

JULIÁN GONZÁLEZ (Ed.)

IMP. CAES. NERVA  
TRAIANVS AVG.

  
ediciones  
**ALFAR**  
Sevilla, 1993

Colección *Alfar Universidad*, 72  
Serie "Monografías"

Cubierta: Medallón de Trajano.

© Julián González (ed.)  
© Ediciones Alfar, S.A.  
c./ Lealtad, 2 acc. C - 41010 Sevilla  
I.S.B.N.: 84-7898-042-3  
Dep. Legal: SE. 1.004 - 93  
Composición y montaje: Equipo Alfar  
Imprime: J. de Haro - Sevilla

## PRÓLOGO

Este volumen ha nacido como fruto de un proyecto surgido en el seno de la Directiva de la Delegación de Sevilla de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, al objeto de acercar la figura histórica de Trajano no sólo a los estudiosos de la Antigüedad Clásica, sino también al público en general, dada la casi total ausencia de publicaciones sobre la vida y la obra política de uno de los españoles más universales.

La idea de esta publicación fue acogida favorablemente por la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, gracias a cuyo apoyo económico ha sido posible llevar a feliz término la empresa proyectada.

El libro contiene diez ensayos en los que distinguidos especialistas expresan sus personales puntos de vista sobre diversos aspectos de la compleja personalidad histórica de Trajano y de los trascendentales cambios políticos que tuvieron lugar en el Imperio Romano durante el reinado de esta figura cumbre de la Historia del Mundo Antigo y que, además, tiene para nosotros la especial significación de haber nacido en Itálica y ser el primer emperador de origen provincial.

También se incluyen dos Apéndices que contienen, respectivamente, las inscripciones referentes a Trajano, publicadas entre 1888 y 1987, y una Bibliografía selecta, según el *Année Philologique* 1973-1989.

## APUNTES SOBRE LA ICONOGRAFÍA DEL RETRATO DE TRAJANO

José Beltrán Fortes - M<sup>a</sup> Luisa Loza Azuaga

Universidad de Sevilla – Arqueóloga

Las páginas que siguen se justifican dentro de una obra como la que se presenta, en la que se abordan diversos y complementarios aspectos de interés referidos al propio Trajano o a su época desde variadas perspectivas y autores, intentando ofrecer un conjunto completo e ilustrativo<sup>1</sup>. No podía faltar el estudio del retrato de Trajano, pero nos proponemos hacer un simple recorrido por la retratística del emperador circunscribiéndonos en lo posible al ámbito de la escultura de bulto redondo, ya que el relieve histórico de la época<sup>2</sup> sobrepasa los límites impuestos en este lugar y el relieve monetario es objeto de análisis en otro de los capítulos<sup>3</sup>.

### I

Un empeño de este tipo obliga siquiera a unas breves consideraciones previas, pues el análisis del retrato de un emperador supone de entrada la valoración sobre el fenómeno de la aparición de los diferentes tipos iconográficos imperiales y cómo, a su vez, éstos se extendían por los ambientes provinciales o se adaptaban en talleres locales.

La distribución de la retratística imperial en las provincias –de las copias que reproducían los diferentes tipos iconográficos que se elaboran a lo largo del reinado de un emperador– plantea, pues, una problemática interesante, no sólo por los aspectos estrictamente artísticos sino también por su relación con la propaganda e ideología imperiales. Básicamente se puede plantear la cuestión de si las estatuas y retratos imperiales se distribuían ya elaborados desde Roma, o bien eran esculpidos en talleres provinciales, lo que es evidente cuando se emplean materiales de procedencia local.

En 1923 Swift defendía la existencia de *imagines* de los emperadores, elaboradas en arcilla o madera, que eran distribuidas oficialmente a todos los

lugares del Imperio para “fijar” el tipo iconográfico correspondiente al nuevo dirigente entronizado<sup>4</sup>. Por el contrario M. Stuart concluyó que, del análisis de las inscripciones imperiales que hacen referencia a dedicaciones a miembros de la dinastía julio-claudia en las provincias, la subida de un nuevo emperador en el período estudiado no conllevaba una concentración de retratos en los primeros años del reinado correspondiente, lo que hubiera sido lógico si hubiera existido una “programación oficial” de distribución de *imagines*<sup>5</sup>. Parece claro, por otro lado, que los talleres que podían satisfacer esa demanda provincial se concentrarían en unas pocas ciudades de cada *provincia*, y en especial en las capitales en aquellas regiones en las que no estaba muy desarrollado el trabajo escultórico en metal o mármol<sup>6</sup>. No debemos olvidar, por otro lado, el enorme uso que en la escultura de época romana se hizo de las copias<sup>7</sup>, y esa técnica tan habitual en los talleres escultóricos antiguos desde época helenística debió de aplicarse profusamente para la distribución de los retratos imperiales.

Zanker ha estudiado ese fenómeno en concreto durante el siglo II d.C.<sup>8</sup>, en relación a la retratística adrianea, y considera asimismo que la distribución del retrato imperial no era controlada directamente desde Roma (aunque en el ámbito áulico se crearan los prototipos oficiales), sino que los encargos eran comisionados a talleres provinciales de forma habitual por corporaciones (*ordines*, *collegia*) o particulares sobresalientes en los ámbitos locales, en especial aristocracias ciudadanas o incluso magistrados de la administración pública.

El retrato imperial sirve para transmitir una imagen concreta, que resume sus virtudes personales como gobernante, según la ideología del momento<sup>9</sup>. De ahí la importancia de la presencia en esos ambientes provinciales de los retratos del emperador y de los miembros de la familia imperial, que se sitúan en espacios públicos<sup>10</sup> y que contribuyen, a la vez que a favorecer el culto imperial, a demostrar de forma clara las intenciones políticas que animaban a los dedicantes o a los *ordines* de las ciudades en las que se dedicaban. Sirvan como ejemplo las “galerías de retratos” de emperadores julio-claudios en las ciudades hispanas, especialmente en lugares forenses o en edificios de espectáculos (en primer lugar los teatros), según unos modelos de monumentalización instituidos en la propia Roma y que son seguidos con claridad en todo el Imperio<sup>11</sup>. Asimismo, la figura del emperador ocuparía un lugar destacado en determinados ámbitos privados, como documenta perfectamente la aparición de retratos imperiales en *domus* o *villae*<sup>12</sup>, en especial –aunque no de forma absoluta– asociados a cultos desarrollados en esos ambientes domésticos.

Otro problema crucial en el tema que nos ocupa lo supone el establecimiento de los tipos iconográficos dentro de la retratística de un emperador. Parece que se elaboran periódicamente en el ámbito de la corte unos prototi-

pos oficiales del retrato del gobernante, que se van sucediendo cronológicamente y que tienen una lógica repercusión, con más o menos fortuna, en las provincias, en un proceso de distribución escalonada en el que sucesivamente la copia puede ser menos parecida al original. Como de forma expresiva indicara Blanco Freijeiro: “La retratística imperial llegará a tener su propia dinámica: el acceso al trono comporta la necesidad de ofrecer a los pueblos un retrato del príncipe, que el paso del tiempo obligará a actualizar. Buena ocasión para ello la darán las conmemoraciones de las decennalia, de la vicennalia, etc., si el reinado del príncipe se prolonga felizmente hasta cumplir tantos aniversarios. Aunque no pueda hablarse de una forma fija y establecida, así parece haber sido la rutina en la elaboración de los retratos escultóricos que servían de modelo a los copistas y a los monetarios”<sup>13</sup>.

Tales estatuas y retratos imperiales recuperados en las provincias se elaboraron en el mayor número de los casos en talleres locales, y ello explica en parte la *interpretatio* que a veces tiene el modelo oficial; en ello jugaban elementos variados tales como el material, útiles y técnicas de elaboración empleados, la propia capacidad y preparación de los escultores, las exigencias de los clientes o el propio proceso de elaboración de copias<sup>14</sup>, que podía dar lugar a cambios significativos combinados con los anteriores factores.

La identificación del material empleado no resuelve en muchos casos la cuestión de si es pieza importada o local, sobre todo si es material importado, ya que existe la posibilidad de que éste llegara al taller local sin elaborar. Por otro lado, hay que contar con la posibilidad de maestros foráneos –dejando aparte el hecho de que sean griegos o romanos–<sup>15</sup>, lo que distorsiona el concepto de taller local<sup>16</sup>. Ejemplo paradigmático para *Hispania* lo supone la serie de escultura ideal de *Itálica* de época adrianea, que por sus particularidades comunes (en el material, técnicas y estilo) parece responder en general a la producción de los mismos artesanos, seguramente foráneos. El material empleado en su gran mayoría fue mármol pario, pero queda la duda todavía sobre si las esculturas son obras de talleres foráneos, y fueron importadas ya elaboradas, o –lo que parecería más lógico– fueron ejecutadas en un taller local en el que escultores foráneos trabajaron el mármol griego llevado allí sin elaborar<sup>17</sup>.

La existencia de maestros foráneos, aunque trabajando mármoles locales, parece también constatada en los comienzos de determinados talleres hispanos de los que conocemos una importante producción retratística privada, como en el caso de Mérida, donde suponen el germen para el desarrollo de artesanos ya posiblemente locales<sup>18</sup>.

Dentro de ese complejo proceso de la copia y el taller local o provincial, en algunos casos la transformación del prototipo que se sigue es tal que

queda la duda sobre la exacta identificación del emperador o miembro de la familia imperial, o incluso si nos encontramos ante un retrato imperial o un retrato privado que sigue el modelo con, a veces, rasgos fisonómicos del emperador<sup>19</sup>.

Las consideraciones que Trillmich hace en relación a diversos retratos imperiales de bronce procedentes de *Hispania* –uniéndose, pues, la mayor dificultad en el trabajo de este material en relación al mármol– son bastante ilustrativas al efecto, y concluye que en ocasiones el resultado final “... se haya desdibujado tanto respecto al prototipo original que el resultado artístico se sustrae a toda determinación iconográfica, si se quieren aplicar los criterios habituales. Las fuentes escritas nos enseñan que esto podía ocurrir con los retratos imperiales no sólo en las provincias, sino incluso en la misma Roma”<sup>20</sup>.

Sin llegar a ejemplos tan extremos, puede explicarse así el establecimiento de variantes dentro de los diversos tipos iconográficos diferenciados en el retrato de un emperador, como fruto de esas transformaciones más o menos acusadas que los diferentes escultores o talleres introducen en las copias a partir del modelo común<sup>21</sup>. Consecuentemente, del análisis de las copias pueden establecerse los arquetipos que se fueron creando en el reinado de un emperador<sup>22</sup>, pero en ocasiones es difícil establecer si las diferencias iconográficas de un retrato corresponden a una variante local, como fruto de ese trabajo de taller al que hemos hecho referencia, o constituye copia de un tipo iconográfico diferente. Esa compleja problemática es aplicable de forma clara al retrato del emperador Trajano.

## II

El estudio de la retratística de Trajano queda fijado, tras diversas consideraciones en obras de carácter más general<sup>23</sup>, con la publicación en 1940 de la monografía de W.H. Gross, dentro de la serie *Das römische Herrscherbild* (II, 2), en la que se incluyen no sólo las esculturas de bulto redondo sino asimismo sus representaciones monetales y en relieves históricos<sup>24</sup>. Reconoció este autor nueve tipos iconográficos, con diversas variantes, pero con dos tipos oficiales dominantes (“Bürgerkronen”, “Decennalia”), dados en torno a los años 103 y 108 d.C. por confrontación con retratos relivarios. A pesar de las lógicas alteraciones que ha sufrido su clasificación, sigue siendo de interés para muchos aspectos, en especial porque no se ha vuelto a hacer otro estudio de conjunto tan amplio sobre el retrato trajaneo de bulto redondo, remitiéndonos a la publicación de nuevas piezas aparecidas desde entonces o a nuevas clasificaciones iconográficas de determinados ejemplares.

Dentro de los trabajos que han completado la serie de retratos de Trajano debemos mencionar las aportaciones de Picard en 1952<sup>25</sup> o el artículo dedicado por Hanfmann y Vermeule a la estatua toracata del Fogg Museum, en el que Jucker actualizó ese catálogo de piezas<sup>26</sup>; en esa misma línea es de destacar el estudio de Calza sobre la importante serie ostiense<sup>27</sup>. Fundamentales son las aportaciones de Zanker en su análisis de los ejemplares conservados en los Museos de Roma<sup>28</sup>, en el que pone al día, por ejemplo, el también excelente trabajo de Balty, quien diferenció un nuevo tipo iconográfico (París 1250-Mariemont)<sup>29</sup>. De interés resultan asimismo las consideraciones generales de Felletti Maj<sup>30</sup> y, especialmente, el resumen tipológico elaborado por Jucker en referencia al relieve monetar y de bulto redondo<sup>31</sup>.

## III

El retrato de Trajano se caracteriza de forma clara por el intento de incorporar el realismo propio de la retratística privada romana al retrato oficial del emperador<sup>32</sup>, aunque no cabe duda de que se sitúa en su tiempo, dentro de una evolución bien establecida a partir de los ejemplares julio-claudios y flavios<sup>33</sup>. No se podría entender la evolución del retrato trajaneo sin los precedentes augusteos o, sobre todo, los primeros flavios, donde ya se impone la tendencia realista sobre el clasicismo ecléctico de los julio-claudios en una nueva concepción de la representación del poder, en la que, por ejemplo, en determinados retratos de Vespasiano se vislumbra al viejo militar de origen plebeyo<sup>34</sup>. A ello habría que unir –tras el intermedio domicianeo– el retrato de su padre adoptivo Nerva, que enlazaba de forma más clara con la tradición del retrato aristocrático de los últimos momentos de la República, en el que el realismo se tamizaba con la óptica helenística. Nerva se representa –en la producción escultórica del corto período de su reinado (96-98 d.C.), en la que parece que no llegó a fijarse ningún tipo iconográfico definido<sup>35</sup>– con “volto lungo, magro, severamente profilato... si accosterà piuttosto a una tradizione patrizia, austera e dignitosa”<sup>36</sup>.

Los retratos trajaneos de la primera época entroncan en ciertos aspectos con la retratística de los emperadores flavios y de Nerva, aunque en ejemplos concretos se deba hablar mejor de perduraciones de estilo en talleres provinciales. Asimismo existen referencias al retrato de Augusto en la línea de un clasicismo estilizado<sup>37</sup>, pero en concreto el tipo iconográfico más representativo de Trajano, creado hacia el 108 d.C. con motivo de la conmemoración de las *Decennalia*, responde a los presupuestos apuntados con anterioridad, en clara contraposición a los elementos puramente clasicistas que habían predo-

minado en el retrato domicianeo, y constituye el mejor ejemplo del denominado por los autores que se han dedicado al tema como “estilo trajaneo”.

En este concepto se esconde, pues, la reelaboración de esas dos principales corrientes artísticas que nutren la retratística romana durante el siglo I d.C.: el retrato oficial de origen helenístico, que se plasma en su forma canónica en época de Augusto<sup>38</sup>, y el retrato realista de ámbito privado, aunque en éste también se había dejado notar una evidente influencia de las corrientes helenísticas<sup>39</sup>. Esta última tendencia había actuado claramente en el retrato de Vespasiano y de Nerva, pero con Trajano parece llegarse a una majestuosa armonía entre ambas.

Un reflejo literario de la imagen del *optimus princeps* que pretende mostrar la retratística queda en evidencia en una anécdota que nos refiere Casio Dion del emperador en el asalto a la ciudad de Hatra, hacia fines del reinado, y que documenta esa ineludible *dignitas*; en la dificultad del asedio “el mismo emperador escapó por poco, siendo herido mientras cabalgaba, a pesar de que se había despojado de sus vestimentas imperiales para evitar ser reconocido; pero los enemigos, al ver su majestuosa cabeza de cabellos canos y su porte augusteo, sospecharon su identidad, le dispararon flechas y mataron a un jinete de su escolta”<sup>40</sup>.

El mismo Casio Dion indicaba que “era fuerte de cuerpo, a sus 42 años, cuando alcanzó el poder” y que “se esforzó muchísimo en ser justo, valiente y simple en sus costumbres”<sup>41</sup>. Pero posiblemente su panegírico más encendido lo hizo su súbdito y amigo Plinio: “Su fuerza, la grandeza de su talla, la belleza de su cabeza, la nobleza de sus trazos...”<sup>42</sup>.

Las características fisonómicas del emperador influyeron decisivamente en los diferentes tipos iconográficos conocidos de Trajano. Éstas eran principalmente un cráneo pequeño, con la parte superior bastante plana, frente corta, acrecentada por el desarrollo del flequillo, que cae siempre liso hacia delante, entrecejo saliente, nariz grande y boca pequeña, de labios delgados y apretados —“la boca de un hombre de mando”<sup>43</sup>—; cuatro grandes arrugas le marcan la cara, dos bajo los ojos y otras dos bajo la nariz, que surgen de las aletas de ésta; ojos profundos; orejas grandes y nunca cubiertas por el cabello; barbilla de perfil redondeado y saliente, cuello ancho y musculoso. Las principales variantes se basan en cambios de la disposición del cabello (y más en concreto del flequillo), aunque en general siempre mantiene una base similar, de cabellos peinados de forma lisa hacia adelante, pero con diferencias estilísticas a la hora de ser representado. Ello se basa desde un primer momento en que era el peinado de un soldado; el característico peinado de un militar hispano, ya entrado en años, cuyo cabello estaba completamente cano cuando alcanzó el trono, como informaba Casio Dion.

#### IV

##### 1. Retratos de la primera época.

Los primeros retratos conocidos de Trajano corresponden al período de la adopción por parte de Nerva (97-98 d.C.) y quizá los primeros años del reinado<sup>44</sup>, ya que no se ha identificado ningún ejemplar que pudiera adscribirse a momentos anteriores, en que Trajano desarrolló el *cursus honorum* senatorial, alcanzando el consulado en el año 91 d.C., bajo el reinado de Domiciano.

Según Gross, quien sigue en este punto en líneas generales las conclusiones de Bernoulli, los retratos trajaneos más antiguos corresponden, pues, al momento de su adopción por Nerva en el año 97 d.C.<sup>45</sup>. En este período aún no están plenamente definidas las características iconográficas propias del retrato trajaneo, y muestran en general influencia de la retratística del período de Nerva, e incluso se ha querido ver una estrecha relación con el retrato de su padre real, *Marcus Vlpivs Traianus*<sup>46</sup>.

A pesar de las disparidades iconográficas o, sobre todo, estilísticas que se observan entre las diversas copias, no obstante en todas ellas aparecen elementos comunes, como los rasgos fisonómicos, más o menos acentuados, la forma del peinado, como un casquete de abundante cabello, o la propia concepción de la cabeza, que refleja la fisonomía de un soldado<sup>47</sup>.

Gross incluyó como retratos del período de adopción cinco ejemplares: las cabezas de Munich (Residencia 55) y París (Louvre 1134), las cabezas monumentales de Roma (Villa Albani) y de Venecia (Museo Arqueológico), y un busto de Roma, del comercio de antigüedades<sup>48</sup>. Correspondiendo a los primeros años del reinado señaló otros seis ejemplares, entre los que destacaban la estatua toracata procedente de Utica y conservada en el Rijksmuseum de Leiden, la cabeza del Louvre n<sup>o</sup> 1250 y un busto del Museo Capitolino<sup>49</sup>.

No obstante, una parte de tales retratos no deben incluirse en este primer grupo, ya que —como estableciera Balty<sup>50</sup>— corresponden a otro tipo iconográfico, el tipo 3 de este estudio. Zanker sigue ese mismo planteamiento, aunque reconoce que los dos tipos tienen una característica iconográfica definitoria, una típica pinza en forma de triángulo que forman los mechones centrales del flequillo, en la mitad de la frente, pero son determinantes las diferencias iconográficas y estilísticas<sup>51</sup>. La lista de réplicas que aporta este autor para el primer prototipo altera la indicada por Gross, de la que sólo considera los ejemplares de Munich, Villa Albarji y —ahora— Capitolino 3019<sup>52</sup>; a éstos une las copias de París (Louvre 3512), Roma (Capitolino 1432), *Lucus Feroniae* (fragmento), Frankfurt (Liebieghaus 156; Gross n<sup>o</sup> 7) y Munich (Gliptoteca

335; Gross n<sup>o</sup> 72), considerando esta última precedente del tipo París 1250-Mariemont<sup>53</sup>.

Los retratos más característicos serían las cabezas de París (Louvre 3512) y Capitolino 3019. En algunas se aprecian perduraciones estilísticas del período domicianeo en el trabajo de la piedra, con un suave modelado, o del período de Nerva (disposición del cabello formando capas en la zona posterior de la cabeza), pero las típicas arrugas ya están presentes, adoptando en algunas copias un acentuado realismo; no obstante, en lo fisonómico la cara muestra en general una estructura más desarrollada y mayor musculatura en mejillas o barbilla que en momentos posteriores.

## 2. Tipo "Bürgerkronen".

Gross propuso que hacia el año 103 d.C. —por la similitud con las efigies monetales acuñadas ese año<sup>54</sup>— surge un nuevo tipo, que denominó "Bürgerkronen" por la presencia de una corona cívica en dos de los ejemplares de la serie, las colosales cabezas Torlonia 189 y Louvre 1265, aunque ese elemento no era una característica iconográfica determinante. En la disposición del cabello se produce una significativa simplificación, ya que pierde volumen y los mechones se disponen lisos desde la coronilla hacia atrás y hacia adelante, aunque en la frente se curvan hacia la derecha, formando una pequeña horquilla sobre el ojo izquierdo. Supondría el retrato oficial creado a partir de la primera victoria dácica (toma de Sarmizegetusa en 102 d.C.), y estaría en funcionamiento hasta el año 108 d.C.<sup>55</sup>. A este tipo pertenece la espléndida estatua heroizada de Copenhague (Ny Carlsberg 543 a).

Para Felletti Maj no debió existir un solo prototipo, ya que en unas copias se destacan las características del realismo (ejemplares florentinos de los Uffizi y Palazzo Corsini, del Museo de Samos y Ny Carlsberg 543 a, o incluso la cabeza de Ostia), y en otras se advierte un tratamiento plástico más intenso (retrato del Vaticano), o incluso un estilo descriptivo de tradición itálica (cabezas coronadas Torlonia 189 y Louvre 1265)<sup>56</sup>, pero no debe olvidarse lo indicado sobre la elaboración de las copias, que a veces incluyen acusadas reelaboraciones o variantes. Ejemplares provinciales con características estilísticas particulares son, por ejemplo, los retratos hispanos de *Aeminiun*<sup>57</sup> y el de *Baelo Claudia*<sup>58</sup> —en especial éste—, donde se esquematiza la ejecución del peinado<sup>59</sup>, a la vez que se acentúan determinados rasgos fisonómicos que eran propios del emperador.

Precisamente Jucker individualizó una variante con base en una cabeza procedente de Éfeso<sup>60</sup>, en la que falta el motivo de la horquilla sobre el ojo

izquierdo, mientras que sobre la sien derecha se colocan dos filas de mechones contrapuestos a los del flequillo. No obstante, debe de considerarse que el ejemplar parece reutilizar un retrato de Domiciano<sup>61</sup>, lo que puede explicar un tanto su rareza.

## 3. Tipo Louvre 1250-Mariemont.

Como ya se ha indicado, Balty individualizó como tipo iconográfico una serie de siete piezas —algunas recogidas por Gross dentro de los retratos de los primeros momentos—, que dató con posterioridad al 108 d.C. por las relaciones iconográficas y estilísticas que presenta con el tipo *Decennalia*<sup>62</sup>. Zanker ha aumentado la serie a catorce réplicas, entre las que destacan las dos piezas que dan nombre al tipo, otro retrato de París (Louvre 1134) y el del Museo de los Conservadores, y considera el prototipo previo al de las *Decennalia*<sup>63</sup>. A ellas habría que sumar, no obstante, el ejemplar conservado en el Museo del Prado, si bien ha sido considerado últimamente como copia moderna<sup>64</sup>.

En lo que respecta al cabello, aunque este nuevo tipo mantiene una horquilla en la parte central de la frente —elemento característico del tipo I—, sin embargo el pelo gana en profundidad y movimiento, disponiéndose en mechones más individualizados entre sí que adoptan forma de ese en el frente de la zona superior de la cabeza, y de gran curva en los laterales, por encima de las orejas; en este lugar se superponen a las patillas, en varios planos; en la parte posterior de la cabeza, asimismo, se disponen mechones en forma de ese; tales transformaciones en el peinado parecen recordar modelos augusteos<sup>65</sup>. En lo fisonómico se advierten también cambios interesantes; así, parece alargarse hacia adelante la construcción ósea, a la vez que se ensancha a la altura de los ojos en su visión frontal; disminuye la musculatura de la cara y se acentúan las arrugas típicas que parten desde las aletas de la nariz. Estos detalles y la forma del busto que tienen algunas piezas conservadas (como el del Museo Capitolino), con un *balteus* que cruza el pecho desde el hombro derecho y parte del *paludamentum* sobre el hombro izquierdo<sup>66</sup>, recuerdan a elementos que serán característicos del tipo *Decennalia*, lo que ha servido de justificación tanto a la datación de Balty como a la de Zanker, ya indicadas.

Con base en determinadas similitudes con representaciones monetales de hacia el 103 d.C., apunta Zanker a ese momento para la datación del prototipo<sup>67</sup>, aunque es precisamente en ese año cuando colocaba Gross el inicio del tipo II. Finalmente Jucker sigue la postura de Zanker, y vincula la creación de este tipo a la primera victoria dácica, ya que para él el tipo I corresponde al período de adopción y el tipo II a los primeros años del reinado, hasta el

cuarto consulado, según representaciones monetales<sup>68</sup>; este tipo se situaría cronológicamente, pues, entre el II y el IV.

Para Zanker una de las copias del tipo I, conservada en Munich (Gliptoteca 335), podría constituir un precedente del tipo Louvre 1250-Mariemont, o al menos documentaría una mezcla de características de ambos modelos<sup>69</sup>. El ejemplar presenta *corona civica* y conserva el busto, de proporciones algo menores que lo que es característico en los tipos Louvre 1250-Mariemont y *Decennalia*, con un *balteus* cruzado por el pecho y la égida sobre el hombro izquierdo, sustituyendo al *paludamentum*. La disposición del cabello, en concreto del flequillo, lo incluyen en ese primer tipo, aunque otros rasgos fisonómicos y la propia torsión de la cabeza sobre el busto lo acercan al tipo Louvre 1250-Mariemont.

Gross lo consideraba, por el contrario, como una variante excepcional, posterior sin duda al tipo *Decennalia*, y datable en un momento impreciso entre los años 108-117 d.C.<sup>70</sup>. En una línea más cercana a la de este autor alemán, para Felletti Maj sería una pieza elaborada en época adrianea, siguiendo el primitivo modelo, y ello explicaría en suma sus peculiaridades iconográficas<sup>71</sup>.

En resumen, el prototipo Louvre 1250-Mariemont, posiblemente creado hacia el 103 d.C., mantenía elementos propios de los retratos de los dos tipos anteriores, a la vez que establecía unos nuevos presupuestos que serán asumidos en el prototipo de las *Decennalia*, y debió seguir siendo utilizado de forma excepcional con posterioridad si aceptamos, por ejemplo, la cronología adrianea dada a la estatua toracata del Fogg Museum, cuyo retrato se incluye sin duda en esta serie<sup>72</sup>.

#### 4. Tipo *Decennalia*.

En el año 108 d.C., coincidiendo con la conmemoración de las *Decennalia* de Trajano, surge un nuevo tipo en el que se fija de manera ya casi definitiva el estilo propio de la retratística del emperador, al que hicimos referencia con anterioridad. No obstante, Jucker indica como más conveniente la fecha del 107 d.C., cuando se produce la segunda victoria dácica, momento en que se sustituiría el tipo III, que para él surge con la primera victoria sobre los dacios, como se dijo<sup>73</sup>.

El prototipo elaborado debió de incluir en origen el busto, ya que éste aparece en cuatro de las copias (ejemplares del British Museum, de la Sala Dei Busti y del Braccio Nuovo del Vaticano y del Museo Capitolino), así como en retratos monetales del año 108 d.C.<sup>74</sup>. El busto (como ocurría en alguna pieza del tipo Louvre 1250-Mariemont) se agranda con respecto a los de

momentos anteriores, e incluye los pectorales completos, así como el arranque de los brazos; también aparece cruzado por un *balteus*, desde el hombro derecho, mientras que en el hombro contrario se sostiene el *paludamentum*, con un plegado diferente de los bustos del tipo anterior y cogido con una fíbula circular<sup>75</sup>.

En lo que respecta a la cabeza, mantiene algunos elementos de los retratos anteriores, en especial del tipo Louvre 1250-Mariemont; así, la propia estructura ósea del cráneo o la forma de la cara, aunque la primera se hace menos alargada hacia delante y la cara más delgada. Serán elementos definitorios del nuevo tipo la torsión de la cabeza hacia la derecha<sup>76</sup>, la forma y disposición del cabello y la nueva expresión que adopta el emperador —los ojos se hacen ahora más profundos— en una evidente rememoración del retrato de Augusto.

A ello contribuye de forma clara el nuevo peinado, en el que se vislumbran, no obstante, algunas características de los tipos Louvre 1250-Mariemont y “Bürgerkronen”. Del primero mantiene la disposición de los mechones en grandes eses en la parte delantera y laterales de la cabeza, aunque difiere en la forma del flequillo, ya que los mechones se peinan hacia la izquierda y es sobre el ojo derecho donde se forma una horquilla; en general supone una significativa simplificación —en la línea del tipo “Bürgerkronen”—, que también afecta a los cabellos de la parte posterior de la cabeza y sobre las orejas, quedando éstas totalmente libres. En resumen, el conjunto, tanto en su visión frontal como lateral, se vuelve más proporcionado y sólido, a la vez que gana en claridad de composición y expresividad, exponente de la *dignitas*. Como indica Gross “... der Charakterisierung des Dargestellten, der in seinem offiziellen Porträt würdevolle Hoheit, Energie und Vitalität mit herrscherlicher Grösse kombiniert wissen wollte”<sup>77</sup>. Supone, por tanto, un modelo idealizado que presenta la imagen del emperador que será ya canónica en el Imperio, y totalmente válida para la representación del *optimus princeps*, según el título recibido el 115 d.C.

La importancia que en el desarrollo general del retrato imperial romano, y más en concreto en el retrato trajaneo, supone la plasmación de este modelo, que resumía con nuevos planteamientos el retrato augusteo, lo pone de evidencia el hecho de que el tipo se mantiene ya durante todo el reinado del emperador, lo que ocasiona un gran número de copias de este modelo<sup>78</sup>.

#### 5. Variantes del tipo *Decennalia*.

La perduración e importancia del tipo oficial de las *Decennalia* ocasiona, por otro lado, el que deba hablarse de variantes en determinados retratos o serie de retratos posteriores al año 108 d.C., más que de nuevos tipos

iconográficos que, en todo caso, estarían fuertemente influenciados por la nueva imagen del *optimus princeps*. Tales retratos documentan diversas variantes iconográficas o estilísticas, que en líneas generales Gross incluyó en sus tipos IV-V, representados de forma especial por un busto de Viena y un retrato de Oslo<sup>79</sup>. Para Felletti Maj los ejemplares que se sitúan junto al busto de Viena están más íntimamente ligados al prototipo de las *Decennalia* (forma del busto, ordenación del cabello), afirmando que seguramente el modelo fue creado en el mismo ambiente áulico, mientras que los que siguen la variante del retrato de Oslo son obras independientes de los originales oficiales<sup>80</sup>. En esa misma línea Jucker considera sólo la serie de retratos representados por la cabeza de Oslo como variante del tipo *Decennalia* (Tipo IV A), y apunta la posibilidad de que surgiera en el ambiente de un taller concreto como una reelaboración de éste, que obtuvo un relativo éxito<sup>81</sup>.

En todos ellos se advierte, pues, la evidente influencia de la imagen creada en el 108 d.C., pudiendo considerarse que las variantes iconográficas o estilísticas se deben al propio fenómeno de la elaboración de las copias, a la formación de los escultores en los talleres donde éstas se ejecutaron, o bien a diferencias cronológicas, ya que los diferentes prototipos siguieron siendo utilizados tras la muerte de Trajano, con lo que se advierten lógicas diferencias estilísticas.

El caso de Ostia es significativo al respecto de la problemática de los retratos trajaneos posteriores al tipo *Decennalia*. De esta ciudad proceden once retratos del emperador, de los que Gross sólo conoció nueve, clasificando dos del tipo "Bürgerkronen", tres del tipo *Decennalia*, otros dos como variantes de éste (tipo de Oslo) y, finalmente, el retrato póstumo aparecido en el teatro, que constituiría el tipo "schöner Kopf" de Gross<sup>82</sup>.

Para Calza, el segundo de los enumerados, aunque recordaba en la disposición del cabello el tipo "Bürgerkronen", se trataría en realidad de una elaboración tardía —o quizá póstuma— que seguía un modelo documentado en los relieves del Arco de Benevento, por lo que quizá constituye una copia de un prototipo creado entonces, y que en bulto redondo podría rastrearse asimismo en la estatua del Museo Nacional Romano en la que Trajano se representa como Hércules, aunque éste —para Gross— se incluía dentro de la serie de los *Decennalia*<sup>83</sup>. Asimismo de fines del reinado de Trajano o ya de su sucesor la autora italiana considera una de las cabezas clasificadas por Gross como del tipo *Decennalia*<sup>84</sup>, la pieza del Museo Lateranense, del tipo Oslo de Gross<sup>85</sup>, y la estatua toracata, que no incluyera el autor alemán<sup>86</sup>, y con seguridad durante el reinado de Adriano —como asimismo planteaba Gross— la segunda pieza del tipo Oslo<sup>87</sup> y la cabeza recuperada en el teatro, que es considerada como el retrato de mayor calidad de Trajano<sup>88</sup>.

## 6. Tipo del sacrificio.

Dentro de los retratos que derivan más o menos fielmente del modelo *Decennalia*<sup>89</sup> destaca de forma clara el denominado por Gross como "Opferbildtypus", como documenta la cantidad de copias conservadas, aunque casi en su totalidad han sido recuperadas en Italia o en la zona occidental del Imperio<sup>90</sup>. Por esa razón y por las diferencias iconográficas que presenta en relación al tipo *Decennalia*, especialmente en la disposición del cabello, lo podemos considerar como un tipo creado posiblemente en el propio ambiente áulico en torno al 110 d.C., ya que el modelo aparece empleado en los relieves de la Columna del Foro de Trajano en Roma. La denominación de Gross deriva precisamente de ese hecho, ya que el Trajano de la escena del sacrificio de la *lustratio* en el citado relieve presenta un peinado similar al de estas esculturas de bulto redondo<sup>91</sup>. Es considerado por Jucker como variante IV B del tipo *Decennalia*<sup>92</sup>. En todo caso, ambos modelos conviven en el tiempo.

Las principales diferencias con el tipo *Decennalia* se establecen en la disposición del cabello, ya que enriquece el juego de los mechones, en concreto en la parte delantera de la cabeza. Si bien en la parte central de ésta continúa el típico flequillo curvado hacia la izquierda, sobre la sien izquierda se disponen mechones en dirección contraria —también contrapuestos a la patilla de ese lado—, lo que ocasiona una característica pinza sobre el ojo izquierdo; por el contrario, los mechones de la patilla y sien derechas se dirigen hacia la izquierda, en la misma dirección que los centrales, pero se deja un amplio espacio libre ocupado por un mechón dispuesto en sentido contrario, equilibrando así ambos laterales de la cabeza. En algunos ejemplares (Florencia, Tolosa, Copenhague) se acentúa casi exageradamente la torsión del cuello, tanto a izquierda como a derecha.

Para Gross, un tipo cercano a éste lo constituiría una cabeza procedente de Carpentras y conservada hoy día en el Museo Calvet de Avignon<sup>93</sup>, que muestra una disposición del cabello similar, en especial, por la presencia de la típica pinza sobre el ojo izquierdo, si bien desaparece el juego de mechones en las sienes.

Pero como llamara la atención a Calza<sup>94</sup>, el retrato de Avignon tiene semejanza estilística con la cabeza de época adrianea del teatro de Ostia, por lo que podría considerarse que ambos eran copias de manos diferentes, de un mismo original de época adrianea basado en el prototipo que venimos tratando. Precisamente el tipo del sacrificio, en diversas variantes, fue empleado en retratos póstumos, como ejemplifica ese mismo retrato ostiense, o los ejemplares de Tarragona o Copenhague<sup>95</sup>.

## V

Del cerca del centenar de esculturas que representan a Trajano fueron elaboradas en mármol la gran mayoría de las conservadas, aunque ello es debido a las más precarias circunstancias de conservación que ha tenido la estatuaria metálica desde la Antigüedad hasta nuestros días<sup>96</sup>. Sabemos que de bronce eran, por ejemplo, dos estatuas monumentales situadas en su Foro de Roma, una ecuestre (*Equus Traiani*) y otra toracata dispuesta sobre la Columna<sup>97</sup>. Zadocks-Jitta identifica como Trajano una cabeza en bronce procedente de Xanten, para quien supone un trabajo provincial que reproduce con veraz realismo al retratado, destacando las acusadas arrugas del cuello, y que debió formar parte de una estatua completa –posiblemente toracata, como la estatua fragmentaria en bronce de *Gades*, que es considerada por la autora asimismo como representación de este emperador–, situada posiblemente en el *castellum* de la colonia fundada por Trajano<sup>98</sup>. Si descartamos el denominado “Trajano viejo” del clípeo bronceo de Ankara y el “Trajano” de Ottenhusen<sup>99</sup>, en ese metal podemos mencionar tan sólo un pequeño busto toracato de Roma, hoy en Hannover, cuyo retrato pertenece al tipo *Decennalia*<sup>100</sup>.

En referencia a la forma de las esculturas de Trajano<sup>101</sup>, la mayor parte de las veces se ha recuperado sólo la cabeza, por fractura o –más habitualmente– porque constituían piezas elaboradas aparte, por lo que no podemos indicar con certeza qué destino final tendrían. En otras ocasiones, cuando el retrato se ha conservado junto con el cuerpo, constituían bustos o estatuas completas. Algunos de los prototipos más importantes (tipo Louvre 1250-Mariemont, *Decennalia*) pudieron ser elaborados en forma de busto originalmente, aunque su adaptación a estatuas era evidente. Tales bustos incluyen los pectorales completos y el arranque de los brazos, y normalmente presentan un *balteus* cruzado y el *paludamentum* sobre el hombro izquierdo<sup>102</sup>, aunque asimismo pueden aparecer sobre bustos toracatos, como el mencionado más arriba elaborado en bronce y conservado en Hannover. En cualquier caso, en todos los tipos establecidos se incluyen copias de retratos sobre bustos o sobre estatuas, en función del ambiente público (religioso o civil) o privado al que se destinaban.

Las estatuas conservadas documentan diversos tipos de estatuas imperiales, en su totalidad de pie<sup>103</sup>: estatuas togadas, estatuas toracatas y estatuas en las que el emperador es representado heroizado o identificado a una divinidad, por lo que suele aparecer desnudo o semidesnudo<sup>104</sup>. Entre las togadas pueden mencionarse como seguras las del anfiteatro de Puteoli<sup>105</sup> y la hispana de la basílica de Bolonia, aunque sus descubridores afirman que la estatua togada sería de época de Claudio, siendo sustituido el retrato correspondiente por otro de Trajano, que corresponde a un trabajo local de mediana categoría

que sigue el tipo «Bürgerkronen»<sup>106</sup>. Es más dudoso que el retrato de Trajano de Sabratha perteneciera a la estatua togada aparecida en el mismo ambiente que aquél<sup>107</sup>.

Tampoco demasiado abundantes son las estatuas heroizadas de Trajano. Podemos mencionar tres ejemplares: uno fragmentario de Samos, con un retrato del tipo «Bürgerkronen», que en este caso sí presentaba la corona e iría semidesnudo<sup>108</sup>; el espléndido ejemplar de la Gliptoteca Ny Carlsberg, con un retrato del mismo tipo –aunque sin corona–, pero que es figura totalmente desnuda, sólo con el *paludamentum* sobre el hombro izquierdo y caído por detrás<sup>109</sup>; y posiblemente de mayor calidad es la majestuosa estatua de época adrianea de Itálica, que sólo varía en la posición de los brazos, aunque la rotura de la cabeza nos impide conocer qué tipo iconográfico representaba<sup>110</sup>. Un fragmento de pierna y soporte de coraza del Museo Rodin es identificado como perteneciente a una estatua heroizada de Trajano, del tipo que venimos tratando, aunque, según la sugestiva hipótesis de L. Marinescu-Nicolajsen<sup>111</sup>, pertenece en realidad a la escultura italicense citada.

Identificado con Hércules, con corona cívica y la piel del león echada sobre el hombro izquierdo y anudada sobre el contrario, se muestra en una estatua del Museo Nacional Romano<sup>112</sup>.

Como estatua toracata aparece representado Trajano en cinco ocasiones, aunque en el ejemplar de Olimpia falta el retrato que coronaba la estatua<sup>113</sup>. Formaba parte de la rica decoración escultórica del monumental ninfeo que en esta ciudad griega se cuidó de erigir Herodes Atico, y se trataría lógicamente de un retrato póstumo, colocado junto a las estatuas de diferentes divinidades, de las de los emperadores Adriano, Antonino Pio y –tras su acceso al trono– Marco Aurelio, y de miembros de la familia imperial, e incluso del propio dedicante y miembros de su familia<sup>114</sup>. La coraza se decora con dos grifos flanqueando un candelabro, aunque el *paludamentum* –anudado en el hombro derecho y cruzado sobre el pecho– tapa la parte superior de aquélla; el soporte lo constituye una palmera<sup>115</sup>, sin duda referencia a las victorias orientales del emperador. Similar decoración de la coraza tiene la estatua de Utica, hoy en Leiden (Rijmuseum)<sup>116</sup>, aunque el *paludamentum* sólo se apoya sobre el hombro izquierdo, como es habitual; asimismo es similar el apoyo de la palmera, razón por la que Felletti Maj consideraba que la estatua, aunque presenta el tipo de retrato Louvre 1250-Mariemont, podía ser de fines del reinado o incluso de época adrianea<sup>117</sup>.

Precisamente la estatua toracata del Fogg Museum presenta asimismo ese tipo de peinado y sus editores la consideraron de época adrianea<sup>118</sup>. Las otras dos figuras toracatas que representan a Trajano han sido datadas muy a fines de su reinado, una procedente de Ostia, con un retrato del tipo *Decennalia*

—quizá reproducía la estatua toracata que coronaba la Columna del Foro<sup>119</sup>—, y otra conservada en la Gliptoteca Ny Carlsberg, que presenta como retrato una variante del tipo anterior (denominado tipo del busto de Viena)<sup>120</sup>.

Si analizamos las estatuas toracatas y heroizadas de Trajano observamos que una mayoría se data durante el reinado de Adriano<sup>121</sup>, aunque no se adopta un tipo de retrato determinado y se recurre incluso a prototipos de comienzos del reinado de aquél. Asimismo el tipo del sacrificio también fue un modelo bastante utilizado en retratos póstumos, como documentan por ejemplo las reelaboraciones adrianeas de un retrato de Tarragona<sup>122</sup> o del magnífico ejemplar del teatro de Ostia<sup>123</sup>.

En ocasiones conocemos el contexto arqueológico en el que el retrato apareció y podemos incluirlo dentro de un programa escultórico determinado, casi siempre con un importante contenido ideológico. El ejemplo más evidente lo supone el citado ninfeo de Herodes Atico de Olimpia, pero también debieron formar parte de conjuntos escultóricos programáticos los ejemplares hispanos citados de Tarragona e Itálica, aparecidos junto a sendas representaciones de Adriano.

Ese fenómeno no se restringe, sin embargo, sólo al reinado de su sucesor, ya que la imagen de Trajano como buen emperador fue utilizada con mayor o menor énfasis a lo largo de las centurias siguientes. Determinados emperadores, a lo largo del siglo II d.C. (lógicamente los Antoninos), pero asimismo en el siglo III d.C. (los Severos, Gordiano) y en el siglo IV d.C. (Constantino, hasta llegar a Teodosio, que compartía con Trajano similares orígenes hispanos), fueron especialmente proclives a resaltar el reinado de Trajano, y en muchos casos emitir monedas con su efigie o renovar sus estatuas, como nos indican las fuentes literarias y epigráficas<sup>124</sup>. Aquella imagen literaria de óptimo gobernante que Trajano tiene en su época —que resume, por ejemplo, Plinio en su *Panegírico*—, y que se reflejó en su retrato, se mantiene también en la literatura romana posterior<sup>125</sup>. La expresión de Eutropio, «*felicior Augusto, melior Traiano*»<sup>126</sup> («tan afortunado como Augusto, aún mejor como Trajano»), resume la idea generalizada de que éste fue el más admirable emperador romano.

## VI

Desde el punto de vista iconográfico podemos resumir, pues, el momento del retrato trajaneado dentro de la retratística imperial como una vuelta a planteamientos propios de los comienzos del Imperio pero con una impronta particular; el profundo interés fisonómico de los primeros modelos da paso a prototipos en cierto modo más idealizados, aunque con la peculiar impronta

del denominado «estilo trajaneado», que se concreta con la creación denominada como tipo *Decennalia*, surgida en el meridiano de su reinado (hacia el 108 d.C.). Hasta entonces pueden reconocerse tres tipos iconográficos: uno que ocupa fundamentalmente el período de adopción (tipo 1), otro donde se fija ya un modelo propio del nuevo gobernante (tipo «Bürgerkronen») y un tercero (tipo Louvre 1250- Mariemont), quizá algo posterior, que presenta ya unos caracteres estilísticos e iconográficos que preludian el nuevo prototipo (tipo *Decennalia*). La eficacia de éste queda de manifiesto en la abundancia de réplicas conservadas, que pueden ocasionar variantes, como la denominada de la cabeza de Oslo (que debió originarse en la producción de un taller). El tipo del sacrificio, dentro de una línea muy cercana a los retratos *Decennalia* —que hace que para algunos deba de considerarse asimismo sólo una variante—, documenta en todo caso una reelaboración del arquetipo obtenido que se llevó a cabo posiblemente en el mismo ambiente aúlico.

Ya indicamos al principio la dificultad del establecimiento de los diferentes tipos iconográficos del retrato de un emperador, por el propio sistema de distribución de copias que estuvo en vigor en el mundo romano, y más en concreto en época imperial. En un sugerente planteamiento, Pfanner, con base en la existencia en el Imperio Romano de unas mil ciudades, con lugares públicos, civiles y religiosos, y *villae urbanae* y *rusticae* donde era necesaria o conveniente la presencia de un retrato del emperador, considera como una cifra probable entre 25.000 y 50.000 retratos para cubrir tales necesidades, sin tener en cuenta que tales efigies podían renovarse a lo largo del reinado<sup>127</sup>. De ello se deduce la enorme cantidad de copias que se produjeron, y que no siempre éstas mantendrían exactamente las características del modelo. Por otro lado, aunque no seamos tan optimistas en las previsiones, deben de considerarse las cifras de retratos imperiales recuperados, que en un caso óptimo, como es el de Augusto, presenta unos 250 ejemplares, y en el caso de Trajano ronda el centenar, por lo que intentar reconstruir de una forma exacta la serie de tipos iconográficos que existieron en la retratística imperial, y su sucesión dentro de cada reinado, parece utópico.

## Notas

### 1. Abreviaturas utilizadas:

- Gross, *Traian* = W.H. Gross, *Das Bildnis Traians*, Berlín 1940.
- Hanfmann, Vermeule, *Trajan* = G.M. Hanfmann, C.C. Vermeule, «A New Trajan», *AJA* 61 (1957).
- Felletti Maj, *Ritrato* = B. Felletti Maj, s.v. *Traiano*, *EAA*, Roma 1966, VII, 962 ss.

- Jucker, Trajanstudien = H. Jucker, «Trajanstudien zu einem Chalzedonbüstchen im Antiken Museum», *JbBerlMuseen* 26 (1984).
- Fittschen, Zanker, *Katalog* = K. Fittschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, Mainz 1985.
- *Ritratto ufficiale* = AA.VV., *Ritratto ufficiale e ritratto privato*, Roma 1988.
- *Stadtbild* = AA.VV., *Stadtbild und Ideologie*, München 1990.

2. Cf., a nivel general, A. Bonanno, *Roman Relief Portraiture to Septimius Severus*, Oxford 1976; G. Koepfel, *ANRW* II, 12, 1 (1982), 477 ss.; M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1982; N. Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus 1986, 146 ss. Sobre los relieves de la Columna del Foro de Trajano en Roma, C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule*, Berlín-Leipzig 1896-1900; K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule*, Berlín-Leipzig 1926; G. Becatti, *La colonna coelide istoriata*, Roma 1960; W. Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule*, 1977; F.B. Florescu, *Die Trajanssäule*, Bonn 1983; S. Settis, «La colonne Trajane», *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 1985, 1151 ss. Cf. P. Zanker, «Trajansforum», *AA* (1970), 499 ss. Sobre los del Arco de Benevento, K. Fittschen, *AA* (1972), 742 ss.; B. Andreae, *RM* 86 (1979), 325 ss.; M. Rotili, *L'Arco di Traiano a Benevento*, Roma 1972. Sobre el trofeo de Adamklissi, F.B. Florescu, *Tropaeum Traiani*, Bucarest 1965.

3. Si bien la referencia a determinados retratos monetales es obligada a efectos de la datación de los prototipos escultóricos. Sobre el tema cf. P.L. Strack, *Untersuchungen zur römischer Münzprägung des 2. Jahrhunderts*, Berlín 1936; Gross, *Traian*, 16 ss.; Ph.V. Hill, *The Dating and Arrangement of the undated Coins of Rome A.D. 89-148*, 1970; Jucker, *Trajanstudien*, 23 ss.

4. E.H. Swift, «Imagines in Imperial Portraiture», *AJA* 27 (1923), 286 ss.

5. M. Stuart, «How were Imperial Portraits distributed throughout the Roman Empire», *AJA* (1939), 601 ss., para quien sería diferente la existencia de modelos para las acuñaciones provinciales de monedas imperiales. Así, afirma que al menos para el período julio-claudio la «...distribution of imperial portraits throughout the empire was effected privately through the channels of the art trade».

6. Cf. por ejemplo, AA.VV., *I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania* (Mérida, 1992), en prensa.

7. Magnífico planteamiento en M. Pfanner, «Über das Herstellen von Porträts», *Jdl* 104 (1989), 157 ss.; cf. G.M.A. Richter, *RM* 69 (1962), 52 ss.; D. Boschung, P. Zanker, *MüJb* 39 (1988), 3 ss.; M. Pfanner, *AA* (1988), 667 ss.

8. P. Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*, München 1983.

9. Cf. F. Braemer, «Le portrait romain, son rôle dans la propagande impériale et dans le maintien de la stabilité de l'Empire», *Römisches Porträt*, Berlín 1982, 163 ss. Del mismo autor, «Portrait officiel, portrait privé. Essai de classement», *Ritratto ufficiale*, 183 ss.

10. Cf. T. Pekáry, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft*, Berlín 1985.

11. Buenos ejemplos lo suponen los conjuntos de retratos imperiales julio-claudios de *Asido* (A. García y Bellido, *Mél. Piganiol*, París 1966, I, 481 ss.) o de *Emerita* (W. Trillmich, *Emerita, Stadtbild*, 299 ss.; Id., «Novedades en torno al programa iconográfico del teatro romano de Mérida», *I Reunión sobre escultura romana en Hispania*, en prensa), que se corresponden por ejemplo con grupos documentados epigráficamente en *Ipagrum* (CIL II 1516-1519) o *Vlia* (CIL II 1525-1530). Cf. D. Boschung, «Die Präsenz des Kaiserhauses im öffentlichen Bereich», *Stadtbild*, 391 ss., o P. Gross, «Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique», *Stadtbild*, 381 ss. Un buen ejemplo itálico lo supone Pompeya, P. Zanker, *Pompeji. Stadtbild als Spiegel von Gesellschaft und Herrschaftsform*, Mainz 1987. Para la pre-

sencia de estatuas imperiales en diferentes ambientes públicos, cf. M. Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und Westprovinzen des Imperium Romanum*, Mainz 1987; H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlín 1981.

12. Por citar sólo algunos ejemplos, recuérdese el retrato de Claudio recuperado en la *schola del collegium fabrum de Tarraco* —aunque aquí tendría un carácter semipúblico— (E. Koppel, *La schola del collegium fabrum y su decoración escultórica*, Bellaterra 1988), o el retrato de pequeñas dimensiones de Domiciano recuperado en la *villa cordobesa de Almedinilla* (D. Vaquerizo, *Anales de Arqueología Cordobesa* 1 (1990), 125 ss.). Cf. en general el magnífico estudio de R. Neudecker, *Die Skulpturen Ausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1988.

13. A. Blanco, *Historia del Arte Hispánico. I. La Antigüedad*, 2, Madrid 1981, 131.

14. M. Pfanner, *op. cit.*, 176 ss., quien hace completo repaso de todas esas técnicas con importantes precisiones.

15. Un reciente planteamiento general sobre el tema de griegos en el sur hispano lo hace F. Gascó, *Presencias griegas en el sur de la Península Ibérica desde época helenística al tiempo de los Severos* (e. p.).

16. Cf. J. Beltrán, «El uso del mármol en la Antigüedad clásica. Una aproximación a su estudio», *Gallaecia* 11 (1989), 165 ss.

17. Cf. P. León, «La Afrodita de Itálica», *Festschrift für N. Himmelmann*, Mainz 1989, 405 ss.

18. P. León, «Die Übernahme des römischen Porträts in Hispanien am Ende der Republic», *MM* 21 (1980), 165 ss.; W. Trillmich, «Abhängigkeit und Entfernung des hispanischen Privatporträts vom Vorbild Roms», *Ritratto ufficiale*, 527 ss. Sobre el retrato romano de carácter privado de Mérida ha realizado su Tesis Doctoral Trinidad Nogales, quien ultima su publicación.

19. Para la retratística privada del período, G. Daltrop, *Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit*, Münster 1958. El caso del retrato de *imago clipeata* en bronce de Ankara es significativo, ya que fue considerado como retrato de Trajano viejo (L. Budde, *Antike Plastik* IV (1965), 103 ss.), extremo negado por Gross («Das Bronzebildnis Traians in Hannover», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 10 (1971), 26 ss), para quien sería un particular de época tardotrajana o adrianea, en forma de representación de retrato privado bien documentada (R. Winkes, *Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildform*, Bonn 1969). Asimismo descarta A. Leibundgut (*Jdl* 99 (1984), 257 ss.) la identificación con un Trajano de primera época del bronce de Ottenhusen, al considerarlo un retrato funerario de un particular de época neroniana, representado como Mercurio.

20. W. Trillmich, «Apuntes sobre algunos retratos en bronce de la Hispania Romana», *Los bronzes romanos en España*, Madrid 1990, 41, en referencia a una estatua de Adriano de mala calidad que menciona Flavio Arriano de la ciudad de Trapezunte (*Per.* 1,3; cf. P. Zanker, *op. cit.*, 7 ss.) o la citada por Fronto (*Ep. ad. M. Caes.* 4,12,4) referida a Roma.

21. Cf. M. Pfanner, *op. cit.*

22. P. Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts* (cit.), 8: «durch genaues Vergleichen der detailreichsten (meist aus Rom stammenden) Bildnisse kann man indes in vielen Fällen das verlorene Urbild einigermaßen exakt rekonstruieren».

23. Por ejemplo, R. West, *Römische Porträtplastik* 2 (1941), aunque destaca la de J.J. Bernoulli, *Römischen Ikonographie*, 1882-91, II, 2, 60 ss.

24. Gross, *Traian*. Del mismo autor, *R.E., Suppl.* X (1965), 1035 ss. y 1102 ss.

25. Ch. Picard, «Chronique de la sculpture étrusco-latine (1940-1950)», *REL* 30 (1952), 318 ss.

26. Hanfmann, Vermeule, Trajan, 250-53 (apéndice de H. Jucker).

27. R. Calza, *Scavi di Ostia. 5. I ritratti*, I, Roma 1964, núms. 79-89.

28. Fittschen, Zanker, *Katalog*, 39 ss. (los retratos trajaneos son analizados por Zanker).

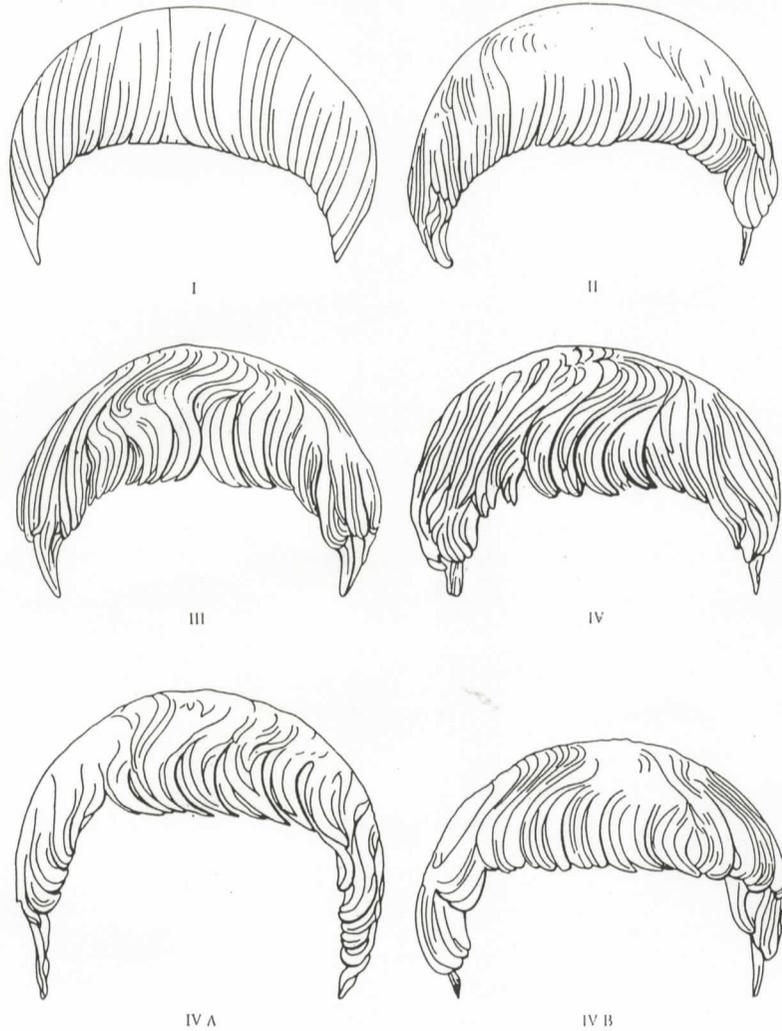
29. J.Ch. Balty, «Un nouveau portrait de Trajan», *Cahiers de Mariemont* 8-9 (1977-1978), 44 ss.

30. Felletti Maj, Traiano, 962 ss.
31. Jucker, Trajanstudien, esp., 33 ss., para la escultura de bulto redondo.
32. Felletti Maj, Traiano, 963: «...una nuova concezione del ritratto imperiale che tende ad esprimere la maestà del comando, mentre prima esso oscillava fra lo stile realistico del ritratto privato e quello antico onorario con forme idealizzate. Col ritratto di Traiano i due concetti e le due serie si fondono in un contenuto nuovo».
33. Cf., por ejemplo, J.D. Breckenridge, «Roman Imperial Portraiture from Augustus to Gallienus», *ANRW* II, 12, 2 (1981), 477 ss. (con bibliografía anterior).
34. R. Bianchi-Bandinelli, *Archeologia e cultura*, Milano-Napoli 1961, 172 ss.; Id., s.v. Ritratto, *EAA* VI, 695 ss.
35. Cf. G. Daltrop, U. Hausmann, M. Wegner, *Die Flavier*, Berlín 1966, 43 ss.
36. L.V. Borrelli, s.v. Nerva, *EAA* V, 427.
37. Gross, *Traian*, 67 ss. (similitudes que también afectarían al retrato de Tiberio); cf. Idem, «Augustus als Vorbild», *ANRW* II, 12, 2 (1981), 599 ss.
38. Cf. P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987 (Madrid 1992).
39. P. Zanker, «Zur Rezeption des hellenistischen Individual-Porträts in Rom und in den italischen Städten», *Hellenismus in Mittelitalien*, Göttingen 1976, 581 ss.
40. LXVIII, 31, 3.
41. LXVIII, 6, 3 y 15, 6, respectivamente.
42. *Traiani Panegyricus*, 4, 6-7.
43. A. Blanco, *op. cit.*, 134.
44. Para Jucker (Trajanstudien, 35 ss) el tipo I sólo correspondería al período de adopción, siendo el tipo II creado con la llegada al trono.
45. Gross, *Traian*, 65, hace además referencia a las relaciones con la retratística julio-claudia (Augusto y Tiberio especialmente) y flavia (67 ss).
46. Jucker, Trajanstudien, 35. Para el retrato de su padre, S. Stucchi, *St. in honore de Calderini e Paribeni*, Milán 1956, 3, 527 ss.; L. Budde, *Pantheon* 24 (1966), 69 ss.; retratos monetales, *BMC* III, 100 ss.
47. Felletti Maj, Traiano, 963: «l'antidecorativismo, che riduce la chioma a una calotta, in cui le signole ciocche sono simile a strisce, distinta fra loro da linee poco più che graffite; la tendenza al linearismo, visibile nel contorno degli occhi e nelle rughe, prevalente sul gioco muscolare; talora il realismo descrittivo, che è stato interpretato como un ritorno allo stile repubblicano».
48. Gross, *Traian*, corresponden a los nº 1, 2, 3, 5 y 4.
49. *Ibidem*, 71 ss., respectivamente núms. 6, 9 y 11; además una cabeza del Liebighaus de Frankfurt (n. 7), un busto de pórfido del Louvre (n. 8) y un retrato del Vaticano (n. 10). La estatua toracata de Utica ha sido considerada de época adrianea (Felletti Maj, Traiano, 965).
50. Ch. Balty, *op. cit.*
51. *Katalog*, 39 ss. Precisamente indica Zanker que en los retratos del primer prototipo fechado desde el año 97 d.C., «...war das Haar glatt und tief in die Stirn gekämmt, schloss in einer scharf gezogenen Linie ab und bildete über der Stirnmitte nur eine Winzige Gabel» (39).
52. Corresponde al n. 4 de Gross, entonces en el comercio de antigüedades; con posterioridad ingresó en el Museo Capitolino, nº inv. 3019 (Fittschen, Zanker, *Katalog*, nº 39; erróneamente lo consideró Calza como retrato de Magencio).
53. *Ibidem*, 39. Gross sólo conoció las copias de Frankfurt y Munich. Como retrato de Traiano ha sido publicado una pieza marmórea de la ciudad hispana de Valeria (M. Osuna y otros, *Valeria romana*, Cuenca 1978, n. VI, 3), pero el peinado, que correspondería en ese caso a los del tipo I, no sigue el modelo especificado, por lo que se hace necesario un examen directo y más minucioso de la pieza.

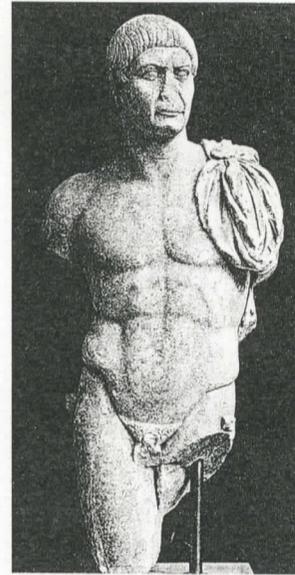
54. Gross, *Traian*, 75 ss., núms. 12 a 24; la datación del comienzo del tipo se basa en representaciones de relieves monetales.
55. *Ibidem*; K. Fittschen, *op. cit.*, 71.
56. Felletti Maj, Traiano, 963.
57. V. de Souza, *Corpus Signorum Imperii Romani. Portugal*, Coimbra 1990, n. 41.
58. J.N. Bonneville y otros, *MCV* 17 (1981), figs. 16 ss.
59. Para el retrato gaditano indicó Blanco (*op. cit.*, 134) que posiblemente sigue un modelo broncíneo, y ello subyace en el peculiar estilo de la pieza.
60. Jucker, Trajanstudien, 38, fig. 17.
61. A. Bergmann, P. Zanker, *Jdl* 96 (1981), 405s.
62. J.Ch. Balty, *op. cit.*, 45 ss.; ejemplares conocidos por Gross eran el busto de pórfido y los retratos 1134 y 1250 del Louvre (núms. 8, 2 y 9 respectivamente del autor alemán), el busto de los Conservadores (núm. 11) y la estatua toracata de Utica (núm. 6).
63. *Katalog*, 41 (con dos copias modernas).
64. Según nos informa amablemente S. Schröder, quien ultima la publicación del Catálogo de retratos romanos del Museo del Prado, ha sido dado como auténtico con anterioridad; cf. A. Blanco, *Catálogo de la Escultura. Museo del Prado*, Madrid 1957, n. 172, lám. LXIII.
65. *Katalog*, 41, asimismo con lista de réplicas.
66. Como indicamos ya aparecen en bustos domicianeos (M. Bergmann, P. Zanker, *Jdl* 96 (1981), 389 s.).
67. *Katalog*, 41.
68. Jucker, Trajanstudien, 39 ss.
69. *Katalog*, 39.
70. W.H. Gross, *Traian*, 112 ss. (nº 72).
71. Felletti Maj, Traiano, 965. Precisamente el busto Copenhague 671, incluido dentro del «Opferbildtypus» de Gross (nº 68), y que presenta asimismo la égida sobre el hombro izquierdo, fue considerado como retrato póstumo por H. Jucker (*Das Bildnis in Blätterkelch*, Freiburg 1971, 79).
72. Hanfmann, Vermeule, Trajan; cf. Gross, *RE* (cit.), col. 1109.
73. Jucker, Trajanstudien, 42.
74. Gross, *Traian*, 85 ss (núms. 26 a 50); los ejemplares con busto corresponden respectivamente a los núms. 30, 38, 39, 41; para las representaciones monetales 95 ss.
75. Cf. P. Zanker, *Festschrift H. Jucker*, 1980, 199 s.
76. *Ibidem*, 196.
77. Gross, *RE* (cit.), col. 1110.
78. Completan la lista de réplicas de Gross para el tipo *Decennalia* Jucker (en Hanfmann, Vermeule, Trajan, 250 ss.) y Zanker (*Katalog*, 42, nota 1).
79. Gross, *Traian*, 99 ss., núms. 51-53 (tipo del busto de Viena) y núms. 54-61 (tipo de la cabeza de Oslo).
80. Felletti Maj, Traiano, 964.
81. Jucker, Trajanstudien, 45 s.
82. Gross, *Traian*, «Bürgerkronen»: núms. 12 y 23 (variante); *Decennalia*: núms. 27-29 y 57 (variante, asimilable al tipo de la cabeza de Oslo); «schöner Kopf»: n. 74. El octavo ejemplar fue considerado como dudoso (*ibidem*, 134), aunque es aceptado por Jucker (Hanfmann, Vermeule, Trajan, n. 26) y R. Calza (*op. cit.*, n. 80).
83. R. Calza, *op. cit.*, n. 84. Para el ejemplar de Roma, Gross, *Traian*, n. 45; B. Felletti Maj, *Museo Nazionale Romano. I ritratti*, Roma 1953, n. 166.
84. R. Calza, *op. cit.*, n. 87, con torsión de la cabeza hacia la izquierda.
85. *Ibidem*, n. 83, aunque correspondería a un momento más avanzado que el que documenta la cabeza de Oslo (Gross n. 61).

86. Ibidem, n. 86, quizá reproducía la estatua que coronaba la Columna del Foro.
87. Ibidem, n. 88, que representaría la idea abstracta del *divus*.
88. Ibidem, n. 89, para quien el autor debió de ser un escultor griego y posiblemente el original fuera en bronce.
89. Gross, *Traian*, núms. 51-53 (tipo de Viena), 54-61 (tipo de Oslo), 62 (tipo de Avignon), 63-71 (tipo «del sacrificio»), 72 (tipo de Munich) y 73-74 (tipo de Ostia). El busto n. 72 ha sido considerado posteriormente que pertenece al tipo I, de los primeros años del reinado, como hemos indicado más arriba.
90. Ibidem, 111; id., *RE* (cit.), col. 1111. Para W. Schindler la cabeza de la colección Sudermann, del tipo del sacrificio, sería de un taller griego («Sudermann's Traian und das Traianische», *Ritratto ufficiale*, 467 ss.).
91. Ibidem, 106 ss.
92. Jucker, *Trajanstudien*, 47 ss.
93. Gross, *Traian*, 105 ss., n. 62. Para Felletti Maj (Traiano, 964) sería uno de los retratos más tardíos de Trajano.
94. R. Calza, *op. cit.*, n. 89.
95. Respectivamente, A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, n. 23; y V. Poulsen, *op. cit.*, n. 37.
96. Cf. AA.VV., *Los bronceos romanos en España* (cit.), donde se resalta suficientemente el hecho.
97. Amiano Marcelino XVI, 10, 15-16. Las inscripciones documentan asimismo estatuas en metales preciosos, como por ejemplo CIL VI 543, en que se le dedica una estatua de plata. En general para el tema de las estatuas imperiales en metales preciosos, cf., K. Scott, «The Significance of Statues in precious metals in Emperor Worship», *TAPA* 62 (1931), 101 ss.; Th. Pékary, «Goldene Statuen der Kaiserzeit», *RM* 75 (1968), 114 ss.; Id., «Das römische Kaiserbildnis» (cit.), 66 ss.; G. Lahusen, «Goldene und vergoldete römische Ehrenstatuen und Bildnisse», *RM* 85 (1978), 385 ss.
98. A.N. Zadoks-Jitta, «Traiano in bronzo», *Ritratto ufficiale*, 563 ss., aunque la cabeza es datada entre 103-108 d.C., si se acepta la identificación propuesta el tipo de peinado, sumariamente ejecutado mediante mechones dispuestos hacia ambos lados de la frente desde el centro, reproduce las características de los primeros retratos (tipo I). Ya Jucker negó esa identificación por el propio estilo y la forma del busto (Hanfmann, Vermeule, Trajan, 252, n. 38).
99. Cf. supra nota 19.
100. Gross, *Das Bronzebildnis Traians...* (cit.)
101. Gross, *Traian*, 54 ss.
102. Ya se documenta esa disposición en bustos de Domiciano; M. Bergmann, P. Zanker, *op. cit.*, 389 s.
103. No le pertenece la estatua togada sedente de Berlín (Gross, *Traian*, n. 33; K. Fittschen, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach*, Berlín 1977, n. 23). No obstante, conocemos por relieves monetales una estatua de culto sedente que se colocó póstumamente en el templo a él dedicado en Traianópolis (Gross, *Traian*, 16 ss. y 54), y existen referencias de otros tipos de estatuas dedicadas a Trajano, entre las que destacaba la estatua ecuestre en bronce que se situó en su Foro de Roma (Amiano Marcelino XVI, 10, 15-16).
104. Gross, *Traian*, 53 ss. Sobre el tema, en general, H.G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Berlín 1968.
105. Jucker, en Hanfmann, Vermeule, Trajan, 250, n. 3.
106. Téngase en cuenta lo dicho anteriormente sobre la posible derivación de un modelo broncíneo (cf. supra nota 59).
107. Jucker, en Hanfmann, Vermeule, Trajan, n. 4.
108. H.G. Niemeyer, *op. cit.*, n. 109.

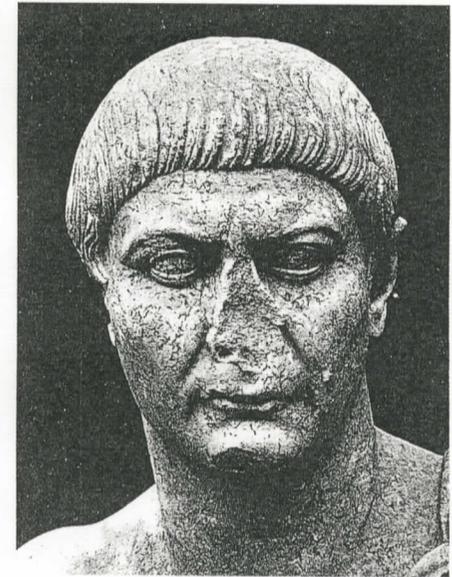
109. V. Poulsen, *Les portraits romains*, II, Copenhague 1974, n. 34, quien fecha su ejecución en época adrianea.
110. Gross, *Traian*, n. 76; A. García y Bellido, *op. cit.*, n. 20.
111. «Un fragment de statue héroïque de Trajan au Musée Rodin», *RA* 2 (1990), 387 ss.
112. Gross, *Traian*, n. 45.
113. Gross, *Traian*, n. 75. Si no hay que sumar la estatua toracata en bronce de Gades —a la que falta el retrato—, como quiere Zadoks-Jitta (*op. et loc. citt.*).
114. R. Bol, *Das Statuenprogramm des Herodes Atticus-Nymphäus*, Berlín 1984.
115. F. Muthmann, *Statuenstützen*, Heidelberg 1951, 112 ss.
116. Gross, *Traian*, n. 6.
117. Felletti Maj, *Ritrato*, 965.
118. Hanfmann, Vermeule, Trajan, 223 ss.
119. R. Calza, *op. cit.*, n. 86.
120. V. Poulsen, *op. cit.*, n. 35.
121. Un ejemplo bastante ilustrativo de esa política por parte de su sucesor lo supone el *Traianeum* italicense (P. León, *Traianeum de Itálica*, Sevilla 1988). Cf. J.M. Rodríguez Hidalgo, «Reflexiones en torno a la Itálica de Adriano», *Habis* 20 (1989), 583 ss., así como el capítulo dedicado a Itálica por J.J. Ventura en esta misma obra.
122. Gross, *Traian*, n.º 65; A. García y Bellido, *op. cit.*, n.º 23; E. Koppel, *Die römische Skulpturen von Tarraco*, 1985.
123. Gross, *Traian*, n. 74 (tipo «schöner Kopf»); R. Calza, *op. cit.*, n.º 89. Cf. lo que se ha dicho sobre la decena de retratos de Trajano procedentes de Ostia, que componen una serie bastante ilustrativa.
124. Gross, *Traian*, 7 ss.; P.H. Blanckenhagen, «Ein spätantikes Bildnis Traians», *RM* 59/60 (1944-1945), 45 ss. Para representaciones póstumas en contorniatos y medallones, A. Alföldi, *Die Kontorniaten*, Budapest 1942-43; F. Gnechchi, *I medaglioni romani*, Milán 1912.
125. K.H. Waters, Trajan's Character in the Literary Tradition, *Polis and Imperium*, Hakkert-Toronto 1974, 233 ss.
126. *Breviarium* 8, 5, 3.
127. M. Pfanner, *op. cit.*, 178.



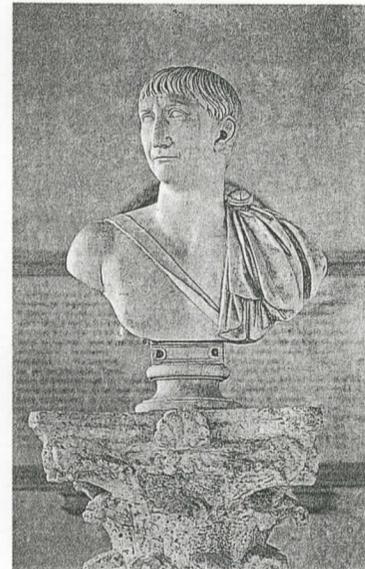
Disposición del cabello en los tipos iconográficos establecidos por H. Jucker para el retrato de Trajano



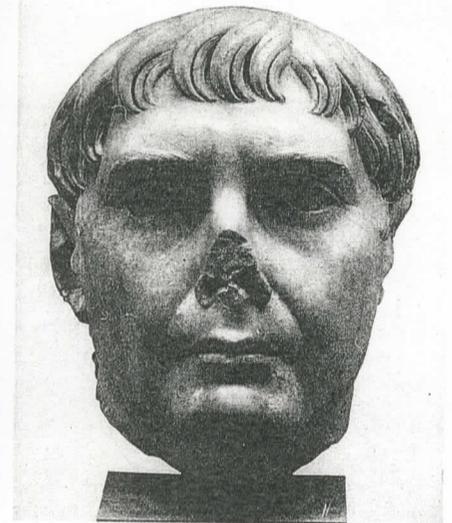
1



2



3



4

1-2: Trajano de la Gliptoteca de Copenhague y detalle (tipo Bürgerkronen); 3: Busto del Museo Capitolino (tipo Decennalia); 4: Cabeza de Ostia (Tipo Opferbild), de época adrianea.