

**COLEÇÃO LIÇÕES DE ARTE & DESIGN**  
**LECTURES IN ART & DESIGN COLLECTION**

**Vol. 9**

**9**

**LECTURE IN ART  
& DESIGN COLLECTION**

**Volume 9**  
ART AT THE TIME OF AUGUSTUS

**Author**  
Luís Jorge Rodrigues Gonçalves

**Scientific and editorial coordination**  
Ana Thudichum Vasconcelos  
Sofia Águas  
Susana Oliveira  
Victor M Almeida

**Edition**  
Centro de Investigação  
e de Estudos em Belas Artes  
(CIEBA)

**Graphic Design**  
Tomás Gouveia

**Graphic Edition**  
Mariana Campante

**ISBN**  
978-989-9184-35-0

**Legal deposit**  
553991/25

**Printing and finishing**  
LOURESGRÁFICA LDA

**Copy edition**  
150 exemplares

**Property**  
CIEBA: Centro de Investigação  
e de Estudos em Belas-Artes  
Universidade de Lisboa  
Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal

**Book cover**  
Veiled Augustus: photography and artistic  
montage by Cláudia Matoos (2017) National  
Museum of Roman Art. Mérida, Spain.  
Sculpture of the Veiled Augustus, Prima  
Porta type, from the Aula Sacra of the  
Theatre of Augusta Emerita.

This book was financed by national funds  
through FCT – Fundação para a Ciência  
e a Tecnologia, I.P., within the scope of the  
project UIDB/04042/2020.

Lisbon, October 2025

**COLEÇÃO  
LIÇÕES DE ARTE & DESIGN**

**Volume 9**  
ARTE NA ÉPOCA DE AUGUSTO

**Autor**  
Luís Jorge Rodrigues Gonçalves

**Coordenação científica e editorial**  
Ana Thudichum Vasconcelos  
Sofia Águas  
Susana Oliveira  
Victor M Almeida

**Edição**  
Centro de Investigação  
e de Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA)

**Projeto Gráfico**  
Tomás Gouveia

**Edição Gráfica**  
Mariana Campante

**ISBN**  
978-989-9184-35-0

**Depósito legal**  
553991/25

**Impressão e acabamento**  
LOURESGRÁFICA LDA

**Tiragem**  
150 exemplares

**Propriedade**  
CIEBA: Centro de Investigação  
e de Estudos em Belas-Artes  
Universidade de Lisboa  
Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal

**Capa do livro**  
Augusto velado: fotografia e montagem  
artística de Cláudia Matoos (2017).  
Museo Nacional de Arte Romano. Mérida,  
Espanha. Escultura de Augusto Velado tipo  
Prima Porta, proveniente da Aula Sacra do  
Teatro de Augusta Emerita.

Este livro foi financiado por fundos  
nacionais através da FCT — Fundação  
para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,  
no âmbito do projeto UIDB/04042/2020.

Lisboa, outubro 2025

**COLEÇÃO LIÇÕES DE ARTE & DESIGN**  
**LECTURES IN ART & DESIGN COLLECTION**

**Vol. 9**

**LUÍS JORGE GONÇALVES**

**ARTE NA ÉPOCA DE AUGUSTO**  
**ART AT THE TIME OF AUGUSTUS**

## ÍNDICE

12	<b>INTRODUCTION</b>
20	<b>1. AUGUSTUS: FROM HIS BIRTH TO CAESAR'S SON</b>
28	<b>2. UNIPERSONAL POWER</b>
32	<b>3. RELATIONS WITH THE PROVINCES AND THE EMERITUS</b>
32	<b>3.1. Administrative reform in the Empire</b>
32	<b>3.2. Division between the provinces</b>
32	<b>3.3. Process of colonising the provinces</b>
36	<b>3.4. Founding or re-founding cities throughout the Empire</b>
38	<b>4. PAX ROMANA</b>
42	<b>5. AUGUSTUS' SPIRITUAL INTIMACY WITH THE DIVINITIES</b>
46	<b>6. MONUMENTALISING THE LANDSCAPE</b>
50	<b>7. ARTISTIC PROGRAMME</b>
50	<b>7.1. Neo-Attic artistic model, as a surrounding plastic language</b>
50	<b>7.1.1. Greek urban model</b>
54	<b>7.1.2. Greek architectural model</b>
56	<b>7.1.3. Marbling the artwork</b>
56	<b>7.1.4. Full adoption of Greek sculptural prototypes</b>
56	<b>7.1.5. Idealisation of portraits</b>
58	<b>7.2. Exaltation of Pax Romana and the consequent era of Abundantia</b>

## ÍNDICE

13	<b>INTRODUÇÃO</b>
21	<b>1. AUGUSTO: DO SEU NASCIMENTO A FILHO DE CÉSAR</b>
29	<b>2. PODER UNIPESSOAL</b>
33	<b>3. RELAÇÃO COM AS PROVÍNCIAS E COM OS EMÉRITOS</b>
33	<b>3.1. Reforma administrativa no Império</b>
33	<b>3.2. Divisão entre as províncias</b>
33	<b>3.3. Processo de colonização das províncias</b>
37	<b>3.4. Fundação ou refundação de cidades por todo o Império</b>
39	<b>4. PAX ROMANA</b>
43	<b>5. INTIMIDADE ESPIRITUAL DE AUGUSTO COM AS DIVINDADES</b>
47	<b>6. MONUMENTALIZAÇÃO DA PAISAGEM</b>
51	<b>7. PROGRAMA ARTÍSTICO</b>
51	<b>7.1. Modelo artístico neoático, como linguagem plástica envolvente</b>
51	<b>7.1.1. Modelo urbano grego</b>
55	<b>7.1.2. Modelo arquitetónico grego</b>
57	<b>7.1.3. Marmorização da arte</b>
57	<b>7.1.4. Adoção completa dos protótipos escultóricos gregos</b>
59	<b>7.1.5. Idealização dos retratos</b>
59	<b>7.2. Exaltação da <i>Pax Romana</i> e da era de <i>Abundantia</i></b>

60	<b>7.3. Mythical genesis of Rome subliminally associated with <i>Gens Iulia</i></b>
62	<b>7.4. Enthronement of the princeps and the Gens Augusta, where the value of marriage and family was promoted</b>
68	<b>7.5. Glorification of the triumph and humiliation of the vanquished who resisted</b>
72	<b>8. ART'S IMPACT ON SOCIETY</b>
76	<b>CONCLUSION</b>
82	<b>BIBLIOGRAPHY</b>

61	<b>7.3. Génese mítica de Roma associada, subliminarmente, à <i>Gens Iulia</i></b>
63	<b>7.4. Entronização do <i>princeps</i> e da <i>Gens Augusta</i>, onde se promovia o valor do casamento e da família</b>
69	<b>7.5. Glorificação do triunfo e humilhação dos vencidos que resistissem</b>
73	<b>8. IMPACTO DA ARTE NA SOCIEDADE</b>
77	<b>CONCLUSÃO</b>
82	<b>BIBLIOGRAFIA</b>



**COLEÇÃO LIÇÕES DE ARTE & DESIGN**  
**LECTURES IN ART & DESIGN COLLECTION**

**Vol. 9**

**LUÍS JORGE GONÇALVES**

**ARTE NA ÉPOCA DE AUGUSTO**  
**ART AT THE TIME OF AUGUSTUS**

"(...) painters and poets have always had an equal right to dare to do whatever they wanted."

Horace, *The Art of Poetry*: 9-10

"(...) the humblest sculpture will reproduce finger-nails and mimic soft hair in bronze though he has no luck with the overall effect of his work as he is unable to create a whole."

Horace, *The Art of Poetry*: 31-35

"Others, I have no doubt, will forge the bronze to breathe with suppler lines, draw from the block of marble features quick with life, plead their cases better, chart with their rods the stars that climb the sky and foretell the times they rise. But you, Roman, remember, rule with all your power the peoples of the earth. These will be your arts: to put your stamp on the works and ways of peace, to spare the defeated, break the proud in war."

Virgil, *The Aeneid*, VI, 847-853

“(…) a pintores e a poetas igualmente se concedeu,  
desde sempre, a faculdade de tudo ousar.”

Horácio, *Arte Poética*: 9-10

“(…) o mais ínfimo dos escultores moldará, unhas no bronze e até  
nele imitará cabelos sedosos, mas será infeliz no acabamento  
da obra por não saber criar o todo.”

Horácio, *Arte Poética*: 31-35

“Outros, estou certo, poderão modelar com mais gráceis linhas  
figuras de bronze que pareçam respirar, acredito até que serão  
capazes de arrancar ao mármore rostos que falem, pleitearão  
melhor as causas, descreverão com o ponteiro os caminhos do  
céu e predirão o nascimento das estrelas. A ti, Romano, não o  
esqueças, cabe-te governar os povos com o teu poder. Estas  
serão as tuas artes: ditar normas para a paz, ser clemente para  
com os vencidos e submeter os soberbos pela força.”

Vergílio, *A Eneida*, VI, 847-853

## INTRODUCTION

The lesson entitled “Art at the Time of Augustus” is part of the History of Art I course. It corresponds to lesson 10 and theme 5, entitled “Art in the Ancient City”. Its objectives are as follows:

- Assimilate the time of Augustus;
- Understand the mechanisms by which he came to power;
- Characterise his ideological discourse;
- Understand the function of art and its political objectives;
- Define art at the time of Augustus;
- Dissect the political discourse in art;
- Objectify the scope of artistic reforms in Roman society.

### 12

It is a narrative lesson for the first year of the different graduate degrees (Painting, Sculpture, Equipment Design, Communication Design, Multimedia Art, Art and Heritage Sciences, Drawing and General Studies etc.) of the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon.

This topic is vast and could be developed in greater depth. However, the content presented here has been prepared for the first semester of first-year students and with the aim of providing them with an appropriate cultural and civic assimilation. We are aware that, in certain respects, development transcends the artistic sphere. Augustus’ rise to power, for example, shows how the political context influenced Roman art. The narrative behind the works of art depended on political discourse and symbolic aspects, which those in power used to legitimise themselves.

The Romans brought art into everyday life. In Augustus’ time, every detail was considered for political legitimisation. The institutional “revolution” advocated by Augustus did not seek ruptures, but rather the notion that everything was preserved. However, there was a profound change in the nature of power and today, some 2050 years later, we have a true understanding of the “revolution” that changed the

## INTRODUÇÃO

A aula intitulada “Arte na época de Augusto” integra-se na unidade curricular de História da Arte I. Corresponde à aula 10 e ao tema 5, intitulado a “Arte na Cidade Antiga”. Os objetivos são os seguintes:

- Integrar a época de Augusto;
- Entender os mecanismos com que chegou ao poder;
- Caracterizar o seu discurso ideológico;
- Compreender a função da arte nos seus objetivos políticos;
- Definir a arte na época de Augusto;
- Dissecar o discurso político na arte;
- Objetivar o alcance das reformas artísticas na sociedade romana.

Trata-se de uma aula narrativa para o primeiro ano das diferentes licenciaturas (Pintura, Escultura, Design de Equipamento, Design de Comunicação, Arte Multimédia, Ciências da Arte e do Património, Desenho e Estudos Geais) da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Este tema é vasto, permitindo desenvolvimentos mais aprofundados. No entanto, o conteúdo aqui apresentado foi elaborado para alunos do primeiro ano, do primeiro semestre, com o objetivo de lhes proporcionar uma integração cultural e cívica adequada. Há a consciência de que, em determinados aspetos, o desenvolvimento transcende o âmbito artístico. A ascensão ao poder de Augusto, por exemplo, evidencia como o contexto político influenciava a arte romana. A narrativa por detrás das obras de arte dependia do discurso político e de aspetos simbólicos, cujos detentores do poder usavam para se legitimar.

Os romanos trouxeram a arte para o quotidiano. Na época de Augusto todos os detalhes eram considerados para uma legitimação política. A “revolução” institucional preconizada por Augusto não procurava ruturas, mas antes a noção de que tudo se conservava. No entanto, houve uma alteração profunda da natureza do poder e que hoje, cerca de 2050 anos depois, temos a verdadeira perceção da “revolução”

character of power. There is currently a debate on the concept of “revolution”. François Furet saw revolution as both hope and disillusionment (Furet, 1978). We also discuss the game of words between “revolution” and “evolution”, the former implying a clean break and the latter just a subtle transformation. In contemporary times, there are examples of political systems that have transitioned from dictatorships to democracies and maintained the political bodies of authoritarian regimes. The opposite has also happened and is happening today, i.e. democracies that put despots in power by changing electoral laws to favour the dominant political group. Once in power, amendments are made to the number of mandates or possible consecutive re-elections, with the justice system and the media being put under subtle control.

14 With Augustus there was “revolution” and “evolution”. The hope for “revolution” was launched by his ideology of the *Pax Romana*. This was linked to the closing of the doors of the Temple of Janus, which meant work, land, abundance, and food, in other words, a better life for the citizens of Rome and for those who settled in the provinces to start a new life. After almost seventy years of civil wars, peace made people feel safe and gave them hope. The artistic language of official art was supposed to reflect this new era. Disappointment lay above all with those who did not materially benefit from the new era. The “evolution” was the process itself. Octavian, who later took on the name Augustus, subtly became the effective source of power and institutionalised the Republic’s greatest fear: one-man power.

History is the future and it is always a lesson for humanity. When we look at art in the time of Augustus, we’re analysing a time of “total art works”, where the different arts reached every aspect of society. A Roman lived surrounded by works of art in terms of urbanism, architecture, sculpture, painting, the performing arts and literature. In other words, art could be found in the urban organisation and architecture of the city, in its squares, streets, public spaces and buildings, such as theatres, thermal baths and amphitheatres, where there were iconographic programmes, with sculptures, frescoes and mosaics. Art was also experienced in military parades, theatre performances and religious festivities. The arts were present in every moment of daily life, a novelty brought by Augustus and which we are still continuing today.

institucional que alterou o caráter do poder. Nos nossos dias, debatemos o conceito de “revolução”. François Furet considerou a revolução como a esperança e a desilusão (Furet, 1978). Discutimos ainda o jogo de palavras entre “revolução” ou “evolução”, esta última, como transformação sutil, face ao corte da “revolução”. Na contemporaneidade, há exemplos de sistemas políticos que a partir de ditaduras, transitaram para democracias, com os órgãos políticos dos regimes autoritários. O contrário também aconteceu e está a acontecer, ou seja, democracias que institucionalizam déspotas no poder, através da alteração de leis eleitorais, que favorecem o grupo político dominante, como o fim do limite de mandatos, ou possíveis reeleições consecutivas, e o controlo subtil do sistema de justiça e dos meios de comunicação.

Com Augusto houve “revolução” e “evolução”. A esperança da “revolução” foi lançada pela sua ideologia da *Pax Romana*. Esta estava ligada ao encerramento das portas do Templo de Jano, o que significava trabalho, terra, abundância, comida, ou seja, uma vida melhor para os cidadãos de Roma e para os que foram instalados nas províncias, onde iniciariam uma nova vida. A paz, após quase setenta anos de guerras civis, era uma segurança e uma esperança. A linguagem artística da arte oficial devia refletir essa nova era. A desilusão estava, sobretudo, naqueles que não se beneficiaram, na sua vida material, com a nova era. A “evolução” foi o próprio processo. De forma subtil foi-se colocando em Octávio, que se transformou em Augusto, as fontes efetivas do poder, institucionalizando o maior temor da República: o poder unipessoal.

A história é futuro e é sempre uma lição, para a humanidade. Quando abordamos a arte na época de Augusto analisamos uma época de “obra de arte total”, onde as diferentes artes chegaram a todos os aspetos da sociedade. Um romano vivia rodeado de obras de arte ao nível do urbanismo, da arquitetura, da escultura, da pintura, das artes performativas e da literatura. Por outras palavras, a arte encontrava-se na organização urbana e na arquitetura da cidade, nas suas praças, ruas, espaços e edifícios públicos, como os teatros, as termas e os anfiteatros, onde existiam programas iconográficos, com esculturas, frescos e mosaicos. A arte era ainda vivenciada nos desfiles militares, nas representações teatrais e nas festividades religiosas. As artes presentes, em todos os momentos da vida quotidiana, foram

As Tonio Hölscher observed, contrary to contemporary art, Roman art was not obsessed with creativity and innovation in plastic forms (Hölscher, 1993). However, at the time of Augustus there was innovation in narrative and symbolism. To paraphrase the words of Henrich Wölfflin (2000) with respect to the Baroque, with Augustus the plastic forms gained a significant content of their own that was not related to the themes. There was also a consolidation in the artistic grammar and technological knowledge.

The political stability achieved at the time of Augustus allowed Roman pragmatism to respond to engineering challenges, which materialised in works of art. There was also the global strategic vision for all the provinces initiated by Julius Caesar, which was distinct from that of the Republican era. Art was a unifying factor, because it gave a Roman or any inhabitant of the empire, even those who were not Roman citizens and were just moving around the territory, a feeling of familiarity and grandeur. The political process of Augustus also allowed accumulation of knowledge and consolidation of an artistic grammar that lasted during the imperial period.

16

## II

For these reasons, the topic of “Art at the time of Augustus” is justified because it corresponds to a remarkable period in the ancient world. In the imagination of Western Civilisation, this was a decisive era in the construction of identity, centred on two contemporary characters: Augustus (with Julius Caesar) and Jesus Christ.

It was under the power of Augustus and later his heir, Tiberius, that Jesus was born and lived. The art at the time of Augustus reached all parts of the Empire. Even after his death, the reflections of that art were commented on by Jesus, with regard to a coin, in the following passage from St Mark’s Gospel:

“Bring me a coin so I can see it. They took the coin, and Jesus asked, “Whose figure and inscription are on this coin?” They answered, “Caesar’s”. Then Jesus said, “ Therefore render to Caesar the things that are Caesar’s, and to God the things that are God’s.” (Mark, XII 13–17”).

uma novidade que Augusto trouxe e, nos nossos dias, ainda somos continuadores.

Como observou Tonio Hölscher, a arte romana não era obcecada pela criatividade e pela inovação das formas plásticas, como o é a arte contemporânea (Hölscher, 1993). No entanto, na época de Augusto houve inovação na narrativa e na simbologia. Parafrazeando Henrich Wölfflin (2000), que aplicou à arte do barroco, com Augusto as formas plásticas, ganharam um conteúdo significativo próprio que não é dos temas. Também houve uma consolidação na gramática artística e nos conhecimentos tecnológicos.

A estabilidade política, concretizada por Augusto, permitiu que o pragmatismo romano respondesse a desafios de engenharia, que se concretizaram em obras de arte. Houve ainda uma visão estratégica global, iniciada por Júlio César, diferente da época republicana, para todas as províncias, onde a arte foi um fator de união, porque dava a um romano, ou a um habitante do império, que não fosse cidadão e que se deslocasse pelo território, um sentimento de familiaridade e de imponência. O processo político de Augusto permitiu ainda, um acumular de conhecimento e a consolidação de uma gramática artística que perdurou no período imperial.

17

## II

Pelas razões invocadas, o tratamento do tema “Arte da época de Augusto”, justifica-se por corresponder a um período marcante do mundo antigo. No imaginário da Civilização Ocidental trata-se de uma era determinante na construção da identidade, centrada em duas personagens contemporâneas: Augusto (com Júlio César) e Jesus Cristo.

Foi sob poder de Augusto, e mais tarde do seu herdeiro, Tibério, que Jesus nasceu e viveu. A arte da época de Augusto chegava a todas as partes do Império. Já após a sua morte, os reflexos da sua arte não deixam de ser comentados por Jesus, através de uma moeda, na seguinte passagem do evangelho de S. Marcos:

“Trazei-me uma moeda para que eu a veja”. Eles levaram a moeda, e Jesus perguntou: “De quem é a figura e a inscrição que estão nessa moeda?” Eles responderam: “De César”. Então Jesus disse: “Dai, pois, a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus” (Marcos, XII 13-17”).

This extract reflects how, through the image in a coin, Rome's power reached an extensive empire of around 6 million square kilometres, from *Olisipo* to Jerusalem. The image portraying the profile of Caesar, which in this case must have been that of Tiberius, showed the inhabitants of Judea who the earthly rulers were. The same happened in the province of Lusitania.

With Augustus, art served Rome's most intimate purpose, religion, and peace and unity on the borders of the Empire were linked to this endeavour. As Cicero said, "the Romans were not more numerous than the Hispanics, they did not have the strength of the Gauls, the cunning of the Carthaginians or the arts of the Greeks, but they were more religious, *sed pietate ac religione*" (Cicero, *De Haruspicum responso* 19)<sup>1</sup>. This was the intimate character of the art of Augustus' time, its religiosity, with adherence to the State and the Arts that resulted from the regulations being part of the religious process.

One of the most attractive themes in the study of art at Augustus' time would be to identify the brains behind the ambitious artistic project. The creation of this programme involved men close to Augustus that understood the function of the image in its entirety. It all started from an ideological centre that planned many details and passed them on to the artists who executed them. Unfortunately, there are few sources on this subject.

1 Quam volumus licet, patres conscripti, ipsi nos amemus, tamen nec numero Hispanos nec robore Gallos nec calliditate Poenos nec artibus Graecos nec denique hoc ipso huius gentis ac terrae domestico nativoque sensu Italos ipsos ac Latinos, sed pietate ac religione atque hac una sapientia, quod deorum numine omnia regi gubernarique perspeximus, omnis gentis nationesque superavimus

Este extrato reflete como através da imagem, de uma moeda, o poder de Roma chegava a um Império tão extenso, de cerca de 6 milhões de km<sup>2</sup>, de *Olisipo* a Jerusalém. A imagem de César, que neste caso devia ser a de Tibério, mostrava aos habitantes da Judeia quem eram os governantes terrenos, através do seu retrato de perfil. O mesmo acontecia na província da Lusitânia.

A arte com Augusto serviu o propósito mais íntimo de Roma, a religião, estando vinculadas a este intento a paz e a unidade nas fronteiras do Império. Como referiu Cícero, “os romanos não eram mais numerosos que os hispanos, não tinham a força dos gauleses, a astúcia dos cartagineses e as artes dos gregos, mas eram mais religiosos, *sed pietate ac religione*” (Cícero, *De Haruspicum responso* 19)<sup>1</sup>. Este era o caráter íntimo da arte da época de Augusto, a sua religiosidade, sendo a adesão ao Estado e a Arte que resultava das normativas, parte do processo religioso.

Um dos temas mais apetecíveis do estudo da arte, na época de Augusto, seria de conseguir identificar os cérebros por detrás do ambicioso projeto artístico. A criação deste programa envolveu homens próximos de Augusto, que compreenderam a função da imagem na sua totalidade. Partiu de um centro ideológico que planeou muitos detalhes e os transmitiu aos artistas que executaram. Infelizmente este é um tema parco em fontes.

1 Quam volumus licet, patres conscripti, ipsi nos amemus, tamen nec numero Hispanos nec robore Gallos nec calliditate Poenos nec artibus Graecos nec denique hoc ipso huius gentis ac terrae domestico nativoque sensu Italos ipsos ac Latinos, sed pietate ac religione atque hac una sapientia, quod deorum numine omnia regi gubernarique perspeximus, omnis gentis nationesque superavimus

## 1 AUGUSTUS: FROM HIS BIRTH TO CAESAR'S SON

Gaius Octavius ou Octavian (*Gaius Octavius*) was born on 23 September 63 BC in Rome, the son of Gaius Octavius, who came from *Gens Octavia* and Acia (85 - 43 BC), daughter of Julia Caesonia, Julius Caesar's sister, who came from *Gens Iulia*. She also had a sister, Octavia (69 - 11 BC).

According to Suetonius, in his *Life of the Twelve Caesars*, Gaius Octavian's conception was divine:

"When Acia attended a solemn sacrifice in honour of Apollo in the middle of the night, she had her litter placed in the temple and fell asleep, staying there while the other matrons went home; then a serpent approached her crawling, and moved away shortly afterwards; when she woke up, Acia was purified, as if she had just come out of her husband's arms; from then on, a spot with the image of a serpent appeared on her body, an image that she could not make disappear, and so she was forced to attend public baths more often; Augustus was born nine months later, and for this reason he was considered the son of Apollo (Suetonius: Augustus, XCIV)".

20

After his father's death in 59 BC, Octavian, who was four years old at the time, went to live with his grandmother Julia Caesonia, returning to his mother's house after her death when he was 11. In 49 BC, at the age of fourteen, he donned the manly toga and, the following year, was appointed by Julius Caesar to be in charge of the Greek Games in honour of the Temple of *Venus Genetrix*. This deity was the mother of Aeneas, considered by Julius Caesar to be the origin of *Gens Iulia*, as well as the goddess of motherhood. Dedicated by Julius Caesar in 46 BC, the Temple of *Venus Genetrix* was the result of a promise to build a temple that goddess, but the construction was postponed due to the Battle of Pharsalia in 48 BC (Ghisellini, 2008).

In the context of the wars between Julius Caesar and Pompeius, Octavian was 15 years old and travelled to Hispania to meet his great-uncle, where he earned his respect. On the *Ides of March* (15 March) of 44 BC, when Caesar was assassinated in the Senate, Octavian was in military training

## 1 AUGUSTO: DO SEU NASCIMENTO A FILHO DE CÉSAR

Caio Octávio ou Octaviano (*Gaius Octavius*), nasceu a 23 de setembro de 63 a.C., em Roma, filho de Caio Octávio, oriundo de *Gens Octavia* e de Ácia (85 - 43 a.C.), filha de Júlia Caesônia, irmã de Júlio César, sendo originária da *Gens Iulia*. Teve ainda uma irmã, Octávia (69 - 11 a.C.).

Segundo Suetônio, na obra *Vida dos doze Césares*, a concepção de Caio Octávio foi divina:

“Tendo Ácia, em plena noite, assistir a um sacrifício solene em honra de Apolo, mandou colocar a sua liteira no templo e adormeceu, ali permanecendo enquanto as outras matronas voltavam para casa; ora uma serpente aproximou-se dela, rastejando, e afastou-se pouco depois; ao acordar, Ácia purificou-se, como se acabasse de sair dos braços do marido; desde então apareceu-lhe no corpo uma mancha com a imagem de uma serpente, imagem que não pôde fazer desaparecer, e de tal sorte que se viu obrigada a não comparecer nos banhos públicos; Augusto nasceu nove meses depois, e por isso o consideravam filho de Apolo (Suetônio: Augustus, XCIV)”.

21

Após a morte de seu pai em 59 a.C., Octávio, que na altura tinha quatro anos, foi viver com a avó Júlia Caesônia, retornando à casa da mãe após o falecimento desta, quando tinha 11 anos. Em 49 a. C., com catorze anos, vestiu a toga viril e, no ano seguinte, foi nomeado, por Júlio César, responsável pelos Jogos Gregos em honra do Templo de *Venus Genetrix*. Esta divindade era a mãe de *Eneas*, considerada por Júlio César como a origem de *Gens Iulia*, também deusa da maternidade. O templo de *Venus Genetrix*, dedicado por Júlio César em 46 a.C., resultou da promessa de construir um templo a Venus Victrix, no entanto, a edificação foi adiada devido à Batalha de Farsália ocorrida em 48 a.C. (Ghisellini, 2008).

No contexto das Guerras entre Júlio César e Pompeu, Octávio tinha 15 anos e deslocou-se à Hispânia para encontrar o tio-avô, onde ganhou o seu respeito. Nos *Idos de Março* (15 de Março) de 44 a.C., quando César foi assassinado no Senado, Octávio encontrava-se em treino militar no Norte da Grécia. Quando soube da notícia navegou para *Brundísio*,

in northern Greece. When he heard the news, he sailed to *Brundisium*, where he learnt that he was Julius Caesar's heir. He honoured his great-uncle, now his father under Roman law, and changed his name to *Gaius Julius Caesar Octavianus*.

On 6 May 44 BC, he entered Rome and found Mark Antony, consul at the time, surrounded by Julius Caesar's assassins, in a situation of "rotten peace". Octavian tried to attract Julius Caesar's veteran legionaries (Kitty & Ferguson, 1981) by paying them a salary of 500 denarii<sup>2</sup>.

During the summer, he managed to win the support of Caesarists and moderate opponents of Caesar, who saw him as a lesser evil and hoped to manipulate him to get rid of Mark Antony. After an initial conflict with Mark Antony, he ended up allying with him and together they defeated Caesar's opponents at the Battle of Philippi in 42 BC. In the *Gestae Divi Augusti* it is written:

"Those who slew my father I drove into exile, punishing their deed by due process of law, and afterward, when they waged war, I twice defeated them in battle and put the country in order (*Gestae Divi Augusti*: 1-2)".

## 22

In 43 BC, he formed the Second Triumvirate with Mark Antony and Marcus Lepidus and, to consolidate the agreement, he married his sister Octavia to Mark Antony, which resulted in two daughters, Antonia Major and Antonia Minor. In 42 BC, to strengthen his political ties with Caesar's veterans, he deified his great-uncle and added "son of the Divine" (*Divi Filius*) to his name, becoming Gaius Julius Caesar, Son of the Divine (*Gaius Julius Caesar Divi Filius*).

In 40 BC Octavian married Scribonia (granddaughter of Pompeius and Lucius Cornelius Sila) for political reasons. His daughter Julia was born in 39 BC, but that same year he divorced her married Livia, who already had two sons,

2 The annual salary of a legionary under Julius Caesar was around 225 denarii. In Pompeii, prices such as those of 1 kg of bread were displayed on the walls of the market. In 79 AD, with 1 denarius you could buy about 8 kg of bread, which means that with 500 denarii you could buy 4000 kg of bread. In 2024, the price of 1 kg of bread is around €2, so it would take €8,000 to buy 4,000kg of bread. In the New Testament, in the Parable of the Labourers in the Vineyard, told by Jesus (Matthew 20:2), it is mentioned that 1 denarius was the daily wage of the labourers (that would be a good wage!): "He agreed with them to pay them a day's wage and sent them out to work in his vineyard". In John 12:5, it is also mentioned: "Why wasn't this perfume sold for the equivalent of three hundred days' wages, to help the poor?". We must take into account the inflation of the currency, the price of grain in Pompeii and the payment of wages in the Gospel passages.

onde tomou conhecimento que era o herdeiro de Júlio César. Homenageou o tio-avô, agora seu pai perante a lei romana, e alterou o seu nome para Caio Júlio César Octaviano (*Caius Julius Caesar Octavianus*).

A 6 de maio de 44 a.C., entrou em Roma e encontrou Marco António, cônsul na altura, cercado pelos assassinos de Júlio César, numa situação de “paz podre. Octávio procurou atrair os legionários veteranos de Júlio César (Kitty & Ferguson, 1981), pagando-lhes um salário de 500 denários<sup>2</sup>. Durante o verão, conseguiu angariar o apoio de cesaristas e opositores moderados de César, que viam nele um mal menor e esperavam manipulá-lo para se livrarem de Marco António. Após um conflito inicial com Marco António, acabou por se aliar a este e, juntos, venceram os opositores de César na Batalha de *Filipos*, em 42 a.C. Na *Gestae Divi Augusti* está escrito:

“Aqueles que mataram meu pai eu dirigi para o exílio, punindo sua ação pelo devido processo legal, e depois, quando travei guerra, eu duas vezes os derrotei em batalha e coloquei o país em ordem (*Gestae Divi Augusti*: 1–2)”.

Em 43 a.C., formou o Segundo Triunvirato com Marco António e Emílio Lépidio e, para consolidar o acordo, casou a sua irmã Octávia com Marco António, do qual resultaram duas filhas, Antónia Maior e Antónia Menor.

No ano de 42 a.C., para fortalecer os seus laços políticos com os veteranos de César, deificou o tio-avô e acrescentou ao seu nome “filho do Divino” (*Divi Filius*), tornando-se Caio Júlio César, Filho do Divino (*Gaius Julius Caesar Divi Filius*).

Em 40 a.C. Octávio casa-se com *Scribonia* (neta de Pompeu e de Lúcio Cornélio Sila), por motivos políticos. A sua

2 O salário anual de um legionário durante o comando de Júlio César era de aproximadamente 225 denários. Em Pompeia foram afixados, nas paredes do mercado alguns preços, como o kg de pão.

No ano de 79 d.C., com 1 denário era possível comprar cerca de 8 kg de pão, o que significa que com 500 denários se compravam 4000 kg de pão. Em 2024, o preço de 1 kg de pão é de cerca de 2€, seriam necessários 8000€ para comprar 4000 kg de pão. No Novo Testamento, na Parábola dos Trabalhadores da Vinha, contada por Jesus (Mateus 20:2), menciona-se que 1 denário era o salário diário dos trabalhadores (seria um bom salário!): “Ele combinou com eles o pagamento de um dia de salário e os enviou para trabalhar em sua vinha”. Em João 12:5, também se menciona: “Por que este perfume não foi vendido pelo equivalente a trezentos dias de salário, para ajudar os pobres?”. Devemos ter em conta a inflação da moeda, o preço dos cereais em Pompeia e o pagamento dos salários nas passagens dos Evangelhos.

Tiberius and Drusus, from her first marriage to Tiberius Claudius Nero.

The agreement for the Second Triumvirate lasted until the rivalries between Octavian and Mark Antony culminated, on 2 September 31 BC, in the Battle of Actium and the suicides of Mark Antony and Cleopatra. With the Battle of Actium he eliminated his last rival, both politically and militarily, which represented a victory over a very prestigious internal adversary with numerous allies in Rome (Grimal, 1997).

Octavian now needed symbolic and military legitimisation with an external enemy. The symbolic legitimisation is narrated by Suetonius in his biography of Augustus:

“(…) after taking Alexandria he had Alexander the Great tomb opened, saw the body, gazed at it, placed a golden crown on his head and covered it with flowers. Augustus was asked if he also wanted to see the body of Ptolemy, and he replied that he had come to see a king and not dead people (Suetonius: Augustus, XXII)”.

This symbolic act represents a passing of the baton and the assumption of victory over Cleopatra and the Ptolemaic dynasty. In a society of elders such as Rome was, Octavian was still young, 32 years old, the age of Alexander the Great when he died, and he needed the legitimisation of the age of the conqueror of the Persian Empire.

The legitimisation from a war against an external enemy came in 29 BC, when Octavian turned his attention to the conquest and pacification of the Cantabria in Hispania, taking personal command of the military campaigns (Montenegro, 1985). With his victory in the Cantabrian Wars in 26 BC, after his return to Rome he performed the symbolic act of closing the doors of the Temple of Janus (Montenegro, 1985). In *Res Gestae Divi Augusti*, he states:

“It was the will of our ancestors that the gateway of Janus Quirinus should be shut when victories had secured peace by land and sea throughout the whole empire of the Roman people; from the foundation of the city down to my birth, tradition records that it was shut only twice, but while I was the leading citizen the senate resolved that it should be shut on three occasions. (*Gestae Divi Augusti*: II-13)”.

filha Júlia nasce a 39 a.C., mas nesse ano divorcia-se e voltou a casar-se com Lívia, que já tinha dois filhos, Tibério e Druso, do primeiro casamento com Tibério Cláudio Nero.

O acordo do Segundo Triunvirato perdurou até que as rivalidades entre Octávio e Marco António culminaram, em 2 de setembro de 31 a.C., na Batalha de Áccio e nos suicídios de Marco António e Cleópatra. Com a Batalha de Áccio eliminou o último rival, tanto no campo político como no militar, representando uma vitória sobre um adversário interno muito prestigiado e com numerosos aliados em Roma (Grimal, 1997).

Octávio necessitava agora de uma legitimação simbólica e militar com um inimigo externo. A legitimação simbólica é narrada por Suetónio, na biografia de Augusto:

“(…) após tomar Alexandria mandou abrir o túmulo de Alexandre Magno, viu o corpo, contemplou-o, colocou-lhe uma coroa de ouro na cabeça e cobriu-o de flores. Perguntaram a Augusto se pretendia ver, igualmente, o corpo de Ptolomeu e respondeu que veio para ver um rei e não mortos (Suetónio: Augusto, XXII)”.

Este ato simbólico representa uma passagem de testemunho e o assumir da vitória sobre Cleópatra e a dinastia Ptolomaica. Numa sociedade de anciãos, como era a romana, Octávio era ainda jovem, tinha 32 anos, a idade de Alexandre Magno quando morreu, e necessitava da legitimação da idade do conquistador do Império Persa.

A legitimidade pela guerra contra um inimigo externo deu-se em 29 a.C., quando Octávio se voltou para a conquista e pacificação dos Cântabros, na Hispânia, assumindo pessoalmente o comando das campanhas militares (Montenegro, 1985). Com a vitória nas Guerras Cântabras, em 26 a.C., realizou como ato simbólico, após o seu regresso a Roma, o fecho das portas do Templo de Jano (Montenegro, 1985). Em *Res Gestae Divi Augusti* refere-se:

“Janus Quirinus, que nossos antepassados mandaram fechar sempre que havia paz, assegurada pela vitória, em todo o domínio do povo romano em terra e mar, e que, antes de meu nascimento é registrado para ter sido fechado, mas duas vezes em todos desde a fundação da cidade, o Senado ordenou ser fechado três vezes enquanto eu era prínceps” (*Gestae Divi Augusti*: II-13)”.

This event was also registered by Suetonius in “*The Twelve Caesars*”:

“As a sign that he had won peace on land and at sea, and in record time, the gates of the temple of Janus Quirinus were closed, having previously only been closed twice before his day. He received the lesser triumph of an ovation after the battle of Philippi, and again after Sicily. He celebrated three full *curules* (maximum triumph when riding a car) on three successive days for his victories in Dalmatia, in Actium, and in Alexandria. (Suetonius: Augustus, XXII)”.

Janus, a deity with two faces on opposite sides, ruled Lazio and had passed on money, trade and agriculture to the region. Janus lived in the mountains, protected the crops and invented garlands and ships (Grimal, 1996). These were activities that could thrive in peace.

Octavian was also heir to a vision of the Roman world, because Julius Caesar tried to change the model of Rome as the property of a few families “eager to share posts and profits” (Grimal, 1997: 19), looking for the foundations of a new order. The process of creating a multicultural Empire and with a predominantly Greco-Roman flavour began with Augustus. Rome’s provinces went from being a territory of resource exploitation to one of colonisation.

Octavian was fully aware of the historic moment he was living in, as can be seen from the *Gestae Divi Augusti*:

“At the age of nineteen on my own responsibility and at my own expense I raised an army, with which I successfully championed the liberty of the republic when it was oppressed by the tyranny of a faction. On that account, the Senate passed decrees in my honour enrolling me in its order in the consulship of Gaius Pansa and Aulus Hirtius, assigning me the right to give my opinion among the consulars and giving me the empire. It ordered me as a *propraetor* to provide in concert with the consuls that the republic should come to no harm. In the same year, when both consuls had fallen in battle, the people appointed me consul and *triumvir* for the organization of the republic. (*Gestae Divi Augusti*: 1- 1)”.

Este acontecimento também foi fixado por Suetônio, em “Os Doze Césares” ao escrever sobre o episódio:

“O templo de Jano Quirino, apenas fechado duas vezes, antes dele, depois da fundação de Roma, durante o seu principado num lapso de tempo muito menos longo, esteve três, graças ao restabelecimento da paz quer em terra quer no mar. Encontrou depois da guerra de Filipos e em seguida após a da Sicília. Celebrou três triunfos *curules* (triumfo máximo que se fazia de carro) os da Dalmácia, de Áccio e Alexandra; todos durante três dias consecutivos (Suetônio: Augusto, XXII)”.

Jano, divindade com duas faces em lados opostos, governava o Lácio e tinha transmitido à região o dinheiro, o comércio e a agricultura. Vivia nas montanhas, protegia as colheitas e inventou as grinaldas e os navios (Grimal, 1996). Eram atividades que podiam prosperar com a paz.

Octávio era ainda herdeiro de uma visão do mundo romano, porque Júlio César tentou mudar o modelo de Roma como propriedade de algumas famílias “*ávidas a repartir entre si os lugares e os proveitos*” (Grimal, 1997: 19), procurando os fundamentos de uma nova ordem. Com Augusto iniciou-se o processo de criação de um Império multicultural, com a predominância do matiz greco-romano. As províncias de Roma passaram de território de exploração de recursos para território de colonização.

Octávio tinha plena consciência do momento que vivia, conforme se infere da *Gestae Divi Augusti*:

“Com a idade de dezanove anos, por iniciativa própria e às minhas próprias custas, eu criei um exército por meio do qual eu restaurei a liberdade da república, que havia sido oprimido pela tirania de uma facção. Devido a tal serviço o Senado, com resoluções elogiosas, me inscreveu em sua ordem, no consulado de Gaius Pansa e Aulus Hirtius, dando-me ao mesmo tempo precedência consular em votar. Também me deu o imperium. Como propraetor me ordenou, junto com os cônsules, ‘ver que a república não sofreu nenhum dano.’ No mesmo ano, além disso, como ambos os cônsules haviam caído em guerra, o povo me elegeu cônsul e um triunvir para salvar a Constituição (Gestae Divi Augusti: I- 1)”.

## 2 UNIPERSONAL POWER

28

After the Battle of Actium on 2 September 31 BC, Octavian controlled all the mechanisms of power. He was heir to his great-uncle Julius Caesar, by whom he had been adopted, he had the largest fortune in Rome, inherited from his great-uncle and as successor to the Ptolemies in Egypt, whose assets did not revert to the public treasury, and he had control of the armies. Rome was still a Republic and Octavian had not yet been invested with any official power, since his *tribunicia potestas* had not been renewed. He intended to reform the Roman state while maintaining the constitutional mechanisms. The Senate granted him more and more honours and prerogatives. However, the problem Octavian had was how to change everything leaving the appearance that nothing had changed, in other words, a “revolution” that looked like a slight “evolution” of the political system. The foundations of effective power were the “*imperium and potestas tribunicia*” (Grimal, 1997).

In essence, Octavian was trying to avoid the same mistakes as Julius Caesar, who was elected dictator every year and was attempting to be dictator for life when he was assassinated. Octavian controlled the Roman state in all its political, military and economic dimensions, but he wanted to give the impression that the institutions of the Republic could function without him.

In 27 BC, legitimised by the campaigns against the Cantabrians, Octavian formally returned to the Senate and the Roman people the extraordinary powers he had assumed during the war against Mark Antony. His powers were renewed, and he received another *imperium*, with more *auctoritas* than the other magistrates (consuls and proconsuls), and a *potestas tribunicia* which gave him the right of veto throughout the Empire and was not subject to any veto (Grimal 1997).

He received the title *Augustus*, which meant “worthy of veneration and honour”, marking his sacred position based on the *universorum* of the Roman Senate and People - SPQR (*Senatvs Popvlvsqve Romanvs* – SENATVSPOPVLVSQVERO-MANVS) (Grimal, 1997).

Após a Batalha de Áccio, a 2 de setembro de 31 a.C., Octávio controlava todos os mecanismos do poder. Era herdeiro do seu tio-avô, Júlio César, por quem tinha sido adotado, possuía a maior fortuna de Roma, por via da herança de seu tio-avô e como sucessor dos Ptolomeus no Egito, cujos bens não reverteram para o tesouro público, e possuía o controle dos exércitos. Roma ainda era uma República e Octávio ainda não fora sido investido de nenhum poder oficial, uma vez que a sua *potestas* de triunvirato não tinha sido renovada. Propunha-se reformar o Estado Romano mantendo os mecanismos constitucionais. O Senado foi-lhe concedendo cada vez mais honras e prerrogativas. No entanto, o problema que Octávio tinha de resolver passava por modificar tudo, deixando a aparência que nada tinha mudado, por outras palavras, uma “revolução” com a aparência de uma ligeira “evolução” do sistema político. Os fundamentos do poder efetivo eram o “*imperium e potestas tribunicia*” (Grimal, 1997).

29

Na sua essência, Octávio procurava evitar os mesmos erros de Júlio César, eleito ditador anualmente, com a tentativa de o ser vitaliciamente, quando foi assassinado. Ora, Octávio controlava o Estado Romano em toda a sua dimensão política, militar e económica, mas queria dar a sensação de que as instituições da República funcionavam sem a sua presença.

Em 27 a.C., legitimado com as campanhas contra os Cântabros, Octávio devolveu formalmente ao Senado e ao povo romano os poderes extraordinários assumidos durante a guerra contra Marco António. Os poderes foram-lhe renovados, recebendo mais um *imperium*, com mais *auctoritas* do que os outros magistrados (cônsules e procônsules), e uma *potestas tribunicia* que lhe conferia o direito de veto em todo o Império e não estava sujeito a qualquer veto (Grimal 1997).

Recebeu o título de *Augustus*, que significava “digno de veneração e honra”, marcando a sua posição sagrada baseada na *univrsorum* do Senado e do Povo Romano – SPQR (*Senatvs Popvlvsqve Romanvs* – SENATVSPOPVLVSQVERO-MANVS) (Grimal, 1997).

Octavian himself considered this the reason why he was given the title of Augustus, as is written in the *Gestae Divi Augusti*:

“For this service of mine I was named Augustus by decree of the senate, and the door posts of my house were publicly wreathed with bay leaves and a civic crown was fixed over my door and a golden shield was set in the Curia Julia, which, as attested by the inscription thereon, was given me by the senate and people of Rome on account of my courage, clemency, justice and piety. After that, I excelled all in rank, although I possessed no more official power than others who were my colleagues in the several magistracies. (*Gestae Divi Augusti*: IV-34)”.

In *The Twelve Caesars*, Suetonius also describes details of this discussion by the senators:

“Some senators were of the opinion that he should be called Romulus, as if he himself were also the founder of the city, but it was the cognomen Augustus that prevailed, not only because of its novelty but also because of its grander character. This term, derived either from the ‘auctus’, or from the phrase ‘avium gestus’ or ‘gustus’, is applied indifferently to places sanctified by religion and in which some kind of consecration takes place, after the augurs have been taken, as the Aenius verse indicates: ‘After illustrious Rome was born under august augury.’ (Suetonius: Augustus VII)”.

30

Augustus was also given the official title of *Princeps*, the *primum caput* (the first head). This was a qualification for the oldest or most distinguished senator, whose name appeared first on the Senate list and was known as the “first citizen”. This qualification, instituted during the Republic, became the official one.

Augustus gave up wearing badges of power, such as the golden crown, the sceptre or the purple toga, and only accepted the right to display the civic crown of oak and a golden shield with the four virtues: *virtus, pietas, clementia, iustitia*.

Finally, from 27 BC, his name became Emperor Caesar, Son of the Divine, Augustus (*Imperator Caesar Divi Filius Augustus*). Once in power, he pursued a vast policy of re-founding the Roman state.

O próprio Octávio considerava a razão por que recebeu o título de Augusto, conforme está escrito na *Gestae Divi Augusti*:

“Por esse motivo e pelo meu próprio mérito, recebi o título de Augusto, por decreto do Senado. As ombreiras de minha casa foram cobertas de louros por ato público, uma coroa cívica foi fixada acima de minha porta e um escudo de ouro foi colocado na Curia Júlia, cuja inscrição testificou que o Senado e o povo romano me deram isso em reconhecimento ao meu valor, à minha clemência, à minha justiça e à minha piedade. Depois disso, eu tomei precedência de todos em posição, mas de poder eu não possuía mais do que aqueles que eram meus colegas em qualquer magistratura (*Gestae Divi Augusti*: IV-34)”.

Também Suetônio, em “Os Doze Césares”, descreve os detalhes desta discussão por parte dos senadores:

“Alguns senadores eram de opinião que se lhe chamasse Rómulo, como se ele próprio fosse também fundador da cidade, mas foi o cognome de Augusto que prevaleceu, não só pela novidade como pelo ser caráter mais grandioso. Este termo, derivado quer de “auctus” quer da expressão “avium gestus” ou “gustus”, aplica-se, indiferentemente, aos lugares santificados pela religião e nos quais se realiza uma consagração qualquer, depois de se terem tomado os augures, como o indica o verso de Ênio: “Depois que a ilustre Roma foi fundada sob augustos augúrios” (Suetônio: Augusto VII)”.

31

Foi ainda concedido a Augusto o título oficial de *Princeps*, o *primum caput* (a primeira cabeça). Tratava-se de uma qualificação para o senador mais antigo ou distinto, cujo nome figurava em primeiro lugar na lista do Senado, sendo conhecido como o “primeiro cidadão”. Esta qualificação, instituída durante a República, tornou-se a oficial.

Augusto abdicou de ostentar distintivos de poder, tais como a coroa dourada, o ceptro ou a toga de púrpura, e unicamente aceitou ao direito de mostrar a coroa cívica de carvalho e um escudo dourado com as quatro virtudes: *virtus*, *pietas*, *clementia*, *iustitia*.

Finalmente, a partir de 27 a.C., o seu nome passou a ser Imperador César, Filho do Divino, Augusto (*Imperator Caesar Divi Filius Augustus*). Consolidado o poder, assegurou uma vasta política de refundação do Estado Romano.

### **3 RELATIONS WITH THE PROVINCES AND THE EMERITUS**

#### **3.1 Administrative reform in the Empire**

In the provinces there was also a change of philosophy regarding Rome's vision for the territories it ruled. As mentioned earlier, Julius Caesar had initiated this change by transforming the concept of the provinces, changing their character from provinces of exploitation to provinces of colonisation. At first, Augustus carried out administrative reforms in the territories dominated by Rome, restructuring the republican provincial system and creating new provinces, such as Lusitania in 27 BC, with its capital in Emerita Augusta, the city founded to house Augustus' veterans (emeritus).

**32**

#### **3.2 Division between the provinces**

With Augustus, the provinces were divided into two groups with regard to their dependence on state institutions. In the provinces considered more peaceful, the appointment of governors depended on the Senate, and they became Senatorial Provinces. In the problematic provinces (on the frontier and with fiercer populations) Augustus was the de facto their governor, through a *legatus* that allowed him to retain the *imperium proconsulare*, i.e. the military powers, and those were named Imperial Provinces (Grimal, 1997). The provinces became an instrument for maintaining control over the legions.

#### **3.3 Process of colonising the provinces**

The provinces were also an instrument in demographic policy, associated with a broadening of their social support

### **3 RELAÇÃO COM AS PROVÍNCIAS E COM OS EMÉRITOS**

#### **3.1. Reforma administrativa no Império**

Nas províncias houve ainda uma alteração de filosofia quanto à visão que Roma possuía dos territórios que dominava. Como se referiu anteriormente, Júlio César havia iniciado essa alteração na transformação da conceção sobre as províncias, mudando o seu carácter de províncias de exploração para províncias de colonização. Num primeiro momento, Augusto procedeu à reforma administrativa nos territórios dominados por Roma, reestruturando o sistema provincial republicano e criando novas províncias, como a Lusitânia, em 27 a.C., com capital em Emérita Augusta, a cidade fundada para alojar os veteranos (eméritos) de Augusto.

**33**

#### **3.2. Divisão entre as províncias**

Com Augusto iniciou-se uma divisão na dependência institucional das províncias. Nas províncias consideradas mais pacíficas, a nomeação dos governadores dependia do Senado, as Províncias Senatoriais. Nas províncias problemáticas (de fronteira e com populações mais aguerridas) Augusto era de facto o governador, através de um *legatus*, permitindo que conservasse o *imperium proconsulare*, ou seja, os poderes militares, as Províncias Imperiais (Grimal, 1997). As províncias tornaram-se um instrumento para manter o controlo sobre as legiões.

#### **3.3. Processo de colonização das províncias**

As províncias foram também um instrumento na política demográfica, associada a um alargamento da sua base social de apoio. No ano de 32 a.C. os cidadãos romanos, os italianos e os

base. In 32 BC, Roman citizens, the Italians and the native inhabitants of the eastern provinces swore a personal oath of obedience to Octavian. With this oath they were bound to Octavian forever. Many of the provincials, inhabitants of the colonies founded by Octavian, received the right to Roman citizenship and became its clients. They owed allegiance to Octavian and then to Augustus. In return, he himself provided them with assistance and protection (Grimal, 1997).

Augustus' personal wealth was also part of this political process in Rome and in the provinces, where vast resources were used for public infrastructure. This tradition, name "euergetism", had been part of Roman political practice since the Republic, when victorious generals gave away part of the spoils of their victories, or oligarchs with large fortunes offered goods or services in the form of games or public works. Augustus had a great interest in this practice, as it served as an additional means of strengthening his ties with the people of Rome and the provinces (Grimal, 1997).

The distribution of land to veterans was another practice to maintain ties of dependence with the *Princeps*. Between 40 and 41 BC, Octavian began a policy of rewarding his legionaries by giving them land in Italy. To do this, he dispossessed the peasants of their land and they flocked to Rome. In Virgil's *Bucolics*, written around 42 BC, the author reflects on the lives of these peasants who were dispossessed of their land and migrated to Rome (Grimal, 1997: 27). *Gestae Divi Augusti* refers to the event:

"I paid cash to the towns for the lands that I assigned to soldiers in my fourth consulship, and later in the consulship of Marcus Crassus and Gnaeus Lentulus. The sum amounted to about 600,000,000 sesterces paid for lands in Italy, and about 260,000,000 disbursed for provincial lands. Of all those who founded military colonies in Italy or the provinces, I was the first and only one to have done this in the recollection of my contemporaries. Later, in the consulships of Tiberius Nero and Gnaeus Piso, of Gaius Antistius and Decimus Laelius, of Gaius Calvisius and Lucius Pasienus, of Lucius Lentulus and Marcus Messalla, and of Lucius Caninius and Quintus Fabricius, I paid monetary rewards to soldiers whom I settled in their home towns after completion of their service, and on this account I expended about 400,000,000 sesterces. (*Gestae Divi Augusti*: III-16)".

He also praises this practice in the different provinces of the different continents of the Roman territories:

habitantes nativos das províncias orientais prestaram a Octávio um juramento pessoal de obediência. Com este juramento estavam ligados a Octávio para sempre. Muitos dos provinciais, habitantes das colónias fundadas por Octávio, receberam o direito de cidadania romana, tornando-se seus clientes. Deviam fidelidade a Octávio e depois a Augusto. Em contrapartida, ele mesmo lhes prestava assistência e proteção (Grimal, 1997).

A riqueza pessoal de Augusto também fez parte deste processo político, em Roma e nas províncias, onde foram utilizados vastos recursos em infraestruturas públicas. Esta tradição, o *evergetismo*, fazia parte da prática política romana, desde a República, quando os generais vitoriosos cediam parte dos espólios das vitórias, ou os oligarcas com grandes fortunas ofereciam bens ou serviços, na forma de jogos ou de obras públicas. Augusto tinha um grande interesse nesta prática, pois servia como um meio adicional nos seus laços com as populações de Roma e das províncias (Grimal, 1997).

A distribuição de terras pelos veteranos foi outra prática para manter laços de dependência com o *Princeps*. Entre 40 e 41 a.C., Octávio encetou uma política de recompensar os seus legionários através da atribuição de terras em Itália. Para isso desapossou os camponeses das suas terras, que afluíram para Roma. Na obra *Bucólicas*, de Vergílio, escrita cerca de 42 a.C., o autor reflete sobre a vida destes camponeses a quem foi retirada terra e que migraram para Roma (Grimal, 1997: 27). Na *Gestae Divi Augusti* refere-se:

“Para as cidades municipais eu paguei dinheiro pelas terras que eu atribuí aos soldados em meu quarto cônsul e depois no cônsul navio de Marcus Crassus e Gnaeus Lentulus, o áuglo. A soma que eu paguei pelas propriedades na Itália era de cerca de seiscentos milhões de sestércios, e o valor que eu paguei por terras nas províncias era de cerca de duzentos e sessenta milhões. Eu era o primeiro e único para fazer isso. E mais tarde, no navio de cônsul de Tibério Nero e Gnaeus Piso, da mesma forma no navio cônsul de Gaiontício e Decimus Laelius, e de Gaio Calvívio e Lúcio Pasienus, e de Lúcio Lentulus e Marco Messala, e de Lúcio Caníius e Quinto Protus, eu paguei gratidões em dinheiro para os soldados que eu me estabeleci em suas próprias cidades no vencimento de seu serviço, e para isso despendi quatrocentos milhões de sestércios como um ato de graça (*Gestae Divi Augusti*: III-16)”.

Também enaltece a sua prática, nas distintas províncias, dos diferentes continentes dos territórios romanos:

"I founded colonies of soldiers in Africa, Sicily, Macedonia, both Spanish provinces, Achaea, Asia, Syria, Gallia Narbonensis and Pisidia. In addition, Italy has twenty-eight colonies founded by my authority, which became famous and densely populated in my lifetime" (*Gestae Divi Augusti*: V-28).

### **3.4 Founding or re-founding cities throughout the Empire**

As can be read in *Gestae Divi Augusti*, the distribution of land to the emeritus used in colonial policy was part of a process that involved founding or re-founding (in the case of existing indigenous settlements) cities. For Roman men and women, civilisation was the city. The time of Augustus was a period of intense founding or re-founding of cities. In Hispania, in Gaul, in Germania, in Italy, in the provinces of Africa and even in the East many cities were created or re-created.

The Empire had around 4,000 cities, which constituted small Romes, with their institutions, infrastructure and intense social life (Trillmich, 1997; Trillmich, 1999).

**36**

The next process was the monumentalisation of the cities, where the infrastructure and iconography of power were located. The issue of monumentalisation was therefore part of Augustus' political programme. This was the materialisation of Augustus' political ideology, the *Pax Romana*, on which his political action was based.

“Eu estabeleci colônias de soldados na África, Sicília, Macedônia, ambas as Hispânia, Acaia, Ásia, Síria, Gallia Narbonensis, Pisidia. Além disso, a Itália tem vinte e oito colônias fundadas sob meus auspícios que se tornaram famosas e populosas durante minha vida (*Gestae Divi Augusti*: V-28)”.

### **3.4. Fundação ou refundação de cidades por todo o Império**

Como se infere da leitura da *Gestae Divi Augusti*, a distribuição de terras pelos eméritos, utilizada na política colonial, era uma parte do processo que passava pela fundação ou refundação (no caso de povoados indígenas já existentes) das cidades. Para o romano, tanto mulher como homem, a civilização era a cidade. A época de Augusto foi um período de intensa fundação ou refundação de cidades. Na Hispânia, na Gália, na Germânia, em Itália, nas províncias de África e até no Oriente foram fundadas ou refundadas muitas cidades.

O Império contava com cerca de quatro mil cidades, que constituíam pequenas Roma, com as suas instituições, infraestruturas e uma vida social intensa (Trillmich, 1997; Trillmich, 1999).

O processo seguinte era a monumentalização das cidades, onde estavam as infraestruturas e a iconografia do poder. A questão na monumentalização era, por conseguinte, parte do programa político de Augusto. Esta era a materialização da ideologia política de Augusto, a *Pax Romana*, sobre a qual assentou a sua ação política.

The centre of the ideology of Augustus can be designated by a concept that spread widely throughout the provinces: *Pax Romana*. This concept heralded a new era of universal peace after prolonged internal and external wars. The Roman civil wars had been devastating. The first century BC was a terrible period of civil wars and expansion. These wars left deep scars on Roman society. The victory of Actium meant the end of the civil war and victory over the Cantabrians, but also over the peoples of the Alps, as well as no more peoples who were not dominated by Rome within its natural borders.

These wars left a desire for peace, the *Pax Romana*. In this concept, Rome was identified as a symbol of peace, not war. Peace was synonymous with stability, prosperity and abundance.

The *Ara Pacis* was the monument that symbolised and gathered part of the iconography of the *Pax Romana* (Grimal, 1997). Its construction was ordered by the Senate at an advanced stage of Augustus' rule, in 13 BC, and brought together the iconography that had already been consecrated. The date of 13 BC was chosen to mark Augustus' return from Hispania. The monument was consecrated on 30 January 9 BC, the date of Livia's birthday.

As essential elements, *Ara Pacis* had on the outside, on the side tops between each entrance, the iconography of the origins, the past, with Romulus and Remus on the left, and Aeneas with Ascanius on the right. On the right side of the other top was the iconography of the present, *Rome* seated with arms guaranteeing Peace, and on the left, *Tellus* seated, guaranteeing abundance (*Tellus*' face seems to correspond to the portrait of Livia, conveying the subliminal message that Augustus and his wife guaranteed abundance).

On the side wall is the great procession of Augustus, with his family and priests, flamini and camillus. Augustus' family included the three generations of the *Gens Augusta* and the guarantee of continuity and peace. On the lower level were compositions of strictly geometric acanthus leaves, in reference to abundance.

O centro da ideologia augustana pode ser designado por um conceito amplamente difundido por todas as províncias: *Pax Romana*. Este conceito anunciava a nova era de paz universal, após prolongadas guerras internas e externas. As guerras civis romanas haviam sido devastadoras. O século I a.C. foi um período terrível de guerras civis e de expansão. Estas guerras deixaram profundas marcas na sociedade romana. A vitória de Actium significava o fim da guerra civil e a vitória sobre os Cântabros, mas também sobre os povos dos Alpes, a ausência de povos que não fossem dominados por Roma, dentro das fronteiras naturais.

Estas guerras deixaram uma necessidade de paz, a *Pax Romana*. Neste conceito, Roma era identificada como símbolo de paz, não de guerra. A paz era sinónimo de estabilidade, de prosperidade e de abundância.

A *Ara Pacis* foi o monumento que simbolizou e reuniu uma parte da iconografia da *Pax Romana* (Grimal, 1997). A sua construção foi decidida pelo Senado já numa fase avançada do governo de Augusto, em 13 a.C., e reuniu a iconografia já consagrada. A data de 13 a.C. foi escolhida para marcar o retorno de Augusto da Hispânia. O monumento foi consagrado a 30 de janeiro de 9 a.C., aniversário de Lúvia.

A sua iconografia possui, como elementos essenciais, no exterior, nos topos laterais, entre cada entrada, a iconografia das origens, o passado, com Rómulo e Remo, do lado esquerdo, e Eneias com Ascânio, do lado direito. No outro topo, a iconografia do presente, do lado direito, *Roma* sentada com as armas garantindo a Paz, e do lado esquerdo, *Tellus* sentada, garantindo a abundância (a face de *Tellus*, parece corresponder ao retrato de Lúvia, transmitindo a mensagem subliminar de que Augusto e a sua mulher garantiam a abundância!).

Nas laterais está a grande procissão de Augusto, com a família e os sacerdotes, flâmines e camilos. Com a família de Augusto expunham-se as três gerações da *Gens Augusta* e a garantia de continuidade e de paz. No plano inferior encontram-se composições de folhas de acanto rigorosamente geométricas, em referência à abundância.

On the interior walls are garlands, an allusion to the god Janus, and bucraniums, symbols of sacrifice and abundance. On the central altar, on the interior wall frieze, there are female characters, perhaps the personifications of the virtues of peace: *pietas*, *clementia*, *iustitia*, *concordia* and *aequitas* and provincial allegories (Simon, 1967; Castriota, 1995). On the frieze of the outer wall there is a representation of sacrifice, commemorated with the Vestal Virgins and the Pontifex Maximus, accompanied by *camilli*, *vittimarii* priests, made up of animals intended for the *suovetaurilia* (Simon, 1967; Castriota, 1995).

The *Ara Pacis* has a complex iconography that reflects Augustan ideology. It was intended to honour the past, celebrate the present and give hope for the future. On the one hand, it presented Augustus' ancestral, divine and founding legitimacy through the reliefs of Aeneas and Romulus and Remus (Ungaro, 1997). On the other hand, Augustus' family, with three generations represented, is the present, as a guarantee of stability, ready to give thanks for the *Pax Romana*, through the large and small processions and the relief of Rome in arms. Finally, a future of abundance, through the relief of Tellus and the plant ornaments, which symbolise the four seasons. Abundance is the result of peace and was the essence of the *Pax Romana* ideology. Universal prosperity is only possible with the *Pax of Augustus* and only with peace could it flourish.

The iconography present in *Ara Pacis* was the result of an ideological construction that used an artistic grammar with deep roots in Greek art. The bucraniums evoke sacrifice and abundance. The wreaths, "invented" by Janus, follow Greek models of a braid of equal thickness but now enlarged in the centre, decorated with flowers, ivy and fruit from the four seasons, symbolising happiness throughout the year and the golden age in which people lived. *Tellus*, the correspondent of *Gea*, the fertile land, appears in close-up on the *Ara Pacis*. It suggests Venus due to her drapery, Ceres because of her veil and crown of corncocks and, finally, Tellus due to being seated on the rock and also due to the context that surrounds her (Zanker, 1992: 209). Her features seem to be those of Livia, as already mentioned. This image corresponded to the fertility of the earth and of humans, to which everyone aspired.

Nas paredes interiores as grinaldas, uma alusão ao deus Jano, e os bucrânios, símbolos do sacrifício e da abundância. No altar central, no friso da parede interior, surgem personagens femininas, talvez as personificações das virtudes da paz: *pietas*, *clementia*, *iustitia*, *concordia e aequitas* e alegorias provinciais (Simon, 1967; Castriota, 1995). No friso da parede exterior existe a representação do sacrifício, comemorado com as virgens vestais e o Pontifex Maximus, acompanhado de camilli, sacerdotes *vittimarii*, compostos por animais destinados à *suovetaurilia* (Simon, 1967; Castriota, 1995).

A *Ara Pacis* apresenta uma complexidade iconográfica que reflete a ideologia augustana. Destinava-se a fundamentar o passado, a celebrar o presente e a ter esperança no futuro. Por um lado, apresentava a legitimidade ancestral, divina e fundacional de Augusto, através dos relevos de Eneias e de Rômulo e Remo (Ungaro, 1997). Por outro, a família de Augusto, com três gerações representadas, é o presente, como garantia de estabilidade, prontos para agradecer a Pax Romana, através da grande e da pequena procissão e do relevo de Roma em armas. Finalmente, um futuro de abundância, através do relevo de *Tellus* e das ornamentações vegetalistas, que simbolizam as quatro estações. A abundância é o resultado da paz e era a essência da ideologia da *Pax Romana*. A prosperidade universal somente é possível com a *Pax de Augusto* e só com a paz se podia florescer.

A iconografia presente na *Ara Pacis* foi o resultado de uma construção ideológica que utilizou uma gramática artística com raízes profundas na arte grega. Os bucrânios evocam o sacrifício e a abundância. As grinaldas, “inventadas” por Jano, seguem modelos gregos de uma trança de espessura igual, mas agora ampliada no centro, decoradas com flores, heras e frutas das quatro estações, simbolizando a felicidade durante todo o ano e a idade do ouro em que se vivia. *Tellus*, a correspondente de *Gea*, a terra fértil, surge em grande plano na *Ara Pacis*. Sugere Vénus, pelo panejamento, Ceres pelo véu e coroa de espigas e, finalmente, *Tellus* por estar sentada na rocha e pelo contexto que a rodeia (Zanker, 1992: 209). As suas feições parecem conduzir a Lúvia, como já se referiu. Esta imagem correspondia à fertilidade da terra e dos humanos, à qual todos aspiravam.

## 5 AUGUSTUS' SPIRITUAL INTIMACY WITH THE DIVINITIES

The creation of the myth of Augustus presupposed that he was related to numerous gods, so there was a process of assimilation between Augustus and the divine. Augustus was considered to be an intermediary between the divinities and the humans. In addition to master propaganda, he was a man with spirituality, which materialised in his sense of mission and vision for the Empire, providing its inhabitants with a good quality of life, within the parameters of his time, through peace.

At the beginning of this text, we transcribed Suetonius' narrative stating that Augustus' mother, Actia, had been fertilised by Apollo, thus suggesting that he was the god's son. His devotion to this deity led Augustus to build a temple dedicated to her on the Palatine, next to his house.

42

With the goddess Venus, Augustus established his ancestry through the *Gens Iulia*, since this deity was the mother of Aeneas, the figure at the origin of his lineage. Augustus also reinforced his connection to the Divine Caesar, *Caesar Divus*, by appearing on coins and monuments.

The god Mars was the avenging deity of murders of Caesar, *Mars Ultor*, in whose temple the spiritual imagery of Augustus is revealed. In the temple cell, Mars was in the centre, surrounded by Venus and the Divus Iulius. The pediment depicted Romulus, Venus, Mars (in the centre), Fortuna and Rome, symbolising the origins (Romulus and Venus), the divine vengeance (Mars) and the present (Fortuna and Rome). In the porticoes of the forum of Augustus, there were the groups of the kings of Alba Longa, Aeneas, Julii and Romulus.

Numerous series of coins feature a portrait of Augustus on the obverse, and deities such as *Pax*, *Victoria*, *Venus* or *Jupiter* on the reverse. Sometimes the heads of the divinities appear on the obverse, with Augustus depicted as a legionnaire on the reverse (Zanker, 1992).

Art at the time of Augustus served Rome's most intimate purpose, religion, and was linked to peace and unity on the borders of the Empire.

## 5 INTIMIDADE ESPIRITUAL DE AUGUSTO COM AS DIVINDADES

A construção do mito de Augusto pressupôs a sua relação com numerosos deuses. Havia neste processo uma assimilação de Augusto com o divino. Também revelava que Augusto era intermediário entre as divindades e os humanos. Demonstra-se ainda um homem que, para além da propaganda, estava munido de uma espiritualidade, que se materializava no seu sentido de missão e de visão do Império, proporcionando aos seus habitantes qualidade de vida, dentro dos parâmetros da sua época, através da paz.

No início deste texto, transcreveu-se a narrativa de Suetónio, onde se infere que Ácia, mãe de Augusto, havia sido fecundada por Apolo, logo sugere-se que ele era filho do deus. A devoção a esta divindade fez com que Augusto construísse o templo no Palatino, junto da sua casa.

Com a deusa Vénus, Augusto estabelecia a sua ascendência através da *Gens Iulia*, uma vez que esta divindade era mãe de Eneias, figura na origem da sua linhagem. Augusto não deixava ainda de reforçar a sua ligação a César Divino, *Caesar Divus*, surgindo em moedas e monumentos.

O deus Marte foi a divindade vingadora dos assassinos de César, *Mars Ultor*, em cujo templo se revela o imaginário espiritual de Augusto. Na cela do templo, Marte, ocupava o centro, rodeado por Vénus e pelo *Divus Iulius*. No frontão, pela ordem em que surgiam, estavam representados Rómulo, Vénus, Marte (no centro), Fortuna e Roma, simbolizando as origens (Rómulo e Vénus), a vingança divina (Marte) e o presente (Fortuna e Roma). Ainda no fórum de Augusto, nos pórticos, encontravam-se os grupos dos reis de Alba Longa, de Eneias, dos Júlios e de Rómulo.

Em numerosas séries de moedas surge no anverso o retrato de Augusto e, no reverso, divindades como *Pax*, *Victoria*, Vénus ou Júpiter. Por vezes, as cabeças das divindades aparecem no anverso, com Augusto representado como legionário, no reverso (Zanker, 1992).

A arte no tempo de Augusto serviu ao propósito mais íntimo de Roma, a religião, estando vinculada à paz e à unidade nas fronteiras do Império.

Returning to Cicero and his description of the Romans as extremely religious, we must consider that Augustus was part of a people who saw every act of daily life as a religious act (as did all the peoples and cultures of that time). Nature with its creative force, and even in the most banal aspects of life, was part of a pious process in which Augustus framed himself, assuming the position of an intermediary chosen by the gods. We should look at his spirituality, as well as that of the Romans', as part of the process of monumentalising the landscape, which included the foundation of cities and iconographic programmes.

Voltando a Cícero e à sua descrição dos romanos como sendo extremamente religiosos, devemos considerar que Augusto se enquadrava no contexto de um povo que via cada ato do quotidiano como um ato religioso (tal como todos os povos e culturas daquela época). A natureza, com a sua força criadora, a até nos aspetos mais banais da vida estavam inseridos num processo piedoso no qual Augusto se emoldurava, assumindo a posição de intermediário eleito pelos deuses. Devemos olhar para a sua espiritualidade, assim como para a dos romanos, como parte do processo da monumentalização da paisagem, que incluía a fundação de cidades e os programas iconográficos.

## 6 MONUMENTALISING THE LANDSCAPE

Soon after his victory over his rivals at *Actium*, Augustus had a memorial to his victory erected near the site of the battle. On this monument, he had the bronze spurs of Mark Antony's and Cleopatra's galleys displayed, revealing his mark and his intention to monumentalise the landscape to an extent yet unknown in Rome.

His time in Egypt is probably not unrelated to this psychological aspect. Suetonius left us a famous phrase attributed to Augustus about this monumentalisation: "*I found a Rome of bricks; I left one of marble.*" (Suetonius: Augustus, XCVII). What aspects of monumentalisation should be considered in the context of his political programme?

Paul Zanker mentioned that the world of images during the Republic was richer and more artistically attractive than the Imperial Art, which was determined by the State's norms of representation (Zanker, 1992: 27). These norms, for monumentalisation, were a form of worship of Augustus.

Pierre Grimal argues that in Virgil's first *Bucolics*, written between 41 and 42 BC, the marks of the emergence of a cult dedicated to Octavian are already present. According to this author:

"(...) it wasn't the first time that people had honoured a saviour among the household gods, and there was nothing in that to shock the religious conscience of his contemporaries: every man possesses a divine element within himself, his Genius, immanent in his being and his very life. It is to this Genius that prayers and offerings are addressed. The sacrifices were intended to give the genius increased vitality and efficiency. The practice was quite widespread among the people, the freedmen and even the slaves, all those who lived in material and spiritual dependence on a patronus, i.e. both master and protector. In the *Bucolics*, Octavian had become the patronus Titus and aspired to be regarded as such by all the peasants of Italy and the provinces (Grimal, 1997: 27-28)".

These are the intrinsic marks with which Augustus worked to monumentalise the landscape and which he used to consolidate and perpetuate his power. In an imperceptible way, these marks linked every inhabitant of Rome's domains to the princeps.

## 6 MONUMENTALIZAÇÃO DA PAISAGEM

Logo após a vitória sobre os seus rivais em *Actium*, Augusto mandou erguer perto do local da batalha um memorial à sua vitória. Nesse monumento, mandou exibir os esporões de bronze das galeras de Marco António e de Cleópatra, deixando antever a sua marca e os seus propósitos de monumentalizar a paisagem em dimensões desconhecidas, em Roma.

A sua passagem pelo Egipto não deve ser alheia a este aspeto psicológico. Suetónio deixou-nos uma frase famosa sobre esta monumentalização, atribuída a Augusto quando afirma: “*Encontrei uma Roma de tijolos; deixei uma de mármore*”. (Suetónio: Augustos, XCVII). Que aspetos devem ser considerados na monumentalização, no contexto do seu programa político?

Paul Zanker mencionou que o mundo das imagens durante a República era mais rico e de maior atrativo artístico que a Arte Imperial, determinada por normas de representação do Estado (Zanker, 1992: 27). Estas normas, para a monumentalização, eram uma forma de culto a Augusto.

Pierre Grimal defende que na primeira Bucólica, de Vergílio, escrita entre 41 e 42 a.C., já estão presentes as marcas do surgimento de um culto dedicado a Octávio. Para o referido autor:

“(...) não era a primeira vez que se via o povo a honrar um salvador entre os deuses do lar e não havia nisso nada que pudesse chocar a consciência religiosa dos contemporâneos: cada homem possui em si um elemento divino, o seu *Genius*, imanente ao seu ser e à sua própria vida. É a este *Genius* que se dirigem preces e oferendas. Os sacrifícios tinham por fim comunicar-lhe uma vitalidade e uma eficiência acrescida. A prática estava bastante generalizada entre o povo, os libertos e mesmo entre os escravos, todos aqueles que viviam na dependência material e espiritual de um *patronus*, ou seja, ao mesmo tempo senhor e protetor. Na Bucólica, Octávio tinha-se tornado o *patronus* Títilo e ambicionava tornar-se de todos os camponeses de Itália e das províncias (Grimal, 1997: 27-28)”.

Estas são as marcas intrínsecas com as quais Augusto trabalhou na monumentalização da paisagem e que utilizou para consolidar e perpetuar o seu poder. Estas marcas vinculavam cada habitante dos domínios de Roma, de forma impercetível ao *príncipeps*.

As Paul Zanker pointed out, art became normative, since there was an intimate connection between *patronus* and *pietas*. In other words, Augustus was seen as the emanation of *Genius* who watched over everyone (Zanker, 1992). Nature and the landscape form an entity from which Augustus emanated. His proposal for monumentalisation underpinned his legitimacy. Urbanisation became a religious and, consequently, political act that embodied Augustus' connection to the forces of nature. His artistic model was based on the spiritual connection with the Greeks, since the Romans saw themselves as the synthesis between Greeks and Trojans. Each city founded or re-founded was given a name that linked it to Augustus, his *Gens* and his ideology; *Emerita Augusta* (Merida), *Pax Iulia* (Beja), *Ebora Liberalitas Iulia* (Evora), *Felicitas Iulia Olisipo* (Lisbon), *Cesar Augusta* (Zaragoza), *Bracara Augusta* (Braga), *Augusta Treverorum* (Trier), *Asturica Augusta* (Astorga), *Augustoritum* (Limoges), *Augusta Suessionum* (Soissons), *Augusta Taurinos* (Turin), among others.

Como referiu Paul Zanker, a arte tornou-se normativa, dado que há uma íntima ligação entre *patronus e pietas*, ou seja, Augusto é visto como a emanação do *Genius* que vela pelo cuidado de todos (Zanker, 1992). A natureza e a paisagem formam uma entidade de onde emanava Augusto. A sua proposta de monumentalização sustentava a sua legitimidade. A urbanização tornou-se um ato religioso e, conseqüentemente, político, que corporizava a ligação de Augusto às forças da natureza. O seu modelo artístico fundamentava-se na ligação espiritual com os gregos, uma vez que os romanos se viam como a síntese entre gregos e troianos. Cada cidade fundada ou refundada recebia uma designação que a vinculava a Augusto, à sua Gens e à sua ideologia; Emerita Augusta (Mérida), Pax Iulia (Beja), Eboracora Liberalitas Iulia (Évora), Felicitas Iulia Olisipo (Lisboa), Cesar Augusta (Saragoça), Bracara Augusta (Braga), Augusta Treverorum (Tréveris), Asturica Augusta (Astorga), Augustoritum (Limoges), Augusta Suessionum (Suessiões), Augusta Taurinos (Turim), entre outras.

## 7 ARTISTIC PROGRAMME

### 7.1 Neo-Attic artistic model, as a surrounding plastic language

The artistic model of this period is clearly expressed in Virgil:

“Others, I have no doubt, will forge the bronze to breathe with suppler lines, draw from the block of marble features quick with life, plead their cases better, chart with their rods the stars that climb the sky and foretell the times they rise. But you, Roman, remember, rule with all your power the peoples of the earth. These will be your arts: to put your stamp on the works and ways of peace, to spare the defeated, break the proud in war. (Virgil, VI, 847–853)”.

The Romans considered themselves the heirs of the Hellenic culture, and by adopting its artistic model they saw it as a way of “carrying on the family”.

50

A particularly important moment for the Romans was the period of supremacy of Athens following the victory over the Persians. During this period, the city of Athens exercised military, political and cultural hegemony. Augustus identifies himself with this period and it constitutes the necessary context for understanding the Neo-Attic artistic model, which manifested itself through a surrounding plastic language: the Greek urban and architectural paradigm, with the appropriate adaptations; the marbling of “art”; the complete adoption of Greek sculptural prototypes; the idealisation of portraits.

#### 7.1.1 Greek urban model

Hippodamus of Miletus (around 498-408 BC) introduced a new type of urban organisation in his home city of Miletus around 479 BC. In this model, he proposed rebuilding the city, destroyed by the Persians around 494 BC, by following a model of perpendicular and parallel streets, in other words, an orthogonal system. Around 451 BC, this model was applied to the Piraeus, in Athens. Around 443 BC, the urban model of Hippodamus was also implemented in the Greek colony of Turii, in Italy. In the process of founding new cities, Ale-

### 7.1. Modelo artístico neoático, como linguagem plástica envolvente

O modelo artístico está claramente expresso em Vergílio:

“Outros, estou certo, poderão modelar com mais gráceis linhas figuras de bronze que pareçam respirar até que serão capazes de arrancar ao mármore rostos que falem, pleitearão melhor as causas, descreverão com o ponteiro os caminhos do céu e predirão o nascimento das estrelas. A ti serão as tuas artes: ditar normas para a paz, ser clemente para com os vencidos e submeter os soberbos pela força (Vergílio, VI, 847-853)”.

Os romanos consideravam-se os herdeiros da cultura helénica, e ao adotar o seu modelo artístico viam-no como uma forma de “continuar na família”.

Um momento particularmente relevante para os romanos foi o período de supremacia de Atenas, que se seguiu à vitória sobre os Persas. Durante essa conjuntura, a cidade de Atenas exerceu uma hegemonia militar, política e cultural. Este momento identifica-se com Augusto e constitui o contexto necessário para compreender o modelo artístico neoático, que se manifestava através de uma linguagem plástica envolvente: o paradigma urbano e arquitetónico grego, com as devidas adaptações; a marmorização da “arte”; a adoção completa dos protótipos escultóricos gregos; a idealização dos retratos.

#### 7.1.1. Modelo urbano grego

Hipódamo de Mileto (cerca de 498-408 a.C.), introduziu, cerca de 479 a.C, um novo tipo de organização urbana na sua cidade natal, Mileto. Neste modelo propôs a reconstrução da cidade, destruída pelos Persas, cerca 494 a.C., seguindo um modelo de ruas perpendiculares e paralelas, ou seja, um sistema ortogonal. Cerca de 451 a.C., aplicou-se este modelo ao Pireu, em Atenas. Aproximadamente em 443 a.C., o modelo urbano de Hipódamo foi também implementado na colónia grega de Turii, na Itália. Alexandre Magno, no

xander the Great adopted the same urban planning principles, with the Hippodamus model being clearly evident in Alexandria, Egypt.

With Augustus, the model was widely disseminated in the new cities. Vitruvius (around 80-15 BC) wrote, probably between 29 and 23 BC, the rules for building a city in his *Ten Books of Architecture*. The relationship between Vitruvius' work and Augustus is reflected in the dedications to the *princeps* that appear in the introduction of each chapter of Vitruvius' book, for having granted him a pension and for adhering to Augustus' objectives of urban renewal and public buildings.

The *Ten Books of Architecture* was a kind of manual on how to create a city. Here is an interesting passage in this work:

“As far as cities are concerned, these will be the principles. Firstly, choosing a location that is as healthy as possible. It will be wide and not cloudy, frost-free and facing a quadrant that is neither hot nor cold, but temperate. Next, avoid neighbouring swamps. In fact, when the morning breezes, at sunrise, reach the opido [city] and the fogs that have arisen join them, they will make the place pestilential, spreading with their influx, mixed with the mist, the poisoned miasmas of the palustrine animals on the bodies of residents. In the same way, if cities are located by the sea and face south or west, they won't be healthy, because in summer the meridian sky burns from sunrise and burns at midday. What is exposed to the west also becomes hot at sunrise, heats up at midday and boils in the afternoon (Vitruvius: I, IV-1)”.

52

The Roman city had an orthogonal urban plan and, in most cases, was encircled by walls, delimiting the sacred space of the city from the surrounding profane space, following the model of Romulus, who marked the boundaries of the city of Rome with a plough. Inside, two main roads, perpendicular to each other, organised the space: *via cardus*, aligned in a north-south direction, and *via decumana*, aligned in an east-west direction. All the other roads were perpendicular or parallel to these two roads. At the intersection of the two main roads was usually the forum, the city's central square, with average dimension of two by three stadiums. On the central axis of the square was the temple, predominantly dedicated to the imperial cult. The forum was also home to the curia, where the city government took place, the basilica, a large covered space used for assemblies and judgements,

processo de fundação de novas cidades, adotou os mesmos princípios urbanísticos, evidenciando claramente o modelo de Hipódamo em Alexandria, no Egito.

Com Augusto, o modelo foi amplamente difundido nas novas cidades. Vitruvius (cerca de 80-15 a. C.) escreveu, provavelmente entre 29 e 23 a.C., as normas de construção de uma cidade nos seus “Dez Livros de Arquitetura”. A relação entre a obra de *Vitruvius* e Augusto reflete-se nas dedicatórias que introduzem cada capítulo do livro, ao príncipe, por este lhe ter concedido uma pensão e por aderir aos objetivos augustanos de renovação urbana e construções públicas.

Correspondeu a uma espécie de manual sobre a fundação de uma cidade. Há uma passagem interessante nesta obra que refere:

“No que respeita às cidades, serão estes os princípios. Em primeiro lugar, a eleição de um lugar o mais saudável possível. Este será lato e não nebuloso, sem geadas e voltadas para um quadrante que não seja nem quente nem frio, mas temperado. Depois, evitar-se-á a vizinhança de pântanos. Com efeito, quando as brisas matutinas, ao nascer do sol, chegarem ao opido [cidade] e as neblinas nascidas se juntarem a elas, tornarão o lugar pestilento, espargindo com seu influxo, misturadas com a névoa, os miasmas envenenados dos animais palustre nos corpos dos moradores. Do mesmo modo, se as cidades se encontrarem junto ao mar e estiverem orientadas para o Sul ou para Ocidente não serão saudáveis, porque, pelo Verão, o céu meridiano queima desde o nascer do Sol e arde ao meio-dia. Também o que está exposto a ocidente amorna ao nascer do Sol, aquece ao meio-dia, ferve à tarde (Vitruvius: I, IV-1)”.

A cidade romana apresentava um plano urbanístico ortogonal e, na maioria dos casos, era rodeada de muralhas, delimitando o espaço sagrado da cidade em relação ao espaço profano envolvente, seguindo o modelo de Rômulo, que marcou os limites da cidade de Roma com um arado. No interior, duas vias principais, perpendiculares entre si, organizavam o espaço: a via *cardus*, alinhada no sentido Norte-Sul, e a via *decumana*, alinhada no sentido Oriente-Ocidente. Todas as outras vias eram perpendiculares ou paralelas a essas duas vias. Na interseção das duas vias principais ficava, geralmente, o fórum, a praça central da cidade, com dimensões médias de dois por três estádios. No eixo central da praça localizava-se o templo, predominantemente dedicado ao culto imperial. No fórum ficavam ainda a cúria, onde se realizava o governo da cidade, a basílica, um grande espaço coberto destinado à

and the porticoes, used for commercial activities. The space was also adorned with iconographic programmes dedicated to imperial and local characters (Zanker, 2012; Zanker, 2013).

The city also had thermal baths and, depending on its wealth, it could have a theatre, an amphitheatre and a stadium for athletic games. Outside its urban limits, it could have a *circus*, used for horse races. The city was supplied with water through aqueducts and outside the walls was the necropolis.

For a city to become worthy, it was necessary that its inhabitants wanted it to be monumentalised, a goal that was often only achieved after two or three generations. Competition between cities encouraged their inhabitants to compete for monumentalisation. As Walter Trillmich (1997) observed, the Roman city was constantly immersed in dissatisfaction, because there was always one more monumental infrastructure that its inhabitants wanted to build.

### 7.1.2 Greek architectural model

Vitruvius gave detailed instructions about the construction of temples. In religious architecture, the Greek trilitic system was adopted. The Roman urban temple rested on a podium and had a façade with columns, an entablature and a pediment. Although the Greek architectural orders - Doric, Ionic and Corinthian - were used, they were applied beyond the rigour of the canons of proportions associated with Greek art. The Tuscan and Composite were added to these orders.

The Greek architectural model had already been adopted during the Republic period. The *tholos* corresponding to the temple of Hercules in the forum of Boarium follows Hellenic patterns. The same is true of the tholos of the temple of Vesta, built in *opus caementicium* and travertine.

With Augustus, the Theatre of Marcellus presents a scenic game with the Greek orders, which are predominantly decorative. One of the great works of the Augustan period was the Temple of Mars Ultor (or Mars the Avenger), located in the Forum of Augustus, cementing the temple model. This temple was built after the Battle of Philippi, and its dedication is significant since Mars takes on the role of vindicator of Caesar's assassins (Ungaro, 1997; Ungaro, 2002; Ungaro, 2004).

realização de assembleias e julgamentos, e os pórticos, destinados às atividades comerciais. O espaço era ainda adornado com programas iconográficos dedicados a personagens imperiais e a personagens locais (Zanker, 2012; Zanker, 2013).

A cidade possuía ainda termas, e, dependendo da sua riqueza, poderia ter um teatro, um anfiteatro e um estádio, destinados a jogos atléticos. Fora dos seus limites urbanos, poderia ter o *circus*, utilizado para corridas de cavalos. A cidade era abastecida de água através de aquedutos e, fora das muralhas ficava a necrópole.

Para que uma cidade se tornasse digna, era necessário que os seus habitantes desejassem a sua monumentalização, um objetivo que frequentemente era obtido apenas após duas ou três gerações. A concorrência entre cidades incentivava os seus habitantes a competirem para a sua monumentalização. Como observou Walter Trillmich (1997), a cidade romana estava constantemente imersa em insatisfações, pois havia sempre mais uma infraestrutura monumental que os seus habitantes ambicionavam.

### **7.1.2. Modelo arquitetónico grego**

Vitrúvio deu instruções detalhadas sobre a construção de templos. Na arquitetura religiosa foi adotado o sistema trilitico grego. O templo urbano romano assentava sobre um pódio, apresentando uma fachada com colunas, entablamento e frontão. Embora as fossem utilizadas as ordens arquitetónicas gregas - dórica, jónica e coríntia -, estas foram aplicadas ultrapassando o rigor dos cânones das proporções associadas à arte grega. A estas ordens foram acrescentadas a toscana e a compósita.

Já durante o período da República o modelo arquitetónico grego havia sido adotado. O *tholos* correspondente ao templo de Hércules no fórum Boário, segue padrões helénicos. O mesmo se verifica no tholos do templo de Vesta, construído em *opus caementicium* e travertino.

Com Augusto, o teatro de Marcelo apresenta um jogo cénico com as ordens gregas, que são predominantemente decorativas. Uma das grandes obras do período de Augusto foi o Templo *Mars Ultor* (ou Marte Vingador), situado no Fórum de Augusto, cimentando o modelo de templo. Este templo foi construído após a Batalha de Filipos, sendo a sua dedicação significativa, pois Marte assume o papel de vingador dos assassinos de César (Ungaro, 1997; Ungaro, 2002; Ungaro, 2004).

### 7.1.3 Marbling the artwork

The first flow of marble to arrive in Rome was brought by the Greeks. The exploit of marble in *Luna* began with Caesar. Augustus, in turn, adopted the marbling of the city, as evidenced by the famous phrase: “I found a Rome of bricks; I left one of marble” (Suetonius: Augustus, XCVII). In the process of colonisation, finding the location of marble quarries was one of the objectives of colonisers. Marble gave buildings the necessary dignity and the feeling of eternity that were a reflection a “good government”.

Marble was used in both architecture and sculpture. In architecture, it was used for the exterior and interior cladding of religious and civil buildings, as well as the floors of forensic spaces. It could be applied in slabs over the structure of the building, or be structural, as in the columns of temples. In sculpture, it was considered a noble material (Zanker, 2013).<sup>32</sup>

Its use involved complex logistics and organisation, from its extraction to its final application. The extraction technology was not dissimilar to that used by the Egyptians and Greeks, consisting of the application of wooden wedges in holes. Water was then poured into the wedges, which swelled and caused cracks in the rock. It was transported by land, river and sea. In the workshops, the marble was carved according to established rules (Rodá, 2014).

### 7.1.4 Full adoption of Greek sculptural prototypes

In sculpture, the Greek prototypes arrived in Rome after the conquest of Greece. Their use divided Roman society during the Republic.

With Augustus, the Greek prototypes were incorporated with all their symbolism into the narrative of the discourse of power. A notable example is the work *Prima Porta*, which refers to Pollicletus’ “Doryphoros” (Pollini, 1995). This work shows that the Greek prototypes were strictly followed. The “Doryphoros” was even the most followed prototype in Roman sculptures, as evidenced by the *Hufmanteltypus*. The use of Greek prototypes is evident in imperial iconography, religious iconography and even in private iconography (Zanker, 1992).

### 7.1.5 Idealisation of portraits

During the Republic, a model was developed for realistic portraits expressing the marks of age on the faces of those

### **7.1.3. Marmorização da arte**

Foi com os gregos que chegou à cidade de Roma o primeiro fluxo de mármore. Com César, iniciou-se a exploração dos mármore em *Luna*. Augusto, por sua vez, adotou a marmorização da cidade, como evidenciado na célebre frase: “Encontrei uma Roma de tijolos; deixei uma de mármore” (Suetônio: Augustos, XCVII). No processo de colonização, a localização de pedreiras de mármore era um dos objetivos dos colonizadores. O mármore dava a dignidade necessária aos edifícios e a eternidade, que refletiam um “bom governo”.

O mármore estava presente tanto na arquitetura como na escultura. Na arquitetura, era aplicado no revestimento exterior e interior de edifícios religiosos e civis, bem como nos pavimentos dos espaços forenses. Podia ser aplicado em placas, sobre a estrutura do edifício, ou ser estrutural, como nas colunas dos templos. Na escultura era considerado um material nobre (Zanker, 2013).

A sua utilização implicava uma complexa logística e organização, desde a sua extração até à aplicação final. A tecnologia da extração não era diferente da tecnologia utilizada pelos egípcios e gregos, consistindo na aplicação de cunhas de madeira em orifícios. Posteriormente, era vertida água nas cunhas que inchavam e provocavam fissuras na rocha. O transporte era realizado por vias terrestres, fluviais e marítimas. Nas oficinas, o mármore era talhado segundo regras estabelecidas (Rodá, 2014).

### **7.1.4. Adoção completa dos protótipos escultóricos gregos**

Na escultura, os protótipos gregos chegaram à cidade Roma após a conquista da Grécia. A sua utilização dividiu a sociedade romana durante a República.

Com Augusto, os protótipos gregos foram incorporados com toda a simbologia na narrativa do discurso do poder. Um exemplo notável é a obra *Prima Porta*, que remete ao “Dorífero” de Policeto (Pollini, 1995). Esta obra ilustra como os protótipos gregos eram seguidos de forma rigorosa. O “Dorífero” foi mesmo o protótipo mais seguido nas esculturas romanas, evidenciado por *Hufmanteltypus*. A utilização dos protótipos gregos está patente na iconografia imperial, na iconografia religiosa e até mesmo na iconografia privada (Zanker, 1992).

portrayed. These portraits were proof of the experience acquired over the years in the service of Rome, whether in the legions or in administration. Wrinkles and scars were seen as a demonstration of pride in old age.

With Augustus, there was a transition to the idealised portrait. He adopted a model of representation in which the marks of age were wiped away. During the Republic, those marks were associated with a long military and administrative career and were seen as a sign of legitimacy to rise to power. In Octavius case, he rose to power relatively young, at the age of 19, breaking with the established tradition of a long path to achieve the highest political offices in the Republic. This practice was in line with one of the republican principles aimed at avoiding one-man power.

The portraits of Octavian/Augustus presented him with youthful faces, even in representations made when he was already around 55 years old, as in the *Prima Porta* statue (Pereira, 2017). The idealisation of the portrait also extended to private contexts, both in male and female portraits, and was established during the time of Augustus as a new model of representation (Nogales, 1997).

58

## **7.2 Exaltation of Pax Romana and the consequent era of Abundantia**

As mentioned earlier, *Pax Romana* was the essence of the ideology at Augustus' time. This concept was so politically powerful that it endures to this day. *Pax Romana* meant abundance and prosperity. With Augustus, an iconographic grammar was established that included garlands, bucraniums, paterae, plant themes, bull sacrifice rituals, rites and processions, representations of fertility deities such as *Ceres*, *Tellus*, *Magna Mater*, and whose diffusion was widespread.

The *Ara Pacis* is the monument that best symbolises this iconography. On the outside top, iconographies of the time are represented, with Rome sitting vigilantly to ensure peace and *Tellus*, sitting on a rock, ensuring abundance. Peace and abundance are side by side. The plant motifs symbolised a fertile nature, the garlands and bucraniums represented a productive nature that feeds men and women (Simon 1967; Castriota 1995).

### 7.1.5. Idealização dos retratos

Durante a República, foi desenvolvido um modelo de retratos realistas, que expressavam no rosto as marcas da idade dos retratados. Esses retratos eram a prova de experiência, adquirida ao longo dos anos ao serviço de Roma, seja nas legiões ou na administração. As rugas e as cicatrizes eram vistas como uma demonstração de orgulho pela idade avançada.

Com Augusto, houve uma transição para o retrato idealizado. Adotou um modelo de representação onde se limpavam as marcas da idade, a fonte de legitimação para se ascender ao poder, algo que durante a República era associado a um longo percurso militar e administrativo. No caso de Octávio, a ascensão ao poder ocorreu relativamente jovem, aos 19 anos de idade, rompendo com a tradição estabelecida de um longo percurso para ascender aos mais altos cargos políticos da República. Esta prática ajustava-se a um dos princípios republicanos que visava evitar o poder unipessoal.

Os retratos de Octávio/Augusto apresentaram-no com as suas faces juvenis, mesmo em representações feitas quando já tinha cerca de 55 anos, como na estátua Prima Porta, onde (Pereira, 2017). A idealização do retrato estendeu-se também aos contextos privados, tanto nos retratos masculinos como nos retratos femininos, que se afirmaram durante a época de Augusto, como um novo modelo de representação (Nogales, 1997).

59

## 7.2. Exaltação da *Pax Romana* e da consequente era de *Abundantia*

Como referido anteriormente, a *Pax Romana* era a essência ideológica da época de Augusto. Este conceito teve tanta força política que perdura até aos nossos dias. *Pax Romana* significava abundância e prosperidade. Com Augusto, foi estabelecida uma gramática iconográfica que incluía grinaldas, bucrâneos, pateras, temas vegetalistas, rituais de sacrifício dos touros, ritos e procissões, representações de divindades da fertilidade como Ceres, *Tellus*, *Magna Mater*, cuja difusão foi ampla.

A *Ara Pacis* é o monumento que melhor simboliza esta iconografia. Nos topos do exterior, estão representadas iconografias do presente, com Roma sentada vigilante para assegurar a paz e *Tellus*, sentada numa rocha, assegurando a abundância. A paz e a abundância estão lado a lado. Os motivos vegetalistas

In Rome and other cities, the iconography of the *Pax Romana* was present in religious and civil buildings, as well as in private contexts such as houses or funerary monuments, symbolising adherence to the values of the state.

However, the message of the *Pax Romana* transcended iconography and also manifested itself in the names of cities founded during the time of Augustus, such as *Pax Iulia* (Beja).

The set of coins from the Cistophorus series, issued in Pergamo around 27/26 BC, clearly express the iconography of abundance associated with Augustus. The first coin has a cornucopia framed by a laurel wreath and the name *Augustus* underneath. The second coin has a sphinx accompanied by the name *Augustus*. On the third coin, there are ears of wheat with the name *Augustus*. The cornucopia and the ears of wheat symbolised abundance, while the sphinx augured a new era of prosperity. Augustus became the symbol of a new era of Peace and Abundance (Zanker, 1992).

### **7.3 Mythical genesis of Rome subliminally associated with Gens Iulia**

60

Julius Caesar considered *Venus Genetrix* to be the progenitor of the *Gens Iulia* and ordered the construction of a temple dedicated to this deity. He also minted the image of *Venus Genetrix* on the obverse of the coins, with Aeneas and Anchises on the reverse. Augustus continued this theme and iconography. In the Forum of Augustus in Rome, the side porticoes featured, on the left, sculptural groups of Aeneas, Anchises and Ascanius fleeing Troy, and a statue of Romulus on the right. These sculptural groups were widespread in provincial cities, especially in some capitals, such as *Augusta Emerita*.

In the *Ara Pacis*, the origins of *Gens Iulia* are represented in one of the tops with iconographies of Aeneas and Ascanius, figures who predate the city of Rome itself, whose foundation is represented by the iconography of Romulus and Remus.

In Roman popular culture, the iconography of the group of Aeneas, Anchises and Ascanius fleeing Troy was present in frescoes in Pompeii, such as the house on Via d'Abbondanza, and in other frescoes with caricatures, where the characters have wolf heads, as well as in lucernas (Zanker, 1992).

simbolizavam uma natureza fértil, as grinaldas e os bucrânios representavam uma natureza produtiva que alimenta homens e mulheres (Simon 1967; Castriota 1995).

Em Roma e noutras cidades a iconografia da *Pax Romana* estava patente em edifícios religiosos e civis, bem como em contextos privados, como as casas ou os monumentos funerários, simbolizando a adesão aos valores do Estado.

No entanto, a mensagem da *Pax Romana* transcendia a iconografia e também se manifestava na designação de uma cidade fundada na época de Augusto, como *Pax Iulia* (Beja).

No conjunto de moedas da série de Cistóforos, emitidas em Pergamo por volta de 27/26 a.C., a iconografia da abundância associada a Augusto é claramente expressa. Na primeira moeda, surge a cornucópia emoldurada por uma coroa de louros e por baixo o nome Augustus. Na segunda moeda, uma esfinge é acompanhada do nome Augustus. Na terceira moeda, há espigas de trigo com o nome Augustus. A cornucópia e as espigas de trigo simbolizavam a abundância, enquanto a esfinge augura uma nova era de prosperidade. Augusto tornou-se o símbolo de uma nova era de Paz e Abundância (Zanker, 1992).

61

### **7.3. Génese mítica de Roma associada, subliminarmente, à Gens Iulia**

Júlio César considerava *Venus Genetrix* a progenitora da *Gens Iulia* e mandou erguer um templo dedicado a esta divindade. Além disso, cunhou no anverso das moedas a imagem da *Venus Genetrix* e no reverso Eneias e Anquises. Augusto deu continuidade a este tema e iconografia. No fórum de Augusto em Roma, os pórticos laterais apresentavam, do lado esquerdo os grupos escultóricos de Eneias, Anquises e Ascânio na fuga de Troia, e do lado direito uma estátua de Rómulo. Estes grupos escultóricos foram amplamente difundidos pelas cidades das províncias, principalmente em algumas capitais, como foi o caso de *Augusta Emerita*.

Na *Ara Pacis*, as origens da *Gens Iulia* estão representadas num dos topos com iconografias de Eneias e Ascânio, figuras anteriores à própria cidade de Roma, cuja fundação está representada pela iconografia de Rómulo e Remo.

In literature, Virgil's *Aeneid* created a psychological atmosphere around Aeneas, making him resemble Augustus himself. The wisdom Aeneas shows when facing a number of situations throughout the work reflects the psychological profile of Augustus. Even though this is a work in which Virgil tried to avoid a direct panegyric of Augustus, he could not avoid this identification.

This mythical construction of Augustus was extremely important for his legitimisation, as it offered a guarantee that the past supported him in the re-founded present, just like his ancestors who founded Rome.

#### **7.4 Enthronement of the princeps and the Gens Augusta, where the value of marriage and family was promoted**

62 For the enthronement of the *princeps* required as a first step the dissemination of his image. There were two main forms of spreading the *princeps*' image. The most popular was coins. There was often on the reverse side of the coins a representation of the *princeps* in profile. The variety of images was wide, reflecting different stages of his life and different moments of his political career. Civic crowns may be represented, or not, in the aurei and denarii coins. The figure of Augustus is also frequently associated with divinities. During his alliance with Mark Antony, there is an aureus that features Mark Antony on the obverse and Octavian on the reverse. The legends often mention *Divus Iulius*. On the reverse, there is a wide variety of themes, including depictions of deities, statues of Augustus himself and monuments built during his time. Coins were a powerful instrument to convey the image of Augustus.

In the field of statuary, around 220 portraits of Augustus are currently known. Since Augustus had left good memories as a *princeps*, a significant number of these portraits were executed after his death. However, those portraits represent only a small part of the total number of portraits that actually existed.

The portraits can be categorised into five main types: the Louvre MA 1280 type (29 replicas); the *Prima Porta* type (159 replicas); the *Alcudia/Actium/Octavian* type (27 replicas); the *Béziers – Spoleto* type (2 replicas); and the *Lucus Feroniae* type (3 replicas) (Boschung, 1993).

Na cultura popular romana, a iconografia do grupo de Eneias, Anquises e Ascânio na fuga de Troia, estava presente em frescos de Pompeia, como na casa da Via d'Abbondanza, e em outros frescos com caricaturas, onde os personagens têm cabeças de lobos, bem como em lucernas (Zanker, 1992).

Na literatura, a obra *Eneida* de Vergílio, criou uma atmosfera psicológica à volta de Eneias, fazendo-o assemelhar-se ao próprio Augusto. A sensatez, com que Eneias encara determinadas situações ao longo da obra, reflete o perfil psicológico de Augusto. Mesmo sendo uma obra em que Vergílio tentou fugir ao panegírico direto de Augusto, não conseguiu evitar essa identificação.

Esta construção mítica de Augusto foi de extrema importância para a sua legitimação, pois ofereceu garantia de que o passado o suportava, num presente refundado, tal como os seus antepassados que fundaram Roma.

#### **7.4. Entronização do *princeps* e da Gens Augusta, onde se promovia o valor do casamento e da família**

63

A entronização do *princeps* passava, em primeiro lugar, pela divulgação da sua imagem. Este processo de difusão pode ser analisado sob dois aspetos principais. O mais popular foi a moeda. No reverso, encontrava-se frequentemente a sua representação em perfil. Existe uma grande variedade de imagens, que refletem diferentes fases da sua vida e distintos momentos do seu percurso político. Os áureos e denários podem exibir-se com ou sem coroas cívicas. A figura de Augusto também é frequentemente associada divindades. Durante a sua aliança com Marco António, há um Áureo que apresenta Marco António no anverso e Octávio, no reverso. As legendas mencionam frequentemente *Divus Iulius*. No reverso, há uma grande variedade de temas, incluindo representações de divindades, estátuas do próprio Augusto e monumentos construídos na sua época. As moedas foram um poderoso instrumento na transmissão da imagem de Augusto.

No domínio da estatuária são atualmente conhecidos cerca de 220 retratos de Augusto. Uma parte significativa destes retratos foi executada após a sua morte, quando Augusto já era considerado como *princeps* de boa memória, e

The *Prima Porta* type is the most widely publicised and took its name from the statue found in the *villa* of Livia. It is characterised by the “claw” and “fork” motifs on the fringe of the forehead. These elements symbolised, respectively, the way Augustus acted towards those who did not accept Rome’s rule (the “claw”) and towards those who accepted Rome’s supremacy (the “fork”).

Another important aspect was the iconographic types of Augustus’ representations. These statues reflected the different versions of his position in the structure of the Roman state.

The *Veiled Augustus* type corresponded to his position as *Supreme Pontifex*, a position he held from 13 BC, after the death of Lepidus. In this iconographic type, Augustus appeared with his head veiled by the toga, giving him the dimension of a religious leader.

The type of *Augustus as a Magistrate* is portrayed in the statues of Augustus wearing a toga. This representation corresponded to the civil political leader, as *princeps*, i.e. the first in the Senate. At the time of Augustus, there was a significant change in the attire of official characters. The toga became the gown of the state and a symbol of Roman citizenship, becoming larger and with a more complex layout than in the Republican period, with particular emphasis on the *umbus*. In addition, a colour code was established: white was the basic colour and symbolised professions that did not get dirty, while the purple stripe was reserved for senators.

The iconographic type known as the *Hüftmanteltypus* of Augustus refers to a form of divine representation, where the emperor is portrayed with naked torso, a mantle around his waist and with bare feet. This configuration is a symbol of divinisation, following Greek and Egyptian traditions. On coins there are statues of Octavian naked, often on a pedestal, reinforcing his sacredness and, at the same time, his adherence to the aesthetics and symbolic values of Greek art.

The equestrian statues of Augustus were a common type of public sculpture. Unfortunately, no complete examples have come down to us, but the subject is well documented on coins. There are two main versions of these representations: one in which Augustus is on horseback and another in which he appears in a quadriga.

In addition to the types mentioned above, we also find Augustus wearing military armour, which corresponds to another iconographic type. A replica was recently discovered

representam apenas uma pequena parte do total de retratos que efetivamente existiram.

Os retratos podem ser classificados em cinco tipos principais: o tipo Louvre MA 1280 (29 exemplares); o tipo *Prima Porta* (159 exemplares); o tipo *Alcudia/ Actium/Octaviano* (27 exemplares); o tipo *Béziers – Spoleto* (2 exemplares); e o tipo *Lucus Feroniae* (3 exemplares) (Boschung, 1993).

O tipo *Prima Porta* é o mais amplamente divulgado e recebeu a sua designação da estátua encontrada na *villa* de Livia. Caracteriza-se por apresentar, na franja da testa, os motivos da “garra” e da “bifurcação”. Estes elementos simbolizavam, respetivamente, a forma como Augusto agia com os que não aceitavam o domínio de Roma (a “garra”) e com aqueles que aceitavam a supremacia de Roma (a “bifurcação”).

Outro aspeto relevante eram os tipos iconográficos das representações de Augusto. Estas estátuas refletiam as diferentes vertentes do seu posicionamento na estrutura do Estado Romano.

O tipo *Augusto Velado* correspondia ao seu posicionamento como *Sumo Pontifex*, cargo que ocupou a partir de 13 a.C., após a morte de Lépido. Nesse tipo iconográfico, Augusto surgia com a cabeça velada pela toga, conferindo-lhe a dimensão de líder religioso.

O tipo Augusto como magistrado é retratado pelas estátuas de Augusto togado. Esta representação correspondia ao dirigente político civil, como *princeps*, ou seja, o primeiro do Senado. Na época de Augusto, houve uma alteração significativa nas indumentárias das personagens oficiais. A toga tornou-se a vestimenta de Estado e um símbolo da cidadania romana, passando a ser maior e com uma disposição mais complexa do que no período republicano, com particular ênfase no *umbus*. Adicionalmente, foi estabelecido um código de cores: o branco era a cor de base e simbolizava profissões que não sujavam, enquanto a faixa de púrpura estava reservada para os senadores.

O tipo iconográfico conhecido como *Hüftmanteltypus* de Augusto refere-se a uma forma de representação divina, onde o imperador é retratado com o tronco nu e o manto à cintura, com os pés descalços. Esta configuração é um símbolo de divinização, seguindo as tradições grega e egípcia. Nas moedas surgem estátuas de Octávio nu, frequentemente sobre um pedestal, reforçando a sua sacralidade e, ao mesmo tempo, a adesão à estética e valores simbólicos da arte grega.

in Narona, where he is shown with his toga over his shoulder. However, the most emblematic sculpture of this type is the *Prima Porta* group, where Augustus is depicted wearing military armour, but with additional symbolism. The breastplate highlights Augustus' military power, while the toga symbolises his civil power; the rod, although absent, represents his judicial power and the bare feet his sacredness. Cupid, depicted on the side, refers to his divine ancestry, linking him to Venus. In the centre of the breastplate there is a complex iconography: Aurora on the solar quadriga; Caelum, an allegory of the sky, whose mantle corresponds to the celestial vault; the Sun and the Moon; the subjugated peoples, such as those of Gaul;

a seated figure with a sword in its scabbard, personifying the peoples in the East (and the Teutons?) obliged to pay tribute to Rome or Hispania; Apollo on a griffin, patron saint of Augustus; *Tellus* or Ceres, personifying the earth, accompanied by children and a cornucopia; Diana on a deer; the personification of subjugated and tributary peoples, also with a sword in its scabbard, like Gaul; in the centre, *Mars Ultor* with the she-wolf receives the eagles from the king of Parthia, Phraates IV, which had been lost in 53 BC by Crassus, and in 40 BC by Mark Antony; and, on each shoulder, a sphinx representing Cleopatra defeated by Augustus. The *Prima Porta* statue was originally painted, with the toga in purple and the armour oscillating between blue and purple.

In another iconographic type, Augustus appears seated, as shown in the example from Torreparedones (Córdoba). This polychrome sculpture showing Augustus as *Divus Augustus* was on display in the city's forum (Marquez, 2013; Marquez, 2015).

With Augustus, the iconographic programme extended to the rest of the family, including his next three generations, in a sign of dynastic continuity. Particularly noteworthy is the representation of Livia, of whom a wealth of iconography is known. Her hairstyles, for example, became a distinctive feature of imperial female portraits, reflecting the daily life of the Roman elites and setting a fashion trend for women throughout the Empire.

The portraits of Livia were also widely used in the iconography of female deities, particularly those associated with fertility, such as *Tellus* and Ceres. The image of Livia was also adapted to represent deities of abundance, such as Fortuna.

As estátuas equestres de Augusto constituíam uma tipologia comum de esculturas públicas. Infelizmente não nos chegou nenhum exemplar completo, mas o tema é bem documentado através de moedas. Existem duas versões principais dessas representações: uma em que Augusto está montado a cavalo e outra em que aparece numa quadriga.

Além dos tipos acima mencionados, encontramos também Augusto com couraça militar que corresponde a outro tipo iconográfico. Foi recentemente descoberto um exemplar em Naron, onde é apresentado com a toga sobre o ombro. No entanto, a escultura mais emblemática deste tipo é o grupo *Prima Porta*, onde Augusto surge retratado com a couraça militar, mas carregada de simbologia adicional. A couraça destaca o poder militar de Augusto, enquanto a toga simboliza o seu poder civil; a vara, embora ausente, representa o poder judiciário e os pés descalços a sua sacralidade. O cupido, representado ao lado, remete à sua ascendência divina, ligando-o a Vénus. No centro da couraça há uma iconografia complexa: Aurora na quadriga solar; *Caelum*, alegoria do céu, cujo manto corresponde à abobada celeste; o Sol e a Lua; os povos subjugados, como a Gália; uma figura sentada com uma espada na bainha que personifica os povos no Oriente (e os teutões?) obrigados a pagar tributo a Roma ou a Hispânia; Apolo sobre um grifo, patrono de Augusto; *Tellus* ou Ceres, personificando a terra, acompanhada por crianças e uma cornucópia; Diana sobre um cervo; a personificação dos povos subjugados e tributários, também com a espada na bainha, como a Gália; no centro, *Mars Ultor* com a loba, recebe do rei da Pártia, Fraates IV, as águias perdidas, em 53 a.C. por Crasso e, em 40 a.C. por Marco António; e, em cada ombro, uma esfinge que representa a derrota de Cleópatra por Augusto. A estátua *Prima Porta* originalmente estava pintada, com a toga em púrpura e a couraça oscilava entre o azul e a púrpura.

Noutro tipo iconográfico, Augusto surge sentado, como revela o exemplar de Torreparedones (Córdova). Esta escultura policromada que exhibe Augusto como *Divus Augustus*, estava exposta no fórum da cidade. (Marquez, 2013; Marquez, 2015).

Com Augusto, o programa iconográfico estendeu-se à restante família, incluindo as três gerações seguintes, dando sinal de continuidade dinástica. Destaca-se, em particular, a representação de Lívía, da qual se conhece uma abundante

The iconography of Augustus' family members was extensive and diverse. It included representations of Octavia (his sister), Julia (his daughter), Gaius Caesar and Lucius Caesar (his grandsons), Marcus Agrippa (his friend and son-in-law), Marcellus and Antonia Major and Antonia Minor (nephews) and Drusus and Tiberius (stepchildren). In the following generation, the iconographic programmes continued to reflect the Julio-Claudian dynasty, covering the emperors Tiberius, Caligula, Claudius and Nero, as well as notable figures such as Agrippina Major, Germanicus, Agrippina Minor and Britannicus.

The iconographic programmes of the theatre of *Emerita Augusta*, which included a representation of Ceres and the Basilica of Veleia, are well known. These large sculptural groups were spread throughout different parts of the Empire, such as forums, theatres, baths and public spaces. The aim of this distribution was to promote the identification of the Empire's inhabitants with these figures that were associated with ideals of bravery and were examples of family virtues.

### **7.5. Glorification of the triumph and humiliation of the vanquished who resisted**

In *The Aeneid*, Virgil presents a prophetic vision through Aeneas, who says: "To you [Roman] shall be your arts: to dictate rules for peace, to be clement to the vanquished and to subdue the proud by force." (Virgil, *The Aeneid*, VI, 852-853).

Naturally, this Roman vision of its role over the Empire was expressed both in practice and through images. The concept of triumph underpinned many aspects of Roman iconography. From early on, the monumentality of cities was reflected in triumphal arches, city gates and forums. The arch, an architectural novelty that the Romans inherited from the Etruscans, was widely spread throughout the Empire. The profusion of triumphal arches symbolised the glory of Rome. The decorative grammar, which included plant themes, bucraniums and images of animal sacrifices to the gods, reinforced the image of victory and success.

On the other hand, the iconography of the defeated also played a significant role, serving as an example and warning. After the victory at *Actium*, Augustus had a monument erec-

iconografia. Os seus penteados, por exemplo, tornam-se uma característica distintiva nos retratos imperiais femininos, que reflete o quotidiano das elites romanas e estabelece um modelo de tendências de moda para as mulheres de todo o Império.

Os retratos de Lúvia foram ainda amplamente utilizados na iconografia de divindades femininas, particularmente aquelas associadas à fertilidade, como *Tellus* e Ceres. A imagem de Lúvia também foi adaptada para representar divindades da abundância, como Fortuna.

A iconografia das personagens da família de Augusto era extensa e diversificada. Incluía representações de Octávia (sua irmã), de Júlia (sua filha), de Caio César e Lúcio César (seus netos), Marcus Agripa (seu amigo e genro), Marcelo e Antónia maior e Antónia Menor (sobrinhos) e Druso e Tibério (enteados). Na geração seguinte, os programas iconográficos continuaram a refletir a dinastia Júlio-Cláudia, abrangendo os imperadores, Tibério, Calígula, Cláudio e Nero, além de figuras notáveis como Agripina Maior, Germânico, Agripina Menor e Britânico.

São conhecidos os programas iconográficos do teatro de *Emerita Augusta*, que incluíam no centro uma representação de Ceres e da Basílica de Veleia. Estes grandes grupos escultóricos foram disseminados por diferentes pontos do Império, como *fora*, teatros, termas e espaços públicos. Tal distribuição visava promover a identificação dos habitantes do Império com estas figuras, que eram associadas a ideais de bravura e exemplos de virtudes familiares.

### **7.5. Glorificação do triunfo e humilhação dos vencidos que resistissem**

Vergílio, na sua obra *Eneida*, apresenta uma visão profética através de Eneias que refere “A ti [romano] serão as tuas artes: ditar normas para a paz, ser clemente para com os vencidos e submeter os soberbos pela força” (Vergílio, *A Eneida*, VI, 852-853)

Naturalmente, esta visão romana do seu papel no domínio expressava-se tanto na prática como através de imagens. O conceito de triunfo estava subjacente a muitos aspetos da iconografia romana. Desde cedo, a monumentalidade das cidades refletia-se nos arcos triunfais, nas portas das cidades e nos *fora*. O arco, uma novidade arquitetónica que os roma-

ted to commemorate his triumph, where he displayed Mark Antony and Cleopatra's galley spurs. It was a way of signalling the impact and importance of that momentous event, using iconography to emphasise the magnitude of the victory.

Another significant image from the Augustan period is the glorification of the Triumph of Octavian represented on the Frieze of the Temple of Apollo, dating from around 30-25 BC. This frieze shows barbarians from the north tied up to a pole, with their weapons displayed like trophies of the defeated and being transported in triumph (Zanker, 1992).

But the message was more subtle: in *Augusta Emerita* the frieze of the portico features *clipei* with iconography of Jupiter and Amon representing the East and West. Between the two *clipei* are caryatids. Walter Trillmich hypothesised that the caryatids represented punishment, in a reference to the 49 Danaids condemned to fill a bottomless vat with the water they carried in jars on their heads. Similarly, the fringe of the *Prima Porta* portraits of Augustus conveyed the message of punishment with the "claw" motif.

nos herdaram dos Etruscos, foi amplamente disseminado pelo Império. A profusão dos arcos do triunfo simbolizava a glória de Roma. A gramática decorativa, que incluía temas vegetalistas, bucrânios e imagens de sacrifícios de animais aos deuses, reforçava a imagem de vitória e sucesso.

Por outro lado, a iconografia dos derrotados também desempenhava um papel significativo, que servia de exemplo e advertência. Após a vitória em *Actium*, Augusto mandou erguer um monumento em celebração do seu triunfo, onde exibiu os esporões das galeras de Marco António e Cleópatra. Tratava-se de assinalar o impacto e a importância daquele momento marcante, utilizando a iconografia para enfatizar a magnitude da vitória.

Outra imagem significativa do período de Augusto é a glorificação do Triunfo de Octaviano, representada no Friso do Templo de Apolo, datado de cerca de 30-25 a.C. Neste friso, são representados bárbaros do Norte amarrados a um poste, com as suas armas exibidas como troféus dos vencidos, sendo transportados em triunfo (Zanker, 1992).

Mas a mensagem era mais subtil: em *Augusta Emerita* o friso do pórtico apresenta clipeus com iconografia de Júpiter e *Amon* que representam o Oriente e o Ocidente. Entre ambos os *clipeus* encontram-se cariátides. Walter Trillmich colocou a hipótese de que as cariátides representassem o castigo, numa referência às 49 danaides, condenadas a encher um tonel sem fundo com a água que transportavam em bilhas na cabeça. Da mesma forma, a franja dos retratos de Augusto, do tipo *Prima Porta*, transmitia a mensagem do castigo com o motivo da “garra”.

Roman society welcomed the artistic changes brought about by Augustus as a paradigm to be assimilated. The private portrait stands out as the artistic expression where the direct impact of Augustan art on society can be best inferred.

Firstly, and as mentioned above, art was an integral part of everyday life. Present in both public and private spaces, art accompanied every aspect of the life of an inhabitant of the Empire.

Secondly, there was a certain “democratisation” of art, i.e. its presence increased significantly in various aspects of daily life compared to the Republican period. Art spread to different regions of the empire and reached various strata of the population, including what we might consider the “middle class”. Portraits and images of deities made of marble, or even other materials, are recurrent. Art is also present in different objects, some of which functional, such as lucernas, ceramics for domestic use, *terra sigillata*, or in amulets.

Thirdly, the idealisation of the portraits stands out, with the characters being represented in their best image, without wrinkles or age marks. These portraits present a psychological profile of great serenity, referring to an art that sought to capture this aspect. A significant novelty was the inclusion of private female portraits, which, more than the male portraits, mirrored a society avid for mundane themes, such as the latest hairstyles and clothing trends dictated by Augustus' family. Women's hairstyles were in keeping with the spirit of the time and spread as the imperial portraits arrived in different cities. Many of these portraits had a funerary function, being displayed in columbariums or embedded in steles. Others were present in private contexts, integrated into ancestral galleries.

Fourthly, funerary monuments, such as cinerary urns, steles or altars displayed themes of official art, including garlands, paterae and bucraniums, as signs of adherence to the state.

Fifthly, a greater diffusion of artistic environments was observed in private contexts due to colonisation, which

## 8 IMPACTO DA ARTE NA SOCIEDADE

A sociedade romana acolheu as transformações artísticas promovidas por Augusto como um paradigma a ser assimilado. O retrato privado destaca-se como a expressão artística onde se infere melhor o impacto direto da arte augustana na sociedade.

Em primeiro lugar, e já mencionado anteriormente, a arte como parte integrante do quotidiano. Presente tanto no espaço público como no privado, a arte acompanhava todos os aspetos da vida de um habitante do Império.

Em segundo lugar, nota-se uma certa “democratização” da arte, ou seja, a sua presença aumentou significativamente em diversos aspetos da vida quotidiana face ao período republicano. A arte disseminou-se por diferentes regiões do império e alcançou várias camadas da população, incluindo a que podemos considerar como “classe média”. São recorrentes os retratos e as imagens de divindades elaboradas em mármore, ou mesmo através de outros materiais. A arte também está presente em diferentes objetos, alguns funcionais, como lucernas, cerâmicas de uso doméstico, a *terra sigilata*, ou em amuletos.

Em terceiro lugar, destaca-se a idealização dos retratos, nos quais as personagens são representadas conforme a sua melhor imagem, sem rugas ou marcas da idade. Estes retratos apresentam um perfil psicológico de grande serenidade, remetendo para uma arte que procurava captar esse aspeto. Uma novidade significativa foi a inclusão de retratos privados femininos, que, mais do que os retratos masculinos, espelhavam uma sociedade ávida de temas mundanos, como as últimas tendências de penteados e vestiário, ditadas pela família de Augusto. Os penteados femininos acompanham o espírito da época e disseminavam-se ao ritmo a que os retratos imperiais chegavam às diferentes cidades. Muitos destes retratos tinham uma função funerária, sendo expostos nos columbários ou embutidos em estelas. Outros estavam presentes em contextos privados, integrados em galerias de antepassados.

Em quarto lugar, os monumentos funerários, como urnas cinerárias, estelas ou aras, exibiam temas da arte oficial, incluindo grinaldas, pateras e bucrânios, como sinais de adesão ao estado.

formed new elites owning *domus* or *villae* where different arts - architecture, gardening, painting, sculpture, and mosaic - converged to create idyllic spaces. One of the most notable examples is the property of Maecenas, which served as a model for idyllic gardens populated with Hellenic and Hellenistic sculptures of deities, animals and mythological themes, as well as fountains that conveyed freshness.

Em quinto lugar, observou-se nos contextos privados uma maior difusão dos ambientes artísticos devido à colonização, que formou novas elites que possuíam *domus* ou *villae* onde convergiam as diferentes artes - arquitetura, jardinagem, pintura, escultura, e mosaico -, para criar espaços idílicos. Um dos exemplos mais notáveis é a propriedade de Mecenas, que serviu de modelo para jardins idílicos povoados com esculturas helênicas e helenísticas de divindades, de animais e temas mitológicos, além de fontes que transmitiam frescura.

## CONCLUSION

Throughout his life, Augustus showed a remarkable ability to transform Rome gradually and strategically. His political rise was always guided by permanent prudence, supported by a coherent programme devised by servants who knew how to take advantage of and expand the existing visual resources, creating a visual grammar that told a story of success and triumph. This same narrative of victory was generated for all the Romans that remained faithful to the principles of the state.

The coherent narrative created during the time of Augustus was presented by Horace in his work *The Art of Poetry* or *Epistle to the Pisans* (18 BC). He submitted it for discussion the following way:

76 “If a painter wanted to add a horse’s neck to a human head, and apply variegated feathers to the limbs of all kinds of animals, so that a woman with a beautiful face would end up as a torpid black fish, would you hold back your laughter, my friends, if you were taken to see such a spectacle? For believe me, Pisans, the book would resemble this picture in every way if its vain ideas were conceived like a sick man’s dreams, in such a way that neither feet nor head could form a single shape. You will say that “painters and poets have always been given the power to dare anything”. We are well aware of that, which is why we seek that freedom and grant it to each other, without, however, allowing meekness to be joined by ferocity, and snakes and birds and lambs and tigers to be combined (1–13). (...) If you don’t have the art, you fall into error when you try to avoid deception. In the vicinity of Emilia’s school, the humblest sculpture will reproduce finger–nails and mimic soft hair in bronze though he has no luck with the overall effect of his work as he is unable to create a whole. If I wanted to compose something, I would not want to resemble it, just as I would not want to have a hideous nose, even if my black eyes and black hair were worthy of admiration (31–37)”.

Horace’s writing is still relevant today, offering an insightful synthesis of the era and the function of art in that period. For Horace, it was crucial to understand art’s ability to dare everything and the need to look at the whole. His words imply that a narrative can be built through art, the symbol of which was Augustus, who changed the structures of the Roman state and left a lasting legacy for future generations.

## CONCLUSÃO

Ao longo da sua vida, Augusto demonstrou uma capacidade notável para transformar Roma de forma gradual e estratégica. A sua ascensão política foi sempre pautada por uma prudência constante, sustentada por um programa coerente idealizado por servidores que souberam aproveitar e expandir os recursos visuais existentes, criando uma gramática visual que contava uma história de sucesso e triunfo. Esta mesma narrativa de vitória estaria destinada a todos os romanos que se mantivessem fiéis aos princípios do Estado.

Durante a época de Augusto criou-se uma narrativa coerente que Horácio, na sua obra *Arte Poética ou Epístola aos Pisões* (18 a.C.), soube apresentar e submeter à discussão:

“Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espectáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebessem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma. Direis vós que “a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar”. Bem o sabemos e, por isso, tal liberdade procuramos e reciprocamente a concedemos, sem permitir, contudo, que à mansidão se junte a ferocidade e que se associem serpentes e aves e cordeiros e tigres (1-13). (...) Procurando fugir do engano se cai no erro, caso não se possua a arte. Nas imediações da escola de Emília, o mais ínfimo dos escultores moldará, unhas no bronze e até nele imitará cabelos sedosos, mas será infeliz no acabamento da obra por não saber criar o todo. Se algo desejasse compor, não queria assemelhar-me a esse, do mesmo modo que não me agradaria possuir horrível nariz, ainda que meus olhos egros e negros cabelos fossem dignos de admiração (31-37)”.

77

A escrita de Horácio continua a ser atual, oferecendo uma síntese perspicaz da época e da função da arte. Para Horácio, era crucial entender a capacidade que a arte tem de tudo ousar e a necessidade em olhar para o conjunto. Nas suas palavras, subentende-se a necessidade de um discurso através da arte, cujo símbolo era Augusto, que mudou as estruturas do Estado Romano e deixou um legado duradouro para as gerações futuras.

The image of Augustus as a *princeps* that left a good memory endured over time. After his death, his portraits continued to be produced. At the time of Tiberius, the Great Cameo of France, dating from around 23/24 AD, illustrates the superior level that Augustus had reached. In this iconography, Augustus is accompanied by Drusus and Germanicus, while Aeneas, holding a Globe, hovers over Tiberius, Livia and other living members of the Julio-Claudian dynasty.

Another example that we can find today in Portuguese territory are the three portraits of Augustus of the *Prima-Porta* type, found in *Myrtilis*, *Conimbriga* and *Selium*. Attributed to the early period of Claudius, these portraits may have been the reworking of possible representations of Caligula (in the case of the *Myrtilis* and *Selium* portraits). These portraits reveal how, at the time, Augustus continued to be an institutional reference and a symbol of political stability, associated with *Pax* and *Abundantia*.

During the Middle Ages, the image of Augustus remained present. On the Cross of Lothair, possibly dating from the time of Otto III (980-1002), a cameo of Augustus is displayed in the centre of the cross to link the Ottonian Christian emperors to Augustus' lineage.

78

In the 15th century, around 1410, in the Duke of Berry's Book of Hours, entitled *Les très riches heures du Duc de Berry*, the prophetess Sibyl Tiburtina is illustrated at the bottom left of the manuscript folio with illuminations while Emperor Augustus appears at the bottom right, both venerating the Virgin and Child who are represented in the centre of the upper part of the folio. This representation refers to the prophecy of the triumph of Christianity, suggesting that the ancient world, represented by Augustus, was legitimising the new religion. This theme was much emphasised in later periods, as exemplified in the work of Antoine Caron, dating from the mid-16th century.

In the 18th century, Edward Gibbon, in his monumental work *Decline and Fall of the Roman Empire*, its first edition dating from 1776, offered a positive image of Augustus that has lasted throughout time: "*It is almost superfluous to enumerate the unworthy successors of Augustus. Their unparalleled vices and the grandiose setting in which they acted have saved them from oblivion*" (Gibbon, 1995: 22).

Augustus symbolised the ancient and pagan world, and during his rule he established a model for communicating

A imagem de Augusto como *princeps* de boa memória perdurou ao longo do tempo. Após a sua morte, os seus retratos continuaram a ser produzidos. Na época de Tibério, o Grande Camafeu da França, datado de cerca de 23/24 d.C., ilustra o nível superior que Augusto atingiu. Nesta iconografia, Augusto é acompanhado por Druso e Germânico, enquanto Eneias a segurar um Globo, paira sobre Tibério, Lúvia e outros membros vivos da dinastia Júlios-Cláudios.

Outro exemplo que podemos encontrar atualmente no território português, são os três retratos de Augusto do tipo Prima-Porta, encontrados em *Myrtilis*, *Conimbriga* e *Selium*. Atribuídos ao início da época de Cláudio, estes retratos podem ter sido reelaboraões a partir de possíveis representações de Calígula (caso dos retratos de *Myrtilis* e *Selium*). Estes retratos revelam como, na época, Augusto continuava a ser uma referência institucional e de estabilidade política, que se associava à *Pax* e à *Abundantia*.

Durante a Idade Média, a imagem de Augusto manteve-se presente. Na Cruz de Lotário, possivelmente datada da época de Otão III (980-1002), foi exposto um camafeu de Augusto no centro da cruz, para ligar os imperadores cristãos otonianos à linhagem de Augusto.

No século XV, cerca de 1410, no Livro de Horas do Duque de Berry, intitulado *Les très riches heures du Duc de Berry*, a profetiza Sibila Tiburtina é ilustrada no fólio manuscrito com iluminuras, situada na parte inferior esquerda, enquanto o imperador Augusto aparece na parte inferior direita, ambos a venerarem a Virgem e o Menino que estão representados no centro da parte superior do fólio. Esta representação remete à profecia do triunfo do cristianismo, sugerindo que o mundo antigo, representado por Augusto, legitimava a nova religião. Este tema foi muito patenteando em épocas ulteriores, como exemplificado na obra de Antoine Caron, datada de meados do século XVI.

No século XVIII, Edward Gibbon, na sua obra monumental *Declínio e Queda do Império Romano*, cujo primeira edição data de 1776, ofereceu uma imagem positiva de Augusto que perdurou ao longo do tempo: “quase se torna supérfluo enumerar os indignos sucessores de Augusto. Os seus vícios sem paralelo e o grandioso cenário em que atuaram, salvaram-nos do esquecimento” (Gibbon, 1995: 22).

Augusto simbolizou o mundo antigo e pagão, tendo durante o seu governo, estabelecido um modelo de comunica-

his message of power that merged with the very idea of Rome and has endured in Western imagination. The art at the time of Augustus is a broad and topical subject, as it continues to influence Western culture. Much remains to be said on this subject, but we have endeavoured to convey the coherent message it contains.

The aim of this lesson is to pass on to art students information on how the plastic resources that were available at the time of Augustus were used to construct a coherent discourse of power. This construction involved the organisation of the territory, town planning, architecture and the creation of images through sculpture and painting, both in public spaces and in private contexts. In addition, gardening in private contexts, large military parades and religious ceremonies in public spaces also played key roles. In this way, under Augustus government we can speak of a context of “total work of art”.

ção da sua mensagem de poder que se fundiu com a própria ideia de Roma e perdurou no imaginário Ocidental. A arte da época de Augusto é um tema amplo e atual, uma vez que continua a influenciar a cultura ocidental. Muito ficou por dizer sobre este tema, mas procurou-se transmitir a mensagem coerente que ele encerra.

Com esta aula, pretende-se transmitir aos alunos de artes a mensagem de como, na época de Augusto, os recursos plásticos disponíveis foram utilizados para construir um discurso de poder coerente. Esta construção envolveu a ordenação do território, o urbanismo, a arquitetura e a criação de imagens através da escultura e da pintura, tanto em espaços públicos como em contextos privados. Para além disto, também a jardinagem em contexto privado, os grandes desfiles militares e as cerimónias religiosas em espaços públicos desempenharam papéis fundamentais. Desta forma, sob o governo de Augusto podemos falar de uma conjuntura de “obra de arte total”.

**FONTES**  
**SOURCES**

- Appiano de Alexandria, *Historia Romana* (Storia Romana le Guerre Esterne, Nicola Lembo- tradução. 2023. Michigan: Independently published).
- Augusto, *Res Gestae Divi Augusti* (Autobiografia Política del Emperador Romano Augusto: Res Gestae Divi Augusti, memorias del primer emperador de Roma, Octavio Augusto. 2022. Michigan: Independently published).
- Augusto, *Res Gestae Divi Augusti*. (Res Gestae Divi Augusti: Las memorias políticas del emperador Augusto. Nicolás Cruz- tradução. 2016. Santiago do Chile: Ediciones UC.).
- Cassius Dio Cocceiano, *Historia Romana*. Acessível em: [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius\\_Dio/home.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/home.html) (consultado em: 10/06/2024).
- Cícero, *De Haruspicum responso*. Acessível em: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/haruspicum.shtml#19> (consultado em: 16/06/2024).
- Horácio. *Arte Poética* (R. M. Rosado Fernandes- tradução, introdução e comentários. 2012. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian).
- Sesto Aurélio Victor, *De Caesaribus*, Acessível em: <https://www.thelatinlibrary.com/victor.caes.html> (consultado em: 12/06/2024)
- Suetónio. *A Vida dos Doze Césares* (João Gaspar Simões-edição. 1979. Lisboa: Presença).
- Tácito. *Anais*. (J.L. Freire de Carvalho- tradução e edição. 1952. São Paulo: W.M. Jackson Inc. Editores).
- Tácito Obras Menores. (Agostinho da Silva- tradução. 1974. Lisboa: Livros Horizonte).
- Tito Lívio, *História de Roma*. (Paulo Matos Peixoto-introdução e notas. 1989. São Paulo: Paumape).
- Tito Lívio, *História de Tito Lívio livros XXI e XXII* (Versão portuguesa. 1940. São Paulo: Editora Livraria Lusitana).
- Tito Lívio, *História de Roma – livro I: a monarquia (Ab Vrbe condita, liber I)* (Mônica Vitorino- tradução - & Júlio César Vitorino-introdução e notas. 2008. Belo Horizonte: Crisálida).
- Veleio Patérculo. *Historia romana*. (Maria Asunción Sánchez Manzano- tradução, edição, introdução e notas. 2001. Madrid: Editorial Gredos).
- Vergílio. *A Eneida* (L. M. G. Cerqueira-edição. 2003. Lisboa: Bertrand Editora).

Vergílio. *Bucólicas, Geórgicas, Eneida de Vergílio* (Agostinho da Silva- tradução. 2012. Lisboa: Temas e Debates).

Vitrúvio. *Tratado de Arquitectura* (Justino Maciel-tradução, introdução e notas. 2006. Lisboa: IST Press).

## ESTUDOS STUDIES

- AA.VV (1981-1999). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich/München/ Dusseldorf: Fundação Internacional LIMC, IX vol.
- Álvarez Martínez, José María (ed.) (2014). *Augusto y Emerita*. Mérida: Museo nacional de Arte Romano.
- Bianchi Bandinelli, Renuccio (1999). *Roma: L'Arte Romana nel Centro del Potere*. Milano: Buarte.
- Bianchi Bandinelli, Renuccio & Torelli, Mario (2000). *El Arte de la Antigüedad Clásica: Etrúria-Roma*. Madrid: Akal.
- Beard, Mary (2022). *Doze Césares. Imagens do poder na Antiguidade até aos nossos dias*. Lisboa: Editorial Presença.
- Boschung, D. (1997). "El ejemplo del retrato imperial", J. Arce, S. Ensoli e E. La Rocca (ed.), *Hispania romana: de terra di conquista a Provincia dell'Impero*. Electa Mondadori, pp. 239-244.
- Boschung, D. (2002). *Gens Augusta: Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*. Monumenta artis Romanae 32. Mainz am Rhein: von Zabern.
- Caballeros Rufino, Antonio & MELCHOR GIL, Enrique (2014). *De Roma a las provincias: las elites como instrumento de proyección de Roma*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones
- Castriota, D. (1995). *The Ara pacis Augustae and the imagery of abundance in later greek and early roman imperial art*. Princeton: Princeton University Press.
- Clauss, Manfred (2011). *Die römischen Kaiser: 55 historische Portraits von Caesar bis Justinian*. München: C.H. Beck.
- Dahlheim, Werner (2010). *Augustus: Aufrührer, Herrscher, Heiland*. München: C.H. Beck.
- De la Barrera, J.L. (2014). "Grupo Imperial del Teatro Romano", *Augusto y Emerita, Museo Nacional de Arte Romano*: 86, Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.
- Étienne, Robert (1970). *Le siècle d'Auguste*. Paris: Armand Colin.
- Fraschetti, Augusto (2005). *Augusto, Imperador de Roma*. Lisboa: Editorial Presença.
- Eck, Werner (2024). *Augustus und seine Zeit*. München: C.H. Beck.
- Furet, Françoise (1978). *Ensaio sobre a Revolução Francesa*. Lisboa: regras do Jogo.

- Galinsky, Karl (1998). *Augustan Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Ghisellini, Elena (2008). "Il linguaggio figurativo nell' Età di Casare". Giovanni Gentile (ed.). *Givlio Cesare. L'uomo le imprese il mito*. Milano: Silvana Editoriale, pp. 61-71.
- Gibbon, Edward (1995). *Declínio e Queda do Império Romana*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Goldsworthy, Adrian (2022). *Augusto: De revolucionario a Empe-rador*. Madrid: LA Esfera de los Libros.
- Gonçalves, Luís Jorge (2007). *Escultura romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.
- Gonçalves, Luís Jorge (2007) & Esteves, José (2010). "The Sculptors' Technical Mastery: Two examples in Sculptures of Myrtilis and Conimbriga". Trinidad Nogales Basarrate & Isabel Rodá (ed.). *XI Coloquio Internacional de Arte Roma-no Provincial Roma Y Las Provincias: Modelo Y Difusión II*. Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, pp. 693-699.
- Gonçalves, Luís Jorge (2007). (2015). "Génesis do processo criativo e condição social do Escultor na sociedade romana". *Revista Farol*, 13. Vitória, Espírito Santo, Brasil, pp. 99-105.
- Gonçalves, Luís Jorge (2017). "Sob o signo da fertilidade: a ideologia das esculturas da época de Augusto na Lusitânia Ocidental: devoção privada e programas públicos". Carlos Marquez & David Ojeda (ed.). *VIII Reunión sobre escultura Romana na Hispânia*. Córdoba: UCO Press, Editorial Universidad de Córdoba, pp. 457-478.
- Gonçalves, Luís Jorge (2018). "Na intimidade das esculturas: divindades greco-romanas no território português na época romana" (no prelo).
- Grimal, Pierre (1996). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa: Bertrard.
- Grimal, Pierre (1997). *O século de Augusto*. Lisboa: Edições 70.
- Hoff, Ralf von den; Stroh, Wilfried & Zimmermann, Martin (2014). *Divus Augustus: Der erste römische Kaiser und seine*. München: C.H. Beck.
- Hölscher, Tonio (1993). *Il Linguaggio dell' Arte Romana. Un Sistema Semantico* Torino: Einaudi.
- Kitty Chisholm & Ferguson, John (1981). *Rome: The Augustan Age*. Oxford: Oxford University Press & Open University Press.
- Marcone, Arnaldo (2015). *Augusto*. Roma: Salerno Editrice.
- Márquez, Carlos (2012). "Dos nuevos retratos de Augusto en la Provincia de Córdoba". *Revista do Seminário de Arqueologia de La Universidad Pablo Olavide de Sevilla*. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, pp. 205-221.
- Márquez, Carlos (2013). "La función de la escultura en una ciudad romana: el ejemplo de Torreparedones" *Ituci* 3, pp. 20-28.
- Márquez, Carlos (2015). "Una escultura de Divus Augustus Pater localizada en la Bética" J. López (Edit.), *2 Congres Internacional d'Arquologia i Mon Antic. August i les províncies occidentals. 2000 aniversari de la mort d'August*. Tarragona, pp. 81-86

- Márquez, Carlos (2017). "Un unicum en la escultura romana: la estatua sedente de Divus Augustus Pater de Torreparedones (Baena, Córdoba)". *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 166. Córdoba: Real Academia de Córdoba, pp. 83-100.
- Massie, Allan, (1986). *Augusto o imperador deus*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Matyszak, Philip (2004). *Crónicas da República Romana*. Os governantes da Antiga Roma desde Rómulo a Augusto. Lisboa: Verbo.
- Matyszak, Philip (2015). *Roma Antiga por cinco denários por dia*. Lisboa: Bizâncio.
- Münch-Kienast, Barbara (2014). *Augustus: Prinzeps und Monarch*. München: Philipp von Zabern in Herder.
- Néraudau, Jean-Pierre (1996). *Auguste. La brique et le marbre*. Paris: Les Belles Lettres.
- Nogales Basarrate, Trinidad (1996). "Programas iconográficos del foro de Mérida: el templo de Diana", J. Pilar Sada e J. Massó (ed.), *Actas de la II reunión sobre escultura romana en Hispania*. Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, pp. 115-134.
- Nogales Basarrate, Trinidad. (1997). *El Retrato Privado de Augusta Emérita*. Badajoz: Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura.
- Noguera Celdran, Jose Miguel (2009). *Fora Hispaniae. Paisaje urbano, arquitectura, programas decorativos y culto imperial en los foros de las ciudades hispanorromanas*. Murcia: Universidad de Murcia,
- Pereira, Cláudia Matos (2017). "A fisionomia dos retratos de Augusto na Lusitânia ocidental". Carlos Marquez (ed.). *VIII Reunião sobre escultura Romana na Hispânia*. Carlos Marquez & David Ojeda (ed.). *VIII Reunião sobre escultura Romana na Hispânia*. Córdoba: UCO Press, Editorial Universidad de Córdoba, pp. 499-526.
- Pereira, Virgínia Soares (2015). "O Século de Augusto: entre a guerra e a paz, conflitos e traumas": Acessível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/46181/1/O%20Seculo%20de%20Augusto%20entre%20a%20guerra%20e%20a%20paz%20conflitos%20e%20traumas.pdf> (Consultado em: 13/1/2016)
- Pollini, John (1995). "The Augustus from Prima Porta and the Transformation of the Polykleitan Heroic Udeal: The Rhetoric of Art". Warren G. Moon (ed.) *Polykleitos, the Doryphoros and Tradition*. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 262-282.
- Rodá de Llanza, Isabel (2014). *Urbanisme i monumentalització: Roma i les ciutats a Catalunya*. Barcelona: Editorial UOC.
- Rodá de Llanza, Isabel (2015). "Augusto y las provincias occidentales. 2000 aniversario de la muerte de Augusto". *Rivista pluridisciplinare di studi su Roma antica e le sue interpretazioni*. Roma: Edizioni Quasar
- Rodá de Llanza, Isabel & Garcia-Entero, Virginia (2015). "La contribución del grupo estatuario de Narona al conocimiento de la escultura romana en la época de Augusto". Gros, Pierre; Marin, Emilio & Zink, Michel (ed.). *Auguste, son époque et l'Augusteum de Narona*. Paris: Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

- Southern, Pat (2024). *Augusto*. Madrid: Gredos.
- Scarre, Chris (2005). *Crónicas dos imperadores romanos. Os governos de Roma Imperial, reinado após reinado*. Lisboa: Verbo.
- Simon, E. (1967). *Ara Pacis Augustae*. Tübingen: Wasmuth.
- Spinosa, Antonio (2018). *Augusto il grande baro*. Milano: Mondadori.
- Strauss, Barry (2021). *Dez Césares. De Augusto a Trajano. História do Império Romano através das vidas dos seus mais importantes imperadores*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Strauss, Barry & Hartz, Cornelius (2023). *Die Geburt des römischen Kaiserreichs: Antonius, Kleopatra, Octavian und die Schlacht bei Actium*. München: Theiss in Herder.
- Trillmich, Walter (1996). "Los tres foros de Augusta Emerita y el caso de Corduba", Pilar León (ed.), *Colonia Patricia Corduba. Una Reflexión Arqueológica (Coloquio Internacional, Córdoba, 1993)*. Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 175-195.
- Trillmich, Walter (1997). "Em Modelo de la Metrópoli", in J. Arce, S. Ensoli e E. La Rocca (ed.), *Hispania romana: de terra di conquista a Provincia dell' Impero*. Milano: Electa Mondadori, pp. 131-141.
- Trillmich, Walter (1999). "Las Ciudades Hispanorromanas: reflexos de la Metrópoli", in J. M. Álvarez e M. Almagro-Gorbea (ed.), *Hispania, el legado de Roma, en el año de Trajano*. Zaragoza: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales; Ibercaja; Ayuntamiento de Zaragoza, pp. 183-196.
- Ungaro, Lucrezia. (1997). "El modelo del foro de Augusto en Roma", J. Arce, S. Ensoli e E. La Rocca (ed.), *Hispania romana: de terra di conquista a Provincia dell' Impero*. Milano: Electa Mondadori, pp. 170-175.
- Ungaro, Lucrezia. (2002). "Il Foro de Augusto", M. de Nuccio e L. Ungaro (ed.), *I marmi colorati della Roma imperiale*. Venezia: Marsilio, pp. 109-120.
- Ungaro, Lucrezia. (2004). "La decorazione architettonica del Foro do Augusto a Roma", Ramallo Asensio (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 17-35.
- Ungaro, Lucrezia (2010). "Il cantiere del Foro di Augusto, luogo di sperimentazione e modello formale." *XI Coloquio Internacional de Arte Romano Provincial Roma Y Las Provincias: Modelo Y Difusión II*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, 43-62.
- Williams, John & Robben, Bernhard (2016). *Augustus: Roman*. München: dtv Verlagsgesellschaft.
- Wölfflin, Heinrich (2000). *Conceitos Fundamentais da História da Arte. O problema da evolução de estilos na arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- Zanker, Paul (1969). *Forum Augustum Das Bildprogramm*. Tübingen: E. Wasmuth, - Monumenta artis antiquae.
- Zanker, Paul (1973). *Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Actium-Typus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Zanker, Paul (1983). *Provinzielle Kaiserporträts Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*. München.
- Zanker, Paul (1992), *Augusto y el Poder de las Imágenes*. Madrid: Alianza.
- Zanker, Paul (2002). *Un'Arte per l'Impero: Funzione e Intenzione delle Immagini nel mondo romano*. Milano: Electa.
- Zanker, Paul (2012). *Arte romana*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Zanker, Paul (2013). *La città romana*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Zosso, Françoise & Zing Christian (1995). *Les empereurs romains*. Paris: Editions Errance.

