



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2014  
ISSN 1130-1082  
E-ISSN 2340-1370

# 27

SERIE II HISTORIA ANTIGUA  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2014  
ISSN 1130-1082  
E-ISSN 2340-1370

# 27

SERIE II HISTORIA ANTIGUA  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

<http://dx.doi.org/10.5944/etfi.27.2014>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

*Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2014

SERIE II · HISTORIA ANTIGUA N.º 27, 2014

ISSN 1130-1082 · E-ISSN 2340-1370

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF II · HISTORIA ANTIGUA · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>  
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

# CONTAMINACIONES PAGANAS EN LA IMAGEN DE LOS PRIMEROS EMPERADORES CRISTIANOS EN LA NUEVA ROMA: EL CASO DE CONSTANTINO

## PAGAN INFLUENCES IN THE IMAGE OF THE FIRST CHRISTIAN EMPERORS IN THE NEW ROME: THE CASE OF CONSTANTINE

Alejandro Cadenas González<sup>1</sup>

Recibido: 15/5/2014 · Aceptado: 30/9/2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfii.27.2014.14164>

### Resumen

El emperador Constantino ideó un nuevo modelo de imagen imperial basado en la incorporación de la simbología cristiana y la reutilización de antiguos modelos romanos y helenísticos. Este tipo de sincretismo ideológico que caracteriza la antigüedad tardía —entendiendo «ideología» en el sentido expresado por G. Dumézil— es utilizado por el emperador para su propia imagen, como se aprecia especialmente en algunos edificios y monumentos de su nueva capital, Constantinopla. En esta contribución se repasan algunos testimonios de las fuentes literarias e iconográficas sobre este particular, en el caso concreto de Constantino.

### Palabras clave

Constantino; sincretismo ideológico; simbología; imagen del emperador cristiano

### Abstract

The emperor Constantine designed a new model of the imperial image based upon the incorporation of Christian symbolism and the reusal of traditional Roman and Hellenistic models. This sort of ideological syncretism so characteristic of Late Antiquity —we understand here ‘ideology’ following G. Dumezil— is adopted by the emperor for his own image, as we can see especially in some buildings and monuments of his new capital, Constantinople. In this contribution we aim to review some literary and iconographic sources on this issue, in the particular case of Constantine.

### Keywords

Constantine; ideological syncretism; symbology; image of the Christian Emperor

---

1. Doctorando UNED. Correo electrónico: [alkadenas@hotmail.com](mailto:alkadenas@hotmail.com)

**LA ANTIGÜEDAD TARDÍA ES TESTIGO**, en palabras de Peter Brown, de la creación de una nueva sensibilidad estética o «nuevo idioma», a partir de la fusión de diversos elementos culturales que se suman al gran caudal de la tradición clásica grecorromana<sup>2</sup>. En el caso del discurso del poder, es decir, de la fenomenología de la representación del gobernante que se constata en las imágenes públicas del emperador —ya sean iconográficas o literarias— con las que desea ser percibido por sus súbditos, se produce una interesante simbiosis con los modelos de la tradición pagana que evoluciona desde el primer emperador que adopta o protege el cristianismo, Constantino, en adelante. Es nuestro propósito, en una serie de contribuciones enmarcadas en nuestro trabajo doctoral, dar razón de esta evolución del discurso estético, que supone, en una primera aproximación metodológica, un cierto sincretismo ideológico. Entendemos aquí ideología en el sentido con el que define este término, en momentos diferentes de su obra, el historiador y filólogo Georges Dumézil, que estudió los resortes de pensamiento en las sociedades antiguas: «las grandes fuerzas que dan vida al mundo y la sociedad, así como sus relaciones» o «el inventario de las ideas motrices que gobiernan el pensamiento y conducen el desarrollo de una sociedad»<sup>3</sup>. En esta época de transición no cabe duda de que está surgiendo una nueva «fuerza motriz» ideológica que, basada en la tradición grecorromana y acrecida por el elemento cristiano, será el discurso dominante del nuevo imperio cristiano de la antigüedad tardía y de la época protobizantina, desde el siglo IV en adelante, marcando el desarrollo del Imperio Bizantino hasta su final.

Para poder analizar la paulatina incorporación de la simbología cristiana a la imagen imperial es necesario comprender cómo fue el complejo proceso de creación de la nueva imagen imperial llevada a cabo por Constantino. En esta nueva imagen, Constantino ideó las bases iconográficas de la imagen del gobernante durante el Imperio renovado de la antigüedad tardía reutilizando antiguos conceptos y asumiendo otros nuevos. Su nueva simbología imperial fue transformando la antigua imagen pagana en una nueva cristiana. Los símbolos tradicionales paganos del triunfo y la gloria se fundieron con una nueva religiosidad cristiana asumida por el emperador, en un proceso sincrético muy interesante que iremos analizando desde un punto de vista estético e histórico.

Constantino fue modificando la imagen representativa de la Tetrarquía por otra más acorde a su gusto que sustituía la rigidez y la severidad de las formas propias de la Tetrarquía por una imagen más suave y juvenil que tenía su referente en el mundo helenístico. La época del emperador Constantino supone un momento de transición ideológica, religiosa, política y también estilística. La idea de autoridad y seriedad que reflejaban las imágenes de la tetrarquía se transformaron con Constantino en otro tipo de mensajes, relacionados con un poder divino que iluminaba al emperador y que éste a su vez desprendía a través de sus representaciones<sup>4</sup>. Esta

2. Para comprender esta época y lo que entendemos por esta nueva sensibilidad, es recomendable acudir de nuevo, como marco teórico, al clásico libro de BROWN, P.: *The World of Late Antiquity*, Londres 1971 [trad. esp. *El mundo en la Antigüedad tardía*, Taurus, Madrid 1989].

3. DUMÉZIL, G.: *Myths et dieux des indo-européennes*, París: Flammarion 1992.

4. BARDILL, J.: *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*. New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 19–23.

nueva concepción del poder y su representación tenía sus referentes culturales y estilísticos en el mundo helenístico, la tradición romana pagana, el nuevo cristianismo incipiente y la propia voluntad del emperador.

La representación de Constantino va sufriendo cambios desde principios del siglo IV. Por ejemplo, en estas monedas procedentes de Alejandría, Cartago, Roma y Tesalónica, el emperador aparece retratado de la manera tradicional, al igual que su rival Licinio, con una cuidada barba rasurada.



FIGURA 1. CONSTANTINO CON BARBA  
Alejandría, 306-307 d.C. <http://www.numisology.com>



FIGURA 2. CONSTANTINO CON BARBA  
Cartago, 307 d.C. <http://www.numisology.com>



FIGURA 3. CONSTANTINO CON BARBA  
Roma, 307 d.C. <http://www.numisology.com>



FIGURA 4. CONSTANTINO CON BARBA  
Tesalónica, 308-309 d.C. <http://www.numisology.com>

Sin embargo, en las monedas posteriores, el emperador rompe con la tradición establecida apareciendo sin barba.



FIGURA 5. CONSTANTINO SIN BARBA  
Medallón de Constantino. <http://nbeonline.de> (Numismatische bilddatenbank Eischtätt)



FIGURA 6. CONSTANTINO SIN BARBA  
Londinium, 313 d.C. <http://www.numisology.com>

Estas diferencias se aprecian aún mejor en el Arco de Constantino, donde vemos a Licinio representado de un modo más tradicional, con formas más angulosas en el pelo, y a un Constantino sin barba, dejando claras las divergencias políticas existentes entre ambos a través de sus diferencias estilísticas.



FIGURA 7. CONSTANTINO, DETALLE DEL ARCO DE CONSTANTINO  
Roma, 315 d.C. (Harrison 1967)





FIG. 8. LICINIO, DETALLE DEL ARCO DE CONSTANTINO  
Roma, 315 d.C. (Harrison 1967)

El estilo de Licinio, tanto en el Arco como en sus monedas, continúa la misma estética de los retratos de los tetrarcas, con planos muy simplificados, caras pesadas, cuellos anchos, ojos redondos y penetrantes y coronas rígidas, poco naturalistas. Estas características supusieron una tendencia durante los primeros años del siglo IV que podría haberse visto acentuada principalmente en los talleres orientales, durante la época de la Tetrarquía.



FIGURA 9. MAXIMIANO  
Nicomedia, 295-296 d.C.  
<http://www.numisology.com>



FIGURA 10. MAXIMIANO II  
Sérdica, 305-306 d.C.  
<http://www.numisology.com>



FIGURA 11. MAXIMIANO II  
Antioquía, 312 d.C.  
<http://www.numisology.com>



FIGURA 12. GRUPO DE TETRARCAS DEL VATICANO  
<http://www.oberlin.edu>



FIGURA 13. GRUPO DE TETRARCAS DE VENECIA  
Fotografía del autor

H.P. L'Orange, en su ya clásico estudio acerca del retrato en la Antigüedad Tardía, se refiere a una moda oriental de formas más geométricas y expresivas en la Tetrarquía, pero según el estudio numismático y escultórico de Evelyn B. Harrison, esta tendencia se habría llevado a cabo de modo más o menos simultáneo e indistinto en todo el Imperio<sup>5</sup>.

Existe un retrato de Diocleciano encontrado en Nicomedia que nos recuerda a un naturalismo propio de los retratos de Adriano, por el modelado, la movilidad de la figura y cierto realismo plástico. Sin embargo, sigue encerrando, de manera

sutil, las características propias del retrato tardoantiguo en cuanto a la frontalidad (parece que la figura está diseñada para ser vista sólo desde el frente), formas más pesadas y cuadradas en la cara y en general un estilo más geométrico y pictórico. Es posible que de hecho, en contra de la tesis de H.P. L'Orange, en los talleres de Asia Menor con gran tradición escultórica como Afrodiasias, o en algunos talleres de Atenas, se produjera un cierto renacimiento de formas más naturalistas en época de Constantino. En ese renacimiento se observa que sobrevivió una plástica orgánica propia del retrato Flavio y Antonino<sup>6</sup>

El desarrollo del retrato imperial en época de Constantino atendió a las pautas que el emperador dictaminó para su propia representación y que fueron revelándose a medida que Constantino iba tomando el control del Imperio.

Ya en las monedas tempranas se puede ir apreciando la transformación de la imagen imperial, que va adquiriendo una tipología propia,

con nariz y mentón sobresalientes, el pelo más largo por la nuca y con cierta ondulación en los cabellos que sobresalen de la diadema de la frente. Estas características, como decimos, fueron acentuándose con el paso del tiempo. Estos aspectos físicos se adaptan a un modelo más juvenil y a un rostro más amable, y tenían sus



FIGURA 14. RETRATO DE UN SACERDOTE  
Época de Constantino. Afrodiasias. (Harrison 1967)

5. L'ORANGE, H.P.: *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo, 1993.

6. HARRISON, E.: «The Constantinian Portrait», *DOP* 21, 1967, pp. 81–96.

referentes en los modelos de Augusto o Adriano e incluso en las representaciones de Alejandro Magno. Además, estas características que reflejan serenidad, calma, tranquilidad e iluminación personal se basaban en las cualidades que los oradores contemporáneos esperaban de un buen emperador<sup>7</sup>.

Ya existió un precedente de adaptación de características físicas con Constancio I, padre de Constantino, quien intentó modificar el modelo tetrárquico introduciendo pequeños cambios, como el de la nariz aguileña, como símbolos dinásticos<sup>8</sup>.

Una de las características más interesantes de la representación de Constantino es que portaba la diadema imperial, según la numismática, a partir del año 324. El uso de la diadema se interpreta como otro símbolo de ruptura con la tetrarquía y un emblema de poder del nuevo e invencible gobernante<sup>9</sup>.

Como decimos, Constantino se basó continuamente en el modelo de Alejandro Magno y la herencia helenística, y de esa tipología adopta la costumbre de la diadema imperial. Alejandro usó la diadema durante su vida, y tras su muerte en el año 323 a.C., se convirtió en un símbolo de poder sobre Asia. Los reyes helenísticos heredaron el uso de la diadema tras la muerte de Alejandro, que ya no significó en la práctica el dominio de Asia pero sí sugería la idea de control, poder real y carisma, al estilo del conquistador macedonio.

Tradicionalmente, el uso de la diadema por los gobernantes estaba



FIGURA 15. RETRATO DE UN HOMBRE  
Principios del s. IV a.C. Ágora de Atenas. (Harrison 1967)

7. SMITH, R.R.R.: «The public image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century», *JRS* 87, 1997, pp. 170–202.

8. VAN DAM, R.: *The roman revolution of Constantine*. Cambridge University Press, 2007, pp. 90–92.

9. BRUUN, P.: «The victorious signs of Constantine: a Reappraisal». *NC* 157, 1997, pp. 41–59.

mal visto en Roma, pues su uso les asemejaba a los antiguos reyes helenísticos, identificados como débiles y afeminados. De hecho, César o el propio Augusto declinaron su uso como símbolo de permanencia de las costumbres de la República.

Constantino rompió con esta tradición y asumió la diadema en el ámbito de Constantinopla, probablemente en un claro gesto de su tendencia hacia Oriente (instauró la capital del Imperio en Constantinopla y allí fue enterrado tras su muerte). Así, de algún modo, la diadema transfería el significado monárquico y el poder sobre Oriente para sí mismo. Fue a partir de su victoria contra Licinio cuando Constantino comenzó a representarse con la diadema, coincidiendo con la celebración de sus *vicennalia* y la organización del Concilio de Nicea. Esta idea de reunificación política y religiosa podría ser el sentido de asumir la diadema en relación al gran Imperio de Alejandro. Constantino no copió otras características de Alejandro, como el pelo al estilo del león, sino que aceptó solo la relativa al poder, en un gesto de amor propio y de demostración de carácter único, como dice Eusebio en su *Vida de Constantino*

ὁ δ' ἡμέτερος βασιλεὺς ἐξ ἐκείνου μὲν ἤρχετο, {ἐξ} οὐπὲρ ὁ Μακεδῶν ἐτελεύτα, ἐδιπλασίαζε δὲ τῷ χρόνῳ τὴν ἐκείνου ζωὴν, τριπλάσιον δ' ἐποιεῖτο τῆς βασιλείας τὸ μῆκος («nuestro emperador empezó donde aquel, donde el Macedonio terminó y le duplicó en cuanto al tiempo de su vida y le triplicó en cuanto a la extensión del imperio que conquistó»)<sup>10</sup>.

Otra de las características destacadas del retrato constantiniano fue la actitud dramática del rostro elevado hacia arriba, que bien pudo significar un acercamiento a Dios, como sugieren Eusebio y otros autores<sup>11</sup> aunque también puede tener relación con las representaciones de Alejandro Magno en una pose de búsqueda de guía divina<sup>12</sup>. Según Alan Cameron, las estatuas de Alejandro aún se mantenían presentes en la Antigüedad Tardía, e incluso una de ellas estuvo colocada en el *Euripos* del Hipódromo de Constantinopla<sup>13</sup>. Es posible que esta actitud también se filtrara en los emperadores romanos antes de Constantino, por ejemplo, en un retrato de Cómodo que se desconoce si es póstumo o no. En el caso de no serlo, supondría un precedente claro. La representación de esta actitud junto a una determinada manera de tallar los ojos de sus estatuas y monedas, pretendía generar la impresión de que su gobierno sobre la tierra estaba acorde con algún tipo de gobierno divino. Esta relación entre la divinidad y la persona está influenciada, evidentemente, de las ideas humanísticas y filosóficas del Bajo Imperio, como el neoplatonismo, y no sólo de las ideas cristianas. Como decíamos al principio, en los retratos de Constantino

10. Eusebio de Cesarea, *Vit. Const.* 1.8.1. Ed. Cameron & Hall (1999), p. 70.

11. Algunos autores siguen manteniendo que esa pose de Constantino es fundamentalmente un intento de espiritualidad y relación con el Dios cristiano. Véase ODAHL, C.: *Constantine and the Christian Empire*, Routledge 2012; WALTER, C.: *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint: With Associated Studies*. Leiden, 2006.

12. L'ORANGE, H.P.: *Apotheosis in Ancient Portraiture*. Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning. Series B. Skrifter XLIV. Oslo, 1947, pp. 19-33.

13. CAMERON, A. *Porphyryus the Charioteer*. Oxford, 1973, pp. 186-187.



FIGURA 16. ALEJANDRO MAGNO CON LOS CUERNOS DE ZEUS AMÓN  
Tetradracma de plata. The Trustees of the British Museum. (Bardill 2012)

se pone especial entusiasmo en el trabajo escultórico de los ojos, que representaban esta relación y demostraban con su penetrante expresividad la idea de poder.

En un análisis simple del retrato de Constantino, advertimos que las principales características son la ausencia de barba y el pelo largo. Según Evelyn B. Harrison, todos los modelos escultóricos de los emperadores están basados en tres tipos principales: joven gobernante, soldado emperador o rey filósofo. Constantino en realidad se limitó al uso del modelo del joven gobernante cuyo origen lo encontramos en Alejandro Magno. Alejandro se mostró joven en sus representaciones no sólo porque llegó joven al poder sino porque se nos muestra como un hijo elegido por los dioses, del mismo modo que Constantino aparece como elegido del Dios Cristiano. Este modelo helenístico hacía hincapié en la figura del héroe, que después pasó a la tradición romana. En Roma, el modelo de representación imperial alcanzaba su apoteosis tras la muerte de éste, como en la figura de Heracles. (Sólo encontramos el posible modelo de apoteosis previo a su muerte en Cómodo, lo que





FIGURA 17. RETRATO EN MÁRMOL DE CÓMODO CON OJOS HACIA EL CIELO, POSIBLE APOTEOSIS. Finales del siglo II d.C. Palazzo Massimo, Roma. (Bardill 2012)

supone, como hemos dicho, una excepción). Así que Constantino adelanta también ese momento.

Pero el motivo de esa apoteosis en Constantino parece estar lejos del retrato que nos interpreta Eusebio del emperador piadoso. La idea de esta elevación es propia de los antiguos modelos griegos de Apolo, en su inspiración como músico, o en los tipos del hombre-dios como Hermes o Heracles. Mientras que Alejandro Magno parecía sentirse cómodo en su representación aunando los modelos de Apolo (inspiración divina) y Heracles (virtud y trabajo), el mundo romano parecía inclinarse por uno u otro, y es Constantino quien definitivamente elige la imagen de Apolo como referente para el nuevo emperador que asciende y escucha a Dios<sup>14</sup>.

Sabemos que en época de Constantino la reutilización de las esculturas y el retallado de las mismas era una costumbre habitual, y no podemos perder de vista la importancia de este hecho. Por ejemplo, sabemos que Constantino aplicó la *damnatio memoriae* a la figura de Majencio, popular entre los soldados, y reutilizó todas sus esculturas en una rápida estrategia para evitar posibles insurrecciones militares. Del mismo modo, utilizó la estrategia de volver a tallar algunos retratos y no otros para que su nuevo modelo sobresaliera por encima de los demás, representando el

nuevo estilo frente a las viejas costumbres de la tetrarquía, como ocurre en el Arco de Constantino si observamos el retrato del nuevo emperador comparado con los retratos de Licinio o Constancio Cloro.

No podemos olvidar el peso social que aún en la Antigüedad Tardía tenían asociadas las imágenes, y Constantino se aprovechó de esa circunstancia. Constantino sabía bien cómo y cuándo debía volver a esculpir o sustituir las esculturas como

14. HARRISON, E.: «The Constantinian Portrait». *DOP* 21. 1967, pp. 81–96.

estrategia propagandística para que de este modo el pueblo las contemplara. Así, en el Arco de Constantino, éste prefirió mantener la imagen de Licinio para evitar provocar a parte de la población que estaba en su contra.

El sincretismo ideológico del que es ejemplo Constantino supone, quizás, otro buen ejemplo de esa estrategia de propaganda asociada a las imágenes, pues el emperador pudo aprovecharse de su ambigüedad religiosa para atraer a su causa a unos y a otros, representándose a veces como una mezcla del Dios Sol, Mitra o Jesucristo. Esa mezcla de la que se beneficia Constantino fue deshaciéndose a medida que el Cristianismo impone su fuerza y las representaciones imperiales fueron inclinándose cada vez más hacia un estilo iconográfico cristiano que enterraba las dualidades anteriores<sup>15</sup>.

Según Santiago Castellanos, el tema de la conversión real y fortuita de Constantino tiene mucho que ver con la *Historia* de Lactancio e Eusebio, pero está claro que el emperador, independientemente de si realmente se convirtió o no, utilizó esa estrategia en el plano propagandístico a medida que iba aumentando su poder. La destrucción de la Tetrarquía y su ambición personal estuvieron íntimamente ligadas a las características estilísticas, anteriormente explicadas, que Constantino fue generando. El apoyo al cristianismo era, de la misma manera que reutilizar imágenes de Alejandro, un modo de singularizar su persona frente a los demás rivales. Este apoyo conllevó una serie de beneficios y concesiones a la Iglesia desde el año 312 d.C. en adelante que fueron aumentándose poco a poco con los emperadores posteriores. Constantino decidió encargarse del liderazgo de la Iglesia y asumió su papel como último eslabón entre los enfrentados obispos y Dios. Su idea de un Nuevo Imperio establecido en la Nueva Roma (*Nea Rhome*), Constantinopla, pasaba por la unidad geográfica y religiosa del mundo romano. Pero desde luego, con Constantino, los puentes hacia la tradición romana pagana son continuos y en ningún caso esa aceptación del cristianismo supuso una ruptura con ellos<sup>16</sup>.

Precisamente es en Constantinopla, la nueva capital del Imperio, donde mejor advertimos todas estas ideas sincréticas entre la tradición romana pagana y la figura del emperador cristiano.

La antigua ciudad de *Byzantium* fue remodelada y convertida en una Roma cristiana, con una curia, un capitolio y un nuevo foro con una peculiar forma circular. A la ciudad trajeron numerosas obras de arte para adornarla y decorarla desde diferentes lugares, como Antioquía, Cízico, Tralles, Nicomedia, Atenas o la propia Roma. La inauguración de la ciudad se realizó en la primavera del 333 d.C. y es poco lo que puede saberse sobre Constantinopla en este período, aunque sí tenemos más datos de algunos años más tarde, en época de Teodosio I, (379–395 d.C.) donde las nuevas esculturas realizadas ya nos indican un cambio sustancial hacia un estilo pre bizantino que olvidaba los cánones más helenísticos. Entre las estatuas contemporáneas traídas a Constantinopla en época de Constantino, las que se conservan,

15. Todo lo relativo a las esculturas reutilizadas o modificadas por Constantino ver PRUSAC, M.: *From Face to Face: Recarving of Roman Portraits and the Late-antique Portrait Arts*. Monumenta Graeca et Romana, 18. Leiden/Boston, Brill, 2011, pp. 63–72.

16. CASTELLANOS, S.: *Constantino. Crear un emperador*. Madrid, Sílex ediciones, 2010.

parecen provenir de talleres famosos como Afrodias o Éfeso, demostrando una gran ejecución en su factura. Las esculturas que debieron decorar Constantinopla suponen un paso intermedio entre el naturalismo heredado de Grecia y Roma en siglos anteriores con las nuevas ideas y la espiritualidad del Bajo Imperio, generando, como decimos, un arte que anticipa los grandes mosaicos bizantinos y su estética. Éstas debieron estar colocadas al mismo tiempo que las estatuas más antiguas, en una yuxtaposición de estilos que no parecía alterar el gusto de la época, como puede observarse también en el Arco de Constantino<sup>17</sup>.

Constantino, en su nueva ciudad, incluyó la construcción o remodelación de numerosos edificios y monumentos, como Hagia Sofia y Hagia Eirene, denominándolas con nombres habituales de la tradición filosófica helénica. También construyó la iglesia de Los Santos Apóstoles, donde fue enterrado entre los cenotafios de 12 esculturas pertenecientes a los 12 apóstoles. Se acuñó moneda en Constantinopla con la leyenda *Populos Romanus*<sup>18</sup>, insistiendo en esa idea «globalizadora», por decirlo en términos contemporáneos, de Constantinopla. Sin embargo, creemos que dos de esos edificios y monumentos son particularmente reveladores en ese intento de continuidad con la tradición cultural pagana: los Baños de Zeuxipo y la Columna en pórfido de Constantino.

Los Baños o Termas de Zeuxipo fueron un extraordinario complejo termal situado en el centro de Constantinopla, entre el Hipódromo y el Gran Palacio de los emperadores, sobre lo que seguramente fue un edificio anterior fundado por Septimio Severo a finales del s. II d.C. Junto con su construcción, el emperador mandó decorar los baños con magníficos mármoles y estatuas, como nos narra el cronista bizantino del siglo VI Juan Malalas:

ὁμοίως δὲ ἀνεπλήρωσε καὶ τὸ λεγόμενον Ζεύξιππον δημόσιον λουτρόν, κοσμήσας κίονας καὶ μαρμάρους ποικίλους καὶ χαλκουργήμασιν· εὔρε γὰρ αὐτὸ ἀπλήρωτον, ἀρχθὲν μὲν πρῶτην ὑπὸ Σεβήρου βασιλέως τὸ αὐτὸ δημόσιον. («Además, completó los baños públicos conocidos como de Zeuxipo, adornándolos con columnas y variados mármoles y estatuas de bronce»)<sup>19</sup>.

Aquí tenemos un nuevo espacio donde, una vez más, podemos ejemplificar el peso que la tradición pagana aún tenía para Constantino a través de lo que sabemos de su decoración escultórica y la omisión de cualquier simbología cristiana (es cierto es que unas termas tenían una función muy lejana a cualquier utilidad propiamente cristiana, pero resulta interesante observar como Constantino mantiene en este y en otros muchos elementos de la nueva ciudad, como el foro, una simbología absolutamente pagana. El repertorio iconográfico, como veremos, estaba muy asociado al repertorio de la mayoría de los complejos termales en Roma, Asia Menor y el Norte de África).

17. BIANCHI BANDINELLI, R.: *Roma: El fin del arte Antiguo*. Madrid, Ed. Aguilar, 1971, pp. 349–366.

18. CALDERONE, S.: *Constantinopoli: La seconda Roma*. In *Storia di Roma III*, p. 747.

19. JUAN MALALAS, *Chron.* 321B.

Sobre la decoración escultórica de Zeuxipo nos han llegado muy pocos restos, aunque afortunadamente tenemos un importante testimonio escrito por el poeta egipcio Cristodoro al finales del siglo v. d.C.<sup>20</sup> La *Ekphrasis* poética es una descripción incompleta de la colección, un poema que nos habla sobre la belleza de las obras. Por la obra de Cristodoro, podemos saber que las obras estaban divididas en tres categorías: Dioses y semidioses, figuras mitológicas y retratos.

Sobre los dioses y semidioses tenemos información sobre once estatuas (tres dedicadas a Apolo, tres a Afrodita, un hermafrodita y dos grupos, el primero de Heracles y el segundo con Poseidón). La mayoría de estos dioses tienen relación con el agua, la curación y la naturaleza. Es posible que hubieran existido más figuras de dioses, como Asclepio o Dioniso, habituales en las termas imperiales, pero puede que se explicaran en la parte perdida de la *Ekphrasis*.

En el segundo grupo, de las figuras mitológicas, tenemos los Grandes Ciclos Tebanos (representados por el profeta Anfiarao y su hijo Alcmeón) y los Mitos Troyanos. Sarah Guberti Basset, en su artículo *Historiae custos: Sculpture and Tradition in the Baths of Zeuxippos*, se opone a la visión de R. Stupperich, quien omitió los episodios tebanos como tema particular debido a los pocos datos que ofrece la *Ekphrasis* y las dudas de Cristodoro frente a algunos personajes. Pero Cristodoro sí nos habla más claramente de las 29 estatuas mitológicas sobre la ciudad de Troya y su caída, a quien R. Stupperich sí asocia todas las figuras, asumiendo que Constantino quería haber identificado su nueva ciudad con Troya, aunque S. Guberti se opone a tal hipótesis argumentando que los datos que disponemos no son suficientemente convincentes como para afirmarlo<sup>21</sup>.

Es interesante ver como en el tercer grupo de figuras del que nos habla Cristodoro, los retratos, nos encontramos ante una serie de personajes que no tienen demasiado que ver con Constantinopla, excepto por un personaje, Flavio Pompeius, un militar del siglo v. Las demás figuras son personajes históricos, poetas en su mayoría, del siglo iv a.C. (de entre las 33 figuras, 16 eran personajes griegos). Que la única figura contemporánea fuese la de Flavio Pompeyo es más que improbable, pero la *Ekphrasis* no aporta más datos sobre el carácter de la colección. Que el núcleo de figuras que adornaban Zeuxipo formara parte de la iconografía griega clásica parece que no es casual. Si Constantinopla era la nueva Roma, la tradición clásica debía permanecer ahí, trascendiendo al tiempo y a las circunstancias en un enfoque universal. Por lo tanto, asistimos a otro encuentro diseñado y preparado entre el emperador y la tradición clásica. La cultura y el refinamiento habían sido propiedad de los emperadores y los gobernantes en la antigua Roma y así continuaba siendo en la Antigüedad Tardía<sup>22</sup>. Constantino, consciente de esa realidad, fijó un programa iconográfico para su nueva ciudad que continuaba mostrando precisamente esa actitud de elegancia y superioridad literaria y retórica de la que él mismo era heredero. Se establecía una conexión entre el emperador y la «autoridad

20. Cristodoro, *Ekphrasis*. The Greek Anthology I. Traducción W.R. Paton (London 1916), pp. 59–91.

21. STUPPERICH, R.: «Das Statuenprogramm in der Zeuxippos-Thermen. Überlegungen zur Beschreibung der Christodorus von Koptos». *IstMitt* 32, 1982, pp. 210–235.

22. BROWN, P.: *Power and Persuasion in Late Antiquity*. Madison, 1992, pp. 35–70.



FIGURA 18. RECONSTRUCCIÓN DE LA ESTATUA IMPERIAL Y LA COLUMNA DE PÓRFIDO DEL FORO DE CONSTANTINO EN CONSTANTINOPLA  
Tayfun Öner. <http://www.byzantium1200.com/forum-c.html>

moral» de la *Paideia*<sup>23</sup>. Así, con la decoración escultórica de las Termas o del Hipódromo, legitimaba a través de los símbolos de su nueva capital su dominio sobre todo el Imperio<sup>24</sup>.

Otro de los símbolos de Constantinopla que aunaban la tradición clásica romana con la nueva imagen imperial es sin duda la estatua colosal de Constantino sobre una columna, seguramente de orden corintio, realizada en pórfido púrpura, de unos 37 metros, situada en el Nuevo Foro Constantino. La columna descansaba sobre un pedestal de mármol que a su vez se apoyaba sobre una plataforma de siete escalones. Según el análisis que J. Bardill hace de las fuentes que nos hablan sobre la columna, existen textos del historiador Malalas y de la princesa bizantina Ana Comnena que nos hablan sobre la existencia de esta estatua y la impresión que causaba al verla. Probablemente estuviera desnuda, y orientada hacia el Este, sosteniendo un cetro en su mano derecha y un globo en la izquierda. Según Bardill, el texto de Malalas del siglo VI afirma que tenía en su mano una lanza y no un cetro, y que la estatua cayó debido a un terremoto en el 557. Bardill también entresaca de la crónica de Malalas que lo más llamativo de la estatua eran los siete rayos que salían de su cabeza.

El problema de la diadema con rayos de la estatua de Constantino no está resuelto, pues parece que existen

dos posibilidades con significados muy diversos. La primera posibilidad es que la estatua estuviera coronada por una banda ancha pesada agarrada a la cabeza por unas cintas atrás, de la que salieran rayos verticales hacia arriba (un modelo de diadema

23. Para el concepto de *Paideia* recuérdese la monumental obra de JAEGER, W.: *Paideia*. Fondo de Cultura Económica. México, 1995.

24. GUBERTI BASSET, S.: «*Historiae custos: Sculpture and Tradition in the Baths of Zeuxippos*». *AJA* 100.3, 1996, pp. 491–506.

que sí es propio de los emperadores romanos, incluyendo a Constantino).

La otra posibilidad es una diadema con rayos más delgados saliendo perpendicularmente de ésta, como la representación de un sol. No está claro cuál de los dos modelos es el que Constantino eligió para su estatua, pero si se decantó por el primer modelo, la estatua nos volvería a referenciar, como hemos visto ya en varias ocasiones, a los reyes helenísticos, quienes portaron ese tipo de corona por primera vez. En ese caso, la interpretación de Constantino como Dios Sol no sería adecuada, ya que estaría representando a un soberano elegido por los dioses para reinar en la tierra y asegurar la voluntad divina, pero no al dios mismo. En el caso de que la diadema sí fuera como un modelo de Dios Sol, es decir, con rayos perpendiculares a la línea de la cabeza, continuaría con una relación de semejanza entre el propio emperador y el dios Apolo que se observa en las monedas desde época muy temprana (desde el 310 d.C.). En este caso, además, podríamos establecer paralelismos entre esta escultura y la de Nerón junto al Coliseo o la representación de Octaviano en el Palatino, haciendo referencia a una nueva edad de oro de prosperidad, seguridad y libertad bajo el gobierno del Dios Sol<sup>25</sup>. Constantino siempre mostró su predilección por el culto solar, e incluso Filostorgio nos dice que los cristianos de la capital adoraban la estatua en la que se asimilaba a Helios con Constantino:



FIGURA 19. PTOLOMEO III CON DIADEMA RADIADA  
Moneda de oro de Ptolomeo IV Filopator acuñada en Alejandría en el s. III a.C. The Trustees of the British Museum. (Bardill 2012).

Οὗτος ὁ θεομάχος καὶ τὴν Κωνσταντίνου εἰκόνα, τὴν ἐπὶ τοῦ πορφυροῦ κίονος ἰσταμένην, θυσίαις τε ἱλάσκεσθαι καὶ λυγνοκαΐαις καὶ θυμιάμασι τιμᾶν, καὶ εὐχὰς προσάγειν ὡς θεῷ... («Así el pagano veneraba incluso la estatua de Constantino, que está colocada sobre una columna de pórfido, rindiéndole sacrificios con piras e incienso y le dirigía plegarias como si se tratase de un dios...»)<sup>26</sup>.

25. Sobre la interpretación de la corona de la estatua colosal de Constantino en la columna de pórfido en Constantinopla ver BARDILL, J.: *Constantine, Divine...*; FOWDEN, G.: «Constantine's Porphyry Column: The Earliest Literary Allusion». *JRS* 81, 199, pp. 119–131.

26. FILOSTORGIO, *HE* 2.17.



FIGURA 20. DIOS SOL CON CHITÓN LLEVANDO UN CARRO DE CUATRO CABALLOS CON CORONA RADIADA  
Reverso de un denario de plata acuñado por M. Aburius Geminus en Roma. (Bardill 2012)

Hemos visto cómo Constantino generó todo un aparato de representación basándose en nuevos modelos estéticos y referentes culturales apoyándose en el cristianismo pero manteniendo la esencia de la tradición romana pagana. Los emperadores que lo sucedieron mantuvieron esos nuevos modelos, pero fueron alejándose de ese eclecticismo constantiniano y fueron acercándose a una perspectiva más acorde con la voluntad de los obispos cristianos.

Por ejemplo, no se reprimieron los cultos paganos hasta la época de Teodosio I, en el 392, en lo que había sido una tendencia iniciada por Constantino y continuada por su hijo Constancio II contra las prácticas paganas y mágicas. Del mismo modo, Constantino no inició ninguna campaña para destruir Templos, pero sí utilizó muchos de sus bienes para recaudar dinero para su nueva ciudad. Poco a poco, estas insinuaciones anti paganas de Constantino fueron convirtiéndose en una realidad, en una batalla que lentamente iban perdiendo los paganos frente a los cristianos. Los símbolos del cristianismo fueron imponiéndose a los tradicionales romanos (se antepuso la festividad del domingo ante cualquier otra celebración, la adaptación del emperador al calendario religioso y litúrgico, las restricciones en juegos y celebraciones, etc.) y Graciano en el 382 ordenó retirar el altar de la Victoria que presidía el senado. Teodosio permitió los juegos olímpicos por última vez en el 393 y finalmente, y como colofón de esta espiral de actuaciones que declinaban la balanza hacia el lado cristiano, Teodosio ya no se invistió en el 392 con el cargo de *Pontifex Maximus*<sup>27</sup>. Tan sólo en el breve reinado de Juliano, que fue Augusto desde el 361 hasta su temprana muerte, se intentaron recuperar algunos de estos símbolos y tradiciones romanas, pero la brevedad de su reinado impidió que sus ideas anti cristianas prosperaran<sup>28</sup>.

A modo de conclusión provisional, podemos constatar que la imagen del emperador cristiano está enraizada con los cambios que se producen en la época constantiniana, aún ambivalente en cuanto a su adopción abierta de modelos cristianos y caracterizada por una interesante síntesis estética e histórico-cultural. Podemos afirmar que esta génesis de una nueva forma de representar al emperador tiene su origen en las características que Constantino aplicó a su propia representación y que se fueron desarrollando a medida que él iba acrecentando su poder y su control sobre el Imperio. Estas características se basaron en nuevos referentes que rompieron con los arquetipos habituales de la Tetrarquía y que generaron un nuevo tipo de representación para el emperador cristiano. Para ello, se fundamentó en modelos antiguos, del helenismo y la tradición romana clásica, que mezcló con las nuevas ideas cristianas dentro del contexto cultural del siglo IV d.C. El nuevo modelo de Constantino presagiaba ya las formas del llamado arte bizantino, creando un nuevo tipo de expresión y profundidad en los retratos acorde con el modelo de

27. JORDÁN MONTES, J.F.: «La pervivencia del paganismo en el reinado de Honorio (395-423 d.C.)», en GONZÁLEZ BLANCO, A., FERNÁNDEZ NIETO F.J. & REMESAL RODRÍGUEZ, J. (eds): *Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y la Antigüedad Tardía. Homenaje al profesor Dr. D. José M.ª Blázquez Martínez al cumplir 65 años. Antigüedad y Cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía*. Universidad de Murcia. 1991.

28. Sobre Juliano la bibliografía es extensa. Ver, por ejemplo, SANZ SERRANO, R.: *El paganismo tardío y Juliano el Apóstata*. Ed. Akal. Véase también ATHANASSIADI, P.: *Julian. An Intellectual Biography*. London. Routledge, 1992; BROWNING, R.: 1975. *The Emperor Julian*, London, 1975.



emperador cercano al poder de Dios. Es interesante, así, observar el sincretismo no solo religioso, sino ideológico —en el sentido duméziliano— entre el mundo del paganismo tradicional grecorromano y el nuevo mundo del cristianismo, vale decir, entre la tradición cultural romana y las nuevas ideas cristianas que empiezan a imponerse progresivamente desde Constantino. Esta evolución del discurso del poder y la propaganda, que ha de basarse necesariamente en la tradición grecorromana para emprender la simbiosis cultural del «nuevo idioma» de la antigüedad tardía, se puede observar principalmente en la nueva capital, Constantinopla, y en muchas de las obras que Constantino y sus sucesores inmediatos mandaron realizar y construir. Un buen ejemplo de ello es la interesante decoración escultórica de los baños de Zeuxipo y la erección de la gran columna de pórfido en el nuevo foro de la ciudad coronada con una escultura colosal del propio Constantino. En estos años, en definitiva, se comienza a gestar esta nueva fuerza motriz, que cambia la sociedad y la política como una nueva idea y una nueva estética que se convertirá en el discurso dominante del poder y de la ideología en el Imperio romano de Oriente.

En fin, la imagen que generó Constantino sirvió de ejemplo para los emperadores posteriores, y asentó las bases iconográficas y simbólicas del nuevo modelo imperial que continuó en el Imperio de Oriente. Quienes le sucedieron, hasta Teodosio, fueron asumiendo estos símbolos, pero la fuerza política y simbólica del cristianismo fue ganando terreno a la tradición cultural romana pagana, lo que significó la paulatina pérdida de atributos del emperador. Pero el comentario y análisis de los emperadores posteriores forma parte de una investigación subsiguiente que será presentada en una nueva contribución.

### Artículos · Articles

- 15 MIGUEL SALINAS ROMO  
Apuntes en torno a las Guerras Sertorianas: evolución e impacto sobre el poblamiento y la ordenación territorial del valle del Ebro / Notes around the Sertorian Wars: Evolution and Impact on Settlement and Spatial Planning in the Ebro Valley
- 55 ALEJANDRO CADENAS GONZÁLEZ  
Contaminaciones paganas en la imagen de los primeros emperadores cristianos en la Nueva Roma: el caso de Constantino / Pagan Influences in the Image of the First Christian Emperors in the New Rome: the Case of Constantine
- 77 HENAR GALLEGO FRANCO  
Disimetrías familiares en el uso del *nomen* romano en la epigrafía del valle del Duero. Sus implicaciones jurídicas / Family Inequalities in the Use of the Roman *Nomen* in the Epigraphy of the Valley of the River Duero. Their Juridical Implications
- 95 JAVIER DEL HOYO  
Dos nuevas inscripciones halladas en Algeciras (Cádiz) / Two New Inscriptions Discovered in Algeciras (Cádiz)
- 101 PABLO MOLINA ORTIZ  
Un nuevo emparejamiento gladiatorio procedente de Éfeso / A New Gladiatorial Pairing from Ephesus
- 109 BRUNO P. CARCEDO DE ANDRÉS  
Entre Fresneña (Burgos) y Astorga. En torno a los epígrafes CIL II 2903, 2905 y 2906 / Between Fresneña (Burgos) and Astorga. About the Inscriptions CIL II 2903, 2905 & 2907
- 121 JAVIER DEL HOYO CALLEJA & MARIANO RODRÍGUEZ CEBALLOS  
Epigrafía de Clunia (Burgos) en los Cuadernos de Excavación de Blas Taracena / Clunian Epigraphy in Blas Taracena's Notebooks
- 137 DAVID SORIA MOLINA  
La expansión del Reino dacio bajo Burebista, siglo I a.C. / The Expansion of the Dacian Kingdom under Burebista, 1<sup>st</sup> c. BC
- 153 JUAN MANUEL ABASCAL PALAZÓN  
Horace Sandars (1852–1922) y la epigrafía romana de Sierra Morena / Horace Sandars (1852–1922) and the Roman Epigraphy in Sierra Morena
- 185 NARCISO SANTOS YANGUAS  
Militares galaicos en las cohortes pretorianas / Galician Soldiers among Praetorian Cohorts
- 197 EDUARDO PITILLAS SALAÑER  
Mujer y religión en los límites del mundo celta y germano en época

romana (ss. I a.C.–III d.C.): un breve apunte / Woman and Religion in the Limits of the Celtic and German World, in Roman Times (1<sup>st</sup> c. BC–3<sup>rd</sup> c. AC): a Brief Note

207 ANDRÉ CARNEIRO  
*Otium*, materialidade e paisagem nas *villae* do Alto Alentejo português em época romana / *Otium*, Materiality and Landscape in the Roman *Villae* of Alto Alentejo (Portugal)

233 ANA RODRÍGUEZ MAYORGAS  
Sobre la libertad de los antiguos. Progreso, moralidad y Antigüedad en la obra histórica de Fermín Gonzalo Morón / On the Freedom of the Ancients. Progress, Morality and Antiquity in Fermín Gonzalo Morón's Historical Work

249 RAFAEL SABIO GONZÁLEZ  
La toponimia oficial augustea en la Península Ibérica: nómina de núcleos poblacionales y principios de aplicación / The Official Augustan Toponymy in the Iberian Peninsula: List of Population Names and Principles of Application

267 JORDI PÉREZ GONZÁLEZ  
La venta de perlas en la ciudad de Roma durante el Alto Imperio / Selling Pearls in the City of Rome during the Roman Empire

### Recensiones · Book Review

- 285 Jordán Lorenzo, Ángel A.: *Concepto y uso del monumento epigráfico en la Hispania Romana durante el Principado* (JAVIER ANDREU PINTADO).
- 291 Andreu Pintado, F. Javier (ed.): *Entre Vascones y Romanos. Sobre las tierras de Navarra en la Antigüedad* (LETICIA TOBALINA PULIDO).
- 295 Álvarez Jiménez, David, Sanz Serrano, Rosa & Hernández de la Fuente, David (eds): *El espejismo del bárbaro. Ciudadanos y extranjeros al final de la Antigüedad* (ALEJANDRO CADENAS GONZÁLEZ).
- 299 Ozcáriz Gil, Pablo: *La administración de la provincia Hispania Citerior durante el Alto Imperio Romano. Organización territorial, cargos administrativos y fiscalidad* (JAVIER ANDREU PINTADO).
- 303 García Vivas, Gustavo: *Octavia contra Cleopatra. El papel de la mujer en la propaganda política del Triunvirato (44–30 a.C.)* (JAVIER ANDREU PINTADO).
- 307 Perea Yébenes, Sabino: *Officium magicum. Estudios de magia, teúrgia, necromancia, supersticiones, milagros y demonología en el mundo greco-romano* (PILAR FERNÁNDEZ URIEL).
- 311 Temin, Peter: *The Roman Market Economy* (MARCO ALVIZ FERNÁNDEZ).