

## EL TRAJANO DE ITÁLICA Y EL *HERRSCHERTYPUS*

David Ojeda Nogales

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

### Resumen

Los intentos legitimadores del joven Octaviano, lo llevaron a utilizar tipologías escultóricas que venían utilizándose desde el siglo II a. C. para representar a personajes eminentes de la historia de Roma, que habían llevado a cabo grandes triunfos. Con la llegada al poder de Trajano, este tipo escultórico volvió a coger fuerza, pues fue utilizado en los cuños numismáticos de la época como coronación de la Columna de Trajano, llegando a su *ἀκμή* en época adrianea, en la que se utilizó para las representaciones de Divo Trajano como nos testimonia la imagen del mismo conservada en Itálica. A partir del presente trabajo intentaremos definir dicho tipo estatuario, así como su difusión y hermenéutica en época romana.

### Résumé

*Les tentatives de légitimation du jeune Octave le conduiront à utiliser des typologies statuariques utilisées depuis le II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. pour représenter des personnages éminents de l'histoire de Rome qui avaient mené à bien de grands triomphes. Avec l'arrivée au pouvoir de Trajan, ce type de sculpture reprit de l'importance puisque qu'il fut utilisé dans les monnaies de l'époque comme couronnement de la Colonne de Trajan. Il parvient à sa ἀκμή à l'époque d'Hadrien dans laquelle il est utilisé pour les représentations de Divo Trajano comme nous le témoigne l'image de celui-ci conservée à Itálica. À partir du présent travail, nous tenterons de définir ce type sculptural ainsi que sa diffusion et sa signification à l'époque romaine.*

El “*Trajano de Itálica*” (fig. 1) -con este nombre es conocida- es una de las piezas escultóricas más representativas de la plástica hispana, conservada en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. Ésta se encuentra en un estado de conservación aceptable, aunque incompleta. Falta la parte superior de la cabeza, de ella se conserva únicamente la mitad inferior del rostro. Del brazo izquierdo tan sólo se ha preservado el hombro y el comienzo del bíceps, mientras que del derecho



**Fig. 1:** Trajano de Itálica (foto del autor).

conservamos el arranque del hombro. En cuanto a las extremidades inferiores, la pierna izquierda se conserva hasta la altura del tobillo y la derecha hasta la mitad del muslo. Pese a estas graves pérdidas el esquema escultórico puede ser reconstruido, puesto que, como es fácil reconocer, la pierna de sostén es la derecha, mientras que la exonerada sería la izquierda. Ésta última se dobla a la altura de la rodilla, retrasada y abierta respecto al eje del cuerpo; por su parte el brazo derecho debió ir alzado, mientras que el izquierdo se pensaba caído junto al costado<sup>1</sup>.

\*Nos gustaría expresar nuestro agradecimiento al Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, por las facilidades ofrecidas para el acceso y consulta de los fondos, así como para la labor de fotografiar la pieza. Igualmente damos las gracias a P. León, A. Monterroso y A. Peña por sus consejos y críticas del trabajo.

1. León, 1995, 42. Garriguet, 2001, 44. La estatua fue hallada en 1788 en la zona de "Los Palacios". Dimensiones: alt. 2'20 m.; parte conservada del rostro 0'17 m. Mármol blanco con vetas grises: Paros Lichnites (I. Rodà).



**Fig. 2:** Restos de los dedos de la mano izquierda del Trajano de Itálica (foto del autor).

Tradicionalmente se daba como *puntello* a la altura de la cadera izquierda lo que en realidad es el extremo del dedo pulgar de la mano del mismo lado, del que sólo se conserva parte de la última falange y de la uña<sup>2</sup> (fig. 2). Del mismo modo algo más abajo, sobre el lateral de la parte superior del muslo izquierdo, se conservan tanto un minúsculo *puntello* como la huella de otro *puntello* o de un punto de contacto sobre el anterior. Esta observación permite saber, que el brazo izquierdo de la estatua italicense no pende, sino que se dispone arqueado sobre la cadera izquierda. Es importante señalar, que sólo los tres primeros dedos parecen tocar levemente la cadera, según se puede deducir de las huellas observadas; por el contrario los dedos anular y meñique se encontrarían replegados<sup>3</sup>. La parte conservada del brazo izquierdo permite constatar un ligero desplazamiento hacia detrás, requerido por la acción de llevar la mano a la cadera, movimiento que enriquece el efecto de profundidad.

2. El hecho de que la estatua italicense presentara un dedo en lugar del tradicional *puntello* fue sugerido en una ocasión sin aportar ningún tipo de prueba documental. Cf. Marinescu-Nicolajsen, 1990, 400. León, 1995, 46, nt. 2

3. A este respecto y para ilustrar la posición de la mano izquierda, resulta clarificadora la comparación de la posición de la mano izquierda de la estatua italicense con

la posición de la misma mano de una escultura conservada en la Gliptoteca de Munich, que ha sido interpretada como una estatua de Nerón, reelaborada en época de Domiciano. Cf. Furtwängler, 1910, 374-375, n° 394. Daltrop, Hausmann y Wegner, 1966, 102, Taf. 23a, 25c y d. Varner, 2004, 249-250, n° 2.46, fig. 62 a-b, con bibliografía. Bergmann-Zanker, 1981, 370-373, n°22, Abb. 41 a-d.

El torso de potente musculatura gira suavemente hacia a la izquierda, como refleja la curva de la línea alba. La ponderación está firmemente basada sobre la pierna derecha, en acentuado contraposto. En cuanto a la cabeza, vibrante al igual que el resto del cuerpo, gira hacia la izquierda. El movimiento del cuello, largo y musculoso, confirma las apreciaciones anteriores.

Sobre el hombro izquierdo la pieza presenta un manto<sup>4</sup>, rematado en su parte más alta por una fíbula de disco. Desde ésta, el manto cae vertical hacia la parte posterior, cubre parcialmente el pectoral izquierdo y forma la bolsa de pliegues que ha dado nombre al tipo estatuario (*Schulterbausch*). En su caída el manto forma pliegues gruesos y tubulares enmarcados por acanaladuras anchas.

## EL TIPO ESTATUARIO

A consecuencia de la disposición del manto la estatua ha sido considerada como perteneciente a las integradas en el tipo *Schulterbausch*. Sin embargo desde que H. Oehler se interesó por el estudio de éstas e individualizó el tipo<sup>5</sup>, mucho se ha progresado con respecto a las mismas. Los avances han determinado que el grupo de estatuas que componen esta tipología, se haya compartimentado en diversos tipos en función de los modelos que para la realización de las mismas se utilizan<sup>6</sup>. Los últimos estudios realizados sobre la pieza italicense la incluyen como variante en el tipo Diomedes, y la relacionan con las célebres estatuas del emperador Adriano de Vaison-La-Romaine, Perge y Pérgamo<sup>7</sup>; según esto tendríamos una estatua más que pasaría a engrosar el alto número de estatuas-retrato, tanto imperiales como de particulares, que pretenden mimetizarse con el famoso héroe griego. Sin embargo como veremos a continuación, la afinidad de la estatua italicense con las obras mencionadas es escasa desde un punto de vista tipológico, por lo que los modelos utilizados para aquélla deben buscarse por otras vías.

Rasgos disonantes que presenta la escultura italicense con respecto a las características del tipo Diomedes son: a) Ante todo la posición de los brazos, pues ningún paralelo podemos encontrar para ellos en la serie recogida por C.

4. Debido a la dificultad de diferenciar la *cblamys* del *paludamentum* en casos como el representado por la escultura italicense, de ahora en adelante denominaremos el paño que la misma presenta como manto. Para la diferenciación entre *cblamys* y *paludamentum*, cf. Daremberg-Saglio, 1887, I-2, 1115, s. v. *cblamys*. Daremberg-Saglio, IV-1, 295, s. v. *paludamentum*.

5. Oehler, 1961.

6. Así los tipos Diomedes y Hermes, individualizados por C. Maderna. Cf. Maderna, 1988, 56-112.

7. García y Bellido, 1949, 32. Garriguet, 2001, 44. Para estudio minucioso y detallado de las tres piezas cf. Maderna, 1988, 201-203, D7, D8 y D9. También M. Wegner utilizó para el Trajano italicense el paralelo del Adriano de Vaison-La-Romaine. Cf. Wegner, 1956, 35.

Maderna. La posición del brazo izquierdo de la estatua italicense, apoyado en la cadera del mismo lado, es determinante en este sentido. Así mismo la posición del brazo derecho elevado resulta extraña en ese grupo de representaciones, aunque podría encontrarse en una serie de piezas<sup>8</sup>, que C. Maderna considera adaptaciones del mencionado tipo<sup>9</sup>. En conclusión, la disposición de brazos del Trajano de Itálica resulta totalmente ajena a este grupo de representaciones. b) La posición del torso en el tipo Diomedes resalta más la caída y la inclinación hacia el lado izquierdo; como también la parte izquierda del cuerpo llevada ligeramente hacia atrás<sup>10</sup>. c) El manto es un elemento singular, pues prácticamente ninguna estatua-retrato reproduce fielmente el prototipo<sup>11</sup>. Los pliegues caen en casi todas las estatuas-retrato que siguen el tipo Diomedes desde el hombro hacia abajo, siendo recogidos y enrollados en el brazo, desde el que ya caen finalmente en dirección al suelo. Sin embargo, este motivo no es el único que se utiliza en las estatuas-retrato pertenecientes a dicha tipología. Como ha demostrado C. Maderna existen hasta seis variantes de disposición del manto<sup>12</sup>, que en ningún caso coinciden con lo que encontramos en la estatua italicense.

A la vista de estas divergencias la estatua de Itálica debe quedar al margen del tipo Diomedes. Ya H. G. Niemeyer, así lo propuso sobre la base de la posición alzada del brazo derecho, que según el investigador alemán debió sostener una lanza<sup>13</sup>. Si a este rasgo se añaden los otros, que acabamos de consignar, nos encontramos ante una serie de divergencias con entidad suficiente como para buscar una clasificación tipológica diferente al Trajano de Itálica.

Para ello es imprescindible, en primer lugar, extraer las características tipológicas definitorias de la pieza italicense, que serán las que nos orienten en la búsqueda del modelo. Dichas características son las siguientes: a) el desnudo heroico combinado con una cabeza-retrato, b) la posición elevada del brazo derecho en actitud de sostener un atributo, probablemente una lanza, c) la posición relajada del brazo izquierdo, apoyado sobre la cadera, y d) la posición de la cabeza, girada en dirección al brazo exonerado.

Atendiendo al primero de los rasgos aquí expuestos, hemos de señalar que las estatuas-retrato ideales como imagen del poderoso constituyen un lenguaje iconográfico que era conocido al menos desde el siglo V a. C<sup>14</sup>. Como ya apuntó

**8.** Maderna, 1988, 215-222, UD1-UD10.

**9.** Maderna, 1988, 79-80.

**10.** En el apartado III.2.a de la obra de Maderna se encuentran otras características, además de las que aquí hemos considerado básicas, para determinar el tipo. Cf. Maderna, 1988, 58. Del mismo modo procede B. Freyer-Schauenburg para desvincular la estatua de Trajano de Samos del tipo Diomedes, llegando a la conclusión de que

quizás, al igual que en su día señalará W. H. Gross, la estatua de Samos no copia de un modo determinado ningún tipo estatuario. Cf. Freyer-Schauenburg, 2002, 268-269. Gross, 1940, 59-61.

**11.** Maderna, 1988, 60.

**12.** Maderna, 1988, 60-61.

**13.** Niemeyer, 1968, 62.

**14.** Niemeyer, 1968, 55.

N. Himmelmann, el hecho de que el retrato de Temístocles aparezca sobre un busto desnudo permite pensar en la posibilidad de que la cabeza perteneciera a una estatua-retrato representada en desnudo ideal<sup>15</sup>. A pesar de ello, será con la llegada de Alejandro, y durante el Helenismo, cuando este lenguaje iconográfico alcance todo su apogeo.

Como hace notar N. Himmelmann, fue A. Hirt en el año 1821 el primero en reconocer el problema arqueológico del desnudo ideal combinado con cabezas-retrato, sentando la opinión de que son las representaciones de Alejandro Magno las primeras en las que la combinación de ambos motivos no se vinculaba exclusivamente a la imagen de los atletas vencedores, sino que debía serlo con la de los señores poderosos<sup>16</sup>. No podemos olvidar, tal y como señala J. J. Pollitt, que es en época helenística cuando el culto al gobernante empieza a funcionar como base política, de donde la necesidad de crear un lenguaje iconológico que convenciera a los súbditos para la aceptación de la nueva institución<sup>17</sup>, siendo ésta la ideología que alienta la creación de la iconografía de Alejandro y de sus sucesores. Así resulta evidente que el precedente más antiguo, o al menos el más claro de los conservados, para la estatua italicense remite a la iconografía de Alejandro<sup>18</sup>, en tanto se hace presente la desnudez corporal total combinada con una cabeza-retrato que hacía fácilmente reconocible al personaje efigiado, de acuerdo a fines políticos-propagandísticos.

El precedente creado con la utilización de estatuas, en las que el desnudo ideal se combinaba con cabezas-retrato, tuvo una rápida difusión. De este modo, a partir de la utilización por parte de Alejandro del desnudo ideal, éste se propagó espacial y temporalmente, en primer lugar entre los Diadocos. Valgan como ejemplo el bronce de Berlín, que se ha identificado con la figura de Antigonos Gonatas, en la que la combinación de retrato y desnudo ideal abundan en la idea de la iconografía de Alejandro<sup>19</sup>; o bien las representaciones de Ptolomeo Filadelfos<sup>20</sup>, de Ptolomeo Euergetes<sup>21</sup> o la representación estatuaria de otro posible Ptolomeo en el museo de El Cairo, este último dotado con la égida sobre el hombro izquierdo<sup>22</sup>.

**15.** Himmelmann, 1990, 81. Richter, 1965, 97-99. Pl. 405-408.

**16.** Himmelmann, 1989, 101. Himmelmann, 1990, 79.

**17.** Pollitt, 1989, 48.

**18.** Para la iconografía de Alejandro, cf. Schreiber, 1903, 99-138. Bernoulli, 1905, 98-123. Gebauer, 1938/1939, 1-106. Bieber, 1949. Bieber, 1964, 29-50. Reinsberg, 2005, 216-234.

**19.** Himmelmann, 1990, 81, nt. 177. Himmelmann, 1989, 109, cat. 17.

**20.** En este sentido compárese la estatuilla de bronce de New York, cf. Himmelmann, 1989, 106-107, cat. 18. Kyrieleis, 1975, 166, B2, Taf. 10, 1-3.

**21.** Para éste véase la estatuilla de bronce conservada en Bonn, cf. Himmelmann, 1989, 107, cat. 19. Kyrieleis, 1975, 170, C15, Taf. 26, 6-8. 27, 1-4.

**22.** Himmelmann, 1989, 108. Wegner, *Die Flavii*, 1966, 100, Taf. 23c. Felten, 1971, 242-246. Grimm, 1975, 4, Taf. 20-21. Kyrieleis, 1975, 175, H3, Taf. 59, 3-4. Será este último el que considere a la estatua de El Cairo no como una representación de Marco Antonio, sino como una representación de Ptolomeo X.

Esta relación existente entre la imagen del poderoso y la iconografía de Alejandro no sólo se circunscribirá a los monarcas helenísticos sino que también será utilizada para la imagen de los dirigentes y potentados romanos de época tardo helenística<sup>23</sup>. Las estatuas de C. Ofellius Ferus<sup>24</sup>, las de dos personajes romanos conservadas en Chieti<sup>25</sup> y Formia<sup>26</sup> y la de C. Cartilius Poplicola de Ostia<sup>27</sup>, entre otras, son los precedentes que en época romana imperial desembocarán en la eclosión de la utilización de este tipo de iconografía para las esculturas de los emperadores, como ya señaló N. Himmelmann<sup>28</sup>.

Resulta así que, desde sus primeras manifestaciones en época de Alejandro, la combinación de cabezas-retrato con cuerpos ideales desnudos fue rápidamente imitada como elemento recurrente para las representaciones de mandatarios poderosos. Sin embargo, la relación tipológica existente entre las representaciones de Alejandro y la imagen de los Diadocos no va más allá de la supervivencia y la transmisión de una idea que subyace en estas manifestaciones escultóricas y que consiste en resaltar el carácter apoteósico de la representación por medio del uso de una cabeza-retrato unida a un cuerpo desnudo e ideal, que sin lugar a dudas, vinculaba al representado con la divinidad y así mismo hacía esta vinculación evidente a todos los observadores de la escultura.

Esa relación ideológica se puede reconocer en la base de la estatua italicense, e incluso ser llevada un paso más lejos, pues de hecho la célebre representación de Alejandro con la lanza<sup>29</sup>, obra de Lisipo, presenta rasgos en común con la misma. Aquélla marcó un hito duradero que la estatuaria de época posterior mantuvo vivo y que en época romana gozó de especial éxito. Si se parte de esta base, se puede decir, que la estatua de Itálica es una muestra de representación imperial, en la que todavía resuena el eco de la imagen lisipea de Alejandro con la lanza. En efecto, así se advierte en rasgos como el juego de brazos, uno alzado posiblemente en posesión de la lanza y el otro relajado; o bien en la posición de la cabeza girada en dirección al brazo exonerado, además de la combinación de la cabeza-retrato con desnudo ideal, ya mencionada.

En este orden de cosas y en relación con los antiguos puntos de referencia tipológicos para el Trajano de Itálica hay que recordar también el célebre bronce, hoy en el *Palazzo Massimo*, conocido como el “príncipe helenístico”<sup>30</sup>.

23. Himmelmann, 1989, 105.

24. Himmelmann, 1989, 118, Abb. 46 a.b.

25. Himmelmann, 1989, 120, Abb. 47.

26. Himmelmann, 1989, 120, Abb. 48.

27. Himmelmann, 1989, 120, Abb. 50

28. Himmelmann, 1990, 79.

29. Para la iconografía de Alejandro con la lanza, con especial atención a la estatuilla de bronce del Louvre, cf. Schreiber, 1903, 100-103. Bernoulli, 1905, 102-103, fig. 31. Gebauer, 1938-1939, 64-65. Bieber, 1949, 382-383, fig. 15. Bieber, 1964, 32-35, fig. 18. Himmelmann, 1989, cat. 16. Moreno, 1995, 157-165. Moreno, 2001, 109-110, fig. 53. Beck, Bol. Bückling, 2005, 552-553, cat. 118.

El largo debate sobre esta obra ha permitido llegar a un estado de la cuestión, en el que sobresale como conclusión la deuda contraída con la tradición policlétrica<sup>31</sup>. Este rasgo junto con algún otro del esquema, como el brazo alzado con la lanza, el giro de la cabeza o el desnudo atlético, vuelve a sugerir conocimiento de este esquema por parte del escultor responsable del Trajano de Itálica.

Llegados a este punto, la cuestión del modelo entra en la esfera de la recepción de la herencia helenística por la estatuaria romana. Un esquema tipológico prácticamente idéntico aparece por primera vez a comienzos de época augustea. Para conmemorar la victoria contra Sexto Pompeyo tras la batalla de Naulocos, el Senado erigirá al joven Octaviano una serie de estatuas cuyas réplicas conocemos sólo a través de las monedas<sup>32</sup>. De entre éstas, una destaca por su proximidad a la pieza italicense<sup>33</sup>. Se trata de un denario en cuyo reverso la estatua del joven Octaviano aparece ubicada en lo más alto de una columna *rostrata* (fig. 3). Es fácilmente observable como la ponderación es idéntica a la de la pieza italicense, esto es, constituyéndose la derecha en pierna de sostén y la izquierda en exonerada, retrasada y abierta al igual que sucede en la estatua de Sevilla. De igual modo son apreciables el ligero movimiento del torso a la izquierda y el desnivel de las caderas, más alta la derecha que la izquierda. Los brazos responden al mismo esquema de la pieza italicense, pues se encuentra el derecho alzado y el izquierdo apoyado en la cadera de este mismo lado. En cuanto a los atributos, se observa como el brazo derecho apoya la mano en la lanza, mientras que el izquierdo parece apoyado en la cadera y sujeta con la mano una espada. Por cuanto respecta al manto, parece mostrar claramente el motivo del *Bausch* sobre el hombro izquierdo, desde el que cae libre por la espalda<sup>34</sup>.



Fig. 3: Denario de Octaviano [Zanker, 2002].

30. Moreno, 1994, 415-427. Moreno, 1999, 41-46. Himmelmann, 1989, 126-149. Hallett, 2005, 145-148.

31. Himmelmann, 1989, 134.

32. En este sentido, nos hacemos eco para la utilización y conocimiento de estas esculturas, a través de la numismática, del trabajo de P. Zanker. Zanker, 2002, 58-66. Himmelmann, 1990, 82-84.

33. Himmelmann, 1990, Abb. 39. Zanker, 2002, lám. 32b. Hallett, 2005, 97-99, Pl. 47.

34. Este monumento volverá a aparecer en unas series monetales acuñadas en época flavia, en las que la representación de Octaviano ha pasado a ser *Divus Augustus*, mediante la adición de una corona de rayos. Cf. Mattingly, 1968-1983, vol. II, Pl. 7, 17-18; Pl. 44, 7-8, 16-17. Bergmann, 1998, 110, nt. 683. Hallett, 2005, 172-173, nt. 22.

En la correspondiente estatua de Octaviano, perdida, se mostraría por primera vez esta tipología aplicada a los emperadores romanos. En relación con el modelo que hay tras ella, N. Himmelmann señala que “*muestra al Emperador en Thermenherrscher Typus*”<sup>35</sup>, terminología que nos vemos obligados a aplicar al Trajano de Itálica, debido a su cercanía respecto de la estatua de Octaviano.

Al adoptar aquí como referente tipológico la nomenclatura de N. Himmelmann para la estatua de Octaviano, resulta obligado buscar los puntos en común entre ésta y su modelo tipológico, la estatua de las Termas. De este modo podremos en un momento posterior realizar el mismo ejercicio con el Trajano de Itálica, para decidir si también éste se puede adscribir a la misma tipología.

Ambas representaciones, estatuas de Octaviano y *Herrscher* de las Termas, comparten fundamentalmente cuatro elementos: a) el desnudo ideal combinado con una cabeza-retrato, b) la presencia de un brazo elevado que sostiene la lanza, c) la posición del otro brazo en actitud relajada, apoyado bien en el glúteo, bien en la cadera y d) el movimiento de la cabeza en dirección al brazo exonerado<sup>36</sup>. Estas son las características formales que cohesionan esa forma de representación. En cuanto a contenido ambas tienen en común el mensaje heredado a través de la imagen de Alejandro con lanza perteneciente a la tradición lisipea. Por último, las dos representaciones comparten el ser creaciones eclécticas romanas trabajadas sobre esa idea, es decir, nuevas creaciones en las que el modelo ideológico, y hasta cierto punto tipológico, es la representación de Alejandro con la lanza.

De este modo, se entiende que sea el *Herrscher* de las Termas, la pieza que dé nombre al grupo, pues es la primera de las representaciones estatuarias que ha llegado hasta nosotros completa y la que mejor encarna este ideal aristocrático del hombre poderoso, que indudablemente Augusto tomó para la erección de su estatua buscando no sólo la evocación de Alejandro, sino lo que es más importante buscando la vinculación ideológica con él. De este modo el *Herrscher* de las Termas representa e irradia toda esa ideología a través *de su psique idealizada, de su desnudez y la pose con el brazo izquierdo alzado, sosteniendo una lanza y el brazo derecho doblado por detrás de la espalda, combinadas para originar la impresión de un victorioso mandatario, en clara alusión a la “lanza que ganó la tierra”*<sup>37</sup>, en palabras de B. S. Ridgway, características todas ellas tomadas sin duda de la iconografía de Alejandro Magno.

La estatua de Trajano procedente de Itálica se muestra coincidente con las características fundamentales de la estatua de las Termas y de la de Octaviano. En

35. Himmelmann, 1990, 83.

36. Este movimiento de la cabeza parece observarse en la moneda de Octaviano, pues la parte derecha de la cabeza forma

una línea recta con el cuello que parece indicar en la moneda la visión en tres cuartos de la cabeza, debido a que ésta gira en dirección al brazo exonerado. Cf. Zanker, 2002, lám. 32b.

primer lugar, porque se presenta completamente desnuda, salvo por la presencia del manto sobre el hombro derecho, factor que comparte con la estatua de Octaviano y que, como señaló M. Bieber, es marca típica del copista romano que gusta de añadir esos aditamentos a sus copias<sup>38</sup>. En segundo lugar, por la posición de los brazos coincidente con sus modelos<sup>39</sup>, pues mientras el derecho se presenta alzado en actitud de sostener probablemente la lanza, el izquierdo se presenta relajado y apoyado sobre la cadera del mismo lado. En tercer lugar, también la cabeza presenta el movimiento en dirección al brazo exonerado. Del mismo modo, ambas comparten una configuración del cuerpo marcada por motivos y fórmulas policléticas. Por último, la pieza italicense tiene en común con el *Herrscher* de las Termas la actitud heroico-patética que convenía a la que representaba una imagen apoteósica del Emperador Trajano propia del divo-héroe local. Por todo ello, pensamos que la escultura italicense se encuentra indudablemente, al igual que la de Octaviano, dentro del *Herrsbertypus*<sup>40</sup>.

Una vez planteada esta propuesta, pasaremos a analizar los diferentes elementos iconográficos y motivológicos integrados en la pieza italicense, pues en ella parece observarse a primera vista una amalgama de elementos tomados de distintas épocas, esculturas y escuelas, que alejan a la pieza italicense de unos modelos claros y definidos, pero que nos ilustran de un modo preciso el espíritu que la inspiró.

Sin lugar a dudas el juego de brazos y el movimiento de la cabeza son notas que, como ya sabemos, remiten a la tradición lisipea. Por lo que se refiere al motivo de la mano en la cadera, puede documentarse desde época arcaica como gesto típico de postura relajada<sup>41</sup> y también lo encontramos como motivo recurrente en los vasos de figuras rojas para los espectadores inactivos, como ya señaló A. Klöckner<sup>42</sup>. Del mismo modo, también aparece éste en la plástica de la mitad del siglo V a. C. como testimonia el Hefesto de un *stamnos* de figuras rojas en Munich<sup>43</sup> y otro procedente de Berlín<sup>44</sup>. Otros ejemplos pueden encontrarse en obras del siglo IV a. C., por ejemplo en las representaciones de

37. Ridgway, 2000, 306.

38. Bieber, 1977, 40-59.

39. Es fácilmente apreciable que en el caso de la estatua de las Termas el brazo alzado es el izquierdo y el relajado el derecho, disposición contraria a la que observamos tanto en la estatua de Octaviano como en la de Trajano, pero que de ningún modo puede ser considerado argumento decisivo para excluir a éstas de conformar un mismo grupo estatuario, en base al principio de la "imitatio". Cf. Wünsche, 1972, 45-80. Trillmich, 1979, 339-360.

40. Llamaremos a partir de este momento al "*Thermenherrschertypus*", *Herrsbertypus*.

41. A este respecto resulta interesante la comparación con uno de los relieves del Sebasteion de Afrodísias en el que un emperador julio-claudio aparece con una personificación o del pueblo romano o del senado coronando un trofeo. En esta imagen el emperador aparece representado en un tipo muy similar al que se utilizó para la realización del Trajano de Itálica y R. R. R. Smith ya apuntó que, en aquella, el emperador se disponía en una postura frontal relajada. Cf. Smith, 1987, 113.

42. Klöckner, 1997, 181.

43. Klöckner, 1997, 182.

44. Brommer, 1978, Taf. 16. 1.

Poseidón/Neptuno del grupo Dodona<sup>45</sup> y en obras más tardías como las piezas del grupo *Thermenmuseum*<sup>46</sup>.

El motivo del brazo alzado se puede rastrear junto con el desnudo ideal en la plástica griega en multitud de ocasiones. De él se hará uso en la iconografía de dioses olímpicos<sup>47</sup>, reyes míticos, poderosos mandatarios, guerreros y efebos, como ya señaló A. Klöckner<sup>48</sup>. De igual modo resulta destacable el hecho de que en época romana el motivo del brazo alzado siguiera utilizándose al igual que en época griega, con la salvedad de que parece advertirse una predilección de este motivo como convención artística utilizada para las imágenes imperiales, ya se presenten vestidas o desnudas<sup>49</sup>.

La combinación de ambos motivos -brazo a la cadera y brazo levantado- puede encontrarse en determinados contextos iconográficos, en los que se está recreando la imagen de los soberanos poderosos, ya sean dioses o mortales. Ejemplos de esta combinación de motivos los podemos encontrar en los ya citados Aenomaos del frontón Este del templo de Zeus en Olimpia<sup>50</sup> y el dios barbado, presumiblemente Hefesto, de un vaso de figuras rojas en Munich, o en las estatuas de Poseidón/Neptuno agrupadas en los grupos Dodona y *Thermenmuseum*<sup>51</sup>.

Todas estas apreciaciones apuntan hacia la opción de entender el Trajano de Itálica como una composición ecléctica típica del clasicismo romano, en la que el escultor ha trabajado con una idea de base, que es la representación del mandatario poderoso, a la manera del Alejandro con la lanza y del *Herrscher* de las Termas si bien, ha introducido distintos cambios y variantes de acuerdo con los gustos

**45.** En el grupo Dodona de representaciones de Poseidón/Neptuno el brazo derecho siempre se presenta apoyado en la cadera del mismo lado, aunque la disposición de los dedos varía de una estatua a otra. Así podemos encontrar representaciones dentro del grupo en la que los cinco dedos de la mano se apoyan sobre ella o bien estatuas en las que de la mano derecha únicamente apoyan sobre la cadera los dedos pulgar, índice y corazón quedando por tanto meñique y anular plegados. Para el grupo Dodona Cf. Klöckner, 1997, 175-183.

**46.** Las tres estatuas pertenecientes a este grupo presentan la característica mano apoyada en la cadera, sin embargo la ausencia de más información en las tres piezas conservadas hace que la interpretación como Poseidón/Neptuno de las mismas sea complicada, de tal modo que sólo se hace posible pronunciarse a este respecto con una de las tres estatuas. La estatua que da nombre al tipo es una pieza mayor que el natural, sin cabeza y con un *Delphinstütze*, hecho que no permite dudar sobre la vinculación de la pieza con la iconografía de Poseidón/Neptuno, por lo cual A. Klöckner incluyó pertinentemente este reducido grupo entre los que representaban con toda seguridad a Poseidón/Neptuno. Cf. Klöckner, 1997, 185-190. Todavía se da este

rasgo en época muy posterior, como atestigua la figura de Meleagro de un plato de plata del siglo VII d. C. Cf. Klöckner, 1997, 181-183.

**47.** Piénsese por ejemplo en la estatua de Zeus Aigiochos de Cirene, cf. Andraea, 1990, 105, Taf. 56-57. Así también puede verse este motivo en los Dioscuros, cf. Himmelmann, 1989, Abb. 52, 6, 9. Del mismo modo recurrente es el paralelo con la iconografía de Poseidón/Neptuno utilizada en el grupo Guelma de representaciones de este Dios. A este respecto baste pensar a modo de ejemplo en el Poseidón de Madrid encontrado en Corinto, ejemplo preclaro de las representaciones del Dios según el tipo Guelma y en el que es fácilmente apreciable el motivo del brazo alzado. Cf. Klöckner, 1997, 133-134. Squarciapino, 1943, 34-35, tav. VIII. No utilizamos aquí el paralelo con las representaciones de Poseidón/Neptuno de los grupos Dodona y *Thermenmuseum*, por cuanto estos serán utilizados más adelante como ejemplo de la unión del motivo de uno de los brazos alzado y el otro relajado, apoyado en la cadera.

**48.** Klöckner, 1997, 129-130.

**49.** Klöckner, 1997, 129-130.

**50.** Himmelmann, 1989, 136. Ridgway, 1979, 20. Pl. 16.

**51.** Klöckner, 1997, 182-183, 185-190.

artísticos de la época. A ello se une el hecho de que la estatua italicense, al igual que el bronce de las Termas, se encuentra imbuida de un espíritu clasicista fuertemente influenciado por la tradición policlética<sup>52</sup>. Así parecen indicarlo las líneas claramente trabajadas, junto con el modelado plástico y detallado. A pesar de la fuerte carga policlética, en la obra no dejan de advertirse connotaciones más tardías, como son el efecto de teatralidad que la misma desprende, la forma abierta y el fuerte patetismo que el escultor concentra en el movimiento y giro a la izquierda de la cabeza.

Esta amalgama de connotaciones estilísticas de distintas épocas es frecuente en la plástica adrianea italicense, entre la que se inserta nuestra escultura, como ya ha quedado firmemente demostrado por la investigación precedente<sup>53</sup>. Este gusto por asimilar notas correspondientes a diferentes momentos de alta época clásica junto con notas de baja época clásica e incluso época helenística se convertirá en marca determinada del clasicismo, corriente artística que llegará a ser casi norma en época adrianea<sup>54</sup>.

En el Trajano de Itálica nos encontramos, por tanto, con una imagen imperial que se encuentra inspirada en las representaciones de mandatarios poderosos, cuyo ejemplo más conocido es el *Herrscher* de las Termas, que a su vez remonta a la tradición del Alejandro con lanza de Lisipo, pero en la que los numerosos cambios introducidos nos impiden reconocer de un modo claro y evidente a éste como su modelo, pues la imagen prístina de Alejandro con la lanza se ha diluido en el clasicismo típico de las producciones escultóricas de Roma.

## SIGNIFICADO Y CONTENIDO DEL TIPO ESTATUARIO

Tal y como anteriormente hemos visto, el primer precedente ideológico de este tipo de iconografía utilizada como medio de exaltación de personajes relevantes, es la representación de Alejandro con la lanza, una imagen de poder absoluto que simbolizaba el control de la Tierra por medio de sus grandes gestas militares. En este sentido incide también que la hermenéutica de la lanza en la estatua de Alejandro, tal y como P. Moreno recalcó, remitía a la posesión de la tierra y a la conquista militar<sup>55</sup>.

En época romana marca un hito importante el hecho de que el tipo volviera a utilizarse bajo Augusto y no ante una circunstancia histórica cualquiera. Así podemos volver a observar esta iconografía en las estatuas honoríficas, ya mencionadas, erigidas

52. León, 1995, 42. Gross, 1940, 59-61.

53. León, 1995, 42-47.

54. Zanker, 1974, 117-119. León, 1989, 407. León, 1994, 103-104. León, 1995, 104; 118.

55. Moreno, 1995, 157.

en honor del joven Octaviano a partir del año 43 a. C., cuando éste, todavía joven pero ya convertido en *Divi filius* estaba intentando legitimar su futuro poder<sup>56</sup>.

Una de estas representaciones la constituye la moneda anteriormente analizada de Octaviano<sup>57</sup>. Es este el primer ejemplo de la serie comentada en el que poseemos de manera indudable el momento y el lugar de erección de dicha estatua. Como ya sabemos la estatua se erigió sobre una columna rostrata en un lugar determinado del Foro Romano, junto a la Columna de Duilio, ubicada en las inmediaciones del arco de Septimio Severo<sup>58</sup>. Ésta última fue realizada para celebrar y recordar la victoria sobre los cartagineses, y fue copiada para la realización de la de Octaviano, con el fin de conmemorar el triunfo de éste tras la batalla de Naulocos en el año 36 a. C sobre Sexto Pompeyo.

Siguiendo con los cuños numismáticos, igualmente útil resultaba la utilización del *Herrsbertypus* para la propaganda oficial de los flavios. En este sentido son especialmente indicativas las monedas de época flavia, citadas anteriormente<sup>59</sup>. En ellas vemos como se vuelve a utilizar la iconografía acuñada por Octaviano tras su victoria en Naulocos, sin duda con una finalidad de todo punto semejante, esto es, la exaltación de las virtudes militares y el triunfo de la nueva casa reinante. No olvidemos que estas ideas se encontraban presentes en los programas iconográficos de época flavia, pues como señala K. Stemmer con respecto a las estatuas militares de Olimpia de Vespasiano y Tito, éstas los representaban como triunfadores, de tal suerte que sus respectivos triunfos militares constituían el principal argumento legitimador de la nueva dinastía<sup>60</sup>.

En este mismo sentido parece también incidir la numismática de época trajanea. El hecho de que la escultura que coronaba la Columna de Trajano era una representación en atuendo militar de Trajano, es uno de los lugares comunes en la Arqueología Clásica<sup>61</sup>, al igual que junto a este cuño numismático existe otro en el que la estatua de Trajano es sustituida por la imagen de una lechuza<sup>62</sup>. Sin embargo, la revisión atenta de los cuños numismáticos permite establecer otra variante en las representaciones que coronaban la Columna, una estatua de Trajano según el *Herrsbertypus*<sup>63</sup>.

56. Cf. Zanker, 2002, 58-66.

57. Vid. Supra.

58. Ruck, 2007, 113.

59. Supra nt. 34.

60. Stemmer, 1978, 34.

61. Claridge, 1993, 13. Coarelli, 1999, 10. Ruck, 2007, 114.

62. Settis, 1988, 56-60. Claridge, 1993, 13, nt. 31, señala que tan sólo en tres ocasiones podemos apreciar dicho cuño monetar en clara alusión a Minerva como diosa de la sabiduría y el conocimiento, y símbolo por extensión de las

bibliotecas. Panvini Rosati, 1958-1959. Pensa, 1969-1970, 281-296. Coarelli, 1999, 10.

63. Del mismo modo se puede recordar que sobre el llamado "Arco de Ancona", representado en la Columna de Trajano, son observables dos esculturas representadas en tipo "*Herrscher*". Especialmente significativa es la que se encuentra a la izquierda, pues excepto en la disposición del manto resulta mimética con la estatua italicense. Cf. La Rocca, 1987-1988, 276, fig. 16. Coarelli, 1999, 136, tav. 92. Settis, 1988, 397, tav. 139.

Para demostrar esta afirmación bastará recurrir tan sólo a algunos de los cuños numismáticos acuñados con este motivo. Especialmente claras resultan las imágenes de algunos denarios y áureos de los años 112-117<sup>64</sup> (fig. 4). La estatua que corona la Columna en ellos aparece completamente desnuda, como resulta evidente a partir de la representación de las piernas, largas y netamente diferenciadas la una de la otra hasta la altura de los testículos, de donde resulta imposible la presencia de launas y lambrequines. En cuanto a la disposición de los brazos resulta evidente que el brazo izquierdo se encuentra elevado y sostiene la lanza mientras que el derecho aparece doblado a la altura del codo y parece disponerse, bien sobre la cadera, bien sobre el glúteo del mismo lado o bien relajado sosteniendo la esfera<sup>65</sup>.

Esta segunda posibilidad nos situaría de nuevo ante la tipología *Herrscher* en relación a una columna erigida con motivo de una victoria militar, en este caso, como conmemoración de las victorias dácicas de Trajano. En este sentido resultaría clara la vinculación que por medio de esta forma de representación, estatua heroica y columna conmemorativa, Trajano pretendía establecer con respecto a Augusto, en la misma línea que Vespasiano y Tito por medio de sus cuños numismáticos. La estatua del tipo *Herrscher*, en el caso de los cuños trajaneos, resultaba la coronación lógica con respecto al mensaje que la Columna pretendía transmitir, esto es, la conmemoración de Trajano como soberano triunfal y gran conquistador, en clara asociación con Augusto y Alejandro Magno<sup>66</sup>.

En la definición de las causas que inspiraron nuestro tipo estatuario la presencia de la lanza debió jugar un papel determinante en su hermenéutica. Como A. Alföldi definió en su trabajo, “*Hasta-Summa Imperii. The Spear as Embodiment of Sovereignty in Rome*”, la lanza fue no sólo el arma más importante en la antigua Roma, sino que llegó a ser la expresión del poder imperial<sup>67</sup>. Y es que la

64. Claridge, 1993, 16, fig. 8c. Pensa, 1969-1970, tav. XVI, 1-3. Panvini Rosati, 1958-1959, tav. II, 1-3.

65. Otras monedas trajaneas parecen ubicarse en la misma línea de las aquí citadas. a) Claridge, 1993, 16, fig. 8c. b) Mattingly, 1968-1983, vol. III, Pl. 16, fig. 20. En este sentido y para observar las diferencias existentes entre el uso de una iconografía en la que Trajano aparece sobre la Columna en desnudo ideal y una en la que lo hace en atuendo militar, basta recurrir a un denario acuñado en torno a los años 112-113, en el que de nuevo podemos observar al emperador sobre la Columna (Cf. Weiser, 2002, 158, Abb. 159). En esta ocasión resulta evidente la presencia de los elementos de la armadura pues los bordes curvos de los lambrequines son fácilmente apreciables. Del mismo modo la presencia del faldellín hace que el contorno de las extremidades de la silueta no esté tan marcado como en el caso de las monedas comentadas hasta ahora. Contribuye a reforzar esta posibilidad, el

hecho de que, como recientemente ha señalado B. Ruck, la estatua que se colocó sobre la Columna de Antonino Pio era una representación desnuda del mismo. Cf. Ruck, 2007, 115, Taf. 8, 10.

66. Interesante resulta también en este sentido la escena representada sobre los fragmentos de un gran vaso hemisférico Drag. 37, en el que como señaló M. Labrousse tenemos representada una ilustración de las victorias dácicas de Trajano. En él podemos observar como Decébal, reconocible por la inscripción, es llevado ante la presencia de un personaje desnudo y con lanza que lo aguarda y que no puede ser otro que Trajano, como M. Labrousse demostró en base a la comparación con cuños numismáticos trajaneos. De este modo tenemos atestiguada a través de la cerámica la utilización de esta iconografía con una semántica de claro tono triunfal y apoteósica. Cf. Labrousse, 1981, 57-70. Agradezco en este punto sus observaciones a M. Bustamante.



**Fig. 4:** Columna de Trajano. Denario y aureos del 112-117 d. C. (Panvini Rosati, 1958-1959).

lanza actuaba en Roma como una personificación del soberano supremo, como caracterización de la fuerza de un nivel sobrehumano y como la materialización de la idea abstracta de poder<sup>68</sup>, esto es, el *σημεῖον βασιλειον*<sup>69</sup>.

Por todo ello, el *Herrsbertypus* encarna la esencia de la imagen del mandatario poderoso. Su desnudez total y su *Haltungsmotiv* entroncan, no sólo con las representaciones del más famoso de los conquistadores de la antigüedad griega, Alejandro Magno, sino también con las imágenes de los de los dioses

67. Alföldi, 1959, 1. El propio A. Alföldi se hace deudor en su trabajo de W. Helbig, que ya en 1908 expresó el problema en los siguientes términos: "Wie bei den Franken und Longobarden, war bei den prisci Latini der Speer ein Abzeichen der königlichen Gewalt. Die basta symbolisierte

in Rom zu allen Zeiten [...] in gewissen Fällen das imperium". Alföldi, 1959, 1.

68. Alföldi, 1959, 15.

69. De este modo se designa a la lanza en la inscripción de Prisco. Cf. Speidel, 2005-2006, 196, nt. 44.

olímpicos y de los reyes y héroes míticos griegos<sup>70</sup>; al tiempo que la presencia de la lanza pone el acento sobre la idea de poder, en todas sus acepciones. Por ello, es fácilmente entendible la utilización de esta iconografía por parte de los generales, príncipes y, especialmente, los emperadores romanos, que por medio de ella pretendían representarse ante los ciudadanos romanos como la máxima exaltación de la fuerza, el triunfo y el poder.

## EL RETRATO

Desde un punto de vista arqueológico la cabeza de la estatua italicense (*fig. 5*) presenta graves dificultades, pues se encuentra peor conservada que el cuerpo, ya que sólo se ha preservado su mitad inferior, seccionada con tal regularidad que es inevitable preguntarse, si la línea de rotura ha podido ser retocada tras su hallazgo.

La parte conservada del rostro nos permite observar unos rasgos marcados con suavidad, aunque quieren indicar energía, por medio de una mandíbula potente, que remata en fuerte barbilla. La estructura ósea se hace perceptible, no sólo en mandíbula y barbilla, sino también en unos pómulos altos y voluminosos que en unión con la barbilla dan a la cabeza una cierta estructura poligonal. Fácilmente apreciables son las arrugas distribuidas en dos grupos, las que descienden desde las aletas de la nariz y enmarcan la boca y las que arrancan desde más atrás, prácticamente a la altura de los ojos, más desapercibidas. Pese a las roturas, la nariz se ve grande y de tabique ancho. Grande es también la boca, que se presenta entreabierta, carnoso y ligeramente caído el labio inferior, delgado y fino el superior. Las comisuras de los labios presentan sendos pliegues verticales, realizados con finura, de suerte que estos enmarcan en perpendicular las líneas paralelas de los labios de un modo casi imperceptible, sólo apreciable en los perfiles. La mitad superior y la parte posterior de la cabeza faltan, sin rastro de las orejas ni del pelo. En el interior se aprecia un orificio grande cuadrangular, abierto en época moderna para sujetar la escultura<sup>71</sup>.

70. Vid. *Supra*.

71. La observación atenta del orificio indica que no es antiguo. Orificios similares pueden apreciarse en varias esculturas italicenses de gran tamaño, abiertos sin duda para introducir pernos de sujeción con el fin de exponer la pieza (León, 1995, nº 6, nº 15, nº 34 y nº 39). En la misma línea inciden los grabados antiguos, que reproducen esculturas italicenses. Por ejemplo, en los grabados de A. Ponz podemos observar como tres de las cuatro esculturas que por aquel entonces se encontraban en el Alcázar de Sevilla no presentaban los orificios que en la actualidad

las mismas poseen, indicando por tanto esta circunstancia que todos ellos son modernos (Cf. Ponz, 1792, Tomo XVII, Carta V, 1533). Del mismo modo otras cabezas de época romana han llegado hasta nuestros días rotas de la misma manera que la estatua italicense, a este respecto confróntese a modo de ejemplo la cabeza de Claudio del tipo Kassel del Achilleion de Tenos (Cadario, 2004, 296, tav. XXXVI. Boschung, 2002, 112, 38.1. Rose, 1997, 158, cat. 94. Mavrojannis, 1994, 328-330, fig. 13) o la cabeza procedente del teatro del santuario de Hércules en Tivoli (Pintucci, 2004, 34-35, fig. 5).



**Fig. 5:** Cabeza del Trajano de Itálica (foto del autor)

Un análisis iconográfico a partir de rasgos tan exigüos resulta complicado, aunque la fascinación que la escultura ejerce sobre el espectador, debido a “ese rostro artísticamente truncado”<sup>72</sup>, en palabras de P. León, y la extraordinaria perfección de su labra, han llevado a los investigadores a pronunciarse a este respecto, en multitud de ocasiones. El primero en hacerlo fue L. Fernández

72. León, 1995, 42.

de Moratín<sup>73</sup>, quien lo identificó como Trajano, propuesta mantenida con posterioridad de manera casi unánime.

El análisis iconográfico se ha intentado a fondo en varias ocasiones. La primera de ellas se debió a W. H. Gross, quien en su estudio de la retratística del emperador Trajano se inclinó por una representación de éste, porque los pocos restos conservados del rostro permitían hacerlo así, si bien admitió que barbilla, pliegues, movimiento de la boca y labio superior eran únicos en relación con el resto de retratos de Trajano<sup>74</sup>. Esta opinión fue mantenida por A. García y Bellido<sup>75</sup> y por P. León, cuyo punto de partida es lo establecido por W. H. Gross. De manifiesto queda, tras los estudios de ésta última, la necesidad de buscar solución al problema del débil parecido con Trajano a causa del patetismo evidente y acusado, del que son muestras claras el giro violento del cuello y de la cabeza y la boca entreabierta. De esta forma la distancia con respecto a la iconografía oficial de Trajano se salvaría, por la *primacía de la expresión patética sobre la exactitud en el parecido de los rasgos fisiognómicos* cuando de escultores y talleres microasiáticos se trata<sup>76</sup>.

Sin embargo, pese a la generalización de la identificación de la escultura italicense con el emperador Trajano, existen discrepancias. De ello es prueba la opinión vertida por E. Castillo y J. M. Luzón, en un trabajo reciente, en el que discuten la posibilidad de que la escultura italicense represente al emperador Trajano, a partir del rasgo de la boca abierta, rasgo que consideran contrario a la iconografía de dicho emperador<sup>77</sup>. Como más adelante tendremos ocasión de ver, este rasgo no constituye ningún argumento en contra de la iconografía trajanea, pues basta recordar el magnífico ejemplar de Ostia<sup>78</sup>.

Por tanto y como hemos podido ver, la vinculación del retrato italicense con la retratística oficial de Trajano es la opción mayoritariamente aceptada. Sin embargo, el ejemplar italicense presenta diferencias respecto a los retratos integrados en los diversos tipos oficiales conocidos para el Emperador en vida<sup>79</sup>, diferencias que pueden ser explicables, si se atiende a la posibilidad de considerar el retrato italicense como póstumo. Esto hace inevitable la comparación con la cabeza de Ostia, uno de los mejores retratos que la Antigüedad nos ha legado del Emperador, en el que como rasgo principal cabe resaltar, no sólo que el mismo sea póstumo por su datación adrianea<sup>80</sup>, sino también el rasgo en común de la boca entreabierta. Aún cuando ambas cabezas comparten numerosas

73. León, 1993, 39.

74. Gross, 1940, 61.

75. García y Bellido, 1949, 32, nº 20, lám. 20. García y Bellido, 1985, 152, nº 8, lám. XXV.

76. León, 1995, 45-46.

77. Luzón, Castillo, 2007, 201-202.

78. Gross, 1940, 114-115.

79. Sobre las características del retrato de Trajano cf. Gross, 1940; Bergmann, 1997; Beltrán, 1998; Beltrán-Loza, 1993; Trillmich, 2000, 499-507.

80. Gross, 1940, 114-115.

notas iconográficas, que empujan inevitablemente a la pieza italicense a una identificación con Trajano a través del paralelo ostiense, se ha de señalar que aquélla presenta un carácter patético mucho más acusado. Así pues, conviene detenerse en la tendencia artística representada por el patetismo y en su repercusión sobre la cabeza de Itálica.

P. Zanker, en su trabajo *Provinzielle Kaiserporträts*, sintetizó las distintas características que un retrato provincial reúne y las diferencias que éstos representan al compararlos con los retratos procedentes de la capital del Imperio y, a su vez, con la retratística imperial de otras provincias. De este modo, fundamentalmente individualiza las características definitorias que presentan, entre otras provincias, los retratos imperiales de Grecia, Cirene, el Norte de África y Asia Menor, siendo estos últimos en los que nos detendremos por cuanto es esta tendencia microasiática la que parece aportar el rasgo de patetismo presente en la cabeza de Itálica.

En primer lugar se ha de destacar que esta moda microasiática comporta cambios enormes en la iconografía de los emperadores, pues el *pathos* predomina de modo evidente sobre el parecido fisiognómico, de suerte que el reconocimiento de la identidad del personaje representado puede antojarse muy complicado en más de una ocasión. Así lo demuestran una serie de retratos, entre los cuales el Augusto de Samos<sup>81</sup>, el Nerón del Louvre<sup>82</sup>, el Vespasiano de Baltimore<sup>83</sup>, el Tito de Efeso<sup>84</sup> y las cabezas de Antonino Pio procedentes de Nikomedia<sup>85</sup>, Adana<sup>86</sup> y Sardes<sup>87</sup>, todas ellas presentadas por P. Zanker como exponentes del patetismo propio de la retratística imperial de Asia Menor.

También en el ámbito occidental del Imperio se ve documentada esa tendencia desde comienzos de época imperial, como permite observar la serie de retratos seleccionados por P. Zanker a estos efectos, entre los que se cuentan el Augusto de Nápoles y las cabezas colosales del mismo en Sevilla y Toulouse<sup>88</sup>, así como los de Calígula, Vitelio y Vespasiano del Norte de África<sup>89</sup>. La difusión que, como vemos, alcanzó esta tendencia artística demuestra su aceptación amplia. A modo de resumen se puede concretar, que las características definitorias de este tipo de retrato patético-microasiático, con independencia del emperador al que represente, son las fijadas por P. Zanker: boca entreabierta, dinámico movimiento de la cabeza y rasgos fisiognómicos individuales atenuados. Todas ellas las hemos advertido en el rostro del Trajano de Itálica y hacen segura la vinculación de la escultura con ese ambiente artístico.

**81.** Zanker, 1983, 22. Taf. 29, 1. Boschung, 1993, 173. Kat. Nr. 156. Taf. 176-177.

**82.** Zanker, 1983, 22. Taf. 30, 3-4.

**83.** Zanker, 1983, 23. Taf. 30, 1.

**84.** Zanker, 1983, 23. Taf. 29, 2.

**85.** Zanker, 1983, 21. Taf. 13, 1-2.

**86.** Zanker, 1983, 21. Taf. 13, 3-4.

**87.** Zanker, 1983, 21-22. Taf. 13, 5.

**88.** Zanker, 1983, 24.

**89.** Zanker, 1983, 24.

Llegados a este punto, si pasamos ahora al plano iconográfico, podemos realizar varias observaciones de interés. La primera de ellas es que del análisis realizado hasta aquí se desprende que las posibilidades de identificación de la estatua de Itálica siguen quedando reducidas a Trajano<sup>90</sup>. La segunda es que las peculiaridades de la efigie italicense deben ser explicadas a partir del estilo microasiático del retrato y del carácter heroico e idealizado de la representación. El mejor punto de referencia en este sentido, junto con el ya citado retrato de Trajano hallado en Ostia, es la cabeza del *Optimus Princeps* de Pérgamo<sup>91</sup>, en la que se aprecian rasgos similares a los de la de Itálica, pese a la diferencia de escala. Así, por ejemplo, la tendencia a rejuvenecer al Emperador, a dar a las facciones una apariencia más abstracta y estilizada, a realzar el carácter patético y enérgico. La tercera observación es que el esquema tipológico, vinculado al que se conoce como *Herrsbertypus*, confirma la propuesta de identificación por la adecuación del tipo escultórico al tipo de retrato y por la utilización de dicho tipo en las estatuas que representaban a Trajano en la numismática de época trajanea<sup>92</sup>. Esta cohesión es la que enriquece y esclarece el mensaje de apoteosis y el contenido celebrativo de la obra. Por tanto debemos señalar que en la estatua heroica de Sevilla, tenemos una representación de Divo Trajano, dada la cronología adrianea<sup>93</sup> y la relación con las cabezas de Ostia y Pérgamo, en la que el estado de divinización del Emperador se realizó por medio de la manera microasiática de esculpir retratos y por medio de la tipología estatuaria empleada.

En conclusión se puede decir, que el Trajano de Itálica es muestra representativa de una tipología estatuaria, cuya utilización para representaciones imperiales adquiere mayor alcance, del que hasta ahora se le había atribuido<sup>94</sup>. Por medio de la elección de esta tipología escultórica se pretendió realizar una imagen emblemática del Emperador, que resultaba completamente adecuada al carácter de la nueva Itálica diseñada por Adriano, “*anclada a su propia apoteosis*”, según

**90.** Datación, carácter de la obra, dimensiones (a este respecto cf. Peña, 2005, 153, nt. 52. Peña, 2007, 329, nt. 20.) y los conocimientos sobre la tipología de las esculturas imperiales italicenses indican que la escultura italicense representa a un emperador, y concretamente a uno de la dinastía ulpio-aelia. Dentro de estos, como consecuencia de los trabajos de P. Zanker, hemos de pensar en un emperador divinizado, pues a raíz de los retratos analizados por éste parece documentarse la tendencia a sugerir la condición de divinización de los emperadores por medio de las formulas de la retratística microasiática (Zanker, 1983, 24). Si pensamos en los posibles personajes de la dinastía ulpio-aelia, que pueden corresponder con esta definición tan sólo hay tres opciones: *Divus Traianus Pater*, *Divus Nerva* o *Divus Traianus*. Las dos primeras

opciones son evidentemente descartadas por el escaso parecido que manifiestan respecto a la estatua italicense. (Para la retratística de *Traianus Pater*, cf. Budde, 1966, 69-78. Budde, 1965, 103-117. Para la de Nerva, cf. Felletii Maj, 1953, 90-91. Bergmann-Zanker, 1981, 380-404. Götze, 1948, 139-160, Daltrop, Hausmann y Wegner, 1966, 43-48, Adamo, 1987, 39-66.)

**91.** Burrell, 2004, 319. Cid, 1993, 66. Gross, 1940, 93. Kat. 26. Lee Ann Ricardi, 2000, 122, figs. 18, 19. Winter, 1908, 232, n<sup>o</sup> 281, Taf. XLII, 281.

**92.** Vid. Supra.

**93.** León, 1995, 42-47.

**94.** La utilización del *Herrsbertypus* para representaciones imperiales es tema en estudio, que espero desarrollar en un trabajo inmediato.

P. León<sup>95</sup>. Trajano se representaba por medio de ésta en apoteosis triunfal como debía corresponder al divo-héroe local, transmitiendo la idea de poder que del Emperador se debía conservar y potenciar en época de Adriano, como elemento básico de la configuración y legitimación del nuevo régimen dinástico.

#### Bibliografía:

- Para las abreviaturas bibliográficas de revistas seguimos la *Archäologische Bibliographie* (1993):
- ADAMO, S. (1987): "Una statua per due imperatori. L' eredità difficile di Domiziano", en *Domiziano/Nerva. La statua ecuestre. Una proposta di ricomposizione*, Nápoles, 39-66.
- ALFÖLDI, A. (1959): "Hasta-Summa Imperii. The Spear as Embodiment of Sovereignty in Rome", en *AJA* 63, 1, 1-27.
- ANDREAE, B. (Hrsg.), (1990): *Phyromachos-Probleme*, Mainz.
- BECK, H., BOL, P. C., BÜCKLING, M. (Hrsg.), (2005): *Ägypten, Griechenland, Rom. Abwehr und Berührung*, Frankfurt.
- BELTRÁN, J. (1998): "Algunas notas sobre los retratos de Trajano en la Bética", en *Habis* 29, pp. 159-172.
- BELTRÁN, J., LOZA, M<sup>a</sup> L. (1993): "Apuntes sobre la iconografía del retrato de Trajano", en: J. González (ed.), *IMP. CAES. NERVA TRAIANUS AUG.*, Sevilla, 9-33.
- BERGMANN, M. (1997): "Zu den Porträts des Trajan und Hadrian", en: A. Caballos, P. León (eds.), *Itálica MMCC*, Sevilla, 137-155.
- BERGMANN, M. (1998): *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz.
- BERGMANN, M. Y ZANKER, P. (1981): "Damnatio memoriae. Umgearbeitete Nero und Domitiansporträts. Zur Ikonographie der flavischen Kaiser und des Nerva", en *JdI* 96, 317-412.
- BERNOULLI, J. J. (1905): *Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen*, München.
- BIEBER, M. (1949): *The portraits of Alexander the Great*, Philadelphia.
- BIEBER, M. (1964): *Alexander the Great in Greek and Roman Art*, Chicago.
- BIEBER, M. (1977): *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York.
- BOSCHUNG, D. (1993): *Die Bildnisse des Augustus*, Berlín.
- BOSCHUNG, D. (2002): *Genus Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz.
- BROMMER, F. (1978): *Hephaistos*, Mainz.
- BUDDE, L. (1965): "Imago clipeata des Kaisers Traian in Ankara", en *AntPl* 4, 103-117.
- BUDDE, L. (1966): "Die Bildnisse des Marcus Ulpius Traianus Pater", en *Pantheon* 14, 69-78.
- BURRELL, B. (2004): *Neokoroi. Greek Cities and Roman Emperors*, Leiden-Boston.
- CADARIO, M. (2004): *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a.C. al II d. C.*, Milán.
- CID, R. M. (1993): "El Culto Imperial en la época de Trajano", en: J. González (ed.), *Imp. Caes. Nerva Traianus Aug.*, Sevilla, 49-75.
- CLARIDGE, A. (1993): "Hadrian's Column of Trajan", en *JRA* 6, 5-22.
- COARELLI, F. (1999): *La Colonna Traiana*, Roma.
- DALTROP, G., HAUSMANN, U. Y WEGNER, M. (1966): *Die Flavier*, Berlín.
- DAREMBERG, M. C., SAGLIO, E. (1877): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, París.
- FELLETTI MAJ, B. M. (1953): *Museo Nazionale Romano-I Ritratti*, Roma.
- FELTEN, F. (1971): "Römische Panzerstatue in München", en *AA* 86-2, 233-246.
- FREYER-SCHAUENBURG, B. (2002): "Die Statue des Trajan auf Samos", en *AM* 117, 257-298.
- FURTWÄGLER, A. (1910): *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München*, Munich.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1949): *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1985): *Colonia Aelia Augusta Itálica* (1960), Madrid.
- GARRIGUET, J. A. (2001): *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*, Murcia.
- GEBAUER, K. (1938-1939): "Alexanderbildnis und Alexandertypus", en *AM* 63/64, 1-106.
- GÖTZE, H. (1948): "Ein neues Bildnis des Nerva", en *MdI* 1, 139-160.
- GRIMM, G. (1975): *Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Museum Kairo*, Mainz.
- GROSS, W. H. (1940): *Bildnisse Traians*, Berlín.
- HALLETT, C. H. (2005): *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC-AD 300*, New York.
- HIMMELMANN, N. (1989): *Herrscher und Athlet. Die Bronzen von Quirinal*, Bonn.
- HIMMELMANN, N. (1990): *Ideale Nacktheit in der Griechischen Kunst*, Berlín ; New York.

95. León, 1988, 85.

- KLÖCKNER, A. (1997): *Poseidon und Neptun. Zur Rezeption griechischer Götterbilder in der Römischen Kunst*, Saarbrücken.
- KYRIELEIS, H. (1975): *Bildnisse der Ptolemäer*, Berlín.
- LA ROCCA, E. (1987-1988): "Pompeo Magno. Novus Neptunus", en *BullCom* 92, 265-292.
- LABROUSSE, M. (1981): "Les potiers de la Graufesenque et la gloire de Trajan", en *APULUM* 19, 57-70.
- LEE ANN RICCARDI (2000): "Uncanonical Imperial Portraits in the Eastern Roman Provinces : The Case of the Kanellopoulos Emperor", en *Hesperia* 69, nº 1, 105-132.
- LEÓN, P. (1988): *Traianeum de Itálica*, Sevilla.
- LEÓN, P. (1989): "La Afrodita de Itálica", en *Festschrift für N. Himmelmann*, Mainz, 405-410.
- LEÓN, P. (1993): "Las ruinas de Itálica. Una estampa arqueológica de prestigio", en : J. Beltrán, F. Gascó (eds.), *La antigüedad como argumento. Historiografía de Arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, 29-61.
- LEÓN, P. (1994): "El Hermes de Itálica y la representación de Hermes Dionysóphoros en el clasicismo romano", en *Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 99-109.
- LEÓN, P. (1995): *Esculturas de Itálica*, Sevilla.
- LUZÓN, J. M.; CASTILLO, E. (2007): "Evidencias arqueológicas de los signos de poder en Itálica", en: T. Nogales, J. González (eds.), *Culto Imperial: política y poder*, Roma, 191-213.
- MADERNA, C. (1988): *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*, Heidelberg.
- MARINESCU-NICOLAJSEN, L. (1990): "Un fragment de statue héroïque de Trajan au Musée Rodin", *Revue Archéologique*, 2, 387-404.
- MATTINGLY, H. (1968-1983): *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, London.
- MAVROJANNIS, T. (1994): "L' Achilleion nel Santuario di Poseidon e Anfitrite a Tenos. Un capitolo di storia della Gens Giulio-Claudia in Oriente", en *Ostraka* 3, 291-347.
- MORENO, P. (1994): *Scultura ellenistica*, Roma.
- MORENO, P. (a cura di) (1995): *Lisipo. L' arte e la fortuna*, Milán.
- MORENO, P. (1999): *Sabato in museo. Letture di arte ellenistica e romana*, Milán.
- MORENO, P. (2001): *Apelles. The Alexander Mosaic*, Milán.
- NIEMEYER, H. G. (1968): *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaisers*, Berlín.
- OEHLER, H. (1961): *Untersuchungen zu den männlichen römischen mantelstatuen. Der Schulterbauschtypus*, Berlín.
- PANVINI ROSATI, F. (1958-1959): "La Colonna sulle monete di Traiano", en *AnnIstItNumis* 5-6, 29-40.
- PENSA, M. (1969-1970): "L' architettura traiana attraverso le emissioni monetali coeve", en *AttiChIRom* 2, 237-297.
- PEÑA, A. (2005): "Imitaciones del *Forum Augustum* en Hispania: el ejemplo de Itálica", en *Romula* 4, 137-162.
- PEÑA, A. (2007): "Reflejos del Forum Augustum en Itálica", en: T. Nogales, J. González (eds.), *Culto Imperial: política y poder*, Roma, 323-345.
- PINTUCCI, A. (2004): "I materiali del teatro del santuario di Ercole Vincitore a Tivoli", en *Lazio & Sabina* 3, 33-36.
- POLLITT, J. J. (1989): *El arte belenístico*, Madrid.
- PONZ, A. (1792): *Viage de España*, ed. 1947, Madrid.
- REINSBERG, C. (2005): "Alexander-Porträts", en: H. Beck, P. C. Bol, H. Bückling (Hrsg.), *Ägypten, Griechenland, Rom. Abwehr und Berührung*, Frankfurt, 216-234.
- RICHTER, G. M. A. (1965): *The Portraits of the Greeks*, London.
- RIDGWAY, B. S. (1979): *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton.
- RIDGWAY, B. S. (2000): *Hellenistic Sculpture II. The styles of ca. 200-100 B. C.*, London.
- ROSE, C. B. (1997): *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian period*, Cambridge.
- RUCK, B. (2007): *Die Grossen dieser Welt. Kolossalporträts im Antiken Rom*, Heidelberg.
- SCHREIBER, T. (1903): *Studien über das Bildnis Alexanders des Grossen*, Leipzig.
- SETTIS, S. (a cura di), (1988): *La Colonna Traiana*, Torino.
- SMITH, R. R. R. (1987): "The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias", en *JRS* 77, 88-138.
- SPEIDEL, M. P. (2005-2006): "Trajan's Column and the Arch at Benevento", en *RM* 112, 189-206.
- SQUARCIAPINO, M. (1943): *La scuola di Afrodizia*, Roma.
- STEMMER, K. (1978): *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlín.
- TRILLMICH, W. (1979): "Eine Jünglingsstatue in Cartagena und Überlegungen zur Kopienkritik", en *MM* 20, 339-360.
- TRILLMICH, W. (2000): "El Optimus Princeps. Retratado por Plinio y el retrato de Trajano", en: J. González (ed.), *Traiano emperador de Roma*, Roma, 491-507.
- VARNER, E. R. (2004): *Mutilation and transformation. Damatio memoriae and roman imperial portraiture*, Leiden-Boston.
- WEGNER, M. (1956): *Hadrian. Plotina. Marciana. Matidia. Sabina*, Berlín.
- WEISER, W. (2002): "Kaiserliche Publizistik in Kleinformat. Die Münzen der Epoche des Kaisers Traian", en: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz, 145-163.
- WINTER, F. (1908): "Die Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs", en *AvP* VII, 2, Berlín.
- WÜNSCHE, R. (1972): "Der Jüngling vom Magdalensberg. Studie zur römischen Idealplastik" en *Festschrift L. Dussler*, München, 45-80.
- ZANKER, P. (1974): *Klassizistische Statuen*, Mainz.
- ZANKER, P. (1983): *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*, München.
- ZANKER, P. (2002): *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.