las ciudades los primeros signos de cercanía y afinidad hacia el emperador desde el año 26 a. C.<sup>34</sup>. Se trató de un cargo desempeñado normalmente por personas con un *cursus honorum* desarrollado, un *cursus* posterior, una riqueza familiar y la pertenencia a la oligarquía, pudiendo llegar a ostentar el cargo de *flamen perpetuus*.

En el Occidente romano los sacerdotes del culto imperial ostentaron dos denominaciones distintas *sacerdos* y *flamen*, ambas continuadas por una fórmula que daba contenido a su culto. En un principio existió la diferencia entre ambos títulos: el término *sacerdos* comenzó a emplearse en los altares donde se honraba a Roma y al emperador viviente. En contraposición el título de flamen apareció en las provincias donde el culto se dirigía al emperador deificado, donde se consideraba al *princeps* como un dios estatal, y cuyo culto se celebraba en un templo. Con el paso del tiempo el título de *sacerdos* adquirió nuevas connotaciones al seguir siendo utilizado en varias provincias como aconteció en las Tres Galias, Lusitania y Bética, desarrollando en cada territorio su empleo una connotación diferente. Los sacerdotes del culto imperial, teóricamente, debían poseer la ciudadanía romana para su confirmación y ostentar los *tria nomina* –aunque se dieron excepciones–, a lo que había de unirse un buen carácter, solidaridad con la causa romana y una edad mínima de veinticinco años, así como otras cualidades que facilitaban su elección como su procedencia, riqueza, *gens* y amistades, además de haber seguido un *cursus honorum* previo que les hiciera destacar sobre los demás<sup>35</sup>.

A pesar de la existencia del sacerdocio femenino a fin de honrar a las princesas, emperatrices y *divae* imperiales, previamente a su creación o implantación, los flámenes masculinos honraron a las grandes mujeres imperiales como flámenes provinciales o municipales. Las inscripciones **I1**, **I2**, **I3**,

---

<sup>32</sup> Medina, 2012b, 137.

<sup>33</sup> Étienne, 1974, 121.

<sup>34</sup> Étienne, 1974, 197.

<sup>35</sup> Fishwich, 2002, 294 y 295-300.

**I5** e **I6** procedentes de Lusitania son una clara evidencia de este estado primigenio del culto imperial, donde, al no existir el culto imperial femenino, debe de tratarse de inscripciones realizadas por flámines masculinos en honor a la pareja divina julio-claudia, en las cuales distintos varones honran a la dupla divina creadora del principado. Aunque en la **I1** no se observa el título del flamen provincial, y podría tratarse de una inscripción de un flamen municipal que buscaba honrar a la pareja imperial, en directa relación con esta posibilidad en la misma ciudad existe otra inscripción, la **I5**, en la que se atestigua un hombre que ejerce como flamen municipal de *Iulia Augusta* perpetuamente. Además, se ha conservado en *Anticaria* una inscripción muy particular, la **I7**, de un sacerdote del culto imperial –aunque este no porta el título de flamen, sino el de *pontifex Caesarum*–, que busca homenajear a Livia como madre del Orbe.

Junto a estos sacerdotes, existieron hombres que, sin ser flámines de la emperatriz, decidieron honrar de forma privada a la primera emperatriz de Roma, de lo que es ejemplo el epígrafe **I28**, que indica que *Caius Rubelius Blandus* costeó la dedicatoria de su propio dinero. De igual manera la inscripción **I26** evidencia el homenaje realizado por un hombre tanto en honor de la *diva Augusta* como de otra mujer, muy posiblemente su esposa *Coelia*.



### 6.3. La mujer como elemento activo de la sociedad

Como consecuencia del extendido ideal romano por el que el dominio público era prerrogativa de los hombres y el espacio privado propio de las mujeres, el arte, los homenajes y el comercio estaban reservados a los hombres.

*Feminae ab omnibus officiis civilibus vel publicis remotae sunt.* (Dig. L, 17, 2)

Este arquetipo influía hasta cierto punto en la realidad social que establecía lo que los miembros del sexo femenino debían y podían hacer, lo que era un círculo vicioso que limitaba las oportunidades de la mujer en el mercado laboral<sup>36</sup>. En las fuentes literarias, las mujeres son retratadas de acuerdo al ideal de la élite, pero las fuentes epigráficas reflejan este arquetipo sólo hasta cierto punto, ya que las mujeres también son representadas de forma activa participando en la economía urbana. Los límites de géneros debieron de tener cierta base en la realidad, por lo que las mujeres tuvieron sin duda menos opciones que los hombres en el mercado laboral<sup>37</sup>. Con todo, ellas desempeñaban diversas ocupaciones que no correspondían con la imagen ideal de la matrona doméstica. Esta variada relación de las mujeres romanas en la economía tiene en las fuentes epigráficas su principal argumento.

En su estudio sobre la integración de las mujeres en las élites occidentales, Emily Hemelrijk se pregunta “to what extent were women in provincial cities of the Latin West integrated into Roman society? Was there a gender barrier to integration and how can we measure integration?”<sup>38</sup>

En el presente apartado continuaré su proposición de dar luz a la integración –que define acertadamente como “proceso de inclusión<sup>39</sup>” o, en su caso, la falta de integración de la mujer en la vida cívica a través de observar la romanización y la difusión de la ciudadanía romana.

A diferencia de Hemelrijk, me centraré especialmente en las evidencias religiosas del culto imperial, en los homenajes realizados por las sacerdotisas a Livia y los homenajes que estas mujeres recibieron. Ambos tipos de testimonios son esenciales para una apropiada comprensión de la introducción y evolución de la figura femenina en los roles activos sociales y las actividades de finales del siglo I a. C. e inicios del siglo I y para estudiar la trascendencia que en el principado de Augusto las leyes augusteas, el culto imperial y la persona de Livia Drusila tuvieron en la emancipación, definición y actitud de las mujeres. Así, las *flaminicae* o *sacerdotes* imperiales honraron a Livia y se beneficiaron de su culto a fin de lograr una preeminencia pública en la sociedad.

---

<sup>36</sup> Groen-Vallinga, 2013, 295-299

<sup>37</sup> Groen-Vallinga, 2013, 309.

<sup>38</sup> Hemelrijk, 2014, 147.

<sup>39</sup> Hemelrijk, 2014, 148-149, 154-155 y 158-159.

### 6.3.1. Rol cívico

Durante la República se reforzó el área cívica como propia de la identidad masculina, excluyendo a la mujer visual e ideológicamente de su espacio, y durante el período julio-claudio y más allá, la aparición física de las mujeres en el foro se mantuvo inexistente, donde sólo las aras de la diosa Vesta, las vírgenes vestales y otras mujeres encargadas de actividades religiosas eran levantadas.

La religión en el foro involucraba tanto a hombres como a mujeres. Entre los templos del foro también se erigieron santuarios asociados a deidades femeninas o abstracciones, por lo que tanto el personal de culto masculino como femenino debía de visitar las áreas asociadas a las diferentes divinidades, de tal manera que, debido a motivos religiosos, grupos de mujeres o damas de forma individual debieron de transitar frecuentemente por el foro.

Aunque la actividad religiosa aceptaba la participación de las mujeres en los rituales públicos para el beneficio del Estado y, por ende, se admitiese su presencia en el foro para ceremonias, esto no tiene paralelo en la zona del foro vinculado a la vida política y a los asuntos públicos y sociales. A pesar de estas limitaciones las mujeres aparecerían en dichas áreas como participantes de juicios, asambleas, tribunales, elogios, funerales, juegos, triunfos..., actos vistos a menudo como extraordinarios o perturbadores<sup>40</sup>.

Durante la República, el Senado y el Pueblo controlaban tanto las ocasiones como la localización de las esculturas públicas honoríficas y las mujeres no solían participar en las actividades que generaban reconocimiento y honores públicos. En lo que atañe al foro augusteo, éste no refleja que con los cambios acontecidos se representasen más mujeres en este espacio, y concretamente el levantamiento de esculturas de mujeres hubiera requerido del permiso del *princeps* como acontecía con sus esculturas públicas.

Ya en la década de los años 40, el emperador Claudio erige en el templo del *divus Augustus* una estatua sedente de Livia, representación de una mujer real colocada en el foro de forma estable y no efímera.

Aun así, el foro romano nunca se puede asociar con otro tipo de grupos escultóricos y edificios vinculados o asociados a mujeres, puesto que las damas imperiales eran vinculadas a pórticos, templos, aras y otras instalaciones en el Campo de Marte, en el Esquilino o en cualquier otro lugar,

---

<sup>40</sup> Boatwright, 2011, 108-109 y 111-117.

de forma que la permanencia de una imagen femenina en el foro romano en el siglo I fue algo excepcional<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Boatwright, 2011, 119-120, 123 y 125-126. Sobre el funcionamiento de la vida en la ciudad y su ideología, entre otros, Wallace-Hadrill, 2008, 259-314; Revell, 2009, 40-79. Para comprender las diferencias sociales dentro de la vida de la ciudad y su religión cívica y ritos, cf. Scheid, 2013, 65-151.

### 6.3.2. Rol de las mujeres como *matres* municipales

Las mujeres podían jugar roles importantes en la vida pública de las ciudades romanas y alguna de ellas llegaba a ser honrada con el título de *mater* o *patrona collegii*, lo que indicaba una estrecha relación entre estas damas y los *collegia*<sup>42</sup>. El título de “madre de la ciudad”, “madre de la gente”, o “madre del consejo”, al igual que “padre”, “hijo” o “hija” de la ciudad eran especialmente relevantes. Como señala Van Bremen<sup>43</sup>, el título de “madre del municipio” raramente era dado a las benefactoras, mientras que el título de “hija del municipio” o equivalentes eran más comunes e implicaban una intervención más formal de la ciudad que “adoptaba” una “hija” destinada a proveer de varias necesidades a la ciudad. Así pues, desde el siglo I varias mujeres se integraron en la vida municipal de las ciudades no solo desarrollando liturgias y oficios públicos como *sacerdotes*, sino también en un plano ideológico, a través de la extensión en la vida pública del lugar de la actividad evergeta propia y la de su familia<sup>44</sup>.

Livia fijó a este respecto un rol fundamental. Su importancia es señalada en la *Tabula Siarensis* y en el *senatus consultum de Cnaeo Pisone patre*, donde se puede observar el patronazgo desarrollado por su persona en las altas esferas de la aristocracia romana y donde es honrada como madre de Tiberio y autora de numerosos *beneficia* hacia los diferentes *ordines* romanos<sup>45</sup>. Este evergetismo femenino fue realizado por diferentes razones, tal y como acontecía con el masculino, al igual que los honores a las mujeres no sólo estaban dirigidos a su persona y su *dignitas*, sino que también contribuían ampliamente a su familia y a la creación de un recuerdo colectivo de ésta en la memoria cívica y en la afirmación del régimen de los notables.

Aunque el título de *mater* no se convirtió en un título prominente de la titulación de las mujeres imperiales hasta el siglo II, de forma no institucional sí se empleó desde inicios del principado con la figura de Livia. Así consta en la oferta del Senado de denominar a la primera dama de Roma *mater patriae*, honor que Tiberio rechazó<sup>46</sup>:

---

<sup>42</sup> Para más información sobre los *collegia* y su funcionamiento: Perry, 2006, 1-247; Tras, 2006, 1-577; Diosono, 2007, 1-113; Dondin-Payre - Tran, 2012, 1-312.

<sup>43</sup> Van Bremen, 1996, 167-169.

<sup>44</sup> Cenerini, 2013, 9-10.

<sup>45</sup> Cenerini, 2009, 35-39.

<sup>46</sup> Este rechazo lo confirma Suetonio (*Tib.* 50, 3): *Tulit etiam perindigne actum in senatu, ut titulis suis quasi Augusti, ita et "Liviae filius" adiceretur. Quare non "parentem patriae" appellari, non ullum insignem honorem recipere publice passus est; sed et frequenter admonuit, maioribus nec feminae convenientibus negotiis abstinere, praecipue ut animadvertit incendio iuxta aedem Vestae et ipsam intervenire populumque et milites, quo nixius opem ferrent, adhortatam, sicut sub marito solita esset.* [“Le produjo incluso una gran indignación que se hubiera debatido en el Senado la cuestión de añadir a sus títulos el de «Hijo de Livia» del mismo modo que se le había dado el de «Hijo de Augusto». Por este motivo, se opuso terminantemente a que se la llamara «Madre de la Patria» y a que se le otorgara oficialmente

*Multa patrum et in Augustam adulatio. alii parentem, alii matrem patriae appellandam, plerique ut nomini Caesaris adscriberetur 'Iuliae filius' censebant. Ille moderandos feminarum honores dictitans eademque se temperantia usurum in iis quae sibi tribuerentur, ceterum anxius invidia et muliebri fastigium in deminutionem sui accipiens ne lictorem quidem ei decerni passus est aramque adoptionis et alia huiusce modi prohibuit. at Germanico Caesari pro consulare imperium petivit, missique legati qui deferrent, simul maestitiam eius ob excessum Augusti solarentur. (Tac., Ann., I, 14, 1)*

Grande fue también la adulación de los senadores para con Augusta: los unos proponían que se la llamara *Parens Patriae*, los otros *Mater Patriae*; los más, que se añadiera al nombre de César el apelativo de “hijo de Julia”. Él repitió una y otra vez que se debía poner un límite a los honores de las mujeres, y que había de usar de la misma templanza en los que le atribuyeran a él mismo; por lo demás, inquieto por la envidia y tomando el encumbramiento de una mujer como una mengua para él, ni siquiera permitió que se le adjudicara un lictor, y prohibió erigir un altar por su adopción y otras cosas por el estilo. Sin embargo, pidió para Germánico César el imperio proconsular, y envió legados para comunicárselo... (Trad. Moralejo, 2017, 62-63)

Es esta una referencia expresa a la actividad munificente que Livia desarrolló y costeó por sí misma como protectora o *mater* de la sociedad romana<sup>47</sup>, ya que salvó a numerosos senadores de diversas situaciones, alimentado a sus hijos y contribuyendo a la dote de sus hijas, además de ser honrada en las provincias con los títulos de *mater patriae* en los dupondios de *Leptis Magna* (N54) y de *Genetrix Orbis* en *Romula Augusta* (N4)<sup>48</sup>.

Livia es señalada como modelo de *patrona* pública a seguir por las mujeres. Aun así, a pesar de tratarse de un *exemplum*, es peligroso simplificar y atribuir demasiada influencia a su persona. La simple imitación de su comportamiento y figura es rara. En su lugar ha de observarse el período augusteo y su persona como un período de experimentación en la definición de los roles públicos de las mujeres, donde las mujeres de la élite social local tomaron y desarrollaron una creatividad imitando a las mujeres imperiales y actuando de forma innovadora. En vez de asumir que la influencia se extendió solo en una dirección desde Roma a las provincias, no deberíamos de excluir la posibilidad de una influencia mutua. Además, las mujeres no imperiales pudieron ser más libres para desarrollar sin limitaciones su actividad sin tener que satisfacer las expectativas de cumplir con un comportamiento concreto<sup>49</sup>.

---

ningún honor extraordinario; la advirtió incluso repetidas veces que se mantuviera al margen de los asuntos de importancia e impropios de una mujer, sobre todo cuando supo que, en un incendio que se había declarado junto al templo de Vesta, se había personado en el lugar del siniestro y había exhortado al pueblo y a los soldados a prestar auxilio con todas sus fuerzas, como solía hacerlo en vida de su marido” (trad. R. M<sup>a</sup> Agudo).

<sup>47</sup> Cass. Dio, LVIII, 2.3.

<sup>48</sup> Cenerini, 2013, 17-18.

<sup>49</sup> Cooley, 2013, 42-43, viene a concluir que las “no imperiales” fueron igual de importantes que las imperiales en presionar las barreras tradicionales establecidas para el comportamiento femenino: “Although chronological indicators

Livia fue capaz de desarrollar grandes *beneficia* como consejera y mediadora entre su clientela y el emperador y asegurar para ellos la ciudadanía y el ascenso a diversos cargos, siguiendo la tradición helenística. Ante estos *beneficia* ejerció un rol de *patrona* exactamente igual que el que sus paralelos republicanos habían ejercido, pero a una escala diferente y con mayor visibilidad pública debido a su situación sin precedentes como esposa del *princeps*.

En Grecia era habitual presidir banquetes tanto para hombres como para mujeres, pero en Roma no lo era, por lo que el hecho de poder presidir banquetes evidenciaba la prominencia y riqueza de la anfitriona ante el pueblo. Frente a esta costumbre, Livia se convirtió en una gran presidenta de banquetes y manifestaciones públicas de patronazgo, estando su primer banquete directamente relacionado con Augusto en el año 9 a. C. en homenaje al triunfo ecuestre de Tiberio, cuando, mientras éste celebraba con los hombres, Livia junto a Julia ofrecieron una cena a las mujeres. De otro lado, es en el año 7 a. C. cuando Livia dedica, junto a Tiberio, el *porticus Liviae* ante lo que cada uno ofreció un banquete a su sexo, donde la emperatriz lo costeó por sí misma y, tal como la inscripción del *columbarium Liviae* indica, debió de ofrecer muchos más en un ámbito privado.

Así pues, Livia ofreció banquetes a grupos selectos, presuntamente pertenecientes a la alta esfera política, pero también patrocinó a gente de humilde condición, ayudaba a familias a criar a sus hijos y a pagar las dotes de sus hijas además de apoyar a las víctimas de incendios. Dión Casio evoca algunas de estas acciones, que merecieron honores públicos, pese al rechazo de Tiberio:

... en su honor, decretaron la erección de un arco —algo que nunca se había hecho por ninguna otra mujer— porque había salvado a no pocos senadores, porque había criado a los hijos de muchos otros y había ayudado a muchos con la dote de sus hijas, razón por la que también algunos la llamaban Madre de la Patria. Fue enterrada en el mausoleo de Augusto. (Cass. Dio LVIII, 2, 3, trad. de D. Plácido)

No sólo Tiberio sino incluso Livia prestaron ayuda a algunas víctimas de los incendios. (Cass. Dio LVII, 16, 2, trad. de D. Plácido)

Con este tipo de ayudas buscaba reforzar la *domus Augusta* y actuar como una ejemplar *patrona* y representante de su *gens* en la comunidad. Asimismo demostró su *beneficentia* en forma de edificios públicos como *patrona* arquitectónica, actividad que parece inició el año 7 a. C. con la inauguración

---

are often vague, there is enough cumulation evidence to suggest that such women were not always imitating imperial role models, but were themselves innovators and possibly trend-setters". Para más información sobre el ejemplo seguido por *Eumachia* en la realización de sus obras benéficas ver: Cooley, *ibid.*, 31-42.

de la construcción del *Porticus Liviae*<sup>50</sup>, junto al que restauró el templo de la *Bona Dea*<sup>51</sup>, el de la *Fortuna Muliebris* –donde se ha conservado una inscripción dedicada a su *patrona* antes del año 14: *Liuvia [Dr]usi f(ilia) ux[or Caesaris Augusti]*<sup>52</sup> –, además de financiar un acueducto que conserva la inscripción *[Au]gusta Iul[ila Drusi f. Diui Augusti] [a]quam uicanis [uici Matrini s(ua) p(ecunia) dat]*<sup>53</sup>.

Aunque la mayoría de sus donaciones conectaban a Livia con los cultos femeninos, patrocinar un acueducto requería de conexiones mayores como acontecía en el mundo político masculino, por lo que el hecho de que Livia pudiese financiar este tipo de construcciones estaba directamente vinculado con el poder de la *domus Augusta* que dio a Livia su visibilidad permanente en Roma y el Imperio, al igual que sucedía con la imagen de los miembros masculinos de la familia imperial<sup>54</sup>.

### 6.3.3. Munificencia femenina en la ciudad

Las mujeres de las élites de las ciudades del Imperio romano ejercieron un mecenazgo cívico que coadyuvó a la transformación y enaltecimiento de la imagen de sus ciudades y supuso la eversión de una feminización en las relaciones cívicas fruto del progresivo liderazgo de las mujeres en las relaciones económicas y sociales, y entrañó el reconocimiento de sus conciudadanos a través de honores, monumentos o estatuas públicas logrando formar parte de la memoria de la ciudad. Se trata de un proceso singular que necesita ser identificado para ser reconocido en la historia, de ahí la utilización de un concepto propio, el matronazgo, para definir el mecenazgo cívico ejercido por las mujeres de las élites de las ciudades que conllevó modificaciones en las relaciones de género y, por ende, en las sociales y cívicas. Este matronazgo generó relaciones cívicas, formas de poder desconocidas hasta entonces en esas dimensiones capaces de transformar su posición en la ciudad y la propia imagen e identidad de las mujeres. La lectura de las inscripciones desde esta perspectiva permite descubrir sus características y cómo se produjeron los cambios en la relación de hombres y mujeres en las *civitates*<sup>55</sup>. Dentro de la *civitas* el espacio y la memoria expresan los cambios

---

<sup>50</sup> Es preciso destacar que este pórtico no era una mera construcción, sino que incluía el ara a *Concordia*, la deidad guardiana de la estabilidad política del Estado romano y de la salud material de este, lo que suponía la personificación de la concordia política que salvaguardaba a Roma de la discordia de una guerra civil además de tratarse de un ara levantada para honrar su matrimonio con Augusto y, por ende, su felicidad marital, de tal manera que dicha ambigüedad de *Concordia* como virtud de la estabilidad matrimonial y política fue probablemente intencionada, siendo dedicado el ara el 11 de junio, lo que coincidió con la celebración de *Mater Matuta*.

<sup>51</sup> Para más información sobre la importancia del culto y relevancia de la *Bona Dea*: Mastrocinque, 2014, 1-209.

<sup>52</sup> CIL VI, 883.

<sup>53</sup> CIL XI, 3322.

<sup>54</sup> Brännstedt, 2016, 112, 114-117, 119-120 y 123-125.

<sup>55</sup> La *civitas*, como producto social, estuvo sometida a cambios a lo largo de su historia y la irrupción de las mujeres en su espacio público, dejando su impronta personal grabada en la piedra, es buen indicador de algunos de los cambios

producidos en el devenir de cada sociedad, incluidos los habidos en las relaciones entre mujeres y hombres. El espacio forma parte de la vida cotidiana y encierra contenidos pétreos para la interpretación social y cultural, por lo que el espacio urbano que expresó la *civitas* estuvo estrechamente unido a las formas de cómo la sociedad romana elaboró y expresó sus relaciones de género y poder<sup>56</sup>, ya que, tal y como indica Zanker<sup>57</sup>, la imagen de las ciudades representa un sistema coherente de comunicación visual que, por su presencia continua, es capaz de influir sobre el inconsciente de la población de manera persistente.

La actividad arquitectónica de Augusto fue inmensa, y no sólo cambió el paisaje político en Roma, sino también el paisaje arquitectónico, a partir de lo que los edificios públicos fueron entendidos como un medio para glorificar la ciudad, conforme a la ideología augustea, y la munificencia privada de Augusto para con Roma se convirtió en un ejemplo para las ciudades del Imperio. La realización por parte de Octavia y Livia de pórticos, el hecho de que llevasen nombre de mujeres y que se aceptase que los mismos fueran obra de mujeres, supuso un cambio en la naturaleza del mecenazgo y en la creación de la memoria cívica. El hecho de ligar nombres de mujeres a la creación de Roma y a la imagen del nuevo poder del Estado demostró su capacidad de influencia, eso sí, adornándose con aquellas virtudes con las que su acción podía resultar más aceptable<sup>58</sup>. De esta forma se podría decir que se crean los nexos de una memoria social, cultural y de género que conforman la identidad de cada ciudad, expresada a través de imágenes, edificios, palabras, recuerdos y formas de relacionar personas, grupos e instituciones.

La distribución cronológica de las inscripciones y los honores femeninos empezó a desarrollarse en las últimas décadas del siglo I a. C., lo que coincide con la introducción en Roma de medidas que beneficiaron la capacidad legal de las mujeres acaudaladas. Esto pudo propiciar el desarrollo de la munificencia cívica de las mujeres benefactoras, incidiendo esta actividad casi totalmente en las regiones mediterráneas, aquellas zonas de mayor densidad de ciudadanos romanos o de ciudades de tipo romano<sup>59</sup>.

La presencia de las mujeres en los monumentos de las ciudades, su aparición en las inscripciones y en los retratos levantados en sitios públicos de los centros urbanos, las convertía en

---

acaecidos en el entorno urbano fruto de las nuevas actividades desarrolladas por las mujeres, sus mayores recursos y las crecientes posibilidades para hacer uso de los mismos, generando así una situación contradictoria con el papel que hasta entonces les había sido otorgado (Martínez, 2011, 285).

<sup>56</sup> Martínez, 2011, 278-279 y 283.

<sup>57</sup> Zanker, 1992, 39.

<sup>58</sup> Martínez, 2015, 65-67.

<sup>59</sup> Para más información sobre munificencia cívica, cf. Hemelrijk, 2013, 68-70.



elementos visibles para la sociedad. Jugaron un rol importante en la creación de la memoria epigráfica de las *civitates* romanas en las áreas de comunicación social que eran hechas públicas y eternizadas al ser grabados sus mensajes en material durable. Aunque recibieron homenajes de forma individual, gran parte de ellos estaban conectados de alguna manera a un hombre, en general a sus familiares masculinos. Así pues, las mujeres eran un elemento activo y visible en los monumentos donde se representaba y se conservaba la memoria colectiva, aunque en este contexto siguieron siendo una clara minoría en comparación con los casos masculinos<sup>60</sup>.

Las mujeres romanas occidentales ejercieron un matronazgo cívico a través de la arquitectura construyendo edificios especiales para el funcionamiento de la vida cívica y demonizando el espacio urbano. Parte de ellos se realizaron en momentos políticos importantes como la adquisición de un nuevo estatus municipal o la expansión de nuevos programas ideológicos y artísticos. No fueron ajenas a las coyunturas políticas y con sus obras hicieron política urbana y tuvieron poder para cambiar la imagen e identidad de su ciudad. Resulta relevante que las mujeres oficialmente ligadas a espacios domésticos asumieran el papel de promotoras de obras públicas en sus ciudades y ganaran notoriedad pública, pues con ello transformaban los modelos de género fijados en la propia constitución de la *civitas*. Al conceptualizar a las mujeres en este espacio se las puede observar en una nueva dimensión a la vez que se establecen asociaciones entre actividades, movimientos y lugares generando un nuevo tejido social, ya que las ciudades romanas no solo eran su arquitectura, sino también eran sujeto, objeto y escenario de múltiples relaciones sociales y la componían sus gentes igual que sus edificios, por lo que, al no redundar en el tradicional ejercicio político, provocaron un deslizamiento del poder hacia otros ámbitos no consignados formalmente. Así pues, el matronazgo cívico y la construcción de la memoria femenina tuvieron, en las fundaciones orientadas a favorecer a sus conciudadanos, una expresión singular, pues constituyeron un instrumento poderoso para mejorar la vida de éstos, pero también para hacer sentir su presencia en el acontecer cotidiano, aumentar su visibilidad, reforzar su imagen social y lograr que la comunidad conservara su recuerdo<sup>61</sup>, donde la relación entre benefactoras y beneficiarias pudo suponer una posible mayor sensibilidad de aquellas hacia sus conciudadanas y porque puede que fuese indicativo de la influencia de las mujeres a la hora de crear opinión e intervenir en la vida cotidiana de las ciudades<sup>62</sup>.

Según Hemelrijk, cuando se agrupa a las mujeres benefactoras de forma conjunta con sus familias o exponiéndolas como “hombres honorables”, la historiografía moderna oscurece la

---

<sup>60</sup> Witschel, 2013, 85 y 104.

<sup>61</sup> Martínez, 2011, 297-298 y 301.

<sup>62</sup> Martínez, 2011, 302.

contribución cívica de las mujeres, lo que refuerza la asunción de que los benefactores eran por definición hombres. Si se cree que las mujeres eran inseparables de sus familias, la conclusión de que ellas concedían beneficios solo para aumentar o mejorar la reputación de sus familias o para apoyar las carreras de sus familiares masculinos parece inevitable. Este tipo de razonamiento ignora los distintos estatus cívicos de las mujeres romanas. Su posición era ambigua: por un lado su situación como ciudadanas y miembros de su grupo social, pero, por otro lado, su exclusión de la esfera política que las convertía en “ciudadanas de segunda”. Al investigar la beneficencia femenina se pueden esclarecer dudas sobre su contribución en sus respectivas ciudades generando una visión más concreta y diferente de la munificencia cívica femenina, pero la cuestión es por qué se desarrolló. La mayoría de las donaciones de mujeres son del tipo más caro, de edificios públicos, ya que financiar un edificio era una posibilidad mayor de ser recordada, aunque los presentes efímeros como banquetes o juegos también son destacables, aunque eran donados por un menor número de mujeres<sup>63</sup>.

Los investigadores que creen que las mujeres deberían solo ser estudiadas de forma conjunta junto a sus familias asumen que la posición social de la familia y el avance político de sus familiares masculinos eran los principales motivos para la munificencia femenina. La distinción moderna entre prestigio individual y familiar no es exportable a la época romana, la munificencia pública permitía a las benefactoras mejorar y realzar su prestigio personal y el de sus familias (estas en segundo lugar, de ahí las distinciones concretas concedidas a las mujeres generosas como levantar estatuas en su honor, acuñar monedas con su efigie y leyenda). ¿Quiere esto decir que fueron los honores públicos la razón principal para la beneficencia pública de las mujeres como se ha asumido comúnmente? Por un lado, la respuesta es afirmativa, pero, por otro, los motivos benéficos tanto de hombres como de mujeres deben ser múltiples. No sólo variaba la motivación debido a las diferencias económicas, sociales, de género, ambición y tradiciones familiares, sino también para competir entre diferentes personas. Además de un deseo para recibir honores públicos y de ser recordado favorablemente como orgullo de la ciudad, el deseo de incrementar su belleza o contribuir a sus comunidades también debieron de ser motivos poderosos, a lo que deben de sumarse los sentimientos religiosos a fin de restaurar o levantar templos. Junto a ello han de incluirse las estrategias a fin de mejorar la posición familiar, mantener su prestigio social o aumentar su propia posición. Además, no se debe de menospreciar la influencia ejercida por la presión social para gastar dinero en la ciudad, lo que descansa notablemente sobre los ciudadanos acaudalados.

En el caso de la munificencia femenina, dos aspectos incidían de forma notable: el género y el estatus social. La posición ambigua de las mujeres que por un lado estaban firmemente insertadas en

---

<sup>63</sup> Hemelrijk, 2013, 67-72.

su grupo social y sus familias, pero que por otro eran vistas como un grupo separado, se refleja en la forma en la que eran juzgadas. Se esperaba que viviesen de acuerdo a los estándares de ambos aspectos, su estatus social y familiar y su condición de mujeres. Ante esto, se diferenciaron dos tipos de benefactoras, las que seguían y emulaban la tradición familiar y las que imitaban el ejemplo de mujeres distinguidas o competían con ellas en el desarrollo de beneficencias. Al mismo tiempo, las mujeres también eran honradas con esculturas decorativas, como el premio ocasional de su modestia y castidad, enfatizada no solo por su estatus distinguido, sino por las virtudes femeninas tradicionales. Al marcar la posición estimada de la retratada, las estatuas honoríficas servían no solo como premio a las honradas e incentivo para realizar más beneficencias, sino para garantizar su memoria póstuma. Las mujeres competían con los hombres por el reconocimiento en áreas públicas de sus ciudades, de forma que las estatuas de benefactoras prominentes formaban los roles modelo para el resto de las mujeres de las *civitates*<sup>64</sup>.

Así pues, la beneficencia pública integraba a las mujeres en la vida pública y las proveía de la posibilidad de adquirir una *dignitas* local. Para las benefactoras de la sub-élite esto les aportaba reconocimiento social y un incremento de su estatus, lo que también favorecía a las carreras de sus hijos y descendientes. El aprecio y la autoridad pública alcanzada a través de la munificencia también debieron ser atractivo para las mujeres de la élite para las cuales era una manera de dejar su marca en la memoria de la ciudad. A pesar de que las mujeres fuesen un pequeño porcentaje de la munificencia en el Imperio Romano, era lo suficientemente notable para atraer la atención de sus conciudadanos y los concejos locales, quienes agasajaban sus favores con la esperanza de más beneficencias. Además, la filantropía femenina cambió las nociones de la mujer ejemplar, en contraste con la mujer del venerado pasado romano, cuyos deberes eran la castidad, la modestia y los deberes domésticos; en el período imperial hubo numerosas mujeres de gran riqueza, por lo que al combinar su prominencia con las virtudes tradicionales femeninas, la beneficencia cívica se expresó en ambos tipos de mujeres como ciudadanas ideales y ejemplo de matronas<sup>65</sup>.

Según Mechor, la participación de la mujer en la vida pública estuvo condicionada por su pertenencia a determinadas *gentes* locales, que les proporcionaron los apoyos sociales y los recursos patrimoniales necesarios para obtener honores o para realizar donaciones: por la imposibilidad de acceder al desempeño de cargos políticos que permitían un ejercicio real del poder y por la existencia de unas estrategias familiares, encaminadas a configurar y mantener el denominado régimen de los notables, que debieron exigir la colaboración de los miembros femeninos del grupo gentilicio. Así

---

<sup>64</sup> Hemelrijk, 2013, 74-78.

<sup>65</sup> Hemelrijk, 2013, 80-81.

pues, esta actividad munificente constituye un testimonio de la presencia de miembros femeninos de las élites en la vida pública municipal durante el Alto Imperio y nos muestra el poder, prestigio y capacidad de influencia socio-política que lograron alcanzar determinadas damas en sus comunidades cívicas. Ante esto, la documentación epigráfica nos permite conocer la imagen que estas mujeres quisieron transmitir o que fue dejada para la posteridad por otros miembros de sus familias. Las inscripciones destacan ciertos factores: la importancia de la familia materna a la hora de marcar el estatus de los ciudadanos, la actividad desarrollada por las mujeres en la conmemoración de los suyos y el mantenimiento del prestigio familiar, su participación en la vida pública municipal a través de sacerdocios o patronatos y la realización de donaciones que les hizo merecedoras de importantes homenajes públicos gracias a sus intervenciones en diferentes tipos de actividades económicas<sup>66</sup>.

Para la profesora Navarro, disociadas de la recepción de honores públicos, las donaciones de las mujeres en las ciudades teóricamente eran desinteresadas, aunque normalmente eran asociadas a otros miembros de su familia en su actividad evergética, donde, una vez más, actuaban como intermediarias entre su familias y la comunidad cívica, por lo que permanecieron asociadas a los hombres de las mismas y por lo que, en general, desarrollaron donaciones a la ciudad a fin de complementar el deber familiar, social y moral. Fueron estas obligaciones las que les permitieron desarrollar al mismo tiempo iniciativas públicas y ganar de esta manera una visibilidad en el seno de la comunidad y ocupar un espacio público por su propio mérito.

Desde época augustea las mujeres realizaron obras y actividades públicas con sus propios bienes y, como los hombres de la ciudad, buscaban lograr el reconocimiento de sus conciudadanos, todo a fin de alcanzar y ostentar una visión y posición de prestigio. A diferencia de los hombres, las mujeres no veían sus donaciones como alcance para el poder político personal que les era inaccesible; su generosidad, desinteresada en apariencia, era totalmente calculada, se trataba, en principio, de mantener públicamente el rango y el reconocimiento social de su familia. Su prestigio era un camino transitorio destinado a magnificar, conservar o preparar aquel de sus padres, esposos o hijos. A pesar de estar vinculadas a sus familias, podían desarrollar iniciativas personales a fin de posicionar su nombre en la esfera pública que teóricamente les estaba prohibida, donde a excepción de las flamínicas, la acción de las mujeres evergetas *in loco publico* no estaba reglamentada y era el turno de iniciativas personales, salvo en raras ocasiones, donde las donaciones de las mujeres fueron tan habituales que se tuvieron en cuenta en la expectativa cívica<sup>67</sup>. Según esta autora, las mujeres realizaron varias donaciones en actividades de munificencia, hecho que es importante y que prueba a

---

<sup>66</sup> Melchor, 2009a, 134-136.

<sup>67</sup> Navarro, 2017a, 277-279.

la vez el fuerte grado de compromiso que las mujeres desempeñaban en la vida de las ciudades, así como su presencia en el espacio público. Toda donación estaba seguida de una dedicatoria oficial que necesitaba la presencia de la donante. Estas mujeres generosas hacia sus *ciuitates* contribuyeron a la realización de obras públicas con sus propios bienes, *ob honorem*<sup>68</sup> o no<sup>69</sup>, en su vida o por *voto* de su testamento<sup>70</sup> a través de sus fundaciones o legados.

Ejemplo de estos homenajes u obras realizadas *post mortem* por indicación de su testamento son los epígrafes **I21**, **I29** e **I30**. En la inscripción **I21** procedente de la Galia se observa cómo se cumple el deseo de los fallecidos por medio de su hermano *Catius Severus*. De *Zama Regia* procede la inscripción **I29** donde *Maria Galla* cumplió el voto de su padre tras la muerte de este, al igual que acontece con la inscripción **I30** procedente de *Hippo Regius* donde se observa el deseo del fallecido de honrar el aniversario de la muerte de su esposa tal y como se hizo.

Las mujeres secundaban a los hombres en las contribuciones de las élites locales en el buen desarrollo de la vida pública de las ciudades, pero sus iniciativas evergéticas parecían concernir en su mayoría a donaciones que se pueden calificar como secundarias o menores: estatuas, homenajes reembolsados o efigies del emperador, pero sobre todo de divinidades que se expondrían en el foro, templo o en pequeñas exedras o *scholae*. Sí observamos banquetes y juegos, pero la mayoría asociados a la dedicación de un monumento o escultura. Se puede distinguir una práctica local donde las notables adineradas disponían de sumas colosales en la realización de estatuas votivas de plata, una práctica gancho según Plinio<sup>71</sup> para adular al *princeps*. Se trataba de donaciones femeninas para impresionar los espíritus por su suntuosidad ya que normalmente eran de gran ostentación debido a que pasaban de las 100 libras de plata<sup>72</sup>.

Ejemplo de estas donaciones femeninas es el caso de *Aponia Montana* (**I8**), quien, además de financiar de su propio dinero una escultura de un valor de 150 libras (49 kg) de plata, costeó unos juegos de circo; y el de *Anula mater sacerdotis*, procedente de *Abdera* (**I14**), quien, junto a su hijo,

---

<sup>68</sup> Para información más detallada sobre este tipo de donaciones, cf. Melchor, 2009b, 163-167.

<sup>69</sup> Este tipo de donaciones *ob liberalitatem* es estudiado por Melchor, *ibid.*, 167-169.

<sup>70</sup> Para información sobre este tipo de donaciones, véase Melchor, 1994c, 215-228.

<sup>71</sup> Plin. *HN* XXXIII, 54, 151-152: *Argenti usum in statuas primum divi Augusti temporum adulatione transisse falso existimatur. iam enim triumpho Magni Pompei reperimus translata Pharnacis, qui primus regnavit in Ponto, argenteam statuam, item Mithridatis Eupatoris et currus aureos argenteosque argentum succedit aliquando et auro luxu feminarum plebis compedes sibi facientium, quas induere aureas mos tritior vetet.* [“Generalmente se cree, pero erróneamente, que la plata se utilizó por primera vez para hacer estatuas del emperador divinizado Augusto, en un período en el que la adulación estaba de moda: porque me parece que se afirma que en el triunfo celebrado por Pompeyo Magnus había una plata estatua exhibida de Farnaces, el primer rey del Ponto, como también uno de Mitridates Eupator, además de carros de oro y plata”].

<sup>72</sup> Navarro, 2017a, 273-274.

*flamen divorum augustorum provinciae Baetica*, financiaron, costearon y construyeron una basílica con *hypaethro* y dieron un banquete.

Otro testimonio relevante es el localizado en *Regina Turdulorum*, donde se ha conservado una inscripción en honor a Juno –*Iunoni sa/crum/ Terentia pue/lla testamento/ poni iussit ex/ argenti libris/ L–*, realizada *post mortem* por voto de testamento donde se hace referencia a la financiación de una escultura de plata, que, aunque se ha vinculado con la escultura procedente de esta misma ciudad (**E3**), se trata un error, ya que la escultura conservada y con la que se vinculó el epígrafe es de granito y no de plata.

### **6.3.4. El rol religioso del sexo femenino**

#### **6.3.4.1. Género y culto: las mujeres y su participación en el culto imperial provincial o municipal**

A pesar del carácter patriarcal de la sociedad romana, en el mundo urbano la participación religiosa era fundamental y, en ella, para el buen desarrollo de la ciudad, era indispensable la presencia de las mujeres en los ritos públicos, en los que alcanzaron algunos cargos sacerdotales considerados cargos públicos, aunque la supremacía masculina seguía siendo innegable tanto en la religión cívica como privada<sup>73</sup>.

Considerando el rol subordinado jugado por las mujeres en la vida pública de las ciudades, es destacable que había áreas en las que eran capaces de dejar su marca. Si consideramos su participación en la religión en la vida pública, se hallan numerosas mujeres que sirvieron como sacerdotisas que dedicaron numerosas inscripciones votivas. Estas inscripciones son más llamativas en los casos en el que ricas donaciones son asignadas a ellas, ya que esto indica que las mujeres por sí mismas no sólo eran las donantes, sino que eran libres de disponer de su propiedad de acuerdo a sus deseos. Las evidencias de Occidente son epigráficas y la mayoría de las inscripciones son breves y expresan fórmulas preestablecidas, por lo que, a pesar de la dificultad para su estudio detallado<sup>74</sup>, pueden aportar una información interesante. Sería a partir de la época augustea con la aparición del culto

---

<sup>73</sup> Medina, 2013, 82.

<sup>74</sup> Spickermann, 2013, 147-148.

imperial, que permite a las mujeres ejercer de sacerdotisas, de flamínicas, en un culto que adquirió gran desarrollo en todo el Imperio, cuando las flamínicas pudieron disfrutar de su cargo en varios niveles administrativos: la ciudad y la provincia, siendo su sacerdocio un cargo reservado a las grandes *gentes* con vastos recursos económicos<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Medina, 2012a, 41-42.

#### 6.3.4.2. Las *Flaminicae provinciae et municipii*: sacerdotisas de Livia

La epigrafía confirma que existía un flaminado ocupado por aquellas mujeres que velaban por el culto a las *divae et Augustae* en el ámbito provincial y municipal. En las provincias occidentales apenas se conocen algo más de una veintena de *flaminicae provinciae*, existiendo grandes diferencias numéricas entre los propios territorios<sup>76</sup>.

Según Medina, para las mujeres de las oligarquías locales el ejercicio de este sacerdocio significó una posibilidad de participar en la vida política de sus ciudades y, gracias a este cargo, fueron reconocidas por las instituciones cívicas, por lo que, aunque la religión fue un elemento para justificar y perpetuar la subordinación femenina, este sacerdocio se convirtió en la única participación pública de las mujeres permitida en Roma<sup>77</sup>. Asociada directamente al ejercicio del sacerdocio imperial, existió otra manifestación de las mujeres en la vida pública, el evergetismo ya señalado previamente, por lo que se trata de dos actividades que quedaban reservadas a la élite en la que recaía el gobierno de la ciudad.

Con su participación en el culto imperial las flamínicas podían disfrutar de su cargo a varios niveles administrativos: la ciudad y la provincia, siendo el flaminado un cargo reservado a las grandes *gentes* con vastos recursos económicos<sup>78</sup>. Este sacerdocio femenino supuso, en la práctica, una equiparación de las mujeres de la élite con sus padres, esposos e hijos, al ejercer unas prácticas oficiales que les permitían obtener honores y prestigio social; ser sacerdotisas del culto imperial, flamínicas, suponía el grado más alto al que podían aspirar. Por ello, las referencias epigráficas a estas evidencian no sólo su posición social relevante sino también su capacidad económica.

Este mismo autor incide en que estas mujeres, flamínicas y evergetas al mismo tiempo, aunque aparecen en las inscripciones como madres, no se destacan sólo por los valores maternales<sup>79</sup>. Podría hablarse de una maternidad diferente a la que se exalta en los textos literarios: es una maternidad pública, donde el valor es el linaje, igual que sucedía en el caso de los varones, incluso los adjetivos empleados en estos honores son similares en los dos sexos. No se ensalza explícitamente la maternidad, como tampoco la paternidad, aunque esos lazos están presentes. En el caso de los varones

---

<sup>76</sup> Mirón, 1996, 329-331; González, 2015, 96-98.

<sup>77</sup> Medina, 2012a, 42.

<sup>78</sup> Medina, 2012b, 139-140.

<sup>79</sup> Medina, 2012b, 158 y 161.



quizá no fuera muy relevante, pero sí lo era para las mujeres, pues proyectaba unos valores públicos a través de la maternidad, algo que siempre se entendía como rol doméstico. Por ello, puede decirse que las mujeres no realizaban prácticas evergéticas, inspiradas sólo en los varones de su familia, sino también por propio interés, para participar en una esfera tradicionalmente prohibida para el género femenino. Así pues, aunque aparecen como madres, se traslada esa maternidad a otra esfera, sale del hogar para mostrarse en la plaza pública y no se destaca la maternidad como valor *per se*, sino su ejercicio. Son madres, cumplen el rol esperado de una ciudadana ejemplar y, por ello, están legitimadas para beneficiar a la ciudad, siendo a su vez madres de su descendencia y madres de la ciudad. De esta forma presentan una imagen de la maternidad alejada del estereotipo literario y definen la importancia que para estas madres tenía su descendencia y su ciudad, vinculando para siempre su nombre a ambas. Por ello, por sus acciones evergéticas, sus actos de liberalidad, los reconocimientos públicos y los honores de los que disfrutaron se puede hablar de un protagonismo femenino comparable al de los varones al seguir el ejemplo de las princesas imperiales que ejercieron un matronazgo material y moral y protegieron a la población de sus ciudades a través de actos de evergetismo que buscaban la mejora de las condiciones urbanas. La idea de la *mater* protectora estaría presente en este término, aludiendo de modo inevitable a esas características que el modelo idealizado presentaba para la matrona romana y para los valores maternos, hasta el punto de la idealización. Así pues, las evergetas podían presentarse no sólo como madres, sino como garantes del orden social, como verdaderos patronos que se valdrían de sus relaciones e influencias sociales y del respeto público para favorecer a las personas integrantes de su familia y en especial a sus descendientes.

#### 6.3.4.2.1. Flamínicas municipales

Las sacerdotisas femeninas del culto imperial municipal de Occidente se crean con objeto de rendir culto a Livia Drusila y se difunden rápidamente siendo ejemplo de ello las inscripciones que se conservan relativas a las distintas flamínicas.

Las más antiguas de ellas proceden de la Bética, la **I9** y la **I11**, de *Iptuci Virtus Iulia* y *Tucci* respectivamente. Son dos inscripciones muy curiosas, ya que ambas sacerdotisas pertenecen a la misma *gens*, *Iulia M F Laeta* y *Iulia C F Laeta*. Se conservan también la **I8**, en *Astigi Colonia Augusta Firma*, de *Aponia Montana* sacerdotisa del culto a las divinas augustas y la **I12**, hallada en *Nertobriga Concordia Iulia*, de una sacerdos de la *diva Augusta* cuyo nombre se ha perdido.

En la Galia también se conservan los epígrafes **I20**, **I21** e **I22** de tres flamínicas de la *diva Augusta*, al igual que acontece en *Cirta* en Africa Proconsular (**I25**), además del hallazgo en *Hippo Regius* de la **I30**, donde se alude a *Maria Honoraciana* que había ostentado el cargo de flamínica de la *diva Augusta*.

#### 6.3.4.2.2. Flamínicas provinciales

Aunque no se ha conservado en Occidente ninguna inscripción que directamente aluda al cargo de una *flaminica provinciae divae Augustae*, sí se conoce una doble inscripción procedente de *Olisipo*, donde se alude a una *flaminica provinciae Lusitaniae / Serviliae*, y a otra posible *flaminica Luceiae*, y debido a la reciente datación del epígrafe en época claudia ambas habrían podido haber desempeñado o desempeñarían el cargo de *flaminica provinciae divae Augustae*.

#### 6.4. Las relaciones familiares y los honores interpersonales a Livia Drusila

Cuando las damas de la élite son recordadas lo hacen como esposas o madres para manifestar el vínculo con la familia a la que pertenecían y favorecer a los integrantes de la misma. Aunque aparecen en solitario en ciertas ocasiones, no se puede analizar su participación pública de forma aislada, sino que hay que localizarlo en el marco de la familia, ya que el reconocimiento público hacia ellas significaba a su vez el de su linaje, algo también aplicable a los varones, al ser la familia considerada la base del Estado<sup>80</sup>.

En Hispania, desde mediados del siglo I, las mujeres aparecen desempeñando un importante papel en el mantenimiento y acrecentamiento del prestigio familiar mediante la realización de donaciones, la recepción de honores públicos, el desempeño de sacerdocios y la conmemoración de otros miembros de sus *gentes*. De esta forma ayudar a crear una memoria cívica colectiva sirvió para que sus *gentes* se perpetuasen en los órganos de gobierno de sus ciudades y pudiesen mantener su poder y prestigio durante varias generaciones, o incluso aspirar a promocionar a los *ordines* superiores. Además, algunas mujeres llegaron a actuar como nexo de unión entre sus propias *gentes* y las ciudades de las que éstas eran originarias, cuando sus familiares varones debieron desligarse de ellas por tener que desarrollar carreras senatoriales o ecuestres que los alejaron de sus comunidades natales. Por tanto, canalizaron parte de sus aspiraciones de intervención en la vida pública ayudando a los hombres de sus *gentes*, pues, al apoyar las carreras políticas de sus familiares, estaban reforzando su propia posición social y acrecentando su capacidad de influir sobre la sociedad<sup>81</sup>.

Hombres y mujeres hicieron donaciones independientes pero que se complementaban ideológica y materialmente como es el caso de tres epígrafes de *Hispalis*, con la indicación de que *Valerius Valens* adornó un espacio sacro en la sede del *collegium olearioum* de *Hispalis*, y que sus hijas, *Valeria Qu[arta?]* y *Valeria Valentina*, donaron sendas estatuas de *Minerva Augusta* y *Venus Genetrix Augusta* (I15)<sup>82</sup>. Las donaciones de las hijas debieron de ser posteriores a la del padre, cuando éstas hubieran heredado o recibido una dote por matrimonio. En ambas inscripciones se muestran actos de evergetismo hechos de forma independiente por diferentes miembros de una *gens*, pero que se complementan material e ideológicamente, probablemente formando parte de una

---

<sup>80</sup> Medina, 2012a, 45-46.

<sup>81</sup> Melchor, 2009a, 176-178.

<sup>82</sup> Para más información sobre estos homenajes, cf. Oya, 2019, 147-166.

estrategia familiar. Al invertir sendas damas en actos evergéticos, debieron de optar por continuar la tarea iniciada por su padre, emulándolo y asumiendo cierta tutela familiar sobre el espacio sacro existente en la corporación de aceiteros de *Colonia Romula*<sup>83</sup>.

En relación directa con las donaciones independientes, pero vinculadas unas a otras por miembros distintos de una misma familia, se puede incidir en dos inscripciones procedentes de Lusitania ya mencionadas previamente. Se trata de la **I2**, de *Emerita Augusta*, y de una inscripción procedente de *Olisipo* de dos mujeres, madre e hija que serían esposa e hija del *flamen provinciae* de la capital provincial<sup>84</sup>. Tanto la inscripción emeritense como la olisiponense irían acompañadas de esculturas: en el caso de *Emerita Augusta* de la pareja divina julio-claudia y en el caso de *Olisipo* de la *diva Augusta*.

Otro caso muy llamativo, donde destacan los lazos familiares entre las personas en cuyo nombre se rinde honores a *Iulia Augusta*, es el de las inscripciones **I9** e **I11**, procedentes de la Bética, siendo su elemento más sugerente que ambas dedicantes, que ostentan el cargo de flamínicas municipales en sendos municipios, sean dos mujeres pertenecientes a la misma *gens* y que, por ende, portasen el mismo *nomen Laeta*. Esto evidencia la trascendencia que su *gens* poseía y la importancia que la élite social daba a los miembros más prominentes de la sociedad que buscaban desempeñar los cargos sacerdotales del culto imperial. Ha de destacarse que en **I11** también se puede observar un vínculo familiar concreto, ya que la inscripción está realizada por *Lucius Maccius Nativus*, en honor a su sobrina.

Además, las familias también realizaban inscripciones de forma conjunta. Ejemplo de ello es la inscripción **I24**, procedente de *Nepet*, donde marido y mujer honran al mismo tiempo a Livia como *Ceres Augusta* madre de los campos el año 18. Otro tipo de relaciones destacables es el que muestra **I12**, procedente de *Nertobriga Concordia Iulia*, en la Bética, en la que una sacerdotisa de la *diva Augusta* recibe un homenaje por parte de un liberto, lo que hace suponer que esta mujer debió de haber fallecido sin descendientes y, por ende, dejó en manos de un liberto de confianza su deseo de ser honrada tras su fallecimiento.

Otro ejemplo de evergetismo femenino es el de *Aponia Montana* (**I8**), que ejerció como sacerdotisa del culto imperial, la cual, al perder la figura del *pater familias* y ser poseedora de un importante patrimonio, se vio obligada a participar de forma más activa en la vida pública de su ciudad para mantener la proyección pública de su *gens* en el ámbito municipal, lo que le llevaría a

---

<sup>83</sup> Melchor, 2009a, 145.

<sup>84</sup> CIL II 195; RAP 538; AE 2001, 1132; HEp 14, 2005, 445; AE 2005, 730.

asumir una mayor implicación en la realización de donaciones a la comunidad o en la conmemoración honorífica familiar. De esta forma, se beneficiarían del honor obtenido con su actuación munificente y mantendrían la memoria pública de su *gens*, facilitando a sus descendientes un futuro acceso a los órganos de gobierno y a los puestos dirigentes de sus comunidades cívicas<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Melchor, 2009a, 170.

## 6.5. El poder imperial difusor de la nueva ideología estatal

La abrumadora mayoría de patronos pertenecientes a la familia imperial o estrechamente vinculados a Augusto muestra que las ciudades buscaron el patronazgo de personas próximas al poder que pudieran defender los intereses de la comunidad ante el emperador y ejercer una influencia personal sobre el *princeps*. Augusto aparece en la documentación epigráfica como patrono de municipios hispanos<sup>86</sup>. El *princeps* fue el primer patrono de la *gens Iulia*, ya que asumió el patrocinio sobre comunidades que habían destacado por su lealtad a su padre adoptivo o que contaban con asentamientos de veteranos pertenecientes al ejército de César, agradeciendo de esta forma su fidelidad a la *gens Iulia*<sup>87</sup>. Puede que recibiese el nombramiento de *patronus* tras la muerte de César cuando, como su hijo adoptivo, buscaba alcanzar el poder, aunque el patrocinio también pudiese acontecer *ex novo* tras la victoria de Accio y la segunda estancia del *princeps* en Hispania (27-24 a. C.). Durante la guerra civil contra Marco Antonio, la institución del patronato cívico debió de ser considerada como peligrosa, si ésta era utilizada de forma incorrecta por posibles aspirantes al poder, lo que justificaría el intento legal de dificultar la concesión del rango de patronato a personajes del *ordo* senatorial, a la vez que permitiría explicar la destacada presencia de patronos de la *domus Augusta* o del círculo de leales del nuevo régimen en la epigrafía de finales del siglo I a. C. Ante esto, es lógico deducir que Augusto reivindicase el establecimiento de relaciones patronales sobre las comunidades estipendiarias promocionadas a municipios por Julio César y sobre las colonias deducidas por su padre adoptivo, aunque también es factible que Augusto aceptase en herencia la renovación de unas relaciones de patrocinio que previamente las comunidades cívicas habrían iniciado con César, a las que se añadirían las nuevas colonias establecidas por el *princeps*. Así pues, Augusto se presenta como *Imperator* de fines de la República que utiliza las relaciones de patrocinio y clientela sobre las ciudades como un instrumento para afianzarse en el poder. La herencia de los lazos de patrono y el interés del *princeps* por convertirse en el protector de todos los habitantes del Imperio, le llevaría a aceptar el título de *Pater Patriae* (2 a. C.)<sup>88</sup>.

En Hispania se confirma el interés de las ciudades por vincularse a la *domus Augusta*, pero en el 2 a.C. Augusto deja de ser mencionado como patrono en la epigrafía, coincidiendo con la concesión a su persona del título de *pater patriae* (*Res Gestae* 35, 1), que presenta al *princeps* como protector de todos los habitantes del Imperio, que hace innecesaria su cooptación como patrono

---

<sup>86</sup> *Ulia* (CIL II2/5, 486); *Emporiae* (AE 1990, 662).

<sup>87</sup> Seguí Marco, 1988, 76-77.

<sup>88</sup> Melchor, 2017, 328-330 y 334-335.

cívico. Ante esto el patronato se mantendrá como una institución durante el Imperio, aunque transformado y readaptado a las nuevas estructuras del Estado, así como a las estructuras de poder que se implantaron tras la renovación romana que permitirán nombrar patrono no sólo a senadores, sino también a miembros de los *ordines* ecuestre y decurional. Consolidado el régimen imperial e instaurados nuevos instrumentos para glorificar y garantizar la continuidad en el poder de la dinastía Julia, el patronato cívico debió de perder parte de su interés. Puede que el culto imperial municipal pudiera servir como instrumento más eficaz que el patrocinio para garantizarse la lealtad y fidelidad de numerosas comunidades cívicas y al ser completado con una *tutela* general sobre todos los habitables del orbe romano, que se pone de manifiesto en la concesión a Augusto del título de *pater patriae*. Así pues, el patrono municipal de época imperial sería elegido en función de su capacidad de ejercer influencia o mediar ante el *princeps* y ante su administración, por lo que su prestigio y poder no derivaría ya de una extensa clientela o de su independencia, sino de su lealtad, vinculación y subordinación a la *domus imperatoria*. De este modo el patronazgo<sup>89</sup> municipal fue “domesticado” y puesto al servicio del *princeps*, haciendo totalmente innecesario e inapropiado que el emperador o los miembros de la casa imperial continuaran asumiendo el patronato cívico<sup>90</sup>.

El poder imperial desarrolló cierta política de difusión ideológica donde el *princeps* como primer ciudadano del Imperio ejerció como *patrono* de todos los habitantes del mismo a través de la utilización de un soporte móvil como fue la moneda. La acuñación de monedas ideológicas donde se hacía alusión a la figura de Livia se produjo desde las dos cecas imperiales, la de Roma y la de *Lugdunum*, que permitieron la difusión por todo Occidente de monedas institucionales que aludían a la trascendencia que adquirió la figura de la primera emperatriz.

En la ceca de *Lugdunum* se acuñaron nueve series monetales adscritas a dos reinados diferentes: al gobierno de Augusto y al de Tiberio. Bajo el gobierno del *princeps* se acuñaron las series **N23** y **N24** entre los años 13-14 d. C., justo antes de su fallecimiento, donde se puede observar, junto a la representación del busto de Augusto y la leyenda aludiendo a su padre adoptivo, una figura femenina sentada, Livia, portando cetro y una rama de olivo y peinada con diadema, *nodus* y moño bajo, junto a la leyenda de *pontifex maximus*. El emperador Tiberio continuó este modelo de representación de su madre a fin de afianzar el poder de la dinastía desde su ascenso al poder. Durante su gobierno, entre los años 14-37, se acuñaron las series **N17**, **N18**, **N19**, **N20**, **N21** y **N22**, donde la emperatriz es representada sentada con cetro o lanza y una rama y peinada igualmente con *nodus*, moño bajo y

---

<sup>89</sup> Para más información sobre el patronazgo cívico en el territorio hispano, Melchor, 2017, 243-261.

<sup>90</sup> Melchor, 2014, 262-264.

diadema, aunque las leyendas de las monedas hacen alusión a Tiberio como hijo adoptivo de Augusto y a su cargo como jefe supremo de la religión.

En lo que atañe a la ceca de Roma acuñó siete series monetales que serían imitadas por las cecas municipales de todo el Imperio y cuyas monedas alcanzarían a difundirse por todo el territorio imperial. Estas acuñaciones fueron realizadas en cuatro reinados pertenecientes a distintas dinastías: en época de Tiberio, durante el gobierno de Claudio, en el breve reinado de Galba y, tras la instauración de la dinastía antonina, con el emperador Antonino Pio. Durante el gobierno de su hijo Tiberio, Livia fue homenajeada con cuatro tipos de monedas que aludían de forma directa o indirecta a su persona a través de la representación de su figura o la referencia a sus apelativos. Las primeras tres monedas realizadas cronológicamente representan a Livia como *Pietas* y su figura portando velo, diadema y peinada con raya en medio puede hacer alusión a su cargo como sacerdotisa principal del divino Augusto<sup>91</sup>; la segunda presenta a Livia como *Salus Augusta*, con *nodus* y moño bajo, haciendo alusión a dos situaciones al mismo tiempo, posiblemente a la enfermedad que la emperatriz superó y a su representación como madre del Imperio y garante de su seguridad y bienestar<sup>92</sup>. En la tercera serie la emperatriz es representada como *Iustitia*, peinada con *nodus*, moño bajo y diadema<sup>93</sup>; y finalmente la cuarta serie es un homenaje a su fallecimiento donde se alude a su persona como SPQR IVLIAE AVGVSTAE y se representa el *carpentum*, el carro fúnebre tirado por mulas<sup>94</sup>.

Con el ascenso al poder de Claudio y la divinización de su abuela a fin de legitimar su poder se acuñó una serie donde se representaba a Livia como *diva Augusta*, sentada sobre trono con cetro y patera, peinada con diadema y sin velo, aunque no puede observarse su peinado con detalle. En esta misma moneda el emperador representa la efigie del *princeps Augustus*, como *divus Augustus*, por lo que trata de vincularse con la pareja divina julio-claudia<sup>95</sup>.

La sexta serie monetar datada en el gobierno de Galba vuelve a aludir a Livia, como *diva Augusta*, pero esta vez de pie con patera y cetro, nuevamente a fin de acercarse a la figura de la emperatriz para acentuar la relación entre la *diva* y el nuevo emperador. La última serie, datada entre los años 158-159, no representa a Livia de forma detallada, sino que en ella se observa el templo en honor al *divus Augustus* y a la *diva Augusta* restaurado por el emperador Antonino Pio, cuyas figuras se pueden observar en el interior de templo octástilo.

---

<sup>91</sup> RIC 43, Sear I, n° 1740.

<sup>92</sup> RIC 47, Sear I, n° 1749.

<sup>93</sup> RIC 46, Sear I, n° 1739.

<sup>94</sup> RIC 51, Sear I, n° 1738.

<sup>95</sup> RIC 101; Sear I, n° 1891.



De Alejandría proceden varias series monetales todas datadas en el reinado de Augusto (N58, N59, N60, N61, N62, N63, N64, N65, N66, N67, N68, N69, N70, N71, N72, N73, N74, N75, N76 y N77) que han sido vinculadas al poder imperial en relación al deseo de Augusto de sustituir la imagen de la reina Cleopatra VII de Egipto por la de su esposa Livia Drusila. Las esculturas E17 y E18 podrían ser esculturas generadas por orden del poder imperial con este mismo fin siguiendo el ejemplo de los modelos implementados por la reina lágida. En este proceso se realizó un cambio de simbología donde se puso la imagen de la emperatriz al servicio de la ideología imperial mostrando una imagen de una mujer supeditada a su esposo, absolutamente alejada y opuesta a la imagen de la soberana egipcia mujer independiente y autosuficiente en el poder por excelencia.

El poder imperial también se hizo notar en la construcción de grandes edificios. Uno de ellos, en un principio patrocinado por Agripa, fue el teatro de *Emerita Augusta*. Aunque este edificio fue iniciado por el yerno de Augusto, fue continuado por los diferentes miembros de la dinastía julio-claudia que llegaron al poder. Ante esto, la razón de ser de la estatua sentada sobre trono denominada como la Ceres de Mérida, que formaba un grupo escultórico junto a la estatua de Plutón y Proserpina, datado recientemente en época claudia, como ya se ha señalado, podría ser un afán de legitimar el gobierno del emperador Claudio al vincularse a su divina abuela y una manera de refrendar el matrimonio del *princeps* con su sobrina equiparando su unión con la de Hades y Perséfone asimilando de esta manera a Livia como Ceres.

Finalmente, de *Lugdunum* procede la inscripción I23, conservada en muy mal estado y muy fracturada; el protagonista del homenaje es Cayo César Augusto Germánico, del que se recuerda a toda su dinastía y, por ende, a *Iulia Augusta*, por lo que parece que puede tratarse de un epígrafe propio del culto imperial realizado por el poder provincial.

## 6.6. Los poderes municipales y provinciales como reproductores de la ideología imperial

La gran mayoría de las estatuas dedicadas a miembros de la familia imperial fueron financiadas por ciudades, corporaciones profesionales, unidades militares y funcionarios imperiales. Ha de destacarse que la dedicación de estatuas por funcionarios imperiales en ejercicio era una manifestación de sus funciones y obligaciones como representantes del emperador. Asimismo también lo eran las inscripciones dedicadas por el *concilium provinciae*, las curias municipales y los sacerdotes del culto imperial, ya que todos realizaban la *dedicatio*. En lo que atañe a las levantadas por colectivos cívicos, profesionales o militares tampoco son consideradas actos de evergetismo<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Melchor, 1994a, 235.

### 6.6.1. El poder municipal

Las ciudades con cecas emitieron series monetales propias de sus *civitates* referentes al poder imperial donde difundían un mensaje a favor de este gobierno a fin de mostrarse afines al nuevo régimen y a sus gobernantes. Este tipo de acuñaciones se dieron en todo el territorio de Occidente donde destacaron series con gran personalidad que se salían de la norma y otras que imitaban los modelos imperiales procedentes de las cecas de Roma y *Lugdunum*. En la ceca de *Emerita Augusta* se acuñaron las series **N1**, **N2** y **N3**, en época de Tiberio, en las que se menciona expresamente a la emperatriz con la leyenda *Iulia Augusta* y *Salus Augusta* con la representación de su efigie o figura sentada, incidiendo en la leyenda con las siglas del nombre de la ciudad –C A E– junto con la representación de su muralla<sup>97</sup>. Las series acuñadas en la Bética fueron más singulares; procedente de *Hispalis*, la serie **N4** honró a la emperatriz con el título de *Iulia Augusta Genetrix Orbis*<sup>98</sup>, mientras que en *Italica*, las series **N5** y **N6** imitaron los tipos oficiales de *Lugdunum*<sup>99</sup>. En la provincia Tarraconense existieron varias cecas. La primera, en la capital, acuñó la serie **N7** en época de Tiberio donde se buscaba vincular la figura de Druso el Joven, hijo del emperador, con la figura de Livia, su abuela, a fin de legitimarlo como futuro *princeps*. En esta serie se representó la efigie de la emperatriz cara a cara junto a la efigie de su nieto. De *Caesaraugusta* proceden la serie **N8** también datada en el gobierno de Tiberio, donde se emula a las series imperiales procedentes de *Lugdunum* con Livia sentada con cetro, pero en esta ocasión con velo, como sacerdotisa, y las series **N9** y **N10** donde se representa a la madre del emperador Tiberio con la leyenda de *Pietas Augusta* con referencia al nombre de la ciudad –C C A– y la representación de su efigie velada y con diadema. En la primera de ellas se representa un templo tetrástilo, puede que el templo del culto imperial de la urbe. De *Carthago Nova* proceden las series **N15** y **N16**, datadas en el periodo de Gayo, con una efigie femenina con la leyenda *Salus Augusta*, epíteto con el que se denominaba a la emperatriz. Se trata de una serie de gran particularidad, ya que no existen modelos similares procedentes de cecas imperiales. También de esta provincia proceden las series **N11**, **N12**, **N13** y **N14** acuñadas en *Turiaso*, ya comentadas detalladamente previamente, mientras que de la *Gallia Comata* se ha conservado una serie (**N25**), datada en la época de Tiberio, donde se representa la efigie de una mujer velada y con diadema en el reverso de la moneda mientras en el anverso se muestra la efigie y la leyenda del *divus Augustus*.

---

<sup>97</sup> RPC 38, RPC 39 y RPC 41.

<sup>98</sup> RPC 73.

<sup>99</sup> RPC 66 y 67.

En las ciudades del Norte de África las cecas acuñaron varias series completamente diferentes. En *Hippos Diarrhytos* la **N25** con la mención en su leyenda de *Iulia Augusta* y la representación de la emperatriz sentada con cetro y patera emuló el tipo imperial de *Lugdunum*, al igual que lo hicieron las series procedentes de *Utica* (**N26, N27, N28, N29, N30, N31, N32, N33, N34, N35, N36, N37, N38, N39, N40, N41, N42, N43, N44 y N45**), las de *Colonia Iulia Pia Paterna* (**N46, N47 y N48**), las de *Thapsus* (**N50 y N51**), las de *Leptis Magna* (**N54 y N55**) y las de Carthago (**N56 y N57**). Se diferenciaron las series **N52 y N53** de *Oea*, en las que se observa el busto de Livia con el pavo real a su derecha, unas mazorcas de maíz y la leyenda WY'T.

De la Bética procede la inscripción **I13**, hallada en *Urgavo* dedicada por decreto de los decuriones a la emperatriz de Roma. En la Tarraconense, la inscripción **I16** puede que se trate de una inscripción llevada a cabo por orden del municipio, pues en ella teóricamente se debió de hacer referencia a toda la dinastía julio-claudia, ya que Livia recibe el apelativo de abuela, *avia*, aunque también es posible que lo realizase un individuo privado. De *Vienna* en la Galia Narbonense procede la inscripción **I18**, que se conserva en el templo de Augusto y Livia de la ciudad, por lo que debe de tratarse del templo del culto imperial en honor a la pareja divina julio-claudia y es posible que fuera un edificio costado por el poder municipal.

Por lo que se refiere a las esculturas municipales, éstas pudieron ser obra del poder de las ciudades o de individuos privados, pero, al tratarse de varias de conjuntos escultóricos, es posible que fueran con más probabilidad fundaciones municipales. Entre estas pueden destacarse **E2 y E3** procedentes de Lusitania, de *Aeminium* y de *Regina Turdulorum* (**E7, E8, E9 y E10** de la Bética), ya que forman parte de grupos escultóricos dinásticos legitimadores del poder imperial, al igual que acontece con las esculturas propias de la Galia (**E14 y E15**).

### 6.6.2. El poder provincial

El poder provincial también pudo hacerse cargo de la financiación de varios elementos referentes a la figura de Livia Drusila. En este caso las distintas capitales provinciales de Occidente propiciaron diferentes elementos que honraban a la figura de esta mujer.

En *Corduba* se han hallado dos esculturas que pudieron ser elementos financiados por la provincia, la **E5** y la **E6**, esculturas que forman parte de distintos conjuntos escultóricos propios del culto imperial y ubicados en lugares distintos de la urbe. Esta misma situación se reproduce en las capitales provinciales del Norte de África, en Cartago, con las esculturas **E19**, **E20**, **E21** y **E22**. Las primeras dos forman parte de un conjunto escultórico dinástico, la tercera es de dimensión colosal y hallada en un edificio de carácter público, el *odeion*, donde también fue hallada la cuarta. Es posible que las esculturas de *Cyrene*, **E23**, e *Iol-Caesarea*, **E24**, al localizarse en capitales de provincia, también sean obras provinciales. En lo que atañe a las esculturas de *Leptis Magna*, **E26** y **E27**, al formar parte de grandes conjuntos escultóricos dinásticos, también podrían haber sido obra del poder provincial.

Finalmente, de la Galia procede la inscripción **I19**, localizada en *Narbo*, referida al culto imperial, por lo que podría tratarse de un texto por iniciativa del poder provincial, al igual que acontece con las inscripciones propias del culto imperial **I26** e **I27**, procedentes de *Leptis Magna*, pero sin ninguna referencia de autores privados o sacerdotes en las bases de las esculturas dedicadas a Livia.



## **Capítulo 7:**

# **Cuando y por qué rendir homenajes: honores y devenires imperiales**





En los tiempos de Livia ningún romano se extrañaba de que una mujer desempeñase un papel influyente en la vida pública, aunque fuera de manera indirecta. Dicha influencia no derivaba del poder militar ni de un cargo político, pues ambos siguieron siendo terreno exclusivo de los hombres, sino de explotar los contactos de la familia y de la *gens* a la que pertenecían en el complejo proceso personal por el cual solían hacerse negocios en Roma. Así, además de ayudar a miembros de su propia estirpe, las mujeres también podían intervenir en nombre de aquellos con los que tenían un vínculo de *amicitia*<sup>1</sup>. Tal como indicó Syme, en la época de Augusto la política se gestionaba “a través de un convincente sistema de patrocinio y nepotismo”<sup>2</sup>, por lo que un buen emperador intercedía por ciudadanos ilustres necesitados de ayuda, mediante mecanismos como la concesión de cargos públicos, y derramaba su generosidad a manos llenas sobre el pueblo o el ejército, tanto colectiva como individualmente. Como esposa del *princeps* se entendía que Livia debía comportarse como una generosa *patrona* y hay numerosos casos de ciudadanos que recibieron su ayuda sin limitar ella su *amicitia* a los grupos sociales superiores, sino que la extendió a todos los estamentos. Para esto, como *patrona* rica y poderosa no sólo ayudaba intercediendo ante terceros en nombre de particulares o poblaciones, sino también usando su riqueza personal en bien de la comunidad<sup>3</sup>.

Así pues, Livia fue capaz de distribuir *beneficia* y consejos, mediar entre sus clientes y el emperador y asegurar para ellos beneficios como la ciudadanía o el nombramiento de cargos<sup>4</sup>. Si las obligaciones eran mutuas entre los patronos romanos y sus clientes, ¿qué recibió la emperatriz en retorno de sus *beneficia*? Varias ciudades cambiaron su nombre por el de Livia como Betharamptha<sup>5</sup>, y otras emitieron monedas locales con la figura de la primera dama de Roma donde se identificaba su nombre, llegando incluso a vincularse con el símbolo de Capricornio<sup>6</sup>, por lo que era percibida como emblema del poder imperial.

Es importante recalcar sobre todo los *beneficia* rendidos en honor a Livia si los individuos que los financiaron conocían a la emperatriz en persona o no. Mientras que Julia la Mayor y Julia la Menor eran recordadas como benefactoras gracias al esfuerzo de sus antepasados, Livia es recordada como

---

<sup>1</sup> Barrett, 2004, 273-274. Para una ampliación de este asunto, véanse Dixon, 1981-1982 y Hillard, 1992.

<sup>2</sup> Syme, 1939, 386.

<sup>3</sup> Barret, 2004, 275-276 y 289.

<sup>4</sup> Brännstedt, 2016, 112.

<sup>5</sup> Jos. *Ant.* 18.2.1.

<sup>6</sup> *RPC* 1591.

benefactora, *evergeta*, por derecho propio<sup>7</sup>. Sus cualidades universales como *patrona* son evidentes en una inscripción procedente de *Assos* donde se hace referencia a su persona como *euergetis tou kosmou*, “benefactora del mundo”<sup>8</sup>, título comparable con otros apelativos ya mencionados como el de *mater patriae* o *genetrix orbis*, donde el Imperio es comprendido como co-término de mundo<sup>9</sup>.

En la Antigua Roma Imperial no existía una agencia de propaganda central o una institución que promoviese una fórmula visual particular o prescribiese honores concretos. Las iniciativas estaban en manos de aquellos que deseaban honrar y dar las gracias al emperador, tanto por sus actos como por razones particulares, para quienes dedicar una estatua se convirtió en una de las expresiones más comunes de mostrar su lealtad para con el *princeps* y honrarlo a través de todo el territorio imperial<sup>10</sup>. Así pues, la falta de proximidad era compensada con la demostración pública del evergetismo y la generosidad.

El poder imperial financió varios de los honores realizados para gloria de la primera emperatriz de Roma como consecuencia de diferentes eventos acontecidos en relación al poder imperial. Augusto en la guerra civil contra Marco Antonio por el poder del Mediterráneo, con objeto de evitar ataques a su persona a través de las mujeres de su familia, las premió con dos privilegios: la *sacrosanctitas* y el levantamiento de esculturas en su honor (**E15** y **E17?**). Si bien las receptoras del honor fueron Octavia y Livia, el motivo era meramente político y estaba vinculado a la lucha propagandística librada entre el sobrino de César y la mano derecha del conquistador de la Galia. De esta forma Augusto libró una batalla y victoria psicológica sobre Marco Antonio, ya que estas primeras estatuas serían más una herramienta psíquica sobre su contrincante al que limitó sus ataques verbales y escritos dirigidos a las dos mujeres de su vida, de tal forma que evitaba la difamación de Livia, de Octavia y la suya propia en relación a estas al ver su imagen denigrada y juzgada por medio de ataques vinculados a las mujeres de su familia, mientras que él se valía de esta misma estrategia para contraatacar y derrotar a su contrincante.

Es importante destacar, que tras su victoria de Accio, si bien no se establecieron unos honores propiamente dichos, sí aparecieron varias imágenes pétreas como consecuencia de su victoria, siendo el epicentro de su nacimiento el Egipto ptolemaico, donde con la derrota y muerte de Cleopatra VII se sustituyó la imagen de la reina lágida por la de Livia (**E17** y **E18**). Tras esta victoria sobre Marco Antonio y la reina egipcia también se acuñaron en la capital del país del Nilo varias monedas con la

---

<sup>7</sup> IGRom 1835; Rose, 1997, 95; Bartman, 1998, 23.

<sup>8</sup> IGRom 4250.

<sup>9</sup> Brännstedt, 2016, 128.

<sup>10</sup> Brännstedt, 2016, 128-129.

efigie de Livia emulando el tipo de las monedas de la soberana oriental por antonomasia<sup>11</sup>. De esta manera, tras la victoria militar, llegó la victoria psicológica e ideológica con la imposición de la ideología romana sobre el pueblo egipcio y greco-helenístico. De forma que, nuevamente con una intención política, se sustituyó la imagen de Cleopatra por la de la esposa del *princeps*, ejemplo de matrona ideal romana y difusora de la ideología augustea.

Las guerras de conquista a comienzos del principado también fueron celebradas tanto por el poder imperial como por el poder provincial, municipal y colonial para difundir la nueva ideología imperial y la lealtad al nuevo gobernante. La organización territorial de la Galia, la imposición del culto imperial y el levantamiento del templo en honor a Roma y al *princeps* supusieron la celebración de la anexión de la conquista y la emisión de una serie monetaria en *Lugdunum* donde apareció una mujer sentada sobre trono en el reverso de las representaciones de Augusto. El enfrentamiento bélico de las guerras cántabras 29-19 a. C. en Hispania trajo consigo que en la provincia Tarraconense la figura de Augusto se celebrase con la acuñación de diversas series monetales donde también se puede observar la figura de Livia primero en las series acuñadas en la ceca de *Turiaso* (N11 y N12), datadas el año 29 a. C. a fin de mostrarse afines al régimen romano, al igual que aconteció con la realización de las series (N13 y N14), acuñadas entre los años 2-14, pero esta vez tras la llegada del *princeps* de otro territorio conflictivo, de la Galia, muy próximo a la ciudad.

La muerte de Marcelo, primera opción a la sucesión al poder imperial, el año 23 a. C., supuso la asunción por parte de los hijos de Julia la Mayor y Agripa y, por tanto, nietos del *princeps*, de dicho estatus. Esta nueva posición social trajo consigo la adopción por parte de Augusto de sus nietos y la difusión pública de sus imágenes como futuros gobernantes del territorio romano. Para esto se les representó en orden de sucesión junto a la pareja imperial en los distintos grupos escultóricos y epígrafes a lo largo del territorio imperial.

La repentina muerte del hijo menor de Livia, Druso el Mayor, el año 9 a. C. supuso un duro golpe para la primera emperatriz de Roma, si bien, a fin de sobrellevar la pérdida, el pueblo romano la honró como madre de un hombre fundamental para Roma dedicándola y homenajeándola con esculturas a fin de animarla. Esta acción habría sido una emulación de los honores que Cornelia Graco recibió tras el fallecimiento de sus dos hijos Tiberio y Gayo Graco, de tal manera que con la erección de homenajes en honor a Livia no sólo se le daba las gracias por haber dado vida a un gran hombre de Roma, sino que se le posicionaba como mujer excepcional al nivel de Cornelia Graco, mujer romana ejemplar por excelencia.

---

<sup>11</sup> N58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76 y 77.

La inauguración del *Ara Pacis* el 30 de enero del año 9 a. C., el cumpleaños de Livia, marcó un hito a seguir, pues supuso la representación al mismo tiempo de un monumento dinástico y religioso donde se reflejaba tanto a los sucesores al poder como a la familia más directa del *princeps* en el Campo de Marte, lo que trajo consigo la construcción del primer gran grupo escultórico de la dinastía y *domus* imperial. El hecho de que la fecha de inauguración fuese el cumpleaños de la esposa de Augusto es un factor fundamental, tanto simbólico como político, ya que a través de ello se puede observar la utilización de las celebraciones familiares trascendentes a fin de propagar la ideología augustea. Esta obra fue el máximo exponente de la representación de Livia junto a los herederos de Augusto, Lucio y Gayo, donde la emperatriz asimilada a *Tellus* era representada con cada uno de éstos en sus brazos. Ejemplo de estos grupos familiares son las esculturas **E7** y **E8**, en que Livia jugó un rol esencial como “madre” de los sucesores y “madre” del Imperio al mismo tiempo.

La muerte de Lucio el año 2 y de Gayo el año 4 supuso otro sobresalto en la línea dinástica de la sucesión imperial. La muerte de todos los sucesores sanguíneos varones del *princeps* ocasionó que la herencia del poder imperial recayera en el hijo primogénito de su esposa, Tiberio, por lo que se realizó una nueva difusión de imágenes imperiales posicionando al hijo mayor de Livia como heredero imperial. Para ello, se fomentó el vínculo entre Tiberio y Augusto a través de la figura de Livia. Ejemplo de los grupos escultóricos, epígrafes y acuñaciones de monedas que vinculaban a Tiberio con su madre y padre adoptivo a fin de restaurar su imagen pública (tras su exilio primero voluntario y luego impuesto en Rodas) y de presentarlo como sucesor del *princeps* fueron los grupos escultóricos donde se insertaron las esculturas **E18** y la **E22?**. Como nuevo heredero al trono imperial el primogénito de Livia fue adoptado por Augusto. Esta filiación debió de saldarse con una demanda del *princeps* impuesta al futuro emperador, la adopción de su sobrino Germánico, hijo de su hermano menor Druso el Mayor, como futuro sucesor al poder. La admisión de este requerimiento supuso relegar a su hijo Druso el Menor al segundo puesto en la línea de sucesión dinástica. De esta forma, en la conformación de la sucesión dinástica Germánico pasó a ser representado junto a Tiberio y Druso el Menor, pero en una posición privilegiada siempre a la diestra de su tío. Ejemplo de estos grupos escultóricos son las piezas **E10** y **E14**, además de posiblemente la **I7** y la **I16**.

La muerte de Augusto y el ascenso al poder de Tiberio supusieron la identificación total de Livia con Ceres. Winkes<sup>12</sup> sugirió que dicha asimilación fue espontánea en las provincias, tal vez como alternativa a la designación oficial de *mater patriae* que Tiberio se negó a otorgarle. Este vínculo con Ceres creó una asociación duradera que se aplicaría a las mujeres imperiales después de ella, pasando a aparecer la primera emperatriz de Roma como *Ceres Augusta* en multitud de

---

<sup>12</sup> Winkes, 1995, 103 num. 128.

inscripciones y esculturas en Asia, África y la Península Ibérica, por lo que en sus representaciones se la mostraba con los atributos de la diosa aún sin haber sido divinizada. Esta primera asimilación supuso un desarrollo de sus representaciones no institucionales como Cibeles o *Tyche/Fortuna* tanto en Oriente como en Occidente. Aunque Tiberio declaró que no permitiría que se creara ningún recinto sagrado en su honor, ni que le fueran asignados sacerdotes para rendirle culto, ni que se le erigiera ninguna estatua, a no ser que sus patrocinadores hubieran obtenido permiso directamente de él, reconoció las tradiciones existentes fuera de Roma, como aconteció en *Gytheum* en cuyo grupo escultórico Livia aparecería honrada siempre y cuando su progenitora lo aceptase. Ante esto la representación de *Iulia Augusta* fue como *Tyche*, por lo que el honor a Livia no fue realizado con el comedimiento y la humildad que el emperador reclamaba sino con algarabía y desmedidamente, lo que sugiere que Tiberio no impidió que Livia fuese honrada, siempre que dichos tributos no sentaran incómodos precedentes para Roma. Hubo otros lugares del Imperio donde parece que Tiberio se comportó con la misma flexibilidad (en Asia, en Pérgamo, Halicarnaso, Esmirna, también en Cerdeña, etc.)<sup>13</sup>. Ejemplo de estos títulos no institucionales fueron el de *Genetrix Orbis* en *Colonia Romula Augusta* (N4), el de *mater patriae* en *Leptis Magna* (N54 y N55) como fundadora de la dinastía julio-claudia y vínculo con su creador, mientras que en Caesaraugusta se hacía referencia a ella como *Pietas Augusta* (N9 y N10) y en *Thapsus* (N49) como *Ceres Augusta* o como *Iuno Augusta* (N50 y N51).

El ascenso al poder de Tiberio supuso una nueva difusión de honores a la emperatriz romana. La implantación del culto imperial en honor al *divus Augustus* y la conversión de Livia en su primera sacerdotisa trajeron consigo la celebración de la adquisición de este gran honor con varias emisiones de monedas en las cecas imperiales de *Lugdunum*<sup>14</sup>. Estas series monetales siguen el esquema marcado por las acuñaciones encargadas por el *princeps* antes de su muerte en la misma ciudad, lo que tiene un significado especial, ya que Tiberio continuó valiéndose del mismo tipo, sin apenas variaciones durante los 23 años de su reinado. Esta cuidada adherencia a los modelos augusteos es llamativa, ya que existe constancia de que entre los años 4-14 fue Tiberio quien dirigía ciertos ámbitos de la administración imperial por orden del *princeps*, entre los que pudo estar el diseño de las monedas, ya que no se observa una incidencia personal del *princeps* en dichos diseños<sup>15</sup>.

En las monedas de la Galia Comata (N25), de Roma (NR1), de Itálica (N5 y N6), de Tarraco (N8), de *Emerita Augusta* (N2), de *Hippos Diarrhytos* (N25), de *Utica* (N26, N27, N28, N29, N30,

---

<sup>13</sup> Barrett, 2004, 305-309.

<sup>14</sup> N17, N18, N19, N20, N21, N22, N23 y N24.

<sup>15</sup> Grant, 1972, 133.

**N31, N32, N33, N34, N35, N36, N37, N38, N39, N40, N41, N42, N43, N44 y N45**), de *Colonia Iulia Pia Paterna* (**N46, N47 y N48**), de *Thapsus* (**N49 y N51**) y de Cartago (**N56 y N57**) se puede observar en el anverso al nuevo *princeps* y en el reverso a Livia como sacerdotisa del culto a su difunto esposo sentada sobre trono, velada y con cetro en la mano. Según Grant, en la serie **N25** la ciudad emitió los tipos romanos de referencia, donde, además de representar la figura femenina de una mujer sentada, se hace referencia a través de la leyenda IVL AVG a la viuda de Augusto<sup>16</sup>. Esta faceta también se difundió en las representaciones escultóricas como acontece en la **E2**, procedente de *Aeminium* donde Livia es representada caracterizada como sacerdotisa, velada. La **E14**, procedente de *Baeterrae*, formaba parte del grupo escultórico datado entre los años 14-22, cuando Livia era el elemento unificador y legitimador de los herederos de Tiberio. La **E24**, hallada en *Iol-Caesarea*, evidencia la trascendencia que la primera emperatriz alcanzó en el territorio norteafricano, mientras que la **E26**, procedente del templo de Augusto y Roma de *Leptis Magna*, era parte de un grupo escultórico compuesto por Augusto, Tiberio, Roma y Livia, representando así la primera fase de la dinastía julio-claudia. Puede que en esta estatua Livia portara velo, lo que incidiría en el carácter de sacerdotisa que la emperatriz adquirió tras la muerte de su esposo como su primera sacerdotisa. La **E29**, de tamaño mayor al natural procedente de *Thyrsus*, evidencia nuevamente el carácter sacerdotal de Livia y el hecho de que portase una corona, quizás de trigo, supondría a su vez una asimilación con la diosa Ceres.

Las inscripciones **I3** e **I5**, procedentes de *Emerita Augusta* y *Olisipo* en Lusitania, aluden al culto de la emperatriz aun en vida o de forma extra oficial una vez fallecida de manos del *flamen Augustae* municipal, cuando aún no se había desarrollado el culto imperial femenino desempeñado por las *flaminicae*.

Finalmente, el epígrafe **I28** evidencia la asimilación entre la figura de Livia y Ceres al referirse a la primera dama de Roma como *Ceres Augusta*, al igual que en **I29**, con la referencia en este caso a la diosa Juno: *Iunoni Liviae Augustae*.

\*\*\*\*

Durante el reinado de su hijo Livia sufrió una grave enfermedad. En relación con la convalecencia de la misma se han conservado numerosas referencias al apelativo *Salus Augusta*<sup>17</sup>, aunque este apelativo pudo tener dos significados: el primero vinculado al bienestar del Imperio garantizado por el matrimonio julio-claudio, que trajo y garantizaba la paz y, por ende, la prosperidad,

---

<sup>16</sup> Grant, *loc. cit.*, 137.

<sup>17</sup> **NR2, N1, N2, N15 y N16**.

por lo que para ello la salud de sus gobernantes era esencial, y el segundo vinculado a la grave enfermedad que sufrió la emperatriz. De esta forma las acuñaciones pudieron realizarse tanto para apoyar su recuperación como para celebrar la mejora de su salud, como por el bienestar del Imperio y por su propia fortuna o ventura.

La muerte de Germánico, nieto de Livia e hijo de Druso el Mayor, aunque estuvo rodeada de sospechas y acusaciones, más allá de las suposiciones y reproches dirigidos a *Iulia Augusta*, trajo consigo que Druso el Menor, hijo de Tiberio, se convirtiese en el heredero imperial al trono, lo que fue acompañado con una difusión y legitimación de su imagen de cara a su ascenso al poder. Para ello fue esencial recalcar su vínculo con la esposa del *princeps*, por lo que se buscó contraponer su imagen con la de su abuela paterna con objeto de presentarlo como futuro emperador de Roma como aconteció en la serie monetar **N7**, acuñada en la ceca de Tarraco entre los años 22-23<sup>18</sup>.

La muerte de Livia el año 29 fue un momento crítico en las relaciones de poder de la *domus Augusta* tal y como se ha comentado en el capítulo 4. Su desaparición conllevó el fin de la protección sobre las figuras de Agripina la Menor y sus hijos, con los que Tiberio acabó tan pronto como la figura de su madre se desvaneció. Este choque de actitudes evidencia la contraposición de intereses entre madre e hijo, hecho del que no deja duda alguna un acontecimiento singular, que el autor y responsable del discurso fúnebre de la primera emperatriz de Roma fuera su nieto Calígula y no su hijo Tiberio y que el primogénito de la emperatriz rechazase la gran mayoría de los honores con los que el Senado quería honrar a Livia Drusila como eran los títulos de *mater patriae* y que la frase “hijo de Julia<sup>19</sup> o Livia<sup>20</sup>” se añadiera a la titulación oficial de Tiberio junto con la típica expresión formularia “hijo de Augusto”, además de su deseo de divinizarla y de querer homenajearla con un honor singular nunca antes planteado para una mujer, el levantamiento de un arco en su honor.

Aunque el sucesor de Augusto rechazó estos honores, no pudo impedir que, a lo largo de todo el territorio romano, Roma, las provincias, las colonias y los municipios rindieran homenajes a su difunta madre tanto con la acuñación de series monetales (**NR3** y **N4?**), como con el levantamiento de esculturas y la realización de inscripciones en su honor (**I3**, **I5**, **I7**, **I9**, **I10**, **I11**, **I13**, **I16**, **I21**, **I22**, **I23**, **I31**, **I32** e **I33**).

La muerte de Tiberio y el breve reinado de Calígula evidencian la imposición de la línea dinástica sucesora al poder con las referencias realizadas en la acuñación monetar entre los años 37-

---

<sup>18</sup> **E10**, **E20?** e **I17**.

<sup>19</sup> Tac. *Ann.* I, 14, 1.

<sup>20</sup> Cass. Dio LVII, 12, 4.

41 en *Carthago Nova*<sup>21</sup>. En estas dos series el joven emperador ve su imagen vinculada a la figura de su bisabuela Livia Drusila, siendo la figura del nuevo *princeps* expuesta en el anverso, mientras que en el reverso aparece la figura de una mujer con los epítetos *Salus Augusta*, propios de *Iulia Augusta*. A través de esta iconografía se buscaba incidir a la vez en la legitimidad del poder de Calígula y en la estabilidad y bienestar del Imperio cuyo garante era el emperador como descendiente y continuador de la estirpe formada por la pareja fundadora del principado Augusto y Livia, y cuya representación había adoptado Livia bajo la forma de *Salus* como garante de la estabilidad, la paz, el bienestar y el futuro del Imperio.

Es posible que de esta época sea la escultura **E23**, procedente de *Cyrene*, en la que se observa nuevamente a Livia como *Salus* con un peinado de hondas pequeñas propio de los arreglos capilares de las hermanas de Calígula.

El epígrafe **I24**, procedente de *Lugdunum*, prueba la trascendencia que este emperador trató de darle a su ascendencia familiar, tanto a la *gens Iulia* como a la *gens Claudia* de las que descendía, incidiendo en las figuras de Germánico, Tiberio y Augusto a fin de legitimar su reinado.

La divinización de Livia tuvo que esperar al ascenso de su nieto Claudio para poder recibir la apoteosis trece años después de su muerte y alcanzar la categoría de *diva*. Si bien el motivo de esta deificación fue la legitimación del nuevo emperador a fin de mostrarse como nieto de la pareja fundadora del principado y pareja divina julio-claudia, tras su divinización Livia fue honrada de forma oficial (**NR5**). Se trataba de la primera vez que una mujer era honrada con tal reputación póstuma en el soporte metálico.

Además, las inscripciones **I1**, **I2**, **I18**, **I21**, **I25**, **I26**, **I27** e **I30** y las estatuas **E1**, **E2**, **E3**, **E5**, **E9**, **E27** y **E28** muestran honores difundidos por todo el territorio de Occidente en honor a la nueva *diva*, quien, con su presencia, y una vez divinizada, legitimaba y daba estabilidad como parte del matrimonio divino julio-claudio al reinado de su nieto Claudio.

El grupo escultórico del teatro de *Emerita Augusta* compuesto por las imágenes de Ceres, Pluton y Proserpina, previamente discutido y señalado como creación de época claudia, buscaba a través de la representación simbólica del mito eleusíaco la legitimación del matrimonio del emperador Claudio con su nueva esposa, Agripina la Menor, hija de su hermano Germánico y, por ende, su sobrina. A través de ello se pretendía incidir en el vínculo entre Ceres y Proserpina, equiparado con Livia y Agripina la Menor, para, de esta forma, alejar la sospecha del incesto imperial entre tío y sobrina, al acercarlo a la actuación mítica de los dioses de desposarse entre familiares cercanos.

---

<sup>21</sup> **N15** y **N16**.



Además, esta alusión al mito de Eleusis acentuaba la trascendencia de la figura de la *diva Augusta* como abuela divina del emperador gobernante y bisabuela de la nueva emperatriz, por tanto, elemento legitimador del matrimonio.

\*\*\*\*

Fue el emperador Galba, figura muy próxima a la primera dama de Roma, quien, tras alcanzar el poder en el año 69, honró a la emperatriz con la serie monetaria **NR6**. Durante la dinastía flavia no se acuñaron monedas en su honor, pero sí se emitió la serie **NR7** en época antonina a fin de mostrar al nuevo emperador Antonino Pío y su esposa Faustina como sucesores de Augusto y Livia cuyo ejemplo seguían, tras restaurar el templo en honor a la pareja divina julio-claudia fundadora del Imperio.

Finalmente, se conocen una serie de epígrafes a lo largo de toda la dinastía julio-claudia y desarrollados hasta la dinastía antonina que recordaban la figura de Livia Drusila. Se trata de los registros de los *fratres aruales*, en los que cada año se recordaba a la *diva Augusta*<sup>22</sup>.

Estos homenajes se mantuvieron hasta finales del siglo II, aunque en el siglo V, en el ocaso de Roma, el nombre de Livia seguía ejerciendo una poderosa influencia sobre un amplio sector de la población como figura reverenciada y admirada<sup>23</sup>.

Ejemplo de esta pervivencia en la Antigüedad tardía es el irónico tratamiento de Livia del poeta cristiano Prudencio, cuya pretensión es argumentar contra la actitud de quienes, ya en el siglo IV, se resistían, como Símaco, a abandonar el paganismo, para lo que se sirve del vituperio a Livia, por desposarse en segundas nupcias, además embarazada de su primer esposo, a quien ridiculiza por haberla hecho diosa y por haberle concedido un culto propio<sup>24</sup>. Nótese, al final del breve discurso poético, la mención explícita de los *tituli* que se le dedicaron a Livia, lo que confirma la extrañeza que esta práctica suscitaba siglos después:

---

<sup>22</sup> Para más información sobre este colegio sacerdotal véase el estudio de Paladino, 1988.

<sup>23</sup> Barrett, 2004, 324.

<sup>24</sup> Véase el completo análisis de este importante texto en Arrigoni, 2015-2016, 95-114, que subraya cómo este ataque a Augusto a través de Livia contrasta con la preferencia que se concede a Trajano como modelo imperial en edad teodosiana.

*adiecere sacrum fieret quo Livia Iuno,  
 non minus infamis thalami sortita cubile  
 quam cum fraterno caluit Saturnia lecto,  
 nondum maternam partu vacuaverat alvum  
 conceptamque viri subolem paritura gerebat.  
 pronuba iam gravidae fulcrum et geniale parantur;  
 iam sponsus saliente utero nubentis amicos  
 advocat, haud sterilem certus fore iam sibi pactam.  
 vitricus antevenit tardum praefervidus ortum  
 privigni nondum geniti; mox editur inter  
 Fescennina novo proles aliena marito,  
 idque deum sortes, id Apollinis antra dederunt  
 consilium: nunquam melius nam cedere taedas  
 responsum est, quam cum praegnans nova nupta iugatur.  
**Hanc tibi, Roma, deam titulis et honore sacratam**  
 perpetuo Floras inter Veneresque creasti!  
 nec mirum! Quis enim sapiens dubitaverat illas  
 mortali de stirpe satas vixisse, et easdem  
 laude venustatis claras in amoribus usque  
 ad famae excidium nituisse decore? (Prud. C. Symm., I, 251-270)*

Añadieron un ritual con el que Livia se convirtiera en Juno, Livia, a quien había tocado una alcoba de lecho no menos infame que aquél de la hija de Saturno cuando ardía de amor en la cama de su hermano. Aún el parto no había vaciado su vientre de madre y ya portaba concebido el feto de un varón que todavía estaba por dar a luz. Se disponen una madrina y un lecho nupcial para una novia ya embarazada, el marido de esa desposada de vientre ya creciente llama a sus amigos, seguro de que no será estéril su prometida. La desatada pasión del padrastro se adelanta al lento alumbramiento de su hijastro aún no nacido. Al punto, entre chanzas fesceninas le nace un hijo ajeno al nuevo marido. Éste fue el consejo que dieron las tablillas de los dioses, éste las cavernas de Apolo; pues respondieron que nunca resulta mejor el matrimonio que cuando la nueva esposa se casa ya encinta. ¡Ésta es la diosa, Roma, que te creaste entre las Floras y las Venus, **consagrada por inscripciones y honras continuas!** Y no hay de qué sorprenderse; porque ¿quién en su sano juicio había dudado de que ellas eran nacidas de estirpe mortal y vivieron una vida, y que fueron famosas por la gloria de su encanto, y que en sus amoríos se basaron en el brillo de su belleza hasta la ruina de su buen nombre<sup>25</sup>?

---

<sup>25</sup> Traducción de Luis Rivero, 1997, 29-30.

**PART 4:**  
**CONCLUSIONS**



## PART 1

Livia Drusilla, *Iulia Augusta* or *diva Augusta* has gone down in history through the information that literary sources have transmitted about her in relation to the different emperors of the Julio-Claudian dynasty. However, as it has been evidenced in the analysis of the different conserved materials made in her honor, she is far from being the cruel and reprehensible woman that the classical sources present because they tell us a totally opposite discourse or speeches. Both the official institutional vision issued from the central power and the provincial perspectives and premises of her person show a heterogeneous panorama where –despite the existence of large differences in representation, nomenclature or iconography– one aspect remains constant, i.e, the favorable and positive vision around the figure of Livia Drusilla.

The female gender in ancient Rome was not valued according to their age, social status and moral character, but was described with the same adjectives as their male relatives since they lacked importance by themselves, so their biographies were extensions of the lives of their male counterparts. In the sources preserved today, having been written by men, women did not have the right to speak and when they spoke, it was through their male interpreters from patriarchal reason. Hence, we have had to perform a rational exercise that allows us to reveal the real conditions of production in which those materials were made: patriarchal society, rejection of women in the political framework, and concealment of a more complex reality. The end of the Republic brought with it the progressive prominence of women in public life and therefore mismatches to incorporate to the new situations, positions and relationships between women and men in the civic and private spaces and in gender and social relations, where women could never officially hold any kind of public or political power.

In the political confrontation between Octavius and Antonius for the power in the Mediterranean, the divorce of Antonius from Octavia to marry Cleopatra was a *casus belli*, an insult to the State to declare war. The Augustan propaganda fostered a series of stereotypes, where although Cleopatra lacked the intention of destroying the Roman Empire to create a Greco-Roman state, the Octavian propaganda promoted this image, a great fallacy to justify the struggle between two ways

of conceiving life, the confrontation of the West and the East, for which he manipulated the public opinion to make the Romans believe in the danger of an East full of monarchical regimes and the danger of a fateful two-headed monster named Cleopatra, woman and queen.

This fictitious representation of Cleopatra was contrasted with that of an Octavius defender of the republican tradition who abhorred monarchies, who used matrons to articulate the politics and ideology of the State using personifications of deities or feminine allegories that had a recognition for their matrimonial and moral function. This ideology became the pillar of the principality's policy in order to vindicate Roman values and spread the new state ideology in order to counterbalance the pejorative and negative image of the Egyptian queen against the ideal and exemplariness of her wife Livia. The exhibition of the exemplary *matrona* sought a specific purpose, to influence the eastern female focus, Cleopatra, as the greatest threat to Rome and her *mos maiorum*, so that the Augustan propaganda revolved around and faced the images of women as living examples of the two cultures and visions of the world, Livia as the Roman and civilized perspective, and Cleopatra as the eastern and barbaric one. In this process, Augustus sought to replace the image of a woman of power, of a queen, of Cleopatra with that of another lady, the image of Livia, an empress, but a *matrona* according to Roman tradition and subject to his masculine power, so that the Augustan propaganda sought to represent Livia as the first *matrona* of the State, as a depository of the arcane wisdom of the *mulier* as a faithful custody of Roman civic values, as an exemplum for the Roman society.

Roman society created expectations about behavior and appropriate forms of behavior for men and women, but within this rule imperial women played an important role, but not defined as real power, given that their institutional situation did not have a clear legal status. The empresses could be powerful and could be vehicles to get influence, but they could not reach masculinity, their position was a constant negotiation between their real body as women and their political body as part of the imperial *domus*, always under the influence of male volubility. The politicization of the imperial family, the combination of the State and the *gens Iulia* and the later Julio-Claudian *gens* complicated gender roles, meant the introduction of women in a prominent public role hitherto unprecedented, which gave Livia a space to develop new roles in Roman public life thanks to the changing political structure.

Although the dissemination of the image of Livia in Tiberian times has always been alluded to be in order to legitimize his son's government, he did not need legitimation since his adoption enabled him as the supreme ruler of Rome, so the diffusion of the figure of Livia could be because she developed an active attitude by having direct access to power, so she could use this privileged position to reach a status of influence thanks to which she developed new forms of patronage and clientele that led her to be important in herself, so that the images raised in her honor and ceremonies and homage dedicated to her person did not seek to reinforce the image of her son, but herself and her own authority.

Although no woman had held a political position in the State throughout Roman history, the testament of Augustus did institutionalize the position of his wife Livia by introducing her to the *gens Iulia* as *Iulia Augusta* and making her the chief priestess of the cult of the *Divus Augustus*. The name of Augusta itself reveals the creation of a new public role by transferring an unprecedented male cognomen to a woman. Title of purely honorary character, it did not carry any concrete magistracy. The title of Augustus ('holy', 'majestic' or 'venerable') had always been applied to the world of the gods, being used as a particular epithet of Jupiter. The use of this honorary title coincided with the accumulation in the person of the *princeps* of numerous ordinary magistracies, which ended up being recognized as a symbol of all the powers that Octavius had been accumulating throughout his term. Granting this title with this connotation adjacent to his widow was a way of transmitting to her a way of making it a participant of all Roman power, without transgressing the Roman tradition an institutional position within Roman power.

The appearance of Livia in the monetary support also demonstrates the extent of her influence and power –since numismatics was an official product of the State reserved only to the always male rulers–, where her representation identified her as a protector and guarantor of the health and welfare of the State, as head of the Republic thanks to her virtue as a mother, member of the imperial family and her personal authority presents a woman of great notability and further affects the transcendence of her figure.

We must never forget Livia's family ancestry, descendant of one of the most wealthy and notable families of Rome (the Claudians) and heiress of a great fortune after the death of her father and the end of the proscriptions. It is possible that Augustus used the image of Livia to soften

roughness and congratulate himself with the republican aristocracy after the death of Julius Caesar and the consequent measures taken against those responsible for the plot that ended his life, in addition to strengthening his own image and marking a milestone of union with the Roman past. Thus, the figure of Livia could have always had a remarkable influence and “power”, not only after the death of Augustus, but from the moment of her marriage, as a key piece of knowledge of her worth in the political game of late Republic and early Principality.



## PART 2

The Roman Empire was a territory governed and subordinated to the figure of the *princeps*, who unified the territory and the inhabitants of the Roman world, where the existence of a single ruler was a moral example who provided benefits and increased the power of the State as well as that of the local aristocracies to establish the political and social order of the Empire. After the chaotic context at the end of the Republic, where humans felt abandoned, the *princeps* presented himself as an envoy of the gods, as a divine savior, as a *praesens deus*, a deity linked to order, law, values, institutions and emblems forming an imperial unity. This way, religion was used by Augustus to restore the Republic and start a new era, where a monarchy disguised as a Republic led by the *princeps* was established by a leader who highlighted the glory of the *gens Iulia* and their adoptive father in order to legitimize power and establish his imperial aspirations, in such a way that the cult of his person and his family, the imperial cult, became the most important religious novelty of the Roman High Empire.

This process initiated before Actium. After his victory spread throughout the imperial territory with different receptions in each region, generating a dichotomy between imposition and spontaneity, or a mixture between two of them since this cult allowed local elites to maintain their privileged but now related status to the new regime. This devotion or worship of Augustus and his family allowed a social integration since the imperial cult was a religious way of manifesting political loyalty, which implied a political ideology and became a propaganda vehicle of this new perspective. Consequently, the religious liturgies gave the *princeps* legitimacy and justification, which at the same time made him a guaranteeing element of the Roman administration. In this process, not only was there a unique frame of reference, but in each territory it was developed differently by virtue of the pre-existing local tradition, so that one can speak of a process of induction and emulation rather than imposition or spontaneity.

The imperial cult transformed the *domus Augusta* into the divine *domus*. The epigraphy, numismatic and sculpture were the privileged routes of penetration and those that provide data on the presence, the evolution and even the dispersion of this phenomenon, where and when specific and

stereotyped formulas of the establishment of a coherent and common panorama throughout the Empire can be observed (although there are territorial differences, which show local peculiarities and adaptations).

The rise to power of the *princeps* resulted in the creation of a new iconography that walked hand in hand with power in addition to a widespread expansion of the use of marble initiated in Rome and expanded throughout the *Mare Nostrum* when trying to imitate and evoke the imperial capital. In the same way they generated itinerant or provincial urban workshops in order to spread the portraits of *Augustus* and his family, which led to the creation of a provincial or local art due to the different execution of the works in addition to the different material used for its realization, a trend that made possible the monumentalization and ornamentation of Roman cities.

Imperial portraits allow us to study the social, political and religious history of Imperial Rome and its provinces since more than representing individuals, it represented an ideology, the imperial one, adjusting it, subordinating the individual to the form, as it happens in Livia's case. Her person was shown as the representation of the ideal matron, mother, semi-goddess or traditional virtue. In this way the image of the first empress of Rome was created in an interaction between art and social life, with a political function where the image of her person was a tool in the hands of her husband in order to promulgate the Augustan ideology, the legitimacy of his dynasty and his social order where Livia became an exemplary matron to imitate, for which identifiable standardized sculptural groups were created for all the inhabitants of Rome, which allow us today to complement or formulate hypotheses of how they would be in their fullness. The objective was, therefore, to represent the different members of the dynasty in order to present them as guarantors of the present and future of Rome for what he was influenced by the mythological roots using the Trojan legend of the *gens Iulia* and their divine ancestry the Goddess Venus to legitimize his government. The construction of the Empire in the image and likeness of a large family meant the presentation of Augustus and Livia as *Pater* and *Mater familias*, as *Parentes Urbis* of the Roman State with whom general welfare was linked. This family representation meant the introduction of the feminine element in civic life and the institutionalization of the figure of Livia, who became an essential element of the Augustan and Julio-Claudian culture, which made her participate in some way of political power since her public representation and right to effigy in numismatic support were linked to power.

The discovery of tributes to Livia made in epigraphic, numismatic and stone supports both throughout the Julio-Claudian dynasty and later all over the Roman world allows us to affirm that the figure of the first empress was not disapproved by Roman society, but diffused and entertained in a wide temporal arc that spanned about two and a half centuries in a remarkable way, from the foundation of the Principate until the end of the Antonine dynasty, when her cult and transcendence would begin to diminish, although her image would remain present as well as that of her husband in the minds and imaginary of all Roman citizens until the fall of Rome.

The diffusion of the image of the empress began through the realization of sculptures in her honor where she appears accompanied by members of the *gens Iulia*, mostly combed with *nodus* and bun under the traditional Roman form, but also saw her image represented in the numismatic support very early in an official way in the mint of *Lugdunum* and *Alexandria*, although it also would be seen in a non-institutional form, possibly in the series coming from *Turiaso*. In the same way, epigraphy also made her name last in different ways: with the appellation of *coniux* in *Narbo* or with that of *Iuno Livia* in *Zama Regia*.

The death of Augustus and the ascent to the power of Tiberius supposed a new diffusion of the image of Livia but with certain modifications in its physical image and official nomenclature. In the first place, it was honored as *Iulia Augusta* in the epigraphy where the figure of the empress was honored in the imperial cult as part of the reigning dynasty, where a great implication of the different Roman territories in the imperial cult is shown through these tributes.

As far as her stone representations are concerned, Livia came to be represented veiled, *capite velato*, as chief of the *divus Augustus* priests as it can be observed in the heads preserved in *Aeminium* or in *Asido*. This type of representation was also used in visual models where she was assimilated to a deity or virtue sitting on a throne, as in *Iponuba* where she is assimilated to *Fortune* or *Abundance*. In this case and in the cases of *Asido*, *Corduba* and *Baeterrae*, Livia was represented together with other members of the ruling dynasty, so that these groups would seek to legitimize the ruling dynasty, although in the last two cases Livia is not veiled, but she is represented in the *Salus Augusta* type and is characterized by having a classicist air resemblance and being accompanied by another portrait of Tiberius and perhaps a sculpture of the *divus Augustus* in the Hispanic case and of almost all the members of the Julio-Claudian dynasty in the Gallic one. Both cases would seek the same purpose,

to legitimize the emperors of the ruling dynasty, a clear intention in the French set since in it they can be seen the three lines of succession that Augustus developed, first that of his sister Octavia, then that of his daughter Julia and finally that of his wife Livia.

This iconography and nomenclature would also be used in the monetary support as evidenced by the series of coins from *Emerita Augusta*, *Caesaraugusta*, *Tarraco*, *Italica* and *Lugdunum*, although in the latter the appellation of *Iulia Augusta* does not appear, only her figure sat on a throne. The series from *Colonia Romula Augusta Hispalis*, with the legend of *Iulia Augusta Genetrix*, continues the aforementioned nomenclature, but in a non-institutional way the city affects the nickname *Genetrix*, *cognomen* that links the first empress of Rome with the founder goddess of the *gens Iulia*, Venus, in an effort to represent her as the protective mother of Rome in which the empress had become, so the use of the *ius imaginis* was used and allowed to be used to spread the successor line to power by focusing on the figure of Livia.

It should be also noted in this same series how the empress is also assimilated with other superior deities such as Cibeles, protective goddess of the Claudian family and mother of the orb, and *Dea Caelestis* assimilated to the phoenician goddess *Tanit*, astral divinity, with a clear objective: to show a cosmic monarchy and present the empress as founder and guarantor of the continuity of the ruling dynasty through the cult and assimilation of the three great goddesses, to which, at the same time, they could seek to represent the founding couple of the Principality like *Helios* and *Selene* forming a reference to the *Aeternitas*, as rulers of the orb in an endless time, a plea in favor of the Julio-Claudian dynasty. The presence of the globe in this currency is unique and exceptional, since it seems through this symbol one might want to link Livia with the government, with de facto power. The inscription from *Antikaria* also refers to *Genetrix's* cognomen, refers to Livia as *Genetrix Orbis*, which demonstrates again the turning point according to which Livia became the mother of the new order, a kind of reincarnation of the founding goddess of the dynasty that was guarantor of the dynasty and the fecundity of its continuity, which, by being linked in the same heading to the figures of Germanicus and Drusus Minor, reinforces the idea of the imperial *domus*.

Although in the series of coins of North Africa there is no link equivalent to that indicated before, several were developed with specific assimilations of the first empress of Rome among which stand out the ones from *Thapsus*, where Livia is assimilated to *Iuno Augusta* and *Ceres Augusta*. This

last reference is repeated in *Nepes* and seeks to represent the empress as the mother of the fields, enhancing her fertility. This assimilation to the goddess Ceres would be habitual in the territory as it is evidenced by the sculptures found in *Thyrdrus* and in *Leptis Magna*, where it also was found a monetary series with the reference to Livia as *Augusta Mater Patriae*, mention that once again gives her the value of the great goddesses as guarantor of the prosperity and fecundity of the ruling dynasty and of the Empire, in addition to strengthening the imperial power and allude again to the de facto power by creating a title equivalent to that of *Pater Patriae*, as if she had the same responsibility as the sovereign.

This iconography of Ceres in the North African territory would be promoted throughout the Empire with the rise to the power of Claudius, when there was a new great diffusion of the image of the empress, but again with a different nomenclature and iconography. This time, Livia was called *diva Augusta* and in her representations she was assimilated to the goddess Ceres, so that in this period it was made an association of the divine Julio-Claudian couple with the divine couple of Jupiter and Ceres / Juno, depending on the dynastic message that was sought to be sent.

The new *nomen* received after her apotheosis is evidenced in the inscriptions of the Provincial Imperial cult from *Emerita Augusta*, still rendered by men and, from the municipal imperial cult from *Iptuci Virtus Iulia, Tucci, Nertobriga, Vasio* and *Cirta*.

The iconography of Ceres can be seen in the sculpture preserved in *Emerita Augusta* that fulfilled a religious, dynastic and propaganda role as Roman exemplary deity, chaste and virtuous woman, symbol of fertility and fertility, mother of the dynasty, *genetrix* of the same and an element to imitate by Roman ladies as a feminine ideal. In this specific case to be represented together with Pluto/Serapis and Proserpina in addition to seeking their agricultural function in both the Hispanic and Roman population. The aim was to equate the new imperial Julio-Claudian era with the reminiscent of the kingdom of Saturnus, in addition to adapting the symbology of Ceres to Livia as *diva Augusta* sought to legitimize Claudius' Principate and at the same time his marriage to his niece Agrippina Minor through the myth of the abduction of Persephone by Hades.

The sculpture found in *Regina Turdulorum*, despite being called the *Iuno* of *Regina*, would follow the same iconography used to represent Livia as Ceres, so we can reasonably think that it was a tribute to Livia as Ceres, since in an agricultural territory the figure was very widespread and

assimilated to the local tradition. Moreover, it is possible that the Ceres of Cáceres, nowadays disappeared and whose modern reproduction (carried out with great artistic freedom) can currently be located in the city, also would have continued this same scheme or not, but there is such possibility to exist, due to the presence in the territories of Lusitania, Baetica and North Africa of many sculptures in honor of Ceres and Empress Livia as Ceres have been found, as it is the case of the sculpture from *Iptuci Virtus Iulia* where, although the head-on-the-throne sculpture is missed it was found next to the enthroned sculptures of Augustus and Claudius, so we can think of Livia as Ceres, as it happens with the sculpture coming from *Corduba* larger than the natural, linked to the imperial cult, found next to an *infula*, which is why they are thought to be the *divus Augustus* and *diva Augusta* as Ceres or Juno.

Two very important remains date from the Antonine period: an inscription from *Hispalis* where the reference is made to *Iulia Augusta Genetrix Orbis*, and the monetary series coined in Rome by of the divine Julio-Claudian couple after restoring the temple of the *divus* Antoninus Pius in honor of Augustus. This transcendence of the Julio-Claudian couple in the Antonine era is of utmost importance since in the performance and dissemination of representations of the different materials of Emperor Antoninus Pius and his wife Faustina Maior, their eagerness to emulate and resemble in image and government can be observed to the founding divine marriage of the Empire due a the *divus Augustus* and the *diva Augusta*, founders of the Julio-Claudian dynasty and the principality marked the way forward, for the successive emperors of Rome. It was a path that Antoninus Pius and Faustina followed both in their form of legitimation, dynastic propaganda and form of government.

Private religion –an area where family rites were celebrated– did not escape the sphere of influence exerted by the imperial cult, since the development of this private sphere was of fundamental importance for its expansion, a factor that the *princeps* sought to achieve. Within the private domestic cult Augustus wanted to introduce, the cult of his *Genius* and the *Iuno of Livia* in the private *lararium* of each *domus*, especially in that of the most influential and wealthy families as a symbol of loyalty to the new government, a fact that was adopted to show the connection to the new Roman power and that this devotion was known and spread by the visitors of the *domus*.

The importance of private worship was fundamental in the return to the traditions and ancient cults that Augustus sought to foster and that sustained the domestic divinities that he adapted to the

public level, connecting them with the imperial power and state ideology. The citizens would act as clients in a private house, so that the domestic world was related to the public sphere, for which they took advantage of the different territorial traditions with family-type characteristics to introduce them into their area of influence, and they would use this as a religious and propaganda policy linking them with the mythical past of Rome and his family.

Although many evidences of this type of cult in honor of the Roman rulers have not been preserved in the West, two sculptural miniature sets have been preserved where the *princeps* and his wife in small size would be represented to be located in a domestic altar to worship them. While these figures and their identification have been and are highly debated, their authenticity would strengthen the idea of private worship in honor of the *domus Augusta*, *Genius* and *Iuno* of the ruling couple as parents of the world and on whom peace and prosperity depended in the *Mare Nostrum*.

It is striking that the two pairs of figurines found together represent Augustus and Livia, being identified in one of them with their own names but with non-institutional titles, to which a particular iconography and representation is attached in both cases, it may be because the realization of these works was made spontaneously without having to give an account to the official sculptural canons of the time, so they could show a mixture between Roman and local traditions and therefore evidence the passage of age, non-orthodox hairstyles and extra official titles.

It is also possible to infer a clear affinity and diffusion of these wealthy classes from the new princely government and the imperial cult in honor of the *domus Augusta*, an attitude that would be observed and imitated by the ancient pyramidal society in order to maintain or improve its social status. In both cases, together with the supposed statuettes of Augustus, two hypothetical representations of Livia have been found, which again makes us think about the notoriety of this woman and the transcendence that her figure could have had for the Augustan government, by owning their own clientele, descending from a large Roman family or by assimilating territorial culture with the Roman one through traditional feminine protective images and fertility. Given this, Livia could be considered of such importance as to be honored in the imperial cult since its creation with the figure of her husband the *princeps* Augustus.

## PART 3

Cities have been considered as privileged areas where homages are rarely studied from the perspective of the roles played by women, so it has been essential to study the interaction of female sex women in the cities for a good understanding of urban life, where they participated in daily life like men contributing like them to civic munificence. The economic power was its scope of action to be excluded from the political sphere, an evergetical model that was complemented by the development of religious functions typical of the imperial cult that enabled the social mobility of the female sex within Roman society.

The acts of patronage, donations or evergetism by women of the elite in order to obtain prestige, honor and power in return to investing their wealth in helping to finance the expenses generated by civic life, were publicly recognized and embodied in public honorary decrees affirming their preeminent position and that of its people. These types of acts did not differentiate sexes, being based on purchasing power, which became a political instrument, since by accumulating acts of generosity in the collective civic memory, these individuals were remembered as *evergetae* to obtain popular support when it was required.

The performance of religious duties also meant the realization of honors towards the figure of Livia Drusilla, and although with the development of the imperial cult a female priesthood was founded directed to the women of the imperial *domus*, prior to this creation were the flamines or provincial and municipal priests, who honored the empress. These tributes show the importance that Livia must have achieved to receive worship in both cases –life and death–, without limiting the realization of her honors to a single sex, starting the development of her cult by the hands of male priests, which allows us to observe the great importance that the diffusion of her image had for the legitimation of the Julio-Claudian dynasty, and although as time went by her cult was established in the hands of female priestesses the nonexistence of this priesthood at first and the realization of her cult by men evidences the spontaneity of her honors and the support that her figure received from the Roman society of the first century.

Although the establishment of the principality led to numerous changes in Roman social life, these were not implemented in the political space par excellence, the *forum*. The Forum of Augustus



does not reflect any changes regarding the presence of women in it, but rather it was with Claudius' rise to power, when the statue of a woman was created and permanently erected in the Forum; that of her grandmother Livia as *diva Augusta* sitting on the throne next to the *divus Augustus* in the temple of the founder of the Principate.

The fundamental role played by Livia in the patronage can be seen in both the *Tabula Siarensis* and in the *senatus consultum de Cneo Pisone patre*, in whose consequence she was honored as mother of Tiberius and author of numerous *beneficia*, acts that not only benefited her own figure, but also the men of her family. It is especially remarkable the extra-official title Livia held as *Mater Patriae*, which was not applied officially though, due to her son's refusal to allow such privilege, the roman society did so in order to honor the memory of this great lady.

Her role as *patrona* was followed by women from all over the Empire. Although the Augustan period has to be highlighted, it was also a time of experimentation in the detection of the public roles of women when the elite ladies took and developed their creativity imitating the imperial ladies and acting in an innovative way, so that a mutual influence could occur. The patronage exercised by women in civic life is known as matronage, a civic patronage exercised by women of the elite in the cities that helped in the modification of gender, social and civic roles, an attitude that reformed and transformed positions of women in the city and the own image and identity of the women, an observable change in the image of the cities since these were represented as a coherent system of visual communication that was also able to influence the unconscious of the population in a persistent way.

The architectural activity of Augustus was emulated by Livia, and the fact that Roman fundamental monuments carried the name of women or that it was admitted to be the work of women meant a change in the nature of the patronage and in the creation of civic memory, where the appearance of women's names demonstrated their ability to influence.

This kind of attitude was imitated by Western Roman women who exercised a civic matronage through architecture –which is paradoxical, since it were women officially linked to domestic spaces who assumed the role of promoters of public works in their cities–. These women gained public notoriety while transforming fixed gender models into the civic constitution, which meant a shift of political power to other areas that were not formally consigned and where women could act without

being categorically excluded. In this way, female “matronage” improved the life of the cities but also increased the visibility and reinforced the image of women in addition to allowing to preserve their memory in a social way in the civic community and to intervene in the daily life of the cities.

While maintaining their role as mothers, the women who exercised as *patronae* did not exercise it in a traditional way, but as mothers of the city, exercising a public maternity, so that they moved the feeling of motherhood to another sphere, left the home to show up in the public square, where motherhood per se did not stand out, but its exercise as patronesses and public *evergetae* is what gave them a leading role comparable to that of men, but always referring to the idea of the city’s protective *mater* in order to link them with the traditional Roman matron model. This activity and attitude as mothers of the cities could have its origin in the employers' activity of Livia and that the population honored her as *Mater Patriae* as acknowledgment since she herself displayed a protective activity as mother of the Empire beyond the propaganda policy disseminated by the *princeps* where imperial marriage presented them as parents of the Empire, *Parentes Urbis*.

Women were inseparable from their families, without their power and influence, and without the purchasing power that these allowed them to show were nothing, although women of high class acted independently, as their own subjects so that public munificence allowed benefactors to improve and enhance their personal prestige "and" that of their families in second place, since they were the ones honored in the sculptures, epigraphs or coins to act as patrons and benefactors of the city. Public honors would not be the only reason to realize a public charity work, but would be multiple and diverse depending on the economic, social gender, ambition or family tradition of the person who performed it, which could also have been encouraged by a competition between different employers, for the desire to receive public honors and to be remembered in the memory of the city, to which the social pressure on the wealthy people and what they should develop while maintaining a social attitude should be added “traditional” modesty and chastity with the “supposed” performance of traditional female virtues. Even so, women’s competition for civic memory in front of men must have been arduous as they struggled to be recognized in the same public areas of the cities and to act as role models of society while granting them a local dignity, which allowed them to occupy a public space on their own merit and right. This autonomy and independence are proved by the cost of dedications where women show the financing of honors and benefits paid for by their own pocket, which shows they had their property according to their wishes. This generosity, although it did not

help them in their own political careers, it did help to those of their relatives, so despite developing personal initiatives in the public sphere, they continued to promote family status.

The development and establishment of the imperial cult with the municipal and provincial priestesses in honor of the women of the *domus Augusta*, first, mainly and mostly to Livia Drusilla as *Iulia Augusta* or *diva Augusta*, granted women the possibility of participating in the political life of its cities when they were recognized as participants of a civic institution, so that religion, a traditional element to justify and perpetuate female subordination, allowed the public participation of women, a religious activity that would be complemented by the aforementioned evergetical assistance of the wealthy ladies who developed public charities. In this way, the female priesthood and the purchasing availability gave to the great ladies their own dignity that allowed certain women in practice to be equated with their parents, husbands and children and exercise official practices that allowed them to obtain their own social honor and prestige. This intrusion of women may be an emulation of the attitude followed by Livia to be appointed as *Iulia Augusta*, first priestess of the *divus Augustus*, which granted her prerogatives hitherto unknown and unthinkable that the ladies of the Roman aristocracy could seek to acquire and achieve.

It is important to highlight the inscriptions in honor of Livia Drusilla and her imperial cult allow to date a chronological evolution of the development of the imperial cult, where a constant change can be perceived. The development of the cult of male hands in the first place to later pass into female hands.

Although the exact dates of the conserved inscriptions cannot be concretely given, they allow the following hypothesis to be formulated: the feminine imperial cult could be developed in the Julio-Claudian era with the rise of Emperor Claudius in order to legitimize his power, deductible from the inscriptions of *Emerita Augusta* and *Olisipo*, while the study of the inscriptions allows to deduce that the imperial municipal cult in honor of *Iulia Augusta* or *diva Augusta* was officially developed but also as an spontaneous initiative of the different cities in order to demonstrate their link with the first empress of Rome.

Along with the development of the evergetical activities of the Roman citizens, the imperial power also developed a remarkable diffusion of the imperial message from Augustus to the end of the Julio-Claudian dynasty, a diffusion made in different formats by the different provinces where

the imperial power adapted to local tradition and promoted images and assimilations of the place as it happens in Gallia, Hispania and North Africa by assimilating Livia to the great goddesses of agricultural fertility such as Ceres or Juno among others that led to the adaptation of their message to the territory and its emulation by the high local spheres in order to be similar to the new government regime which also led to the creation of materials in an extra-official way or with a language or iconography not regulated from the Roman power.

Finally, it must be remembered that the municipal and provincial powers also saw in the figure of Livia Drusilla a way of showing a similarity not only to the imperial power but also to the person of Livia. Therefore, from the rise to power of Augustus, Livia saw her figure honored throughout the Empire, although she was not who held the power, she exerted a notable influence on the highest ruler of the world and, therefore, she could benefit with her support to different towns and areas due to her huge fortune and some privileges along with a large clientele.

An influential woman in public life, Livia transgressed traditional Roman roles and played a notable role in public life, although her notability never derived from military or political power but from her family context. She developed a remarkable role as *patrona* and distributed notable *beneficia* becoming what is known to history as benefactor, *evergeta*, in her own right receiving appeals in honor of this attitude as “*euergeti tou kosmo*”, *Mater Patriae* or *Genetrix Orbis*.

The diffusion of honors or tributes to Livia Drusilla –with or without official sanction– suggests the opinion of Roman society not as negative as the classical authors transmitted, a more realistic vision where the manipulation of the image of this woman is observed for the benefit of her family and not vice versa, in addition to setting an example to follow for all Roman women, and not only in their moral behavior, but as a way of access for their introduction into public life through her cult or of emulating her evergetical activities as patroness or priestess of the divine Augustus, which allowed her to act with certain autonomy that many other women in ancient Rome would be desired.

**ABREVIATURAS, FUENTES  
Y  
BIBLIOGRAFÍA**



## ABREVIATURAS

AE	<i>L'Année Epigraphique.</i>
AJA	<i>American Journal of Archaeology</i>
Bartels	Bartels, H., 1967, <i>Studien zum Frauenporträt der augusteschen Zeit-Fulvia, Octavia, Livia, Julia.</i>
Bernoulli	Bernoulli, J., 1886, <i>Römische Ikonographie. Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen.</i>
Boschung	Boschung, D., 1993, <i>Die Bildnistypen der julisch-claudischen Kaiserfamilie.</i>
CIL	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum.</i>
CILA	<i>Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía.</i>
Gross	Gross, W., 1962, <i>Julia Augusta. Untersuchungen zur Grundlegend eine Livia-Ikonographie.</i> Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen.
HAep	<i>Hispania Antigua Epigraphica.</i>
HEp	<i>Hispania Epigraphica.</i>
ILA	<i>Inscripciones latines d'Afrique.</i>
ILER	<i>Inscripciones latinas de la España romana.</i>
ILGN	<i>Inscriptions latines de Gaule.</i>
ILS	<i>Inscriptiones Latinae Selectae.</i>
IRC	<i>Inscriptions romaines de Catalogne.</i>
LouvreCat	Kersauson, K., 1986, <i>Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains 1. Portraits de la République et d'époque julio-claudienne.</i>
Poulsen	Poulsen, V., 1973, <i>Les portraits romains. 1. République et dynastie julienne.</i>
RIC	<i>Roman Imperial Coinage.</i>
RPC	<i>Roman Provincial Coinage.</i>
RRC	<i>Roman Republican Coinage.</i>
Rose	Brian Rose, C., 1997, <i>Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period.</i>
Vives	Vives, A., 1924-1926, <i>La moneda hispánica.</i>
Zanker	Zanker, P., 1992, <i>Augusto y el poder de la imágenes.</i>

## FUENTES EPIGRÁFICAS

- AA *Archäologischer Anzeiger*
- AE (1988-) *L'Année Épigraphique*, CNRS-Paris I
- BSFN *Bulletin de la Société française de numismatique*, Paris.
- BSNAF *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Paris.
- CAG *Carte archéologique de la Gaule*
- CIL (1893-) *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin.
- CIL II 1869, 1892, 1869, *Corpus Inscriptionum Latinarum II. Inscriptiones Hispaniae Latinae*, Berlin; 1892, *Corpus Inscriptionum Hispaniae Latinarum Supplementum*, Berlin.
- CIL II<sup>2</sup>/5 STYLOW, A. U. R. - ATENCIA PÁEZ, J. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, C. - GONZÁLEZ R., PASTOR MUÑOZ, M. - RODRÍGUEZ OLIVA, P. (con la colaboración de GIMENO, H.- RUPPERT, M. - SCHMIDT, M. G.), 1998, *Corpus Inscriptionum Latinarum II. Inscriptiones Hispaniae Latinae. Editio altera. Pars V. Conventus Astigitanus*, Berlin-New-York.
- CIIA Emerita RAMÍREZ SÁDABA, J. L., 2002, *Catálogo de las inscripciones imperiales de Augusta Emerita*, Mérida.
- CILA II GONZÁLEZ, J., 1991, *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía. Volumen II: Sevilla. Tomo I: La Vega (Hispalis)*, Sevilla.



- CILA III* GONZÁLEZ, J., 1991, *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía. Volumen II: Sevilla. Tomo II. La Vega (Italica)*, Sevilla.
- CMBa* MELIDA Y ALINARI J. R., *Catálogo monumental de España*, Badajoz.
- Corduba Arch.* *Corduba Archaeologica*. Museo Arqueológico Provincial (Córdoba).
- Dougga* KHANOUSSE, M. - MAURIN, L., 2000, *Dougga, fragments d'histoire. Choix d'inscriptions latines éditées, traduites et commentées*, Bordeaux - Tunis.
- EE* 1889-1913, *Ephemeris Epigraphica*, Berlin.
- ERAE* GARCÍA IGLESIAS, L., 1972, *Epigrafía romana de Augusta Emerita*, (tesis doctoral dactilografiada), Madrid.
- ERBeturi* CANTO, A. M., 1997, *Epigrafía Romana de la Beturia céltica*, Madrid.
- HAEp* *Hispania Antiqua Epigraphica, Suplemento Anual de AEspA*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- HEp* *Hispania Epigraphica*, Universidad Complutense Madrid, Madrid.
- EphEp* *Ephemeris Epigraphica* (Berolini 1872-1913)
- ICalvet* CAVALIER, O., 2005, *La collection d'inscriptions gallo-grecques et latines du Musée Calvet*, Paris.
- ILAfr* CAGNAT, R., MERLIN, A. - CHATELAIN, L., 1923, *Inscriptions latines d'Afrique Tripolitaine, Tunisie et Maroc*, Paris.
- ILAlg* 1922-2003, *Inscriptions Latines de l'Algérie*, Paris.

- ILER* VIVES, J., 1971, *Inscripciones latinas de la España romana*, Barcelona.
- ILGN* ESPÉRANDIEU, E., 1929, *Inscriptions latines de Gaule Narbonnaise*, Paris.
- ILN* *Inscriptions latines de Narbonnaise*, 1985 - , Paris.
- ILS* DESSAU, H., 1892-1916, *Inscriptiones Latinae Selectae*, Berlin.
- ILSE* ALMAGRO BACH, M., 1984, *Segóbriga II. Incripciones ibéricas, latinas paganas y latinas cristianas*, Madrid.
- InscCret* GUARDUCCI, M., 1935-1950, *Inscriptiones Creticae*, Roma.
- IRT* REYNOLDS, J. M., 1952, *The Inscriptions of Roman Tripolitania*, Roma.
- KaiserAug* HOFTOR, M. et al., 1988, *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*.
- LBIRNA* SAASTAMOINEN, A., 2010, *The Phraseology And Structure of Latin Building Inscriptions in Roman North Africa*, Helsinki.
- LibAnt* *Libya Antiqua*
- NAH* *Noticiario Arqueológico Hispánico*
- Olisipo* *Olisipo*. Boletim do Grupo «Amigos de Lisboa», Lisboa.
- RAP* GARCIA, J. M., 1991, *Religiões antigas de Portugal. Aditamentos e observações as «Religiões da Lusitânia» de J. Leite de Vasconcelos. Fontes epigráficas*, Lisboa.

## FUENTES NUMISMÁTICAS

- Beltrán BELTRÁN, A., 1953, «*Los monumentos en las monedas hispano-romanas*», *Archivo Español de Arqueología* 26, Madrid.
- CE *Cuadernos Emeritenses*, 1990- , Mérida.
- Cohen COHEN, H., 1806-1880, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain: communément appelées médailles impériales*, Paris.
- GMI GUADÁN, A. M. DE, 1980, *La moneda ibérica*, Madrid.
- Hill HILL, P. V., 1989, *The Monuments of Ancient Rome as Coin Types*, London.
- RIC SUTHERLAND, G. H. V. Y CARSON, R. A. G., 1984, *Roman Imperial Coinage. I. 31 BC to AD 69*, London.
- RPC BURNETT, A., AMANDRY, M. Y RIPOLLÈS, P., 1992, *Roman Provincial Coinage. I. From the Death of Caesar to the Death of Vitellius (44 BC-AD 69), Part I: Introduction and Catalogue*, London-Paris.  
<https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/news/rpc1>
- RPC II BURNETT, A., AMANDRY, M., Y RIPOLLÈS, P., 1992, *Roman Provincial Coinage. II. From Vespasian to Domitian (AD 69-96).Part I, Introduction and catalogue*, London.
- Sear I SEAR, D. R., 1964, *Roman Coins and Their Values*, London.

## FUENTES CLÁSICAS

- CICERÓN, Marco Tulio, 2016, *Discursos I. Verrinas. Discurso contra Q. Cecilio. Primera sesión. Segunda sesión (discursos I-II)*, A. Fontán (introd.), J. M<sup>a</sup> Requejo Prieto (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Discursos II. Verrinas. Segunda sesión (discursos III-V)*, J. M<sup>a</sup> Requejo Prieto (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Discursos III. En defensa de Sexto Roscio Amerino. En defensa de la ley Manilia. En defensa de Aulo Cluencio. Catilnarias. En defensa de Lucio Murena*, J. Aspa Cereza (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Discursos IV. Filípicas*, M<sup>a</sup> J. Muñoz Jiménez (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Obras políticas. Sobre la república. Las leyes*, A. D'Ors y C. T. Pabón de Acuña (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , *Obras Filosóficas I. Del supremo bien y del supremo mal. Sobre la naturaleza de los dioses*, V. J. Herrero Llorente y A. Escobar (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , *Obras Filosóficas II. Disputaciones tusculanas (Libros I-V)*, A. Medina González (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- DIÓN CASIO, 2004, *Historia romana. Libros I-XXXV: fragmentos*, D. Plácido Suárez (introd. trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2004, *Historia romana. Libros XXXVI-XLV*, J. M<sup>a</sup> Candau Morón y L. Puertas Castaños (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2011, *Historia romana. Libros XLVI-XLIX*, J. P. Oliver Segura (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2011, *Historia romana. Libros L-LX*, J. M. Cortés Copete (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- ESTRABÓN, 2016, *Geografía I. Libros I-II-III*, F. J. Gómez Espelosín (introd.), J. L. García Ramón García Blanco, M<sup>a</sup> J. Meana Cubero y F. Piñero (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Geografía I. Libros IV-V*, M<sup>a</sup> J. Meana Cubero, F. Piñero, J. Vela Tejada y J. Gracia Artal (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- FLAVIO JOSEFO, 2017, *La guerra de los judíos I. Libros I-III*, A. Piñero (introd.), J. M<sup>a</sup> Nieto Ibáñez (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2017, *La guerra de los judíos II. Libros IV-VII*, J. M<sup>a</sup> Nieto Ibáñez (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- HORACIO, 2016, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, J. L. Moralejo (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.

- , 2000, *Odas*, L. J. Moreno (trad.), Barcelona, Plaza y Janés.
- LIVIO, Tito, 2016, *Historia de Roma desde su fundación. Libros I-III*, A. Fontán (intro.), J. A. Villar Vidal (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Historia de Roma desde su fundación. Libros IV-VII*, J. A. Villar Vidal (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Historia de Roma desde su fundación. Libros VIII-X*, J. A. Villar Vidal (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXI-XXV*, J. A. Villar Vidal (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXVI-XXX*, J. A. Villar Vidal (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXXI*, J. A. Villar Vidal (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXXVI-XL*, J. A. Villar Vidal (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Historia de Roma desde su fundación. Libros XLI-XLV*, J. A. Villar Vidal (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- Historia Augusta*, 1989, V. Picón – A. Cascón (introd, trad. y notas) A., Madrid, Akal.
- OVIDIO, 2016, *Tristes. Pónticas*, J. González Vázquez (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2016, *Textos mitológicos. Cartas de las heroínas-Ibis-Fastos*, A. Pérez Vega y B. Segura Ramos (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 1996, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, V. Cristóbal López (introd., trad. y notas) , Madrid, Gredos.
- PLINIO EL JOVEN, 2017, *Cartas*, J. González Fernández (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- PLINIO EL VIEJO, 2017, *Historia Natural I. Libros II-IV*, A. M<sup>a</sup> More Casas (introd.), A. Fontán, A. M<sup>a</sup> Moure Casas e I. García Arribas (trad. notas), Madrid, Gredos.
- , 2017, *Historia Natural II. Libros V-VII*, E. Del Barrio Sanz y M<sup>a</sup> L. Arribas Hernández (trad. y notas), Madrid.
- PLUTARCO, 2017, *Vidas Paralelas I, Teseo-Rómulo. Licurgo-Numa*, A. Pérez Jiménez (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2017, *Vidas Paralelas II, Solón-Publícola. Temístocles-Camilo. Pericles-Fabio Máximo*, A. Pérez Jiménez (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2017, *Vidas Paralelas III, Coriolano-Alcibíades. Paulo Emilio-Timoleón*, A. Pérez Jiménez y P. Ortiz (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.

- , 2017, *Vidas Paralelas IV, Aristides-Catón. Filopemén-Flaminio. Pirro-Mario*, J. M. Guzmán Hermida y O. Martínez García (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2017, *Vidas Paralelas V, Lisandro-Sila. Cimón-Lúculo. Nicias-Craso*, J. Cano Cuenca, D. Hernández de la Fuente y A. Ledesma (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2017, *Vidas Paralelas VI. Alejandro-César, Agesilao-Pompeyo. Sertorio-Éumenes*, J. Bergua Cavero, S. Bueno Morillo y J. M. Guzmán Hermida (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2017, *Vidas Paralelas VII, Demetrio-Antonio. Dión-Bruto. Arato-Artajerjes-Galba-Otón*, J. P. Sánchez Hernández, “Demetrio-Antonio. Arato-Artajerjes-Galba-Otón”, M. González González, “Dión-Bruto” (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2017, *Vidas Paralelas VIII, Foción-Catón el Joven. Demóstenes-Cicerón. Agis-Cleómenes. Tiberio-Gayo Graco*, C. Alcalde Martín, “Foción-Catón el Joven y Demóstenes-Cicerón” y M. González González, “Agis-Cleómenes y Tiberio-Gayo Graco” (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- PRUDENCIO CLEMENTE, Aurelio, 1997, *Contra Símaco*, en *Obras II*, Luis Rivero (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- SÉNECA, 2016, *Diálogos. Sobre la providencia. Sobre la ira. Sobre la vida feliz. Sobre el ocio. Sobre la tranquilidad del espíritu. Sobre la brevedad de la vida. Consolaciones. Apocolocintosis*, J. Mariné Isidro (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- SUETONIO, 2017, *Vida de los doce Césares I. Libros I-III*, Picón García, V. (introd.), R. M<sup>a</sup> Agudo Cubas (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2017, *Vida de los doce Césares II. Libros IV-VIII*, R. M<sup>a</sup> Agudo Cubas (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- TÁCITO, 2017, *Anales I. Libros I-VI*, J. L. Moralejo (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- , 2017, *Anales II. Libros XI-XVI*, J. L. Moralejo (trad. y notas), Madrid, Gredos.
- VALERIO MÁXIMO, Publio 1988, *Los nueve libros de hechos y dichos memorables*, F. Martín Acera (ed.), Madrid, Akal.
- VELEYO PATÉRCULO, Gayo, 2001, *Historia romana*, M<sup>a</sup> A. Sánchez Manzano (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- VIRGILIO, 2016, *Eneida*, J. L. Vidal (intro.) y J. de Echave-Sustaeta (trad. y notas), Madrid, Gredos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL, Juan Manuel - CEBRIÁN, Rosario (eds.), 2010, *Escultura romana en Hispania VI. Homenaje a Eva Koppel*, Murcia.
- ABASCAL, Juan Manuel - GIMENO, Helena, 2000, *Epigrafía Hispánica. Real Academia de la Historia. Catálogos del Gabinete de Antigüedades*, Madrid.
- AGUILAR, Juan Carlos - BELLO, José Ramón - COLLADO, Hipólito *et al.*, 2014, «Nuevos datos sobre el foro romano de Regina», en: J. M. Álvarez, T. Nogales e I. Rodà (eds.), *Actas XVIII Congreso Internacional Arqueología Clásica. Vol II. Centro y periferia en el mundo clásico*, Mérida, 1651-1653.
- AGUILERA HERNÁNDEZ, Alberto, 2016, *Imágenes para una nueva Roma: iconografía monetaria de la colonia Caesar Augusta en el período julio-claudio*, Zaragoza.
- , 2017, «Julia Augusta y su papel legitimador en la moneda cívica: el caso de colonia Caesar Augusta», en: H. Gallego Franco y M<sup>a</sup> C. García Herrero (eds.), *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia. II*, Barcelona, 421-435.
- ALARCÃO, Jorge de, 1988, *Roman Portugal*, Warminster.
- ALARCÓN HERNÁNDEZ, Carmen, 2014, «El culto imperial: una reflexión historiográfica», *ARYS* 12, 181-212.
- , 2016, *La religión del poder en Hispania: las manifestaciones de culto imperial en la provincia de la Bética durante el Principado*, Sevilla.
- , 2018a, «Culto imperial y romanidad: una aproximación a la construcción de la divinidad de la familia imperial durante el período julio-claudio en Hispania», *Espacio, tiempo y forma Serie II. Historia Antigua* 31, 11-30.
- , 2018b, «Una aproximación al culto imperial en Hispania: avances interpretativos», *Revista de historiografía* 28, 183-212.
- ALCÁNTARA TENA, Francisco de Asís, 2017, «Evergetismo y construcciones sacras en la Hispania romana», *Anahgramas* 4, 1-43.
- ALEIDA, Justino Mendes de - FERREIRA, Fernando Bandeira, 1966, «Varia epigraphica», *Rev. Guim* 76, 25-39.
- ALEXANDRIDIS, Annetta, 2004, *Die Frauen des römischen Kaisershauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz.
- ALFÖLDY, Geza, 1987, *Römisches Städtewesen auf der Neukastilischen Hochebene. Ein Testfall für die Romanisierung*, Heidelberg.
- ALMAGRO BASCH, Martín, 1959, *Mérida. Guide de la ville et de ses monuments*, Mérida.

- , 1975, «Las raíces del arte ibérico» *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia* 11, 251-279.
- , 1984, *Segobriga II. Inscripciones ibéricas, latinas paganas y latinas cristianas*, Madrid.
- , 1986, *Segobriga. Ciudad celtibérica y romana. Guía de las excavaciones y museo*, Madrid.
- ALMAGRO GORBEA, M<sup>a</sup> José, 1984, *Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Catálogo del Arte Clásico*, Madrid.
- ALMAGRO GORBEA, Martín, 1990, «La urbanización augustea de Segóbriga», en: W. Trillmich y P. Zanker (eds.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit. Kolloquium in Madrid vom 19. bis 23. Oktober 1987*, 207-218.
- ALMAGRO GORBEA, Martín - ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José M<sup>a</sup> (eds.), 1998, *Hispania: el legado de Roma En el año de Trajano*. Zaragoza.
- ALSTON, Richard, 2008, «History and Memory in the Construction of Identity in Early Second-Century Rome», en: S. Bell y I. L. Hansen, *Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation*, Michigan, 147-159.
- ALTHEIN, Franz, 1938, *A History of Roman Religion*, London.
- ALONSO SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Ángeles - FERNÁNDEZ CORRALES, José M<sup>a</sup>, 2000, «El proceso de romanización de la Lusitania Oriental: la creación de asentamientos militares» en: J. G. Gorges y T. Nogales, *Sociedad y cultura en Lusitania romana. IV Mesa Redonda Internacional*, Mérida.
- ALVAR EZQUERRA, ANTONIO, 1980-1981, «Las *Res Gestae divi Augusti*», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología* 7-8, 109-140.
- ÁLVAREZ BURGOS, Fernando, 1979, *Catálogo general de la moneda hispánica desde sus orígenes hasta el siglo V*, Madrid.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José M<sup>a</sup> - NOGALES BASARRATE, Trinidad, 2010, «Los primeros años de la colonia Augusta Emerita: La planificación urbana» en: J. G. Gorges y T. Nogales Basarrate (coord.), *Origen de la Lusitania romana (siglos I a.C.-I d.C.): VII Mesa Redonda Internacional sobre la Lusitania Romana, (Toulouse, 8-9 novembre 2007)*, Mérida, 527-557.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José M<sup>a</sup> - RODRÍGUEZ MARTÍN, Francisco Germán - NOGALES BASARRATE, Trinidad, 2014, «Regina: proceso de urbanización de un centro de la Baetica» en: T. Nogales Basarrate y M. J. Pérez del Castillo, *Ciudades Romanas de Extremadura*, Mérida, 163-194.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José M<sup>a</sup> - SAQUETE CHAMIZO, José Carlos - NOGALES BASARRATE, Trinidad - RODRÍGUEZ MARTÍN, Francisco Germán, 2014, «El complejo religioso del foro de Regina», en: J. M. Álvarez, T. Nogales e I. Rodà (eds.), *Actas XVIII Congreso Internacional Arqueología Clásica. Vol II. Centro y periferia en el mundo clásico*, Mérida, 1639-1642.
- ÁLVAREZ SAÉNZ DE BURUAGA, José, 1943, «Museo Arqueológico de Mérida. Memoria», *MMAP* 4, 5-9.



- AMADOR DE LOS RÍOS, José, 1871, «Estudios monumentales y arqueológicos. Las provincias vascongadas», *Revista de España* 20, 497-507.
- , 1872, «La basílica de San Andrés de Armentia y la iglesia de Santa María de Estíbaliz (Álava)», *Museo Español de Antigüedades* 7, 383-393.
- AMELA VALVERDE, Luis, 2016, «Turiaso: sus monedas augusteas y tiberianas», *Revista Numismática HÉCATE* 3, 55-78.
- AMUNÁTEGUI PERELLO, Carlos Felipe, 2006, «El origen de los poderes del "Paterfamilias" I: El "Paterfamilias" y la "Patria potestas"», *Revista de estudios histórico-jurídicos* 28, 37-143.  
<https://dx.doi.org/10.4067/S0716-54552006000100002>
- ANDREU PINTADO, Javier, 2004, *Munificencia pública en la Provincia Lusitana (siglos I-IV d.C.)*, Zaragoza.
- ANGELOVA, Dilia N., 2014, *Sacred Founders: Women, Men and Gods in the Discourse of Imperial Founding Rome through Early Byzantium*, California.
- ARCE MARTÍNEZ, Javier, 1988, *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid.
- , 2002, *Mérida tardorromana (300-580 d.C.). Cuadernos emeritenses* 22, Mérida.
- ARCE, Javier - ENSOLI, Serena - LA ROCCA, Eugenio, 1997, *Hispania Romana. Desde tierra de conquista a provincia del Imperio*, Madrid.
- ARRIGONI, Silvia, 2015-2016, «La figura di Ottaviano in Prudenzio: il matrimonio con Livia: (c. *Symm.* I 245-270)», *Incontri di Filologia Classica* 15, 95-114.
- ATENCIA PAEZ, Rafael, 1980, «Inscripciones romanas imperiales atribuidas a Antikaria, Baetica», *Estudios de arte, geografía e historia* 3, 81-90
- AURIGEMMA, Salvatore, 1930, «Federico Halbherr e la missione archeologica italiana in Cirenaica e in Tripolitania», *AI* III, 237-250.
- , 1930-1931, «Ritratto femminile dell'età di Augusto e statue muliebri iconiche scoperte in Formia», *Bda ser* II 10, 216-233.
- , 1940, «FORLIMPOPOLI», *NSC* 3.
- BAENA ALCÁNTARA, María Dolores, 2000, «La escultura romana en el Museo Arqueológico de Córdoba», en: P. León Alonso - Nogales Basarrate (eds.), *Actas de la Tercera reunión sobre Escultura romana en Hispania*, Madrid, 225-235.
- BAILÓN GARCÍA, Marta, 2012, «El papel social y religioso de la mujer romana. *Fortuna muliebris* con forma de integración en los cultos oficiales», *Habis* 43, 101-118.
- BALIL ILLANA, Alberto, 1983, «Tesorillo de áureos romanos hallado en Barcelona», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 49, 171-186.

- , 1986, «Estatuas romanas de la Península Ibérica (VIII)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 52, 214-228.
- BALSDON, John P. V. D., 1962, *Roman Women. Their History and Habits*, Toronto.
- BALTY, Jean Charles - CAZES, Daniel, 1995, *Portraits impériaux de Béziers. Le group statuaire du forum*, Toulouse.
- BARAIBAR, Federico, 1883, «Antigüedades de Iruña. Discurso leído en el Ateneo de Vitoria al abrirse el curso de 1882 a 1883», *Ateneo IX*, Vitoria-Gasteiz.
- , 1889, «Inscripciones romanas cerca el Ebro en las provincias de Álava y Burgos», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 14, Madrid.
- BARRETT, Anthony A., 2004, *Livia. Primera dama de la Roma Imperial*, Madrid.
- BARTELS, Heinrich, 1963, *Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit, Fulvia, Octavia, Livia, Julia*, Munich.
- BARTMAN, Elizabeth, 1998, *Portraits of Livia. Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome*, Cambridge.
- BASSIGNANO, Maria Silvia, 1974, *El flaminato nelle province romane dell'Africa*, Roma.
- BAUMAN, Richard A., 1992, *Women and Politics in Ancient Rome*, London.
- BEARD, Mary, 1990, «Priesthood in the Roman Republic», en: M. Beard y J. North (eds.), *Pagan Priests*, London, 17-48.
- , 2013, *La herencia viva de los clásicos. Tradiciones, aventuras e innovaciones*, Barcelona.
- BEARD, Mary - NORTH, John - PRINCE, Simon, 2006, *Religions de Rome*, Paris.
- BECKMAN, Martin, 2012, *Diva Faustina. Coinage and Cult in Rome and the Provinces*, New York.
- BELL, Sinclair - HANSEN, Inge L. (eds.), 2008, *Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation*, Michigan, 235-256.
- BELL, Sinclair, 2008, «Introduction. Role models in the roman world», en: S. Bell e I. L. Hansen (eds.), *Role Models in Roman World. Identity and Assimilation*, Michigan, 1-40.
- BELHOMME, Guillaume, 1845, «Sculptures antiques pour le Musée de Toulouse, acquises par la Société Archéologique du Midi de la France», *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 5, 277-295.
- BELTRÁN, Antonio, 1953, «Los monumentos en las monedas hispano-romanas», *Archivo Español de Arqueología* 26, Madrid.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel, 2002, «Augusto y Turiaso», *Caesaraugusta* 76, 259-295.
- , 2004, «De nuevo sobre la tésera Froehner», *Pal-Hisp* 4, 45-65.

- BÉRANGER, Jean, 1953, *Recherches sur l'aspect idéologique du principat*, Basel.
- BERNOULLI, Johann Jacob, 1886, *Römische Ikonographie. Die Bildnisse der römischen Kaiser: Das julisch-claudische Kaiserhaus (Band 2.1)*, Berlin.
- BERTOLAZZI, Riccardo, 2015, «The Depiction of Livia and Julia Donna by Cassius Dio: some observations», *Acta Ant. Hung* 55, 413-432.
- BIELMAN, Anne - COGITORE, Isabelle - KOLB, Anne (direc.), 2016, *Femmes influentes dans le monde hellénistique et à Rome, IIIe siècle avant J.-C.-Ier siècle après J.-C.*, Grenoble, 82-83.
- BICKERMANN, Elias, 1973, «Consecratio», en: W. Den Boer (ed.), *Le culte des souverains dans l'Empire Romain*, Genève, 1-37.
- BLANCO FREIJEIRO, Antonio, 1965, «Retratos de príncipes Julio-Claudios en la Bética», *BACHist* CLVI, 89-100.
- , 1999, *Roma Imperial* 10 (Historia del Arte. Historia 16), Madrid.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José M<sup>a</sup>, 1956, «Estatua femenina de Iruña (Alava)», *Zephyrus* 8, 234-240.
- , 1974, «Propaganda dinástica y culto imperial en las acuñaciones de Hispania», *Actas del I Congreso Nacional de Numismática. Zaragoza 1972*, *Numisma* 120-131, 311-329.
- , 2001, «Leptis Magna. Patria de Septimio Severo», *Revista de Arqueología* 250, 32-43.
- BLÁZQUEZ, José M<sup>a</sup> – MARTÍNEZ-PINNA, Jorge - MONTERO, Santiago, 2011, *Historia de las religiones antiguas: Oriente, Grecia y Roma*, Madrid.
- BOATWRIGHT, Mary T., 2011, «Women and Gender in the Forum Romanum», *TAPhA* 141, 105-141.
- BODEL, John (ed.), 2001, *Epigraphic Evidence. Ancient History from Inscriptions*, London.
- BOROMEI, Ana Mabel, 2007, «Obras públicas y evergetismo en las manifestaciones aristocráticas del Alto Imperio», *XI Jornadas inter escuelas. Departamento de Historia Tucumán. 19 al 22 de septiembre de 2007*, Tucumán. (<https://www.academica.org/000-108/153>)
- BOSCHUNG, Dietrich, 1990, «Die Präsenz des Kaiserhauses im öffentlichen Bereich», en: W. Trillmich y P. Zanker (coords.), *Stadtbild und Ideologie die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, München, 391-400.
- , 1993, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin.
- , 2002, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz.
- BOUET, Alain, 2015, *La Gaule Aquitaine*, Paris.
- BOUMACHE ERJALI, Hatim, 2017, «Evergetismo y élites municipales en la Bética», *Tiempo y Sociedad* 27, 57-109.
- BOULANGER, André, 1923, *Aelius Aristides et la sophistique dans la province d'Asie*, Paris.

- BOURDELOTUS, Rossius, 1581, *Itinerarium Hispaniam et Portugalem (Codex Vaticanus)*.
- BRACCESI, Lorenzo, 2016, *Livia*, Roma.
- BRÄNNSTEDT, Lovisa, 2016, *Femina princeps. Livia's Position in the Roman State*, Lund.
- BRIAND-PONSART, Claude, 2005, *Identités et cultures dans l'Algérie antique*, Rouen.
- BRIAND-PONSART, Claude - HUGONOT, Christophe, 2006, *L'Afrique romaine de l'Atlantique à la Tripolitaine 146 av. J.-C. - 533 ap. J.-C.*, Paris.
- BRIAND-PONSART, Claude - MODÉLAN, Yves (direc.), 2011, *Provinces et identités provinciales dans l'Afrique romaine*, Caen.
- BRITO, Bernardo de, 1597, *Monarchia Lusytana. Composta por Frey Bernardo de Brito, Chronista geral & Religioso da ordem de S. Bernardo, professo no Real mosteiro de Alcobaça. Parte primeira que contem as historias de Portugal desde a criação do mundo te o nascimento de nosso senhor Iesu Christo*, Alcobaça.
- , 1609, *Geografia antiga de Lusitania*, Lisboa.
- BROGAN, Olwen, 1953, *Roman Gaul*, London.
- BURNETT, Andrew - AMANDRY, Michel - RIPOLLÈS, Pere Pau, 1992, *Roman Provincial Coinage I, From the Death of Caesar to the Death of Vitellius (44 BC-AD 69), Part 1: Introduction and Catalogue*, London-Paris.
- BURNETT, Andrew - AMANDRY, Michel - CARRADICE, Ian, 1999, *Roman Provincial Coinage II. From Vespasian to Domitian (AD 69-96)*, London.
- BURNS, Jasper, 2007, *Great Women of Imperial Rome. Mothers and wives of the Caesars*, New York.
- CABALLOS RUFINO, Antonio, 1998, «Cities as the Basis for Supra-Provincial Promotion: the *equites* of Baetica», en: S. Key (ed.), *The Archaeology of Early Roman Baetica*, Portsmouth, 123-146.
- CABRÉ AGUILÓ, Juan, 1925, «Los bronce de Azaila», *AEEA* 3, 1-19.
- CAGNAT, René - MERLIN, Alfred - CHATELAIN, Louis, 1923, *Inscriptions latines d'Afrique (Tripolitaine, Tunisie et Maroc)*, Paris.
- CAIRNS, Douglas L., 2005, «Bullish looks and sidelong glances: social interaction and the eyes in ancient Greek culture», en: D. Cairns (ed.), *Body Language in the Greek and Roman World*, Ceredigion, 123-156.
- CALDWEL, Lauren, 2015, *Roman Girlhood and the Fashioning of Felinity*, Cambridge.
- CALICO, Xavier y Ferrán, 1979, *Catálogo de monedas antiguas de Hispania*, Barcelona.
- CAMACHO Fermín, 1980, *Introducción histórica al estudio del Derecho Romano*, Granada.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M<sup>a</sup> Luisa - MARTÍN-BUENO, Manuel Antonio, 2008, «Los julio-claudios en Bilbilis», *Escultura romana en Hispania V*, Murcia, 235-246.

- CANTARELLA, Eva, 1991a, *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid.
- , 1991b, *La mujer romana*, Santiago de Compostela.
- , 2012, «Augusto el reformador», *National Geographic Historia* 128, 54-65.
- CANTO, Alicia M<sup>a</sup>, 1991, «*Colonia Patricia Corduba*: nuevas hipótesis sobre su fundación y nombre», *Latomus* 50, 846-857.
- , 1997a, «Algo más sobre Marcelo, *Corduba* y las Colonias Romanas del año 45 a.C.», *Gerión* 15, 253-281.
- , 1997b, *Epigrafía Romana de la Beturia céltica*, Madrid.
- , 2004, «*Venus Genetrix Augusta* y los dioses de *Hispalis* en la donación familiar de un *diffusor olearius* hacia 146 d.C.», *CuPAUAM* 30, 141-152.
- CAPUTO, Giacomo, 1959, *Il teatro di Sabratha*, Roma.
- CAPUTO, Giacomo - TRAVERSARI, Gustavo, 1976, *Le esculture del Teatro di Leptis Magna*, Roma.
- CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada - JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, Alejandro, 2008. «Acerca de los edificios de espectáculos en *Colonia Augusta Firma Astigi* (Écija, Sevilla)» *Romula* 7, 7-52.
- CARRILLERO MILLÁN, Manuel - LÓPEZ MEDINA, M<sup>a</sup> Juana, 2002, «La expansión del culto imperial en la campiña de Córdoba», *ARYS* 5, 65-86.
- CARVAHLO, Helena Paula Abreu de, 1991-1992, «Esculturas inéditas de época romana encontradas en Portugal», *Cadernos de Arqueologia serie II*, 8-9, 143-158.
- CASAMAYOR MANCISIDOR, Sara, 2015a, «*Casta, pia, lanifica, domiseda*: modelo ideal de feminidad en la Roma tardorrepublicana (ss. II-I a.C.)», *Ab Initio* 11, 3-23.
- , 2015b, «Tacita Muta y el silencio femenino como arma del patriarcado romano», *Panta Rei: revista de ciencia y didáctica de la historia* 5, 27-42.
- , 2016, «Mujer y memoria en la Roma republicana: Cornelia, matrona ejemplar», en: M. Cabrera y J. A. López (eds.), *VIII Congreso virtual sobre historia de las mujeres*, 141-163.
- CASANUEVA REYES, Loreto, 2013, «Descendencias trucas en la *Eneida*: el caso de Dido y Eneas», *Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas* 5, 40-49.
- CASTILLO, Elena - RUIZ-NICOLI, Bruno, 2008, «*Iponuba* y su conjunto escultórico de época Julio Claudia», *Romula* 7, 149-186.
- CAVALIER, Odile, 2005, *La collection d'inscriptions gallo-grecques et latines du Musée Calvet*, Paris.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, 1832, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, Madrid.

- CEBRIÁN SÁNCHEZ, Miguel Ángel, 2005, «La iconografía de las monedas en la *Colonia Emerita Augusta*», en: C. Alfaro Asins, C. Marcos Alonso y P. Otero Morán, *XIII Congreso internacional de numismática. Actas. Vol. 1*, Madrid, 835-838.
- , 2013, «*Emerita Augusta* y sus imágenes monetales III», *Omni* 7, 91-101.
- CENERINI, Francesca, 2008, «Il culto di Livia Augusta tra Cirta e Leptis Magna», *AfrRom* 17, 2233–2242.
- , 2009, *Dive e Donne. Mogli, madri, figlie e sorelle degli imperatori romani da Augusto a Commodo*, Imola.
- , 2013, «The Role of Women as Municipal *matres*», en: Helmelrijk, E. y Woold, G., *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden-Boston, 9-22.
- CHABAS, Roque, 1874-1876, *Historia de la ciudad de Denia, I*, Denia.
- CHARLESWORTH, Martin Percival, 1936, «Providentia and Aeternitas», *The Harvard Theological Review*, 29, 2, 107-132.
- CHAUSA SÁEZ, Antonio, 1997, *Veteranos en el África romana*, Barcelona.
- CHAUSSON, François, 2002, «De Domitia Longina aux Antonins: le règne de Nerva», *BSAF*, 201-206.
- CHAUSSON, François - BUANOPANE, Alfredo, 2010, «Una fonte della ricchezza delle Augustae. Le figliano urbane», *Kole*, 91-110.
- CHÁVEZ TRISTAN, Francisca, 1978, «Livia como Venus en la amonedación de Colonia Romula», *Acta Numismática* 7, 89-96.
- CHIC GARCÍA, Genaro, 1988, *Tres estudios sobre la Colonia Augusta Firma Astigi*, Écija.
- CHRYSTAL, Paul, 2015, *Roman Women. The Women who influenced the History of Rome*, Croydon.
- CID LÓPEZ, Rosa M<sup>a</sup>, 1998, «*Livia versus Diva Augusta*. La mujer del príncipe y el culto imperial», *ARYS: Antigüedad, religiones y sociedades* 1, 139-156.
- , 2000, «Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina», *Studia Historica. Historia antigua* 18, 119-141.
- , 2010, «Mujeres y actividades políticas en la República. Las matronas rebeldes y sus antecesoras en la Roma antigua», en: A. Domínguez Arranz (ed.), *Mujeres en la Antigüedad Clásica: género, poder y conflicto*, Madrid, 125-152.
- , 2014, «Imágenes de poder femenino en la Roma antigua. Entre Livia y Agripina», *Asparkía* 25, 179-201.
- , 2016, «Octavia. La noble matrona de la *domus* de Augusto» en: R. Rodríguez y M. J. Bravo, *Mujeres en tiempos de Augusto: realidad social e imposición legal*, Valencia, 207-330.

- , 2018, «Las *Augustae* en la dinastía Julio-Claudia. Marginalidad política, propaganda religiosa y reconocimiento social», en: P. Pavón (ed.), *Marginación y mujer en el imperio romano*, Roma, 135-161.
- CID ZURITA, Andrés L., 2014, «Algunas repuestas latinas y griegas a la dinastía Julio-Claudia», *Revista Historia UdeC* 21, 1, 41-65.
- CISNEROS CHUNCHILLOS, Miguel, 2002, «El mármol y la propaganda ideológica: el modelo del foro de Augusto», en: F. Marco - F. Pina - J. Remesal (coord.), *Religión y propaganda política en el mundo romano*, Barcelona, 83-104.
- CLAVERIA NADAL, Montserrat - KOPPEL GUGGENHEIM, Eva M<sup>a</sup>, 2007, «La gran escultura de bronce», *Sautuola: Revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología Sautuola* 13, 251-276.
- COHEN, Henry, 1806-1880, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain: communément appelées médailles impériales*, Paris.
- COOLEY, Alison, 2012, *The Cambridge Manual of Latin Epigraphy*, Cambridge.
- , 2013, «Women beyond Rome: Trend-Setters or Dedicated Followers of Fashion?» en: E. Helmelrijk y G. Woold, *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden-Boston, 23-46.
- CORBIER, Mireille, 1995, «Male Power and Legitimacy Through Women: the domus Augusta under the Julio-Claudians», en: R. Hawley y B. Levick (eds.), *Women in Antiquity. New Assessments*, New York, 178-193.
- CORIA, Francisco DE, 1608, *Descripcion Historica y general de la Provincia de Extremadura, que contiene lo mas memorable, desde el principio de la Fe; fundacion de sus Yglesias y Obispos, con otras cosas de notar*, Sevilla.
- CORTÉS TOVAR, Rosario, 2005, «Espacios de poder de las mujeres en Roma», en: Nieto Ibáñez, J. M<sup>a</sup> (coord.), *Estudio sobre la mujer en la cultura griega y latina*, León, 193-216.
- CORZO SÁNCHEZ, Jorge Ramón, 1989, *La Antigüedad*, Gever.
- COULON, Gérard, 1985, *Les Gallo-Romains au carrefour de deux civilisations*, Paris.
- CRESPO PÉREZ, Carlos, 2014, *La condenación al olvido (damnatio memoriae). La deshonra pública tras la muerte en la política romana (siglos I - IV d.C.)*, Salamanca.
- CRISTOBAL, Vicente, 1993, «Virgilio, Troya, Roma y Eneas», *POLIS Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica* 5, 59-72.
- D'AMBRA, Eve, 2007, *Roman Women*, New York.
- DAVIES, Glenys, 2005, «On being seated: gender and body language in Hellenistic and Roman Art», en: D. Cairns (ed.), *Body Language in the Greek and Roman World*, Swansea, 215-238.
- , 2008, «Portrait Status as Models for Gender Roles in Roman Society», en: S. Bell e I. L. Hasen, *Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation*, Michigan, 207-220.

- , 2013, «Honorific vs. Funerary Statues of Women: essentially the same or fundamentally different?», en: E. Hemelrik y G. Woolf (eds.), *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden, 171-199.
- DE ALARCAO, Jorge, 2008, *L'Antiquité romaine au Portugal*, Warminster.
- DE HOZ GARCÍA-BELLIDO, M<sup>a</sup> Paz, 2009, «El uso de la escritura expuesta como expresión de poder y prestigio en la Grecia clásica y helenística», *Cultura escrita y sociedad* 9, 65-105.
- DE LAPLACE, Claire - FRANCE, Jérôme, 1997, *Histoire des Gaules (VI siècle av. J.-C./ VI siècle ap. J.-C.)*, Paris.
- DE LAS HERAS, Gustavo Raúl, 1989, *El régimen jurídico-político de Augusto en el marco de la crisis republicana: ¿Revolución o reforma?*, Albacete.
- DELATTRE, Alfred Louis, 1899, *Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Deuxième série. Musée Lavignerie de Saint-Louis de Carthage*, Paris.
- DELGADO, Luis Fernando Alves, 1956, «Aspectos da Arqueologia em Myrtilis», *Arquivo de Beja* 13, 21-104,
- DELGADO DELGADO, José Antonio, 1999, «*Flamines provinciae Lusitaniae*», *Gerión* 17, 433-461.
- , 2000, «Los sacerdotes de rango local de la provincia romana de Lusitania», *Conimbriga: Revista do Instituto de Arqueología* 39, 107-152.
- , 2011, «El flaminado local y provincial en Lusitania. Contribución a la historia política, social y religiosa de una provincia hispana», en J. L. Cardoso y M. Almagro-Gorbea (eds.): *Lucius Cornelius Bocchus. Escritor Lusitano da idade de prata da literatura latina. Colóquio Internacional de Tróia. 6-8 de Outubro de 2010*, Madrid, 231-243.
- DELLA SETA, Alessandro, 1930, *Il nudo nell'arte. I: Arte antica*, Milano-Roma.
- DELLONG, Éric, 2002, *Narbonne et le Narbonnais, Carte Archéologique de la Gaule 11/1*, Paris.
- DELICADO, Rosario, 1998, «La mujer en Tito Livio», *ECl* 113, 37-46.
- DEL OLMO VEROS, Rafael, 2011, «El culto al emperador», *Religión y cultura* 256, 83-116.
- DENNINSON, Matthew, 2011, *Empress of Rome. The Life of Livia*, London.
- DILLON, Sheila, 2010, *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge.
- DIOSONO, Francesca, 2007, *Collegia. Le associazioni professionali nel mondo romano*, Roma.
- DIXON, Suzanne, 1981-1982, «A family business: women's role in patronage and politics at Rome 80-44 B.C.», *C&M* 43, 91-112.
- DOMÍNGUEZ ARRANZ, Almudena, 2009, «Maternidad y poder femenino en el Alto Imperio: imagen pública de una primera dama», en: R. M. Cid (ed.), *Madres y Maternidades. Construcciones culturales en la civilización clásica*, Oviedo, 215-252.



- , 2010, «La mujer y su papel en la continuidad del poder. Iulia Augusti, ¿una mujer incómoda al régimen?», en: A. Domínguez Arranz (ed.), *Mujeres en la Antigüedad Clásica: género, poder y conflicto*, Madrid, 153-183.
- , 2013, «Política y género en la propaganda en la Antigüedad. A modo de prefacio», en: A. Domínguez (ed.), *Política y género en la propaganda en la Antigüedad. Antecedentes y legado*, Gijón, 9-26.
- , 2015, «Speculum deae. Propaganda pública y legitimación de la matrona imperial», *Hispania Antiqua* XXXIX, 87-104.
- , 2016, «Entre mujer y diosa: matronazgo cívico de la emperatriz romana», en: C. Martínez López y F. Serrano (eds.), *Matrona y arquitectura. De la antigüedad a la Edad Moderna*, Granada, 65-112.
- , 2017, «Imágenes del poder en la Roma imperial: política, género y propaganda», *Arenal* 24, 1, 99-131.
- DONDIN-PAYRE, Monique - TRAN, Nicolas (dir.), 2012, *Collegia. Le phénomène associatif dans l'Occident romain*, Bordeaux.
- DUNAND, Françoise, 2013, «Images de dieux en dialogue», en: L. Bricault y C. Bonnet (eds.), *Panthée. Religious Transformations in the Graeco-Roman Empire*, Leiden, 191-232.
- DURÁN CABELLO, Rosalía M<sup>a</sup>, 2004, *El teatro y el anfiteatro de Augusta Emerita. Contribución al conocimiento histórico de la capital de Lusitania*, Oxford.
- DURRY, Marcel, 1924, *Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Musée de Cherchel. Supplément*, Paris.
- DUVAL, Paul-Marie, 1967, *La Gaule. Les fondements ethniques sociaux et politiques de la nation française*, Verviers.
- , 1972, *Les dieux de la Gaule*, Paris.
- ECK, Werner, 1978, «Matidia» *RE Suppl.* XV, 131-134.
- EDMONDSON, Jonathan, 1997, «Two dedications to Divus Augustus and Diva Augusta from Augusta Emerita ad the early development of the Imperial Cult in Lusitania re-examined», *MDAI(M)*, 38, 89-105.
- , 2008, «Public Dress and Social Control in Late Republican and Early Imperial Rome», en: J. Edmondson y A. Keith (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto and Buffalo, 21-46.
- , 2010, «Vétérans et société locale dans la colonie d'Augusta Emérita (25 av. J.-C. - 200 apr. J.-C.)», en: J. G. Georges y T. Nogales Basarrate (eds.), *VII Table Ronde Internationale sur la Lusitanie romaine*, Mérida.

- EDMONDSON, Jonathan - KEITH, Alison, 2008, «Introduction: from costume history to dress studies», en: J. Edmondson y A. Keith (eds.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Toronto and Buffalo, 1-17.
- EHRENBERG-JONES, Victor – MARTIN JONES, Arnold Hugh (eds.), 1955, *Documents Illustrating the Reigns of Augustus and Tiberius*, Oxford.
- , 1976, *Documents Illustrating the Reigns of Augustus and Tiberius*, Oxford.
- EID, Nicholas, 1995, *The Roman Imperial Cult in Alexandria during the Julio-Claudian Period*, Adelaida.
- ENNABLI, Abdelmajid, 1995, *Carthago retrouvée*, Paris.
- ESPÉRANDIEU, Émile, 1929, *Inscriptions latines de Gaule Narbonnaise*, Paris.
- , 1966, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule Romaine*, Paris.
- ÉTIENNE, Robert, 1958, *Le culte impérial dans la péninsule Ibérique d'Auguste à Dioclétien*, Paris.
- , 1974, *Le Culte Impérial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste a Dioclétien*, Paris.
- , 2002, «Novidades sobre o culto imperial na Lusitânia», de L. Raposo (coord.), en: *Religões da Lusitania. Loquuntur saxa*, Lisboa, 97-104.
- EWALD, Bjoern - GIROLD, Virginie - GIROIRE, Cécile (eds.), 2015, *Mujeres de Roma. Seductoras, maternas, excesivas. Colecciones del Museo del Louvre*, Barcelona.
- EYDOUX, Henri Paul, 1962, *La France antique*, Paris.
- FANTHAM, Elaine, 2006, *Julia Augusti. The Emperor's Daughter*, Abingdon-New York.
- FEJFER, Jane, 2008, *Roman Portraits in Context*, Berlin.
- FERNÁNDEZ Y PÉREZ, Gregorio, 1857, *Historia de las antigüedades de Mérida*, Badajoz.
- FERRERO, Guglielmo, 2015, *The Women of the Caesars*, New York City.
- FERRIS, Iain, 2015, *The Mirror of Venus. Women in Roman Art*, Gloucestershire.
- FEVRIER, Paul Albert, 1989, *Approches du Maghreb romain*, Aix-en-Provence.
- FICHTL, Stephan, 2004, *Les peuples gaulois (IIIe-Ie siècles av. J.-C.)*, Paris.
- FILLOY NIEVA, Idoia – GIL ZUBILLAGA, Eliseo, 2000, «El poblamiento de época romana en Álava» en: I. Filloy y E. Gil (eds.), *La romanización en Álava. Guías del Museo de Arqueología de Álava, Diputación foral de Álava*, Vitoria.
- FINLEY, Moses I., 1965, «The Silent Women of Rome», *Horizon* 7, 57-64.
- FISHWICK, Duncan, 1970, «Numina Augustorum», *Classical Quarterly* 20, 191-197.

- , 1987-1992, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. I-II*, Leiden.
- , 1993a, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. Volume I.1. With plates I-XXXVIII*, Leiden.
- , 1993b, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. Volume I.2. With plates XXXIX-LXXIII*, Leiden.
- , 1994-1995, «Provincial Forum und Municipal Forum: Fiction or Fact», *Anas* 7/8, 169-186.
- , 2002a, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. Volume III: Provincial Cult. Part 1: Institution and evolution*, Leiden.
- , 2002b, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. Volume III: Provincial Cult. Part 2: The Provincial Priesthood*, Leiden.
- , 2004, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire Volume III: Provincial cult Part 3: The Provincial Centre; Provincial Cult*, Boston.
- , 2007, «Imperial Processions at Augusta Emerita», en: T. Nogales y J. González (eds.). *Culto imperial: política y poder*, Roma.
- , 2012, *Cult, Ritual, Divinity and Belief in the Roman World*, Cornwall.
- FISKE, George Converse, 1900, «Notes on the Worship of the Roman Emperors in Spain», *HSCPh* 9, 101-139.
- FITA, Fidel, 1894, «Excursiones epigráficas», *BACHist* XXV, 43-166.
- FITTSCHEN, Klaus - ZANKER, Paul, 1983, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Band III*, Mainz.
- FLORY, Marleen B., 1993, «Livia and the History of Public Honorific Statues for Women in Rome», *Transactions of the American Philological Association* 123, 287-308.
- FORMIGÉ, Jules, 1924, «L'inscription du temple de Rome et d'Auguste à Vienne», en: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* 4, 275-279.
- FORNER Y SEGARRA, Agustín Francisco, 1893, *Antigüedades de Mérida*, Mérida.
- FRANCISCO MARTÍN, Julián de, 1996, *Conquista y romanización de Lusitania*, Salamanca.
- FRASCHETTI, Augusto, 2001, *Roman Women*, Chicago.
- , 1996. «Indice analitico della *Consolatio ad Liviam Augustam de morte Drusi Neronis filii eius qui in Germania de morbo periit*», *MÉFRA. Antiquité* 108, 1: 191-239.
- FREISENBRUCH, Annelise, 2010, *The First Ladies of Rome. The women behind the Caesars*, London.
- FREYER-SCHAUENBURG, Brigitte, 1982, «Die Kieler Livia», *BJh* 182, 209-224.

- FUCHS, Michaela, 1987, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz.
- , 1990, «Frauen um Caligula und Claudius. Milonia Caesonia, Drusilla und Messalina», *Archäologischer Anzeiger* 1, 107-122.
- GALINSKY, Karl, 1966, «Venus in relief of the *Ara Pacis Augustae*», *AJA* 70, 3, 223-243.
- , 1996, *Augustan Culture*, Princeton, 288-290.
- , 2007, «Continuity and Change: religion in the augustan semi-century», en: J. Rüpke, *A Companion to Roman Religion*, Hong Kong, 71-82.
- GALLEGO FRANCO, Henar, 1999, «La imagen de la «mujer bárbara»: a propósito de Estrabón, Tácito y Germania», *Faventia* 21, 1, 55-63.
- GARBARINO GAINZA, Cándida *et alii*, 2004, *Museo de Cádiz. Guía oficial*, Sevilla.
- GARCÍA, José Manuel, 1991, *Religiões antigas de Portugal. Aditamentos e observações as «Religiões da Lusitânia» de J. Leite de Vasconcelos. Fontes epigráficas*, Lisboa.
- GARCÍA BELLIDO, Agustín, 1945, *España y los españoles hace dos mil años, según la geografía de Estrabón*, Madrid-Buenos Aires.
- , 1948, «Estudios sobre escultura romana en los Museos de España y Portugal III. Retratos romanos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 54, 445-479.
- , 1949, *Esculturas romanas de España y Portugal*. Tomo 1, Madrid.
- , 1949, *Esculturas romanas de España y Portugal*. Tomo 2, Madrid.
- , 1966, «Los retratos de Livia, Drusus Minor y Germanicus de Medina Sidonia», en: Chevalier, R. (ed.), *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire offerts à A. Piganiol. I*, Paris, 481-494.
- GARCÍA IGLESIAS, Luis A., 1973, *Epigrafía romana de Augusta Emerita*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- , 1975, «La hipotética inscripción del teatro de Mérida, reconstruida por Hübner», *Revista de Estudios Extremeños* 31, 3, 591-602.
- GARCÍA JURADO, Francisco, 1993, «Las críticas misóginas a las matronas por medio de las meretrices en la comedia plautina», *CFC(L)* 4, 39-48.
- GARCÍA VILLALBA, Claudia, 2012, «La evolución de los tipos monetales como reflejo de los cambios en las identidades de los pueblos prerromanos del valle del Ebro», en *Historia, identidad y alteridad. Actas del III Congreso Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores*, Salamanca, 209-234.
- , 2015a, «La rama femenina de la *Domus Augusta* en la amonedación hispana», *Numisma* 259, 33-63.

- , 2015b, «Las influencias del modelo augusteo en la propaganda dinámica julio-claudia. Los ejemplos hispanos», en: J. López Vilar (coord.), *Tarraco bienal. Actes 2on congrés internacional d'arqueologia i mon antic. August i les províncies occidentals 2000 aniversari de la mort d'August. Vol. I*, Tarragona, 165-171.
- , 2016, «La significación histórica del vello facial en los retratos de Octavio», *AAC* 27, 161-182.
- GARCÍA VIVAS, Gustavo A., 2013, *Octavia contra Cleopatra. El papel de la mujer en la propaganda política del Triunvirato (44-30 a.C.)*, Madrid.
- GARNER, Jane F., 1986, *Women in Roman Law and Society*, Kent.
- GARRIGUET MATA, José Antonio - ROMERO VERA, Diego, 2015, «Augusto y su dinastía en Hispania: escultura y epigrafía», en J. López Vilar (ed.), *Tarraco Biennial. 2on Congrés Internacional d'Arqueologia y Món Antic. August i les províncies occidentals. 2000 aniversari de la mort d'August (Tarragona, 26-29 de novembre de 2014) Vol I*, Tarragona, 173-178.
- GARRIGUET MATA, José Antonio, 1997a, «Un posible edificio de culto imperial en la esquina sureste del foro colonial de Córdoba», *Antiquitas* 8, 73-80.
- , 1997b, «El culto imperial en las tres capitales provinciales hispanas: fuentes para su estudio y estado actual del conocimiento», *Anales de Arqueología Cordobesa* 8, 43-68.
- , 1999, «Reflexiones en torno al denominado «Foro de Altos de Santa Ana» y a los comienzos del culto dinástico en *Colonia Patricia Corduba*», *Anales de Arqueología Cordobesa* 10, 87-114.
- , 2000, «La implantación de las formas artísticas romanas en *Colonia Patricia Corduba*, capital de la Bética», *Arbor* CLXVI, 654, 157-174.
- , 2001, *Corpus Signorum Imperii Romani. Corpus de esculturas del Imperio Romano. España. Volumen II Fascículo 1. La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*, Murcia.
- , 2002-2003, «Los retratos imperiales romanos del Cortijo de Alcurrucén (Pedro Abad, Córdoba): ¿Testimonios de un grupo estatuario julio-claudio?», *Anales de Arqueología Cordobesa* 13-14, 119-145.
- , 2003, «Los retratos imperiales del Cortijo de Alcurrucén (Pedro Abad. Córdoba) ¿Testimonios de un grupo estatuario Julio-claudio?», *Anales de Arqueología Cordobesa* 13-14, 119-145.
- , 2004, «Grupos estatuarios imperiales de la Bética: la evidencia escultórica y epigráfica», en: T. Nogales y L. J. Conçalves (coords.), *Actas de la IV reunión sobre escultura romana en Hispania*, Madrid, 67-101.
- , 2006, «¿Provincial o foráneo consideraciones sobre la producción y recepción de retratos imperiales en Hispania?», en: D. Vaquerizo, J. F. Murillo (Eds.) y D. Vaquerizo (coord.), *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar León Alonso Vol II*, Córdoba, 143-194.

- , 2008, «La representación imperial en Hispania: contribución a su estudio arqueológico e histórico», en: J. P. Bernardes (ed.), *Actas de IV Congreso de Arqueología Peninsular*, Faro, 268-269.
- , 2011, «Culto imperial e ideología de estado», en: M. Álvarez Beltrán (coord.), *Córdoba reflejo de Roma. Catálogo de la exposición*, Córdoba, 225-227.
- GASCÓ, Fernando, 1995, «Evergetismo y conciencia cívica en la parte Oriental del Imperio», *Habis* 26, 177-178.
- GAUCKLER, Paul, 1904, «*Musivum opus*», en: C. Darenberg, E. Saglio y E. Pottier (eds.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments. III 2*, Paris, 2088-2129.
- GEOMINY, Wilfred, 1992a, «Niobidai», *LIMC* 6, 914-929.
- , 1992b, «Katalog», en: Himmelmann, N. (ed.), *Archäologische Forschungen im Akademischen Kunstmuseum der Universität Bonn, Die griechisch- ägyptischen Beziehungen*, Opladen.
- GSELL, Stéphane, 1952, *Cherchel antique Iol-Caesarea, (Réed. par le service des antiquités de l'Algérie avec mise à jour par Leglay et Colozier)*, Alger.
- GIL FARRÉS, Octavio, 1946, «La ceca de la Colonia Augusta Emerita», *AEspA* 19, 209-249.
- , 1966, *La moneda hispánica en la edad antigua*, Madrid.
- GOLDSCHIEDER, Ludwig, 2004, *Roman Portraits*, London.
- GÓMEZ BARREIRO, Marta, 2017, *La ceca de Caesaraugusta. Producción y circulación [Anejos del AEspA LXXXI]*, Madrid.
- GÓMEZ MORENO, Manuel - PIJOÁN, José, 1912, *Materiales de Arqueología Española*, Madrid.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Julián, 2015, «El culto a Augusto vivo y la *devotio* popular: el origen del culto imperial», *Revista Onoba* 3, 15-24.
- GONZÁLEZ-CONDE, M<sup>a</sup> Pilar, 2015, «Plotina y Vesta», en: N. Nelu Zugravu (cur.), *Atti del Convegno Ideologia el potere - potere dell'ideologia: forme di espressione letteraria, storiografica e artistica nell'Antichità e nel Medioevo (Classica et Christiana)* 10, 165-174.
- GONZÁLEZ HERRERO, Marta, 2002, «¿Puede ser considerado el flaminado cívico el honor de mayor prestigio dentro de las carreras locales conocidas en Lusitania?», *Conimbriga* 41, 39-61.
- , 2005, «El abogado olisiponense Lucceius Albinus y familia», *Revista portuguesa de arqueología* 8, 1, 243-255.
- , 2006, *Los Caballeros Procedentes de La Lusitania Romana. Estudio Prosopográfico*, Madrid.
- , 2009, «La organización sacerdotal del culto imperial en Hispania», en: J. A., Andreu Pintado e I. Rodà de Llanza (eds.), *Hispaniae: las provincias hispanas en el mundo romano*, Tarragona, 439-451.

- , 2015, *La implantación del culto imperial de la provincia en Hispania*, Oxford.
- , 2018, «La interiorización del modelo de feminidad ideal por las mujeres romanas», en: P. Pavón (ed.), *Marginación y mujer en el imperio romano*, Roma, 65-80.
- GORDON, Richard, 2011, «The Roman Imperial Cult and the Question of Power», en: J. A. Norht y S. R. F. Price (eds.), *The religious history of the Roman Empire: Pagans, Jews and Christians*, Oxford, 36-70.
- GRADEL, Ittai, 2002, *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford.
- GRAINDOR, Paul, 1939, *Terres cuites de l'Égypte gréco-romaine*, Antwerpen.
- GRANT, Michael, 1950, *Aspects of the principate of Tiberius. Historical comments on the colonial coinage issued outside Spain*, New York.
- , 1969, *From Imperium to Auctoritas. A Historical study of aes coinage in the Roman Empire 49 B.C.-A.D. 14*, Cambridge.
- , 1972, *Roman Imperial Money*, Amsterdam.
- GRENIER, Albert, 1945, *Les Gaulois*, Paris.
- GRETHER, Gertrude, 1946, «Livia and the Roman Imperial Cult», *AJPh* 67, 3, 222-252.
- GRIMAL, Pierre, 1973, *La formación del imperio romano en el mundo mediterráneo en la edad antigua III*, Madrid.
- GROEN-VALLINGA, Miriam J., 2013, «Desperate housewives? The Adaptive Family Economy and Female Participation in the Roman Urban Labour Market» en: E. Helmelrijk y G. Woold, *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden-Boston, 295-312.
- GROS, Pierre 1990, «Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique», *Staatbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit. Kolloquium (Madrid, 19-20 Oktober 1987)*, Munich, 381-390.
- GROSS, Walter Hatto, 1962, *Iulia Augusta. Untersuchungen zur Grundlegend einer Livia-Ikonographie*, Göttingen.
- , 1964, «Augustus und Livia», *Acta Archaeologica* 35, 51-60.
- GUADÁN, Antonio M. de, 1980, *La moneda ibérica*, Madrid.
- GUERRA, Amílcar, 2015, «La mirada del otro: Lusitania prerromana», en: J. M. Álvarez Martínez, A. Carvalho y C. Fabiao (eds.), *Lusitania Romana. Origen de dos pueblos*, Mérida.
- HAHN, Ulrike, 1994, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses und ihre Ehrungen umgriechischen Osten anhand epigraphischer und numismatischer Zeugnisse von Livia bis Sabina*, Saarbrücken.

- HALES, Shelley, 2008, «Aphrodite and Dionysus: Greek Role Models for Roman Homes», en: S. Bell e I. Hansen (eds.), *Role Models in the Roman World: Identity and Assimilation*, Michigan, 235-255.
- HALLET, Judith P., 1984, *Fathers and Daughters in Roman Society. Women and the Elite Family*, Princeton, New Jersey.
- HARLOW, Mary, 2013, «Dressed Women on the streets of the Ancient City: what to wear?» en: E. Helmelrijk y G. Woold, *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden-Boston, 225-242.
- HARVEY, Tracene, 2011, *The Visual Representation of Livia on the Coins of the Roman Empire*, Edmonton, Alberta.
- HEINTZE, Helga Von, 1962, «Drei spätantike Porträtstatuen», *AntPl* 1, 7-32.
- HEKSTER, Olivier, 2006, «Descendants of Gods: Legendary Genealogies in the Roman Empire», en: L. De Bois, P. Funke y J. Hahn (eds.), *The Impact of Imperial Rome on religions, ritual and religious life in the Roman empire: proceedings of the fifth workshop of the international network Impact of Empire (Roman Empire, 200 B.C. - A.D. 476). Münster, June 30 - July 4, 2004*, Leiden, 24-35.
- HEMELRIJK, Emily Ann, 2005, «Priestesses of the Imperial Cult in the Latin West: Titles and function», *AC* 74, 137-170.
- , 2013, «Female Munificence in the Cities of the Latin West», en: E.A. Helmelrijk y G. Woold (eds.), *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden-Boston, 65-84.
- , 2014, «Roman Citizenship and the Integration of Women into the Local Towns of the Latin West» en: G. Kleijn y S. Benoist (eds.), *Integration in Rome and in the Roman World. Proceedings of the tenth workshop of the international network impact of Empire (Lille, June 23-25, 2011)*, Leiden-Boston, 147-160.
- HEMELRIJK, Emily Ann - WOOLF, Greg (eds.), 2013, *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden.
- , 2013, «Introduction», en: E. Helmelrijk y G. Woold, *Women and the Roman City in the Latin West*, *cit.*, 1-8.
- HERNÁNDEZ, Liborio, 2017, «El papel de la moneda en la Hispania Romana», *Hispania Antiqua* XLI, 279-302.
- HERRMANN, Claudine, 1964, «Le rôle judiciaire et politique des femmes sous la République romaine», *Latomus* 67, 128-134.
- HERZ, Peter, 2007, «Emperors: Caring for the Empire and their Successors», en J. Rüpke (ed.), *A Companion to Roman Religion*, Hong Kong, 304-316.
- HEYOB, Sharon Kelly, 1975, *The Cult of Isis Among Women in the Graeco-Roman World*, Leiden.



- HIDALGO DE LA VEGA, M<sup>a</sup> José, 2002, «Los ciclos vitales de las princesas antoninas a la manera de un *cursus honorum*», en: P. Pérez Cantón y M. Ortega López (eds.), *Las edades de las mujeres*, Madrid, 137-171.
- , 2003, «Esposas, hijas y madres imperiales: el poder de la legitimidad dinástica», *Latomus* 62, 1, 47-72.
- , 2007, «La imagen de “la mala” emperatriz en el Alto Imperio: Mesalina, *meretrix Augusta*», *Gerión*, vol. extra, 395-409.
- , 2010, «Emperatrices paganas y cristianas: poder oculto e imagen pública», en: A. Domínguez Arranz (ed.), *Mujeres en la antigüedad clásica. Género, poder y conflicto*, Madrid, 185-210.
- , 2012, *Las emperatrices romanas. Sueños de púrpura y poder oculto*, Salamanca.
- HILL, Philip V., 1989, *The Monuments of Ancient Rome as Coin Types*, London.
- HILLARD, Tom, 1992, «On the stage, being the curtains: Images of Politically Active Women in the Late Roman Republic», en: B. Garlick, S. Dixon y P. Allen (eds.), *Stereotypes of Women in Power: Historical Perspectives and Revisionist Views*, New York, 37-64.
- , 2000, «Plotina, Sabina y las dos Faustinas: la función de las Augustas en la política imperial», *SHHA* 18, 191-224.
- , 2013, «Livia Drusilla», *Groniek* 198, 5-22.
- HIMMELMANN, S. Nikolaus, 1992, *Archäologische Forschungen im Akademischen Kunstmuseum der Universität Bonn. Die griechisch-ägyptischen Beziehungen*, Opladen.
- HINLEIN-SCHÄFER, Heidi, 1985, *Veneratio Augusti. Eine Studie zu den Tempeln der ersten römischen Kaisers*, Roma.
- HOFTER, Mathias René, 1988, *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Mainz.
- HÖLSCHKE, Tonio, 2008, «The Concept of Roles and the Malaise of “Identity”: Ancient Rome and the Modern World», en: S. Bell e I. L. Hansen, *Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation*, Michigan, 41-56.
- HOMO, Léon, 1949, *Augusto*, Barcelona.
- HOPKINS, Keith, 1978, *Conquerors and Slaves*, Cambridge.
- HOWGEGO, Christopher (ed.), 2005, *Coinage and Identity in the Roman Provinces*, Oxford.
- HOYO CALLEJA, Javier del, 1987, *La importancia de la mujer hispanorromana en la Tarraconense y Lusitania a la luz de los documentos epigráficos. Aspectos religiosos y socioeconómicos*, Madrid.
- HUBEÑAK, Florencio, 2008, «La helenización de Roma como paso previo a la romanización de la *ecumene*», *XIV Jornadas de Estudios Clásicos. Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras*. (<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/2729>).

- HÜBNER, Emil, 1983, *Monumenta Linguae Ibericae*, Berolini.
- HUNTSMAN, Eric D., 2009, «Livia before Octavian», *Ancient Society* 39, 121-169.
- HURLET, Frédéric, 1994, «Recherches sur la durée de l'imperium des "co-régents" sous les principats d'Auguste et de Tibère», *Cahiers du Centre Gustave Glotz* 5, 255-289.
- HUSKINSON, Janet, 1975, *Roman Sculpture from Cyrenaica in the British Museum*, London.
- IBÁÑEZ, Alejandro - SECILLA, Ricardo - COSTA, Julio, 1996, «Novedades en arqueología urbana de Córdoba», en: María del Pilar León-Castro (coord.), *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica*, Córdoba, 119-128.
- IBARRA CALABUIG, Jaume Benjamín, 2005, «La personificación del poder político femenino en las *Metamorfosis* de Ovidio: Livia-Dafne», en: C. Alfaro Giner – E. Tébar Megía (coord.), *Protai Gynaikes. Mujeres próximas al poder en la antigüedad*, Valencia, 81-94.
- IGLESIAS GIL, José Manuel - RUIZ GUTIÉRREZ, Alicia, 2013, *Paisajes epigráficos de la Historia romana. Monumentos, contextos, topografías*, Roma.
- IGLESIAS GIL, José Manuel - SAQUETE CHAMIZO, José Carlos, 2013, «La epigrafía de Regina en su contexto topográfico: propuestas de interpretación a raíz de las últimas investigaciones arqueológicas», José Manuel Iglesias Gil - Alicia Ruiz Gutiérrez (eds.), *Paisajes epigráficos de la Hispania romana. Monumentos, contextos, topografías*, Roma, 95-108.
- IGLESIAS MONTIEL, Rosa M<sup>a</sup>, 1993, «Roma y la leyenda troyana: legitimación de una dinastía», *ECl* 35, 104, 17-36.
- IOPPOLLO, Giovanni, 1968, «Una nuova iscrizione monumentale presso l'arco dei Severi a Leptis Magna», *LibAnt* 5, 83-92.
- JACQUES, François, 1984, *Le privilège de liberté. Politique impériale et autonomie municipale dans les cités de l'Occident romain (161-244)*, Roma.
- JAMES, Sharon L. - DILLON, Sheila, 2012, *A Companion to Women in the Ancient World*, Malden-Oxford.
- JAMES, Liz, 2001, *Early Bizantine Empresses*, Leicester.
- JÁRREGA, Ramón, 2007, «La actuación política de Julio César ¿Proyecto o adaptación? ¿Modelo helenístico o tradición romana?», *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica* 19, 35-76.
- JIMÉNEZ DÍEZ, Alicia, 2008, «La transformación de las acuñaciones hispanas en época de César», en *Del «Imperium» de Pompeyo a la «auctoritas» de Augusto. Homenaje a Michael Grant*, Madrid, 129-140.
- JIMÉNEZ ESTACIO, M<sup>a</sup> del Mar, 2009, «La mujer íbera», *I Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2009*, Jaén, 1-22.
- JIMÉNEZ MELERO, Milagrosa, 2014, «La mujer en Baelo, a la última», *AlQuantir* 16, 217-220.

- JIMÉNEZ SALVADOR, José Luis, 1989-1990, «Arquitectura religiosa romana en *Corduba-Colonia Patricia*: panorama y perspectiva», *Anas* 2/3, 77-86.
- , 1991, «El templo romano de la calle Claudio Marcelo en Córdoba», *Templos romanos de Hispania Cuadernos de arquitectura romana Vol I*, Murcia, 119-132.
- 1996, «Notas sobre un fragmento escultórico procedente del recinto presidido por el templo romano de la calle Claudio Marcelo en Córdoba», en: *Actas de la II reunión sobre escultura romana en Hispania (Tarragona, 1995)*, Tarragona, 49-57.
- JULLIAN, Camille, 1920, *Historie de la Gaule I. Les invasions gauloises et la colonisation grecque*, Paris.
- , 1921, *Historie de la Gaul IV. Le gouvernement de Rome*, Paris.
- KAMPEN, Natalie, 1981, *Image and Status. Roman Working Women in Ostia*, Berlin.
- KANTIRÉA, Maria, 2007, *Les dieux et les dieux augustes. Le culte impérial en Grèce sous les Julio-Claudiens et les Flaviens*, Paris.
- KERSAUSON, Kate de, 1986, *Catalogue des portraits romains Tome I. Portraits de la République et d'époque Julio-Claudienne*, Paris.
- KHANOUSSE, Mustapha - MAURIN, Louis, 2000, *Dougga, fragments d'histoire. Choix d'inscriptions latines éditées, traduites et commentées*, Bordeaux - Tunis.
- KIENAST, Dietmar, 2004, *Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt, 83-84.
- KISS, Zsolt, 1975, *L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère*, Warszawa.
- KLEINER, Diana E. E., 2000, «Livia Drusilla and the Remarkable Power of Elite Women in Imperial Rome. A Commentary of Recent Books on Rome's First Empress», *IJCT* 6, 4, 563-569.
- , 2009, *Cleopatra and Rome*, Massachusetts.
- KLEINER, Diana E. E. - MATHESON, Susan B. (eds.), 1996, *I Claudia. Women in Ancient Rome*, New Haven: Yale University Art Gallery.
- , 2000, *I Claudia II. Women in Roman Art and Society*, Austin.
- KNEISSL, Peter, 1980, «Entstehung und Bedeutung der Augustalität. Zur Inschrift der *ara Narbonensis* (CIL XIII, 4333)», *Chiron* 10, 291-326.
- KOCH, Luise, 1994, *Weibliche Sitzstatuen der Klassik und des Hellenismus und ihre Rezeption. Die bekleideten Figuren*, Hamburg.
- KOKKINOS, Nikos, 2002, *Antonia Augusta. Portrait of a Great Roman Lady*, London.
- KOPPEL, Eva Maria, 1985, *Die römische Skulpturen von Tarraco*, Berlin.

- KOVALIOV, Serguei Ivanovich, 1964, *Historia de Roma. II*, Buenos Aires.
- KOZAKIEWICZ, Maria Barbara, 1998, *The Imagery of Ceres in Representations of Imperial Women in the Julio-Claudian Period*, Edmonton, Alberta.
- KREIKENBOM, Detlev, 1992, *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus*, Berlin.
- KRUSE, H. Joachim, 1975, *Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts N. Chr.*, Göttingen.
- LACERDA, Aarão de, 1942, *Historia de Arte em Portugal, I*, Oporto.
- LANTIER, Raymond, 1918, *Inventaire des monuments sculptés pré-chrétiens de la Péninsule Ibérique. I. Lusitanie Conventus emeritensis*, Paris.
- LASHERAS CORRUCHAGA, José Antonio (coord.), 1991, *Museo Nacional de Arte Romano. Mérida*, Madrid.
- LÁZARO GUILLAMÓN, Carmen, «Mujer, comercio y empresa en algunas fuentes jurídicas, literarias y epigráficas», *Revue Internationale des droits de l'Antiquité* 50, 2003, 155-93.
- LE BOHEC, Yann, 2005, *Histoire de l'Afrique romaine. 146 avant J.-C. - 439 après J.-C.*, Paris.
- LEFEBVRE, Sabine, 2001, «*Q. (Lucceius Albinus), flamen provinciae Lusitaniae?* L'origine sociale des flamines provinciaux de Lusitanie», en: M. Navarro y S. Demougin, *Élites hispaniques*, Bordeaux, 217-239.
- , 2013, *Identités et dynamiques provinciales du IIe siècle avant notre ère à l'époque julio-claudienne*, Dijon.
- LEIGH BROADBENT, Valerie, 2012, *Augustus, Egypt and Propaganda*, Waterloo-Canada.
- LEÓN-CASTRO, M<sup>a</sup> Pilar, 1993, «Hacia una nueva visión de la Córdoba romana», en: León-Castro Alonso, M. P., (coord.), *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica. Coloquio internacional*, Córdoba, 17-35.
- , 2001, *Retratos romanos de la Bética*, Sevilla.
- LEPELLEY, Claude, 2001, *Aspects de l'Afrique romaine. Les cités, la vie rurale, le christianisme*, Bari.
- LE ROUX, Patrick, 2004, «Mérida capitale de la province romaine de Lusitanie» en: J. G. Georges, E. Cerrillo y T. Nogales (eds.), *V Mesa Redonda Internacional sobre Lusitania Romana: las comunicaciones*, Cáceres, 17-31.
- , 2015, «La creación romana de Lusitania», en: J. M. Álvarez Martínez, A. Carvalho y C. Fabiao (eds.), *Lusitania Romana. Origen de dos pueblos*, Mérida, 99-108.
- LÓPEZ GARCÍA, Isabel - GARRIGUET MATA, José Antonio, 2000, «La decoración escultórica del foro colonial de Córdoba», en: P. León Alonso (ed.), *La escultura romana en Hispania. Actas de las reuniones 3*, Madrid, 47-80.

- LÓPEZ LÓPEZ, Isabel M<sup>a</sup>, 1998, «El taller de las estatuas togadas de Ronda de Tejares (Córdoba)», *AEspA* 71, 139-143.
- , 1999, «Estatuas femeninas procedentes del espacio público de los Altos de Santa Ana en *Colonia Patricia* (Córdoba)», *Habis* 329-351.
- LÓPEZ LÓPEZ, Aurora, 2014, «Las matronas romanas ante la vida pública: utilización de la palabra», *Revista internacional de culturas y literaturas* 1, 178-190.
- LÓPEZ PALOMO, Luis Alberto, 1979, *La cultura ibérica del valle medio del Genil*, Córdoba.
- Lo sguardo di Roma, 1996, (Catálogo, AA.VV.) *Ritratti delle province occidentali dell'Impero Romano dai Musei di Mérida, Toulouse e Tarragona*, Roma.
- LOVELACE, Chloe Elizabeth, 2015, *A Study of Greek and Roman Stylistic Elements in the Portraiture of Livia Drusilla*, Knoxville.
- LOZANO GÓMEZ, Fernando, 2010, *Un dios entre los hombres: la adoración a los emperadores romanos en Grecia*, Barcelona.
- , 2011, «The Creation of Imperial Gods» en: Iossif, P. P., Chankowski A. S. y Lorber, C.C. (eds.), *More than men, less than gods. Studies on Royal Cult and Imperial Worship*, Leuven, 475-523.
- LOZANO GÓMEZ, Fernando - ALVAR EZQUERRA, Jaime, 2009, «El culto imperial y su proyección en Hispania», en J., Andreu, J.E. Cabrero e I. Rodà (Coords.): *Hispania: las provincias hispanas en el mundo romano*, 425-438.
- MA, John, 2012, «Epigraphy and the Display of Authority», en: J. Davies y J. Wilkes, *Epigraphy and the Historical Sciences*, Oxford.
- MACÍAS LIÁÑEZ, Maximiliano, 1929, *Mérida monumental y artística (Bosquejo para su estudio)*, Valladolid.
- MACÍAS SOLÉ, Josep M. - MENCHON BES, Joan - MUÑOZ MELGAR, Andreu - TEIXELL NAVARRO, Imma, 2009, «La construcción del recinto imperial de Tarraco (provincia Hispania Citerior)», *Butlletí Arqueològic* V, 32, 423-479.
- , 2010, «La acrópolis de Tarraco y la implantación urbana del culto imperial en la capital de la Hispania Citerior», *Bollettino di Archeologia on line* I. Volume speciale A / A8 / 4, 50-66.
- MADINAVEITIA, Miguel, 1845, «Antigüedades», *El Lirio* I, 2, 9-10.
- MAMERANUS, Nicolas, 1533-1535, *Epitaphia et Antiquitates Romanorum per Hispaniam*. Ms. del siglo XVI del que se conservan dos copias, el llamado *Codex Augustanus* en la Bibliotheca Augustana, ausburg, sign. 656) y un segundo ejemplar en la Niedersächsische Landesbibliothek de Hannover, sign. XXViii 1653.
- MANTAS, Vasco Gil, 1996, «Em torno do problema da fundação e estatuto de Pax Iulia», *Arquivo de Beja* 2-3, 41-62.
- MARAÑÓN, Gregorio, 1972, *Tiberio. Historia de un resentimiento*, Madrid.

- MARCO SIMÓN, Francisco, 2017, «Los inicios del culto imperial en la Hispania augustea», *Gerión* 35, 773-789.
- MARCOS POUS, Alejandro, 1980-1981, «Retrato de *Iulia Augusta*, de arte local hispano-bético, en el Museo Arqueológico de Córdoba», *Corduba Archaeologica* 10, 13-48.
- MÁRQUEZ MORENO, Carlos - MORENA LÓPEZ, José Antonio - VENTURA VILLANUEVA, Ángel, 2013, «El ciclo escultórico del foro de Torreparedones (Baena, Córdoba)», *Escultura romana* VII, 351-376.
- MÁRQUEZ MORENO, Carlos, 1998, «Acerca de la función e inserción urbanística de las plazas en Colonia Patricia», *Ampurias* 52, 63-76.
- , 2013, «La función de la escultura en una ciudad romana: el ejemplo de Torreparedones (Baena, Córdoba)», *Iptuci* 3, 20-28.
- , 2014, «El programa iconográfico del foro», en: C. Márquez, J. A. Morena, R. Córdoba, y A. Ventura (eds.), *Torreparedones -Baena, Córdoba-. Investigaciones Arqueológicas (2006-2012)*, 86-97, Córdoba.
- MARROU, Henri-Irenée, 1948, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris.
- MARTÍN, J.P., 2012, «À propos des monnaies d'Afrique proconsulaire sous Auguste et Tibère», en: B. Cabouret, A. Gros Lambert y C. Wolf (eds.), *Visions de l'Occident romain. Hommages à Yann Le Bohec*, Paris.
- MARTÍN ÁVILA, Gabriela, 1970, *Dianium. Arqueología romana de Denia*, Valencia.
- MARTÍNEZ-PINNA, Jorge, 2011, *Las leyendas de fundación de Roma: de Eneas a Rómulo*, Barcelona.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida, 2000, «Las mujeres y la paz en la historia: aportaciones desde el mundo antiguo», en: F. A. Muñoz y M. López Martínez (eds.), *Historia de la paz: tiempos, espacios y actores*, Granada, 255-290.
- , 2011, «*Amantissima civium suorum*: matronazgo cívico en el Occidente romano», *ARENAL* 18, 2, 277-307.
- , 2012, «Poder integrador de la *mater familias* romana», en: P. Díaz Sánchez, G. A. Franco y M. J. Fuente Pérez (eds.), *Impulsando la historia desde la historia de las mujeres. La estela de Cristina Segura*, Huelva, 157-168.
- , 2015, «La memoria de las mujeres en la arquitectura pública: patronazgo cívico en la Hispania romana», en: M<sup>a</sup> E. Díez Jorge (coord.), *Arquitectura y mujeres en la historia*, Madrid, 59-88.
- MASCHIN, N.A., 1978, *El principado de Augusto*, Madrid.
- MASDEU, J. Francisco, 1783-1805, *Historia crítica de España y de la cultura española*, Madrid.
- MASI DORIA, Carla - CASCIONE, Cosimo, 2016, «Fulvia. Nemica di Ottaviano e prima principessa romana», en: R. Rodríguez y M. J. Bravo, *Mujeres en tiempos de Augusto: Realidad social e imposición legal*, Valencia, 209-236.

- MASTROCINQUE, Attilio, 2014, *Bona Dea and the Cults of Roman Women*, Stuttgart.
- MATHESON, Susan B., 1991, «The Divine Claudia: Women as Goddesses in Roman Art», en: D. E. Kleiner y S. B. Matheson (eds.), *I Claudia. Women in the Ancient Rome*, New Haven, 182-193.
- MATOS, José Luís de, 1995, *Inventario do Museo Nacional de Arqueologia. Coleção de Escultura Romana*, Lisboa.
- , 1966, *Subsídios Para Um Catálogo da Escultura Luso-Romana*, I.a Parte. Lisboa.
- MAYER I OLIVÉ, Marc, 2016, «El culto imperial como punto de encuentro entre culturas. Una aproximación sucinta», en C. Soares, M. C. Fialho y T. Figueira (Coords.), *Pólis/Cosmópolis. Identidades Globais & Locais*, Coimbra, 227-371.
- MCAULEY, Mairéad, 2016, *Reproducing Rome. Motherhood in Virgil, Ovid, Seneca, and Statius*, New York.
- MCCULLOUGH, Anna, 2007, *Gender and Public Image in Imperial Rome*, St. Andrews.
- MCHUGH, Mary R., 2004, *Manipulating Memory: Remembering and Defaming Julio-Claudian Women*, Madison.
- MEDINA QUINTANA, Silvia, 2012a, «Las mujeres hispanas en el *Forum*: prácticas energéticas y sacerdotales», *Antesteria* 1, 27-49.
- , 2012b, *Mujeres y economía en la Hispania romana. Oficios, riqueza y promoción social*, Oviedo.
- , 2013, «*Ab urbe recondita*: la participación de las mujeres en las ciudades de la Hispania romana», *I Congresso Histórico Internacional. As cidades na História: População, vol. II. 24 a 26 de outubro de 2012. ACTAS. Cidade Antiga*, Guimarães, 77-95.
- MEIER, Christian, 1990, «*C. Caesar Divi filius* and the formation of the Alternative in Rome», en: K. A. Raaflaub y M. Toher (eds.), *Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and His Principate*, Berkeley, 54-70.
- MELCHOR GIL, Enrique, 1993-1994, «Las élites municipales de Hispania en el alto imperio: un intento de aproximación a sus fuentes de riqueza», *Florentia Iliberritana* 4-5, 335-348.
- , 1994a, «Ornamentación escultórica y evergetismo en las ciudades de la Bética», *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica* 6, 221-254.
- , 1994b, «Consideraciones acerca del origen, motivación y evolución de las conductas energéticas en Hispania romana», *Studia Historica - Historia Antigua* XII, 61-81.
- , 1994c, «Evergetismo testamentario en la Hispania romana: legados y fundaciones», *Memorias de Historia Antigua* XV-XVI, 215-228.
- , 1999, *La munificencia cívica en el mundo romano*, Madrid.

- , 2009a, «Mujeres y evergetismo en la Hispania romana», en: Rodríguez Neila, J. F. (Cur.), *Hispania y la epigrafía romana. Cuatro perspectivas*, Faenza 26, 133-178.
- , 2009b, «La regulación jurídica del evergetismo edilicio durante el Alto Imperio», *Butlletí Arquelògic* 5, 31, 145-169.
- , 2014, «El patronato sobre comunidades cívicas hispanas en época augustea», *Studia Historica. Historia Antigua* 32, 249-279.
- , 2017a, «El patrocinio de Augusto y de los herederos del Princeps sobre las comunidades cívicas hispanas», *Gerión* 35, 327-347.
- , 2017b, «La presencia de los patronos cívicos en el paisaje epigráfico de las ciudades hispano-romanas», en: J. M. Iglesias y A. Ruiz (coord.), *Monumenta et memoria: estudios de epigrafía romana*, Roma, 243-261.
- MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón, 1911, «Excavaciones arqueológicas en la ciudad de Mérida», en *Boletín de la Real Academia de la Historia* 58, 4, Madrid, 297-301.
- , 1915, *Excavaciones en Numancia. Memoria acerca de las practicadas en el año 1915. Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades* 1, 1, Madrid.
- , 1919, *El anfiteatro romano de Mérida. Memoria de las excavaciones practicadas de 1916 y 1918*, Madrid.
- , 1919, *El anfiteatro romano de Mérida. Memoria de las excavaciones practicadas de 1916 y 1918. Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 1918 (2), Madrid.
- , 1925, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, Madrid.
- , 1930, *Corpus vasorum antiquorum. Espagne*. Madrid.
- MICOCKI, Tomasz, 1995, *Sub specie deae. Les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses. Étude iconologique*, Roma.
- MINGOIA, Vincenzo, 2004, «Evergetismo relativo agli edifici da spettacolo romani. Una rassegna di testi epigrafici della Baetica», *Romula* 3, 219–238.
- MIRÓN PÉREZ, M<sup>a</sup> Dolores, 1996, *Mujeres, religión y poder: el culto imperial en el occidente mediterráneo*, Granada.
- , 1998, «Cómo convertirse en diosa: mujeres y divinidad en la Antigüedad Clásica», *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 5, 1, 23-46.
- , 2018, «The Queen and Her Children: Royal Motherhood in Hellenistic Greece», en: M. Sánchez Romero y R. M<sup>a</sup> Cid López (eds.), *Motherhood & infancies in the Mediterranean in Antiquity*, Oxford, 159-172.
- MONEO CRESPO, Aitor, 2016, *Entre religión y poder: el culto a Júpiter en Hispania*, Vitoria-Gasteiz.



- MONTEMAYOR ACEVES, Martha Elena, 2018, «Figuras femeninas en la *Eneida*», *Nova Tellus* 36, 1, 43-64.
- MONTERO HERRERO, Santiago, 2018, *Las manifestaciones del culto imperial en el ámbito privado del occidente romano altoimperial*, Madrid.
- MONTERROSO CHECA, Antonio, 2011, «Córdoba romana. Historiografía abierta sobre arquitectura y urbanismo», *Antiquitas* 23, 149-175.
- MORALES, Ambrosio de, 1575, *Antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la crónica, con la averiguación de los sitios y nombres antiguos*, Alcalá.
- MORALES, Antonio J., 2014, «Los dos cuerpos del rey: cosmos y política de la monarquía egipcia», *ARYS* 12, 47-86.
- MORENA, José Antonio, 2010, «Investigaciones recientes en Torreparedones (Baena, Córdoba): prospección geofísica y excavaciones en el santuario y puerta oriental», *El Mausoleo de los Pompeyos en Torreparedones (Baena, Córdoba): análisis historiográfico y arqueológico. Salsum, 1*. Córdoba, 171–207.
- , 2013, «El Cerro del Minguillar y la antigua ciudad de Iponoba (Baena)» *Iptuci* 3, 29-51.
- MORENA, José Antonio - VENTURA, Ángel - MÁRQUEZ, Carlos - MORENO, Antonio, 2011, «El foro de la ciudad romana de Torreparedones (Baena, Córdoba) primeros resultados de la investigación arqueológica (campana de 2009–2010)», *Italica. Revista de Arqueología Clásica de Andalucía* 1, 145–169.
- MORENO DE VARGAS, Bernabé, 1633, *Historia de la ciudad de Mérida*, Madrid.
- MUDD, Mary, 2005, *I Livia. The Counterfeit Criminal*, Victoria.
- MURILLO, JUAN F., 2013, «*Colonia Patricia Corduba* hasta la dinastía Flavia. Imagen urbana de una capital provincial», *Simulacrae Romae II*, 71-93.
- MURILLO, Juan F. - MORENO, Maudilio - JIMÉNEZ, José Luis - RUIZ, Dolores, 2003, «El templo de la calle Claudio Marcelo (Córdoba). Aproximación al foro provincial de la Bética», *Romula* 2, 53-88.
- NAVARRO CABALLERO, Milagros, 2014, «Las sacerdotisas hispanas y el matrimonio: una nueva propuesta para un debate antiguo», *Salduie* 13-14, 151-168.
- , 2017, *Perfectissima femina. Femmes de l'élite dans l'Hispanie romaine. I-II*, Bordeaux.
- NIETO, Gratiano, 1958, *El oppidum de Iruña*, Vitoria-Gasteiz.
- NOGALES BASARRATE, Trinidad, 1999, «La escultura del territorio emeritense. Reflejos de la economía y producción en Lusitania romana», en: J. G. Gorges y F. Rodríguez Martín (eds.), *Economie et territoire en Lusitanie romaine*, Madrid.
- , 2004, «La escultura», en Dupré Raventós X. (ed.), *Las capitales provinciales de Hispania 2. Mérida. Colonia Augusta Emerita*, Roma.

- , 2007, «Teatro romano de "Augusta Emerita" evolución y programas decorativos», *Mainake* 29, 103-138.
- , 2010, «Programas estatuarios en el foro de *Regina (Baetica)*: príncipe julio-claudio, Genius y estatua colosal de Trajano. Una primera aproximación», en: J. M. Abascal Palazón y R. Cebrián Fernández (coords.), *Escultura romana en Hispania, VI: Homenaje a Eva Koppel*, Murcia, 169-197.
- , 2011, «Escultura romana en *Augusta Emerita*», en J. M. Álvarez Martínez y P. Mateos Cruz, (eds.), *Actas. Congreso internacional 1910-2010. El yacimiento emeritense*, Mérida, 411-462.
- , 2015, «El lenguaje escultórico en Lusitania romana», en: J. M. Álvarez Martínez, A: Carvalho y C. Fabiao (eds.), *Lusitania Romana. Origen de dos pueblos*, Mérida.
- , 2017, «Moda romana: símbolo de estatus y actividad vital en una sociedad multicultural», *Vínculos de Historia* 6, 40-70.
- NOGALES BASARRATE, Trinidad - GONÇALVES GUIMARAES, Luís Jorge 2004, «*Imagines Lusitaniae*: la plástica facial de Augusta Emerita y su reflejo en algunas ciudades», en: T. Nogales, *Augusta Emerita. Territorios, espacios, imágenes y gentes en Lusitania romana*, Mérida, 285-338.
- , 2005, «Imágenes y Mensajes. Las esculturas del Museo de Évora como testimonio de romanización», en: T. Nogales y J. Caetano (eds.), *Imágenes y Mensajes. Escultura romana del Museo de Evora*, Evora, 32-39.
- NOGUERA CELDRÁN, José Miguel - ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel - CEBRIÁN FERNÁNDEZ, Rosario, 2008, «El programa escultórico del foro de *Segobriga*», en J. M. Noguera - E. Conde Guerri (ed.), *Escultura romana en Hispania V*, Murcia, 283-343.
- NOGUERA CELDRÁN, José Miguel - CONDE GUERRI, M<sup>a</sup> Elena (EDS.), 2008, *Escultura romana en Hispania V. Actas de la V Reunión Internacional*, Murcia.
- NOGUERA CELDRÁN, José Miguel - MADRID BALANZA, M<sup>a</sup> José, 2009, «...*apparetque beata pleno/Copia cornu*. Una excepcional cornucopia marmórea de *Carthago Nova*», *VERDOLAY Revista del Museo Arqueológico de Murcia* 12, 75-92.
- NOREÑA, Carlos F., 2011, *Imperial Ideals in the Roman West. Representation, Circulation, Power*, Cambridge.
- OCCO, Adolphus, 1596, *Inscriptiones veteres in Hispania repertae*, Heidelberg.
- OLESTI VILA, Oriol, 2014, *Paisajes de la Hispania Romana. La explotación de los territorios del Imperio*, Sabadell.
- OLSON, Kelly, 2008, *Dress and the Roman Woman Self-Representation and Society*, New York.
- ORDOÑEZ AGULLA, Salvador, 2017, «*Colonia Augusta Firma-Astigi (Écija, Sevilla)*», *Gerión* 35, 2, 573-596.

- ORDOÑEZ AGULLA, Salvador – GARCIA-DILS DE LA VEGA, Sergio, 2017, «Dos inscripciones de *Colonia Augusta Firma* y *Colonia Romula*», *Ficheiro epigrafico* 149, 604-604.
- ORIA SEGURA, Mercedes, 2000, «Dioses y ciudad en la Bética romana. Las estatuas de dioses en los espacios públicos de las ciudades béticas», *CuPAUAM* 26, 151-167.
- , 2013 «Todas las mujeres en una diosa, ¿una diosa de todas las mujeres? Venus romana y sus manifestaciones hispanas» en: A. Domínguez (ed.), *Política y Género en la Propaganda en la Antigüedad. Antecedentes y Legado*, Gijón, 225-252.
- ORTIZ DE URBINA ÁLAVA, Estíbaliz, 2007, «Culto imperial y representación provincial en Hispania», en: J. A. Tamayo (ed.), *III ciclo de conferencias sobre el Mundo Clásico. Cristianos y paganos en Roma. Facultad de Derecho UPV/EHU San Sebastián*, San Sebastián, 57-90.
- OSLAND, Daniel, 2006, *The Early Roman Cities of Lusitania*, Oxford.
- OSUNA RUIZ, Manuel, 1976, *Ercavica, I. Arqueología Conquense I*, Cuenca.
- OYA GARCÍA, Goretti, 2019, «*Genetrix Orbis*. Madre de la dinastía julio-claudia, madre del imperio, madre del orbe. La imagen de Livia Drusila en el territorio de la Bética», *Habis* 50, 147-166.
- PALACIOS, Jimena, 2014, «Miradas romanas sobre lo femenino: discurso, estereotipos y representación», *Asparkía* 25, 92-110.
- PALADINO, Ida, 1988, *Fratres Arvales. Storia di un collegio sacerdotale romano*, Roma.
- PANDEY, Nandini B., 2018, «*Caput mundi*: Female Hair as Symbolic Vehicle of Domination in Ovidian Love Elegy», *The Classical Journal* 113, 4, 454-488.
- PARATORE, Ettore, 1945, «Plotina, Sabina e le due Faustine», *Quaderni di Studi Romani. Donne di Roma Antica* 2, Roma, 5-17.
- PARIS, Pierre, 1914, *Promenades archéologiques: Mérida. Bulletin Hispanique*, Burdeos, 291-293.
- PAVÓN TORREJÓN, Pilar, 2018, «Plotina Augusta: luces y sombras sobre una mujer de Estado», *Veleia* 35, 21-39.
- PELLETIER, André, 1982, *Vienne antique. De la conquête romaine aux invasions alamanniques*, Roanne.
- PENSABENE, Patrizio, 2006, «Mármoles y talleres en la Bética y otras áreas de la Hispania Romana», en: D. Vaquerizo - J. F. Murillo (eds.), *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar León Alonso. Vol II*, Córdoba, 103-142.
- PENWILL, John L., «Lucretius and the First Triumvirate», en: *Writing Politics in Imperial Rome*, 63–87.
- PÉREZ GÓMEZ, Leonor, 1990, «Roles sociales y conflictos de sexo en la comedia de Plauto», en: Aurora López - Cándida Martínez - Andrés Pociña (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, 138-167.

- PÉREZ RUIZ, María, 2008, «El culto en la casa romana», *AnMurcia*, 23-24, 199-229.
- , 2010, *El culto doméstico en la Hispania romana. Provincias Baetica y Tarraconensis*. Tesis doctoral inédita, Madrid.
- PÉREZ VILATELA, Luciano, 2000a, «De la Lusitania independiente a la creación de la provincia», en: J. G. Gorges y T. Nogales Basarrate (coords.), *Sociedad y cultura en Lusitania romana. IV Mesa redonda internacional*, Mérida.
- , 2000b, *Lusitania. Historia y etnología*, Madrid.
- PERRY, Jonathan S., 2006, *The Roman Collegia. The Modern Evolution of an Ancient Concept*, Leiden.
- PERRY, Ellen, 2004, *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge.
- PFLAUM, Hans-Georg, 1983, «Les Imperatrices de l'époque des Antonins dans l'*Histoire Auguste*», en: J. Straub (ed.), *Bonner Historia Augusta-Colloquium (1979-81)*, Bonn, 245-53.
- PINA, Francisco, 2013, «The Great Seducer: Cleopatra, Queen and Sex Symbol», en: S. Knippschild y M. García Morcillo (eds.), *Seduction and Power. Antiquity in the Visual and Performing Arts*, London, 183-195.
- PLANO, Pedro María, 1894, *Ampliaciones a la historia de Mérida de Moreno Vargas, Forner y Fernández*, Mérida.
- POMEROY, Sarah B., 1999, *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid.
- POSADAS, Juan Luis, 2008, *Emperatrices y princesas de Roma*, Madrid.
- , 2015, «La doble imagen de la moralidad de Augusto», *De Rebus Antiquis* 5, 1-15.
- POULSEN, Vagn, 1946, «Studies in Julio-Claudian Iconography», *Acta Archaeologica* 17, 1-48.
- , 1962, *Les portraits romains. Volume I. République et dynastie julienne*, Copenhague.
- POULSEN, Frederik, 1923, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, Oxford.
- PRICE, Simon R. F., 1984, *Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor*, Cambridge.
- PURCELL, Nicholas, 1986, «Livia and the Womanhood of Rome», *PCPhS* 212, 78-105.
- , 2014, «Livia and the Womanhood of Rome», en: Edmondson, J. (ed.), *Augustus*, Edinburgh, 165-194.
- PUYADAS RUPÉREZ, Vanessa, 2010, «Cleopatra VII: descendiente de faraones», en: A. Domínguez Arranz (ed.), *Mujeres en la Antigüedad Clásica: género, poder y conflicto*, Madrid, 103-124.
- , 2016, *Cleopatra VII: la creación de una imagen. Representación pública y legitimación política en la Antigüedad*, Zaragoza.

- , 2017, «Cleopatra madre. La faceta olvidada de la reina de Egipto», en: M. Cabrera Espinosa y J. A. López Cordero (eds.), *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres (15 al 31 de octubre de 2017)*, Jaén, 699-712.
- RAMÍREZ SÁDABA, José Luis, 1993, «Panorámica religiosa de Augusta Emerita», *Religio Deorum. Actas del Coloquio Internacional de Epigrafía (Culto y Sociedad en Occidente)*. Tarragona, 1988, Sabadell, 389-398,
- , 1994, «Epigrafía del anfiteatro romano de Mérida», *Bimilenario del anfiteatro romano de Mérida. Coloquio internacional: el anfiteatro en la Hispania Romana. Mérida, 26-28 de noviembre de 1992*, Mérida, 285-299.
- , 2001, «El nacimiento de las élites de Augusta Emerita», *Élites Hispaniques*, Bordeaux, 13-22.
- , 2003, *Catálogo de las inscripciones imperiales de Augusta Emerita*, Mérida.
- RABASF43-4/4, 1904, «Las ruinas de Iponoba. Excavaciones del Cerro del Minguillar cerca de Baena (Córdoba)», *14 de noviembre de 1904, informe autógrafa de Amador de los Ríos*, 12-16.
- RAUHALA, Marika, 2018, «*Graecia capta, Roma rapta?* Hellenisation and Roman Identity in the Expanding Empire», *Studia Historica Septentrionalia* 80, 123-141.
- REINACH, Salomon, 1904, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine II*, Paris (reimpr. Roma 1969).
- , 1904-1930, *Répertoire de la statuaire greque et romaine*, Paris.
- RÉMY, Bernard - MATHIEU, Nicolas, 2009, *Les femmes en Gaule romaine I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.-Ver siècle apr. J.-C.*, Paris.
- REQUENA JIMÉNEZ, Miguel, 2001, *El emperador predestinado. Los presagios de poder en época imperial romana. II. Antonino Pío y el retorno a la tradición*, Madrid, 63-103.
- REYNOLDS, Joyce Marie - WARD-PERKINS, J. B., 1952, *The Inscriptions of Roman Tripolitania*, Roma.
- REVELL, Louise, 2009, *Roman Imperialism and Local Identities*, New York.
- RIPOLLÉS, Pere Pau, 2010, *Las acuñaciones provinciales romanas de Hispania*, Madrid.
- RIVERO, M<sup>a</sup> Pilar, 2003, «La política exterior de Cleopatra VII Filópator», en: P. P. Abreu Funari, L. Conde Feitosa y G. J. Da Silva (orgs.), *Amor, Desejo e Poder na Antiguidade - Relações de Gênero e Representações do Feminino*, São Paulo, 93-110.
- RODRÍGUEZ CORTÉS, Juana, 1991, *Sociedad y religión clásica en la Bética romana*, Salamanca.
- RODRÍGUEZ CORTÉS, Juana - SALINAS DE FRÍAS, Manuel, 2000, «Las élites femeninas en la provincia romana de Lusitania», *Studia Historica Historia antigua* 18, 243-255.
- RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Manuel Alejandro, 2008, *Los reyes sabios*, Madrid.
- RODRIGUES GONÇALVES, Luis Jorge, 2007, *Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano. Texto*, Mérida.

- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva, 2011, *Hispania arqueológica panorama de la cultura material de las provincias hispanorromanas*, Sevilla.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Rosalía - BRAVO BOSCH, M<sup>a</sup> José, (eds.), 2016, *Mujeres en tiempos de Augusto. Realidad social e imposición legal*, Valencia.
- RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco, 2004, «Políticos municipales y gestión pública en la Hispania romana», *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica* 15, 161-197.
- RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco - MELCHOR GIL, Enrique, 2003, «Magistrados municipales y munificencia cívica en las provincias de Bética y Lusitania», en: S. Armani, B. Hurllet-Martineau y A. U. Stylow (eds.), *Acta Antiqua complutensia IV. Epigrafía y sociedad en Hispania durante el Alto Imperio: estructuras y relaciones sociales*, Alcalá de Henares, 209-239.
- RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro, 1993, «Ciclos escultóricos de la casa y de la ciudad de la Bética», T. Nogales (coord.), *Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Mérida, 23-61.
- ROHR, Francesca, 2012, «Junia Secunda. Une femme sur la scène politique lors des derniers feux de la République romaine» en: R. Baudry y S. Destephen (ed.), *La société romaine et ses élites. Hommages à Elizabeth Deniaux*, Paris, 109-117.
- ROJO, David, 2001, «Iconografía y poder en la Roma altoimperial. Augusto y el nuevo retrato», *Ab Initio* 2, 3-15.
- ROLLAND, Henri, 1958, *Fouilles de Glanum*, Paris.
- ROSE, Charles Brian, 1997, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, New York.
- , 2008, «Forging Identity in the Roman Republic: Trojan Ancestry and Verist Portraiture», *Role models in the Roman World. Identity and Assimilation*, Michigan, 97-132.
- ROSEMBAUM, Elisabeth, 1960, *A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture*, London.
- ROTHER, Ursula, 2013, «Whose Fashion? Men, Women and Roman Cultures as Reflected in Dress in the Cities of the Roman North-West» en: E. Helmelrijk y G. Woolf (eds.), *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden-Boston, 243-270.
- RUANO RUIZ, Encarnación, 1994, «El amor y el matrimonio entre los íberos», *Espacio, Tiempo y Fortuna. Serie II Historia Antigua* 7, 141-163.
- RUIZ GUTIÉRREZ, Alicia, 2018, «Alteridad de las mujeres bárbaras en el mundo romano: la visión de Estrabón», en: P. Pavón (ed.), *Marginación y poder en el mundo romano*, Roma, 393-415.
- SAASTAMOINEN, Ari, 2010, *The Phraseology and Structure of Latin Building Inscriptions in Roman North Africa*, Helsinki.

- SALAZAR REVUELTA, María, 2016, «Livia. Modelo de princesa imperial en el marco del poder de la dinastía Julio-Claudia», en: R. Rodríguez y M. J. Bravo (eds.), *Mujeres en tiempos de Augusto. Realidad social e imposición legal*, Valencia, 331-364.
- SÁNCHEZ MORENO, Eduardo, 1997, «La mujer en las formas de relación entre núcleos y territorios de la Iberia protohistórica. I. Testimonios literarios», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua* 10, 285-294.
- SALCEDO, Fabiola, 1996, *África. Iconografía de una provincia romana*, Madrid.
- , 1999, «Imagen y persuasión en la iconografía romana», *Iberia*, 2, 87-109.
- SALINAS DE FRÍAS, Manuel, 2010, «La provincia Ulterior entre Décimo Bruto y Augusto: Los precedentes republicanos de la Lusitania imperial. Los gobiernos provinciales», en: J. G. Gorges y T. Nogales (eds.), *Origen de la Lusitania romana (siglos I a.C.-I d.C.)- VII Table Ronde Internationale sur la Lusitanie romaine (Ier av.-Ier ap. JC.)*, Mérida, 105-122.
- SALINAS DE FRÍAS, Manuel - RODRÍGUEZ CORTES, Juana, 2004, «Corrientes religiosas y vías de comunicación en la Lusitania durante el Imperio romano», en: J. G. Gorges, E. Cerrilo y T. Nogales Basarrate (coords.), *V Mesa redonda internacional sobre Lusitania romana: las comunicaciones*, Madrid, 277-292.
- SALVIAT, François, 1980, «Neuf portraits de famille à Beziers», *DossaParis*, 64-75.
- SANDE, Siri, 1985, «Römische Frauenporträts mit Mauerkrone», *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 5, 151-171.
- SANTOS GENER, Samuel de los, 1944, *Memorias Museo Arqueológico Provincial* 4, 82.
- , 1950, *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*, Madrid.
- SAQUETE, José Carlos, 1997, *Las élites sociales de Augusta Emerita*, Mérida.
- , 2000, *Las vírgenes vestales. Un sacerdocio femenino en la religión pública romana*, Madrid.
- , 2015, «La fundación de Augusta Emerita», en: J. M. Álvarez Martínez, A. Carvalho y C. Fabio (eds.), *Lusitania Romana. Origen de dos pueblos*, Mérida.
- SCHEID, John, 2009, «Les restaurations religieuses d'Octavien / Auguste», *Le Principat d'Auguste. Réalités et représentations du pouvoir Autour de la Res publica restituta*, Rennes, 119-128.
- , 2012, «Epigraphy and Roman Religion», en: J. Davies y J. Wilkes (ed.), *Epigraphy and the Historical Sciences*, Oxford, 31-44.
- , 2013, *Les dieux, l'Etat et l'individu. Réflexions sur la religion civique à Rome*, Paris.
- , 2015, «Les Augustae et le culte des empereurs. Réflexions sur les rites célébrés dans ces lieux de culte», en: P. Gros, E. Marin y M. Zink (eds.), *Auguste, son époque et l'Augusteum de Narona*, Paris, 17-30.
- SEAR, David R., 1964, *Roman Coins and Their Values*, London.

- SEGUÍ MARCO, Juan José, 1988, *Patronato y patronos públicos en Hispania durante el Alto Imperio*, Valencia.
- SESE ALEGRE, Gema, 1994, *El teatro romano de Segobriga (Tesis doctoral inédita)*, Madrid.
- SEVERY, Beth, 2003, *Augustus and the Family at the Birth of the Roman Empire*, London-New York.
- SIMON, Erika, 1967, *Ara Pacis Augustae*, Greenwich.
- SMADJA, Elisabeth, 1978, «L'inscription du culte impérial dans la cité: l'exemple de Lepcis Magna au début de l'Empire», *Dialogues d'histoire ancienne* 4, 171-186.
- SMITH, Robert R.R., 1990, «Mith and Allegory in the Sebasteion», en: Roueché, C. y Erim, K. T., *Aphrodisias Papers. Recent Work On Architecture and Sculpture: including the papers given at the second International Aphrodisias Colloquium held at King's College, London, on 14 November, 1987*, Ann Arbor, 89-100.
- SORIA SÁNCHEZ, Valentín, 1995, «Catalogación de inscripciones recientes de Extremadura», *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología. Vigo 1993. II*, Vigo, 383- 387.
- SOTO CHICA, José, 2016, «Cleopatra. La reina de las tres cobras», en: R. Rodríguez y M. J. Bravo, *Mujeres en tiempos de Augusto: Realidad social e imposición legal*, Valencia, 251-286.
- SOUZA, Vasco de, 1990, *Corpus signorum Imperii Romani. Corpus der Skulpturen der römischen Welt. Portugal*, Coimbra.
- SPICKERMANN, Wolfgang, 2013, «Women and the Cult of *Magna Mater* in the Western Provinces» en: Helmelrijk, E. y Woold, G., *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden-Boston, 147-170.
- STEWART, Andrew, 2008, *The Social History of Roman Art*, Cambridge.
- , 2014, *Art in the Hellenistic World. An Introduction*, New York.
- STIRLING, Lea M., 2012, «A New Portrait of Livia from Thysdrus (El Jem, Tunisia)», *American Journal of Archaeology* 116, 4, 625-647.
- STRADA, Jacobo, 1575, *C. Iulii Caesaris rerum gestarum commentarii XIV*, Frankfurt.
- STRANO, Silvio, 2008, «Nuevas consideraciones en torno a la Cleopatra del Esquilino de la Centrale Montemartini de Roma», *Odas* 2, 62-95.
- STYLOW, Armin U., 1996, «De Corduba a Colonia Patricia. La fundación de la Corduba romana», *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica. Coloquio internacional*, Córdoba, 77-85.
- STYLOW, Armin U. - ATENCIA PÁEZ, Rafael - GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Julián - GONZÁLEZ ROMÁN, Cristóbal - PASTOR MUÑOZ, Marcelo - RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro (con la colaboración de GIMENO, Helena - RUPPERT, Monika - SCHMIDT, Manfred G., 1998, *Corpus Inscriptionum latinarum II. Inscriptiones Hispaniae Latinae. Editio altera. Pars V. Conuentus Astigitanus*, Berlin-New-York.



- SYME, Ronald, 1939, *The Roman Revolution*, Oxford. Edición española Barcelona 2011.
- TANSINI, Raffaella, 1995, *I ritratti de Agrippina Maggiore* (Supplementi alla Rivista di Archeologia suppl. 15), Roma.
- TAYLOR, Lily Ross, 1931, *The Divinity of the Roman Emperor*, Middletown, Connecticut.
- TEJA NEGREDO, Natalia, 2014, «Las emperatrices de la dinastía Julio-Claudia», *Revista de Claseshistoria* 415, 1-27.
- THEVENOT, Émile, 1948, *Les Gallo-romains*, Vendôme.
- , 1966, *Histoire des Gaulois*, Paris.
- THOMASON, Bengt. E., 1996, «Fasti Africani», *Senatorische und ritterliche Amtsträgerin den römischen Provinzen Nordafrikas von Augustus bis Diokletian, Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom* 40, Roma.
- TOUTAIN, Jules F., 1911, «Sacerdos. Romae», *DictAntGrRom* IV, 2, 944-955.
- TORELLI, Mario, 1977-1978, «La valetudo atrox di Livia del 22 d. C., l'Ara Pietatis Augustae e i calendari», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. 1. Studi classici*, 1, 179-183.
- TORRENT, Armando José, 1985, *Derecho público romano y sistema de fuentes*, Oviedo.
- TRAN, Nicolas, 2006, *Les membres des associations romaines. Le rang social des collegiatu en Italie et en Gaules, sous le Haut-Empire*, Roma.
- TREGGIARI, Susan 1996, «Women in Roman Society», en: D. E. E. Kleiner y S. B. Matheson (eds.), *I Claudia. Women in the Ancient Rome*, New Haven, 116-125.
- TRILLMICH, Walter, 1989-1990, «Un *sacrarium* del culto imperial en el teatro de Mérida», *Anas* 2/3, 87-102.
- , 1993, «Hispanien und Rom aus der Sicht Roms und Hispaniens», *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz, 41-69.
- , 1995, «Gestalt und Ausstattung des Marmorforums in Merida. Kenntnisstand und Perspektiven», *MM* 36, 269-291.
- , 2004, «Monumentalización del espacio público emeritense como reflejo de la evolución histórica colonial: el ejemplo del teatro emeritense y sus fases», en: T. Nogales, *Augusta Emerita. Territorios, espacios, imágenes y gentes en Lusitania romana*, Mérida, 275-284.
- , 2008, «La contemporaneidad de lo heterogéneo: continuidad formal y transformación estilística del modelo urbano en la escultura “provincial” emeritense», en: J. P. Bernardes (ed.), *Actas de IV congreso de arqueología peninsular*, Faro, 233-248.
- TRILLMICH, Walter - HAUSCHILD, Theodor - BLECH, Michael - NIEMEYER, Hans Georg - NÜNNERICH-ASMUS, Annette - KREILINGER, Ulla, 1993, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz.

- TRIMBLE, Jennifer, 1995, «Gestalt und Ausstattung des “Marmorforum” in Mérida», *MDAI(M)* 36, 269-291.
- , 2011, *Women and visual replication in roman imperial art and culture*, Cambridge.
- , 2017a, «Framing and social identity in roman portrait statues», en: V. Platt y M. Squire (eds.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge, 317-352.
- , 2017b, «Communicating with images in the Roman Empire», en: F. S. Naiden y J. A. R. Talbert (eds.), *Mercury's wings: Exploring Modes of Communication in the Ancient World*, Oxford, 106-127.
- , 2018, «Appropriating Egypt for the *Ara Pacis Augustae*», en: M. Loar, C. MacDonald y D. Padilla-Peralta (eds.), *Rome, Empire of Plunder: the Dynamics of Cultural Appropriation*, Cambridge, 109-136.
- TRUNK, Markus, 1998: «Zur Bauornamentik des römischen Theaters von Segobriga», *MM* 39, 151-175.
- VALVERDE Y PERALES, Francisco, 1902, «Antigüedades romanas de Baena», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 40, 253-257.
- , 1903, «Antigüedades romanas de Baena», *Boletín Real Academia de la Historia* 43, 521-525.
- , 1905, «Antigüedades romanas de Andalucía. Excavaciones en el Cerro del Minguillar cerca de Baena», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 46, 167-168.
- VALVERDE, Isabel - PICAZO, Marina, 2008, «¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura», en: M<sup>a</sup> J. Castillo Pascual (ed.), *Congreso Internacional “Imágenes”. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales: International Conference “Imágenes”, The reception of Antiquity in performing and visual Arts: Universidad de La Rioja, Logroño 22-24 de octubre de 2007*, Logroño, 515-528.
- VALLEJO RUIZ, José M<sup>a</sup>, 2005, «La composición de la antroponimia antigua de la Península Ibérica», *Palaeohispanica: Revista sobre lenguas y culturas de la Hispania antigua* 5, 99-134.
- VAN ANDRINGA, William, 2017, *La religion en Gaule romaine. Piété et politique (Ier-IVe siècle apr. J.-C.)*, Paris.
- VAN BREMEN, Riet, 1996, *The Limits of Participation: Women and Civic Life in the Greek East in the Hellenistic and Roman Periods*, Amsterdam.
- VARNER, Eric R., 2008, «Transcending Gender: Assimilation, Identity, and Roman Imperial Portraits», en: S. Bell e I. L. Hansen (eds.), *Role Models in the Roman World. Identity an Assimilation*, Michigan, 185-206.
- VAQUERIZO GIL, Desiderio, 1996, «Torso de una estatua thoracata», en: *Córdoba en tiempos de Séneca. Catálogo de la exposición*, Córdoba, 34-37.

- VARGA, Rada - RUSU-BOLIEDT, Viorica, 2017, *Official Power and Local Elites in the Roman Provinces*, New York.
- VARNER, Eric R., 1995, «Domitia Longina and the Politics of Portraiture», *AJA* 99, 187-206.
- , 2004, *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Boston.
- VASCONCELLOS, José Leite de, 1913, *Religiões da Lusitânia*, Lisboa.
- VENTURA, Ángel - BERMÚDEZ, José Manuel - LEÓN, Pilar, 1996, «Análisis arqueológico de la Córdoba Romana: Resultados e hipótesis de la investigación», *Colonia Patricia Corduba. Una reflexión arqueológica. Coloquio internacional*, Córdoba, 87-118.
- VERSLUYS, Miguel John, 2013, «Orientalising Roman Gods», en: L. Bricault y C. Bonnet, *Panthée: religious transformations in the Graeco-Roman Empire*, Leiden, 235-260.
- VEYMIERS, Richard, 2014, «Les basileion, les reines et Actium», en: L. Bricault y M. J. Versluys (eds.), *Power, Politics and the Cults of Isis*. Proceedings of the Vth International Conference of Isis Studies, Boulogne-sur-Mer, October 13-15 2011, RGRW 180, Leiden, 195-236.
- VEYNE, Paul, 1976, *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris.
- , 2016, *Sexo y poder en Roma*, Barcelona.
- VIAL, Manuel, 2010, «Familia, muerte y matrimonio. De la familia extensa de la Roma arcaica a la familia nuclear de la Antigüedad tardía», *Revista Chilena de Historia del Derecho* 22, 287-317.
- VICENT ZARAGOZA, Ana Mª, 1965, *Guía del Museo Arqueológico de Córdoba*, Madrid.
- , 1970, «Nuevos hallazgos en Sacili Martialis», *IX Congreso Nacional de Arqueología*, Mérida, 784-792.
- , 1984-1985, «Lote de esculturas romanas de los Altos de Santa Ana», *Corduba Archaeologica* 15, 55-62.
- , 1987, «Retrato de Iulia Augusta en el Museo Arqueológico provincial de Córdoba», *Archivo de Historia Levantina* 17, 351-366.
- , 1989, *Retratos romanos femeninos del Museo Arqueológico de Córdoba*, Córdoba.
- VILLARONGA GARRIGA, Leandro, 1979, *Numismática antigua de Hispania. Iniciación a su estudio*, Barcelona.
- VIU Y MOREU, José de, 1852, *Extremadura. Colección de sus inscripciones y monumentos, seguida de reflexiones importantes sobre el pasado, lo presente y el porvenir de estas provincias*, Madrid.
- VIVES GATELL, José, 1971, *Inscripciones latinas de la España romana*, Barcelona.
- VON WERTHEIMER, Oscar, 1963, *Cleopatra*, Barcelona.

- VV.AA., 1997, *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia dell'imperio. Catálogo de la exposición*, Milano.
- VV.AA., 1990, *Los bronceos romanos en España*, Madrid.
- WALKER, Susan, 1994, «The Imperial Family as Seen in Cyrene», *Lybian Studies* 25, 167-184.
- WALLACE-HADRILL, Andrew, 1996, «Engendering the Roman House», en: D. E. E. Kleiner y S. B. Matheson (eds.), *I Claudia. Women in the Ancient Rome*, New Haven, 104-115.
- , 2008, *Rome's Cultural Revolution*, Cambridge.
- WEISS, Peter, 2005, «The Cities and Their Money», en: C. Howgego (ed.), *Coinage and Identity in the Roman Provinces*, Oxford, 57-62.
- WILLIAMSON, George, 2005, «Aspects of Identity», en Howgego, C. (ed.), *Coinage and Identity in the Roman provinces*, Oxford, 19-20.
- WINKES, Rolf, 1995, *Leben und Ehrungen der Livia: ein Beitrag zur Entwicklung des römischen Herrscherkultes von der Zeit des Triumvirats bis Claudius*, Wrocław.
- , 2000, «Livia. Portrait and Propaganda», en: D. E. E. Kleiner y S. B. Matheson (coords.), *I Claudia II. Women in Roman Art and Society*, Austin.
- WINTER, Franz, 1926, «Stilzusammenhänge in der römischen Skulptur Galliens und des Rheinlandes», *BJB* 13, 1-10.
- WITSCHERL, Christian, 2013, «The Public Presence of Women in the Cities of Roman North Africa» en: E. Helmrijk y G. Woold (eds.), *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden-Boston, 85-108.
- WOOD, Susan, 1999, *Imperial Women. A Study in Public Images 40 B.C.-A.D. 68*, Leiden-Boston.
- , 2000, «Mortals, Empresses and Earth Goddesses. Demeter and Persephone in Public and Private Apotheosis», en: D. E. E. Kleiner y S. B. Matheson (eds.), *I Claudia II. Women in Roman Art and Society*, Austin, 77-99.
- WOOLF, Greg, 1998, *Becoming Roman. The Origins of Provincial Civilization in Gaul*, Cambridge, 7-11.
- , 2008, «Divinity and Power in Ancient Rome», en: N. Brisch (ed.), *Religions and Power: Divine Kingship in the Ancient World and Beyond*, Chicago, 173-259.
- WOODBULL, Margaret L., 2004, «Matronly Patrons in the Early Roman Empire. The Case of Salvia Postuma», en: F. McHardy y E. Marshall (eds.), *Women's Influence on Classical Civilization*, London, 75-91.
- WYKE, Maria, 2009 «*Meretrix regina: Augustan Cleopatras*» en: J. Edmondson (ed.), *Augustus*, Edinburgh, 197-243.
- ZANKER, Paul, 1992, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.

# CATÁLOGO



## **INTRODUCCIÓN AL CATÁLOGO**

El presente catálogo está formado por seis apartados diferenciados, en los que se ha estudiado detalladamente cada una de las fuentes materiales tratadas. Para ello se ha desarrollado una base de datos de acuerdo al sistema PETRAE del Instituto Ausonius de la Université Bordeaux-Montaigne.

El orden seguido en la realización de este catálogo está regido por dos factores, en primer lugar el temático (epigrafía, escultura, numismática, fuentes dudosas y fuentes desechadas) y en segundo lugar el topográfico en consonancia con las divisiones administrativas antiguas del Imperio romano.





## 1. EPIGRAFÍA

### II

I	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Colonia Iulia Emerita Augusta</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Mérida
	PROVINCIA ROMANA	<i>Lusitania</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Extremadura
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Badajoz
	SOPORTE	Pedestal
	MATERIAL	Mármol
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	Fragmento superior izquierdo de un bloque, reutilizado para hacer un plinto. Fue recortado por el lado derecho y la parte inferior, por lo que se han perdido la mitad derecha y la mitad inferior.
	LUGAR DE HALLAZGO	Mérida
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	Se descubrió en los años 80 en Mérida, pero no se conocen los detalles de su hallazgo.
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	Consortio de la ciudad de Mérida. N° de inventario: 700.4
	ALTURA DEL SOPORTE	38,5
	LONGITUD DEL SOPORTE	28,7 x 12,5 cm
II	<b>DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO</b>	El campo epigráfico se localiza en la cara principal del pedestal inserto en un cuadro de moldura. Como consecuencia de su estado fragmentado no se conserva en su totalidad. La línea izquierda se halla difuminada y su lectura es compleja.
	DATACIÓN DEL TEXTO	Mitad del s. I d.C.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Se trata de una inscripción en honor al divino Augusto y la divina Augusta, por lo que mínimamente tiene que remitir cronológicamente al principado de Claudio y a la apoteosis de Livia Drusila el año 42.
	ESCRITURA	Capital
	ESTILO DE ESCRITURA	Capital cuadrada elegante. El tamaño de la primera línea es superior al del resto de líneas. La I sobresale sobre las demás letras. Los rasgos paleográficos y el formulario coinciden con la inscripción I2.
	BIBLIOGRAFÍA	AE 1997, 777a; HEp 1997, 110; CIIAEmerita 20. EDMONSON 1997, 89-105.
	ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	4,2
	ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	5,1
	ALTURA MEDIA INTERLINEAL	

## II

### III TEXTO

	DIVO A ET DIVA SACRVM
TRANSCRIPCIÓN	DIVO A[ugusto] ET DIVA[e Augustae] SACRVM[- - -] . [- - -] [- - -] [- - -]
TRADUCCIÓN	Consagrado al divino Augusto y a la divina Augusta.
TIPO DE TEXTO	Cultural
APARATO CRÍTICO	La lectura siempre ha sido la misma, no presenta variaciones.
COMENTARIO	Se cree que el trozo perdido contendría el nombre y el cargo del dedicante y la fórmula de consagración. La importancia de esta pieza es notable, ya que se trataría del primer epígrafe de Occidente dedicado al emperador y a la emperatriz como divino Augusto y divina Augusta.



Fuente: CIIA Emerita 20

## I2

I LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Colonia Iulia Emerita Augusta</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Mérida
PROVINCIA ROMANA	<i>Lusitania</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Extremadura
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Badajoz

**I2**

SOPORTE	Consola de estatua
MATERIAL	Mármol
DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	Consola con forma de paralelepípedo, conserva los restos de moldura en su parte superior, aunque su esquina derecha inferior esté fragmentada. En la cara superior se observa un agujero circular de 5 cm y, se cree que debía existir otro en la parte perdida de la pieza, de manera que se pudieran encajar los pies de una estatua.
LUGAR DE HALLAZGO	Solar en su día perteneciente al palacio de los Condes de la Roma.
CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	Se redescubrió en 1943 durante las obras de alcantarillado del las Escuelas Nacionales.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Nacional de Arte Romano, Mérida. Nº de inventario: 1187.
ALTURA DEL SOPORTE	12 cm
LONGITUD DEL SOPORTE	(39) x 31 cm

<b>II</b> DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	El campo epigráfico se localiza en la cara principal del monumento inserto en un cuadro de moldura que hoy día casi no se conserva debido a su pésimo estado de conservación. La inscripción se ubica de forma simétrica en el campo epigráfico. Presenta letras capitales cuadradas elegantes y, sobresale el tamaño de la primera línea, mayor que el de la segunda y tercera. Las letras I y T presentan decoraciones embellecedoras.
DATACIÓN DEL TEXTO	42-54 d.C.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Se trata de una inscripción dedicada al matrimonio divino julio-claudio donde además se levantarían sendas esculturas en honor a dichos personajes.
ESCRITURA	Capital
ESTILO DE ESCRITURA	Capital cuadrada con rasgos de escritura libraria, la T tiene su trazo horizontal curvo e inclinado hacia arriba.
BIBLIOGRAFÍA	CIL II 473; ILS 6892; ERAE 50; CIIAE 21; AE 1946, 201; HEp 7, 1997, 110; HEp 7, 1997, 111; AE 1997, 777; HEp 9, 1999, 101; AE 1999, 870; AE 2000, 115; AE 2001, 1132; HEp 14, 2005, 59; ILER 1032. MAMERANUS s. XVI, 9; STRADA 1575, 158, 8; MORALES 1575 201; BOURDELOTUS 1581, 79; OCCO 1596, 20, 2; BRITTO 1597, 406; FR. FRANCISCO DE CORIA 1608, 34; BRITTO 1609, 544; MORENO DE VARGAS 1633 [1974], 61; MASDEU 1783-1805, 6, 132, 771; CEÁN 1832, 395, 473; FERNÁNDEZ Y PÉREZ 1826/1837 [1857], 65; VIU 1852, 1, 43; FORNER 1893, 110; ÁLVAREZ S. DE BURUAGA 1943, 45; Cf. GIL FARRÉS 1946, 240; EHRENBERG-JONES 1955, 112, ETIENNE 1958, 124-5; FISHWICK 1970, 79-82; GARCÍA IGLESIAS 1973, 50; TRILLMICH 1993, 119-120, 17; EDMONSON 1997, 91-92; DELGADO DELGADO 1999, 442-445 y 461; idem 2000, 133-134; LEFEBVRE 2001, 217-239; GONZÁLEZ HERRERO 2005, 243-55; GONZÁLEZ HERRERO 2006, 55-61.
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	1,5
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	2,5
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-

**III** TEXTO

DIVO AVGVSTO  
ALBINVS ALBVI F FLAMEN D  
DIVAE AVG PROVINCIAE LVSITAN

TRANSCRIPCIÓN DEL  
TEXTO

DIVO AVGVSTO [et divae Aug(ustae)]  
ALBINVS ALBVI F(ilius) FLAMEN D[ivi Augusti et]  
DIVAE AVG(ustae) PROVINCIAE LVSITAN[iae dedicavit]

TRADUCCIÓN DEL  
TEXTO

Al divino Augusto y a la divina Augusta de Albino, hijo de Albuo, flamen provincial de Lusitania del divino Augusto y de la divina Augusta lo dedica.

## TIPO DE TEXTO

Cultural

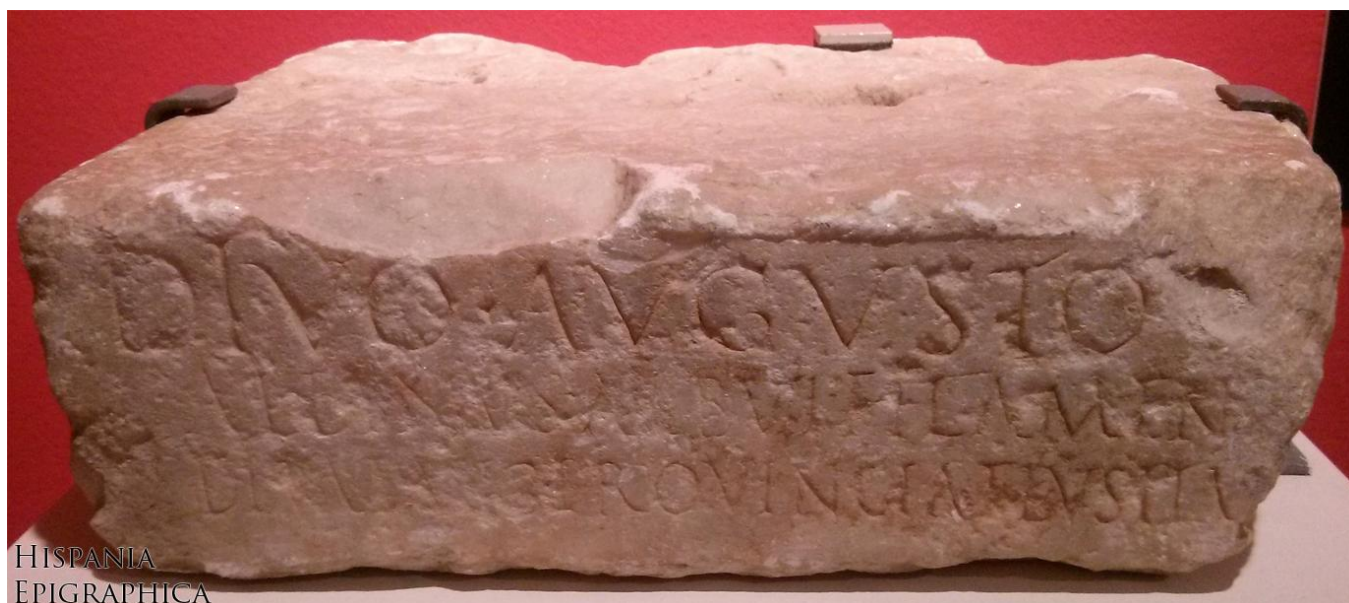
## APARATO CRÍTICO

Las diferentes lecturas condicionan el comentario.  
Hasta Hübner la lectura preferida de la línea 3 fue *Divi*, quizás por la coherencia con DIVO, por eso autores como Moreno de Vargas y Forner lo identifican con Augusto.  
Álvarez Sáenz de Buruaga dio DIVAE como lectura correcta tras lo cual los estudios buscaron una mujer.  
Según García Iglesias podría tratarse de Julia hija de Augusto (aunque era extraña la ausencia de nomen), o *Iulia* hija de Tito aunque también es extraño la ausencia de *nomen*.  
Trillmich observó la existencia de un resto de letra que identificó como P, restituyendo *flamen perpetuus*, lo que es extraño ya que el cargo solo duraba un año.  
Edmonson llega a la conclusión de que esta letra se trata de una D, a lo que solo le puede seguir IVI. Con esta restitución resuelve las incoherencias. Un flamen de una emperatriz divinizada, no una flaminica que hacía su dedicación al emperador.  
Se trata del flamen de la pareja imperial, del divino Augusto y de la divina Augusta.  
Aun así esta restitución ocasionaría una disimetría. En la primera línea sean conservado 11 letras, y 11 se han perdido; en la segunda y tercera se han conservado 20 y 23, pero Edmonson señala que en cada una de estas se habrían perdido 12. A pesar de esto la segunda línea parece que no da otro texto alternativo.  
*Albinus* es un "decknamen" de una estructura típicamente indígena, de forma que provendría del norte de la provincia.  
En lo que atañe a *dedicavit* Edmonson aboga por este porque es el que más se ajusta al espacio de la piedra. Aunque según Ramírez Sádaba no ha de excluirse un *dedit dedicavit* cuyo número se aproxima más a 23.  
Para Fita las letras son del s. II adelantado o época antonina, pero para García Iglesias por su carácter rústico puede no pertenecer al s. I, pero tampoco excluye esta posibilidad.

## COMENTARIO

La identificación de un *flamen* como sacerdote de la pareja divina julio-claudia revitaliza el debate ceñido entre quien realizaba el sacerdocio del culto imperial, si hombres, mujeres o ambos. Esta inscripción permite observar la evolución de dicho culto ya que al tratarse del flamen de la pareja, evidentemente es un hombre quien se encarga del culto de sendas divinidades y, por ende, debe tratarse de los inicios del culto imperial cuando aun el sacerdocio de Livia no se había instaurado de forma institucional ni organizada.

Fuente: [http://eda-bea.es/pub/list.php?refpage=%2Fpub%2Fsearch\\_select.php&quicksearch=Albinus+Albui](http://eda-bea.es/pub/list.php?refpage=%2Fpub%2Fsearch_select.php&quicksearch=Albinus+Albui)



**I3**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Colonia Iulia Emerita Augusta</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Mérida
	PROVINCIA ROMANA	<i>Lusitania</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Extremadura
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Badajoz
	SOPORTE	Placa
	MATERIAL	Mármol blanco
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	Fragmentado en varios pedazos. El lado izquierdo está cascado a diferencia del derecho que está en perfecto estado.
	LUGAR DE HALLAZGO	Post escena del teatro.
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Nacional de Arte Romano Mérida. Villalón, Palencia, Castilla y León, España.
	ALTURA DEL SOPORTE	86 cm
	LONGITUD DEL SOPORTE	59 x 2,2 cm de grosor
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	El campo epigráfico se localiza en la cara principal del monumento. No abarca toda la cara delantera, solo su parte superior y está escrito de forma simétrica con un eje central que permite el desarrollo de una inscripción clara y elegante.
	DATACIÓN DEL TEXTO	29-41 d.C.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Por la titulara del <i>cursus honorum</i> del personaje y el título de Livia Drusila aun no divinizada.
	ESCRITURA	Capital
	ESTILO DE ESCRITURA	Capital cuadrada. La inscripción presenta interpunciones de diferentes tipos: triángulos, triángulos espinosos y hojas de hiedra. En las letras sobresale la T de las líneas (3, 4, 6) y la I de la línea (5). La inscripción está hoy recuadrada y faltan los comienzos de las líneas 1 y 3.
	BIBLIOGRAFÍA	AE 1915, 95; ERAE 95; ILER 1558; CMBa, 211, 778. MÉLIDA ALINARI 1925, 211; ÉTIENNE 1958, 199; VIVES 1971, 1558; GARCÍA IGLESIAS 1973, 210-213; RAMÍREZ SÁDABA 1993, 393; TRILLMICH 1993, 115 y 117-122; FISHWICK 1994-1995, 177-178; SORIA SÁNCHEZ 1995 vol. II, 384; SAQUETE CHAMIZO 1997, 116 y 211; CABALLOS RUFINO 1998, 217-218; DELGADO DELGADO 2000, 136; GONZÁLEZ HERRERO 2002, 47-48.
	ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	3, 5 cm
	ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	4 cm
	ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-

## III TEXTO

N CORNELIO C F PA  
 SEV AED II  
 AMINI IVLIAE AVGVSTAE  
 PRAEFECTO FABR  
 AMICI  
 X PAGO AVGVSTO

## TRANSCRIPCIÓN

[C]N(aeo) CORNELIO C(ai) F(ilio) PA[p(iria)]  
 SEV(ero) AED(ili) II(viro)  
 [f]AMINI IVLIAE AVGVSTAE  
 PRAEFECTO FABR(um)  
 AMICI  
 [e]X PAGO AVGVSTO

## TRADUCCIÓN

A Cneo Cornelio Severo, hijo de Cneo, de la tribu Papiria, edil, duunviro, flamen de Julia Augusta, maestro de ingenieros militares, sus amigos (clientes) dedicaron este monumento.

## TIPO DE TEXTO

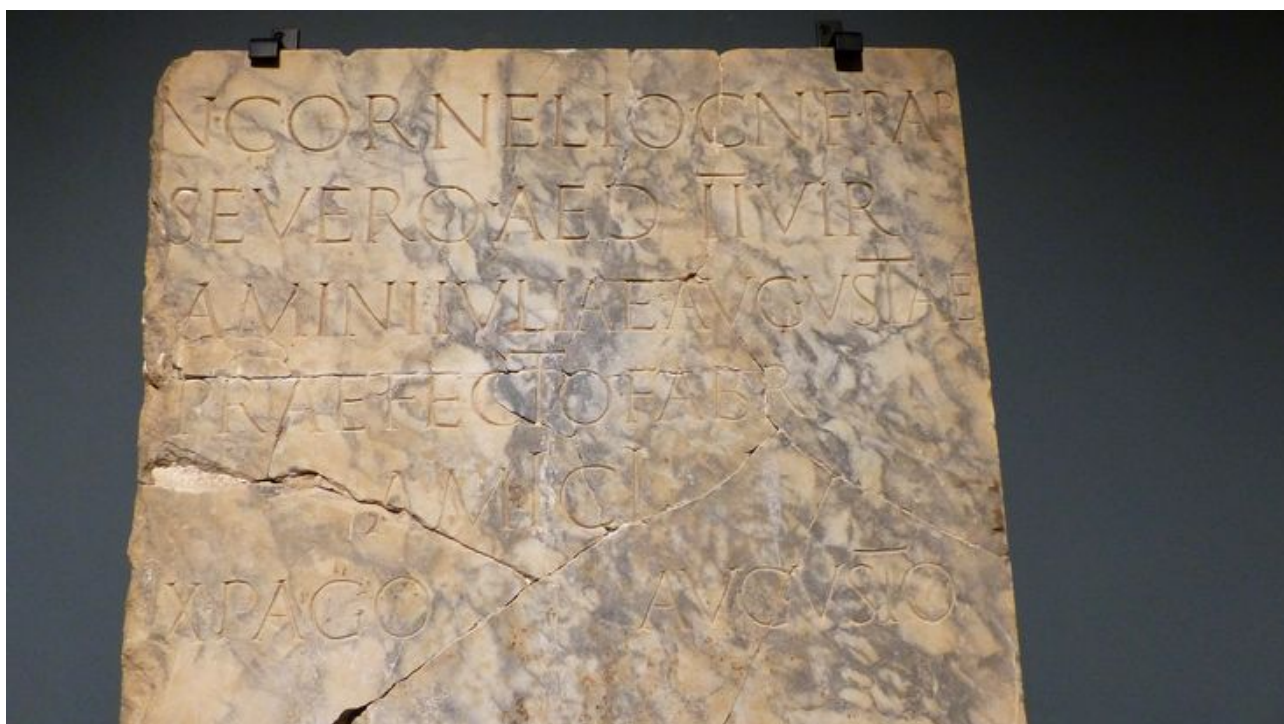
Honorífico

## APARATO CRÍTICO

La lectura siempre ha sido la misma.

## COMENTARIO

La inscripción es de suma trascendencia ya que se trata de un flamen que rinde culto a Julia Augusta, a la emperatriz viva Livia Drusila aun no deificada. Realizado en época de Tiberio o de Calígula, evidencia la trascendencia de la figura de esta dama. Se ha hallado un nuevo epigráfe paralelo perteneciente a la esposa del *flamen*.



Fuente: [http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s\\_language=de&bild=\\$AE\\_1915\\_00095\\_1.jpg;\\$AE\\_1915\\_00095\\_2.jpg;\\$AE\\_1915\\_00095.jpg;pp&nr=1](http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=de&bild=$AE_1915_00095_1.jpg;$AE_1915_00095_2.jpg;$AE_1915_00095.jpg;pp&nr=1)

**I4**

I	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Colonia Iulia Emerita Augusta</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Mérida
	PROVINCIA ROMANA	<i>Lusitania</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Extremadura
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Badajoz
	SOPORTE	Tablero de tamaño monumental
	MATERIAL	Mármol
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	Fracturado y desgastado. Solo se conservan cuatro pedazos, falta la gran parte de la inscripción y del monumento.
	LUGAR DE HALLAZGO	En el pavimento de uno de los vomitorios del anfiteatro.
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	Fragmentado en 3 pedazos. 1) Roto por la derecha con el borde superior redondeado. 2) Roto a la izquierda y derecha con el borde superior redondeado. 3) Roto por la izquierda y derecha con el borde superior redondeado con el dorso pulido. 4) Fragmento sin restos de escritura.
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	Parte superior del jardín del Teatro romano (lugar no accesible a turistas, área privada).
	ALTURA DEL SOPORTE	1) 67 cm 2) 28 cm 3) 59 cm 4) 21 cm
	LONGITUD DEL SOPORTE	1) 50 x 7 cm 2) 72 x 9 cm 3) 70 x 9 cm 4) 18 x 9 cm
II	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	Fragmentado en múltiples pedazos. Prácticamente ilegible.
	DATACIÓN DEL TEXTO	Mérida: época de Augusto García Iglesias: posterior al 19 d.C.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Por las letras pueden pertenecer a época de Augusto o a un período más amplio. Debido a la imposibilidad de identificar al cien por cien a Livia, Ramírez Sádaba presenta una datación más tardía, correspondiente a las reformas del teatro en el s. II d.C.
	ESCRITURA	Capital
	ESTILO DE ESCRITURA	Capital cuadrada. Los pies de las letras son muy rectos y la incisión ancha y sin poliuretanos.
	BIBLIOGRAFÍA	CIL II 3102; ILSE 623; MÉLIDA 1919, 35; MÉLIDA 1925, 172; GARCÍA IGLESIAS 1973, 116-117; RAMÍREZ SÁDABA 1995, 295-97; RAMÍREZ SÁDABA 2003, 128-131; ABASCAL - GIMENO, 2000, 153, 177.
	ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	35 cm
	ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	37 cm, la I.
	ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-



III	TEXTO	[ - - ]LIV[.] / [.]AV[.] / [.]STA[.]
	TRANSCRIPCIÓN	[---]LIV[AE] AV[GV]STA[E]
	TRADUCCIÓN	A Livia Augusta.
	TIPO DE TEXTO	-
	APARATO CRÍTICO	<p>Mélida (1919, 35; 1925, 172 n. 174) creyó que estos tres fragmentos formaban parte de una misma inscripción. Pensó en la siguiente reconstrucción: (JV)LIV(S)? AV(GVSTVS) (POTE)STA(TE), pero en su segunda edición lo sustituyó por LIV(IA)?</p> <p>García Iglesias (1973, 41) basándose en la segunda ordenación realizada por Mélida propuso “podría tratarse asimismo del título de [AVGV]STA referido a Livia”.</p> <p>Ramírez Sádaba (1995, 296) recordó que Livia nunca fue denominada Livia Augusta, y que no existen documentos en todo el Occidente romano con la referencia Livia Augusta, aunque sí en Galicia (CIL XIII, 1366), aunque esta referencia sería muy rara para <i>Emerita Augusta</i> ya que en esta ciudad las monedas se acuñaron con el nombre de <i>Iulia Augusta</i> (Beltrán 1976, 98).</p>
	COMENTARIO	<p>Como consecuencia de toda esta argumentación es imposible restituir ningún texto satisfactoriamente.</p> <p>Por el carácter monumental de las letras Mélida (1919, 35) pensó que se grabaron “acaso en un alto friso que tuviese la portada principal del anfiteatro por occidente”.</p>



Fuente: Ramírez Sádaba, ,  
 Catálogo de las inscripciones  
 imperiales de Augusta Emerita,  
 2003, Ap. 1



**I5**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Olisipo Felicitas Iulia</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Lisboa
	PROVINCIA ROMANA	<i>Lusitania</i>
	LOCALIZACIÓN N1	Portugal
	LOCALIZACIÓN N2	Región de Lisboa
	LOCALIZACIÓN N3	Gran Lisboa
	LOCALIZACIÓN N4	Distrito de Lisboa
	SOPORTE	Posible base de estatua
	MATERIAL	-
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-
	LUGAR DE HALLAZGO	En el arco de la Consolación
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	Perdida
	ALTURA DEL SOPORTE	-
	LONGITUD DEL SOPORTE	-
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	-
	DATACIÓN DEL TEXTO	Étienne: Principado de Tiberio 14-37 d.C. Vasconcelos y Sara Henriques dos Reis: 15-19 d.C.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Germánico falleció en el año 19 d.C. y Livia recibió el título de Augusta sólo después del año 14 d. C. por lo que la inscripción debió de realizarse en esta horquilla temporal.
	ESCRITURA	-
	ESTILO DE ESCRITURA	-
	BIBLIOGRAFÍA	CIL II 194; ILS 6896; RAP 537; OLISIPO 41. ÉTIENNE 2002, 100.
	ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	44 cm
	ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	71 x 11 cm
	ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-

**I5****III** TEXTO

Q IVLIO Q F GAL PLOTO  
 AED IIVIR FLAMINI  
 GERM CAES FLA  
 MINI IVLIAE AVG IN PERPETVM

## TRANSCRIPCIÓN

Q(uinto) IVLIO Q(uinti) F(ilio) GAL(eria) PLOTO  
 AED(ili) II VIR(o) FLAMINI  
 GERM(anici) CAES(aris) FLA  
 MINI IVLIAE AVG(ustae) IN PERPETV(u)M

## TRADUCCIÓN

A Quinto Iulio, hijo de Quinto Glaeria Ploto, edil duunviro flamen de Germánico César, flamen de Julia Augusta, perpetuamente.

## TIPO DE TEXTO

Honorífico

## APARATO CRÍTICO

La lectura siempre ha sido la misma.

## COMENTARIO

Su estudio permite profundizar en el desarrollo del culto imperial en época de Tiberio, lo que evidencia la inexistencia de un abandono de dicho culto. La mención de Germánico y de Livia muestra el culto en vida rendido a los distintos miembros distinguidos de la familia julio-claudia.

**I6****I**

## LUGAR NOMBRE ANTIGUO

*Scallabis*

## LUGAR NOMBRE MODERNO

Santarém

## PROVINCIA ROMANA

*Lusitania*

## LOCALIZACIÓN N1

Portugal

## LOCALIZACIÓN N2

Distrito de Santarem

## LOCALIZACIÓN N3

Comunidad intermunicipal Leziría do Tajo

## SOPORTE

Pedestal

## MATERIAL

Mármol

## DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO

Monolito que sirvió de base de estatua. En su parte superior tiene una cavidad cuadrada. La parte izquierda fue longitudinalmente retallada, afectando al inicio de todas las líneas. El lado derecho también está dañado sobre todo por la parte superior.

## LUGAR DE HALLAZGO

Posiblemente en el demolido convento de Santo Domingo.

## CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO

-

## LUGAR DE CONSERVACIÓN

Museu Muncipal de Santarem

## ALTURA DEL SOPORTE

120 cm

## LONGITUD DEL SOPORTE

49,5 cm

**II**

## DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO

El campo epigráfico se localiza en la cara principal del monumento. Debido a su retallado en la parte izquierda y su ruptura en la parte superior derecha no se puede realizar una lectura completa de la inscripción. El texto está escrito de forma simétrica en torno a un eje central.

**I6**

DATACIÓN DEL TEXTO	Época de Claudio.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Año 48 d.C. consulado de Vitelio y Vipstano.
ESCRITURA	Capital
ESTILO DE ESCRITURA	Capital cuadrada. Presenta interpunciones triangulares. En la línea tres se observa un II muy rayado; en la línea cinco el nexa NI; y en la línea siete, la última I longa.
BIBLIOGRAFÍA	ILER 5540; HAE 2640; RAP 546; HEp 4, 1994, 1084; AE 1966, 177; AE 1999, 870. ALMEIDA - FERREIRA 1966, 27-31; ÉTIENNE 2002, 101.
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	3,8 cm
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	5,1 cm
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-

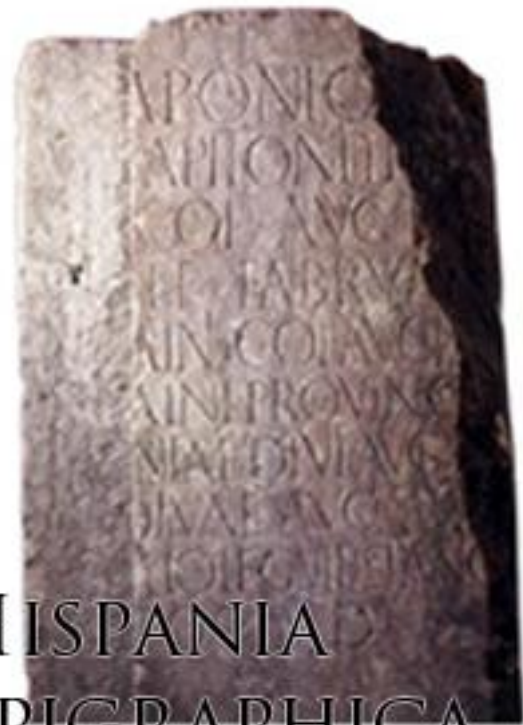
**III TEXTO**

MPONIO M F  
CAPITONI II  
COL AVG E  
AE FABRV  
IN COL AVG EM  
MINI PROVINC NIAE DIVI AVG  
DIVAE AVG  
LIO L F VIPSTANO COS D D

TRANSCRIPCIÓN	[L(ucio) Po]MPONIO M(arci) F(ilio) CAPITONI II [viro] COL(oniae) AVG(ustae) E[m(eritae)] [pr]AE(fecto) FABRV[m] [flam]IN(i) COL(oniae) AVG(ustae) EM(eritae)] [fla]MINI PROVINC(iae) [Lusita]NIAE DIVI AVG(usti) DIVAE AVG(ustae) [A(ulo) Vitel]LIO L(uci) F(ilio) VIPSTANO CO(n)S(ulibus) D(ecreto) D(ecurionum)
TRADUCCIÓN	A Lucio Pomponio Capitón, hijo de Marco, duunviro de la colonia Augusta Emérita, jefe de los obreros, flamen de la colonia Augusta Emerita, flamen de la provincia Lusitania del divino Augusto y de la divina Augusta, en el consulado de Aulo Vitelio, hijo de Lucio, y Vipstano, por decreto de los decuriones.
TIPO DE TEXTO	Honorífico
APARATO CRÍTICO	La lectura siempre ha sido la misma.
COMENTARIO	El título de <i>flamen provinciae</i> permite observar la evolución del culto imperial en el territorio lusitano.



## HISPANIA EPIGRAPHICA



## HISPANIA EPIGRAPHICA

I7

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Anticaria</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Antequera
	PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Málaga
	LOCALIZACIÓN N4	Arco de los Gigantes
	SOPORTE	Base de estatua (Bartman).
	MATERIAL	Bloque de mármol rojizo de las cercanas canteras de Torcal.
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	Está fragmentada en su parte superior izquierda y parte inferior derecha además de tener un golpe de dimensiones considerables en la parte central que impide la lectura certera del campo epigráfico. Estas letras cortadas y gastadas, según el CIL II, fueron propiciadas por las piedras arrojadas a dicha torre en el combate y la conquista de Antequera.
	LUGAR DE HALLAZGO	Arco de los Gigantes.
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Municipal de Antequera
	ALTURA DEL SOPORTE	0,40 m

## I7

LONGITUD DEL SOPORTE	0,60 m
II DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	<p>El epígrafe presenta una peculiaridad. En una de sus caras se inscribió la copia del epígrafe original. Se hizo en el s. XVI a efectos de su exposición en el Arco de los Gigantes. Al hacer el rebaje que bordea los cuatro lados de la cara ahora inscrita pereció una línea de la inscripción. Cuando la piedra se embutió en uno de sus muros el texto original quedó oculto, dándose por perdido hasta 1980.</p> <p>El campo epigráfico se localiza en la cara principal de un bloque. El texto está inscrito a partir de un eje simétrico central, pero se ubica más hacia la parte superior que la inferior. El epígrafe ocupa en la piedra un espacio de 0,28 m x 0,63 m. Las letras, capitales dibujadas con magnífica factura y elegancia, están bien ordenadas y poseen un tamaño mayor en las primeras tres líneas 4 cm que en las dos inferiores 3 cm.</p>
DATACIÓN DEL TEXTO	Reinado de Tiberio o Claudio.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	La inscripción hace referencia a Livia como <i>Iulia Augusta</i> , de forma que ya ha sido adoptada <i>post mortem</i> por Augusto además de recibir el <i>cognomen</i> de Augusta, y no se la hace referencia como divina, por lo que debe de tratarse de un momento anterior a su divinización por Claudio.
ESCRITURA	Capitales. El tipo de letra corresponde a sendos reinados ya que se obtiene a base de <i>puncta triangularia</i> de lados curvos.
ESTILO DE ESCRITURA	Capitales cuadradas
BIBLIOGRAFÍA	CIL II 2/5, 748 ; CIL II 2038; HEp n° 2999 EHRENBERG-JONES 1976, 123; ATENCIA PÁEZ 1980, 82.84; HAHN 1994, 70; BARTMAN 1998, 203.
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	3 cm
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	4 cm
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	
III TEXTO	<p style="text-align: center;">MATRI TI CAESARIS AVG PRINCIPIS ET CONSER T DRVSI GER MANICI GE IS ORBIS M CORNELIVS PROCVLVS PONTVFEX CAESARVM</p>
TRANSCRIPCIÓN (de la lectura escogida para trabajar)	<p style="text-align: center;">[IVLIAE AVG(ustae) DRVSI [fil(iae)]DIV[I Aug(usti)] [uxori?] MATRI TI(beri) CAESARIS AVG(usti) PRINCIPIS ET CONSERVATORIS ET DRVSI GER MANICI GE[NETR]I{s} ORBIS M(arcus) CORNELIVS PROCVLVS PONTVFEX(!) CAESARVM</p>
TRADUCCIÓN	A <i>Iulia Augusta</i> hija de Druso y del Divino Augusto, madre de Tiberio César Augusto príncipe y conservador y de Druso Germánico, <i>genetrix orbis</i> , Marco Cornelio Proculo, pontífice de los Césares.
TIPO DE TEXTO	Culto imperial

Accursius:  
 IVLIAE AVG DRVSI DIV  
 MATRI TI CAESARIS AVG PRINCIPIS  
 ET CONSERVATORI ET DRVSI GER  
 MANICI GENT I ORBIS  
 MAR CORNELIVS PROCVLVS  
 PONTVFEX CAESARVM

Vilches:  
 LIVIAE DRVSI DIVI F MATRI  
 TIB CAESARIS AVG PRINCIPIS ET  
 CONSERVATORIS ET DRVSI GER  
 MANICI GENIALIS ORBIS  
 MARCVS CORNELIVS PROCVLVS  
 PONTVFEX CAESARVM

Las lecturas de Accursius y Vilches son erróneas ya que fueron efectuadas sobre la copia del s. XVI de la inscripción y no de la original.

La expresión de *Genialis Orbis* es desconocida en la titulación de Livia y carece de sentido, mientras que la referencia de *Genetrix Orbis* dada por Accursius dota al epígrafe de una connotación dinástica y de legitimación del poder en época tiberiana como antecesora tanto del *princeps* Tiberio como de su heredero Germánico.

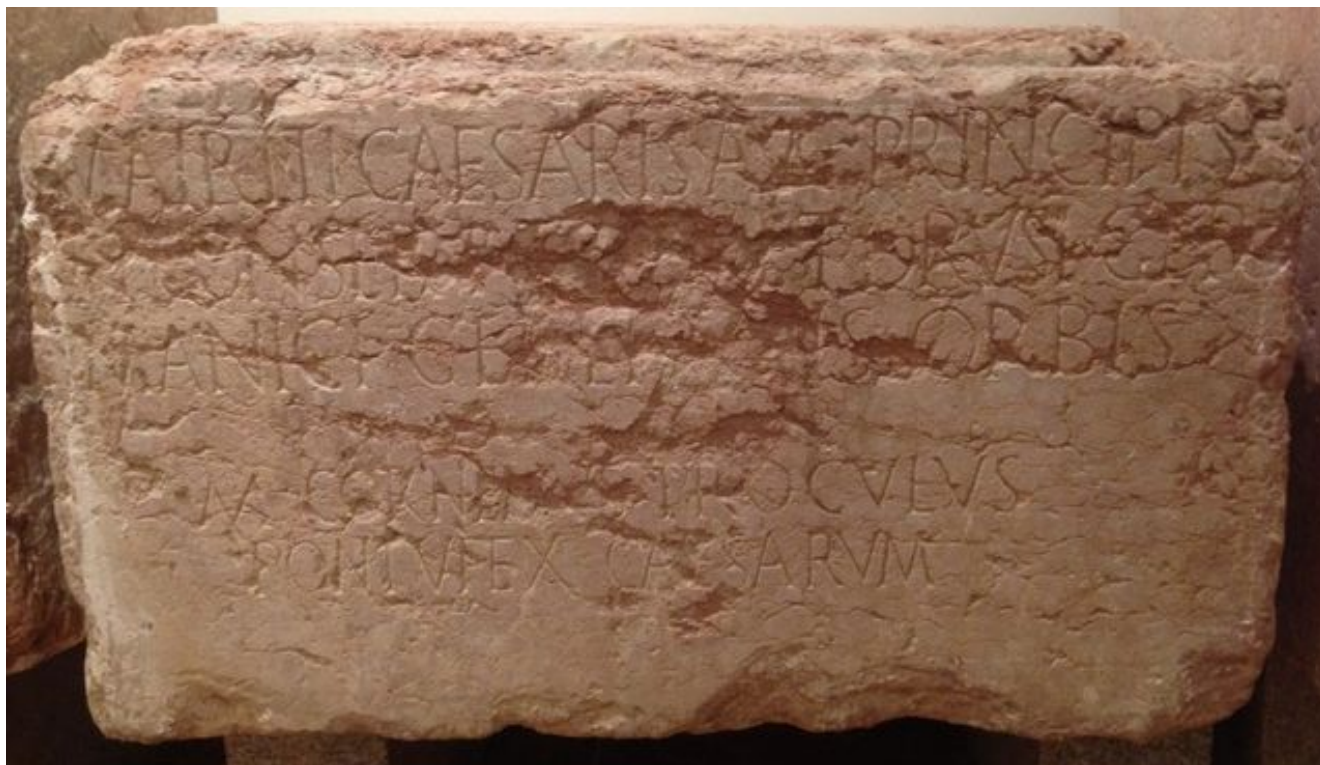
La transcripción dada en *HEp*:

*Iuliae Aug(ustae) Drusi [fil(iae)] div[i Aug(usti)] / matri Ti(beri) Caesaris Aug(usti) principis / et conservatoris et Drusi Ger/manici genet[ric]i{s} orbis / M(arcus) Cornelius Proculus / pontufex Caesarum*

Localiza la posición de Livia como hija en la figura de Druso, su padre, y deja aislada la figura de Augusto. Bartman en su traducción del epígrafe: “M. Cornelius Proculus, Priest of the Caesars [dedicated this] to *Iulia Augusta*, mother of the world, daughter of Drusus, wife of the divine *Augustus*, mother of *Tiberius Caesar Augustus*, *princeps* and *conservator*, and fo Drusus Germanicus”; pero en la inscripción en ningún momento se hace referencia al término *uxor* como mujer de Augusto. Si se toma como ejemplo y guía la transcripción realizada del epígrafe procedente de *Segobriga*, el paralelo es incorrecto ya que en el se ha conservado una referencia que en *Anticaria* no, el vínculo entre Germánico y Livia como *avia*. Es destacable que en la reconstrucción de esta última inscripción sea incluida la referencia de Germánico como hijo de Tiberio, por lo que ¿por qué no se habría de hacer referencia a Livia como hija de Augusto? De esta forma, en la transcripción o añadimos *uxori Divi Augusti*, o interpretamos que la inscripción hace referencia a Livia como hija de ambos hombres.

*Iuliae Aug(ustae) Drusi [fil(iae) uxori] div[i Aug(usti)] / matri Ti(beri) Caesaris Aug(usti) principis / et conservatoris et Drusi Ger/manici genet[ric]i{s} orbis / M(arcus) Cornelius Proculus / pontufex(!) Caesarum*

Se trata de un epígrafe único en Occidente en cuanto que en él se hace referencia a Livia no solo como *Genetrix* de la familia imperial, sino como *genetrix* del imperio romano y como vínculo entre la República romana y el Imperio al incidir tanto en su descendencia familiar biológica como su introducción en la familia *Iulia* tras una adaptación *post mortem*.



Fuente: [http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s\\_language=de&bild=\\$MS\\_CIL\\_02-05\\_00748.jpg:PH0005925;pp&nr=1](http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=de&bild=$MS_CIL_02-05_00748.jpg:PH0005925;pp&nr=1)  
 © Manfred G. Schmidt

## I8

I	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Astigi / Colonia Augusta Firma</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Écija
	PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Sevilla
	LOCALIZACIÓN N4	Playa Mayor
	SOPORTE	Consola
	MATERIAL	Mármol blanco
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-
	LUGAR DE HALLAZGO	Dentro de una tienda de la Plaza Mayor, junto al suelo en el cimientó.
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	En el interior de la tienda de la Plaza Mayor.
	ALTURA DEL SOPORTE	27 cm x 54 cm de anchura.

**I8**

LONGITUD DEL SOPORTE	103 cm
<b>II</b> DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	-
DATACIÓN DEL TEXTO	Heidelberg Database: 101-150 d.C. Navarro Caballero, 2017, 35, 2: mitad del s. II.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-
ESCRITURA	Capitales
ESTILO DE ESCRITURA	Capitales cuadradas
BIBLIOGRAFÍA	CIL II2/5, 1162; CIL II 1471; CILA II, 687. ORDOÑEZ AGULLA 1986, 157; CHIC GARCÍA 1987-1988, 21; MELCHOR GIL 1993-1994, 335-348 (340); RODRÍGUEZ NEILA - MELCHOR GIL 2003, 209-239 (211); LAZARO 2003, 109; MINGOIA 2004, 219-238; MINGOIA 2004, 219-238; L'ANNÉE ÉPIGRAPHIQUE 2005, 819; VALLEJO RUIZ 2005, 99-134 (109); MELCHOR GIL 2006, 123-137; CARRASCO GÓMEZ - JIMÉNEZ HERNÁNDEZ 2008, 7-52; CNRS-UNIVERSITÉ DE PARIS I 2008, 276; CARRASCO GÓMEZ Y JIMÉNEZ HERNÁNDEZ 2008, 13; NAVARRO CABALLERO 2017, vol.1, 35, 187, 259-272 y 283-285; NAVARRO CABALLERO 2017, vol. 2, 384-385; ORDONEZ ÁGUILA - GARCÍA DILS DE LA VEGA 2017, 149-604-1.
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-
<b>III</b> TEXTO	BONI EVENTVS APONIA MONTANA SACERD DIVAR AVGVSTAR COL AVG FIR EDITVS OB HONOREM SACERD CIRCIENSIBVS ET OB DEDICATIONEM ALIIS EX ARG LIBRIS CL D S P D D
TRANSCRIPCIÓN	Transcription: CIL II, 1471 (ILER, 432); CILA Se, 687; CIL II2/5, 1162: BONI EVENTVS APONIA MONTANA SACERD(os) DIVAR(um) AVGVSTAR(um) COL(oniae) AVG(ustae) FIR(mae) EDITIS OB HONOREM SACERD(otii) CIRCIENSIBVS ET OB DEDICATIONEM ALIIS EX ARG(enti) LIBRIS CL D(e) S(ua) P(ecunia) D(edit) D(edicavit)
TRADUCCIÓN	Traducción de Chic García, G.: “(Estatua) de la Buena Suerte. Aponia Monatana, sacerdotisa de la Colonia Augusta Firma para el culto de las divinas Augustas, habiendo dado unos juegos de circo por el honor del sacerdocio y otros por la dedicación, la regaló, pagándola de su peculio por un valor de 150 libras (49 kg) de plata”.
TIPO DE TEXTO	Cultural
APARATO CRÍTICO	Transcripción: Chic, <i>Habis</i> , 1987-1988, 365-367 (AE, 1988, 724; HEp, 3, 322); CILA Se, 696; CIL II2/5, 1166  APONIA G(aii) F(ilia) MONTANA NOMINE CAESI MONTANI FILI SVI EX AR[g(enti)] LIBRIS C TESTAMENTO SVO PONI IVSSIT HER(edes) XX NON DED(uxerunt)
COMENTARIO	-



**19**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Iptuci Virtus Iulia</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Torreparedones (Baena)
	PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Córdoba
	LOCALIZACIÓN N4	Castro del río
	SOPORTE	Placa adosada a un mausoleo
	MATERIAL	-
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-
	LUGAR DE HALLAZGO	Castro Viejo, cerca de Castro el Río.
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	-
	ALTURA DEL SOPORTE	-
	LONGITUD DEL SOPORTE	-
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	Texto fragmentario de un epitafio.
	DATACIÓN DEL TEXTO	Navarro Caballero, M., 2017b, 137: Después del año 42 d.C. fecha de la divinización de Livia.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-
	ESCRITURA	-
	ESTILO DE ESCRITURA	-
	BIBLIOGRAFÍA	CIL II, 1571; CIL II/5, 421 NAVARRO CABALLERO 2017b, 138.
	ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-
	ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-
	ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-
<b>III</b>	TEXTO	IVLIA M F LAET SACERDOS DIV AVGVSTAE

**I9**

TRANSCRIPCIÓN	IVLIA M(arci) F(ilia) LAET[a] SACERDOS DIVA[e] AVGVSTAE
TRADUCCIÓN	Julia Leta, hija de Marco, sacerdote de la divina Augusta.
TIPO DE TEXTO	-
APARATO CRÍTICO	-
COMENTARIO	Se trata de una de las atestaciones de flaminicas más antiguas de la península ibérica.

**I10**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Tucci / Colonia Augusta Gemella Tuccitana</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Martos
	PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Jaén
	LOCALIZACIÓN N4	Plaza de San Sebastián
	SOPORTE	Pedestal
	MATERIAL	-
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-
	LUGAR DE HALLAZGO	-
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	-
	ALTURA DEL SOPORTE	-
	LONGITUD DEL SOPORTE	-
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	-
	DATACIÓN DEL TEXTO	-
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-
	ESCRITURA	-
	ESTILO DE ESCRITURA	-
	BIBLIOGRAFÍA	CIL II2/5, 73; CIL II 1667; CILA III, 426 .

**II0**

ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS -  
 ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS -  
 ALTURA MEDIA INTERLINEAL -

**III** TEXTO

		<i>Restitute:</i> ALFIDIAE MAT AVGVSTAE
TRANSCRIPCIÓN		ALFIDIAE MAT(ri) AVGVSTAE
TRADUCCIÓN	A Alfidia, madre de Augusta.	
TIPO DE TEXTO	Honorífico	
APARATO CRÍTICO		<i>Traditur:</i> ALFIDISI MAI AVGVSTAE
COMENTARIO	-	



Fuente: © Universidad de Alcalá – – Imágenes - CIL II2

**III1**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Tucci</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Martos
	PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Jaén
	LOCALIZACIÓN N4	-
	SOPORTE	Pedestal

### III

MATERIAL	-	
DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-	
LUGAR DE HALLAZGO	-	
CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-	
LUGAR DE CONSERVACIÓN	-	
ALTURA DEL SOPORTE	-	
LONGITUD DEL SOPORTE	-	
<b>II</b> DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	-	
DATACIÓN DEL TEXTO	1 -100 d.C.	
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-	
ESCRITURA	-	
ESTILO DE ESCRITURA	-	
BIBLIOGRAFÍA	CIL II (2. Aufl) 05, 89; CIL II, 1678.	
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-	
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-	
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-	
<b>III</b> TEXTO		IVLIAE C F LAETAE FLAMINICAE DOMVS AVGVSTAE L MAECI VS NATIVOS CONSOBRI NAE PISSVMAE(!) ERGA SE
TRANSCRIPCIÓN		IVLIAE C(ai) F(iliae) LAETAE FLAMINICAE DOMVS AVGVSTAE L(ucius) MAECI VS NATIVOS CONSOBRI NAE PISSVMAE(!) ERGA SE
TRADUCCIÓN	A Julia Leta, hija de Cayo, flaminica de la <i>domus Augusta</i> , Lucio Maecio Nativo, para su sobrina amadísima.	
TIPO DE TEXTO	Honorífico	
APARATO CRÍTICO	-	
COMENTARIO	-	



Fuente: © Universidad de Alcalá – –  
Imágenes - CIL II2

## I12

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Nertobriga Concordia Iulia</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Fregenal de la Sierra
	PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Extremadura
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Badajoz
	LOCALIZACIÓN N4	-
	SOPORTE	Pedestal
	MATERIAL	Mármol gris azulado
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	Roto por tres lados
	LUGAR DE HALLAZGO	Apareció en las excavaciones de Valera la Vieja en 1893.
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	-
	ALTURA DEL SOPORTE	54 cm x 2,5/3 cm de ancho.
	LONGITUD DEL SOPORTE	57 cm
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	El campo epigráfico se presenta en la cara delantera de la placa, pero solo se conserva su parte inferior central debido al estado fragmentado del monumento. Puede decirse que la inscripción se localizaba en la parte superior del campo epigráfico, donde se observa una letra elegante perfectamente alineada.
	DATACIÓN DEL TEXTO	La forma del soporte y la paleografía son propias de época preflavia. Navarro Caballero, 2017b, 163: entre los años 42 - 70 d.C.

## I12

JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-
ESCRITURA	Capitales
ESTILO DE ESCRITURA	Capitales cuadradas
BIBLIOGRAFÍA	EE VIII 83; AE 1894, 9; HEp 7, 1997, 74; ERBeturi 42; EphEp 8, p. 382-383 n. 83. Navarro Caballero, 2017, 163.
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-

## III TEXTO

[-----]  
ACCI  
ERDOTI · DIV  
AVGVSTAE  
TRAPELVS · LIBE

### TRANSCRIPCIÓN

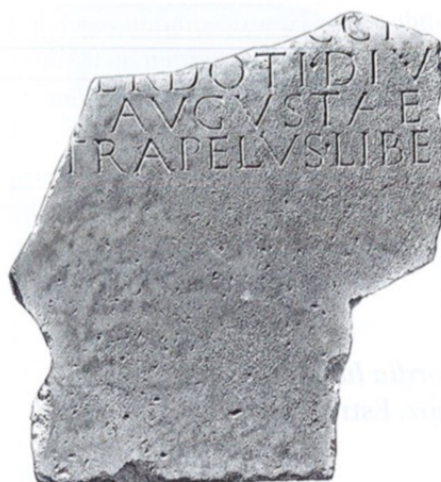
-----  
[- - - ae FI]ACCI · [f(iliae?)  
[sac]ERDOTI · DIV[ae]  
AVGVSTAE  
[Eu]TRAPELVS · LIBE[rtus f(ecit?)]

TRADUCCIÓN A [- - -] hija de Flaccio, sacerdotisa de la Divina Augusta, lo hizo el liberto Eutrapelo.

TIPO DE TEXTO Honorífico

APARATO CRÍTICO -

COMENTARIO Sostenía una estatua de una de las primeras sacerdotisas locales del culto imperial y por tanto de las más antiguas ofrecidas a una mujer. El cargo de la mujer era sacerdotisa del culto a Livia divinizada, factor que permite dar su datación a partir del 42.



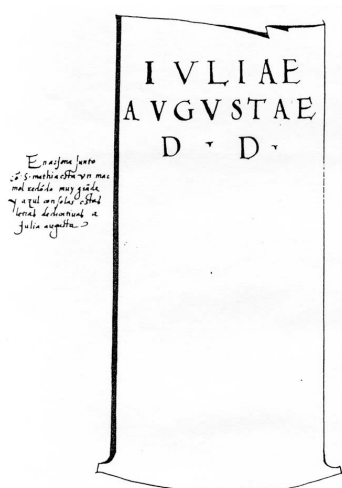
Fuente: [http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s\\_language=es&bild=\\$AE\\_1894\\_00009.jpg;pp](http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=es&bild=$AE_1894_00009.jpg;pp)

**I13**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Urgavo</i>	
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Arjona	
	PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>	
	LOCALIZACIÓN N1	España	
	LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía	
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Jaén	
	LOCALIZACIÓN N4	Plaza de San Martín	
	SOPORTE	Pedestal	
	MATERIAL	-	
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-	
	LUGAR DE HALLAZGO	-	
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-	
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	-	
	ALTURA DEL SOPORTE	-	
	LONGITUD DEL SOPORTE	-	
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	-	
	DATACIÓN DEL TEXTO	14 - 29 d.C.	
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-	
	ESCRITURA	-	
	ESTILO DE ESCRITURA	-	
	BIBLIOGRAFÍA	CIL II, 2108; CIL II2/7, 73; CILA III, 561.	
	ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-	
	ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-	
	ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-	
<b>III</b>	TEXTO		IVLIAE AVGVSTAE D D
	TRANSCRIPCIÓN		IVLIAE AVGVSTAE D(ecreto) D(ecurionum)

**I13**

TRADUCCIÓN	A Julia Augusta, por decreto de los decuriones.
TIPO DE TEXTO	Honorífico
APARATO CRÍTICO	-
COMENTARIO	-



Fuente: © Universidad de Alcalá –Imágenes – CIL II2

**I14**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Abdera</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Adra
	PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Almería
	LOCALIZACIÓN N4	Cerro de Montecristo
	SOPORTE	Placa
	MATERIAL	Mármol
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	Se trata de tres fragmentos de una placa de mármol, dos perdidos y otro encontrado con posterioridad.
	LUGAR DE HALLAZGO	
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	La parte más antigua de la inscripción (la encontrada por Bayer y Kirkpatrick) está en paradero desconocido. El fragmento que se conserva apareció en el lado Oeste del cerro en 1973.
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	



**I14**

ALTURA DEL SOPORTE

LONGITUD DEL SOPORTE

**II DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO**

Solo se conserva un fragmento del monumento por lo que el campo epigráfico presentado solo es una pequeña parte de la inscripción. Se puede observar el centro de tres líneas y la partes superior de una cuarta. El campo está muy deteriorado, faltan la parte superior, inferior, izquierda y derecha. No se puede realizar una lectura óptima solo a partir de este fragmento. En el puede observarse una disposición de letras elegante, donde la I tiene mayor tamaño que el resto de letras, además de que las líneas primera y segunda son de mayor tamaño que la tercera.

DATACIÓN DEL TEXTO

Siglos I - II d.C.  
Navarro Caballero, 2017b, 23: s. II.

JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN

ESCRITURA

Capital

ESTILO DE ESCRITURA

Capital cuadrada

BIBLIOGRAFÍA

CIL II, 1979: IRAImería 2, 25; HEp 1990, 22; HEp 1997, 17; HEp 1999, 64. ETIENNE 1958, 241; FERNÁNDEZ MIRANDA 1975, 192, 180; DEVIJVER 1976-1977, 894; Lovaina 1976-1977, 894; LÁZARO PÉREZ 1980, 40; TAPIA 1989, 61 y 32; ORIA SEGURA Y 1991-92, 115-135, 127-128; GIL GARCÍA 1993, 753-765; DEL HOYO 1993, 73-88, 85; CABALLOS RUFINO 1995, 316-317, n. 22; LÓPEZ MEDINA 1996, 192 y 194; CASTILLO 1998, 456-457; NAVARRO CABALLERO 2017, 23.

ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS

4,5 cm

ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS

5 cm

ALTURA MEDIA INTERLINEAL

**III TEXTO**

[ - - - - ]  
[ - - - ] EN DIVORVM AVG PR[  
]AEFFECTVS FABRVM II [ - - - ]  
[ - - - ] LIA L F ANVLLA MATER SACERDO [ - - - ]  
[ - - - ] AS [ - - - ] CAM CVM HYP A [ - - - ]  
[ - - - ] EPVLO DATO D

TRANSCRIPCIÓN

[ - - - - ]  
[ - - - flam] EN DIVORVM AVG(ustorum) PR[ovinciae Baeticae  
[pr]AEFFECTVS FABRVM II [vir - - - ]  
[ - - - ] LIA L(ucii) F(ilia) ANVLLA MATER SACERDO[s - - - ]  
[ - - - b] AS[jili] CAM CVM HYP A[ethro - - - ]  
[ - - - ] EPVLO DATO D(e) [s(ua) p(ecunia) d(edit) d(edicavit)]

TRADUCCIÓN

...flamen de los divinos Augustos de la provincia Bética, prefecto fabrum, duovir ... su madre...llia Anula, hija de Lucio, sacerdotisa.... una basílica con hipetro...tras haber dado un banquete, de su dinero lo dio y dedicó."

TIPO DE TEXTO

Honorífico

APARATO CRÍTICO

Variante de Kirkpatrick:

AII  
FVPRVVNII  
M SACLR D  
CAMC M HPA  
VISDT

COMENTARIO



Fuente: *HEp* [http://eda-bea.es/helper/img\\_wrapper.php?copy=%C2%A9+Archivo+Epigr%C3%A1fico+de+Hispania+&img=4.jpg](http://eda-bea.es/helper/img_wrapper.php?copy=%C2%A9+Archivo+Epigr%C3%A1fico+de+Hispania+&img=4.jpg)

## I15

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Colonia Iulia Romula Hispalis</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Sevilla
	PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Sevilla
	LOCALIZACIÓN N4	
	SOPORTE	Pedestal con coronamiento y basa.
	MATERIAL	Mármol blanco
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	Su estado de conservación es casi perfecto presentando sólo unos pequeños golpes en el frente del coronamiento, seguramente de los trabajos que se realizaban al descubrirla. Tiene la clásica coloración oscura producto de un centenario enterramiento y ciertas condiciones de humedad. No tiene otras inscripciones o relieves en los laterales, éstos se presentan lisos y pulidos, mientras que la cara posterior está apenas desgastada. El plano superior es también liso, por lo que la estatua que posiblemente sostuvo vendría sobre él con su propia base de las mismas dimensiones que la superficie del pedestal.
	LUGAR DE HALLAZGO	En la calle Argote de Molina en el agosto del 2004.
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	Apareció de forma casual durante unas obras en el sótano de la calle Argote de Molina esquina a Francos, en un contexto original romano pero en una situación secundaria, quizá dentro de un hoyo o socavón del pavimento una vez arruinado el edificio al que pertenecía.
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	Delegación Provincial de Cultura de Sevilla, Junta de Andalucía.
	ALTURA DEL SOPORTE	105 cm
	LONGITUD DEL SOPORTE	80x65 cm
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	La inscripción se conserva en su totalidad y puede leerse con facilidad. Las ocho líneas que forman el epígrafe están en muy buen estado donde las letras son ubicadas en un eje central que está inscripto dentro de un campo epigráfico rodeado por molduras. La inscripción presenta buena paginación y <i>ordinatio</i> sin apreciarse las guías. Las interpunciones son triangulares, y las letras aunque capitales cuadradas son alargadas y estilizadas.
	DATACIÓN DEL TEXTO	Hacia el año 146 d.C.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Forma parte de una <i>donatio</i> familiar de la que se han encontrado dos pedestales correspondientes a <i>Venus Genetrix Augusta</i> y <i>Minerva Augusta</i> . Es muy posible que (M.?) <i>Valerius Valens</i> obsequiara los objetos y adornos generales (el <i>cultus</i> ) del espacio oficial y religioso de la sede colegial, incluyendo la estatua de <i>Iuppiter</i> y quizá también la del emperador, muy probablemente Antonino Pío; y que su esposa y sus dos hijas, o bien sus tres hijas, se encargaran de regalar las de las tres restantes diosas mayores. Resulta interesante recordar que entorno al año 146 d.C. bajo el reinado de Adriano hay constancia en <i>Hispalis</i> de homenajes a la casa imperial por parte de los gremios hispalenses y que extendieron a su hijo, Marco Aurelio.

## I15

ESCRITURA	Capital
ESTILO DE ESCRITURA	Capitales cuadradas pero estilizadas, de muy cuidado <i>ductus</i> .
BIBLIOGRAFÍA	Canto, 2004, 141-152.
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	4 cm
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	6,3 cm
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	?

### III TEXTO

VENERI GENETRICI  
AVGVSTAE  
VALERIA VALENTINA  
VALERI VALENTIS FILIA  
AD CVLTVM OPERIS  
A PATRE OPTVMO EXORNATI  
IN HONOREM CORPORIS  
OLEARIORVM D D

### TRANSCRIPCIÓN

VENERI GENETRICI  
AVGVSTAE  
VALERIA VALENTINA  
VALERI VALENTIS FILIA  
AD CVLTVM OPERIS  
A PATRE OPTVMO EXORNATI  
IN HONOREM CORPORIS  
OLEARIORVM D(onum) D(at)

### TRADUCCIÓN

A Venus Genetrix Augusta, Valeria Valentina, hija de Valerio Valente, para el culto de la obra, adornada por su óptimo padre en honor del cuerpo de aceiteros, la da como regalo.

### TIPO DE TEXTO

Cultural

### APARATO CRÍTICO

A diferencia de lo defendido por la profesora Canto, no considero que esta inscripción no tenga vínculo alguno con la dinastía julio-claudia, sino todo lo contrario, que a través de ella se pudiera realizar un vínculo entre la dinastía fundadora del Imperio y la dinastía en el momento gobernante, la antonina. Esto incidiría en el deseo del emperador reinante, de vincularse con la pareja fundadora del Imperio y de representarse como sus antecesores.

### COMENTARIO

Se trata de una inscripción de suma trascendencia debido a un doble razonamiento. Por un lado el hecho de que forme parte de un homenaje familiar, donde cada miembro de la familia honraba a uno de los dioses principales; y por otro la referencia a *Venus Genetrix Augusta*, en una ciudad fundada por Julio César donde la alusión a la diosa ancestral mitológica de la *gens Iulia* es una alusión directa a los fundadores del Imperio.

Fuente: Canto, 2004, fig. 3. (Cortesía de la Delegación Provincial de Cultura de Sevilla, Junta de Andalucía; foto de I. Rodríguez Temiño).



Fuente: Canto, 2004, fig. 4. (Cortesía de la Delegación Provincial de Cultura de Sevilla, Junta de Andalucía; foto de I. Rodríguez Temiño).





Fuente: Canto, 2004, fig. 5 (Cortesía de la Delegación Provincial de Cultura de Sevilla, Junta de Andalucía; foto de I. Rodríguez Temiño).

## I16

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Segobriga</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Saelices
	PROVINCIA ROMANA	<i>Hispania Citerior</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha
	LOCALIZACIÓN N3	Cuenca
	LOCALIZACIÓN N4	Cabeza de Griego
	SOPORTE	Lápida
	MATERIAL	Piedra
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	Fragmento de lápida sólo conocida a través de los diseños de autores anteriores.
	LUGAR DE HALLAZGO	Hallada en los sepulcros de la iglesia hispanovisigoda.
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	Descubierta en 1879 entre tumbas, posiblemente se tratase de parte de un grupo con Germánico y Druso Menor.
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	Procedencia desconocida Referencia: RAH, CACuenca-9-7953-1, 32.
	ALTURA DEL SOPORTE	-
	LONGITUD DEL SOPORTE	-
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	Dibujos realizados por Antonio Tavira de las inscripciones romanas descubiertas en la excavación e inspección realizada el 14 de noviembre de 1789. Las ilustradas fueron descubiertas y dibujadas el día 29 de octubre.
	DATACIÓN DEL TEXTO	Período augusteo. Como Germánico es llamado cónsul y Tiberio aun no es emperador, el grupo debe datarse entre los años 12 y 14.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Por la onomástica
	ESCRITURA	Capital

ESTILO DE ESCRITURA Capital cuadrada

BIBLIOGRAFÍA CIL II, 3102, 3103, 3104; ILSEG 23; ROSE 1997, 268; ABASCAL - GIMENO 2000, 117, nº 153.

ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS -

ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS -

ALTURA MEDIA INTERLINEAL -

III TEXTO

[ - - - ]  
LIVIA[e Aug(ustae)] [ - - - ]  
AVIAE [

TRANSCRIPCIÓN

[ - - - ]  
LIVIA[e Aug(ustae)] [Drusi filiae uxori Caesari Augusti Matri Tiberi Caesaris]  
AVIAE [Germanici et Drusi Iuliorum Tiberi filiorum]

TRADUCCIÓN

En honor de Livia, hija de Druso, esposa de César Augusto, madre de Tiberio César, abuela de Julio Germánico y Julio Druso, hijos de Tiberio.  
(Al estar esta inscripción vinculada a las dos abajo señaladas, estas pueden ayudar a nuestra datación y estudio).

TIPO DE TEXTO

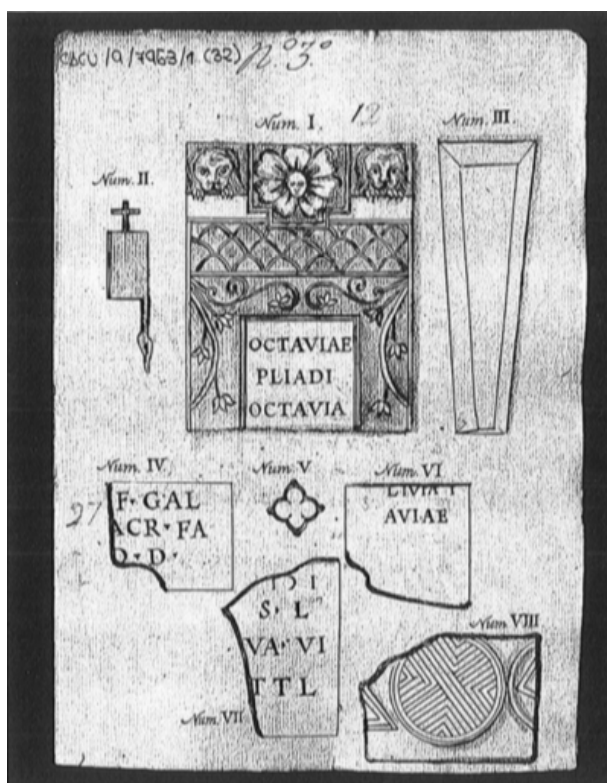
Culto imperial

APARATO CRÍTICO

-

COMENTARIO

En la inscripción no aparecen los nombres de Germánico o Druso, pero Livia sólo era abuela de tres hombres: Germánico, Druso y Claudio.  
M. Almagro Basch (1984, 96-8) vinculó otra estatua de Druso a este grupo, pero Alföldy (1987, 77 n. 246) demostró que las dos inscripciones de Druso eran una sólo.  
CIL II, 3103: *Druso Caesari Ti. f. Augusti n. Divi pron. L. Turellius L. f. Germinus aed. d. s. p.*  
CIL II, 3104: *Germanico Caesari Ti. f. Augusti n. divi pron. cos. L. Turellius L. f. geminus aed. d. s. p.*



Fuente: Abascal - Gimeno, 2000, 117, nº 153,

**I17**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Bituriges Cubi</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Neuilly-le-Réal
	PROVINCIA ROMANA	<i>Gallia Aquitania</i>
	LOCALIZACIÓN N1	Francia
	LOCALIZACIÓN N2	Región Auvernia
	LOCALIZACIÓN N3	Departamento Allier
	LOCALIZACIÓN N4	Distrito de Moulins, Cantón de Neuilly-le-Réal, Mancomunidad de Moulins
	SOPORTE	Basa de una escultura de bronce
	MATERIAL	Bronce
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	Tanto el retrato como la inscripción se conservan en perfecto estado, hecho que ha suscitado discusiones sobre su autenticidad.
	LUGAR DE HALLAZGO	Neuilly-le-Réal
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	El 7 de mayo de 1816, los hermanos Joseph y Antoine Navrot araron un campo en el área de Guillemins, cuando la punta de "L'arius" desenterró un objeto que resultó ser una figura. Revolviendo de nuevo descubrieron una segunda estatuilla.
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	Louvre. Nº de inventario: N3253 Br 28 Salas 22-24
	ALTURA DEL SOPORTE	Base de 3 cm
	LONGITUD DEL SOPORTE	-
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	El campo epigráfico se halla localizado en la base del retrato y rodeado de un modulado. Centrado por un eje de simetría tomando por centro el retrato de Livia la inscripción se lee de forma óptima y fácil. Se compone de dos líneas formadas por letras capitales cuadradas. El tamaño de las letras de la fila superior es de mayor tamaño que las letras de la segunda línea.
	DATACIÓN DEL TEXTO	Fishwick, 1987-92, 535: Reinado de Augusto
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Se trata de una pieza destinada a ubicarse en un <i>larario</i> privado donde rendir homenaje a la emperatriz junto a otra pequeña estatua de su esposo Augusto. La mención de Livia como Livia Augusta hace su datación algo compleja ya que en vida de su esposo nunca portó el título de Augusta, pero tras la muerte de su esposo no se hace referencia a su persona como Livia, sino como Julia tras su adopción <i>post mortem</i> . A pesar de ello puede creerse que ambas estatuillas procedan del principado de Augusto debido a la falta del título de divino.
	ESCRITURA	Capital
	ESTILO DE ESCRITURA	Capital cuadrada
	BIBLIOGRAFÍA	CIL XIII, 1366; ILS 8896; CAG, 03, 124. KERSAUSON 1986, 95-97; FISHWICK 1987-92, II. I, 535; WINKES 1995, 37-38 y 146; WOOD 1999, 105-108; BARRET 2002, 275.
	ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-
	ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-

I17

ALTURA MEDIA  
INTERLINEAL

-

III TEXTO

CAESARI AVGVSTO  
ATEXPATVS CRIXI FIL V S L M  
LIVIAE AVGVSTAE  
ATEXPATVS CRIXI FIL V S L M

TRANSCRIPCIÓN

CAESARI AVGVSTO  
ATEXPATVS CRIXI FIL(ius) V(otum) S(olvit) L(ibens) M(erito)  
LIVIAE AVGVSTAE  
ATEXPATVS CRIXI FIL(ius) V(otum) S(olvit) L(ibens) M(erito)

TRADUCCIÓN

A César Augusto Atepatto, hijo de Criso, cumplió un voto con agrado y mercedamente. A Livia Augusta Atepatto, hijo de Criso, cumplió un voto con agrado y mercedamente.

TIPO DE TEXTO

Cultural

APARATO CRÍTICO

COMENTARIO

La admisión de este epígrafe como auténtico y su lectura pueden ayudar a comprender el culto imperial desarrollado en el ámbito privado de la *domus*.



Fuente: Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Br 28. © Musée du Louvre et AFA/D. Lebée et C. Déambrosis.

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Vienna</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Vienne
	PROVINCIA ROMANA	<i>Gallia Narbonensis</i>
	LOCALIZACIÓN N1	Francia
	LOCALIZACIÓN N2	Región Alvernia-Rodano-Alpi
	LOCALIZACIÓN N3	Departamento Isère
	LOCALIZACIÓN N4	Arrondissement Vienne, Cantone Vienne 1-2, Plaza del Palacio.
	SOPORTE	Friso y arquitrabe
	MATERIAL	Bronce
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	Se conservan las marcas de las letras de bronce y los agujeros para encajarlas, aunque no las propias letras.
	LUGAR DE HALLAZGO	Vienne, Templo de Augusto y Livia (Place Charles de Gaulle).
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	Conservado en un dibujo de los agujeros que quedan después de la eliminación de las letras.
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	Vienne, Templo de Augusto y Livia en el <i>Forum</i> de <i>Vienne</i> (Place Charles de Gaulle).
	ALTURA DEL SOPORTE	1, 37 m
	LONGITUD DEL SOPORTE	14, 25 m
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	El campo epigráfico se puede dividir en dos partes. El campo perteneciente a la primera inscripción gravada sobre el soporte de piedra del friso del templo y, el segundo compuesto por los restos dejados por los agujeros de anclaje de las letras metálicas que componían la inscripción en honor a Augusto y Livia. En ambos casos la lectura se puede realizar con cuidado y gran observación. Ambos campos se ubican en el friso y en el frontón del templo dedicado a Augusto y Livia, y siguen un eje simétrico que distribuye la inscripción de forma uniforme en la parte frontal del templo.
	DATACIÓN DEL TEXTO	42-45 d.C.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Título de <i>diva</i> de Livia.
	ESCRITURA	Capitales
	ESTILO DE ESCRITURA	Capitales cuadradas de bronce
	BIBLIOGRAFÍA	CIL XII, 1845; FORMIGÉ 1924, 275-278 (id., BSNAF 1924, 224-226; AE 1925, 75); AE 1925, 65; AE 1925, 75; PELLETIER 1982, 446-452; ILGN 265; ILN 5, 1, 34.
	ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-
	ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-
	ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-



## III TEXTO

ROMAE ET AVGVSTO CAESARI DIVI F  
CTO ET DIVO AVGVSTO ET DIVAE AVGVSTAE

## TRANSCRIPCIÓN

ROMAE ET AVGVSTO CAESARI DIVI F(ilio)  
[Apollini(?) san]CTO ET DIVO AVGVSTO ET DIVAE AVGVSTAE

## TRADUCCIÓN

A Roma y a Augusto César hijo del divino, a Apolo y al divino Augusto y a la divina Augusta.

## TIPO DE TEXTO

Cultural

## APARATO CRÍTICO

Schneyder, ayudado por Séguir: CON(sensu) SEN(atus) DIVO AVGVSTO ET IOVI OPTIMO MAXIMO

Rey: CON SEN AVGVSTO T IOVI OPTIMO MAXIMO ET DIVAE AVGVSTAE

Delorme, Allmwe y Hirschfeld adoptan o modifican las lecturas precedentes.

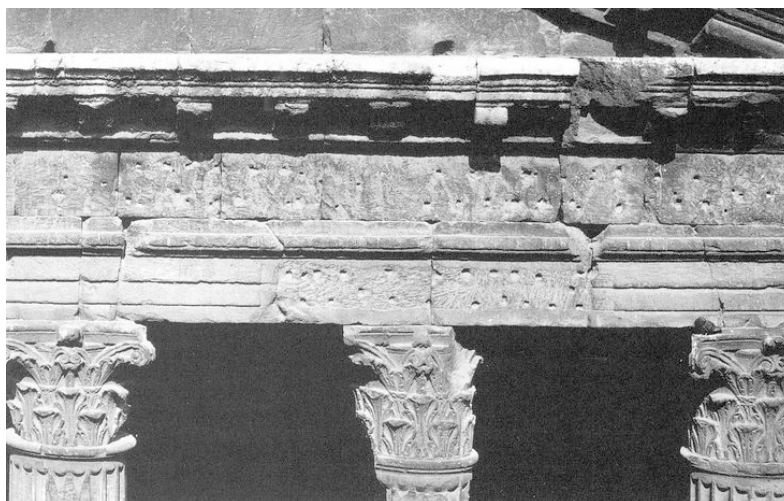
Formigé descubre la existencia de dos inscripciones sucesivas. Una correspondiente antes del 20 a.C. de letras gravadas en el friso, ROMAE ET AVGVSTO CAESARI DIVI F(ilio) y una segunda inscripción correspondiente a los trazos gordos del friso y del arquitrave que se realizan después de la divinización de Livia en el año 42 d.C. DIVO AVGVSTO OPTIMO MAXIMO / ET DIVAE AVGVSTAE.

Grenier y Bruhl admiten la primera inscripción, pero se muestran reservados con respecto a la segunda.

Pelletier retoma la lectura de Formigé y admite la lectura de APOLLINI SANCTO

## COMENTARIO

La lectura completa final nos permite visualizar el culto imperial en su complejidad y su evolución a lo largo de la dinastía julio-claudia además de su vinculación con las divinidades tutelares de los emperadores como es el caso de Apolo.



Fuente de ambas imágenes:  
[http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s\\_language=es&bild=\\$ILN-05-01\\_00034\\_1.jpg](http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=es&bild=$ILN-05-01_00034_1.jpg);  
[\\$ILN-05-01\\_00034\\_2.jpg](http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=es&bild=$ILN-05-01_00034_2.jpg)

**I19**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Narbo</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Narbona PROVINCIA
	ROMANA	<i>Gallia Narbonensis</i>
	LOCALIZACIÓN N1	Francia
	LOCALIZACIÓN N2	Región Occitania
	LOCALIZACIÓN N3	Departamento Aude
	LOCALIZACIÓN N4	Distrito de Narbona, Cantón Chel-lieu, Mancomunidad de la Agglomération Narbonnaise.
	SOPORTE	Placa
	MATERIAL	Mármol
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	El monumento se halla fragmentado en su parte superior e inferior donde el lado derecho ha sufrido mayores daños. La fractura superior impide la lectura concreta de la primera línea y la inferior la de las últimas.
	LUGAR DE HALLAZGO	-
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	-
	ALTURA DEL SOPORTE	-
	LONGITUD DEL SOPORTE	-
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	El campo epigráfico se halla ubicado en el interior de una moldura que rodea toda la placa aunque actualmente falta su parte superior e inferior. La superficie presenta un texto elegante escrito en letras capitales cuadradas con mayor tamaño en las líneas superiores y menor en las inferiores. El tamaño sufre una reducción desde su primera línea hasta su séptima línea donde el lapicida adopta el tamaño común para el grueso del texto. El texto se centra en la placa de forma simétrica y presenta inicios de párrafo acentuados en el margen izquierdo.
	DATACIÓN DEL TEXTO	11-13 d.C.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-
	ESCRITURA	Capitales
	ESTILO DE ESCRITURA	Capital cuadrada
	BIBLIOGRAFÍA	CIL XII, 4333; ILS 112; CAG, 11, 1, 205; AE 1964, 187; AE 1980, 609; AE 2007, 145. P. KNEISSL 1980, 291-326; FISHWICK 2007, 247-255; DELLONG 2002, 205-206.
	ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-
	ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-
	ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-

## III TEXTO

T STATILIO TAVR  
 L CASSIO LONGINO  
 COS X K OCTOBR  
 NUMINI AVGVSTI VOTVM  
 SVSCEPTVM A PLEBE NARBO  
 NENSIVM IN PERPETVOM  
 QVOD BONVM FAVSTVM FELIXQVE SIT IMP CAESARI  
 DIVI F AVGVSTO P P PONTIFICI MÁXIMO TRIB POTEST  
 XXXIIII **CONIVGI LIBERIS GENTIQVE EIVS** SENATVI  
 POPVLOQVE ROMANO ET COLONIS INCOLISQVE  
 C I P N M QVI SE NVMINI EIVS IN PERPETVVM  
 COLENDO OBLIGAVERVNT PLEBS NARBONEN  
 SIVM ARAM NARBONE IN FORO POSVIT AD  
 QVAM QVOT ANNIS VIII K OCTOBR QVA DIE  
 EVM SAECVLI FELICITAS ORBI TERRARVM  
 RECTOREM EDIDIT TRES EQVITES ROMANI  
 A PLEBE ET TRES LIBERTINI HOSTIAS SINGV  
 LAS INMOLET ET COLONIS ET INCOLIS AD SVPPPLICANDVM NVMINI EIVS VINVM  
 COLONIS ET INCOLIS PRAESTENT VII QVOQ  
 IDVS IANVAR QVA DIE PRIVM IMPERIVM  
 ORBIS TERRARVM AVSPICATVS EST THVRE  
 VINO SVPPLICENT ET HOSTIAS SINGVL IN  
 MOLNET ET COLONIS INCOLISQVE THVS VI  
 NVM EA DIE PRAESTENT ET PRIDIE K IVNIAS QVOD EA DIE T STATILIO  
 TAVRO M AEMILIO LEPIDO COS IVDICIA  
 PLEBIS DECVRIONIBVS CONIVNXIT HOSTIAS  
 SINGVL INMOLENT ET THVS ET VINVM AD  
 SVPPPLICANDVM NVMINI EIVS COLONIS ET  
 INCOLIS PRAESTENT EXQVE IIS TRIBVS EQVITIBVS ROMAN  
 LIBERTINIS VNV  
 S NARBONESIS A  
 NVMINIS AVGVSTI DECAVIT [- - -]  
 [- - -]  
 [- - -] LEGIBVS IIS Q I S S NVMEN CAESARIS AVG P P QVANDO TIBI  
 HODIE HANC ARAM DABO DEDICABO  
 QUE HIS LEGIBVS HISQVE REGIONI  
 BVS DABO DEDICABO QVAS HIC  
 HODIE PALAM DIXERO VTI INFIMVM  
 SOLVM HVIVSQVE ARAE TITVLORVM  
 QVE EST SI QVIS TERGERE ORNARE  
 REIFICERE VOLET QVOD BENEFICII  
 CAVSA FIAT IVS FASQVE ESTO SIVE  
 QVIS HOSTIA SACRVM FAXIT QVI  
 MAGMENTVM NEC PROTOLLAT ID  
 CIRCO TAMEN PROBE FACTVM ESTO SI  
 QVIS HVIC ARAE DONVM DARE AV  
 GEREQVE VOLET LICETO EADEMQ  
 LEX EI DONO ESTO QVAE ARAE EST  
 CETERAE LEGES HVIC ARAE TITVLISQ  
 EADEM SUNTO QVAE SVNT ARAE  
 DIANAЕ IN AVENTINO HISCE LEGI  
 BVS HISQVE REGIONIBVS SICVTI  
 DIXI HANC TIBI ARAM PRO IMP  
 CAESAR AVG P P PONTÍFICI MAXI  
 MO TRIBVNICIA POTESTATE XXXV CONIVGI LIBERIS GENTIQVE EIVS  
 SENATV POPVLOQVE R COLONIS  
 INCOLISQVE COL IVL PATERN NARB MART QVI SE NVMINI EIVS IN PER  
 PETVVM COLENDO OBLIGAVERVNT  
 DO DEDICOQVE VTI SIES VOLENS  
 PROPITIVM.

## TRANSCRIPCIÓN

T(ito) STATILIO TAVR[o]  
 L(ucio) CASSIO LONGINO  
 CO(n)S(ulibus) X K(alendas) OCTOBR(es)  
 NVMINI AVGVSTI VOTVM  
 SVSCEPTVM A PLEBE NARBO  
 NENSIVM IN PERPETVOM  
 QVOD BONVM FAVSTVM FELIXQVE SIT IMP(eratori) CAESARI  
 DIVI F(ilio) AVGVSTO P(atri) P(atriae) PONTIFICI MÁXIMO TRIB(unicia) POTEST(ate )  
 XXXIII CONIVGI LIBERIS GENTIQVE EIVS SENATVI  
 POPVLOQVE ROMANO ET COLONIS INCOLISQVE  
 C(oloniae) I(uliae) P(aternae) N(arbonensis) M(artii) QVI SE NVMINI EIVS IN PERPETVVM  
 COLENDO OBLIGAVERVNT PLEBS NARBONEN  
 SIVM ARAM NARBONE IN FORO POSVIT AD  
 QVAM QVOT ANNIS VIII K(alendas) OCTOBR(es) QVA DIE  
 EVM SAECVLI FELICITAS ORBI TERRARVM  
 RECTOREM EDIDIT TRES EQVITES ROMANI  
 A PLEBE ET TRES LIBERTINI HOSTIAS SINGV-  
 LAS INMOLET ET COLONIS ET INCOLIS AD SVPPPLICANDVM NVMINI EIVS VINVM  
 COLONIS ET INCOLIS PRAESTENT VII QVOQ(ue)  
 IDVS IANVAR(ias) QVA DIE PRVM IMPERIVM  
 ORBIS TERRARVM AVSPICATVS EST THVRE  
 VINO SVPPLICENT ET HOSTIAS SINGVL(as) IN-  
 MOLNET ET COLONIS INCOLISQVE THVS VI  
 NVM EA DIE PRAESTENT ET PRIDIE K(alendas) IVNIAS QVOD EA DIE T(ito) STATILIO  
 TAVRO M(anio) AEMILIO LEPIDO CO(n)S(ulibus) IVDICIA  
 PLEBIS DECVRIONIBVS CONIVNXIT HOSTIAS  
 SINGVL(as) INMOLENT ET THVS ET VINVM AD  
 SVPPPLICANDVM NVMINI EIVS COLONIS ET  
 INCOLIS PRAESTENT EXQVE IIS TRIBVS EQVITIBVS ROMAN[is tribusque]  
 LIBERTINIS VNV[s]  
 [pleb]S NARBONE(n)SIS A[ram]  
 NVMINIS AVGVSTI DE[di]CAVIT [- - -]  
 [- - -]  
 [- - -] LEGIBVS IIS Q(uae) I(nfra) S(criptae) S(unt) NVMEN CAESARIS AVG(usti) P(ater)  
 P(atriae) QVANDO TIBI / HODIE HANC ARAM DABO DEDICABO-  
 QVE HIS LEGIBVS HISQVE REGIONI-  
 BVS DABO DEDICABO QVAS HIC  
 HODIE PALAM DIXERO VTI INFIMVM  
 SOLVM HVIVSQVE ARAE TITVLORVM-  
 QVE EST SI QVIS TERGERE ORNARE  
 REIFICERE VOLET QVOD BENEFICII  
 CAUSA FIAT IVS FASQVE ESTO SIVE  
 QVIS HOSTIA SACRVM FAXIT QVI  
 MAGMENTVM NEC PROTOLLAT ID  
 CIRCO TAMEN PROBE FACTVM ESTO SI  
 QVIS HVIC ARAE DONVM DARE AV(t)  
 GEREQVE VOLET LICETO EADEMQ(ue)  
 LEX EI DONO ESTO QVAE ARAE EST  
 CETERAE LEGES HVIC ARAE TITVLISQ(ue)  
 EADEM SVNTO QVAE SVNT ARAE  
 DIANAЕ IN AVENTINO HISCE LEGI-  
 BVS HISQVE REGIONIBVS SICVTI  
 DIXI HANC TIBI ARAM PRO IMP(eratore)  
 CAESAR(e) AVG(usto) P(atri) P(atriae) PONTÍFICI MAXI-  
 MO TRIBVNICIA POTESTATE XXXV CONIVGI LIBERIS GENTIQVE EIVS  
 SENATV POPVLOQVE R(omano) COLONIS  
 INCOLISQVE COL(oniae) IVL(iae) PATERN(ae) NARB(onensis) MART(ii) QVI SE NVMINI  
 EIVS IN PER/ PETVVM COLENDO OBLIGAVERVNT  
 DO DEDICOQVE VTI SIES VOLENS  
 PROPITIVM.

## TRADUCCIÓN

.... a su esposa, sus hijos y la nación...

## TIPO DE TEXTO

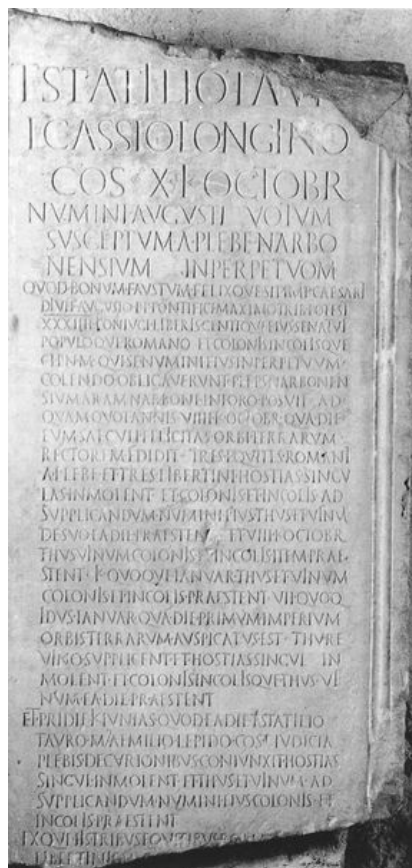
Cultural

## APARATO CRÍTICO

-

## COMENTARIO

Esta inscripción permite vislumbrar la trascendencia que Livia ha adquirido como parte de la familia imperial. Este epígrafe permite observar el culto celebrado explícitamente, repetidamente y anualmente en los días señalados del calendario local de las fiestas (*feriae*) de esta colonia de la Galia: el día asociado al cumpleaños de Augusto, el día de año nuevo, el día que Octavio tomó por vez primera los *fasces* como signo de haber sido ratificado con el Imperio y el día que Augusto intervino en una disputa entre la plebe y los decuriones de la *Narbonensis*.



Fuente: [\\$http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s\\_language=es&bild=\\$CIL\\_12\\_04333\\_1.jpg](http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=es&bild=$CIL_12_04333_1.jpg); [\\$CIL\\_12\\_04333\\_2.jpg](http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=es&bild=$CIL_12_04333_2.jpg)

## 120

I	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Vasio</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Vaison-la-Romaine
	PROVINCIA ROMANA	<i>Narbonensis</i>
	LOCALIZACIÓN N1	Francia
	LOCALIZACIÓN N2	
	LOCALIZACIÓN N3	
	LOCALIZACIÓN N4	
	SOPORTE	Bloque?
	MATERIAL	Mármol
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	

**I20**

LUGAR DE HALLAZGO	-
CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
LUGAR DE CONSERVACIÓN	-
ALTURA DEL SOPORTE	-
LONGITUD DEL SOPORTE	-
<b>II</b> DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	El campo epigráfico se halla dividido en dos partes compuestas por dos líneas. Cada línea o cada campo va rodeado de una moldura donde se inscribe el texto de forma clara y elegante en letras capitales cuadradas y de forma simétrica. Las partes conservadas de la inscripción pueden leerse de forma fácil, aunque falta tanto la parte izquierda de la línea superior como la parte derecha de la línea inferior.
DATACIÓN DEL TEXTO	Reinado de Claudio
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Título de <i>diva</i> de Livia
ESCRITURA	Capital
ESTILO DE ESCRITURA	Capital cuadrada
BIBLIOGRAFÍA	CIL XII, 1361; ICalvet 78; CAG 84 01, p 125; AE 1999, 1009; AE 2002, 924
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-
<b>III</b> TEXTO	ELLICAE FLAMINIC DIVAE AVG(ustae) PROP
TRANSCRIPCIÓN	[B]ELLICAE FLAMINIC[ae] DIVAE AVG(ustae) PROP[- -]
TRADUCCIÓN	A <i>Bellica</i> flaminica de la divina Augusta ...
TIPO DE TEXTO	Honorífico
APARATO CRÍTICO	
COMENTARIO	Demuestra el alcance y la trascendencia que las sacerdotisas de Livia podían alcanzar en la sociedad.

Fuente: [http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s\\_language=es&bild=\\$CIL\\_12\\_04333\\_1.jpg;\\$CIL\\_12\\_04333\\_2.jpg](http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=es&bild=$CIL_12_04333_1.jpg;$CIL_12_04333_2.jpg)





**I21**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Vasio</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Vaison-la-Romaine
	PROVINCIA ROMANA	<i>Narbonensis</i>
	LOCALIZACIÓN N1	Francia
	LOCALIZACIÓN N2	
	LOCALIZACIÓN N3	
	LOCALIZACIÓN N4	
	SOPORTE	Placa
	MATERIAL	
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	
	LUGAR DE HALLAZGO	
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	
	ALTURA DEL SOPORTE	
	LONGITUD DEL SOPORTE	
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	
	DATACIÓN DEL TEXTO	Reinado de Tiberio o Calígula.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	El empleo del nomen de <i>Iulia Augusta</i> adquirido tras la muerte de Augusto y su introducción en la <i>gens Iulia</i> .
	ESCRITURA	
	ESTILO DE ESCRITURA	
	BIBLIOGRAFÍA	CIL XII, 1363; ILS 6991; ICalvet 79; CAG 84 01, p 353; AE 1999, 1009; AE 2002, 924

**I21**

ALTURA MÍNIMA DE  
LAS LETRAS

ALTURA MÁXIMA DE  
LAS LETRAS

ALTURA MEDIA  
INTERLINEAL

**III** TEXTO

CATIAE T FIL SERVATAE FLAM  
IVL AVG VAS VOC Q SECVNDIO  
ZMARAGDO IIIIIIVIR AVG MARITO  
EIVS T CATIVS SEVERVS FRATER ET H F C  
EX TESTAMENTO

TRANSCRIPCIÓN

CATIAE T(iti) FIL(iae) SERVATAE FLAM(inicae)  
IVL(iae) AVG(ustae) VAS(iensium) VOC(ontiorum) Q(uinto) SECVNDIO  
ZMARAGDO IIIIIIVIR(o) AVG(ustali) MARITO  
EIVS T(itus) CATIVS SEVERVS FRATER ET H(eres) F(aciendum) C(uravit)  
EX TESTAMENTO

TRADUCCIÓN

A *Catia Servata*, hija de Tito, flaminica de Julia Augusta de Vasi3n de los vocontios, a su marido Quinto Secundio Zmaragdo sevir de Augusto su hermano y heredero Catio Severo. Se preocup3 de hacerlo a causa de su testamento.

TIPO DE TEXTO

Honorífica

APARATO CRÍTICO

COMENTARIO

Fuente: [http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s\\_language=es&bild=\\$CIL\\_12\\_01363.jpg](http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=es&bild=$CIL_12_01363.jpg)

**I22**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Baeterrae</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Béziers
	PROVINCIA ROMANA	<i>Narbonensis</i>
	LOCALIZACIÓN N1	Francia
	LOCALIZACIÓN N2	
	LOCALIZACIÓN N3	
	LOCALIZACIÓN N4	
	SOPORTE	?



**I22**

MATERIAL	-
DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-
LUGAR DE HALLAZGO	-
CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
LUGAR DE CONSERVACIÓN	-
ALTURA DEL SOPORTE	-
LONGITUD DEL SOPORTE	-

**II** DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO

DATACIÓN DEL TEXTO	Reinado de Tiberio o Calígula
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Titulo de Livia como <i>Iulia Augusta</i> y no como divina Augusta.
ESCRITURA	-
ESTILO DE ESCRITURA	-
BIBLIOGRAFÍA	CIL XII, 4249; CAG-34-04, p 360
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-

**III** TEXTO

TVLLIAE Q FIL  
AVIAE  
FLAMINICAE  
IVLIAE AVGVSTAE

TRANSCRIPCIÓN	TVLLIAE Q(uinti) FIL(iae) AVIAE FLAMINICAE IVLIAE AVGVSTAE
TRADUCCIÓN	A Tulia, hija de Quinto, abuela, flaminica de <i>Iulia Augusta</i> .
TIPO DE TEXTO	Honorífico
APARATO CRÍTICO	
COMENTARIO	Culto imperial.

**I23**

<b>I</b> LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Lugdunum</i>
-------------------------------	-----------------

**I23**

LUGAR NOMBRE MODERNO Lyon

PROVINCIA ROMANA *Gallia Comata, Lugdunensis*

LOCALIZACIÓN N1 Francia

LOCALIZACIÓN N2 Región Auvernia-Ródano-Alpes

LOCALIZACIÓN N3 Prefectura Metrópoli de Lyon

LOCALIZACIÓN N4 Distrito de Lyon

SOPORTE

MATERIAL

DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO

LUGAR DE HALLAZGO

CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO

LUGAR DE CONSERVACIÓN

ALTURA DEL SOPORTE

LONGITUD DEL SOPORTE

**II** DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO

DATACIÓN DEL TEXTO 39-40 d.C.

JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN

ESCRITURA

ESTILO DE ESCRITURA

BIBLIOGRAFÍA AE 1980, 638.

ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS

ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS

ALTURA MEDIA INTERLINEAL

**III** TEXTO

[ - - - ] NICIA  
 [ - - - ] A  
 F  
 [ - - - ] TI CLA  
 DRV [ - - - ]

**I23**

TRANSCRIPCIÓN [C(aius)? Caesar? Augustus? Germanicus? Germanici? Caesaris? f(ilius)? Ti(beri)? Caesaris? Aug(usti)? n(epos)? divi? Augusti? pron(emos)? Divi? Iuli? adn(emos)? co(n)s(ul) II? tribu]NICIA [potestate III? imperator pontifex maximus pater patriae] / [--- Augusta? Iuli? ]A / [Drusi] F(ilia) / TI(berius) CLA[udius] / DRV[si f(ilius) -----

TRADUCCIÓN Cayo Cesar Augusto Germánico, hijo de Germánico César, nieto de Tiberio Cesar Augusto, bisnieto de divino Augusto, tataranieto del divino Julio, cónsul II veces, con la tribunicia potestad III, emperador, pontífice máximo, padre de la patria -... Julia Augusta hija de Druso, Tiberio Claudio hijo de Druso...

TIPO DE TEXTO Honorífico

APARATO CRÍTICO

COMENTARIO

**I24**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Nepet</i> (Barret 2002, 277)
	LUGAR NOMBRE MODERNO	
	PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i> (Barret A. 277)
	LOCALIZACIÓN N1	
	LOCALIZACIÓN N2	
	LOCALIZACIÓN N3	
	LOCALIZACIÓN N4	
	SOPORTE	-
	MATERIAL	-
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-
	LUGAR DE HALLAZGO	-
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	-
	ALTURA DEL SOPORTE	-
	LONGITUD DEL SOPORTE	-
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	-
	DATACIÓN DEL TEXTO	18 d.C.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-
	ESCRITURA	-

**I24**

ESTILO DE ESCRITURA -

BIBLIOGRAFÍA CIL 11, 3196; ILS 3335.  
HAHN 1994, 77, n. 91; BARTMAN 1998, 209; BARRET 2002, 277.

ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS -

ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS -

ALTURA MEDIA INTERLINEAL -

**III** TEXTO

CERERI AVGVST  
 MATRI AGR  
 L BENNIVS PRIMVS  
 MAG PAGI  
 BENNIA PRIMIGENIA  
 MAGISTRA FECER  
 GERMANICO CAESARE II  
 L SEIO TVBERONE COS  
 DIES SACRIFICI XIII K MAI

TRANSCRIPCIÓN

CERERI AVGVST(ae)  
 MATRI AGR(orum)  
 L(ucius) BENNIVS PRIMVS  
 MAG(ister) PAGI  
 BENNIA PRIMIGENIA  
 MAGISTRA FECER(unt)  
 GERMANICO CAESARE II  
 L(ucio) SEIO TVBERONE CO(n)S(ulibus)  
 DIES SACRIFICI XIII K(alendas) MAI(as)

TRADUCCIÓN A Ceres Augusta, madre de los campos, Lucio Benio Primo, magistrado del pago, y Benia Primigenia, magistrada, lo hicieron en el consulado de Germánico César por segunda vez y Lucio Seyo Tuberón, el día del sacrificio, el 19 de abril.

TIPO DE TEXTO Cultural

APARATO CRÍTICO -

COMENTARIO -

**I25****I** LUGAR NOMBRE ANTIGUO *Cirta*

LUGAR NOMBRE MODERNO Constantine / Qusantina

PROVINCIA ROMANA *Africa Proconsularis*

LOCALIZACIÓN N1 Algeria

LOCALIZACIÓN N2 Constantine Province

LOCALIZACIÓN N3

LOCALIZACIÓN N4

SOPORTE -

**I25**

MATERIAL	-
DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-
LUGAR DE HALLAZGO	-
CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
LUGAR DE CONSERVACIÓN	-
ALTURA DEL SOPORTE	-
LONGITUD DEL SOPORTE	-
<b>II</b> DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	-
DATACIÓN DEL TEXTO	42- 43 d.C.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	La referencia a Livia como divina Augusta.
ESCRITURA	-
ESTILO DE ESCRITURA	-
BIBLIOGRAFÍA	CIL VIII, 19492; ILA1g 2, 1, 550; LBIRNA 30; AE 2008, 1612 THOMASSON 1996, 34; BARRET 2002, 277; CENERINI 2008, 2233-2242.
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-
<b>III</b> TEXTO	DIVAE AVG Q MARCIVS C F BAREA COSVL XR S F F PRODED [- - -] COELIA SEX FILIA VI RIA POTITA FLAMINICA DI [- - -] CVNIA FACIENDVM CVRAVIT
TRANSCRIPCIÓN	DIVAE AVG[ustae sacrum]/ Q(uintus) MARCIVS C(ai) F(ilius) BAREA CO(n)S(ul) X[ui]R S(acris) F(aciundis) F(etialis) PRO[co(n)s(ul) prov(inciae) Africae(?)] ded[icavit]/ COELIA SEX(ti) FILIA VI[cto]RIA POTITA FLAMINICA DI[vae Augustae de sua pe]CVNIA FACIENDVM CVRAVIT
TRADUCCIÓN	Consagrado a la divina Augusta lo dedicó Quinto Marcio Barea, hijo de Cayo, cónsul, quinceviro fecial para los asuntos sagrados, procónsul de la provincia de África. Celia Victoria Potita, hija de Sexto, flaminica de la divina Augusta, con su propio dinero se encargó de hacerlo.
TIPO DE TEXTO	Cultural
APARATO CRÍTICO	
COMENTARIO	

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Leptis Magna</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Al Khums
	PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
	LOCALIZACIÓN N1	Libia
	LOCALIZACIÓN N2	Arabi jamahiriya <i>Forum</i>
	LOCALIZACIÓN N3	<i>Vetus</i>
	LOCALIZACIÓN N4	
	SOPORTE	Pedestal
	MATERIAL	Caliza gris
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-
	LUGAR DE HALLAZGO	Detrás del templo de Roma y Augusto.
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	-
	ALTURA DEL SOPORTE	0, 46 m
	LONGITUD DEL SOPORTE	0, 66 m x 0, 50 m de profundidad.
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	El campo epigráfico se localiza en la cara principal del monumento. Se trata de una inscripción compuesta por dos líneas donde se hace clara referencia a la divina Augusta. Se trata de una inscripción localizada en el centro del campo epigráfico desde un eje simétrico. Su lectura es fácil. La inscripción no ha sufrido daño alguno a pesar de que en la parte derecha del campo se puede observar un golpe. La inscripción presenta un modulado inferior y superior de forma simétrica, y sobre la basa se localizaría la estatua de la divina Augusta.
	DATACIÓN DEL TEXTO	42 d.C.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Tiene que ser posterior al año 42 d.C. fechas de la apoteosis de Livia.
	ESCRITURA	Capitales
	ESTILO DE ESCRITURA	Capitales irregulares
	BIBLIOGRAFÍA	IRT 327; AE 1948, 13; AE 1951, 85. REYNOLDS Y WARD-PERKINS 1952, 99; ROSE 1995, 184-185; BARRET 2002, 277.
	ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	6 cm
	ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	7 cm
	ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-

I26

III	TEXTO	DIVAE AVGV
	TRANSCRIPCIÓN	DIVAE AVGV(stae)
	TRADUCCIÓN	A la divina Augusta.
	TIPO DE TEXTO	Cultural
	APARATO CRÍTICO	AE 1948: la identifican como Livia.
	COMENTARIO	Dedicación a Livia que era acompañada por una estatua que solo se conserva de forma parcial (E27). Era parte de un grupo julio-claudio de nueve personas.



Fuente: [http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s\\_language=es&bild=\\$IRT\\_00327.jpg;pp&nr=1](http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=es&bild=$IRT_00327.jpg;pp&nr=1)

I27

I	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Leptis Magna</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Al Khums
	PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
	LOCALIZACIÓN N1	Libia
	LOCALIZACIÓN N2	
	LOCALIZACIÓN N3	
	LOCALIZACIÓN N4	
	SOPORTE	Placa

**I27**

MATERIAL	Mármol blanco	
DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-	
LUGAR DE HALLAZGO	Cerca del arco de Septinio Severo.	
CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-	
LUGAR DE CONSERVACIÓN	-	
ALTURA DEL SOPORTE	-	
LONGITUD DEL SOPORTE	-	
<b>II</b> DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	-	
DATACIÓN DEL TEXTO	Después del año 42 d.C.	
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Livia ha recibido ya la apoteosis.	
ESCRITURA	-	
ESTILO DE ESCRITURA	-	
BIBLIOGRAFÍA	LibAnt 1968, 86; AE 1971, 484 IOPPOLO 1968, 83-91.	
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	29, 6 cm	
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	29, 6 cm	
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-	
<b>III</b> TEXTO		DIVO [- - -] AV [- - -] DIVAE [- - -]
TRANSCRIPCIÓN		DIVO [- - -] AV[gusto] DIVAE [ Augustae]
TRADUCCIÓN	Al divino [- - -] Augusto, a la divina Augusta.	
TIPO DE TEXTO	Cultural	
APARATO CRÍTICO	-	
COMENTARIO	-	

**I28**

<b>I</b> LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Leptis Magna</i>
-------------------------------	---------------------



**I28**

LUGAR NOMBRE MODERNO Al Khums

PROVINCIA ROMANA *Africa Proconsularis*

LOCALIZACIÓN N1 Libia

LOCALIZACIÓN N2

LOCALIZACIÓN N3

LOCALIZACIÓN N4

SOPORTE Bloques?

MATERIAL

DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO

LUGAR DE HALLAZGO

CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO

LUGAR DE CONSERVACIÓN

ALTURA DEL SOPORTE

LONGITUD DEL SOPORTE

**II** DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO

DATACIÓN DEL TEXTO 35-36 d.C.

JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN

ESCRITURA

ESTILO DE ESCRITURA

BIBLIOGRAFÍA IRT 269; LBIRNA 22; AE 1951, 84  
WOOD 1999, 121; BARRET 2002, 278.

ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS

ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS

ALTURA MEDIA INTERLINEAL

**III** TEXTO

CERERI AVGVSTAE SACRVM  
C RVBELLIVS BLANDVVS COS PONT PROCOS DEDIC SVPHVNIBAL ORNATRIX PAT E  
ANNOBALIS RVSONIS D S P F C

TRANSCRIPCIÓN

CERERI AVGVSTAE SACRVM  
C(aius) RVBELLIVS BLANDVVS CO(n)S(ul) PONT(ifex) PROCO(n)S(ul) DEDIC(avit)  
SVPHVNIBAL ORNATRIX PAT[ria]E ANNOBALIS RVSONIS D(e) S(ua) P(ecunia)  
F(aciendum) C(uravit)

**I28**

TRADUCCIÓN Consagrado a Ceres Augusta Cayo Rubelio Blando, cónsul, pontífice, procónsul Suphunibal ornatrix de la patria de *Annobal Ruson*. Con su propio dinero se encargó de hacerlo.

TIPO DE TEXTO Cultural

APARATO CRÍTICO

COMENTARIO

Fuente: [http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s\\_language=es&bild=\\$IRT\\_00269.jpg;pp](http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=es&bild=$IRT_00269.jpg;pp)

**I29**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Zama Regia</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	El Lehs
	PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
	LOCALIZACIÓN N1	Túnez
	LOCALIZACIÓN N2	Mididi (Henchir Midid)
	LOCALIZACIÓN N3	
	LOCALIZACIÓN N4	
	SOPORTE	-
	MATERIAL	Piedra?
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-
	LUGAR DE HALLAZGO	-
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	-
	ALTURA DEL SOPORTE	0, 50 m
	LONGITUD DEL SOPORTE	0, 70 m
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	-

**I29**

DATACIÓN DEL TEXTO	3 d.C.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-
ESCRITURA	-
ESTILO DE ESCRITURA	-
BIBLIOGRAFÍA	ILS 120; CIL VIII, 16456 (Eph.ep V, p. 372, nº 640); HAHN 1994, 78 n. 92; Taylor 1931, 270; GREYHER 1946, 225; EHRENBERG-JONES 1955, 127; GROSS 1964, p. 80 note 39; BARTMAN 1998, 203; BARRET 2002, 277;
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-

**III** TEXTO

IVNONI LIVIAE AVGVSTI SACRVM  
L PASSIENO RVFO IMPERATORE  
AFRICAM OBTINENTE  
CN CORNELIVS CN F COR RVFVS  
ET MARIA C F GALLA CN  
CONSERVATI VOTA L M SOLVONT(!)

## TRANSCRIPCIÓN

IVNONI LIVIAE AVGVSTI SACRVM  
L(ucio) PASSIENO RVFO IMPERATORE  
AFRICAM OBTINENTE  
CN(aeus) CORNELIVS CN(aei) F(ilius) COR(nelia) RVFVS  
ET MARIA C(ai) Filia) GALLA CN(aei)  
CONSERVATI VOTA L(ibentes) M(erito) SOLVONT(!)

## TRADUCCIÓN

Consagrado a Iuno Livia, mujer de Augusto, siendo Lucio Passieno Rufo imperator, gobernador de Africa, Gneo Cornelio Rufo, hijo de Gneo, de la tribu Cornelia María Gala, hija de Gneo, conservado, cumplió su voto voluntariamente con agrado y merecidamente.

TIPO DE TEXTO Votivo

APARATO CRÍTICO -

COMENTARIO -

**I30**

<b>I</b> LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Hippo Regius</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Annaba
PROVINCIA ROMANA	Africa Proconuslar
LOCALIZACIÓN N1	Algeria
LOCALIZACIÓN N2	Región de Annaba
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	

**I30**

SOPORTE -

MATERIAL Piedra?

DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO Fragmentado en varios pedazos.

LUGAR DE HALLAZGO -

CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO -

LUGAR DE CONSERVACIÓN -

ALTURA DEL SOPORTE -

LONGITUD DEL SOPORTE -

**II** DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO -

DATACIÓN DEL TEXTO -

JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN -

ESCRITURA -

ESTILO DE ESCRITURA -

BIBLIOGRAFÍA AE 1958, 144

ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS -

ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS -

ALTURA MEDIA INTERLINEAL -

**III** TEXTO

RELIO Q FIL QVIR HONORATO  
 VG P P OMNIBVS HONORIBVS FVNCTO  
 M IN CIVES AMOREM ET OB HONESTISSI  
 VE EIVS LIBERALITATEM QVO TESTA  
 C MIL(IBVS) IN DIE NATALI MARIAE  
 TIANAE VXORIS SVAE FLAMI  
 IAE PERPETVO DECVRIO  
 ET AVGVSTALIBVS EPVLA  
 RIA AR SSIM ET POPVLVS HIPPONIENSIS  
 EX ORTVLAS AT REFERENDAM MEMORIAE  
 F AN RASTAR RIAE SATVRNINAE VXORI EIVS  
 VR IA ET QVAE HONOR CONTENT

**I30**

TRANSCRIPCIÓN	<p>[ - - Au]RELIO Q(uinti) FIL(io) QVIR(ina) HONORATO          [flamini A]VG(usti) P(er)P(etuo) OMNIBVS HONORIBVS FVNCTO          [ob insigne]M IN CIVES AMOREM ET OB HONESTISSI-          [mam egregiamq]VE EIVS LIBERALITATEM QVO TESTA-          [mento dedit illatis(?) HS] C MIL(ibus) IN DIE NATALI MARIAE          [ - - Honora]TIANAE(?) VXORIS SVAE FLAMI-          [nicae divae Liv]IAE(?) PERPETVO DECVRIO-          [nibus item curiis omnibus] ET AVGVSTALIBVS EPVLA          [ - -]RIA[ - - cl]ar[i]ssim[us ordo] ET POPVLVS HIPPONIENSIS          [ - -] EX [ - - sp]ORTVLAS [et] AT REFERENDAM MEMORIAE          [statuam decreverunt item - -]F AN[ - -]RASTAR[ - - et Ma]RIAE(?) SATVRNINAE VXORI          EIVS / [ - -]VR[ - -]IA[ - -] ET QVAE HONOR(e) CONTENTI(a) s(ua) p(ecunia) p(osuit?)]</p>
TRADUCCIÓN	<p>A Aurelio Quirino Honorato, de la tribu Quirina, flamen perpetuo de Augusto, (habiendo) desempeñado todos los honores por su extraordinario afecto a los ciudadanos y por su honestísima y sobresaliente bondad, a quien en testamento dio illatis? HS 100 mil(ibus) en el aniversario de su esposa, Maria Honoraciana, flamínica de la divina Livia, [...]</p>
TIPO DE TEXTO	Honorífico
APARATO CRÍTICO	-
COMENTARIO	-

**I31**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Thugga</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Dougga
	PROVINCIA ROMANA	Africa Proconuslar
	LOCALIZACIÓN N1	Túnez
	LOCALIZACIÓN N2	Región de Baja Gobernate
	LOCALIZACIÓN N3	
	LOCALIZACIÓN N4	
	SOPORTE	-
	MATERIAL	Piedra?
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-
	LUGAR DE HALLAZGO	-
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	-
	ALTURA DEL SOPORTE	-
	LONGITUD DEL SOPORTE	-
<b>II</b>	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	-

**I31**

DATACIÓN DEL TEXTO	-
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-
ESCRITURA	-
ESTILO DE ESCRITURA	-
BIBLIOGRAFÍA	IL Afr 557; Dougga 2; AE 1914, 171. BARRET 2002, 278.
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-

**III** TEXTO

		IVLIA DIVI AVGVSTI
TRANSCRIPCIÓN		IVLIA[e] DIVI AVGVSTI (uxori)
TRADUCCIÓN	A Julia, esposa del de divino Augusto.	
TIPO DE TEXTO	Cultural/ honorífico	
APARATO CRÍTICO	-	
COMENTARIO	-	

**I32**

<b>I</b>	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Gortyn</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Creta
	PROVINCIA ROMANA	Cyrene
	LOCALIZACIÓN N1	Grecia
	LOCALIZACIÓN N2	Heraklion
	LOCALIZACIÓN N3	
	LOCALIZACIÓN N4	
	SOPORTE	Placa (pequeña) puede que perteneciente a una escultura
	MATERIAL	-
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-
	LUGAR DE HALLAZGO	-

**I32**

CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-	
LUGAR DE CONSERVACIÓN	-	
ALTURA DEL SOPORTE	-	
LONGITUD DEL SOPORTE	-	
<b>II</b> DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	-	
DATACIÓN DEL TEXTO	-	
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-	
ESCRITURA	-	
ESTILO DE ESCRITURA	-	
BIBLIOGRAFÍA	CIL III, 12037; <i>INSCRET</i> 4273 HAHN 1994, 69 n. 3; BARTMAN 1999, 297; BARRET 2002, 278.	
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-	
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-	
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-	
<b>III</b> TEXTO		IVLIAE AVG
TRANSCRIPCIÓN		IVLIAE AVG(ustae)
TRADUCCIÓN	A Julia Augusta.	
TIPO DE TEXTO	Honorífica	
APARATO CRÍTICO	-	
COMENTARIO	-	

**I33**

<b>I</b> LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Lebena</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Gortina es el lugar más cercano.
PROVINCIA ROMANA	Cyrene
LOCALIZACIÓN N1	Grecia
LOCALIZACIÓN N2	Creta
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	

**I33**

SOPORTE	Base de estatua	
MATERIAL	-	
DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	-	
LUGAR DE HALLAZGO	-	
CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	-	
LUGAR DE CONSERVACIÓN	-	
ALTURA DEL SOPORTE	-	
LONGITUD DEL SOPORTE	-	
<b>II</b> DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	-	
DATACIÓN DEL TEXTO	Reino de Tiberio	
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-	
ESCRITURA	-	
ESTILO DE ESCRITURA	-	
BIBLIOGRAFÍA	<i>INSCRET</i> I 137 nº 55 BARTMAN 1998, 208; BARRET 2002, 278. -	
ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS	-	
ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS	-	
ALTURA MEDIA INTERLINEAL	-	
<b>III</b> TEXTO		IVLIA AV MATRI
TRANSCRIPCIÓN		IVLIA AV(gustae) MATRI [(Tiberi)]
TRADUCCIÓN	A Julia Augusta, madre de Tiberio.	
TIPO DE TEXTO	Honorífico	
APARATO CRÍTICO	-	
COMENTARIO	-	



## 2. ESCULTURA

E1

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Emerita Augusta</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Mérida
PROVINCIA ROMANA	<i>Lusitania</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Extremadura
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Badajoz
LOCALIZACIÓN N4	Según García y Bellido debió de estar colocada en el intercolumnio central del teatro, entre la puerta central y la de la derecha.
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	Esculpido
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Teatro romano
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Nacional de Arte Romano de Mérida
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Figura femenina sedente coronada con diadema, tiene la cabeza cubierta por un velo que cae sobre el brazo izquierdo, oculta el hombro derecho, cae por la espalda y se recoge sobre las piernas. Viste una túnica con mangas y, ciñe el talle con una cinta que se anuda por delante debajo del pecho. El manto cubre las piernas de la escultura dejando ver por debajo los pliegues de la túnica. Faltan el pie izquierdo, que era una pieza añadida y estaba más adelantado que el derecho y, las dos manos.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño mayor al normal.
ALTURA	2,10 m
GROSOR	Grosor máximo 0,98 m / anchura máxima 102 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques anclados: dos bloques unidos por la parte baja del vientre.
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romana
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Ceres, Livia Drusila, Julia Augusta, <i>Diva Augusta</i>
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Paralelos fisiológicos, trascendencia de la imagen, forma y tamaño de la imagen y datación.
TIPO DE ESCULTURA	Sedente
TIPO DE PEINADO	Raya en medio con ondas a los dos lados de la cara, con un recogido de los mechones laterales que nacen de la parte inferior de la frente junto a la ceja. Sobre el cabello porta corona y velo. Por debajo del velo caen a los laterales del cuello dos mechones de pelo ondulado.



Fuente para estas dos imágenes: <https://www.arteguias.com/museo/museonacionalarteromano.htm>

Fuente: <https://esculturaclasica.wixsite.com/home/livia-drusila-ma1245>

CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO	Tipo <i>Diva Augusta</i>
E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	
DATACIÓN	Época claudia
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Paralelismos con esculturas de Livia ( <i>Leptis Magna, Iponuba</i> ). Datación del conjunto escultórico del teatro (Plutón, Proserpina y Ceres) en el s. I, en época claudia, por Trillmich. Trascendencia de los misterios de Eleusis para la dinastía julio-claudia. Importancia de la diosa Ceres en la ciudad de Mérida como territorio agrícola. Importancia de la figura de Livia como legitimadora del poder del emperador Claudio.
BIBLIOGRAFÍA	MÉLIDA ALINARI 1911, 297-301; GÓMEZ MORENO Y PIJOÁN 1912, 25; PARÍS 1914, 291-293; MÉLIDA ALINARI 1915, 31-32; LANTIER 1918, 1-2; MÉLIDA ALINARI 1925, 151-152; MACÍAS LIÁÑEZ 1929, 180-183; MACÍAS LIÁÑEZ 1929, 166; MÉLIDA ALINARI 1930, 188; REINACH 1904-1930, 104-1; GARCÍA BELLIDO 1949, 153-154; ALMAGRO GORBEA 1984, 319; FUCHS 1987, 1900; KOCH, 1994, 120, 228; TRILLMICH 1995; NOGALES BASARRATE 2007, 103-138.
E2	
LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Aeminium</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	
PROVINCIA ROMANA	Coimbra
LOCALIZACIÓN N1	<i>Lusitania</i>
LOCALIZACIÓN N2	Portugal
LOCALIZACIÓN N3	Distrito de Coimbra
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Comunidad intermunicipal región de Coimbra
OBJETO	Escultura
	Retrato perteneciente a estatua

MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	Esculpido
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallado en el <i>cryptoporticus</i> de <i>Aeminum</i> junto con los retratos de Agripina <i>Minor</i> , Vespasiano y Trajano.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Nacional del Machado de Castro
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Tiene el rostro dañado: la nariz, los labios, la barbilla y los ojos están desgastados. Presenta una rotura en el velo sobretodo en el lado derecho de la cabeza. Livia tiene una expresión dulce en esta cabeza petrificada, sus ojos son grandes, la cara es redonda y la boca volcada hacia arriba, lo que le da un aire de expresión juvenil. Peinada al estilo <i>Salus</i> , está toscamente tallada, con ondas onduladas gruesas a ambos lados de la raya central. La cabeza está velada y posicionada frontalmente.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	-
ALTURA	0,32 m
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Bloque único
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romana
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia Drusila como <i>Iulia Augusta</i> .
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Los rasgos fisionómicos son claros y su peinado ayuda a su datación cronológica.
TIPO DE ESCULTURA	Retrato
TIPO DE PEINADO	Raya en medio con ondas a los lados y velo.
CLASIFICACIÓN EN TIPO ESTANDARIZADO	Tipo <i>Salus</i> /Kiel
DATACIÓN	Época tiberiana.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Livia adopta este peinado tras la muerte de Augusto para mostrar un cambio de era y un cambio de posición social. De mujer de, a madre de y sacerdotisa de su difunto esposo. Por ende, legitimadora del nuevo gobernante. Al carecer de diadema se puede señalar que aún no ha sido divinizada.
BIBLIOGRAFÍA	ALARCAO 1988, 120; V. DE SOUZA 1990, 20-1.



Fuente:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato\\_de\\_Livia\\_\(16300185333\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato_de_Livia_(16300185333).jpg)  
Fotografía de Ángel M. Felicísimo

E3

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Regina Turdulorum</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Casas de Reina
PROVINCIA ROMANA	<i>Lusitania</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Extremadura
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Badajoz
LOCALIZACIÓN N4	Campaña sur
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua
MATERIAL	Granito
TÉCNICA	Esculpida
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallada en julio del año 2010 en <i>Regina Turdulorum</i> , en la zona del foro junto a los restos de los templos de la Triada Capitolina. El 14 de julio fue desenterrada.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Parte superior: centro de interpretación de <i>Regina</i> (Casas de Reina). Parte inferior: expuesta en el Museo Arqueológico de Badajoz desde 1987.
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Torso de estatua sin miembros superiores ni parte inferior, tiene la nariz fracturada, los ojos, la boca, las mejillas y la barbilla desgastadas y con marcas de golpes. La parte de atrás no está tallada, por lo que fue creada para ser vista frontalmente.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Estatua de tamaño humano o algo mayor al natural.
ALTURA	-
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Fragmentada en dos bloques. Inicialmente sería uno solo.
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romana.
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Ceres (Livia)
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Rasgos físicos de Livia y un parecido notable con la Ceres de <i>Emerita Augusta</i> . Parece su copia provincial.
TIPO DE ESCULTURA	Sedente.
TIPO DE PEINADO	Raya en medio con mechones de pelo ondulado hacia los laterales, está coronada con diadema y velo.
CLASIFICACIÓN EN TIPO ESTANDARIZADO	Tipo <i>Diva Augusta</i>
DATACIÓN	Época Claudia s. I.

JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN

Su hallazgo junto a un retrato del emperador Claudio, su similitud con la Ceres de Mérida (datada en época claudia), el tratarse de la representación de una mujer imperial de forma divinizada y portar un peinado característico de la dinastía julio-claudia incide en su localización temporal.

BIBLIOGRAFÍA

-

COMENTARIOS

No existen publicaciones al respecto.

Fuente: <https://idiazb.files.wordpress.com/2011/03/12.jpg>

Fuente: <https://idiazb.wordpress.com/la-dama-de-regina/12-2/>

Fuente: <https://idiazb.wordpress.com/la-dama-de-regina/#jp-carousel-509>



E4

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Pax Iulia</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Beja
PROVINCIA ROMANA	<i>Lusitania</i>
LOCALIZACIÓN N1	Portugal
LOCALIZACIÓN N2	Región de Alentejo
LOCALIZACIÓN N3	Subregión de Baixo Alentejo
LOCALIZACIÓN N4	Comunidad intermunicipal Baixo Alentejo
LOCALIZACIÓN N5	Distrito de Beja
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	Esculpido
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallada de forma fortuita en una casa próxima al área del foro, en la Rua do Esquível.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	En una colección privada

MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Mitad superior de una estatua. Se trata de una pieza de gran calidad artística que debía corresponder a una estatua de culto imperial, ya que posee el hueco para ajustar la cabeza-retrato. El tipo no presenta problemas, se trata de una iconografía asimilada con la <i>Abundantia</i> o Ceres, prototipo muy frecuente en la estatuaria del culto imperial femenino. Tipográficamente la pieza se aproxima a la estatua de <i>Iponuba</i> , aparecida junto con un togado con <i>bullae</i> , una de ellas identificada con Livia, y la segunda también, tratada hipotéticamente como de la primera emperatriz de Roma, aunque carece de cabeza. A tenor de los paralelos iconográficos señalados, esta estatua formaría parte de un grupo imperial familiar con marcado interés en su mensaje ideológico. Ejemplo de ello es el caso de Livia tipo Ceres del foro de <i>Leptis Magna</i> .
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño natural.
ALTURA	-
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques.
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romano
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	<i>Pax</i> (Osland) Livia (Nogales Basarrate - Gonçalves)
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Paralelos existentes y tipo seguido.
TIPO DE ESCULTURA	Sedente decapitada
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN EN TIPO ESTANDARIZADO	-
DATACIÓN	Época augustea (Osland)
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Si seguimos las representaciones polémicas de Livia en época de Augusto ésta era representada con la simbología de <i>Pax</i> . Se ha observado su figura en las monedas como <i>Pax Augusta</i> tanto en época de Augusto como de Tiberio.
BIBLIOGRAFÍA	SOUZA 1990, 11; CARVAHLO 1991-1992, I-1; MANTAS 1996, fig. 3; NOGALES BASARRATE - GONÇALVES 2005, 312-313.





Fuente: Vasco Gil Mantas, 1996, figs. 3 y 4

E5

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Colonia Patricia Corduba</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Córdoba
PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Córdoba
LOCALIZACIÓN N4	Entre el nº 4 y nº 8 de la calle San Álvaro.
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Estatua
OBJETO	Escultura sedente
MATERIAL	Mármol blanco de grano medio y cristalino con vetas rosáceas.
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Fue hallada en 1983 junto a otra estatua masculina de tipo “Júpiter sedente” datada a mediados del s. I, lo que hizo pensar en el <i>divus Augustus</i> y la <i>diva Augusta</i> , ya que tras la apoteosis de Livia en el 42 su representación conjunta fue habitual.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico Provincial de Córdoba
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Estatua sedente femenina que presenta un torso vestido con un <i>chiton e himation</i> abotonado en la manga derecha y ceñido a la cintura con un cinglo que forma el característico <i>kolpos</i> . Está realizada siguiendo los modelos tardo clásicos helenísticos, modelo adoptado en época augustea para la representación de diosas o emperatrices asimiladas a virtudes o divinidades, o incluso en sus retratos personales. Presenta similitudes con la estatua de Livia de <i>Leptis Magna</i> y con ciertas acuñaciones de época tiberiana del tipo <i>Iulia Augusta</i> sentada y portando cetro en la mano izquierda y patera o espigas de trigo en la derecha.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño mayor al natural
ALTURA	0,64 m



Fuente: Garriguet, 1997a, Láminas 9, 7 y 8.



GROSOR	0,65 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Bloque único fragmentado.
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Griega
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-



IDENTIFICACIÓN	Livia (Garriguet Mata) <i>Diva Augusta</i> como <i>Ceres</i> o <i>Iuno</i> (Fishwich) Diosa Roma
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Aunque el estado de la estatua no permite una identificación clara debido a la falta de rostro y de atributos; teniendo en cuenta su lugar de hallazgo, su cronología y su vínculo con la escultura masculina de un emperador entronizado a la manera de Júpiter sedente, se deduce que se deba tratar de una mujer de la familia julio-claudia asimilada a una divinidad, en cuyo caso debería de tratarse de Livia representada como Ceres o Juno, diosas principales de representación en territorio hispano en las esculturas de Livia como <i>diva Augusta</i> .
TIPO DE ESCULTURA	Sedente icónica
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	=
DATACIÓN	Principado de Claudio
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	La presencia de dos esculturas entronizadas de tamaño mayor al natural, una de tipo Júpiter sedente y otra femenina asimilada a una diosa, hace pensar en dos personas divinizadas, por lo que debe tratarse de la pareja divina julio-claudia, elemento simbólico utilizado para legitimar la posición en el poder de Claudio.
BIBLIOGRAFÍA	LÓPEZ - GARRIGUET 2000, 47-80; FISHWICH 2004, 77-78.
E6	
LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Colonia Patricia Corduba</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Córdoba
PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Córdoba
LOCALIZACIÓN N4	Foro Provincial / Foro de Altos de Santa Ana. En la calle Ángel de Saavedra en el solar de la esquina con la calle Rodríguez Sánchez.
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Retrato
MATERIAL	Mármol blanco de grano fino
TÉCNICA	Cinzelado, pulimentado y trepanación. Ejecución de un taller local, debido a un tratamiento un tanto simplificado de los mechones del cabello, aunque es de buena calidad.
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallada en 1967 en las obras efectuadas en el solar de la esquina con la calle Rodríguez Sánchez.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico Provincial de Córdoba. Nº de inventario: CE024558.

MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	<p>Se halla muy erosionada y con la nariz fragmentada por la punta. Se trata de una cabeza inclinada ligeramente hacia la izquierda que porta un peinado de acento clasicista, de raya en medio, aladares ondulados a ambos lados que acaban recogiendo a la altura de la nuca en un amplio moño, constituido por cuatro rodetes o trenzas. El rostro ligeramente ovalado y carnoso, se estrecha en la zona de la barbilla. El semblante de la emperatriz transmite serenidad y puede que hasta dulzura, con cejas pequeñas, los ojos grandes y muy abiertos, su boca es pequeña con labios finos.</p> <p>Carece de ondas o tupé protuberante sobre la frente y de trenza sagital. Se trata de un peinado tipo <i>Salus Augusta</i>, <i>Pietas</i> o <i>Iustitia</i> de aire clasicista y de raíz helénica.</p> <p>Se observa una Livia idealizada, no se muestra la verdadera edad de la primera dama de Roma, pues se han eliminado los rasgos temporales del rostro humano debido a su fin legitimador del estatus en el poder de Tiberio.</p>
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño normal.
ALTURA	0,345 m
GROSOR	0,23 m x 0,18 de ancho.
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	-
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	no
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia (Garriguet Mata) Livia: retrato personal (Vicent Zaragoza)
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Encaja con la descripción física dada por las fuentes clásicas y se halló junto a otro retrato de Tiberio y una estatua de tipo Hüftmantel tal vez del <i>divus Augustus</i> .
TIPO DE ESCULTURA	Cabeza retrato (falta del cuerpo)
TIPO DE PEINADO	Raya en medio
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo <i>Salus Augusta</i>
DATACIÓN	Época tiberiana, entre los años 14 y 37. Podría datarse de la época en la que la <i>Baetica</i> envió una embajada a Roma.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Por el tipo de peinado portado por la emperatriz de Roma adoptado tras la muerte de Augusto.
BIBLIOGRAFÍA	VICENT ZARAGOZA 1987, 351-366; VICENT ZARAGOZA 1989, 13-18; VAQUERIZO 1996, 50-51; GARRIGUET MATA 1999, 87-113; BAENA ALCÁNTARA 2000, 227; GARRIGUET MATA 2004, 67-101; LEÓN ALONSO 2001, 326- 327.



Fotografías de Silvia Muñoz Jiménez (ceres.mcu.es)

E7

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Iponuba</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Cerro de Minguilar, Baena
PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Andalucía
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Córdoba
LOCALIZACIÓN N4	Campaña Alta (comarca): Asentamiento de <i>Iponuba</i> .
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua icónica
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	Esculpido (está esculpida por la misma mano que la escultura de Livia portando cornucopia).
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Descubierta entre los años 1902 y 1903 por Francisco Valverde y Perales en el transcurso de un viaje a fin de consultar algunos documentos sobre la historia de la ciudad en el Archivo de su Ayuntamiento, cuando también realizó unas investigaciones prácticas en las ruinas de época romana. Examinando el terreno Valverde decidió iniciar una excavación en el espacio que a manera de plaza venía a quedar entre las enunciadas ruinas, donde se abrió una zanja y a la media vara de profundidad chocó la azada en una piedra desprendiendo un pequeño fragmento de ella; que dejó ver un mármol de grano fino y brillante que resultó ser la estatua sedente de una matrona.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico Nacional (MAN). N° de inventario: 20328.

MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Bastante mutilada, sin cabeza ni brazos ni parte inferior. Se conserva sólo la mitad superior hasta la cintura. La superficie inferior está tallada para ser adosada por separado a la mitad perdida de la pieza. Bajo el hombro derecho se aprecia la perforación en la que encajaba el brazo derecho. En el punto de arranque del brazo izquierdo se observan, además de la perforación para la inserción de un perno, dos concavidades superpuestas que habrían servido de apoyo a una pieza adicional. Esta preparación es comparable con las cuatro perforaciones en el lateral del manto. Está dañada la parte inferior del manto y en el lateral izquierdo.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño colosal.
ALTURA	1,18 m
GROSOR	0,92 m x 0,44 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Escultura de varias piezas.
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romana
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia (Valverde y Perales)
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Su hallazgo junto a otras dos esculturas. En el mismo lugar se halló una segunda estatua de un togado acéfalo de 1,36 m sin pies ni brazos del mismo mármol y cerca de ellos otro ataviado con toga. Cerca se halló una mano que empuñaba un cetro roto y que portaba en el dedo anular un anillo. Esto hizo pensar a Valverde en Livia, Augusto y el sucesor al trono.
TIPO DE ESCULTURA	Icónica tipo pendant.
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	-
DATACIÓN	Época augustea
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	La presencia de un heredero joven, no adulto podría tratarse de uno de los nietos de Augusto, antes de adoptar a Tiberio como heredero.
BIBLIOGRAFÍA	VALVERDE Y PERALES 1903, 521- 525; RABASF 1904, 43-4/4; CASTILLO - RUIZ-NIOLI 2008, 149-186.



Fuente: Castillo - Ruiz-Nioli, 2008, fig. 4.2



Esculturas romanas descubiertas por Valverde y Perales en 1902.

Fuente: Castillo - Ruiz-Nioli, 2008, fig. 1

E8

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Iponuba</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Cerro de Minguilar, Baena
PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Andalucía
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Córdoba
LOCALIZACIÓN N4	Campaña Alta (comarca): Asentamiento de <i>Iponuba</i> .
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua sedente
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	Factura provincial: Esculpido.
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	El 15 de septiembre de 1903 en una excavación de Valverde y Perales programada para encontrar los fragmentos faltantes de las estatuas halladas previamente. En esta ocasión se hallaron 4 nuevas estatuas, entre las que se encontraba una escultura sedente femenina. Se trató de una excavación sin planificación determinada siguiendo el deseo de acrecentar el número de restos artístico-arqueológicos encontrados abriéndose varias zanjas en distintos sitios para su mayor eficacia.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico Nacional (MAN). N° de inventario: 20332.
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	<p>Estatua sedente provista de una cornucopia y con la cabeza de Livia, según las representaciones típicas de la emperatriz antes de su <i>consecratio</i>.</p> <p>Escultura conservada en buen estado; en los rasgos del rostro se observan los rasgos fisiológicos de Livia semblante ovalado, grandes ojos almendrados y el mentón prominente. Se conserva casi completa, Livia está asimilada a la <i>Fortuna</i> o <i>Abundantia</i> por la presencia de cornucopia. Se observa una idealización juvenil del rostro con una tendencia al esquematismo en la reproducción de las vestimentas y del cabello. Porta velo, elemento propio de la <i>pudicitia</i>, de la mujer casada, característica fechada en el periodo en el que Livia asumió el nombre de <i>Iulia Augusta</i> a la muerte de Augusto.</p> <p>Porta túnica sobre pecho con escasa matización del relieve bajo el ceñidor, y una excesiva longitud del cuello.</p> <p>El cuerno de la abundancia es un elemento de una técnica ajena al panorama escultórico de <i>Iponuba</i>, lo que unido a que los cuernos de la abundancia solo se hallan en figuras procedentes de ámbito itálico sugiere que el cuerno pudo haber sido realizada por una mano diferente al resto de la escultura, puede que por un artista procedente de un taller itálico.</p> <p>La estatua muestra una superposición de la figura de Livia con la de las distintas virtudes romanas, lo que generaba una poligamia de significados de valores positivos ligados a la idea de <i>salus</i> y <i>mater patriae</i>.</p>
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Escultura monumental
ALTURA	1,38 m
GROSOR	0,80 m x 0,48 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques.
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romana
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-

IDENTIFICACIÓN	Livia (A. García y Bellido)
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Sigue la descripción de sus rasgos fisiológicos.
TIPO DE ESCULTURA	Sedente
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>nodus</i> .
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo Fayum (aunque simplificado)
DATACIÓN	15- 20 d.C.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Peinado de Livia y vestimenta de sacerdotisa.
BIBLIOGRAFÍA	PERALES Y VALVERDE 1903, 521- 525; RABASF 1904, 43-4/ 4; GARCÍA Y BELLIDO 1948, 54; GARRIGUET 2003, 119-145; GARRIGUET 2004; GARRIGUET 2006; CASTILLO - RUIZ-NICOLI 2008, 149-186; NOGUERA - MADRID, BALANZA 2009, 75-92; MORENA LÓPEZ 2013, 29-51.



Fuente: Enrique Sáenz de San Pedro (ceres.mcu.es)





Fuente: Castillo - Ruiz-Nioli, 2008, fig. 4.1

E9

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Iptuci Virtus Iulia</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Torreparedones
PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Córdoba
LOCALIZACIÓN N4	Entre los municipios de Baena y Castro de Río
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua icónica
MATERIAL	Mármol de Estremoz o de Almadén de la Plata
TÉCNICA	-



CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	<p>En 1833 se hallaron restos arqueológicos romanos, aunque sus estudios no vieron la luz hasta 175 años después, cuando su estudio exhaustivo se debió al inicio de la creación del parque arqueológico de este lugar.</p> <p>En 2009 se halló una escultura acéfala desmontada en el sector del foro en el pórtico norte junto a un retrato de Augusto tipo <i>Prima Porta</i>, un retrato de Claudio reelaborado a partir de uno de Calígula, otra figura masculina togada, una estatua masculina con coraza y un fragmento de escultura alrededor de la cadera, que en su conjunto forman un grupo escultórico de culto de la familia imperial.</p>
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico de Baena
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	<p>Escultura femenina que viste la <i>calais</i>, observable debajo del cuello de la figura, encima de la que porta el manto o <i>palla</i> que cubre casi la totalidad de la escultura a excepción del pecho y el pie derecho. El manto llegaría hasta el hombro izquierdo, hoy desaparecido y, se recogería en el brazo de donde caería hasta llegar a la altura del pie. Se apoya en la pierna izquierda, dejando flexionada la derecha y va calzada con el <i>calce muliebris</i>. La zona trasera del cuerpo no está trabajada, solo abocetada. La pieza no marca la anatomía en el vientre como en la pierna doblada.</p> <p>Se trata de una escultura compuesta por varias piezas debido a su hallazgo fracturado. Se han recuperado la parte superior (el torso), la parte inferior (el trono y las extremidades inferiores), el pie, y las extremidades superiores (brazos). También se ha recuperado cierto pigmento de la escultura.</p>
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño colosal
ALTURA	<p>Mitad superior: 0,90 m</p> <p>Mitad inferior: 0,82 m</p>
GROSOR	<p>Mitad superior: 0, 84 m x 0, 30 m</p> <p>Mitad inferior: 0, 68m x 0, 64 m</p>
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Griega
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia (Márquez)
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Representación de una dama imperial de un tamaño mayor al natural al estilo de las divinidades, hallada junto a una escultura de Augusto y otra de Claudio. Puede tratarse de una representación de la pareja divina julio-claudia, símbolo de legitimación del poder de Claudio.
TIPO DE ESCULTURA	Sedente
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo <i>Diva Augusta</i>
DATACIÓN	Segundo cuarto del s. I.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Hallazgo de una escultura de Claudio como emperador.
BIBLIOGRAFÍA	MÁRQUEZ 2014, 93-94.



Fotografías cedidas por el Museo Arqueológico de Baena



E10

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Asido</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Medina Sidonia
PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Cádiz
LOCALIZACIÓN N4	Cerro del Castillo
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua
MATERIAL	Mármol blanco de grano fino.
TÉCNICA	Esculpido. Tiene una factura local.
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	En 1960 se descubrieron 3 cabezas identificadas desde un principio como representaciones de Livia, Germánico y <i>Drusus Minor</i> . Fue hallada en las excavaciones realizadas para la construcción de los depósitos de agua existentes en la zona del Castillo, en donde aparecieron también los otros dos bustos, formando los tres un grupo escultórico relacionado con el culto a la familia julio-claudia.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo de Cádiz. N° de inventario de la cabeza CE07209; n° de inventario del cuerpo: CE07028.
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Réplica provincial del retrato de la esposa de Augusto con peinado tipo <i>nodus</i> caracterizado por el tupe alto sobre la frente, aladares de ondas laterales, pelo liso sobre el cráneo y moño grueso bajo. Presenta ojos grandes, pómulos anchos, boca pequeña y mentón breve, aunque se observa una casi total cubrición de las orejas por el cabello, la simplificación o esquematización de los rasgos faciales y motivos del peinado. Se ha unido con su cuerpo recientemente. Este carece de la parte inferior de las extremidades y porta túnica y manto.  Hallada junto a las cabezas de Druso <i>Minor</i> (N° Inv. CE07442) y Germánico (N° Inv. CE07210), del mismo taller, formaría parte de un grupo escultórico relacionado con el culto a la familia julio-claudia. Las cabezas irían insertadas en estatuas, adosadas a la pared, a juzgar por el estado inacabado de las partes posteriores. El conjunto estaría presidido por Livia, en el centro, con Germánico a su derecha y Druso <i>Minor</i> a la izquierda, conforme al orden jerárquico sucesorio.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Escultura de tamaño mayor al natural
ALTURA	0,37 m la cabeza 1,65 m el cuerpo (le falta la parte inferior de las piernas desde las rodillas)
GROSOR	0,20 m la cabeza 0,41 m x 0,64 de ancho el cuerpo
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Escultura de varios anclajes
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romana
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Identificación de sus rasgos fisiológicos y su hallazgo junto a los retratos de sus nietos en calidad de <i>genetrix</i> de la dinastía julio-claudia.



TIPO DE ESCULTURA	Escultura de cuerpo entero.
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>Nodus</i>
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo Fayum o Copenhague 615.
DATACIÓN	En el reinado de Tiberio, entre los años 14 y 19.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	La presencia de Germánico como principal heredero del trono, por lo que aun debía de encontrarse vivo.
BIBLIOGRAFÍA	GARCÍA Y BELLIDO 1966, 481-494; CORZO SÁNCHEZ 1989, 295-297; LEÓN ALONSO 1993, 15-16; RODRIGUEZ OLIVA 1993, 35; ARCE 1997, 398; ENSOLI Y LA ROCCA 1997, 398; BLANCO FREJEIRO 1999, 22; LEÓN ALONSO 2001, 322-325; ARCE 2002, 245; GARBARINO GAINZA ET ALII 2004, 63; GARRIGUET MATA 2004, 68-70.



Fotos cedidas por el Museo de Cádiz

E11

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Tarraco</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Tarragona
PROVINCIA ROMANA	<i>Citerior</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Provincia de Cataluña
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Tarragona
LOCALIZACIÓN N4	Comarca Tarragonés
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Retrato
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallado en Tarragona en 1926.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico Nacional de Tarragona nº 7602.
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Falta la parte posterior que fue originalmente otro pedazo. El <i>nodus</i> y la nariz, junto a la parte inferior de la cara, la barbilla y el cuello están dañadas, presentan rozaduras y desgastes. En esta escultura se puede observar una versión muy joven de Livia de tipo Fayum, muy idealizada, sin rastros ni signos de edad. Se puede ver un rostro dulce, casi sin expresión debido al espaciado de los ojos.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño normal
ALTURA	0,30 m
GROSOR	0,32 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Los rasgos fisiológicos son los dados por los autores clásicos y reproduce el tipo más característico de esta mujer de forma muy similar.
TIPO DE ESCULTURA	Escultura de "cuerpo entero" del que solo se conserva la cabeza.
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>Nodus</i>
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo Fayum

DATACIÓN	Período augusteo tardío o inicios del tiberiano.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Por el tipo de peinado.
BIBLIOGRAFÍA	BARTELS 1963, 30-1, 46; GARCÍA BELLIDO 1945, 42-3 no. 33 pl. 29; KOPPEL 1985, 91-92 no. 122 pl. 52; W. TRILLMICH ET AL. 1993, 327-328 pls. 104-105; LO SGUARDO DI ROMA 1996, 153 no. 106. BARTMAN 1998, 168-169.



Fuente: Koppel, 1985, nº 122, pl. 52

E12

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Dianium</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Denia
PROVINCIA ROMANA	<i>Citerior</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma Valenciana
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Alicante
LOCALIZACIÓN N4	Comarca Marina Alta
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Retrato
MATERIAL	Mármol
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	En la huerta de Robert, quizás sede del foro de la ciudad romana.

LUGAR DE CONSERVACIÓN	Perdida (No existen documentos fotográficos del retrato).
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Cabeza con diadema. Apareció asociada con el retrato, <i>capite velato</i> , de Agripina <i>Minor</i> . Livia lleva el tipo de peinado denominado "clasicista" en contraposición al denominado "itálico-republicano" de su adolescencia o al tiberiano de sus últimos años. El retrato de Denia coincide con el perfil del reverso IVSTITIA de los dupondios de Tiberio acuñados el año 22.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	-
ALTURA	-
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	-
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	-
TIPO DE ESCULTURA	Retrato
TIPO DE PEINADO	Raya en medio con diadema y velo.
CLASIFICACIÓN EN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo <i>Diva Augusta</i>
DATACIÓN	Reinado de Claudio.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Porta la diadema, luego debe estar ya divinizada.
BIBLIOGRAFÍA	CHABAS 1874, lám. III; MARTIN 1970, lám. IV; BALIL 1983 VIII, 174; MIRÓN PÉREZ 1966, 322,
E13	
LUGAR NOMBRE ANTIGUO	-
LUGAR NOMBRE MODERNO	Azaila
PROVINCIA ROMANA	<i>Citerior</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Provincia de Aragón
LOCALIZACIÓN N3	Teruel
LOCALIZACIÓN N4	Cabezo de Alcalá
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura

OBJETO	Escultura
MATERIAL	Bronce
TÉCNICA	
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Esta figura femenina apareció junto a otra masculina (inv. 32644) en un alto podio situado en la <i>cella</i> (zona situada al interior y al fondo) de un edificio rectangular con revestimiento interno de estuco; el pavimento era de <i>opus signinum</i> y su acceso se realizaba a través de un pórtico <i>in antis</i> (con dos columnas), al que se conoce como el templo romano o “templo B de <i>Azaila</i> ”, un santuario gentilicio ibérico integrado en una manzana de viviendas que se veía desde la puerta de acceso a la población.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico Nacional (MAN). N° de inventario: 32645.
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Cabeza femenina con rostro de facciones regulares, cuello largo y ojos más bien pequeños. Se peina con la cabellera hacia atrás, recogida en la nuca con un prominente moño. Se conservan restos de otras partes del cuerpo, entre los que destaca uno de los brazos, inventariado como 1943/69/754. Ambas esculturas formaban parte de un grupo escultórico, en el que la figura femenina, coronaría a la masculina, que a su vez sujetaba un caballo por las riendas.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño normal.
ALTURA	0,34 m
GROSOR	0,20 m x 0,335 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Bloque único.
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Parecido del retrato masculino que acompaña a esta escultura con Augusto y el hecho de tratarse de un par, un conjunto escultórico de dos esculturas que puede tener su equivalente en las <i>imagines</i> de Galia (E16).
TIPO DE ESCULTURA	Retrato
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo <i>Nike</i>
DATACIÓN	s. I a.C.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-
BIBLIOGRAFÍA	GARCÍA Y BELLIDO 1948, 445-479; 1966, 31; MIRÓN PÉREZ 1996, 322.





Fuente: fotografías de Santiago Relanzón ([ceres.mcu.es](http://ceres.mcu.es))

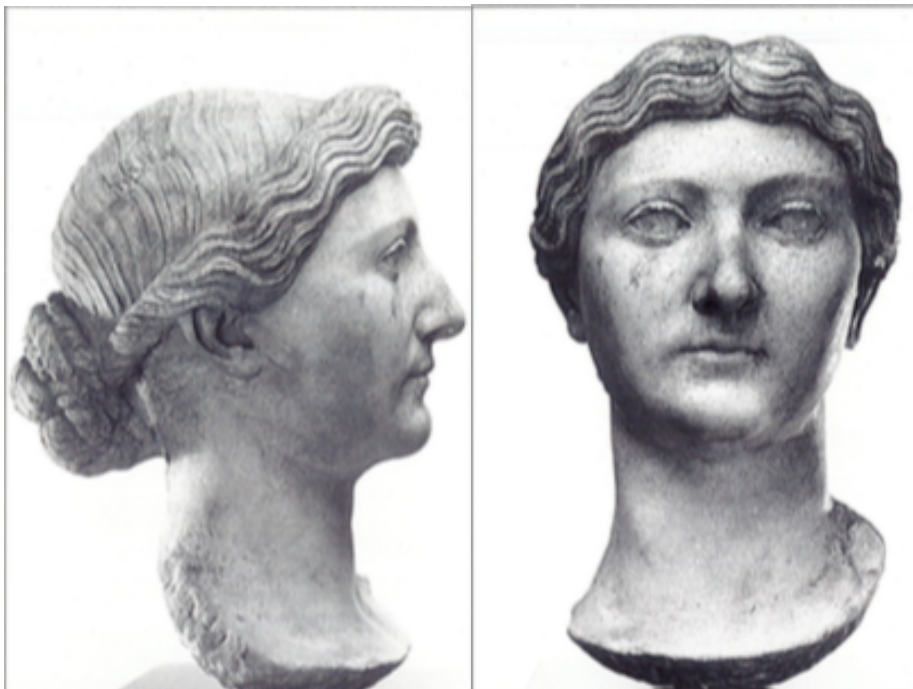


Fuente: <http://ceres.mcu.es/> (Conjunto 590)

E14

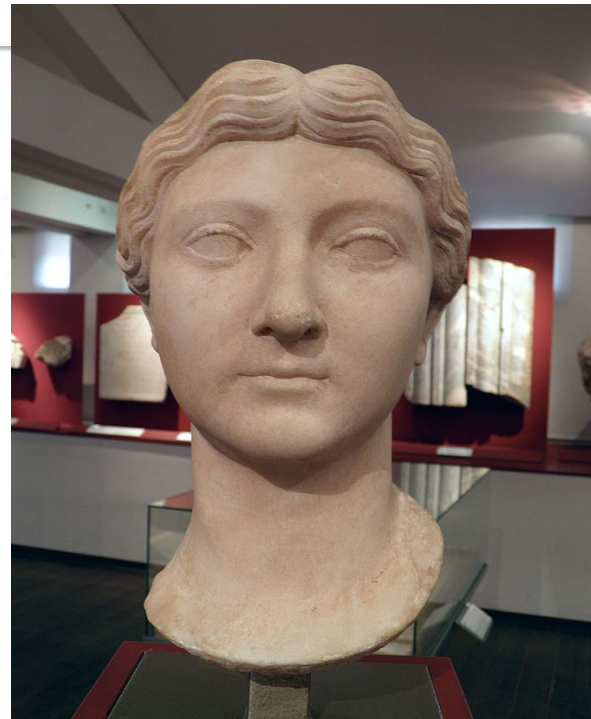
LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Baeterrae</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Béziers
PROVINCIA ROMANA	<i>Gallia Narbonensis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Francia
LOCALIZACIÓN N2	Región Occitania
LOCALIZACIÓN N3	Departamento Hérault
LOCALIZACIÓN N4	Distrito de Béziers, Cantón Chef-lieu
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Cabeza diseñada para ser insertado en un cuerpo.
MATERIAL	Mármol blanco muy fino y brillante.
TÉCNICA	Esculpido
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Se halló en abril de 1844, en el centro de la ciudad de Béziers (Hérault), en la casa del señor Gasc, situada en el sector del foro antiguo. Es el escenario de un descubrimiento arqueológico excepcional: diez cabezas de mármol. El propietario rechaza las proposiciones de compra de las sociedades eruditas de las ciudades de Béziers, Narbonne y Montpellier y decide venderlas a la nueva Sociedad Arqueológica del sur de Francia, instalada en Toulouse. Así las obras vienen desde 1845 a completar la colección de los retratos del museo de Toulouse.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Musée Saint Raymond de Toulouse. N° de inventario: 30006
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Se conserva casi intacta, solo una rotura en el borde del cuello. Esta cabeza representa a Livia con una tenue madurez, con grandes pómulos y boca con labios rellenos que hacen la escultura tenga una apariencia juvenil. Los ojos son estrecho y no completamente simétricos, el ojo izquierdo es más pequeño, que va unido a una ligera inclinación de la cabeza hacia la izquierda. El pelo es cincelado pero los mechones en torno a la cara forman bandas anchas, estrechándose hacia la parte trasera de la nuca, recogiendo en una trenza envolvente en torno al moño bajo. Aunque ampliado, el moño tiene la estructura bipartida del tipo Fayum.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Normal.
ALTURA	0,35 m
GROSOR	0,25 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Los rasgos fisionómicos y su hallazgo junto a otros 6 retratos de la dinastía julio-claudia.
TIPO DE ESCULTURA	Retrato

TIPO DE PEINADO	Raya en medio.
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO	Béziers-Kiel/ <i>Salus</i> type
E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	
DATACIÓN	En el reinado de Tiberio entre los años 14- 22 (el retrato de Livia pertenece a la ampliación del grupo dinástico en época del gobierno de su hijo como legitimadora de su poder y del de sus herederos). Este peinado recuerda el de las diosas griegas; aparece en los retratos de la emperatriz sólo después de la muerte de Augusto, cuando Livia se vuelve sacerdotisa del <i>divus Augustus</i> .
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Peinado y los otros 6 retratos hallados junto a ella.
BIBLIOGRAFÍA	BELHONNE, 1841-47, 277-295; POULSEN, 1973, 46, 7-14; SALVIAT, 1980, 64; BOSCHUNG, 1993, 107; BATTY Y CAZES 1995, 94-101; BARTMAN 1999, 167.



Fuente: Boschung, 1993, Nr. 13.8, Tafel 42, 1 y 3

E15



Fuente: Fotografía de Carole Raddato  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/>

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Glanum</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	St-Rémy-de-Provence
PROVINCIA ROMANA	<i>Gallia Narbonensis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Francia
LOCALIZACIÓN N2	Región Provence-Alpes-Côte d'Azur
LOCALIZACIÓN N3	Departamento Bouches-du-Rhône
LOCALIZACIÓN N4	Comuna Saint-Rémy-de-Provence
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Cabeza retrato
MATERIAL	Mármol blanco

TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallada en 1951 en una pared entre los templos gemelos del foro, se descubrió con otra escultura idéntica identificada como Octavia, ejecutadas posiblemente como un par, como un conjunto.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Depósito de la excavación
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	La nariz y los labios están rotos, al igual que la parte inferior izquierda del <i>nodus</i> , además de presentar la barbilla y los pómulos también de forma damnificada. El retrato presenta <i>nodus</i> frontal, con ondas laterales extrañas que acaban en un mono bajo en la nuca. La cara de Livia es un óvalo regular, con grandes pómulos cuyo volumen se destaca con la plenitud de la frente. Aunque la boca es más grande que en otros retratos, los ojos aun dominan la cara debido a su colocación bajo una frente con arcos que mantienen la atención en la curvatura del ojo.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Normal/ humano.
ALTURA	0, 225 m
GROSOR	0, 225 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Bloque único
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Los rasgos fisiológicos y su hallazgo junto al retrato de <i>Octavia Minor</i> .
TIPO DE ESCULTURA	Retrato
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>nodus</i>
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo Fayum simplificado
DATACIÓN	En el reinado de Augusto entre los años 20-16 a.C.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	La realización de una escultura de Livia junto con otra de Octavia como par, hecho que incide en que la hermana del <i>princeps</i> aun debía de vivir, y la simplicidad del retrato de Livia.
BIBLIOGRAFÍA	ROLLAND 1958, 48-51; GROSS, W. 1962, 95; BARTELS 1963, 73; GROSS, 1964, 96; ESPÉRANDIEU 1966, 8696; POULSEN 1973, 66; ROSE 1997, 128-129; BARTMAN 1999, 167-168.





Fuente, Rose, 1997, Plate 167, Cat. 53.

E16

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Bituriges Cubi</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Neuilly-le-Réal
PROVINCIA ROMANA	<i>Gallia</i>
LOCALIZACIÓN N1	Francia
LOCALIZACIÓN N2	Región Auvernia
LOCALIZACIÓN N3	Departamento Allier
LOCALIZACIÓN N4	Distrito de Moulins, Cantón de Neuilly-le-Real
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Busto
MATERIAL	Bronce
TÉCNICA	Factura provincial
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	No se conoce un contexto arqueológico apropiado. El 7 de mayo de 1816, los hermanos Joseph y Antoine Navrot araron un campo en el área de Guillemins, cuando la punta del arado desenterró un objeto que resultó ser una figura y, revolviendo de nuevo, descubrieron un segundo.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo del Louvre N 3254 Br 28
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Se halló junto a otro busto que representa Augusto. Sendos bustos se identifican por las inscripciones que acompañan a sus figuras. Muy buen estado de conservación, tanto que incluso hace pensar en su autenticidad, pero un estudio del Louvre avala su antigüedad por lo que los nuevos investigadores admiten su autenticidad. Estaba destinado a una propiedad privada. Su origen privado explicaría su realismo, la falta idealizada en los busto, ya que en ellos se refleja la edad de los representados.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Menos al normal.

ALTURA	0,25 cm, cabeza 0,10 m
PESO	4,2 kg
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Bloque único
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	Si
CUÁL ES LA INSCRIPCIÓN	LIVIAE AVGVSTAE / ATESPATVS CRIXI FIL V S L M
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Inscripción que acompaña al retrato.
TIPO DE ESCULTURA	Retrato.
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>nodus</i>
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo provincial con <i>nodus</i> de una variante no típica de los retratos de Livia.
DATACIÓN	En el reinado de Augusto, el año 27 a.C. por el nombre de Augusto, aunque esto se contradice con las marcas de edad representadas en el retrato.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Ausencia del título de <i>divus Augustus</i> supone que fueron esculpidos en época de Augusto, pero Livia solo adquirió el título de <i>Augusta</i> tras la muerte de su esposo.
BIBLIOGRAFÍA	BERNOULLI 1886, 90; BARTMAN 1999, 194-195; BARRET, A. A. 2002, 261-262. BARTELS 1963, 41-43.



Fuente: Boschung, 2002, Nrs. 49.2; 49.1: Tafel 78 3.4



Fuente: © Musée du Louvre et AFA/D. Lebé et C. Déambrosis.

E17

LUGAR NOMBRE ANTIGUO *Aegyptus*

LUGAR NOMBRE MODERNO Egipto

PROVINCIA ROMANA *Aegyptus*

LOCALIZACIÓN N1 Egipto

LOCALIZACIÓN N2 -

LOCALIZACIÓN N3 -

LOCALIZACIÓN N4 -

CLASIFICACIÓN GENÉRICA Escultura

OBJETO Retrato

MATERIAL Mármol blanco de cristal gordo.

TÉCNICA -

CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO Adquirida en el mercado de El Cairo en 1898.

LUGAR DE CONSERVACIÓN Museo Bonn, Akademisches Kunstmuseum. N° inventario: B 79

MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción  
 Le falta la punta de la nariz, la barbilla y el final del lóbulo de la oreja. La cara está dañada, a ambos lados de la cara existen mechones de ondas que van al moño bajo que también presentan daños al igual que la parte izquierda del moño. Está perdida la parte superior de la corona que fue añadida de forma separada en la Antigüedad. La falta de un agujero de inserción hace pensar un añadido por estuco.  
 La cabeza se levanta de forma frontal sobre el cuello. Corona con *nodus*; los mechones de pelo caen desde el centro hacia la izquierda y la derecha. Las ondas forman tres ondeados. Las características faciales son delicadas: ojos estrechos, labios estrechos. El moño trasero atado con dos trenzas y no con las tres del tipo Fayum canónico.  
 Tiene pigmentos rojos en el cabello.

ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Normal
ALTURA	0,265 m, cara: 0,145 m
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	-
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	No
IDENTIFICACIÓN	Livia No Octavia (Paul Graindon y Winker la identifican como tal)
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Rasgos fisiológicos claros y pigmento de color rojo en lo cabellos, color característico de Livia.
TIPO DE ESCULTURA	Retrato
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>nodus</i>
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo Fayum
DATACIÓN	Epoca augustea
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	No porta raya en medio, ni corona, ni velo que la identifique como sacerdotisa de Augusto o <i>diva</i> .
BIBLIOGRAFÍA	WINTER 1923, 69-76; GRAINDOR 1939, 45-46; BARTELS 1963, 18 y 33; GROSS 1964, 96-97; POULSEN 1973, 66; HIMMELMANN 1984, 119; GEOMINY 1992, 75-77.

Fuente: <https://www.antikensammlung.uni-bonn.de/objekt-der-woche-kw-25-2020>





E18

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Arsinoe</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Fayum
PROVINCIA ROMANA	<i>Aegyptus</i>
LOCALIZACIÓN N1	Egipto
LOCALIZACIÓN N2	
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	
OBJETO	
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Adquirida en Egipto en 1896 se encontró años antes en los nichos del anfiteatro de <i>Arsinoe</i> junto a dos bustos de Augusto y Tiberio, ambos mayores al tamaño natural.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Copenhagen
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Se conserva casi a la perfección, solo habiéndose perdido los pedazos del busto que originalmente eran diferentes piezas, la sección derecha inferior del busto y la parte derecha trasera del moño. Este retrato ha dado nombre al tipo de retrato más popular de Livia, el tipo Fayum.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	
ALTURA	0,34 m
GROSOR	0,23 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Sus rasgos fisiológicos y su hallazgo junto a sendos retratos de los hombres de su vida.
TIPO DE ESCULTURA	Retrato
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>nodus</i>
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo Fayum
DATACIÓN	Entre los años 4 y 14, entre la adopción de Tiberio por Augusto y su llegada al poder.

JUSTIFICACIÓN DE LA  
DATACIÓN

Ser una parte del conjunto de tres formado por Augusto, Tiberio y Livia.

BIBLIOGRAFÍA

GROSS 1964, 87-91; POULSEN 1967, 65-71; SIMON 1967, 98 Y 103; FREYER-SCHAUENBURG 1982, 216; KAISERAUG 1988, 326-327; BARTMAN 1999, 174-175; ROSE 1997, 188-189.



Fuente: [classconnection.s3.amazonaws.com](https://classconnection.s3.amazonaws.com)



E19

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Carthago</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Cartago
PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Túnez
LOCALIZACIÓN N2	Colina de Saint-Louis (Byrsa)
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Retrato diseñado para inserción
MATERIAL	
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Musée Nationale de Carthage
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Aunque se trate de un retrato que se parece al resto de los retratos conocidos de Livia en muchos aspectos, no reproduce en exactitud ninguno de los tipos de retratos característicos de Livia. El peinado es único, tipo <i>nodus</i> pero sus ondas caen armónicamente a ambos lados de su cabeza esculpido de forma que añade textura. Las características faciales no son ni simétricas ni muy hábiles. La cabeza evoca el tipo Marbury Hall más que el tipo Fayum más idealizado.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	
ALTURA	0,30 m cara 0,16 m
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	
TIPO DE ESCULTURA	
TIPO DE PEINADO	
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	

DATACIÓN 30 a.C.

JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN

BIBLIOGRAFÍA DELATTRE 1899, 28; BARTELS 1963, 33; GROSS 1964, 99-100; POULSEN 1967, 65-66; GROS 1990, 560-1; ENNABLI 1995, 100.

Fuente: Poulsen, 1967.



Fuente: Bartman 1999, 61, figs. 49 y 50

E20

LUGAR NOMBRE ANTIGUO *Carthago*

LUGAR NOMBRE MODERNO Cartago

PROVINCIA ROMANA *Africa Proconsularis*

LOCALIZACIÓN N1 Túnez

LOCALIZACIÓN N2

LOCALIZACIÓN N3

LOCALIZACIÓN N4

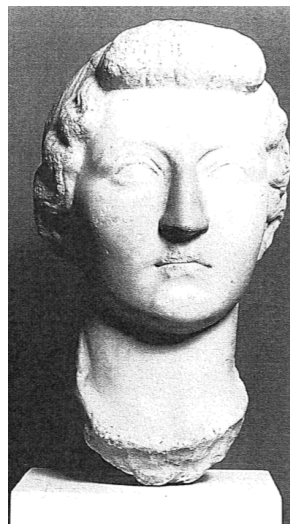
CLASIFICACIÓN GENÉRICA Escultura

OBJETO Retrato diseñado para inserción en una estatua o busto.

MATERIAL Mármol blanco con pequeños cristales.

TÉCNICA -

CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Excavada y hallada en Cartago en 1858 junto a otra cabeza de un varón julio-claudio, posiblemente Druso el Joven.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Cambridge Fitzwillian Museum. N° intentarlo 1-1978.
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	La nariz ha sido restaurada en mármol. La parte inferior de la cara está dañada, especialmente los labios, el lado derecho de la frente y los pómulos. La cabeza se erige de forma frontal sobre el cuello. Tiene un <i>nodus</i> grande, grueso y ásperos hilos de pelo. Mechones de ondas van de forma paralela a ambos lados de la cara hasta terminar en el moño bajo trasero. Las características faciales de alguna forma son severas. La boca ha sido acentuada en sus laterales, con un trabajo más detallado y profundo del escultor, pero en general el efecto es de inmovilidad.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	
ALTURA	0,329 m cara 0,162 m
GROSOR	
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios anclajes
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	
IDENTIFICACIÓN	
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	
TIPO DE ESCULTURA	
TIPO DE PEINADO	
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	
DATACIÓN	Reinado de Augusto o Tiberio.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Tipo de peinado
BIBLIOGRAFÍA	BARTMAN 1999, 175-176.



Fuente: E. Bartman, 1999.

E21

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Carthago</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Cartago
PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Túnez
LOCALIZACIÓN N2	
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Procedente del <i>Odeion</i> de Cartago.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Túnez, Musée de Bardo. N° de inventario: C 933
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	<p>El pequeño tamaño de la cabeza, que se hallaba rota en relación al cuerpo, supuso la discusión de su pertenencia a dicho cuerpo y si la presente reconstrucción estaba bien realizada o no. Una reconstrucción substancial en yeso existe en la parte inferior de la estatua, incluyendo la vestimenta y los dos pies, al igual que el cuello y la parte derecha de la cara, y la diadema del frente. La nariz está perdida y los dos brazos, originalmente unidos con clavijas.</p> <p>La parte trasera está trabajada sumariamente, se observa un pigmento rojo en el drapeado que ha sido interpretado como que el manto pudiera estar pintado en dicho color pero la parte trasera no muestra dicha coloración.</p>
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño colosal
ALTURA	2, 65 m; cabeza 0, 445 m, cara 0, 232 m
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios anclajes
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	
TIPO DE ESCULTURA	
TIPO DE PEINADO	

CLASIFICACIÓN TIPO  
ESTANDARIZADO  
E. Bartman / Winkes /  
Wood / Zanker

Tipo Kiel

DATACIÓN

Probablemente reinado de Claudio.

JUSTIFICACIÓN DE LA  
DATACIÓN

BIBLIOGRAFÍA

GAUCKLER 1904, 45; BARTELS 1963, 33 Y 56; KREIKENBORN 1992, 179-180.



Fuente: Kreikenbom  
1972, ,  
Cat. III, 36

E22

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Carthago</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Cartago
PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Tunez
LOCALIZACIÓN N2	
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Busto
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	En el <i>Odeion</i> de Cartago.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	<p>La parte derecha de la cabeza está rota desde la parte trasera de la oreja; la reparación en yeso alcanza también el cuello y la cara. La nariz y el <i>nodus</i> están perdidos, y la superficie de la vestimenta, del drapeado también está dañada.</p> <p>La cabeza se vuelve ligeramente hacia la izquierda del busto con unos pómulos bien modelados que se estrechan en una barbilla pequeña. La boca presenta una caída pequeña hacia los laterales. El efecto general es de juventud. El peinado es una versión simplificada del tipo Fayum que ha sido embellecido.</p> <p>Livia porta dos vestidos, una túnica y un simple manto sobre ella.</p>
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Normal
ALTURA	0,42 m
GROSOR	
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Bloque único.
TIPO DE ESCULTURA	Busto
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>nodus</i>
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo Fayum



DATACIÓN Reinado de Augusto o Tiberio.

JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN

BIBLIOGRAFÍA GAUCKLER 1910, 67.

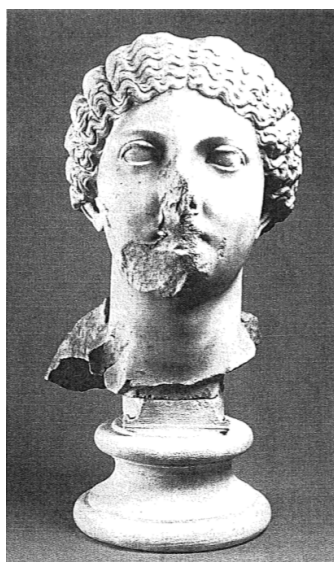


Fuente: Bartman, 1998, fig. 163,  
© Deutsches Archäologisches  
Institut. Rome

E23

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Cyrene</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Cirene
PROVINCIA ROMANA	<i>Cyrene</i>
LOCALIZACIÓN N1	Libia
LOCALIZACIÓN N2	Valle de Jebel Akhdar
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Cabeza retrato
MATERIAL	Mármol blanco

TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallada en 1869-1861 posiblemente en el santuario de Apolo.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	London, The British Museum. N° de inventario: 617- 2513
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Rota en el cuello, la cabeza retiene el borde superior del denso manto drapeado en la parte trasera. La parte inferior central de la cara también ha sufrido daños; la parte derecha de la nariz, los labios y la barbilla y la mandíbula derecha también están rotos.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño normal
ALTURA	0, 345 m
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Bloque único
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Cara ovalada, ojos almendrados, raya en medio y moño bajo.
TIPO DE ESCULTURA	-
TIPO DE PEINADO	Raya en medio
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo <i>Salus</i>
DATACIÓN	Reinado de Tiberio o Calígula.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Peinado de Livia
BIBLIOGRAFÍA	ROSEMBAUM 1960, 46; HEINTZE 1962, 112; HUNSKINSON 1975, 35; SMITH 1990, 262; WALKER 1994; 169.



Fuente:  
[https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1861-0725-13](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1861-0725-13)

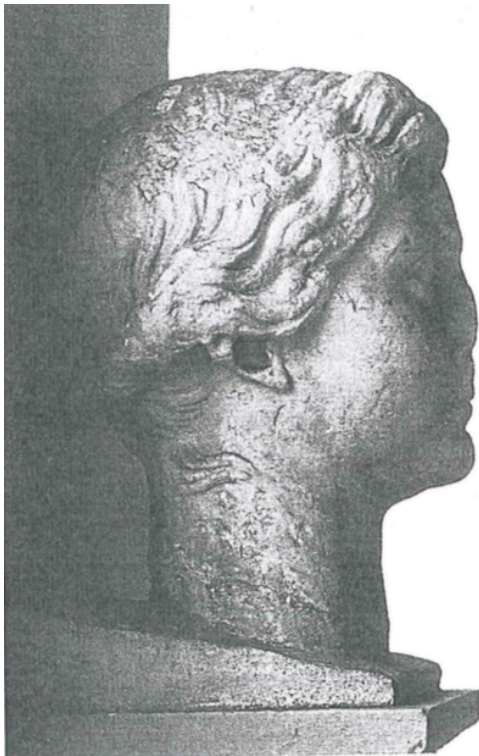
E24

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Iol-Caesarea</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Argel
PROVINCIA ROMANA	<i>Mauretania Caesariensis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Argelia
LOCALIZACIÓN N2	
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Retrato
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallado en 1894 en las afueras de Cherchel.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo de Cherchel
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	La cabeza está dañada en su cabello sobre la parte trasera y el lado izquierdo. El moño y gran parte del lado posterior de la cabeza está roto. En la cara hay menos daños, aunque la nariz está perdida. Se observa una cara ovalada, con una boca caída y con unos ojos grandes, que hubieran evocado movimiento si la cabeza estuviera ligeramente caída.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Normal
ALTURA	0,33 m, cabeza 0,26 m
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Un bloque.
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	
TIPO DE ESCULTURA	Escultura de pie
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>Salus</i>
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	
DATACIÓN	Reinado de Tiberio

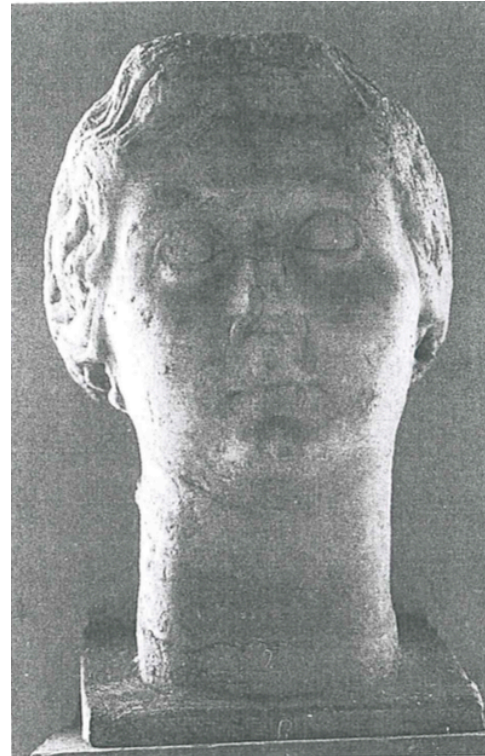
JUSTIFICACIÓN DE LA  
DATACIÓN

BIBLIOGRAFÍA

DURRY 1924, 85-86; GSELL 1956, 87; BARTELS 1963, 56 Y 104; FREYER-SCHAUENBERG 1982, 218.



Fuente: Bartman, 1998, fig. 166. © Gisela Fittschen -Badura



Fuente: Bartman, 1998, fig. 167. © Gisela Fittschen -Badura

E25

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Leptis Magna</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Khoms
PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Libia
LOCALIZACIÓN N2	Al Mourqoub
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	-
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Tripoli, Museo Arqueológico

MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Se ha perdido el pedestal y ambos brazos, que habían sido esculpidos por separado e incrustados, gran número de los pliegues del drapeado están rotos, y la cara duramente dañada. Es el retrato más griego de Livia, pues porta el peplos y zapatos de cuero ligeros. Con una pierna recogida hacia un lado y la cadera torcida, la pose es relajada aunque imponente. Una cabeza pequeña se impone de forma frontal sobre un elegante cuello. Su <i>nodus</i> se acaba en una línea media.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño desconocido
ALTURA	
GROSOR	
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Griega
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	
TIPO DE ESCULTURA	De pie
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>nodus</i>
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo Fayum
DATACIÓN	Reinado de Augusto o Tiberio, antes de la divinización de Livia.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	
BIBLIOGRAFÍA	FREYER-SCHAUENBERG 1982, 222.



Fuente: Kreyer-Schaunberger 1982, 222.

E26

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Leptis Magna</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Khoms
PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Libia
LOCALIZACIÓN N2	Al Mourqoub
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	

CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Retrato esculpido para inserción.
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallada en 1934 en el <i>forum Vetus</i> cerca del templo de Roma y Augusto, junto a una cabeza de Roma y otras julio-claudias.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	<p>La nariz está perdida, la barbilla y el <i>nodus</i> parecen haber estado rotos y recolocados. La parte trasera abocetada, posiblemente para reducir el costo de este trabajo colosal. Existen sendos agujeros en la parte trasera del cuello y en la parte derecha detrás de la oreja, aunque no está claro si se trataba de un velo u otro atributo.</p> <p>Se trata de una cabeza acróbata perteneciente a una estatua que fue levantada junto a las de Augusto, Roma y Tiberio. El cuarteto representaba la primera fase de la larga dinastía julio-claudia, grupo escultórico ubicado en el Templo de Roma y Augusto.</p> <p>La cabeza es una de los últimos ejemplos de Livia con <i>nodus</i>, aunque las formas del tipo Fayum hayan sido simplificadas en este trabajo de gran escala. Los ojos son mas grandes de lo habitual, la cara es redonda y las ondas de pelo son uniformes cayendo paralelamente a ambos lados de la cara.</p>
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño colosal, 3 veces superior al natural
ALTURA	0,68 m
GROSOR	
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Rasgos fisiológicos, tamaño colosal, tipo de peinado, su contexto.
TIPO DE ESCULTURA	Retrato
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>nodus</i>
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo Fayum
DATACIÓN	Reinado de Tiberio
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	El contexto y la tipología lo sugieren, concretamente entre el 23 y 31 d.C.
BIBLIOGRAFÍA	AURIGEMMA 1940, 50-56; BARTELS 1963, 31 Y 46-48; GROSS 1964, 106-107; HÄNLEIN-HINLEIN-SCHÄFER 1985, 59; KREIKENBOM 1992, 179; ROSE 1997, 182-184.



Fuente:  
Kreihkenbom 1992, 179,  
Cat. III, 36

2



E27

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Leptis Magna</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Khoms
PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Libia
LOCALIZACIÓN N2	Al Mourqoub
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura



OBJETO	Estatua
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallada frente al templo de Roma y de Augusto.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Tripoli, Museo Arqueológico
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	<p>La escultura que originalmente se componía de diferentes piezas, ha perdido su brazo derecho, la parte inferior del brazo izquierdo y la parte trasera de la cabeza. La pierna izquierda también está perdida. Existe un daño notable en el drapeado desde el brazo izquierdo hasta la pierna izquierda. La diadema y la nariz presentan daños, pero de menor profundidad. La cabeza está rota por el cuello, pero parece haber pertenecido, por el número de agujeros (4 en total), a una estatua donde ajustar la cabeza.</p> <p>La matrona <i>diva Augusta</i> se sienta regidamente con rigidez. Porta el tradicional vestido griego de las diosas, el <i>chiton</i> cuyo drapeado denso empatiza su pecho y su abdomen y un manto más denso que cae entre sus piernas y sus densas y sólidas sandalias.</p> <p>El pelo, la ínfula y la diadema son esculpidas en una manera simple. El estatus divino de Livia es evidenciado por la simétrica perfección de sus características sobre todo de ojos y boca pequeña. El moño es bajo y se nutre de varios mechones que caen verticalmente.</p>
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Mayor al natural
ALTURA	2, 09 m; cabeza 0, 325 m; cara, 0, 21 m
GROSOR	
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Griega
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	Si
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	<p>DIVA AVGV(stae) A la divina Augusta AE 1948, n, 13; REYNOLDS - J. WARD-PERKINS 1952, 99; ROSE 184-185. H: 0, 46 m; w: 0, 66 m y d: 0, 50 m</p>
IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	
TIPO DE ESCULTURA	Sedente
TIPO DE PEINADO	Raya en medio
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	
DATACIÓN	Reinado de Claudio 45-46 .C.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Gracias a la inscripción conservada.
BIBLIOGRAFÍA	AURIGEMMA 1930-1931, 72; POULSEN 1963, 48; HEINTZE 1957, 320; KREIKENBOM 1992, 185; ROSE 1997, 184-185.



1



2



Fuente: Boschung, 1993, Nr. 1.13, Tafel 9, 1-4

E28

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Leptis Magna</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Khoms
PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Libia
LOCALIZACIÓN N2	Al Mourqoub
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua
MATERIAL	Mármol blanco pentelico.
TÉCNICA	Taladrado y cincelado.
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallada en pedazos en el teatro en 1938 junto a una inscripción dedicada a <i>Ceres Augusta</i> realizada por <i>C. Rubellius Blandus</i> , procónsul en el 35-36 d.C. En origen debía de encontrarse en la <i>cella</i> del templo de <i>Ceres-Tyche</i> .
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico de Tripoli. Mano izquierda: Castello di Tripoli.
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	La estatua parece que ha sufrido muchos daños por efecto del clima. Ha perdido la mayor parte de la mano izquierda, solo dos dedos perduran; la mano derecha está perdida donde sostenía el atributo que pegaba con el torso. En la cabeza perduran pedazos de la corona, la nariz y los hombros están perdidos, el cuello puede haber sido roto y reconstruido con yeso sustancialmente para sujetarlo. El drapeado está dañado y roto. La estatua muestra una inusual iconografía de asimilación entre Livia y <i>Tyche</i> . En la mano izquierda tenía una cornucopia, atributo de <i>Tyche</i> , que es asimilada a <i>Ceres</i> . Perdura una corona floral que completa la asociación divina introduciendo la referencia a <i>Ceres</i> . En aquellas asimilaciones con <i>Tyche/Ceres</i> se busca una asimilación con diosas de la fertilidad. Livia porta el <i>chiton</i> y el manto drapeado sobre su pecho al estilo tradicional helenístico. La forma de la cara, especialmente el pelo es simplificado, las generalidades faciales, pueden ser reconocidas fácilmente, con sus grandes ojos bajo una amplia frente y una boca y barbilla pequeña.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Colosal
ALTURA	2, 98 m; cabeza 0, 70 m, cara 0, 29 m, plinto 0, 12 m, cuerpo 1, 20 m Altura total 3, 10 m incluyendo el plinto.
GROSOR	0, 80 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques, la cornucopia iba adjunta.
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Griega
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	Si
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	CERERI AVGVSTAE SACRVM C(aius) RVBELLIVS BLANDVS CO(n)S(ul) PONT(ifex) PROCO(n)S(ul) DEDIC(auit) SVPHVNIBAL ORNATRIX PAT[ria]E ANNOBALIS RVSONIS D(e) S(ua) P(ecunia) F(aciendum) C(urauit) IRT 269; LBIRNA 22; AE 1951, 84
IDENTIFICACIÓN	Livia

JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN

Signos fisiológicos y su asimilación habitual a Ceres.

TIPO DE ESCULTURA

De pie.

TIPO DE PEINADO

Tipo *Salus*

CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO

E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker

¿Tipo *Iulia Augusta*?

DATACIÓN

Reinado de Tiberio.

Después del año 14, una vez convertida en sacerdotisa de Augusto. El nombre de *Rubellius Blandus* localiza la inscripciones a finales del reinado de Tiberio.

JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN

Si la escultura iba acompañada por la inscripción de *Blandus* data del reinado de Tiberio, aunque estilísticamente podría datarse del reinado de Claudio, hecho que sería apoyado por la referencia del velo de Livia en la inscripción. Aunque también pudo ser representada en esta escultura colosal de forma divinizada en época de Tiberio.

BIBLIOGRAFÍA

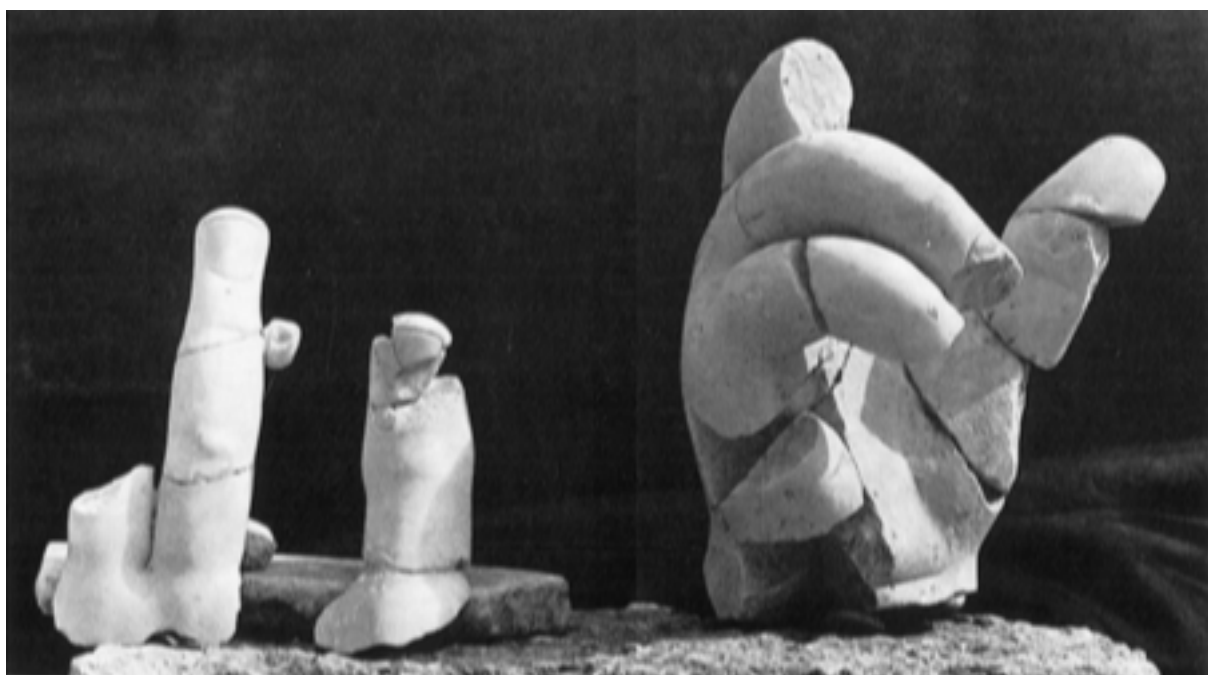
CAPUTO 1959, 174-176; BARTELS 1963, 55; CAPUTO - TRAVERSARI 1976, 76-79; SANDE 1985, 155-171; KREIKENBOM 1992, 180-181.



Fuente: Sande, 1985, fig. 2.



Fuente: Caputo-Traversari 1976, n° 58, Tav. 54.



Fuente: Caputo-Traversari 1976, n° 58, Tav. 55.

E29

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Thysdrus</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	El Jem
PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Túnez
LOCALIZACIÓN N2	Mahdia Governorate
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Retrato
MATERIAL	Mármol blanco de grano fino y medio.
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	En 1970, Hédi Slim, director de la excavación de El Jem, y Latifa Slim dirigieron las excavaciones del área conocida como Bir Zid en el centro de la antigua ciudad romana, al oeste de anfiteatro. Aquí se hallaron fragmentos de esculturas y una inscripción aludiendo a <i>Domitia Aurelia Faustina</i> , hija de Marco Aurelio. En torno a este grupo escultórico, se encontró la cabeza fragmentada de una mujer, concretamente en la parte central del edificio del culto imperial.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico de El Jem. N° de inventario: 09.03.26.16
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Cabeza fragmentada de una mujer portando una corona de trigo; puede que se tratase de la diosa Ceres o de una emperatriz. El peinado y los atributos de tamaño mayor al natural indican claramente que se trata de Livia Drusila. La escultura porta un peinado tipo <i>nodus</i> con velo y corona de trigo. Solo se conserva la parte izquierda de la cabeza, y la rotura parece seguir las fisuras naturales de la piedra. Se puede apreciar el ojo izquierdo ampliamente abierto bajo la ceja. El retrato porta el <i>nodus</i> y en su lateral se forma una textura de ondas que bajan hacia el lado izquierdo. Este trabajo no es tan fino ni de tan buena calidad como el de otras esculturas de la emperatriz. El peinado y la corona hacen pensar tanto en Livia como en Ceres, pero el hecho de que en numerosas ciudades de África del norte se acuñasen monedas de Livia como Ceres en el reino de Tiberio confirma esta asimilación de la emperatriz a la divinidad agrícola. En lo que respecta al posible cuerpo que acompañaba a esta escultura se conservan dos cuerpos femeninos que pueden posiblemente corresponder al retrato comentado, tanto debido a la escala como a la iconografía, ya que portan velo. Se adjuntan sendas posibilidades en el catálogo de "Dudosas" ya que al tratarse de dos estatuas icónicas no podemos asegurar su correspondencia al cien por cien con el retrato tratado.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño colosal
ALTURA	Altura original: 0, 35 cm, cabeza, 0, 25 cm -
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-

IDENTIFICACIÓN	Livia
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Peinado, velo, rasgos fisiológicos y tamaño colosal de la estatua.
TIPO DE ESCULTURA	-
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>nodus</i>
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo Fayum
DATACIÓN	Reinado de Tiberio
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Livia porta aun el peinado tipo <i>nodus</i> , pero se ha añadido el velo.
BIBLIOGRAFÍA	STIRLING 2012, 625-630.



Fuente: Stirling, 2012.





### 3. NUMISMÁTICA

#### N1

Lugar nombre antiguo	<i>Emerita Augusta</i>
Anverso	PERM AVGVSTI SALVS AVGVSTA
Reverso	AVGVSTA EMERITA P V
Fecha	Tiberio (14-37 d.C.)
Descripción	Anverso: Busto de Livia a derecha Reverso: Puerta y muralla circular de la ciudad
Valor	Dupondio
Bibliografía	<i>RPC</i> 38 CE 310 y CE 315. VIVES 145-4, GIL 131; ÁLVAREZ BURGOS 1979, 191.



38



Fuente: RPC

#### N2

Lugar nombre antiguo	<i>Emerita Augusta</i>
Anverso	IVLIA AVGVSTA C A E
Reverso	SALVS AVGVSTA PERM AVGVSTI
Fecha	Tiberio (14-37 d.C.)
Descripción	Anverso: Livia entronizada a derecha como <i>Ceres/Salus</i> con manojos de espigas en su mano. Reverso: Busto de Livia
Valor	Dupondio
Bibliografía	<i>RPC</i> 39 CE 309-323 VIVES 145-5, GIL 132-4, NAH 1068, GMI 1012; ÁLVAREZ BURGOS 1979, 191.



Fuente: RPC

N3

Lugar nombre antiguo

*Augusta Emerita*

Anverso

TI CAESAR AVGVSTVS PONT MAX IMP

Reverso

IVLIA AVGVSTA C A E

Fecha

Tiberio (14-37 d.C.)

Descripción

Anverso: Busto laureado de Tiberio a la izquierda  
Reverso: Busto de Livia a derecha.

Valor

As

Bibliografía

RPC 41  
VIVES 145-6, GIL 135-6; ÁLVAREZ BURGOS 1979, 193; CALICO 1979, 88.



Fuente: RPC

N4

Lugar nombre antiguo

*Colonia Romula Augusta Hispalis*

Anverso

PERM DIVI AVG COL ROM

Reverso

IVLIA AVGVSTA GENETRIX ORBIS

Fecha

15-16 o 17-18 Tiberio (14-37 d.C.)

Descripción

Anverso: Cabeza radiada del *princeps* a derecha, delante haz de rayos, encima estrella y alrededor la leyenda.  
Reverso: Livia, con cabeza de la emperatriz a la izquierda sostenida sobre globo terrestre en forma de círculo, que sirve de apoyo al retrato del tipo, con peinado tipo *nodus*, con moño bajo sobre nuca, encima creciente lunar y, alrededor, la leyenda externa.  
Ambas caras de la moneda están delimitadas por sendas gráficas de puntos.

Valor

Dupondio

Bibliografía

RPC 73  
CHAVES TRISTÁN 1978, 89-92; DOMÍNGUEZ ARRANZ 2015, 87-104; GARCÍA VILLALBA 2015, 47.



Fuente: RPC

N5

Lugar nombre antiguo

*Italica*

Anverso

PERM AVG DIVVS AVGVSTVS PATER

Reverso

IVLIA AVGVSTA - MVN ITALIC

Fecha

Reinado de Tiberio (14-37 d.C.)

Descripción

Anverso: Cabeza radiada de Augusto a la izquierda *fulmen* o astro.  
 Reverso: *Iulia* (Livia), sentada en trono con los atributos de *Ceres*: cetro y patera.

Valor

Dupondio

Bibliografía

*RPC 66*



Fuente: RPC

## N6

Lugar nombre antiguo	<i>Italica</i>
Anverso	PERM DIVVS AVGVSTVS PATER
Reverso	IVLIA AVGVSTA MVN ITALIC
Fecha	Reinado de Tiberio (14-37 d.C.)
Descripción	Anverso: Cabeza radiada de Augusto hacia la derecha con la característica estrella sobre ella y el <i>fulmen</i> delante. Reverso: Figura sedente de Livia hacia la izquierda portando pátera y cornucopia.
Valor	Dupondio
Bibliografía	<i>RPC 67</i>



67



Fuente: RPC

## N7

Lugar nombre antiguo	<i>Tarraco</i>
Anverso	TI CAES AVG PONT MAX TRIB POT
Reverso	C V T DRVSVS CAES TRIB POT IVL AVGVSTA
Fecha	22-23 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza laureada de Tiberio a derecha. Reverso: Cabezas mirándose de Druso II y Livia.
Valor	As
Bibliografía	<i>RPC 233</i> VIVES 171-8; HILL 5-9, GMI 414, VILLARONGA 24; NAH 1067; RIPOLLÉS 2010, Lám. XVI.



233



341



Fuente: RPC

### N8

Lugar nombre antiguo	<i>Caesarugusta</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVGVSTI F AVGVSTVS
Reverso	C C A IVLIA AVGVSTA
Fecha	14-37 d.C. Reinado de Tiberio
Descripción	Anverso: Cabeza laureada de Tiberio a derecha. Reverso: Livia cubierta con velo sentada en trono hacia la derecha. Livia como sacerdotisa.
Valor	As
Bibliografía	<i>RPC</i> 341 VIVES 152-3; HILL 15-2; BELTRÁN 26; GMI 332.

### N9

Lugar nombre antiguo	<i>Caesarugusta</i>
Anverso	PIETATIS AVGVSTAE C C A
Reverso	IVNIANO LVPO PR G CAESAR G POMPON PARRA II V
Fecha	Reinado de Tiberio
Descripción	Anverso: Busto de pietas (Livia) velada y con diadema. Reverso: Templo tetrástilo.
Valor	As
Bibliografía	<i>RPC</i> 362 VIVES 151-9; HILL 16-4; BELTRÁN 42.



Fuente: RPC

#### N10

Lugar nombre antiguo	<i>Caesarugusta</i>
Anverso	PIETATIS AVGVSTAE C C A
Reverso	IVNIANO LVPO PR G CAESAR G POMPON PARRA II V
Fecha	14-37 d.C.
Descripción	Anverso: Busto de <i>Pietas</i> (Livia) velada y con diadema. Reverso: Inserto en el círculo creado por la leyenda C C A.
Valor	Dupondio
Bibliografía	RPC 363 VIVES 151-10; HILL 16-5; BELTRÁN 43.

#### N11

Lugar nombre antiguo	<i>Turiaso</i>
Anverso	SILBIS
Reverso	TVRIASO
Fecha	Antes del 27 a.C., en la segunda década a.C.
Descripción	Anverso: Cabeza femenina (Livia) laureada a derecha. Reverso: Hombre a caballo a izquierda con la mano derecha levantada.
Valor	As
Bibliografía	RPC 401-1/ RPC 401-2 VIVES 155-2; HILL 32-6; GMI 361; NAH 902.





Fuente: RPC

**N12**

Lugar nombre antiguo	<i>Turiaso</i>
Anverso	SILBIS
Reverso	TVRIASO
Fecha	Antes del 27 a.C., en la segunda década a.C.
Descripción	Anverso: Cabeza femenina (Livia) laureada a derecha. Reverso: Hombre a caballo a derecha con la mano derecha levantada.
Valor	As
Bibliografía	<i>RPC</i> 402 VIVES 155-1; HILL 32-5; GMI 360.



Fuente: RPC

### N13

Lugar nombre antiguo	<i>Turiaso</i>
Anverso	TVRIASO
Reverso	IMP AVGVSTVS P P
Fecha	2 a.C. - 14 d.C. Reinado de Augusto
Descripción	Anverso: Cabeza femenina a derecha. Reverso: Cabeza laureada a derecha.
Valor	As
Bibliografía	<i>RPC</i> 403 VIVES 155-3, 6; HILL 32-7; GMI 362; NAH 966. ÉTIENNE 1958, 400; BELTRÁN LLORIS 2004, 278.

### N14

Lugar nombre antiguo	<i>Turiaso</i>
Anverso	TVRIASO
Reverso	IMP AVGVSTVS P P
Fecha	2 a.C. - 14 d.C. Reinado de Augusto
Descripción	Anverso: Cabeza femenina a derecha. Reverso: Cabeza laureada a derecha.
Valor	Semis
Bibliografía	<i>RPC</i> 404 (2 series) VIVES 155-4, 5; HILL 32-9. ÉTIENNE 1958, 400; BELTRÁN LLORIS 2004, 278.



Fuente: RPC



**N15**

Lugar nombre antiguo	<i>Carthago Nova</i>
Anverso	C CAESAR AVG GERMANIC IMP P M TR P COS CN ATEL FLAC CN POM FLAC II VIR Q V I N C
Reverso	SAL AVG
Fecha	37-41 d.C. Reinado de Calígula
Descripción	Anverso: Calígula. Reverso: Livia como <i>Salus</i> .
Valor	As
Bibliografía	<i>RPC</i> 185



Fuente: RPC

**N16**

Lugar nombre antiguo	<i>Carthago Nova</i>
Anverso	C CAESAR AVG GERMANIC IMP P M TR P COS CN ATEL FLAC CN POM FLAC II VIR Q V I N C
Reverso	SAL AVG
Fecha	37-41 d.C. Reinado de Calígula
Descripción	Anverso: Calígula. Reverso: Livia como <i>Salus</i> .
Valor	Semis
Bibliografía	<i>RPC</i> 186

**N17**

Lugar nombre antiguo

*Lugdunum*

Anverso

TI CAESAR DIVI AVG F AVGVSTVS

Reverso

PONTIF MAXIM

Fecha

14 - 37 d.C.

Descripción

Anverso: Cabeza de Tiberio laureada hacia la derecha rodeada por gráfila.  
 Reverso: Figura de Livia sentada a derecha con cetro y ramo. La silla se representa con las patas en doble línea. Borde de puntos.

Valor

Áureo

Bibliografía

*RIC I 25*

Fuente: RIC I

**N18**

Lugar nombre antiguo

*Lugdunum*

Anverso

TI CAESAR DIVI AVG F AVGVSTVS

Reverso

PONTIF MAXIM

Fecha

14 - 37 d.C.

Descripción

Anverso: Cabeza de Tiberio laureada hacia la derecha. Borde de puntos.  
 Reverso: Figura de Livia sentada a derecha con cetro y ramo. La silla se representa con las patas en doble línea. Borde de puntos.

Valor

Denario

Bibliografía

*RIC I 26*

Fuente: RIC I

**N19**

Lugar nombre antiguo	<i>Lugdunum</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVSTVS
Reverso	PONTIF MAXIM
Fecha	14 - 37 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza de Tiberio laureada hacia la derecha. Borde de puntos. Reverso: Figura de Livia sentada a derecha con lanza y ramo. La silla se representa con una línea triple. Borde de puntos.
Valor	Áureo
Bibliografía	<i>RIC I 27</i>



Fuente: RIC I

**N20**

Lugar nombre antiguo	<i>Lugdunum</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVSTVS
Reverso	PONTIF MAXIM
Fecha	14 - 37 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza de Tiberio laureada hacia la derecha. Borde de puntos. Reverso: Figura de Livia sentada a derecha con lanza y ramo. La silla se representa con una línea triple. Borde de puntos.
Valor	Denario
Bibliografía	<i>RIC I 28</i>



Fuente: RIC I

**N21**

Lugar nombre antiguo	<i>Lugdunum</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVSTVS
Reverso	PONTIF MAXIM
Fecha	14 - 37 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza de Tiberio laureada hacia la derecha. Borde de puntos. Reverso: Figura de Livia sentada a derecha con lanza y ramo. La silla se representa con una línea. Borde de puntos.
Valor	Áureo
Bibliografía	<i>RIC I 29</i>



Fuente: RIC I

**N22**

Lugar nombre antiguo	<i>Lugdunum</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVSTVS
Reverso	PONTIF MAXIM
Fecha	14 - 37 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza de Tiberio laureada hacia la derecha. Borde de puntos. Reverso: Figura de Livia sentada a derecha con lanza y ramo. La silla se representa con una línea. Borde de puntos.
Valor	Denario
Bibliografía	<i>RIC I 30</i>



Fuente: RIC I

**N23**

Lugar nombre antiguo	<i>Lugdunum</i>
Anverso	CAESAR AVGVSTVS (DIVI F PATER) PATRIAE
Reverso	PONTIF MAXIM
Fecha	13-14 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza de Augusto laureada hacia la derecha. Reverso: Figura de Livia sentada a derecha con cetro y rama de olivo.
Valor	Áureo
Bibliografía	<i>RIC 219</i>



Fuente: RIC I

**N24**

Lugar nombre antiguo	<i>Lugdunum</i>
Anverso	CAESAR AVGVSTVS (DIVI F PATER) PATRIAE
Reverso	PONTIF MAXIM
Fecha	13-14 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza de Augusto laureada hacia la derecha. Reverso: Figura de Livia sentada a derecha con cetro y rama de olivo.
Valor	Denario
Bibliografía	<i>RIC 220</i>



Fuente: RIC



**N25**

Lugar nombre antiguo	Desconocido <i>Gallia Comata</i>
Anverso	DIVVS AVGVSTVS PATER
Reverso	-
Fecha	Reinado de Tiberio
Descripción	Anverso: Cabeza radiada del <i>Divus Augustus</i> hacia la izquierda, sobre ella estrella. Reverso: Livia con diadema y velo en una corona de maíz hacia la izquierda.
Valor	AE 30-34 mm
Bibliografía	RIC 538 Grant, RAI, pl. II, I, BSFN 1988, 327-330.



538



Fuente: RIC

**N25**

Lugar nombre antiguo	<i>Hippos Diarrhytos</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVGVSTI F AVGVSTVS
Reverso	HIPPONE LIBERA / IVL AVGV
Fecha	13-16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la derecha. Reverso: Livia velada, sujetando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo IVL AVGV.
Valor	AE 34-35 mm
Bibliografía	<i>RPC</i> 711



Fuente: RPC

**N26**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR AVG F AVG
Reverso	M M IVL VTIC P P D D
Fecha	13-16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha.
Valor	23-24 mm
Bibliografía	<i>RPC 721</i>

**N27**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAE DIVI AVG F AVG IMP
Reverso	M MVN IVL VTIC D D P P
Fecha	13-16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha.
Valor	AE 21-23 mm
Bibliografía	<i>RPC 722</i>



Fuente: RPC

**N28**

Lugar nombre antiguo

*Utica*

Anverso

TI CAESAR DIVI AVG F AVG IMP

Reverso

M MVN IVL VTIC D D P P

Fecha

13-16 d.C.

Descripción

Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la derecha.  
Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha.

Valor

AE 23-24 mm

Bibliografía

*RPC 723*

**N29**

Lugar nombre antiguo

*Utica*

Anverso

TI CAE DIVI AVG F AVG IMP VII

Reverso

M MVN IVL VTICEN D D P P

Fecha

13-16 d.C.

Descripción

Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda.  
Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha.

Valor

AE 22-23 mm

Bibliografía

*RPC 724*



**N30**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAE DIVI AVG F AVG IMP VII
Reverso	M M IVL VTI D D P P
Fecha	13-16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la derecha. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha.
Valor	AE 23-25 mm
Bibliografía	<i>RPC 725</i>



725



726



Fuente: RPC

**N31**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG [F] AVG IMP VII
Reverso	M MVN IVL VTIC D D P P
Fecha	13-16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la derecha. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha.
Valor	AE 23 mm
Bibliografía	<i>RPC 726</i>

**N32**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVG IMP VIII
Reverso	C V MARSO PR(O)COS NER CAES Q PR A M GEMELLVS // D D / P P
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D.
Valor	AE 30-31 mm
Bibliografía	<i>RPC 731</i>



Fuente: RPC

**N33**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVG IMP VIII
Reverso	C VIB MARSO PR COS NE CAE Q PR A M GEMELLVS FC // D D / P P
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D / P P.
Valor	AE 29-30 mm
Bibliografía	<i>RPC 732</i>

**N34**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII
Reverso	C VIB MARSO PR COS DR CAE Q PR T G RVFVS FC // D D / P P
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D / P P.
Valor	AE 28 mm
Bibliografía	<i>RPC 733</i>



Fuente: RPC

**N35**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII
Reverso	C VIBIO MARSO PR COS DR(V) CAE Q PR(A) T G RVFVS FC // D D / P P
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D / P P.
Valor	AE 30 mm
Bibliografía	<i>RPC 734</i>

**N36**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII
Reverso	C VIBIO MARSO PRCOS C CASSIVS FELIX A II VIR // D D / P P
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D/ P P
Valor	AE 30 mm
Bibliografía	<i>RPC 735</i>

**N37**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII
Reverso	C VIBIO MARSO PR(O) COS II L CAECILIVS PIVS II V (FC) // M M / I V
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D/ P P.
Valor	AE 30 mm
Bibliografía	<i>RPC 736</i>



Fuente: RPC

**N38**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII
Reverso	C VIBIO MARSO PR COS II Q CAECILIVS IOVIN(VS) IIV F C // M M / I V
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D / P P.
Valor	AE 30 mm
Bibliografía	<i>RPC 737</i>

**N39**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII
Reverso	C VIBIO MARSO PR(O)COS II SEX TADVS FAVSTVS IIV
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D / P P.
Valor	AE 30-31 mm
Bibliografía	<i>RPC 738</i>



Fuente: RPC

**N40**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII
Reverso	C VIBIO MARSO PRCOS III C SALLVSVTIVS IVSTVS II // M M / I V
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D/ P P.
Valor	AE 30 mm
Bibliografía	<i>RPC 739</i>

**N41**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVSTVS IMP VIII
Reverso	C VIBIO MARSO PR(O)C(O)S III C SALLVSTIVS IVSTVS IIV(IR) // M M / I V
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D/ P P.
Valor	AE 30 mm
Bibliografía	<i>RPC 740</i>

**N42**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII
Reverso	C VIBIO MARSO PRCOS III M TVLLIVS IV DEX II VIR
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D/ P P.
Valor	AE 29-30 mm
Bibliografía	<i>RPC 741</i>



Fuente: RPC

#### N43

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII
Reverso	C VIBIO MARSO PR(O)COS III C CASSIVS FELIX A II VIR // D D / P P
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D / P P.
Valor	AE 30 mm
Bibliografía	<i>RPC 742</i>

#### N44

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII
Reverso	C VIBIO MARSO PR COS III C CAELIVS PAX A(V)(G) II VIR // D D / P P
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D / P P.
Valor	AE 30 mm
Bibliografía	<i>RPC 743</i>



Fuente: RPC

#### N45

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST IMP VIII
Reverso	C VIBIO MARSO PROCOS III C CAELIVS PAX A(V) II VIR // D D / P P
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada portando patera y cetro sentada hacia la derecha. En campo D D / P P.
Valor	AE 28-29 mm
Bibliografía	<i>RPC 744</i>

#### N46

Lugar nombre antiguo	<i>Colonia Iulia Pia Paterna</i>
Anverso	TI CAE DIVI AVG F AVG IMP VIII COS IIII
Reverso	PERMISSV L APRONI PROCOS III C SEX POM CELSO // C P
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sujetando dos mazorcas de trigo y cetro. En el campo C P.
Valor	AE 28-29 mm
Bibliografía	<i>RPC 763</i>





763



Fuente: RPC

**N47**

Lugar nombre antiguo	<i>Colonia Iulia Pia Paterna</i>
Anverso	TI CAE DIVI AVG F AVG IMP VIII COS IIII
Reverso	PERMIS Q IVN BLAESI PROCOS IT C P GAVIO CASCA // C P
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sujetando dos mazorcas de trigo y cetro. En cel campo C P.
Valor	AE 29 mm
Bibliografía	<i>RPC 766</i>



766



Fuente: RPC

**N48**

Lugar nombre antiguo	<i>Colonia Iulia Pia Paterna</i>
Anverso	TI CAE DIVI AVG F AVG IMP VIII COS IIII
Reverso	PERMIS P DOLABELLAE PROCOS C P G CAS // C P
Fecha	16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio hacia la izquierda. Reverso: Livia velada sentada en cetro hacia la derecha. En el campo C P.
Valor	AE 27-28 mm
Bibliografía	<i>RPC 769</i>



769



**N49**

Fuente: RPC

Lugar nombre antiguo

*Thapsus*

Anverso

TI CAE DIVI AVG F AVG IMP VII

Reverso

CERERI AVGVSTAE THAMPSITANI

Fecha

13-16 d.C.

Descripción

Anverso: Cabeza de Tiberio desnuda a izquierda.  
Reverso: Livia velada, sentada, sujetando cetro y dos mazorcas de maíz sobre *modius* hacia la derecha.

Valor

AE 33-34 mm

Bibliografía

*RPC 795*



795



Fuente: RPC

**N50**

Lugar nombre antiguo

*Thapsus*

Anverso

TI CAE DIVI AVG F AVG IMP VII

Reverso

THAPSVM IVN AVG

Fecha

13-16 d.C.

Descripción

Anverso: Cabeza de Tiberio desnuda hacia la derecha.  
Reverso: Cabeza de Livia velada a izquierda.

Valor

AE 26-27 mm

Bibliografía

*RPC 796*



Fuente: RPC

### N51

Lugar nombre antiguo	<i>Thapsus</i>
Anverso	TI CAE DIVI AVG F AVG IMP VII
Reverso	THAPSVM IVN AVG
Fecha	13-16 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza desnuda de Tiberio a derecha. Reverso: Livia sentada sujetando patera y cetro sentada a derecha.
Valor	AE 22-24 mm
Bibliografía	<i>RPC 797</i>

### N52

Lugar nombre antiguo	<i>Oea</i>
Anverso	-
Reverso	-
Fecha	Reinado de Tiberio 22-23 d.C:
Descripción	Anverso: Busto de Livia a derecha. En frente pavo real, detrás mazorca de maíz. WY`T. Reverso: Busto de Minerva a la izquierda.
Valor	AE 25-30 mm
Bibliografía	<i>RPC 833</i>



833



483

Fuente: RPC

**N53**

Lugar nombre antiguo	<i>Oea</i>
Anverso	-
Reverso	-
Fecha	Reinado de Tiberio 22-23 d.C:
Descripción	Anverso: Busto de Livia a derecha. Reverso: Busto de Minerva a la izquierda.
Valor	AE 24-27 mm
Bibliografía	<i>RPC 835</i>



**N54**

Lugar nombre antiguo	<i>Leptis Magna</i>	Fuente: RPC
Anverso	IMP CAESAR AV(G) (COS)	
Reverso	AVGVSTA MATER PATRIA(E)	
Fecha	Reinado de Tiberio	
Descripción	Anverso: Cabeza laureada de Tiberio a derecha. Reverso: Livia velada, sentada a derecha sujetando patera y cetro.	
Valor	AE 28 mm	
Bibliografía	<i>RPC 849.</i>	



Fuente: RPC

**N55**

Lugar nombre antiguo	<i>Leptis Magna</i>
Anverso	IMP TI(B) CAES AVG COS III
Reverso	AVGVSTA MATER PATRIA(E)
Fecha	21- 31 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza laureada de Tiberio a derecha. Reverso: Livia velada, sentada a derecha sujetando patera y cetro.
Valor	AE 28-30 mm
Bibliografía	<i>RPC 850</i>



Fuente: RPC

**N56**

Lugar nombre antiguo	<i>Carthago</i>
Anverso	TI CAESAR IMP P P
Reverso	L A FAVSTVS D C BASSVS II VIR P P D D
Fecha	Reinado de Tiberio
Descripción	Anverso: Cabeza de Tiberio a derecha. Reverso: Livia velada sentada a izquierda sobre trono sujetando patera en la mano derecha y cetro en la izquierda.
Valor	AE 22-3 mm
Bibliografía	<i>RPC 754</i>



**N57**

Lugar nombre antiguo	<i>Carthago</i>
Anverso	TI CAESAR IMP P P
Reverso	LA FAVSTVS D C BASSVS II VIR // P P / D D
Fecha	Reinado de Tiberio
Descripción	Anverso: Cabeza de Tiberio a derecha. Reverso: Livia velada sentada a derecha sobre trono sujetando patera en la mano derecha y cetro en la izquierda.
Valor	AE 22-3 mm
Bibliografía	<i>RPC 755</i>

**N58**

Lugar nombre antiguo	<i>Utica</i>
Anverso	-
Reverso	M M IVL VTIC D D // P P
Fecha	Reinado de Tiberio
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia hacia la derecha, con cetro detrás. Reverso: -
Valor	AE 11-14 mm
Bibliografía	<i>RPC 729</i>



Fuente: RPC

**N58**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	ΛΙΟΥΙΑ ΓΕΒΑΓΤΟΥ
Reverso	-
Fecha	19 a.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: Doble cornucopia.
Valor	AE 25 mm
Bibliografía	<i>RPC 5006</i>



Fuente: RPC

**N59**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	ΛΙΟΥΙΑ ΓΕΒΑΓΤΟΥ
Reverso	-
Fecha	19 a.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: Aguila de pie a izquierda.
Valor	AE 25 mm
Bibliografía	<i>RPC 5008</i>

**N60**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	ΠΑΤΡΟΣ ΠΑΤΡΙΔΟΣ
Fecha	1- 5 d.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: Cornucopia.
Valor	Diobol AE 23mm
Bibliografía	<i>RPC 5027</i>



**N61**

Fuente: RPC

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	-
Fecha	9- 12 d.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: Corona de roble al rededor de la fecha.
Valor	AE 25 mm
Bibliografía	<i>RPC 5042</i>



Fuente: RPC



**N62**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	-
Fecha	9- 12 d.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: <i>Modius</i> y antorchas.
Valor	AE 25 mm
Bibliografía	<i>RPC</i> 5043

**N63**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	-
Fecha	9- 12 d.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: Corona de roble alrededor de la fecha.
Valor	AE 20 mm
Bibliografía	<i>RPC</i> 5046

**N64**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	-
Fecha	9- 12 d.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: <i>Modius</i> y antorchas.
Valor	AE 20 mm
Bibliografía	<i>RPC</i> 5047

**N65**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	EYΘHNIA
Fecha	9- 12 d.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: Busto de <i>Eutenia</i> a la derecha.
Valor	AE 25 mm
Bibliografía	<i>RPC</i> 5053



5053



5054



Fuente: RPC

**N66**

Lugar nombre antiguo

*Alexandria*

Anverso

-

Reverso

-

Fecha

9- 12 d.C.

Descripción

Anverso: Busto velado de Livia a derecha.  
Reverso: Corona de roble.

Valor

AE 25 mm

Bibliografía

*RPC 5054*

**N67**

Lugar nombre antiguo

*Alexandria*

Anverso

-

Reverso

-

Fecha

9- 12 d.C.

Descripción

Anverso: Busto velado de Livia a derecha.  
Reverso: *Atenea* de pie hacia la izquierda.

Valor

AE 25 mm

Bibliografía

*RPC 5055*

**N68**

Lugar nombre antiguo

*Alexandria*

Anverso

-

Reverso

-

Fecha

9- 12 d.C.

Descripción

Anverso: Busto velado de Livia a derecha.  
Reverso: Corona de roble alrededor de la fecha.

Valor

Diobol AE 20 mm

Bibliografía

*RPC 5058*



5058



**N69**

Fuente: RPC

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	EYΘHNIA
Fecha	9- 12 d.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: Busto de Eutychia a la derecha.
Valor	AE 25 mm
Bibliografía	<i>RPC 5063</i>



5063



5064



Fuente: RPC

**N70**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	-
Fecha	9- 12 d.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: Corona de roble alrededor de la fecha.
Valor	AE 25 mm
Bibliografía	<i>RPC 5064</i>

**N71**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	-
Fecha	9- 12 d.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: <i>Atenea</i> de pie hacia la izquierda.
Valor	AE 25 mm
Bibliografía	<i>RPC</i> 5065



Fuente: *RPC*

**N72**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	-
Fecha	9- 12 d.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: Corona de roble alrededor de la fecha.
Valor	AE 20 mm
Bibliografía	<i>RPC</i> 5068

**N73**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	-
Fecha	12 - 13 d.C.
Descripción	Anverso: Busto velado de Livia a derecha. Reverso: <i>Atenea</i> de pie hacia la izquierda.
Valor	AE 25 mm
Bibliografía	<i>RPC 5072</i>

**N74**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	L Δ
Fecha	17-18 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza de Livia a derecha. Reverso: Dos mazorcas de maíz y dos amapolas.
Valor	Diobol AE 15 mm
Bibliografía	<i>RPC 5079</i>



5079



5080



Fuente: RPC

**N75**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	L $\Delta$ (?)
Fecha	17-18 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza de Livia a derecha. Reverso: Creciente lunar y estrella.
Valor	AE 10 mm
Bibliografía	<i>RPC 5080</i>

**N76**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	L E
Fecha	18-19 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza de Livia a derecha. Reverso: Dos mazorcas de maíz y dos amapolas.
Valor	AE 15 mm
Bibliografía	<i>RPC 5086</i>

**N77**

Lugar nombre antiguo	<i>Alexandria</i>
Anverso	-
Reverso	L $\zeta$
Fecha	18-19 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza de Livia a derecha. Reverso: Pavo real.
Valor	AE 15 mm
Bibliografía	<i>RPC 5088?</i>

## 4. MONEDAS IMPERIALES DE LA CECA DE ROMA

### NR1

Lugar nombre antiguo	Roma
Anverso	PIETAS
Reverso	DRVSVS CAESAR TI AVGVSTI F TR POT ITER // S C
Fecha	Reinado de Tiberio. Acuñación realizada por Druso 22-23 d.C.
Descripción	Anverso: Livia como <i>Pietas</i> hacia la derecha con velo y diadema. Reverso: SC con leyenda.
Valor	Dupondio
Bibliografía	<i>RIC</i> 43; Sear I, nº 1740.



Fuente: RIC

### NR2

Lugar nombre antiguo	Roma
Anverso	SALVS AVGVSTA
Reverso	TI CAESAR DIVI AVGVSTI F AVG P M TR POT XXIII // S C
Fecha	Reinado de Tiberio 32-33 d.C.
Descripción	Anverso: Livia como <i>Salus</i> hacia la derecha con moño bajo y raya en medio. Reverso: SC con leyenda.
Valor	Dupondio
Bibliografía	<i>RIC</i> 47; Sear I, nº 1749



Fuente: RIC

**NR3a**

Lugar nombre antiguo	Roma
Anverso	S P Q R IVLIAE AVGVST(AE)
Reverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST P M TR POT XXIII // S C
Fecha	Reinado de Tiberio 32-33 d.C.
Descripción	Anverso: <i>Carpentum</i> (carro fúnebre) tirado por mulas. Leyenda en dos líneas. Reverso: SC dentro de leyenda.
Valor	Sestercio
Bibliografía	<i>RIC</i> 50; Sear I, nº 1738.



Fuente: RIC

**NR3b**

Lugar nombre antiguo	Roma
Anverso	S P Q R IVLIAE AVGVST(AE)
Reverso	TI CAESAR DIVI AVG F AVGVST P M TR POT XXIII // S C
Fecha	Reinado de Tiberio 32-33 d.C.
Descripción	Anverso: <i>Carpentum</i> (carro fúnebre) tirado por mulas. Leyenda en tres líneas. Reverso: SC dentro de leyenda.
Valor	Sestercio
Bibliografía	<i>RIC</i> 51; Sear I, nº 1738.



Fuente: RIC



**NR4**

Lugar nombre antiguo	Roma
Anverso	IVSTITIA
Reverso	TI CAESAR DIVI F AVG P M TR POT XXIII // S C
Fecha	Reinado de Tiberio 32-33 d.C.
Descripción	Anverso: Busto de Livia hacia la derecha con diadema. Reverso: SC circundado de ley.
Valor	Dupondio
Bibliografía	<i>RIC</i> 46; Sear I, nº 1739.



Fuente: RIC

**NR5**

Lugar nombre antiguo	Roma
Anverso	DIVVS AVGVSTVS S C
Reverso	DIVA AVGVSTA
Fecha	Reinado de Claudio 42 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza del <i>Divus Augustus</i> hacia la izquierda. Reverso: <i>Diva Augusta</i> sentada en un trono hacia la izquierda con cetro largo en la mano izquierda y patera en la mano derecha.
Valor	Dupondio
Bibliografía	<i>RIC</i> 101; Sear I, nº 1891.



Fuente: RIC

**NR6**

Lugar nombre antiguo	Roma
Anverso	IMP SER GALBA CAESAR AVG
Reverso	DIVA AVGVSTA
Fecha	Reinado de Galba 68-69 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza laureada de Galba a derecha Reverso: Figura de la <i>Diva Augusta</i> a la izquierda con patera en la mano derecha y cetro largo en la izquierda.
Valor	Denario
Bibliografía	<i>RIC</i> 14



Fuente: RIC

**NR7**

Lugar nombre antiguo	Roma
Anverso	ANTONINVS AVG PIVS PP
Reverso	TEMPLVM DIV AVG REST
Fecha	Reinado de Antonino Pío 158-159 d.C.
Descripción	Anverso: Cabeza laureada de <i>Antonino Pío</i> hacia la derecha. Reverso: Templo Octastilo. Figuras del <i>Divus Augustus</i> y de la <i>Diva Augusta</i> .
Valor	Dupondio
Bibliografía	<i>RIC</i> 143; Sear 4107, Cohen 809



Fuente: RIC

## 5. FUENTES DUDOSAS

?1

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	-
LUGAR NOMBRE MODERNO	Puente Genil, Villa romana de Fuente Alamo
PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Córdoba
LOCALIZACIÓN N4	Los Castellares
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Retrato de dama romana
MATERIAL	Piedra caliza del país de tono claro bastante blanquecina, la misma empleada en las esculturas animalísticas ibero turdetanas conservadas en el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba.
TÉCNICA	Factura local provincial: labrado, pulimentado y cincelado.
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico y Etnológico Provincial de Córdoba. Nº de inventario: CE009045.
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	<p>Busto rematado por una cabeza femenina velada, se conserva en perfecto estado, la parte anterior del busto está cortada verticalmente, habiendo desaparecido los pechos y las vestiduras. En la cabeza y busto se observan algunos golpes. Son evidentes rozaduras de las rejas de arado y golpes en la cabeza, mientras que la parte posterior está labrada a golpes, ya que no estaba destinada a ser vista. A pesar de solo conservarse la parte superior, debió de tratarse de una estatua de pie.</p> <p>Muestra una impresión de hieratismo y solemnidad propia de un arte tradicional arcaizante, lo que hace pensar en un origen ibérico de esta estatua, su análisis estilístico revela que es de época romana.</p> <p>Dama representada con la cabeza velada, echada algo hacia atrás, deja observarse la parte delantera de su peinado. Viste <i>palla</i> que cae verticalmente sobre el hombro izquierdo, la parte izquierda del busto y, muy poco sobre el hombro derecho. En el escote de la mujer podría apreciarse parte de la <i>stola</i>, vestido típico femenino, pero no puede afirmarse. Las características fisionómicas del rostro, cara ovalada, ojos pequeños y almendrados, nariz recta, aunque rota, boca y labios pequeños y finos, y un mentón bien formado y algo saliente dan forma al busto de una mujer.</p> <p>El peinado de la dama muestra 8 bandas delimitadas por surcos que se ordenan paralelamente a la raya central y, a pesar de recordar a la impresión del llamado "peinado melón" o "melonenfrisür", Márquez, en su análisis, desecha esta idea junto a la identificación sobre la dama de Santos Gener, ya que según él no se trata de Faustina <i>Minor</i>, sino de una mujer de la primera mitad del s. I d.C., en concreto de una representación de <i>Iulia Augusta</i>.</p>
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño mayor al natural
ALTURA	0,60 m
GROSOR	0,25 m; anchura: 0,55 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Bloque único
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romana



TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia Drusila (Márquez - Marcos Pous)
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Márquez señala que este retrato refleja bastante bien las monedas de Livia tipo <i>Salus Augusta</i> con velo a lo <i>Pietas</i> .
TIPO DE ESCULTURA	Busto
TIPO DE PEINADO	Raya en medio.
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO	Tipo <i>Salus Augusta</i>
E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	
DATACIÓN	Primera mitad del s. I d.C. época julio-claudia.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	
BIBLIOGRAFÍA	SANTOS GENER 1944, 82; SANTOS GENER 1950, 97; VICENT ZARAGOZA 1965, 17; LÓPEZ PALOMO 1979, 106; MARCOS POUS 1980-1981, 13-48; <i>Corduba Archaeologica</i> 1980-1981; VV.AA.1997, 23; BAENA ALCÁNTARA 2000, 226.
?	
LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Colonia Patricia Corduba</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Córdoba
PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Córdoba
LOCALIZACIÓN N4	Solar esquina entre las calles Claudio Marcelo y Capitulares, en el espacio situado a espaldas del templo y al que se accede desde la calle María Cristina.
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Estatua
OBJETO	Escultura
MATERIAL	Mármol blanco fino
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Excavación e intervención cuyo objeto era la localización de vestigios correspondientes al lado occidental del pórtico triple que rodeaba al edificio religioso, en una campaña de excavación de 1994 y otra de los primeros meses de 1995. Se descubrió este fragmento en la campaña de 1995.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico Provincial de Córdoba





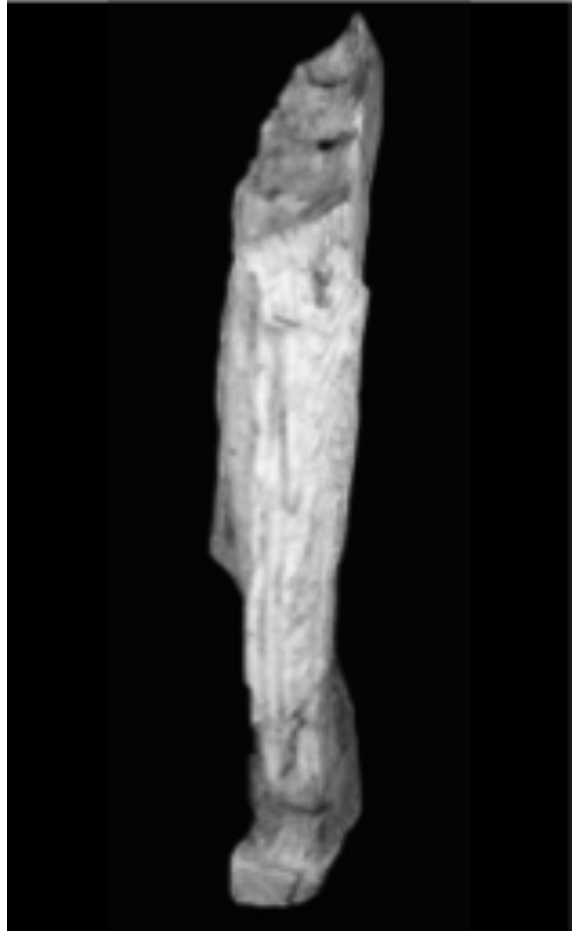
**MODO DE CONSERVACIÓN:**  
Descripción

Es una estatua enorme de una mujer vestida. Parece tratarse de una imagen de culto del tipo en el que se esculpía a los emperadores y emperatrices divinizados. Se trata de una estatua con una disposición de pliegues de la parte delantera que se aproxima en cierta medida a algunas figuras con el manto drapeado en torno a la cintura pertenecientes al tipo "Hüfmantel" masculino, o a las de las emperatrices divinizadas. Se caracteriza por la fórmula iconográfica que fue utilizada por la dinastía julio-claudia para la representación de difuntos heroizados o divinizados, sobre todo emperadores y miembros de la familia imperial. Su estandarización a partir de Augusto y durante toda la época julio-claudia le confirió un significado que ha llegado a definirse como dinástico. La pieza muestra una seria mutilación y un deficiente grado de conservación, la identificación fidedigna es imposible.

ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Estatua de tamaño colosal
ALTURA	1, 02 m. La figura completa oscilaría entre los 2, 50 y 3 m.x
GROSOR	51 cm x 62 cm de ancho
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	-
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Diva Augusta (Fishwich) Mujer de la familia imperial
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Su hallazgo en las cercanías del templo de la calle Claudio Marcelo.
TIPO DE ESCULTURA	?
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	-
DATACIÓN	Época claudia o neroniana (Fishwich)
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	La construcción del templo data del gobierno de Claudio y muestra paralelos con las construcciones de <i>Tarraco</i> y <i>Emerita</i> , también de época julio-claudia.
BIBLIOGRAFÍA	JIMÉNEZ 1996, 49-57; FISHWICH 2004, 95.
?	
LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Iptuci Virtus Iulia</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Torreparedones
PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Córdoba
LOCALIZACIÓN N4	Entre los municipios de Baena y Castro de Río
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua icónica
MATERIAL	Mármol blanco de Estremozo o Almadén de la Plata
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Pórtico norte del foro, U. E. 422. Hallado en la campaña 2009/2010.

LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico de Baena.
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Escultura femenina que viste la <i>calasis</i> , observable debajo del cuello de la figura y la <i>stola</i> , encima de la que se coloca el manto o <i>palla</i> que cubre casi la totalidad de la figura a excepción del pecho y el pie derechos. El manto llegaría hasta el hombro izquierdo, hoy desaparecido y se recogería en el brazo de donde caería hasta llegar a la altura del pie. Se apoya en la pierna izquierda, dejando flexionada la derecha. Va calzada con los <i>calcei muliebris</i> . Está muy dañada en su hombro izquierdo, desaparecido en su totalidad junto al pecho. Tampoco se conservan el antebrazo derecho ni las dos manos. El cuerpo se realiza a partir de un bloque paralelepípedo de mármol. La zona trasera del cuerpo sólo está abocetada. Aunque el manto se pega al cuerpo desde el pecho para abajo, sin embargo no marca tan bien la anatomía en el vientre como en la pierna doblada.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño colosal
ALTURA	1,92 m
GROSOR	0,66 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Bloque único
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romana
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	¿Livia? ¿Mujer privada?
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	El lugar de hallazgo señalaría con toda probabilidad a un miembro de la familia imperial, y dentro de este núcleo tal vez a la emperatriz Livia o Agripina <i>Minor</i> (Garriguet 2008: 123; 2001: 70; Pérez Macías <i>et alii</i> 2008).
TIPO DE ESCULTURA	Escultura de cuerpo entero.
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo Kore
DATACIÓN	Primera mitad del s. I.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Su hallazgo junto a otras esculturas del mismo tiempo y de la dinastía julio-claudia.
BIBLIOGRAFÍA	MORENA 2010, 206; MORENA <i>ET ALII</i> 2011, 163 y 166.





LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Veleia</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Iruña de Oca
PROVINCIA ROMANA	<i>Citerior</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma Vasca
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Álava
LOCALIZACIÓN N4	Yacimiento arqueológico de Iruña-Veleia
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua estante icónica
MATERIAL	Mármol blanco de grano fino y cristalino con patina dorada. Se ha identificado como mármol de Carrara. Se trata del mármol de Luna, que comenzó a ser explotado en época cesariana.
TÉCNICA	
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	<p>Se encontró sin cabeza, parte de las piernas y las manos, entre los escombros de la puerta sur de las murallas de <i>Veleia</i>. La estatua se encontró el 10 de octubre de 1845 en el <i>predio</i> de Larrabea, propiedad de Miguel Rodríguez Ferrer, en el yacimiento de Iruña (Álava) al tropezar en ella la reja de un arado.</p> <p>En el año 1983, es decir, cerca de 140 años más tarde, en uno de los jardines situado junto al cementerio de Santa Isabel de la ciudad de Vitoria se descubrió una mano de mármol que, por una serie de circunstancias, terminó en el Museo de Arqueología de Álava y que coincidía exactamente con una de las manos que le faltaban a la escultura, concretamente la izquierda. Si el lugar del hallazgo hubiese sido el yacimiento de <i>Veleia</i> no hubiera sorprendido, pero la nueva pieza de mármol se encontró a once kilómetros del lugar donde se halló el cuerpo de la estatua, en una zona de jardines creada recientemente. En estos casos, se suelen hacer movimientos de tierra y es posible que la que se trasladó pudo ser traída de algún lugar desconocido, próximo al yacimiento de <i>Veleia</i>.</p>
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Bibat. Museo de Arqueología de Álava
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	<p>Se trata de una estatua de culto importada debido a su factura y material. Le falta la cabeza, parte del hombro derecho, la zona inferior del <i>hymation</i>, que cae debajo de la mano izquierda, la pierna derecha a la altura de la rodilla, la izquierda desde el tobillo y la mano derecha.</p> <p>Representa una figura femenina vestida con el <i>chiton</i> y el <i>hymation</i>. La mayor parte de la figura se halla envuelta en el <i>hymation</i>. Del <i>chiton</i> podemos apreciar dos zonas, una en la parte superior del escote, debajo del cuello, en la que se observan una serie de pliegues verticales y paralelos entre sí; y una segunda situada sobre la parte inferior de la pierna izquierda, en la que se perciben unos pliegues verticales, muy apretados y casi paralelos, que llegaban hasta el borde de esta prenda.</p> <p>El resto de la imagen está cubierta por el <i>hymation</i>, que envuelve la figura, a excepción de las manos y la cara, incluyendo ambos brazos. La cabeza debía ir cubierta por el <i>hymation</i> que desde el hombro cuelga por la parte izquierda de la espalda hasta los talones. Esta misma prenda envuelve el brazo derecho de la estatua y también el izquierdo, desde el que cae hasta los pies. El brazo derecho se encuentra pegado al cuerpo, con el antebrazo levantado y separado del tronco y el antebrazo izquierdo mantiene una posición perpendicular a la cadera, aunque con un leve toque descendente.</p> <p>La figura se apoya sobre su pierna derecha y mantiene flexionada la izquierda a la altura de la rodilla, provocando el realce de la cadera derecha. Este movimiento provoca que tanto los plegados del <i>hymation</i> que caen sobre el abdomen y las piernas, como los que se perciben del <i>chiton</i>, sigan las líneas que marca la posición. Todo ello hace que el tejido del <i>hymation</i>, que cae sobre la parte inferior de la figura, forme una serie de formas angulosas. La parte posterior de la estatua está menos trabajada. La labra del dorso sólo se ha esbozado, lo que quizás indica que se preparó para una representación frontal, es decir, en un arco o un nicho.</p>
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Escultura de tamaño mayor al natural.

ALTURA	148 cm
GROSOR	68 cm x 45 cm
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Bloque único
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romana
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Blázquez: ¿Livia? Señala a la primera emperatriz o a Agripina y que pudo ser esculpida en época flavia. Nieto: Livia y de época flavia.
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Por la calidad del material, la vestimenta, el <i>capite velato</i> y los paralelismos existentes con otras obras de la primera emperatriz de Roma.
TIPO DE ESCULTURA	¿Culto imperial?
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	<i>Capite velato</i> Tipo dama Great Herculaneum
DATACIÓN	Hübner: s. II d.C. Nieto: s. I d.C.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	
BIBLIOGRAFÍA	CIL II, Supl., 934-936; MADINAVEITIA 1845, 9-10; AMADOR DE LOS RÍOS 1871, 26; AMADOR DE LOS RÍOS 1872, 26; BARAIBAR 1883, 80; BARAIBAR 1889, 600-601; HÜBNER 1892, 935; REINACH 1904, 677, 3; BLÁZQUEZ 1956, 234-240; NIETO 1958, 201-203; KRUSE 1975, 260, nº3;. BALIL 1986, 224 no 177, lám. 3-4; FILLOY - GIL 2000, 292.



Fuente: <https://arkeologiamuseoabibat.eus/web/arkeologiamuseoabibat/-/pd-011-dama-de-iruna>

?5

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Bilbilis</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Calatayud
PROVINCIA ROMANA	<i>Citerior</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Aragón
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Zaragoza
LOCALIZACIÓN N4	Comarca comunidad de Calatayud
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua icónica
MATERIAL	Mármol de Carrara
TÉCNICA	Tallado, clavo forjado y pulido.
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	El fragmento perteneciente a las rodillas se encontró en 1985 y en 1999 el fragmento del torso. La estatua se había fragmentado para ser quemada y obtener de ella cal.

LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo de Calatayud. N° inventario: 48
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Se trata de una escultura vinculada al culto imperial, como se desprende de su ubicación en el templo que presidía el teatro de <i>Bilbilis</i> . Viste una <i>stola</i> cubierta por la <i>palla</i> , que desciende desde el hombro izquierdo sobre la espalda y cruza por delante, a la altura de la cintura. Las vestiduras generan múltiples pliegues en todo el cuerpo. La pierna derecha se encuentra ligeramente flexionada. En ambos laterales se conservan las improntas de las clavijas metálicas de hierro con las que se sujetaban los brazos.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño normal
ALTURA	136 cm
GROSOR	50 cm x 33 cm de profundidad
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romana
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia, figuración femenina
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Calidad del material, lugar de hallazgo.
TIPO DE ESCULTURA	Escultura de pie.
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	-
DATACIÓN	1 - 50 d.C.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Muestra de material analizada y contexto arqueológico donde se halló.
BIBLIOGRAFÍA	RAMÍREZ DE ARELLANO - MARTÍN BUENO 2008, 235-246; NOGUERA CELDRÁN - CONDE GUERRI 2008.



Fuente: [ceres.mcu.es](http://ceres.mcu.es); fotografías de Vanesa Callejero Entrena



LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Tarraco</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Tarragona
PROVINCIA ROMANA	<i>Citerior</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Cataluña
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Tarragona
LOCALIZACIÓN N4	Foro de <i>Tarraco</i>
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua icónica
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallada en las excavaciones del Foro de la Colonia de <i>Tarraco</i> .
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico Nacional de Tarragona. Nº de inventario: MNAT 6920
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Seguramente representaría un personaje femenino de la galería de estatuas de la familia julio-claudia que decoraría la basílica del Foro de la Colonia. El tratamiento del ropaje recuerda a una estatua de Livia conservada en el Louvre, datada en época claudia.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Mayor al natural
ALTURA	1, 78 m
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	-
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	¿Livia?
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	-
TIPO DE ESCULTURA	-
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	-
DATACIÓN	Segundo cuarto s. I d.C.



Fuente: mnat.cat

JUSTIFICACIÓN DE LA  
DATACIÓN

Su hallazgo junto a otras esculturas de la primera mitad del s. I d.C. y de la familia julio-claudia.

BIBLIOGRAFÍA

-

?7

LUGAR NOMBRE ANTIGUO

*Leptis Magna*

LUGAR NOMBRE MODERNO

Khoms

PROVINCIA ROMANA

*Africa Proconsularis*

LOCALIZACIÓN N1

Libia

LOCALIZACIÓN N2

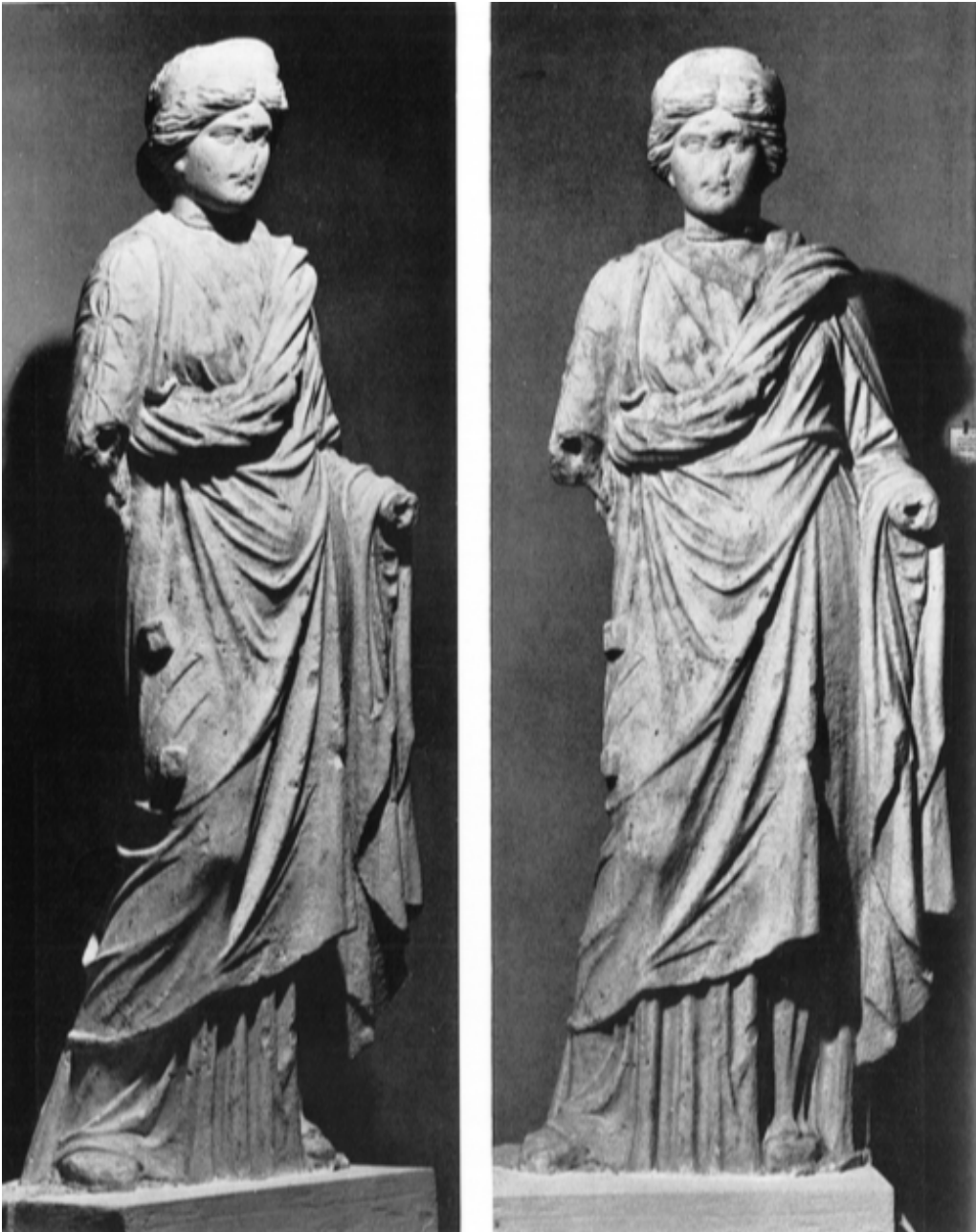
Al Mourqoub



LOCALIZACIÓN N3

LOCALIZACIÓN N4

CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua
MATERIAL	Mármol blanco pentelico
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	-
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico de <i>Leptis Magna</i>
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	La nariz y los dos antebrazos se trabajaron por separado y se aseguraron con pasadores de metal a los brazos. Presenta muy astillado el plinto, los labios y la barbilla. Se caracteriza por poseer dos apoyos en el muslo derecho donde apoyaba el antebrazo correspondiente, quizás cargado por un atributo en la mano. El izquierdo parece que se trabaja en conjunto, en líneas esenciales, no debía de verse. El oculto ojo izquierdo muestra astillas, pero no fue grabado, como se comprueba claramente observando el ojo derecho completamente liso. Porta diadema, lo que junto a su fisonomía e idealización, además de calidad, hace pensar en una estatua retrato de la familia imperial.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Menor al natural
ALTURA	1, 49 m cabeza sólo 0, 21 m plinto 0, 08.0, 10 m
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Griega
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	¿Livia?
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Tipo de peinado de raya en medio con diadema. La posibilidad que portara cornucopia también puede incidir. El tipo de peinado se acerca al de Livia y se aleja del de Agripina <i>Maior</i> , Agripina <i>Minor</i> y Mesalina.
TIPO DE ESCULTURA	De pie
TIPO DE PEINADO	Raya en Medio
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	¿ <i>Diva Augusta</i> ?
DATACIÓN	Reinado de Claudio
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Lo que se deduce de la tradición de realizar la incisión en el iris de la pupila.
BIBLIOGRAFÍA	CAPUTO -TRAVERSARI 1976, 79-80.



Fuente: Caputo - Traversari 1976, 59, Tav. 56.



Fuente: Caputo - Traversari 1976, 59, Tav. 57

28

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Leptis Magna</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Khoms
PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Libia
LOCALIZACIÓN N2	Al Mourqoub
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Retrato
MATERIAL	Mármol blanco de grano medio
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	-
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico de Leptis Magna
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	<p>Está severamente corroído en todas partes. Las astillas grandes se pueden ver en el cuello, la frente, la nariz, la boca, la barbilla y la garganta. Sus ojos eran lisos, no grabados. Debajo del cuello puede verse un agujero profundo con un pasador de metal todavía en su lugar, que se aplica para asegurar la cabeza a una estatua icónica.</p> <p>La cara que está gravemente corroída parece portar individualmente los trazos y los motivos característicos del retrato de Livia: cabello con raya en medio, de donde parten sendos mechones hasta la nuca, y acaban recogidos en un gran moño bajo en la nuca. Además, debía de portar velo.</p>
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Normal
ALTURA	0, 14 m
GROSOR	-

BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	¿Livia?
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	-
TIPO DE ESCULTURA	Retrato, debía de ser añadido a una escultura icónica.
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTADARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	-
DATACIÓN	Época julio-claudia.
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-
BIBLIOGRAFÍA	CAPUTO - TRAVERSARI 1976, 81.

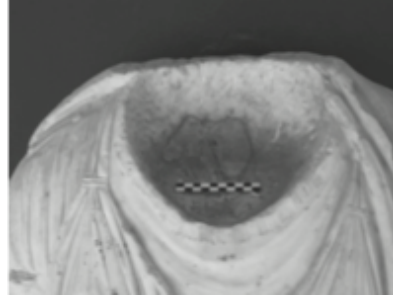


Fuente: Caputo-Traversari 1976, n° 60, Tav. 58

?9

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Thysdrus</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	El Jem

PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Túnez
LOCALIZACIÓN N2	Mahdia Governorate
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua icónica
MATERIAL	Mármol blanco de grano fino con venas grisáceas, posiblemente procedente de Carrara.
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallada en la cisterna del templo adjunto al edificio del culto imperial.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico de El Jem. N° de inventario: 09.03.26.28
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	<p>La estatua está reconstruida uniendo dos fragmentos. El brazo derecho está roto en la parte inferior del hombro. La mano izquierda se insertaba en la estatua de forma separada.</p> <p>La estatua representa a una mujer portando un <i>chiton</i> y <i>stola</i> bajo el manto. La figura se sitúa de pie, sosteniendo su peso sobre la pierna izquierda, y ambos brazos estaban mirando hacia abajo. La transparencia del vestido es evidente y el manto sube por el hombro izquierdo y baja por el brazo derecho y vuelve a ubicarse en el brazo izquierdo. La mujer porta zapatos cerrados.</p> <p>La cavidad en el cuello muestra que la cabeza se adjuntó de forma separada ya que el yeso blanco perdura en la parte interior trasera de la cavidad. El trabajo del escultor es de alta calidad tanto en el cuerpo, como en el volumen como en la vestimenta, y a pesar de que la escultura está dando la espalda a la pared, su parte trasera si está trabajada.</p>
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño colosal
ALTURA	1,73 m
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romana
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	¿Livia?
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	<p>La escala es aproximadamente la correcta para pertenecer al supuesto retrato de Livia, aunque el mármol del cuerpo es diferente al de la cabeza, lo que puede deberse a que fuese una estatua icónica estándar a la que se adjuntó posteriormente un retrato personalizado. A pesar de esta posibilidad existe otra pega para poder identificar este retrato con la primera emperatriz de Roma. Cuando Livia portaba elementos de divinidades no se vestía a la forma romana, sino a la griega, ni tampoco portaba ropas transparentes.</p> <p>Además, es llamativo que las marcas en la parte trasera del cuello evidencien que la cabeza fue cambiada en la propia antigüedad, pero no se sabe concretamente cuándo. Un cuerpo de mujer de tamaño colosal reutilizado en la propia antigüedad; puede tratarse de una escultura reutilizada a la que se le adjuntó el retrato de Livia una vez divinizada. Podrían tratarse de esculturas de Mesalina o de Livilla reutilizadas, ya que la primera sufrió la <i>damnatio memoriae</i>, y el culto de la segunda desapareció tan pronto su hermano Calígula falleció, por lo que la conservación de sus esculturas no tendrían ya ningún valor o sentido.</p>



Fuente: Stirling 2012, 631, fig. 9 (con permiso del Institut National du Patrimoine)

TIPO DE ESCULTURA	De pie
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood /Zanker	-
DATACIÓN	Reinado de Tiberio
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	
BIBLIOGRAFÍA	STIRLING 2018, 630-632.

?10

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Thysdrus</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	El Jem
PROVINCIA ROMANA	<i>Africa Proconsularis</i>
LOCALIZACIÓN N1	Tunez
LOCALIZACIÓN N2	Mahdia Governorate
LOCALIZACIÓN N3	
LOCALIZACIÓN N4	
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua icónica
MATERIAL	Mármol blanco de grano medio con venas grises, puede que posiblemente procedente de Naxos.
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallada en algún lugar en El Jem actualmente se expone en el jardín del museo.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico de El Jem. N° de inventario: 09.03.26.34
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Esta estatua fragmentaria muestra la parte inferior del cuerpo de una mujer de pie que porta una vestimenta larga hasta los pies cubierta por un manto. La mujer esta de pie sujetando el peso de su cuerpo en la pierna izquierda. Ha perdido la rodilla derecha y la pierna, y presenta numerosos golpes y roturas en el drapeado.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño colosal
ALTURA	0,99 m con plinto, 0,93 m sin plinto. Mediría en torno a unos 2,20 m.
GROSOR	-
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	-
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	¿Livia?
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Por el tamaño colosal posiblemente se trata de dos mármoles distintos, aunque al ser una escultura de tipo frecuente puede que la cabeza y el cuerpo se formaran por separado, lo que permitiría un mármol diferente. La vestimenta concuerda con las esculturas de Livia donde es asimilada a Ceres, aunque no se puede confirmar ni refutar nada hasta una información más detallada sobre la procedencia de las piernas.
TIPO DE ESCULTURA	De pie
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	-

DATACIÓN

Inicios del Imperio

JUSTIFICACIÓN DE LA  
DATACIÓN

Tipo de vestimenta y tipo de estatua.

BIBLIOGRAFÍA

STIRLING 2018, 625-630.

Fuente: Stirling 2012,  
633, fig. 11 (con permiso  
del Institut National du  
Patrimoine)



Fuente: Stirling 2012,  
633, fig. 12 (con  
permiso del Institut  
National du  
Patrimoine)



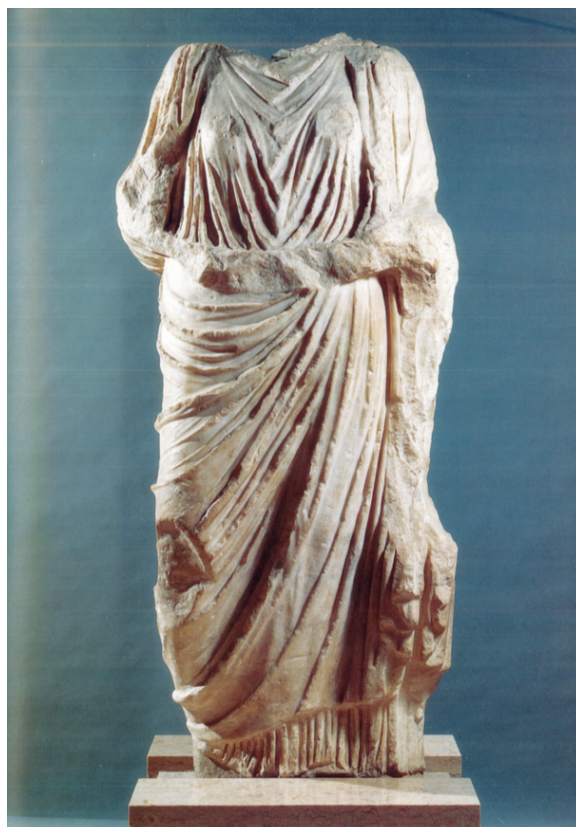
Fuente: Stirling 2012, 632, fig. 10 (con  
permiso del  
Institut National du Patrimoine)



## 6. FUENTES DESECHADAS

D1

LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Myrtilis Iulia</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Beja
PROVINCIA ROMANA	<i>Lusitania</i>
LOCALIZACIÓN N1	Portugal
LOCALIZACIÓN N2	Región de Alentejo
LOCALIZACIÓN N3	Subregión de Baixo Alentejo
LOCALIZACIÓN N4	Comunidad intermunicipal Baixo Alentejo
LOCALIZACIÓN N5	Distrito de Beja
LOCALIZACIÓN N6	Mértola
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	Esculpido
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Fue hallada en Mértola en el s. XVI y llevada para Montenor o Novo.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico Nacional Belém (Lisboa). N° de inventario: 994.9.5
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Estatua de mujer vestida con túnica larga, drapeada y atada por dos ínfulas a los hombros, porta capa. Su mano izquierda cruza la cintura por debajo del brazo y lo coloca sobre el brazo derecho. Apoya el cuerpo sobre el pie izquierdo flexionado ligeramente. Está decapitada y dañada. Tiene los dos brazos rotos por los codos y presenta mutilaciones y rozaduras en toda la superficie y capa. Pieza bien proporcionada y esculpida elegantemente, representa a una <i>orans</i> , perteneciente a una estatua de personaje público importante. Tal vez una emperatriz de inicios del s. I d.C. Presenta parecidos con el togado masculino que se halló junto a ella.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño mayor al natural
ALTURA	Alcanzaría los 2,7 m pero hoy mide 2,46 m
GROSOR	0.555 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Bloque único
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	Romano
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia (Osland)



JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN

Se ha identificado una *strophion* y el peinado inconfundible de Livia, pero al tratarse de una estatua icónica y el peinado ser un elemento propia de la moda, la escultura puede pertenecer a cualquier mujer de alta alcurnia homenajeada en el territorio, sin por ello tener que tratarse de una dama imperial.

TIPO DE ESCULTURA

Orante

TIPO DE PEINADO

-

CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO

-

DATACIÓN

Inicios del s. I d.C.

JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN

Peinado de Livia y *strophion*

BIBLIOGRAFÍA

LACERDA, 1942, 86, 75-76; ALVES, 1956, 60; MATOS, 1966, 114; GARCÍA Y BELLIDO 1966-1967, 282; SOUZA, 1990, 12, n. 8; OSLAND, 2006, 25,

D2

LUGAR NOMBRE ANTIGUO

*Colonia Patricia Corduba*

LUGAR NOMBRE MODERNO

Córdoba

PROVINCIA ROMANA

*Baetica*

LOCALIZACIÓN N1

España

LOCALIZACIÓN N2

Comunidad Autónoma de Andalucía

LOCALIZACIÓN N3

Provincia de Córdoba



#### LOCALIZACIÓN N4

CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua retrato
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	Labrado y pulido.
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	-
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico Provincial de Córdoba
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	Retrato femenino que representa a una dama de edad madura con la cabeza velada, de labra cuidadosa y fino modelado en todos los detalles, especialmente en torno a la boca, junto a la nariz, cerca de los ojos y cabellos. Destaca por su tratamiento delicado y pulido cuya fina textura ha sido aprovechada para imprimir los efectos de un modelado sensible y de unos contornos precisos. Especial interés ofrece el peinado por su sencillez y desapego al lujoso refinamiento propio de las modas de la época. El pelo se reparte en dos mitades a ambos lados de la cabeza a partir de una raya central y los mechones delanteros cuelgan lacios hacia delante, abiertos sobre la frente en forma de amplia horquilla. Faltan buena parte de la zona alta del cráneo y gran parte de la posterior, con corte oblicuo ensanchándose la pieza hacia abajo. Hay discretos puntos de trépano en lagrimales, nariz y comisuras de los labios.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño normal.
ALTURA	0,18 m
GROSOR	0,20 m x 0,19 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	-
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-

IDENTIFICACIÓN	Livia (Museo Arqueológico Provincial de Córdoba)
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Las facciones físicas y la muestra de edad avanzada evidentes en el retrato contradicen en todo momento las descripciones existentes en torno a la primera dama de Roma, además de no tener paralelo alguno con alguna de las esculturas o retratos típicos de la emperatriz romana.
TIPO DE ESCULTURA	-
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO	-
DATACIÓN	27 a.C. - 14 d.C. (Museo Arqueológico Provincial de Córdoba)
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	-
BIBLIOGRAFÍA	
D3	
LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Colonia Patricia Corduba</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Córdoba
PROVINCIA ROMANA	<i>Baetica</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Andalucía
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Córdoba
LOCALIZACIÓN N4	Cortijo de Alcurrucén (Pedro Abad)
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Estatua retrato
MATERIAL	Mármol blanco de grano medio y pátina anaranjada.
TÉCNICA	Cinzelado, pulimentado y trepanación
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	-
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico Provincial de Córdoba



MODO DE CONSERVACIÓN:  
Descripción

Pilar León (2001, 340-342) describe la pieza como "una dama con la cabeza velada, con diadema y banda de astrágalos. En la parte superior de la cabeza se reproducen de forma casi indiferenciada la cenefa de ondas del pelo y la banda de astrágalos, la diadema y el velo, como se aprecia sobre todo en los perfiles. Lo mismo ocurre con las tiras segmentadas que reproducen los extremos colgantes de la banda de astrágalos, esquematizados como tirabuzones, inconclusos y sin vaciar los del lado izquierdo. Marcado solamente con incisión pero sin labrar ha quedado el rizo que escapa de la banda de ondas por delante de la oreja derecha. Nada de esto es extraño en una obra provincial y todavía menos en una de tamaño mayor que el natural, poco accesible a la observación de detalles. La parte posterior de la cabeza está sin trabajar. En cambio, en las zonas mejor conservadas del rostro se aprecian un tratamiento delicado de la epidermis y un pulimento fino que, junto con la manera de encajar los mechones de las ondas unos en otros por medio de biseles en leve resalte, llevan la impronta estilística de época caligulea-claudia".

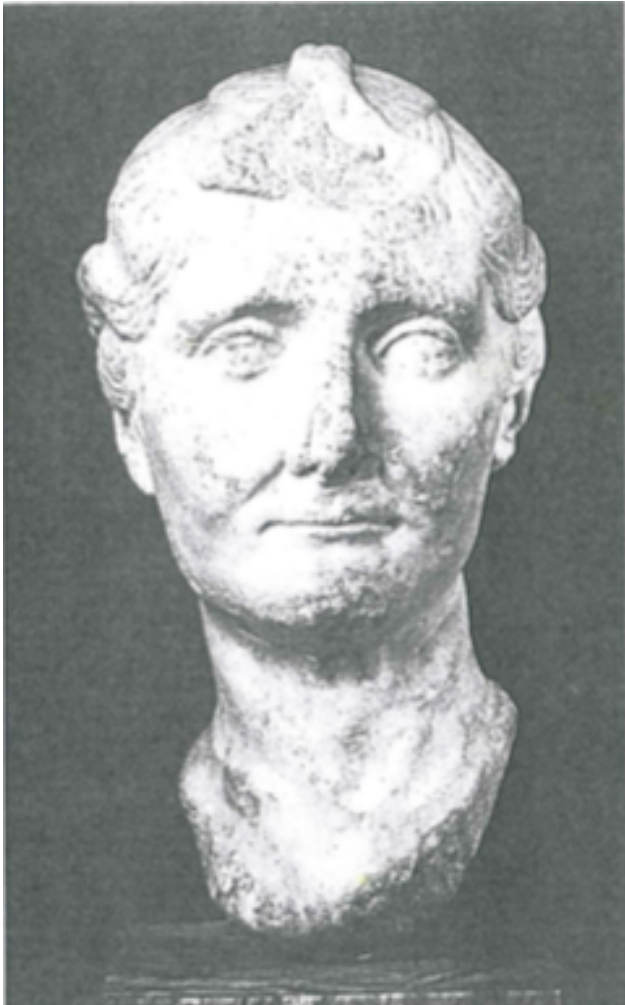
La irregularidad en el corte del cuello hizo pensar a Vicent Zaragoza que la cabeza perteneciera a una estatua en pieza única, lo cual es verosímil por el rango presumible del encargo. Sin embargo, para Garriguet Mata (2002-2003, 130-133) se trata de "un retrato femenino de tamaño algo mayor que el natural, velado y tocado con corona vegetal (y no una banda de astrágalos como señalan Vicent y León) cuya naturaleza resulta muy difícil determinar por la escasa calidad de su ejecución y por la situación de deterioro en que se encuentra la pieza. Mas bien parece tratarse de una corona de espigas. Su frente es baja y lisa, sus cejas son también bajas y presentan escasa curvatura y sus ojos son algo estrechos (más el derecho que el izquierdo) y ligeramente almendrados. La nariz era corta y ligeramente ancha en la base. De la boca apenas puede reconocerse nada, aunque parece que, al menos el labio superior, era fino y más bien recto. Las mejillas aparecen llenas. El cuello, en el que se ha trazado una tosca arruga, es largo y presenta una fractura irregular que ha llevado a pensar que cabeza y torso fueron elaborados en un mismo bloque.

El peinado consiste en una fina raya central que da origen, justo en el centro de la frente, a un pequeño motivo de horquilla, y que actúa como eje de simetría para la ordenación del cabello. Éste se distribuye a cada lado de la raya mencionada en grupos de mechones ceñidos al cráneo en un primer instante, para ondularse y cobrar mayor volumen, gracias a su elaboración biselada y serpenteante, a partir aproximadamente de las sienes. La hilera de diminutos mechones que delimita la frente presenta sus puntas completamente retorcidas, formando a cada lado del rostro una sucesión de caracolillos taladrados en su centro. Tras descender por ambos flancos de la cabeza y cubrir la mitad de las orejas -delante de las cuales se sitúa un pequeño mechón escapado de las masas principales-, el pelo desaparece en contacto con el velo. Supuestamente se habría recogido en la nuca en una coleta. A ambos lados del cuello cuelgan sendos tirabuzones de ejecución muy sumaria". Ha sufrido daños y desperfectos graves, algunos de ellos ocasionados con seguridad al producirse su descubrimiento, que han abierto grietas por diversos puntos y han erosionado intensamente la superficie del mármol. La nariz falta casi por completo; la boca y el mentón perdidos. Rasguños y desconchones salpican además frente, ojos y mejillas. La superficie del cabello se encuentra también en buena medida erosionada, al igual que la del velo -cuyos pliegues laterales presentan viejas roturas- y los atributos (corona y diadema), que se han visto afectados por fracturas recientes. Varias grietas de extremada finura surcan diversas zonas del cráneo, llegando al lado izquierdo de la cara.

ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Tamaño normal
ALTURA	0, 39 m
GROSOR	0, 26 m x 0, 28 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	-
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia (no)

JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	<p>Vicent Zaragoza (1970, 789) lo interpretó como posible efigie de <i>Agripina Minor</i>, propuesta que fue aceptada algunos años después por Beltrán, quien fechó la cabeza a partir del año 50. Hertel la relacionó, desde el punto de vista tipológico, con los retratos agrupados en torno a la polémica cabeza nº 316 de la Gliptoteca de Munich. Esta supuesta afinidad fue puesta en duda y años más tarde, Vicent volvió a estudiar el retrato femenino decantándose por su identificación con <i>Agripina la Maior</i>.</p> <p>Pilar León (2001, 340) apuesta por la opción de que se trate de una versión local con carácter de homenaje en la que es inevitable admitir desviaciones o contaminaciones tipológicas, además de la idealización de rasgos fisiognómicos. Tampoco debe quedar sin mención la alternativa procedente del ámbito privado, es decir, un retrato de dama desconocida de alto rango, a juzgar por las insignias.</p> <p>Por su parte, Garriguet Mata (2002-2003, 131) acentúa, sin que deba descartarse del todo un carácter privado, la presencia de velo y tocado con corona vegetal y diadema, y la reproducción en él de un modelo de peinado muy similar a los que llevaron las princesas y emperatrices julio-claudias aproximadamente entre los años 30 y 50 del siglo I, lo que conduciría a su consideración como representación oficial. Asimismo, este investigador (2002-2003, 135-137), cree muy poco probable que la cabeza femenina de Alcurrucén represente a Livia o a Agripina <i>Minor</i>, apuntando en cambio, teniendo muy presente la asimilación del personaje a una divinidad femenina a través de sus atributos, a que este retrato femenino represente a Drusila divinizada.</p>
TIPO DE ESCULTURA	-
TIPO DE PEINADO	-
CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO	-
DATACIÓN	37-54 (reinado de Calígula o Claudio)
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	
BIBLIOGRAFÍA	VICENT ZARAGOZA 1970, 784-792; 1989, 33-37; BAENA ALCÁNTARA 2000, 230; LEÓN ALONSO 2001, 340- 342; GARRIGUET MATA 2002-2003, 119-145; 2004, 67-101.
D4	
LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Emporion</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Ampuriabrava
PROVINCIA ROMANA	<i>Citerior</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Cataluña
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Gerona
LOCALIZACIÓN N4	Comarca de Alto Ampurdán
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Retrato
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Se descubrió en 1947 en Ampurias en los restos romanos de la villa romana.
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Arqueológico Nacional de Barcelona.





MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	La escultura se halla un tanto deteriorada. Le falta el <i>nodus</i> y la nariz está rota. Además la cara ha sufrido daños por golpes y rozaduras en la barbilla, pómulos y frente.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Normal
ALTURA	0,345 m
GROSOR	
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Bloques, se trata de una cabeza realizada para ser insertada en un cuerpo.
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-
IDENTIFICACIÓN	Livia (no)
JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN	Muestra rasgos de vejez, mientras que a la primera emperatriz de Roma siempre se la representó de forma joven, idealizada, sin rastros o signos de la edad. Los rasgos muestran unos ojos grandes, pero no una cara ovalada que era el rasgo típico de la fisonomía de esta dama. No coincido con la identificación dada por Bartman que la identifica como Livia Drusila.
TIPO DE ESCULTURA	Retrato
TIPO DE PEINADO	Tipo <i>nodus</i>



CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO E. Bartman / Winkes / Wood / Zanker	Tipo Marbury Hall
DATACIÓN	Datación augustea
JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Por el tipo de peinado
BIBLIOGRAFÍA	ALMAGRO 1947-48; GARCÍA Y BELLIDO 1949, 66-7, 52- 47; PULSEN 1968 no. D5; WINKES 1988, 75-8; BARTMAN 1999, 166.
D5	
LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Segobriga</i>
LUGAR NOMBRE MODERNO	Saeciles
PROVINCIA ROMANA	<i>Citerior</i>
LOCALIZACIÓN N1	España
LOCALIZACIÓN N2	Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha
LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Cuenca
LOCALIZACIÓN N4	Parque arqueológico de Segóbriga
CLASIFICACIÓN GENÉRICA	Escultura
OBJETO	Retrato
MATERIAL	Mármol blanco
TÉCNICA	-
CONDICIONES Y CONTEXTO DE HALLAZGO	Hallada en la <i>domus</i> del mosaico (habitación 23)
LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo arqueológico de Cuenca
MODO DE CONSERVACIÓN: Descripción	El retrato ha perdido su escultura icónica. Presenta el velo, la nariz, los labios y la barbilla fragmentada, además de múltiples golpes de rozaduras. La dama representada porta raya en medio con rizos hacia ambos lados de la cara que se recogen en la parte trasera de la nuca de donde le caen sendos mechones hoy día rotos. También tiene dañados los ojos al igual que las mejillas. Un velo cubre la parte posterior de su cabeza. Los rasgos fisionómicos muestran una cara juvenil, idealizada, eternamente joven, con ojos grandes, cara redonda, boca pequeña y cejas pequeñas. Recuerda a los retratos de Livia, puede que se buscara representar una similitud. Presenta una rotura horizontal a la altura del cuello.
ESCULTURA TAMAÑO NORMAL/MENOR/COLOSAL	Normal
ALTURA	0, 32 m
GROSOR	Cabeza 0, 23 m y cara 0, 17 m
BLOQUE ÚNICO / ESCULTURA DE VARIOS ANCLAJES	Varios bloques, el retrato conserva el anclaje plano para ser encajado en la estatua icónica.
TIPO DE VESTIMENTA: GRIEGA/ROMANA	-
TIENE INSCRIPCIÓN SI/NO	No
CUAL ES LA INSCRIPCIÓN	-



IDENTIFICACIÓN

Livia (no)  
*Agrippina Minor* (Noguera Celdrán y Boschung, entre otros).

JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIFICACIÓN

El peinado no corresponde a los tipos característicos seguidos por Livia. El peinado se ajusta a ambas Agripinas.

TIPO DE ESCULTURA

Retrato

TIPO DE PEINADO

Tipo raya en medio y *capite velato*

CLASIFICACIÓN TIPO ESTANDARIZADO  
E. Bartman / Winkes /  
Wood / Zanker

Tipo Capitolio

DATACIÓN

¿Reinado de Claudio?

JUSTIFICACIÓN DE LA  
DATACIÓN

Por el tipo de peinado.

BIBLIOGRAFÍA

A favor de su identificación como Livia: ALMAGRO BASCH 1975, lám. 42; OSUNA RUIZ 1976, 51; BALIL 1983, 221; ALMAGRO BASCH 1986, 50 lám. XLIV; ALFÖLDY 1987, 80 nt. 259; SESE 1994, 372-384 y 381; ALMAGRO GORBEA - ÁLVAREZ MARTÍNEZ 1998, 566, nº 1999; ABASCAL - CEBRIÁN 2010, 294.  
Como Agripina *Maior*: BOSCHUNG 1990, 397; ALMAGRO GORBEA 1990, 211, nt. 25; BOSCHUNG 1993, 61, nt 119; TRUNK 1998, 157-158, S2 lám. 14b; BOSCHUNG 2002, 89, nº 26. 2 lám 74, 3-4; NOGUERA - ABASCAL - CEBRIÁN 2008, 334.  
Como Agripina *Minor*: FITTSCHEN - ZANKER, 1983, III, 7, nº 5, nt. 4II; AA.VV. 1990, 81-83, lám. 33-34; TANSINI 1995, 74; BOSCHUNG 2002, p. 71, nº 2029, lám. 59, 3-4.

D6

I	LUGAR NOMBRE ANTIGUO	<i>Colonia Iulia Emerita Augusta</i>
	LUGAR NOMBRE MODERNO	Mérida
	PROVINCIA ROMANA	<i>Lusitania</i>
	LOCALIZACIÓN N1	España
	LOCALIZACIÓN N2	Extremadura
	LOCALIZACIÓN N3	Provincia de Badajoz
	SOPORTE	Pedestal
	MATERIAL	Granito
	DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DEL MONUMENTO	
	LUGAR DE HALLAZGO	Puente de Mérida.
	CONDICIONES DE DESCUBRIMIENTO	En el primer desembarcadero que hay en el puente para entrar en la isla, sirviendo de cintería. A la mano izquierda según se entra (Fernández y Pérez).
	LUGAR DE CONSERVACIÓN	Museo Nacional Arqueológico Romano de Mérida. Nº de inventario: 140.
	ALTURA DEL SOPORTE	36 cm
	LONGITUD DEL SOPORTE	42 x 27,5 cm
II	DESCRIPCIÓN DEL CAMPO EPIGRÁFICO	Interpunción circular.
	DATACIÓN DEL TEXTO	21 a.C. y 2 d.C.
	JUSTIFICACIÓN DE LA DATACIÓN	Según Hübner, en época de Augusto por la paleografía (CIL II 475).
	ESCRITURA	Capital
	ESTILO DE ESCRITURA	Capital cuadrada.

D6

BIBLIOGRAFÍA CIL II, 475; EE VIII, 18; ERAE 43; CIIAE 13; Fernández y Pérez, 1826/1837 [1857], 72 (II 475); Fina 1894, 101n. 59 (inde EE VIII 361); PLANO 1894, 154; EE VIII 18 (ex descriptible Fitea ex ectypo a Plano misso); MÉLIDA 1925, 208 n. 772 (inde ILER nº. 1257); GARCÍA IGLESIAS 1973, n. 43 con foto. CILAEmerita 13; HEP n. 21494.

ALTURA MÍNIMA DE LAS LETRAS 6,5 cm

ALTURA MÁXIMA DE LAS LETRAS 7 cm

ALTURA MEDIA INTERLINEAL

### III TEXTO

IVLIAE · F [- - -]  
CAESARIS [- - -]

TRANSCRIPCIÓN HÜBNER: Iuliae [Augustae divi Augusti, Ti.] Caesar[is Augusti matri]  
HEp: Iuliae f(iliae) [- - -] Caesaris [- - -]

TRADUCCIÓN A *Iulia Augusta* hija del divino Augusto madre de Tiberio.  
A *Iulia*, hija.... de César...

TIPO DE TEXTO Honorífico

APARATO CRÍTICO Hübner y Fita realizaron la lectura de la inscripción sin la extracción de la piedra. Una vez esta extraída apareció la F final.  
Para García Iglesias pertenece a una de las *Iuliae* de la familia imperial, menciona *Iulia Maior* (CIL III 7156; ILS 8897), *Iulia Agrippina* (ILS 222 y 223) o Julia, hija de Tito (CIL V, 4313), pero se olvida de mencionar a *Iulia Augusta*.  
Para Ramírez Sádaba es *Iulia* hija de Augusto; piensa que la inscripción pueda proceder del teatro.

COMENTARIO

Fuente: [http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s\\_language=es&bild=\\$CIL\\_02\\_00475.jpg](http://db.edcs.eu/epigr/bilder.php?s_language=es&bild=$CIL_02_00475.jpg)



# **ANEXOS**



## ANEXO 1. NOMENCLATURAS DE LIVIA<sup>1</sup>

Hija de *M. Livius Drusus Claudianus* y de *Alfidia*.

Nació el (28) 30 de enero del año 58 a.C.

Nombre: **Livia Drusilla** (*cognomen* guía hasta el 17 de enero del 38 a.C.)

43 a.C.	Matrimonio con Tiberio Claudio Nerón
16 de noviembre del 42 a.C.	Nacimiento de Tiberio
17 de enero del 38 a.C.	Matrimonio con Octavio
11 de abril (?) del 38 a.C.	Nacimiento de Druso
35 a.C.	<i>Sacrosanctitas</i> , liberación de la tutela y levantamiento de estatuas en su honor.
9 a.C.	<i>Ius trium liberorum</i>
6 a.C.	Consagración del <i>Porticus Liviae</i> junto con Tiberio
3/4 septiembre del 14 d.C.	Adopción testamentaria de Augusto, en la primera sesión inaugural del Senado después de la muerte de Augusto Nombre: <b>Julia Augusta</b> <i>Sacerdos divi Augusti</i>
22 d.C.	Inauguración de una estatua del <i>divus Augustus</i> en el Teatro Marcelo (23 de abril), voto por su salud, derecho a <i>carpentum</i>
23 d.C.	Levantamiento de un templo en honor a Tiberio, <i>Iulia Augusta</i> y el Senado en Asia
27 d.C.	Voto por la salud de <i>Augusta</i>
29 d.C.	Muerta en Roma, enterrada en el mausoleo de Augusto
17 de enero del 42 d.C.	<i>Consecratio</i> por Claudio: <b>Diva Augusta</b>

---

<sup>1</sup> Kienast, 2004, 83-84.

## ANEXO 2. EVENTOS SIGNIFICATIVOS EN LA VIDA DE LIVIA<sup>2</sup>

23 de septiembre, 63 a.C.	Nacimiento de Augusto
30 de enero, 59/58 a.C.	Nacimiento de Livia
15 de marzo, 44 a.C.	Asesinato de Julio César
43? a.C.	Primer matrimonio de Livia
Otoño del año 42 a.C.	Muerte del padre de Livia en Filipo
16 de noviembre, 42 a.C.	Nacimiento de Tiberio
40 a.C.	Huida desde Italia a Sicilia y después a Grecia
¿Finales de verano? 39 a.C.	Regreso a Roma
Otoño del año 39 a.C.	Compromiso con Octavio
14 de enero, 38 a.C.	Nacimiento de Druso
17 de enero, 38 a.C.	Matrimonio con Octavio
Septiembre, 36 a.C.	Livia celebra la batalla de Nauloco
35 a.C.	Livia y Octavio reciben honores especiales
33-32 a.C.	Muerte del primer marido de Livia
Septiembre, 31 a.C.	Batalla de Accio La supuesta esperanza de Cleopatra de la intervención de Livia a su favor
Enero, 27 a.C.	Octavio recibe el título de Augusto
27-24 a.C.	Livia posiblemente en la Galia e Hispania
27-24 a.C.	Livia posiblemente en Oriente
23 a.C.	Muerte de Marcelo, sobrino de Octavio, hijo de Octavia
Marzo, 12 a.C.	Muerte de Marco Agripa
11 a.C.	Muerte de Octavia
30 de enero, 9 a.C.	Dedicación del <i>Ara Pacis</i>
Septiembre, 9 a. C.	Muerte de Druso
Otoño del año 9 a.C.	Livia es honrada con privilegios especiales Banquete costado por Livia y Tiberio
¿Enero? 7 a.C.	Dedicación del Pórtico de Livia
6 a.C.	Retiro de Tiberio a Rodas
20 de agosto, 2 d.C.	Retorno de Tiberio a Roma

---

<sup>2</sup> Barret, 2002, XVII-XIX.



21 de febrero, 4 d.C.	Muerte de Gayo César
26 de junio, 4 d.C.	Augusto adopta a Tiberio
7 d.C.	Destierro de Póstumo a Planasia
19 de agosto, 14 d.C.	Muerte de Tiberio
¿20 de agosto? 14 d.C.	Ejecución ordenada de Póstumo
Septiembre, 14 d.C.	Adopción de Livia por Augusto y su introducción en la <i>gens Iulia</i> Asunción del nombre de <i>Iulia Augusta</i>
16 d.C.	Participación de Livia en las batallas de fuego
10 de octubre, 19 d.C.	Muerte de Germánico
¿Mayo? 20 d.C.	Juicio de Pisón
22 d.C.	Enfermedad grave de Livia
23 d.C.	Muerte de Druso César
29 d.C.	Muerte de Livia
41 d.C.	<i>Consecratio</i> de Livia



## ANEXO 4. JURISDICCIÓN DE LAS CIUDADES DONDE SE HAN HALLADO FUENTES MATERIALES SOBRE LIVIA DRUSILA

### *Hispania*

<b>Nombre de la ciudad</b>	<b>Provincia</b>	<b>Tipo de Ciudad</b>
<i>Anticaria</i>	<i>Baetica</i>	<i>Municipium</i>
<i>Astigi</i>	<i>Baetica</i>	<i>Colonia</i>
<i>Epora</i>	<i>Baetica</i>	<i>Civitas foederata y Municipium</i> (En época de Augusto)
<i>Iptuci Virtus Iulia</i>	<i>Baetica</i>	<i>Colonia</i>
<i>Tucci</i>	<i>Baetica</i>	<i>Colonia</i>
<i>Nertobriga</i>	<i>Baetica</i>	<i>Municipium</i>
<i>Urgavo</i>	<i>Baetica</i>	<i>Municipium</i>
<i>Colonia Patricia Corduba</i>	<i>Baetica</i>	<i>Colonia</i>
<i>Iponuba</i>	<i>Baetica</i>	?
<i>Hispalis</i>	<i>Baetica</i>	<i>Colonia</i>
<i>Italica</i>	<i>Baetica</i>	<i>Municipium</i>
<i>Mentesa Bastitanorum</i>	<i>Baetica</i>	¿ <i>Oppidum</i> ?
<i>Abdera</i>	<i>Baetica</i>	<i>Municipium</i>
<i>Emerita Augusta</i>	<i>Lusitania</i>	<i>Colonia</i>
<i>Regina Turdulorum</i>	<i>Lusitania</i>	<i>Oppidum stipendiarium</i>
<i>Pax Iulia</i>	<i>Lusitania</i>	<i>Municipium</i>
<i>Aeminium</i>	<i>Lusitania</i>	<i>Civitas stipendiaria</i>
<i>Olissipo Felicitas Iulia</i>	<i>Lusitania</i>	<i>Municipium</i>
<i>Scallabis</i>	<i>Lusitania</i>	<i>Colonia</i>
<i>Segobriga</i>	<i>Tarraconensis</i>	<i>Municipium</i>
<i>Tarraco</i>	<i>Tarraconensis</i>	<i>Colonia</i>
<i>Danium</i>	<i>Tarraconensis</i>	<i>Civitas stipendiaria</i>
<i>Caesaraugusta</i>	<i>Tarraconensis</i>	<i>Colonia</i>
<i>Turiaso</i>	<i>Tarraconensis</i>	<i>Municipium</i>
<i>Carthago Nova</i>	<i>Tarraconensis</i>	<i>Colonia</i>
<i>Azaila</i>	<i>Tarraconensis</i>	?

## Gallia

<i>Avaricum</i>	<i>Aquitania</i>	<i>Oppidum</i>
<i>Vienne</i>	<i>Narbonensis</i>	<i>Colonia</i>
<i>Narbo</i>	<i>Narbonensis</i>	<i>Colonia</i>
<i>Vasio</i>	<i>Narbonensis</i>	<i>Civitas foederata</i>
<i>Baeterrae</i>	<i>Narbonensis</i>	<i>Colonia</i>
<i>Glanum</i>	<i>Narbonensis</i>	<i>Oppidum Latinum</i>
<i>Lugdunum</i>	<i>Lugdunensis</i>	<i>Colonia</i>

## Norte de África

<i>Nepet</i>	<i>Africa Proconsularis</i>	-
<i>Cirta</i>	<i>Africa Proconsularis</i>	<i>Colonia</i>
<i>Hippo Regius</i>	<i>Africa Proconsularis</i>	<i>Civitas peregrina</i>
<i>Leptis Magna</i>	<i>Africa Proconsularis</i>	<i>Colonia</i>
<i>Zama Regia</i>	<i>Africa Proconsularis</i>	<i>Colonia</i> (época de Adriano)
<i>Thugga</i>	<i>Africa Proconsularis</i>	?
<i>Carthago</i>	<i>Africa Proconsularis</i>	<i>Colonia</i>
<i>Utica</i>	<i>Africa Proconsularis</i>	<i>Municipium</i>
<i>Colonia Iulia Pia Paterna</i>	<i>Africa Proconsularis</i>	<i>Colonia</i>
<i>Oea</i>	<i>Africa Proconsularis</i>	<i>Colonia</i>
<i>Thapsus</i>	<i>Africa Proconsularis</i>	<i>Colonia</i>
<i>Cyrene</i>	<i>Cyrenaica</i>	<i>Colonia</i>
<i>Iol-Caesarea</i>	<i>Mauretania</i>	<i>Colonia</i>
<i>Arsinoe</i>	<i>Aegyptus</i>	<i>Nomos = Colonia</i>
<i>Alexandria</i>	<i>Aegyptus</i>	<i>Nomos</i>

## ANEXO 5. TIPOLOGÍA DE PEINADOS DE LIVIA

Tipo Fayum

Modelo: *Arsione* (E18)



Tipo *Salus Augusta*

Modelo: *Baeterrae* (E14)



Tipo Marbury Hall

Modelo: *Carthago* (E19)



Tipo *Diva Augusta*

Modelo: *Ceres de Emerita Augusta* (E1)





Modelo: *Ceres de Leptis Magna* (E28)

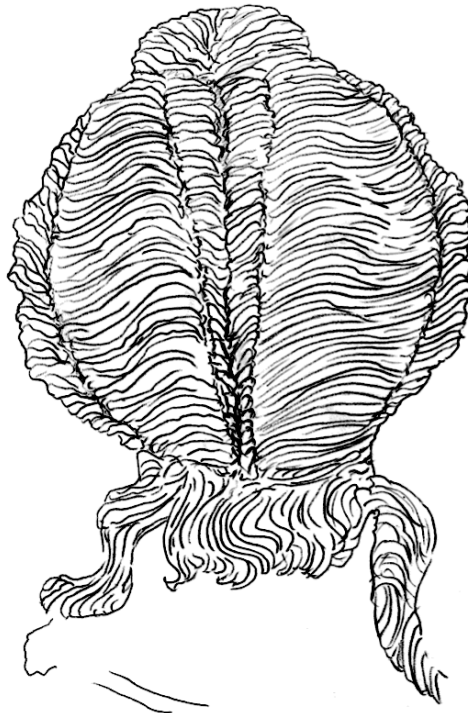


Retratos privados:

Modelo: Azaila (E13)



Modelo: *Bituriges Cubi* (E16)



## ANEXO 6: UBICACIÓN ACTUAL DE LAS FUENTES MATERIALES EPIGRÁFICAS Y PÉTREAS.

ANTEQUERA, Museo Municipal de Antequera.

I7: Inscripción en honor a Julia Augusta *Genetrix Orbis*.

BADAJOS, Museo Arqueológico de Badajoz.

E3: Parte inferior de la estatua sedente identificada como Livia hallada en *Regina*.

BAENA, Museo Arqueológico de Baena.

E9: Escultura icónica femenina sedente hallada en *Iptuci Virtus Iulia*.

?3: Estatua icónica femenina.

BARCELONA, Museo Arqueológico.

D4: Cabeza de mujer de *Emporion*.

BONN, Akademisches Museum.

E17. Retrato de Livia procedente de *Arsinoe*.

CÁDIZ, Museo Arqueológico.

E10: Cabeza de Livia procedente de *Asido*.

CAMBRIDGE, Fitzwilliam Museum.

E20: Cabeza de Livia procedente de *Carthago*.

CALATAYUD, Museo de Calatayud.

?5: Estatua icónica femenina.

CARTAGO, Musée Nationale de Carthage.

E19: Cabeza de Livia.

CASAS DE REINA, centro de interpretación de *Regina*.

E3: Parte superior de la estatua sedente identificada como Livia hallada en *Regina*.

CHERCHEL, Museum.

E24: Cabeza de Livia procedente de *Iol-Caesarea*.

COIMBRA, Museo Nacional de Machado de Castro.

E2: Cabeza de Livia procedente de *Aeminium*.

COPENHAGEN, Ny Carlsberg Glyptotek.

E18: Busto de Livia procedente de *Arsinoe*.

CÓRDOBA, Museo Arqueológico Provincial.

E5: Escultura sedente.

E6: Cabeza de Livia.

?1: Retrato de dama romana.

?2: Estatua colosal icónica y fragmentada.

D2: Retrato femenino.

D3: Retrato femenino.

CUENCA, Museo arqueológico de Cuenca.

D5: Retrato femenino.

ÉCIJA, Dentro de una tienda de la Plaza Mayor.

I8: Inscripción en honor a una sacerdotisa de las *divae Augustae*.

LISBOA, Museo Arqueológico Nacional Belém.

D1: Estatua icónica femenina.

LONDON, British Museum.

E23: Cabeza de Livia procedente de Cyrene.

MADRID, Museo Arqueológico Nacional (MAN).

E7: Estatua icónica identificada como Livia hallada en *Iponuba*.

E8: Estatua de Livia procedente de *Iponuba*.

E13: Estatuilla de bronce hallada en Azaila identificada como Livia.

MÉRIDA, Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

E1: Estatua sedente procedente del teatro.

D6: Inscripción hallada en el puente de Mérida.

I2: Inscripción en honor al *divus Augustus* y a la *diva Augusta*.

I3: Inscripción en honor a Julia Augusta.

MÉRIDA, Consorcio de la ciudad de Mérida.

E1: Inscripción en honor al *divus Augustus* y a la *diva Augusta*.

MÉRIDA, parte superior del jardín del teatro romano.

I4: Inscripción en honor a Livia Augusta.

PARIS, Musée du Louvre.

E16-I17: Busto de Livia hallado en Neuilly-le-Réal.

SANTAREM, Museu Municipal de Santarem.

I6: Inscripción en honor al *divus Augustus* y la *diva Augusta*.

SEVILLA, Delegación Provincial de Cultura de Sevilla, Junta de Andalucía.

I15: Inscripción en honor a *Venus Genetrix Augusta*.

ST-REMY-DE-PROVENCE, Depósito de la excavación de *Glanum*.

E15: Cabeza de Livia procedente de *Glanum*.

TARRAGONA, Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (MNAT).

E11: Cabeza de Livia.

?6: Estatua icónica femenina.

TOLOUSE, Musée Saint-Raymond.

E14: Cabeza de Livia.

TRIPOLI, Archeological Museum.

E26?: Cabeza acróbata procedente de *Leptis Magna*.

E27: Estatua sedente procedente de *Leptis Magna*.

E25: Estatua de pie procedente de *Leptis Magna*.

E28: Estatua de Livia como *Tyche* procedente de *Leptis Magna*.

?7: Escultura femenina estante.

?8: Retrato para ser añadido a estatua icónica.

TÚNEZ, Museo Bardo.

E21: Estatua de Livia procedente de *Carthago*.

E22: Busto de Livia procedente de *Carthago*.

TUNEZ, Museo Arqueológico de El Jem.

E29: Cabeza retrato de Livia procedente de *Thysdrus*.

?9: Estatua icónica femenina.

?10: Estatua colosal femenina fragmentada.

VIENNE, Place Charles de Gaule.

I18: Inscripción en honor a Roma, al *divus Augustus* y a la *diva Augusta*.

VITORIA-GASTEIZ, BIBAT.

?4: estatua estante icónica femenina.

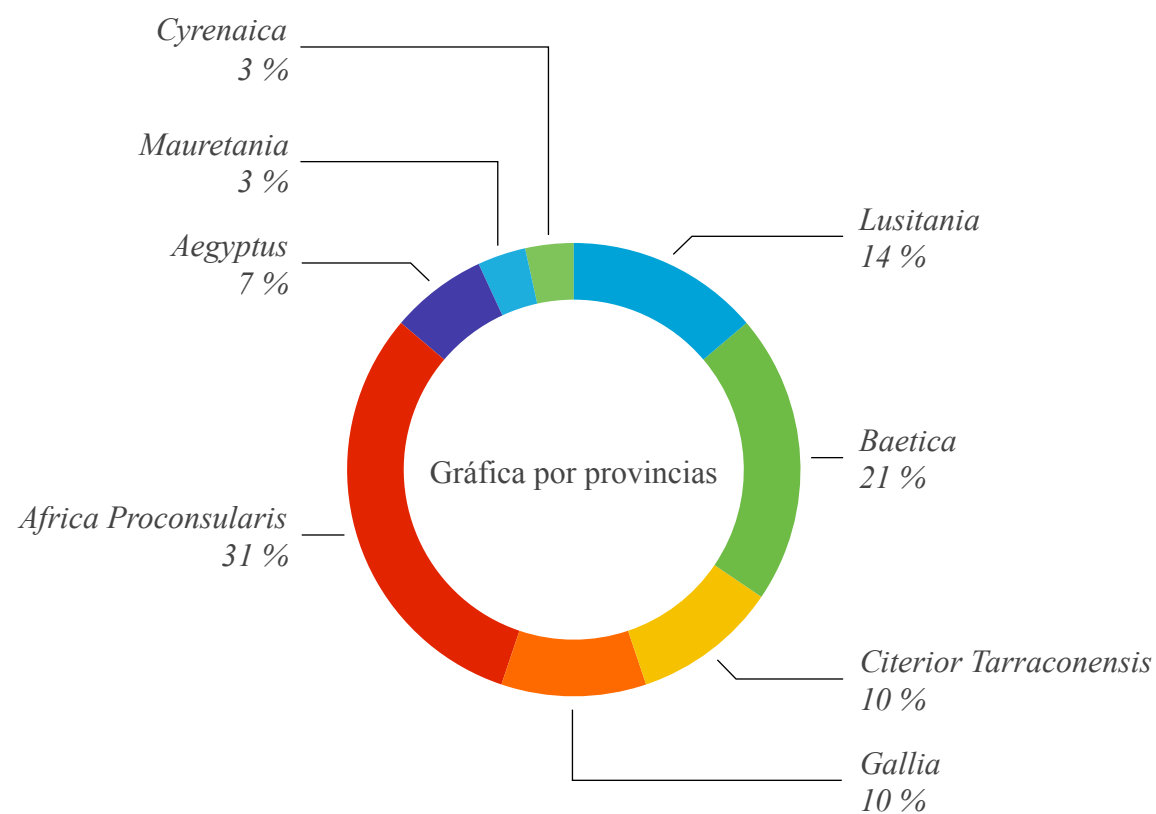
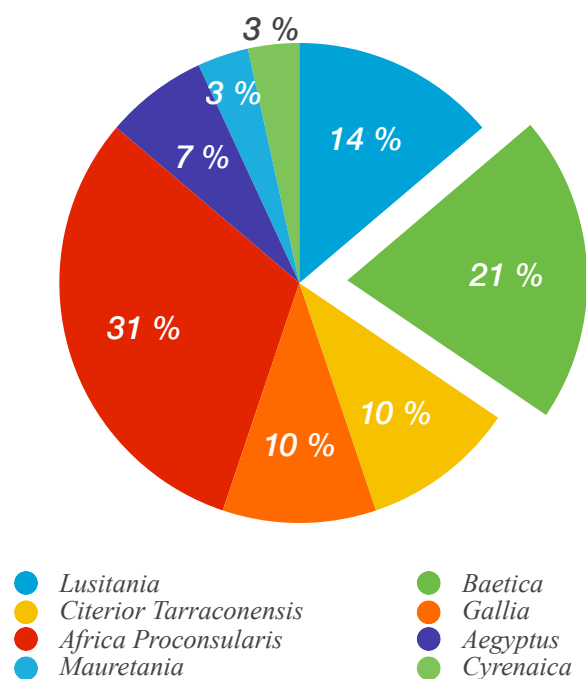
## ANEXO 7. GRÁFICAS

Las gráficas de sectores y de anillo comparan los valores de una sola categoría.

Número de esculturas por provincias

PROVINCIA	ESCULTURAS
<i>Lusitania</i>	4
<i>Baetica</i>	6
<i>Citerior Tarraconensis</i>	3
<i>Gallia</i>	3
<i>Africa Proconsularis</i>	9
<i>Aegyptus</i>	2
<i>Mauretania</i>	1
<i>Cyrenaica</i>	1

Gráfica por provincias

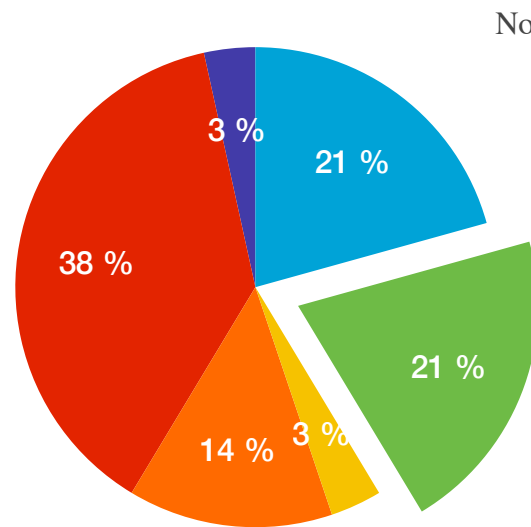


Las gráficas de sectores y de anillo comparan los valores de una sola categoría.

La representación escultórica de Livia

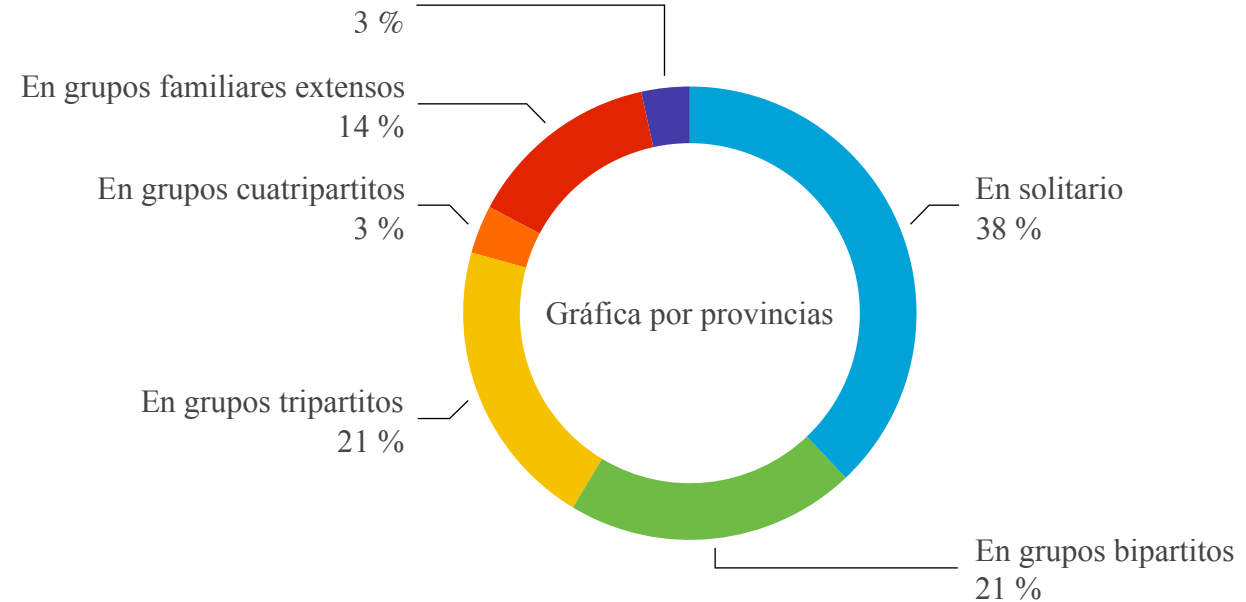
ESCULTURAS	NÚMERO
En solitario	11
En grupos bipartitos	6
En grupos tripartitos	6
En grupos cuatripartitos	1
En grupos familiares extensos	4
No se tiene constancia de como se halló	1

Gráfica por provincias



- En grupos bipartitos
- En grupos tripartitos
- En grupos cuatripartitos
- En grupos familiares extensos
- En solitario
- No se tiene constancia de como se halló

No se tiene constancia de como se halló



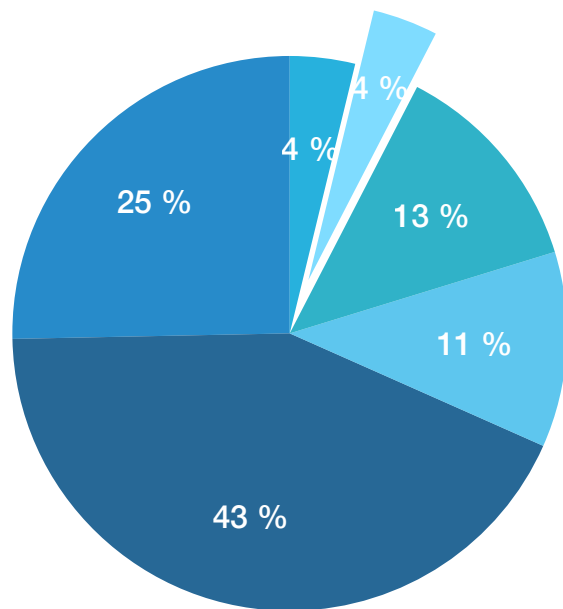


Las gráficas de sectores y de anillo comparan los valores de una sola categoría.

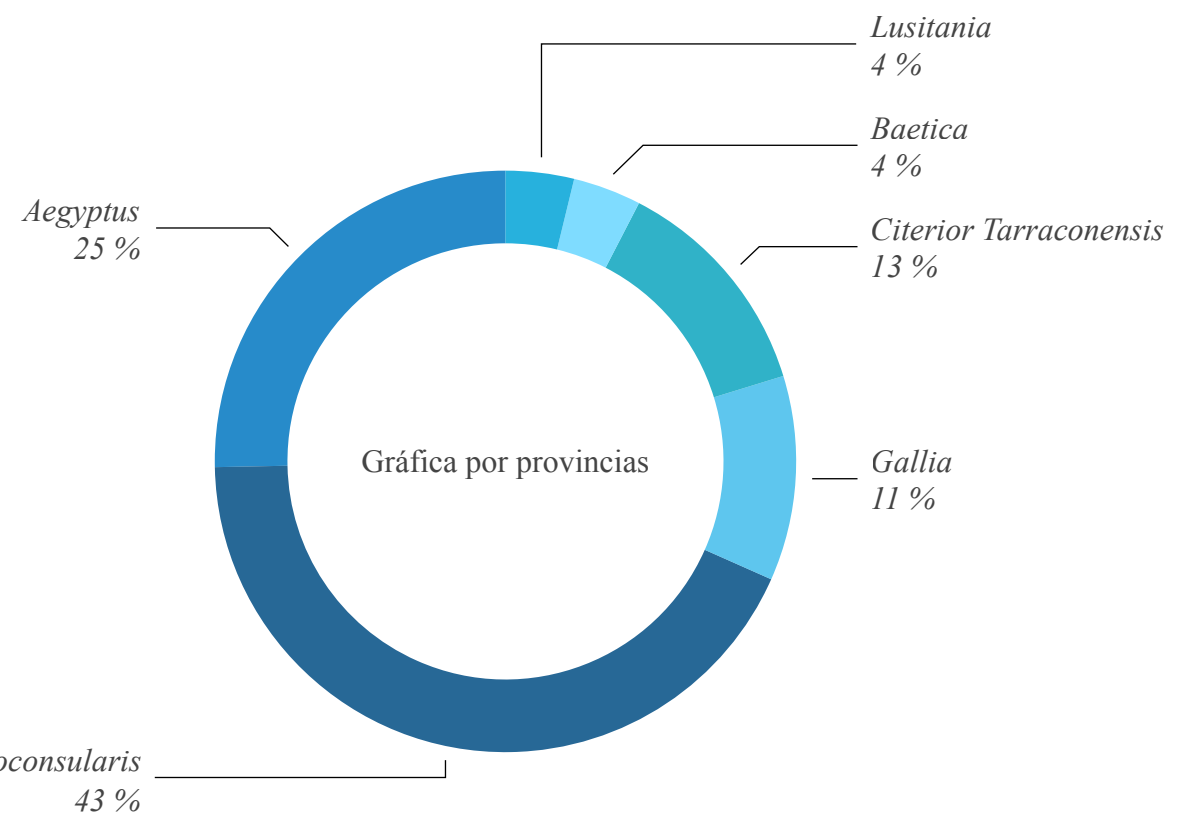
Numero de monedas por provincias

PROVINCIA	MONEDAS
<i>Lusitania</i>	3
<i>Baetica</i>	3
<i>Citerior Tarraconensis</i>	10
<i>Gallia</i>	9
<i>Africa Proconsularis</i>	34
<i>Aegyptus</i>	20
<i>Mauretania</i>	0
<i>Cyrenaica</i>	0

Gráfica por provincias



- *Lusitania*
- *Baetica*
- *Citerior Tarraconensis*
- *Gallia*
- *Africa Proconsularis*
- *Aegyptus*
- *Mauretania*
- *Cyrenaica*

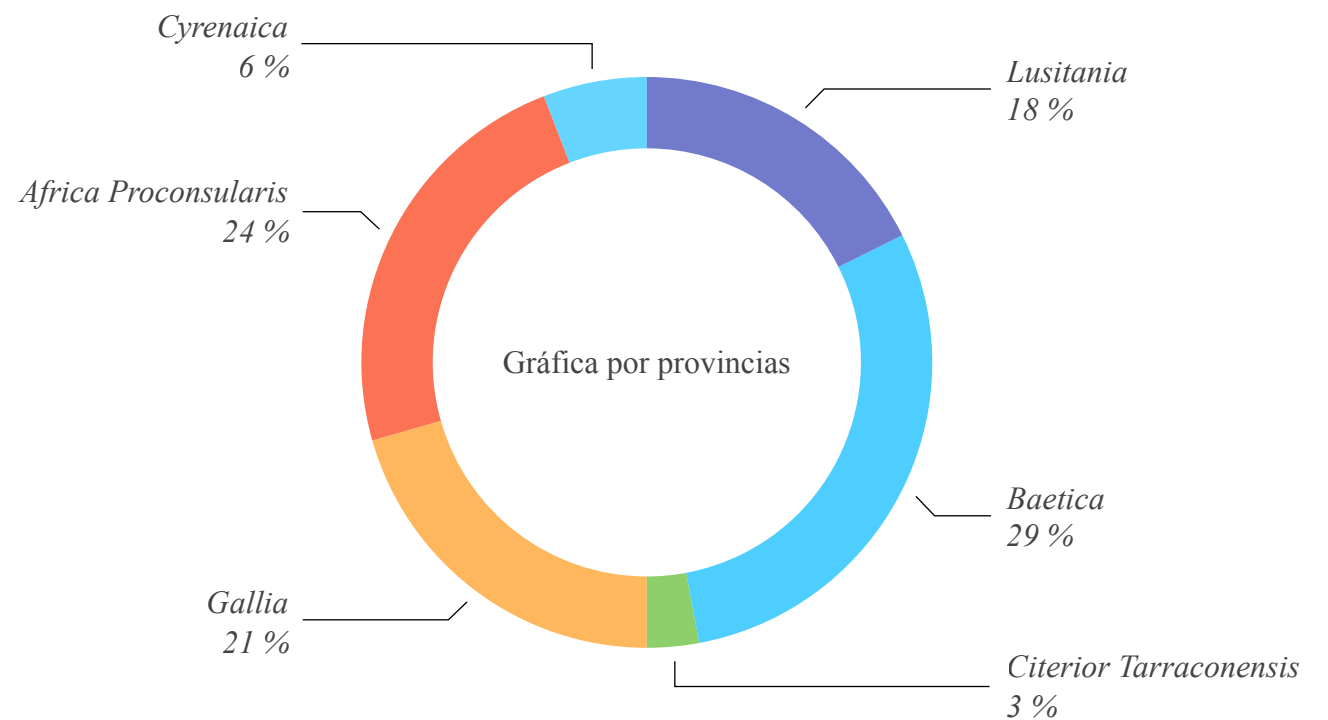
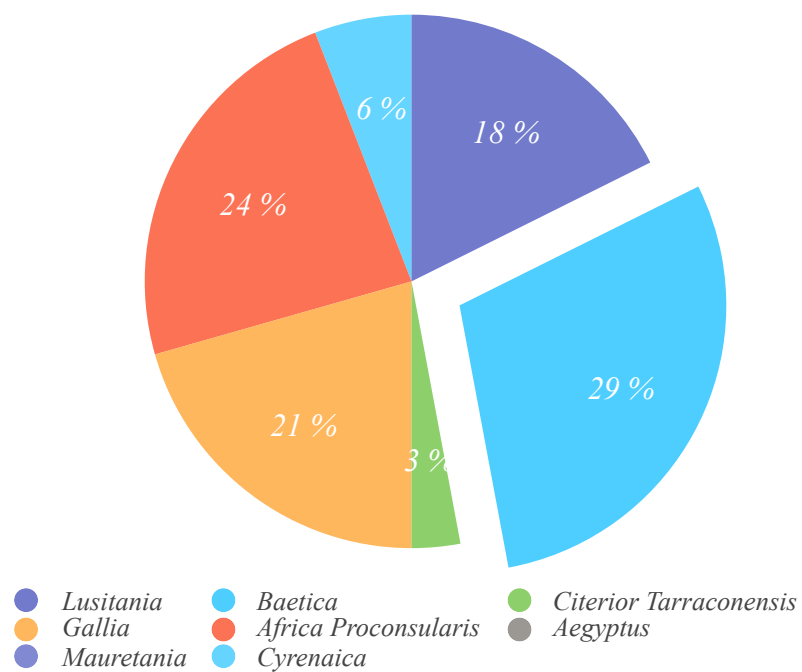


Las gráficas de sectores y de anillo comparan los valores de una sola categoría.

Numero de inscripciones por provincias

PROVINCIA	INSCRIPCIONES
<i>Lusitania</i>	6
<i>Baetica</i>	10
<i>Citerior Tarraconensis</i>	1
<i>Gallia</i>	7
<i>Africa Proconsularis</i>	8
<i>Aegyptus</i>	0
<i>Mauretania</i>	0
<i>Cyrenaica</i>	2

Gráfica por provincias

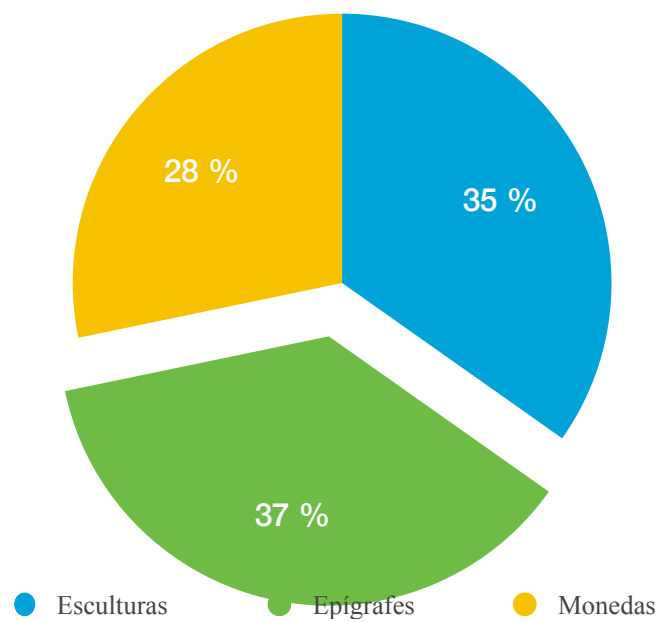


Las gráficas de sectores y de anillo comparan los valores de una sola categoría.

Fuentes materiales en Hispania

TIPOLOGÍA	CANTIDAD
Esculturas	16
Epígrafes	17
Monedas	13

Gráfica de materiales

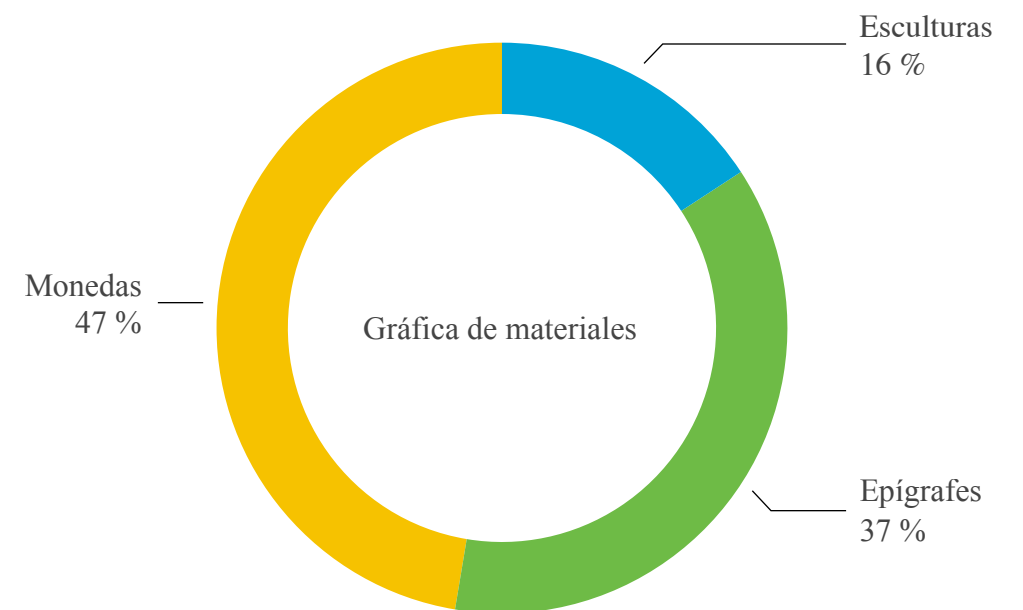
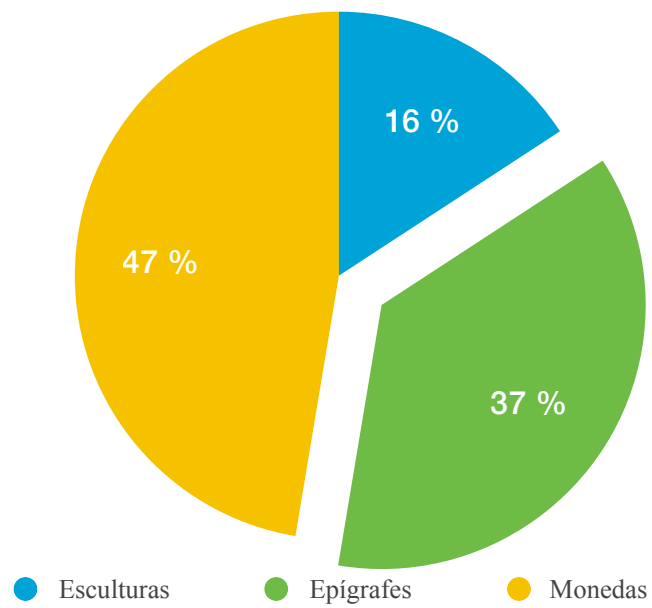


Las gráficas de sectores y de anillo comparan los valores de una sola categoría.

Fuentes materiales en Gallia

TIPOLOGÍA	CANTIDAD
Esculturas	3
Epígrafes	7
Monedas	9

Gráfica de materiales

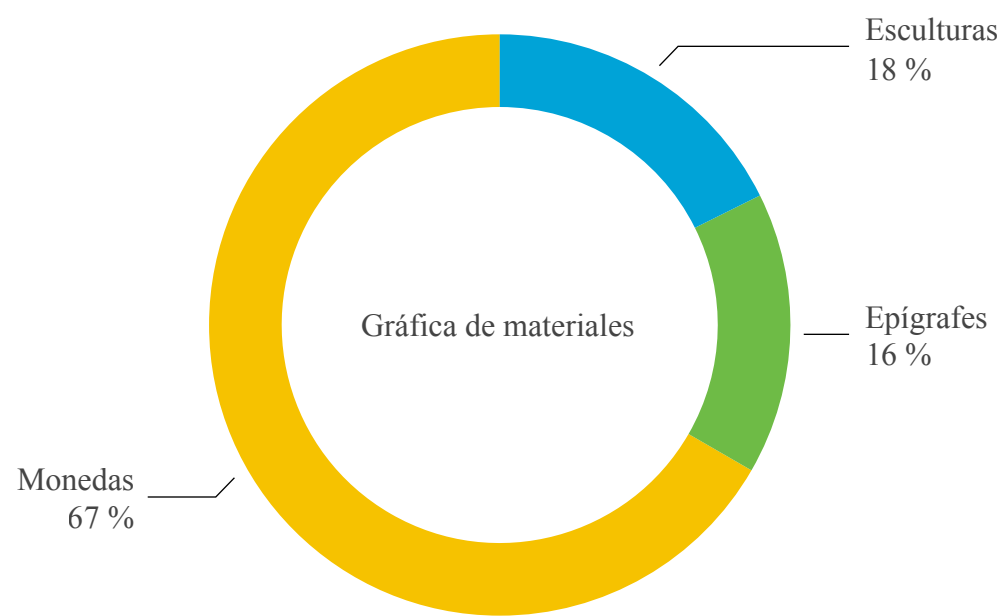
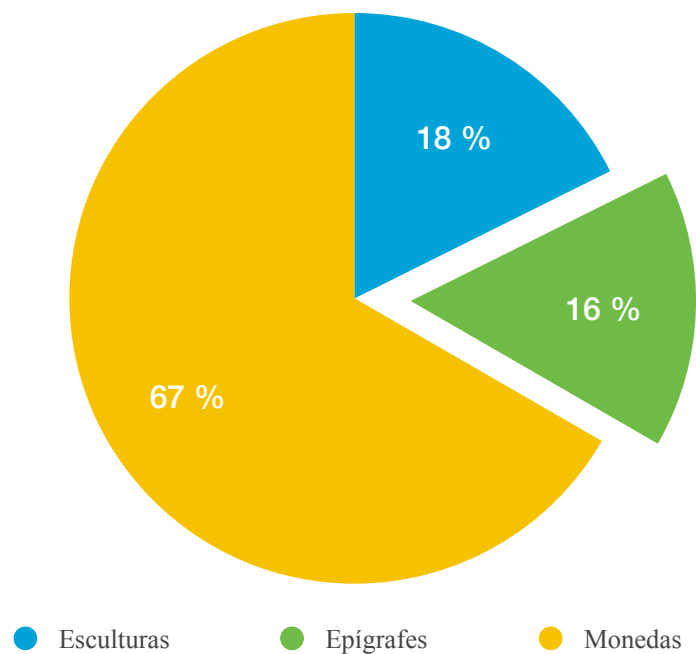


Las gráficas de sectores y de anillo comparan los valores de una sola categoría.

Fuentes materiales en Africa Proconsularis

TIPOLOGÍA	CANTIDAD
Esculturas	9
Epígrafes	8
Monedas	34

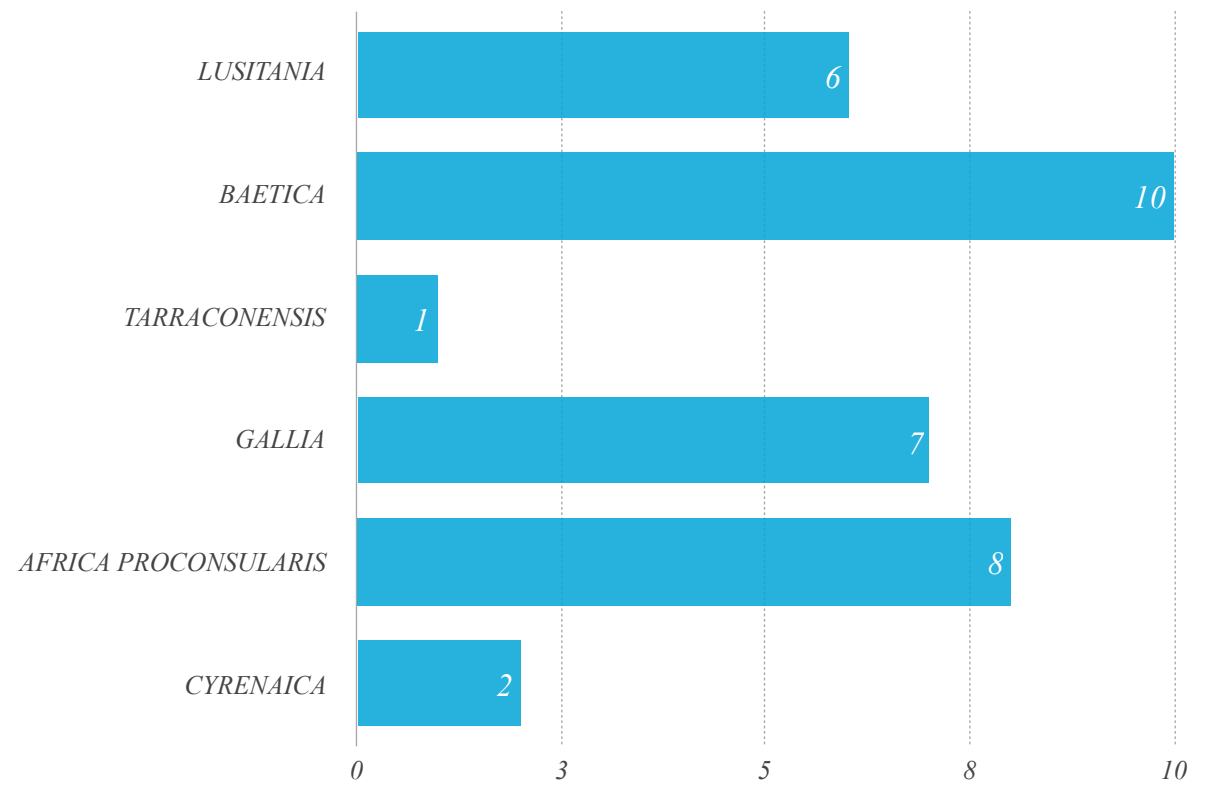
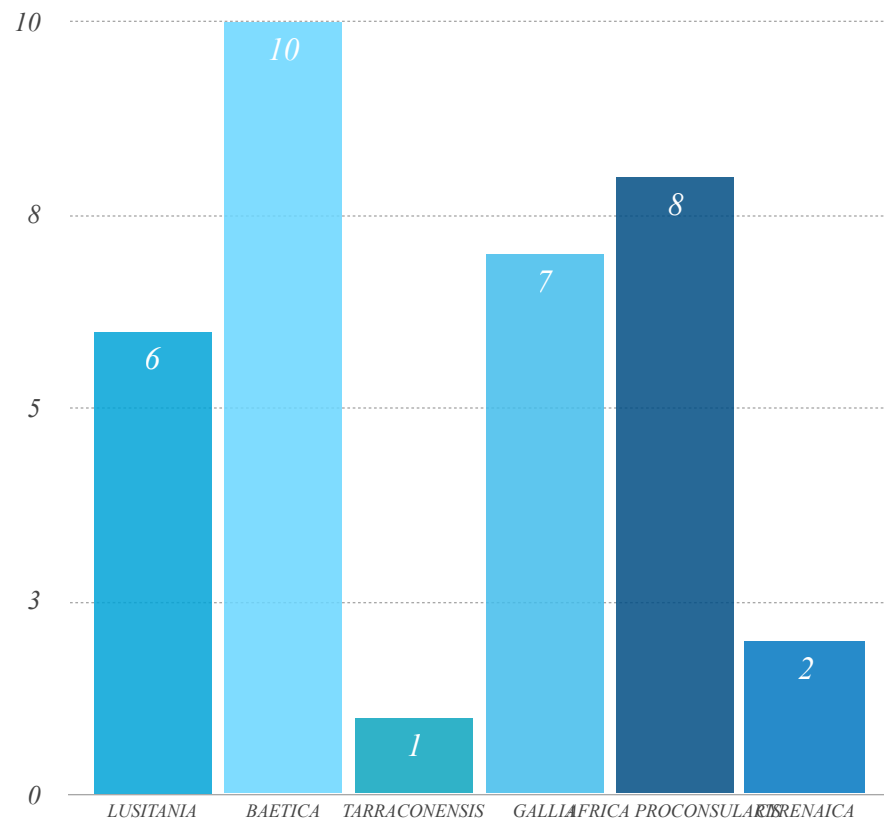
Gráfica de materiales



Las columnas y barras nos muestran la proporcionalidad de inscripciones por provincia romana.

Número de inscripciones por provincias

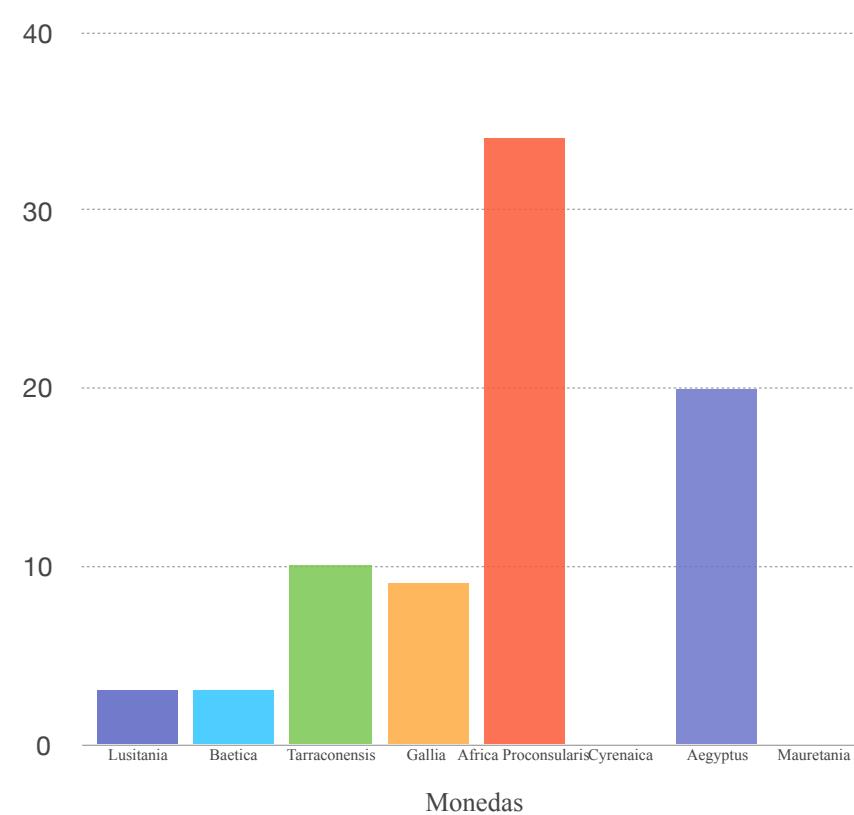
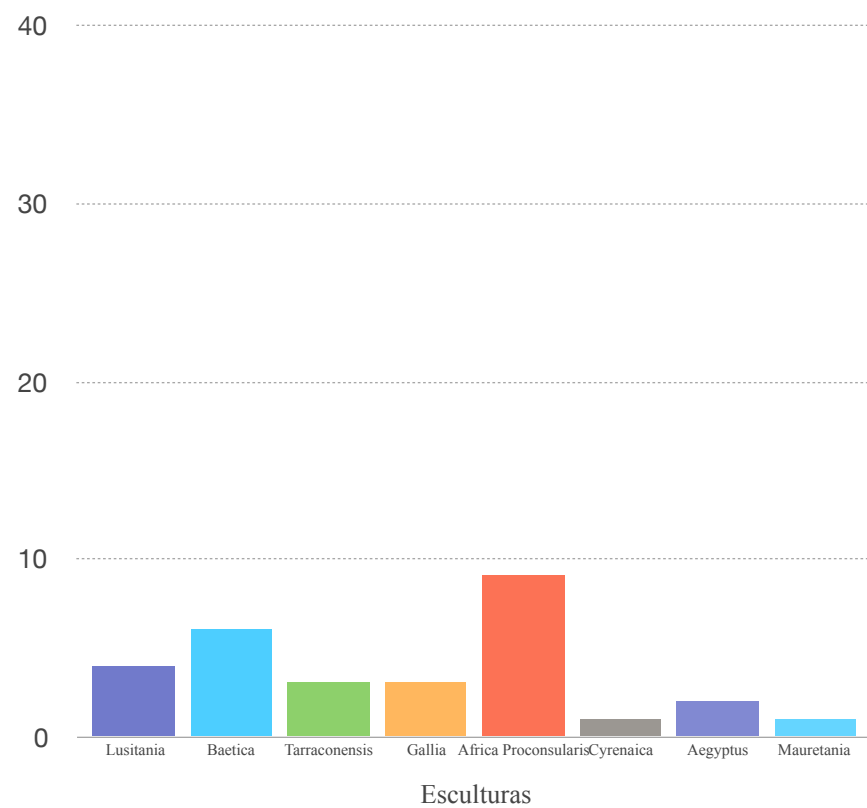
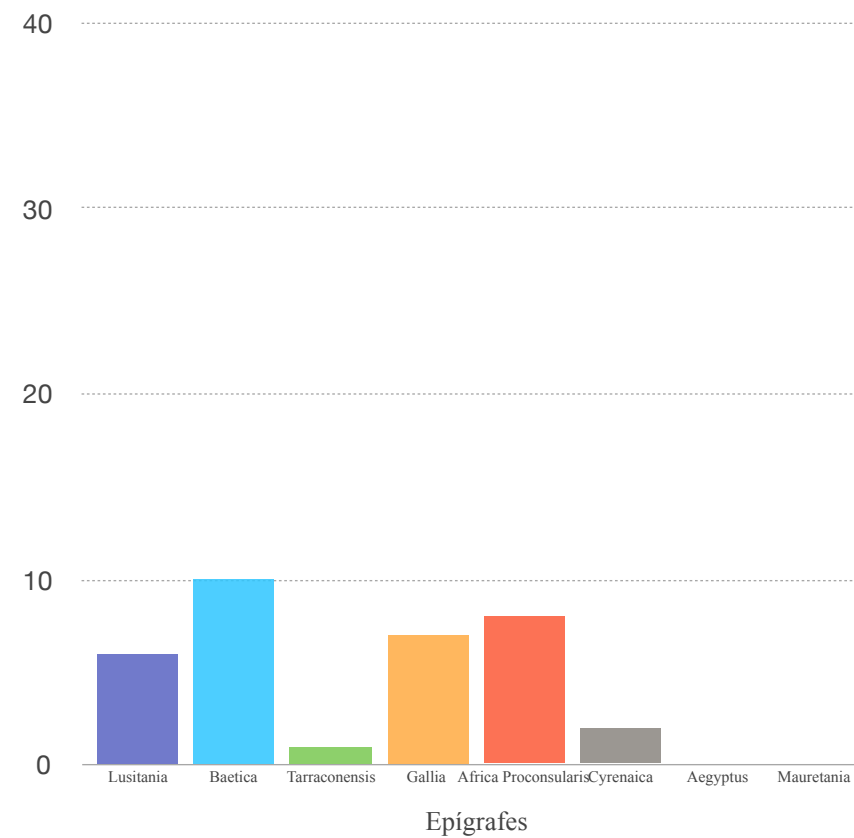
PROVINCIA	EJEMPLARES
<i>LUSITANIA</i>	6
<i>BAETICA</i>	10
<i>TARRACONENSIS</i>	1
<i>GALLIA</i>	7
<i>AFRICA PROCONSULARIS</i>	8
<i>CYRENAICA</i>	2



Las gráficas de columnas y barras comparan los valores de una sola categoría en función del territorio en el que se han hallado.

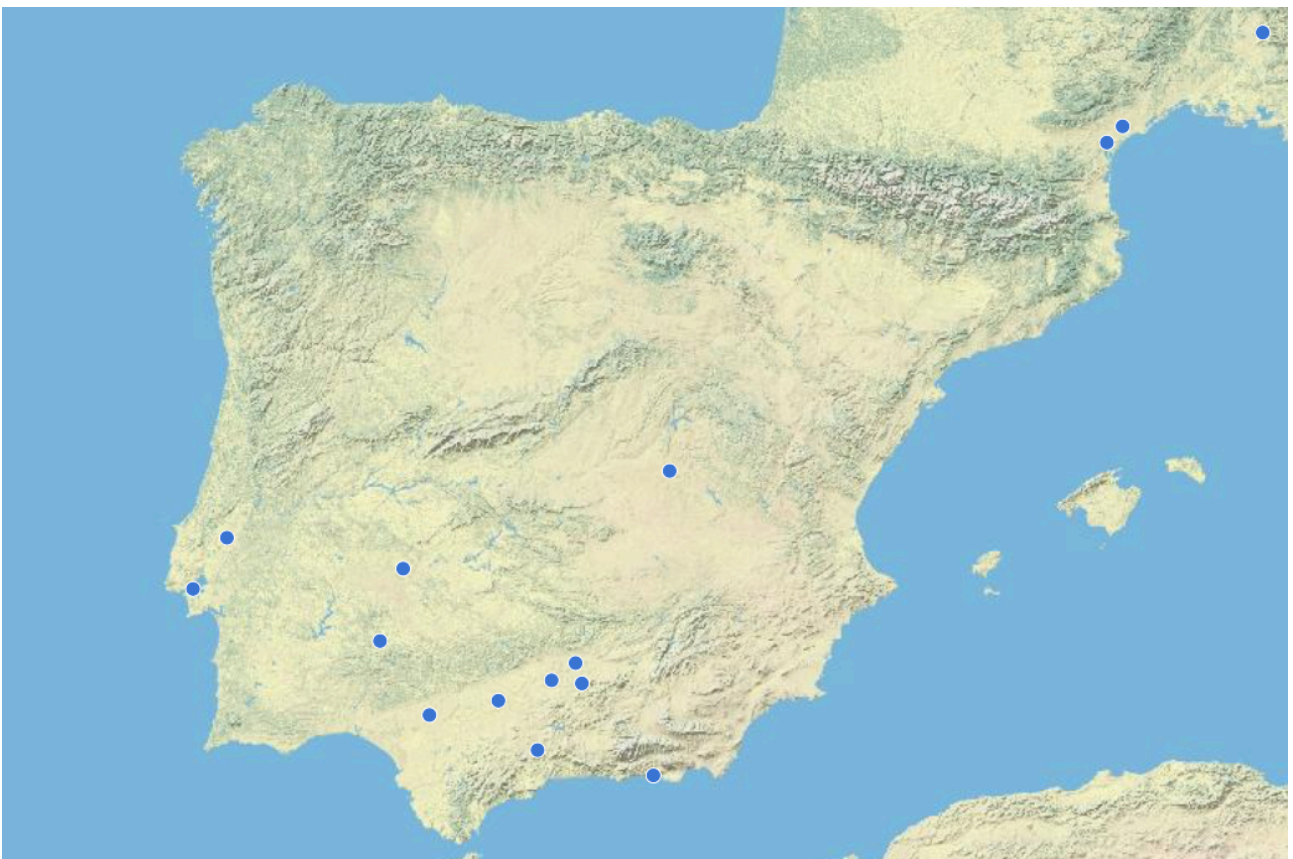
Restos materiales por provincias

	EPÍGRAFES	ESCULTURAS	MONEDAS
<i>Lusitania</i>	6	4	3
<i>Baetica</i>	10	6	3
<i>Tarraconensis</i>	1	3	10
<i>Gallia</i>	7	3	9
<i>Africa Proconsularis</i>	8	9	34
<i>Cyrenaica</i>	2	1	0
<i>Aegyptus</i>	0	2	20
<i>Mauretania</i>	0	1	0

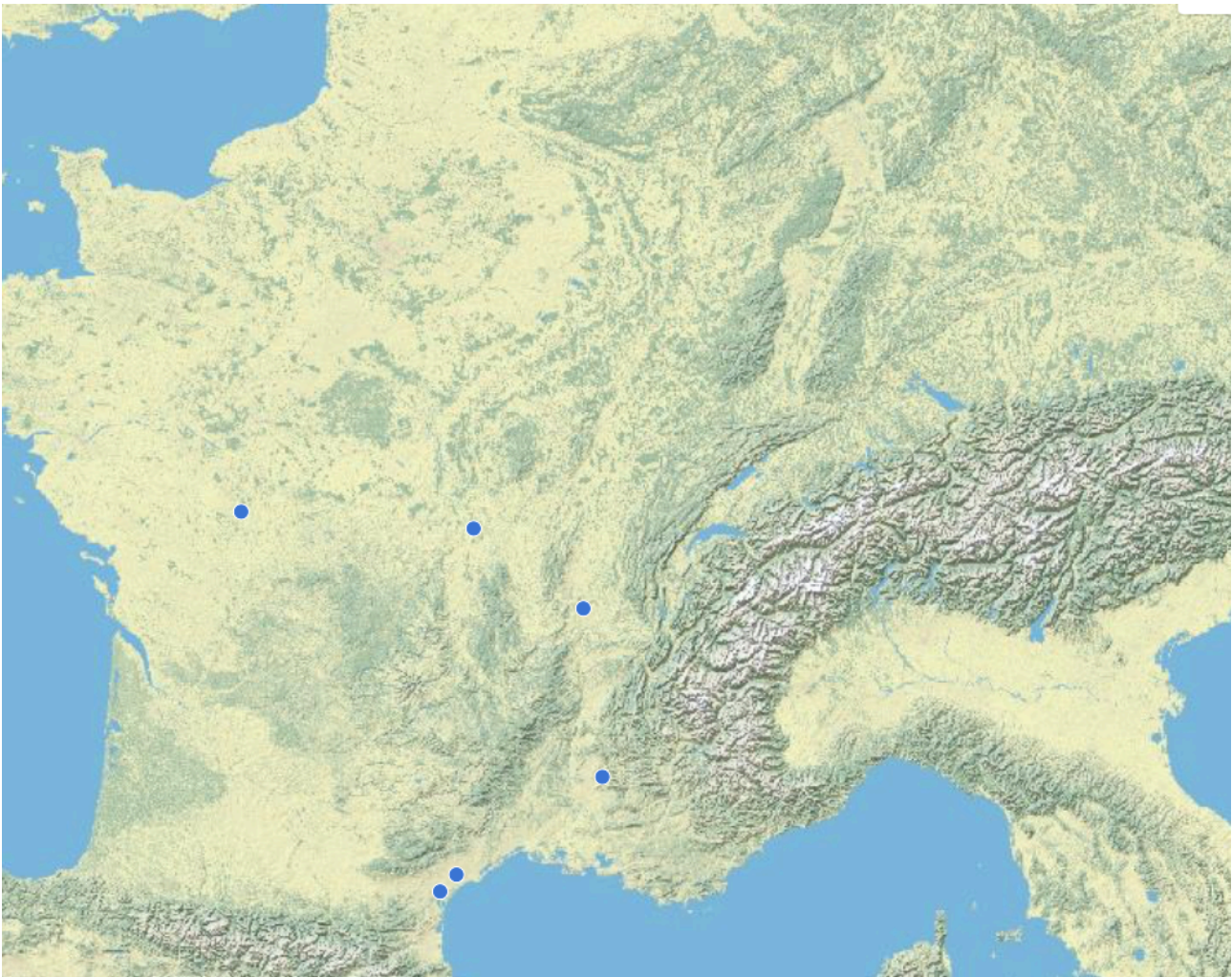


## ANEXO 8. MAPAS

### 8. 1. Localización de los materiales epigráficos del catálogo



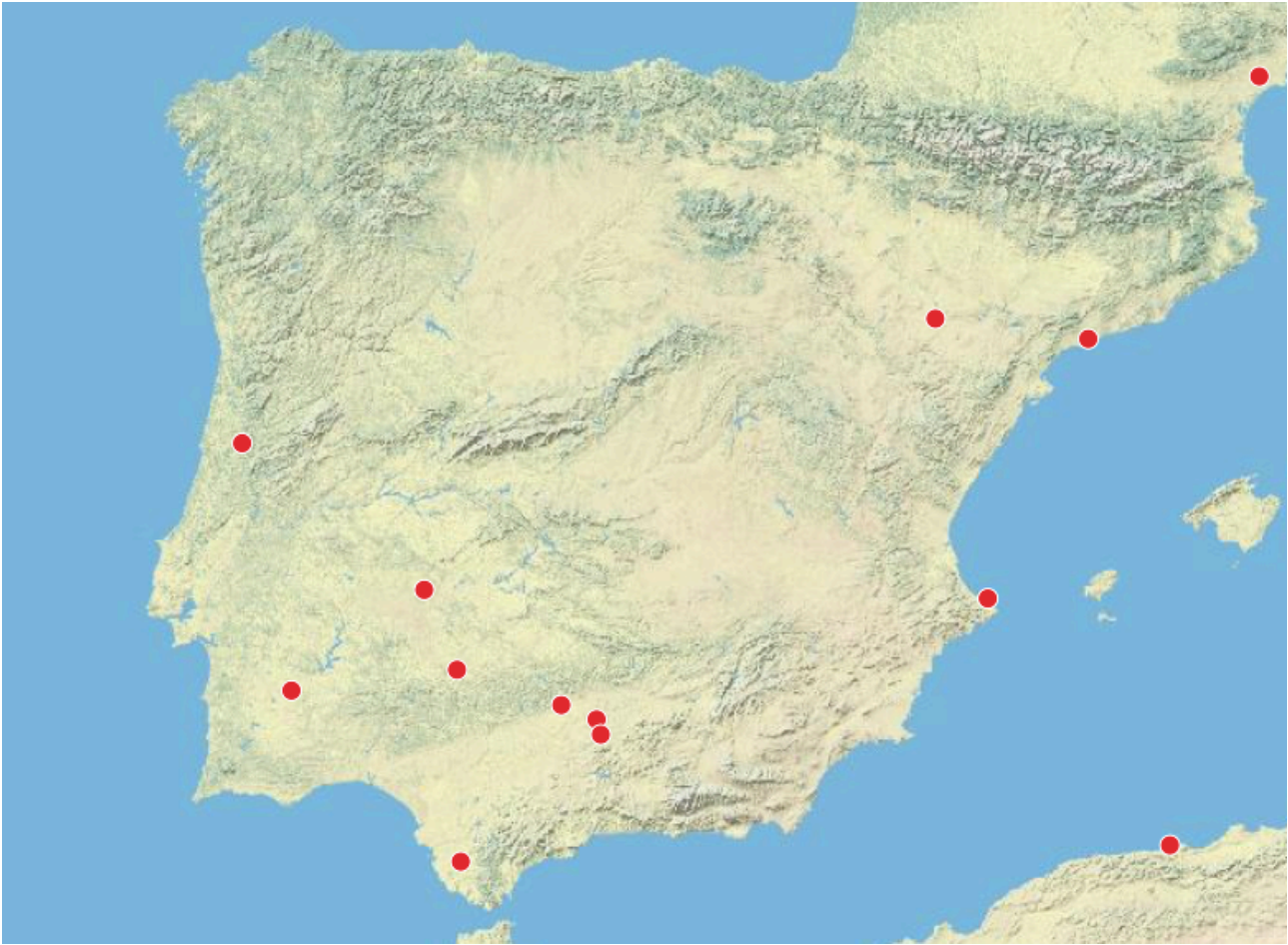




8. 2. Localización de los materiales escultóricos del catálogo







8.3. Localización de los materiales numismáticos del catálogo





