

Retrato del emperador Adriano hallado en Mérida

ROCÍO AYERBE VÉLEZ
rocio@consorciomerida.org

Este artículo, pretende dar a conocer una pieza que hemos identificado como un retrato del emperador Adriano, del que, hasta la fecha, no había aparecido ninguna efigie en Mérida. Por ello esta nueva representación imperial viene a enriquecer el amplio panorama estatuario de la ciudad de *Augusta Emerita* y el conjunto de los retratos de Adriano aparecidos en la Península Ibérica.

La pieza se conserva en los almacenes del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida; se trata de una cabeza masculina tallada en mármol, hallada en una intervención arqueológica realizada en el interior de la Alcazaba de Mérida en el año 1987 aunque de manera descontextualizada (Lám. 1). Está elaborada en mármol blanco; lo conservado mide 25 cm. de altura y 22 cm. de anchura. Presenta ligeros desperfectos en los rasgos de la cara, le falta la nariz, gran parte de la zona posterior incluyendo la oreja derecha y muestra dañados algunos de los rizos que le caen sobre la frente, también se aprecian pequeños saltados en su superficie sobre todo en el lado izquierdo (Lám. 2). En la parte posterior de la cabeza no aparecen señalados los cabellos, tan sólo una superficie ligeramente rugosa y redondeada con un significativo picado realizado en líneas diagonales, a

poca distancia entre ellas, situado en la parte superior del cráneo (Lám. 3).

Los rasgos más seguros para concretar la identificación de esta escultura como un retrato de Adriano son el peinado y la barba¹. El cabello se trae de detrás hacia delante y se dispone alrededor de la frente con ondas o rizos claramente marcados con tenacilla; el peinado se dispone como un torbellino de ondas sobre la frente, construido con una decena de gruesos rizos. Tres rizos vueltos hacia arriba guarnecen la sien izquierda, seguidos de cuatro bucles sobre la frente, que dan paso a tres rizos girados hacia la oreja derecha. Este es un peinado de una cuidada exuberancia, conocido como *gradus* o *coma in gradus formata*, que aparece ya en retratos infantiles de época julio-claudia (Bergmann, 1997: 238). A partir de Nerón hasta las siguientes tres generaciones este peinado será una moda considerada como afeminada por los autores clásicos². Al ser un peinado lujoso reflejaba un exceso de cuidado, ya que los hombres que llevaban este arreglo debían pasar demasiado tiempo en manos del peluquero por lo que fue condenado por los moralistas de la época como una muestra más de decadencia y lujo³. Será en época de Trajano cuando esta moda tan elaborada empiece con más frecuencia

1 "*Statura fuit procerus, forma comtus, flexo ad pectinem capillo, promissa barba, ut vulnera, quae in facie naturalia erant, tegetet, habitudine robusta*". *Scriptores Historiae Augustae* (Hadr. 26.I)

2 "Procedía con tanta falta de decoro que por lo regular hacía peinar su pelo disponiéndolo en hileras de bucles, e incluso durante su viaje a Grecia se lo dejaba caer sobre la nuca..." Suetonio, Nerón. cap. 57.

3 "Admito en estos tiempos que la toga no sea de tejido basto, pero tampoco de seda, y que el pelo se lleve bien cortado, pero no peinado en *gradus* ni con rizos ensortijados" (Quint. 12, 10, 47; Bergmann, 1997: 238)



LÁMINA 1
Retrato del emperador Adriano.



LÁMINA 2

Busto retrato de Adriano. Detalle de ambos laterales.

a reflejarse en las representaciones plásticas terminando por imponerse con Adriano. Este breve recorrido por la historia de dicho peinado y su asunción definitiva por parte del emperador no es una cuestión superficial ya que en esa época las connotaciones en cuanto a contenido de este tipo de adorno capilar eran evidentes debido a que quienes se peinaban de esta manera asumían toda una tradición anterior.

El otro rasgo significativo en este retrato es la barba, remarcada aquí a través de incisiones sobre un engrosamiento en esa zona del rostro que crea sensación de volumen y rugosidad en contraste con la perfecta superficie lisa del resto de las facciones. Desde el s. I, como se refleja en algunos retratos, aparece ya la costumbre de llevar barba pero durante este período se observa un uso bastante ocasional⁴. En principio esta moda sólo se ve en jóvenes y es a partir de época trajanea cuando se expande también en los adultos, aunque se consideraba, al igual que el peinado antes mencionado, una moda lujosa. La barba cuidada es también un elemento típico en la fisonomía de Adriano, pero en él trasciende de la mera anécdota ya que la elección de llevar barba influirá decisivamente en imponer esta moda en las siguientes

dos centurias. Aunque las motivaciones de esta decisión no son seguras se ha especulado con la posibilidad de que ocultara una cicatriz o, la hipótesis más difundida, que fuera un reflejo formal de su filohelenismo, una orientación hacia una vieja moda a la griega siguiendo una tradición de hombres sabios y cultivados que se ocupaban del arte y la literatura como Aristóteles, Filipo V, Pericles, etc. Incluso se dice de él que en privado llevaba puesto el *himation* griego más que la *toga* romana (Kleiner, 1994: 238).

De este modo los retratos de Adriano manifiestan un cambio que hará época en la retratística imperial; a partir de él todos los emperadores romanos, con excepción de los emperadores niños, llevarán barba hasta la cuarta centuria; nuevo es también en el retrato imperial el peinado de exuberantes y cuidados rizos. Pero este tipo de rasgos estilísticos representan, ante todo, un cambio en la mentalidad romana. La barba y el elaborado peinado de rizos que presentan los principales tipos de retratos de Adriano significaban, en ese momento, una moda que representaba lujo y otras connotaciones más trascendentes como un interés por la cultura griega y por el arte y la literatura, en definitiva un modo de

4 Adriano no es el primer emperador en el que aparece barba, por ejemplo Nerón viene representado en algunas monedas con una corta barba (Robertson, A. 1962: Lam. 20,39; 38,168; 42,64; 42,1- 21). Incluso en algunos príncipes julio-claudios también podemos encontrarla ocasionalmente (Fittschen, K. 1977,48).



LÁMINA 3

Parte posterior de la escultura.

vida culto y refinado que tradicionalmente había sido rechazado y criticado por estar en contraposición al conjunto de virtudes englobadas bajo la divisa de *mores maiorum* como eran la sencillez y el ascetismo, la educación severa, el rigor en las costumbres y el orden y la subordinación a la familia y al Estado (Zanker, 1992: 190). Ya Nerón intenta imponer estas premisas pero será en época de Adriano cuando se incorporen con normalidad a los modos de vida sobreponiéndose a los antiguos ideales romanos (Bergmann, 1997: 239).

Respecto a la fisonomía, siguen concordando con la propuesta de atribución a Adriano detalles como el tratamiento de la epidermis brillante, tersa y pulimentada y el purismo formal en el trabajo de los ojos que están remarcados pero sin incisión en las pupilas (Lám. 4). La piel es suave, joven y sin arrugas, sin muestras de envejecimiento. El rostro tiene una expresión impassible y atemporal donde apenas se puede intuir la edad. En conjunto es un imagen que irradia cierta laxitud y una personalidad distinguida;

en definitiva, una representación que coincide con lo que transmite la tradición escrita.

Por las características del peinado, la disposición de los rizos sobre la frente y la configuración del rostro no parece haber dudas para identificar esta escultura como un retrato del emperador Adriano. Los bustos de Adriano han sido objeto de estudios monográficos por parte de Wegner en 1956: *Hadrian. Das römische Herrscherbild* y, posteriormente, de Evers: *Les portraits d' Hadrien. Typologie et ateliers*⁵. Los tipos de retratos de Adriano se establecen preferentemente sobre la base de criterios estilísticos y por medio de la perforación del ojo, aunque realmente los tipos se diferencian poco, dependiendo básicamente del número y disposición de los rizos. El cambio de tipo en el retrato parece que estaría condicionado más que con una nueva versión del retrato, digna de consideración en cuanto al contenido, con la celebración de solemnidades o celebraciones oficiales (Bergmann, 1997: 234). Lo que sí parece evidente es que ese cambio de tipo no refleja el proceso evolutivo de los años

5 Como el primer trabajo de recopilación sobre la iconografía de Adriano se podría considerar el de J.J. Bernoulli publicado en 1891: *Römische Ikonographie II, 2. Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihren Angehörigen. Von Galba bis Commodus.*

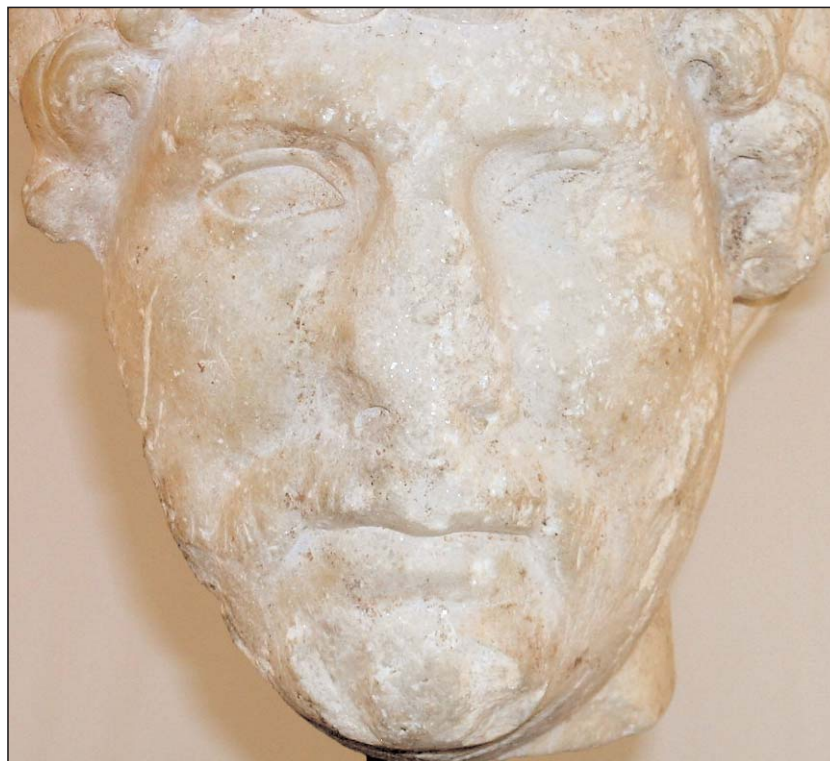


LÁMINA 4
Detalle del rostro.

y que durante los 21 años que se mantiene Adriano como emperador (subió al trono con 41 años) no se aprecian retratos en los que se observe deterioro o vejez sino una gran similitud en lo fundamental. Cabe recordar que Wegner había establecido la existencia de 6 tipos de retratos oficiales de Adriano, asumidos actualmente por la mayoría de los investigadores⁶. Atendiendo a la clasificación tipológica de la iconografía de Adriano establecida por este autor la escultura en estudio se encuadraría en el tipo II de los retratos de Adriano, denominado *Vatikan Chiaramonti* 392, aunque ciertos rasgos de esta representación imperial se asemejan a motivos del tipo III *Rollockenfrisur Terme* 8618. En un trabajo del investigador Fittschen éste demuestra que la clasificación tipológica de los retratos imperiales no es tan rígida

como se venía estableciendo hasta ese momento, existen piezas que combinan motivos que pertenecen claramente a dos tipos diferentes a los que denomina "Klitterung" (Fittschen, 1982: 119-124). Este fenómeno es particularmente significativo en la iconografía de Adriano (Evers, 1994: 267-271). Por lo tanto nuestra pieza podría corresponderse con un "Klitterung" de los tipos *Chiaramonti* 392 y *Rollockenfrisur* (Terme 8618). La creación del tipo II se establece en el 118, con la llegada del emperador a Roma; la del tipo III se asocia al tercer consulado de Adriano en el 119, siendo los dos tipos predominantes, por lo que la adscripción a uno u otro tipo no tendría valor cronológico significativo, entre el 120 y el 130 d.C. (Wegner, 1956). Wegner eligió la efigie de los Museos Vaticanos (*Chiaramonti* 392 III.8) como

6 Tipo I: *Stazione Termini* creado en el 117 después del nombramiento como emperador; Tipo II: *Vatikan Chiaramonti* 392, este tipo se crea hacia el 118; Tipo III: *Rollockenfrisur Terme* 8618, se asocia al tercer consulado de Adriano del 119; los tipos dos y tres son los predominantes entre el 120 y el 130; Tipo IV: *Panzer-Paludamentumbüste Baiae*, aparece en el 127 y será el mayoritario entre el 130 y el 140 d.C.; Tipo V: *Panzerbüste Imperatori* 32, Creado hacia el 128/130; Tipo VI: *Paludamentumbüste Vatikan Busti* 283, también llamado tipo Erbach. Se ha diferenciado con posterioridad otro tipo de retrato denominado *Tipo Tarragona* que parece corresponderse con los últimos momentos del reinado de Adriano (Fittschen, 1984: 206; Koppel, 1985: 94, tafel 55; Evers, 1994: 240-245).

"Leitstück" o pieza de referencia del tipo II (Wegner, 1956: 10-12, lám. 6). Recientemente Evers plantea la problemática de determinar un solo modelo en este tipo y menciona la existencia de dos series dentro del mismo (Evers, 1994: 226)⁷. Como pieza modelo del Tipo III, Wegner señala al retrato del Museo de las Termas en Roma (Wegner, 1956: 13, lám. 10).

Adriano es uno de los emperadores, después de Augusto, del que han llegado hasta nuestros días un mayor número de representaciones escultóricas⁸. Tal vez haya podido influir la duración de su reinado y la cantidad de viajes que realizó a lo largo de todo el imperio. Sin embargo, los retratos del emperador Adriano hallados en *Hispania* son poco numerosos; concretamente nuestro ejemplar es el quinto conocido e identificado hasta hoy de los encontrados en suelo peninsular. Con seguridad se han atribuido a Adriano el conservado en el Museo provincial de Castellón de la Plana, aparecido en Borriol (al Norte de Castellón), perteneciente al tipo Tarragona (Baena, 1985: 242); el del Museo Municipal de Faro, uno de los pocos retratos del emperador aparecido en un ambiente privado concretamente en la villa de Milreu (Portugal) (Fittschen, 1984: 197-207); el hallado en Itálica y custodiado en el Museo Arqueológico provincial de Sevilla (León, 1995: 80-81; León, 2001: 306) y por último la escultura del Museo Arqueológico provincial de Tarragona aparecida en la ciudad en el s. XIX (Koppel, 1985: 94-95).

Es difícil determinar a qué tipo de representación del emperador se vincularía este retrato ya que sólo se conserva el rostro sin ningún tipo de atributo que lo relacione con la estatua en la que estaría inserto⁹. La mayoría de las esculturas de Adriano lo representan con panoplia militar, como la del museo de Estambul en la que aparece aplastando a un bárbaro con su pie (Wegner, 1956: Tafel 16 c), en múltiples representaciones de este tipo aparece con una corona de laurel (Wegner, 1956: Tafel 24-25) aunque en los Museos Capitolinos se encuentra una escultura del emperador

representado como Marte incluso con casco (Wegner, 1956: Tafel 14 c). Pero se muestra también de diferentes maneras, siendo el análisis de estas imágenes un excelente reflejo de los distintos roles asumidos por el emperador en esa época. Algunos retratos presentan a Adriano como *pontifex maximus* con la toga cubriéndole la cabeza como un velo (Wegner, 1956: Tafel 16 b); en el British Museum existe una escultura de Adriano como un griego, con *himation* (Wegner, 1956: Tafel 16 a), y por último desnudo a la manera de los héroes o dioses (Wegner, 1956: Tafel 14 a-b).

En nuestra pieza no parece que existiera ningún tipo de coronamiento; la elaboración de la parte posterior de la cabeza, donde no aparece marcado el cabello sino una superficie un tanto rugosa, con un picado de antiguo en la parte superior, nos permite inferir que la atención del escultor se hubiera dirigido a la parte anterior de la cabeza, especialmente al rostro, dejando sin trabajar las partes que no estuvieran visibles. En la Bética se han documentado una serie de retratos provinciales, tanto privados como imperiales, en donde la parte posterior sólo ha sido trabajada con los útiles de desbastar, presentando la superficie trasera del mármol una apariencia en basto y desigual (León, 2001). El planteamiento responde, según la Dra. León, al criterio de simplificación del trabajo que es norma a nivel provincial y local. En definitiva, es evidente que los detalles fisiognómicos y del peinado confirman una dependencia de los modelos oficiales pero esta influencia decisiva no está reñida con los diferentes criterios de ejecución observados en los distintos talleres provinciales, como sucede en nuestro caso.

Otro elemento de estudio en torno a esta singular pieza sería el lugar de la antigua *Augusta Emerita* donde estaría ubicada. Como hemos señalado al principio, el hallazgo se vincula a unas excavaciones efectuadas en la Alcazaba a finales de los 80. La mayoría de este tipo de representaciones imperiales corresponden al ámbito público, siendo más escasa en los

7 La segunda serie, más desarrollada en su índice capilar, reagrupa entre otros los retratos de Copenhague y de Viena. Las dos series serían contemporáneas y oficiales.

8 Evers ha realizado un catálogo donde ha analizado 149 retratos de Adriano con una atribución fiable.

9 Podría pertenecer tanto a una escultura de cuerpo entero como a un busto; ambas son opciones posibles en este retrato a tenor de su conservación.

espacios domésticos urbanos, por lo que sería lógico pensar que se correspondiera con alguno de los lugares públicos de la colonia donde se desarrollaba un programa estatuario de propaganda imperial. En *Augusta Emerita* existen tres focos importantes desde los que se expandía la propaganda dinástica a través de las imágenes del emperador y la familia imperial: el foro municipal con sus edificios o recintos aledaños, el llamado "foro provincial" y el teatro. Relativamente cerca del área del hallazgo se sitúa el complejo forense colonial aunque este dato no es lo suficientemente relevante para aceptar como cierta esta ubicación¹⁰.

Pero sí creemos que sería en un contexto público donde podríamos ubicar el retrato emeritense de Adriano, que pudo haber formado parte, por tanto, de un ciclo estatuario erigido en la primera mitad del s. II en alguno de los edificios pertenecientes al ámbito forense o en alguna construcción pública. Dicha ubicación nos permitiría plantear, por tanto, que nos hallamos ante una de las efigies imperiales, en este caso de la dinastía antonina, que debieron ornamentar, y a la vez servir de propaganda imperial y de homenaje que la ciudad rendía al personaje representado, donde las imágenes de los emperadores desempeñaron un importante papel en relación a las actividades del culto imperial y la difusión del poder dinástico.

Ya hemos señalado que se trata de la primera efigie del emperador Adriano localizada en Mérida; sin embargo existen otras piezas vinculadas cronológica y tipológicamente con este retrato imperial. Entre ellas podemos señalar una cabeza velada de mármol, custodiada en el MNAR que desde su descubrimiento en 1910, en una calle cercana al templo de Diana, ha sido estudiada por varios investigadores, cambiando en varias ocasiones de identificación. Mérida reconoció en la pieza una cabeza femenina (Mérida, 1925). Distintos autores de principios del siglo pasado (Gómez-Moreno, 1922; Poulsen, 1933; Macías, 1927) plantearon la sugerente hipótesis de

relacionar esta pieza con una efigie de Antinoo. Actualmente se acepta que se corresponda con la representación del Genio de la Colonia (Ferri, 1935; Alvarez Martínez, 1971). En lo que coincide la investigación es en la cronología antoniniana de la obra. No pretendo descartar la identidad de la pieza como Genio de la Colonia ni reconocer en ella a un retrato de Antinoo, sólo esbozar una hipótesis de trabajo: Tras la muerte de Antinoo, el emperador Adriano mandó realizar multitud de estatuas, bustos y relieves para que conservaran la imagen del joven y se enviaron estas imágenes a los confines del Imperio (Mayer, 1991). De esta manera el bitinio se convirtió en el nuevo canon de belleza, en un modelo ideal de joven que recuerda a los *kouroi* griegos. La pieza emeritense que simboliza al Genio de la Colonia es la representación idealizada de un joven y, cronológicamente, concuerda con la época antoniniana, no sería de extrañar, por tanto, que utilice como modelo a Antinoo que se había convertido ya en una figura ideal de la plástica de esa época dada la evidente similitud con la imagen del joven. Por consiguiente, no se trataría de una representación de Antinoo, sino de la utilización de su imagen como referente iconográfico ideal en ciertas representaciones de la época, ya sea el Genio de la Colonia o cualquier otro tipo de efigie de carácter literario o mitológico.

El mármol perteneciente a la pieza en estudio ha sido analizado gracias a la extracción de una pequeña muestra efectuada en la parte posterior de la cabeza, donde había una fractura de antiguo. El análisis se ha realizado en el laboratorio de materiales lapídeos (LEMLA) de la Facultad de Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona¹¹. Los resultados de la muestra indican que el material se corresponde con un mármol de Estremoz (Portugal) en un 90 % de probabilidades. Según señala Rodá en su informe: "Se trata de un mármol calco-dolomítico, de grano medio a grueso, homogéneo. Algunos cristales están deformados y orientados. Existen contactos nítidos entre

10 En las excavaciones efectuadas en la ciudad se ha podido constatar el hallazgo de piezas de gran tamaño o de fragmentos de las mismas en lugares bastante alejados de su situación primigenia. El ejemplo más claro serían las piezas encontradas en Pancaliente pertenecientes al pórtico del Foro.

11 Quisiera agradecer a la Dra. Isabel Rodá y al Dr. Álvarez Pérez, ambos profesores de la Universidad Autónoma de Barcelona, el haber efectuado el análisis del mármol de este retrato lo que ha permitido determinar su procedencia.

granos, maclas y exfoliaciones abundantes. Algunos pequeños granos de cuarzo están redondeados", efectos estos que parecen confirmar la pertenencia de este mármol a las canteras de Estremoz.

El mármol de Estremoz es un mármol de una alta calidad que cuenta con una abundante presencia en *Augusta Emerita* desde su fundación con importantes ejemplos de material arquitectónico, decorativo y escultórico (Alvárez, Mayer, Rodá, 1998: 110).

Estas conclusiones en la procedencia del material permiten inferir la realización de este retrato en un taller local¹². Este hecho nos lleva a tratar, aunque sea brevemente, un interesante problema como es el de la creación de estos tipos de retratos oficiales en Roma y su dispersión y difusión a las provincias. La presencia de réplicas en Roma y también en diversos centros provinciales de un tipo determinado de retrato oficial confirma la existencia de un suministro a los talleres provinciales con modelos idénticos a los disponibles en los talleres metropolitanos. Según Albertson sólo el uso de modelos, procedentes de prototipos, y la distribución de estos puede explicar la uniformidad de los detalles físicos que aparecen en los retratos de distintas áreas geográficas del Imperio. El sistema de distribución de los retratos imperiales sería idéntico al de los sarcófagos, la decoración escultórica y la estatuaria a mayor escala. Este comercio o difusión de los retratos imperiales sería bastante complejo y a gran escala, siendo Roma, por supuesto, el punto de partida. Las relaciones y los contactos comerciales entre los distintos talleres dictaban la manera en la que se efectuaba esta distribución. Cada uno de los retratos que llegaban a su destino final servía como modelo para los talleres locales repitiéndose el proceso hasta llegar a las comunidades más pequeñas y alejadas (Albertson, 1980: 15-23). Esta difusión de modelos y las subsiguientes copias ponen de manifiesto uno de los condicionantes decisivos en los retratos imperiales romanos: la tradición técnica a la que están inscritos los escultores que copian el modelo oficial. Para los retratos de Adriano sólo se

ha realizado una sistematización de los talleres en Roma diferenciándose cinco talleres oficiales (Evers, 1994: 301-341); en cambio los talleres provinciales son tremendamente complejos diferenciarlos. Zanker realizó una síntesis de los retratos del emperador del Norte de Africa y la parte griega del imperio (Zanker, 1983: 11-20) que sirve de punto de partida para estudiar la problemática de los retratos imperiales en estas zonas del imperio.

En Mérida se han distinguido dos talleres locales que elaboran estatuas imperiales en sendos momentos del s. I d.C. y que realizarían el grupo estatuario ubicado en la exedra del pórtico *post scaenam* del teatro, la ornamentación escultórica de la escena del teatro, las estatuas del "pórtico del foro" y las esculturas imperiales halladas en el entorno del templo de Diana (Garriguet, 2001: 97). Para el s. II hay mucha menor constancia de la existencia de retratos imperiales en la capital lusitana, siendo un posible retrato de Lucio Vero (Nogales, 1995: 170) la única muestra conocida hasta ahora. A mediados del s. II hay dos conjuntos importantes que reflejan la actividad escultórica de *Emerita* en ese momento, el primero sería el grupo estatuario de divinidades relacionadas con un Mítreo, halladas en el Cerro de San Albín en las que se conoce la firma del escultor *Demetrios* (Bendala, 1982). También se fechan en este momento una serie de estatuas ideales que estaban situadas en la escena del teatro.

Por último, destacaremos que la presencia de la imagen imperial en Mérida siguió existiendo hasta el s. IV como demuestran el pequeño busto identificado por Arce como Crispo y una estatua de Constantino I conocida a través de la epigrafiá (Arce, 2002: 249). Queda, por tanto, clara la existencia de retratos imperiales en *Augusta Emerita* durante los cuatro primeros siglos de nuestra era. El fin de la imagen imperial está íntimamente vinculado al abandono y expolio de los espacios públicos, ya que este tipo de representaciones es un fenómeno, tal vez, indisoluble al de la arquitectura oficial.

12 P. Pensabene propone la existencia de *officinae* en las tres capitales provinciales hispanas, cuyos artesanos se habrían formado en Italia y traspasarían los modelos oficiales, en el caso de Mérida, utilizando mármoles locales (Pensabene, 1996). En el retrato privado se refleja la existencia de talleres en *Emerita* desde época fundacional en los que se están realizando esculturas en mármol de gran perfección técnica, propia de talleres familiarizados con este material (Nogales, 1997: 209-215).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTSON, F.C. (1980): *The sculptured portraits of Lucius Verus and Marcus Aurelius (A.D. 161-180). Creation and dissemination of Portrait Types*. Londres.
- ALVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1971): El genio de la colonia de Augusta Emerita, *HABIS*, 2, p. 257-261.
- ALVAREZ, A.; MAYER, M.; RODÁ, I. (1998): La aplicación del método de isótopos a mármoles romanos, *AespA* 71, p. 103-112.
- ARASA, F. (2000): Esculturas romanas de la provincia de Castellón, *Actas de la III reunión sobre escultura romana en Hispania*, p. 149-171.
- ARCE, J. (2002): Estatuas y retratos imperiales en Hispania Romana, *AespA*, 75, p. 235-250.
- BAENA ALCÁZAR, L. (1985): Retratos romanos imperiales de la Bética, *BSAALI*, p. 230-246.
- BENDALA, M. (1982): Reflexiones sobre la iconografía mitraica de Mérida. *Homenaje a Saenz de Buruaga*. Mérida, p. 99-108.
- BERGMANN, M. (1997): Zu den Porträts des Trajan und Hadrian. *Italica MMCC*, p. 234-240.
- BERNOULLI, J.J. (1891): *Römische Ikonographie II*, 2., Hildesheim, 1969.
- EVERS, C. (1994): *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers*, Bruselas.
- FERRI, S. (1935): La testa di Merida cenni sulla critica iconografica, *Bollettino d'Arte*, p. 157-167.
- FITTSCHEN, K. (1977): *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach*, Berlín.
- FITTSCHEN, K. (1982): Hinterköpfe. Über den wissenschaftlichen Erkenntniswert von Bildnisrückseiten, *Praestant Interna. Festschrift für U. Hausmann*, p. 119-124.
- FITTSCHEN, K. (1984): Eine büste des Kaisers Hadrian aus Milreu in Portugal, *MM* 25 p. 197-207.
- FITTSCHEN, K., ZANKER, P. (1985): *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Band I: Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid.
- GARRIGUET, J.A. (1998): Retrato de Antonino Pío procedente de Córdoba, *Antiquitas*, n° 9, p. 79-82.
- GARRIGUET, J.A. (2001): *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*. Corpus Signorum Imperii Romani. España. vol. II Fasc. 1.
- GOETTE, H.R. (1986): Antike Skulpturen im Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig. *Archäologischer Anzeiger*. Heft 4.p. 711-744.
- GÓMEZ-MORENO, M. Y PIJOAN, J. (1922): *Materiales de Arqueología Española*, Centro de Estudios Históricos, Madrid.
- KLEINER, D. (1994): *Roman Sculpture*, Yale University.
- KOPPEL, E. (1985): *Die Römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlín.
- LEÓN, P. (1995): *Esculturas de Itálica*, Sevilla.
- LEÓN, P. (2001): *Retratos romanos de la Bética*, Sevilla.
- MACÍAS LIÁNEZ, M. (1927): *Mérida monumental y artística*, Barcelona.
- MAYER, H. (1991): *Antinoos*, München.
- MÉLIDA, J. R. (1925): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. (1907-1910), Madrid
- NOGALES, T. (1995): Retrato de Lucio Vero, *La mirada de Roma. Retratos romanos dels museus de Mérida, Toulouse i Tarragona*, p. 170.
- NOGALES, T. (1997): *El retrato privado en Augusta Emerita*. Badajoz.
- PENSABENE, P. (1996): *Costruzioni pubbliche e committenza nella Spagna romana. Homenatge a F. Giunta. Committenza e committenti tra Antichità e Alto Medioevo* (Erice 1994), ed. M. Mayer. M. Miró, *Cornucopia* 3, Barcelona.
- POULSEN, F. (1933): *Sculptures antiques des Musées de Province Espagnols*, Kobenhavn.
- ROBERTSON, A. S. (1962): *Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet (Glasgow)*, vol.I, Oxford.
- SCHRÖDER, S. (1993): Büste des Kaisers Hadrian, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid. Die Porträts*. p. 198-199.
- WEGNER, M. (1953): Römische Herrscherbildnisse des zweiten Jahrhunderts in Spanien, *AespA* XXVI, p. 67-90.
- WEGNER, M. (1956): *Hadrian. Das römische Herrscherbild*, Berlín.
- WEGNER, M. (1984): Verzeichnis der Bildnisse von Hadrian und Sabina, *BOREAS*, VII, p. 105-156.
- ZANKER, P. (1983): *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*, München.
- ZANKER, P. (1992): *Augusto y el poder de las imágenes*, (ed. española).