Escultura adrianea: nuevas aportaciones

José Beltrán Fortes y Pilar León
(coordinadores)

Escultura adrianea: nuevas aportaciones

Reunión hispano-italiana en recuerdo de Antonio Blanco Freijeiro

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Deporte

Sevilla 2025

Junta de Andalucía:
Patricia del Pozo Fernández
Consejera de Cultura y Deporte

María Esperanza O'Neill Orueta
Viceconsejera de Cultura y Deporte

María del Mar Sánchez Estrella
Secretaria General de Patrimonio Histórico y Documental

Mónica Ortiz Sánchez
Directora General de Patrimonio Histórico

Coordinación de la edición:
Rocío Ortiz Moyano
Jefa de Servicio de Investigación y Difusión del Patrimonio Histórico

Departamento de Difusión
Rafael Rodríguez Obando
Catalina Jofre Serra
Pedro Jaime Moreno de Soto

Comité editorial de
la Editorial Universidad de Sevilla:
Araceli López Serena
(Directora)
Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
Marina Ramos Serrano
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Colección: Cultura y Patrimonio
Núm.: 11

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Junta de Andalucía y de la Editorial Universidad de Sevilla.

Proyecto «Itálica Adrianea: la *Nova Urbs*. Análisis arqueológico del paradigma urbano y su evolución, y contrastación del modelo» (PID2020-114528GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MICIU) / Agencia Estatal de Investigación (AEI) / 10.13039/501100011033.



Motivo de cubierta: Busto de Adriano, recuperado en Écija. Museo Arqueológico de Sevilla. Foto: Pepe Morón.

Edición a cargo de la Consejería de Cultura y Deporte. Junta de Andalucía

© Consejería de Cultura y Deporte. Junta de Andalucía 2025
© Editorial Universidad de Sevilla 2025
c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451
Correo electrónico: info-eus@us.es
Web: https://editorial.us.es
© José Beltrán Fortes y Pilar León (coordinadores) 2025
© De los textos, sus autores 2025

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN 978-84-9959-545-0 (Consejería de Cultura y Deporte)
ISBN 978-84-472-3148-5 (Universidad de Sevilla)
Depósito Legal: SE 3103-2025

Diseño de cubierta y maquetación: Dosgraphic s.l.
Impresión: Podiprint

Índice

Presentación y agradecimientos 9

Recuerdo de Antonio Blanco Freijeiro
Pilar León 12

Sobre el retrato de Adriano
Pilar León 13

Le corone dell'imperatore
Maria Elisa Micheli 25

Il mito di Antinoo. Riflessioni e ipotesi di lavoro
Anna Maria Reggiani 33

Statue di sacerdoti isiaci a villa Adriana. Antinoo o non Antinoo?
Beatrice Cacciotti 55

Los retratos de Adriano en Hispania: datos para una síntesis
José Miguel Noguera Celdrán 79

Retratos adrianeos de la Bética. Algunas novedades
José Beltrán Fortes y María Luisa Loza Azuaga 99

Un fragmento de una nueva estatua colosal de Itálica
María Luisa Loza Azuaga y José Beltrán Fortes 127

La escultura ideal del periodo antoniniano y su reflejo urbanístico en la Córdoba romana
Carlos Márquez e Ildefonso Ostos 149

De la *Carteia* julio-claudia a la *Gades* adrianea. Iconografía numismática y escultura antigua
Bartolomé Mora Serrano 179

Presentación y agradecimientos

Durante los días 12 y 13 de noviembre de 2024 celebramos en Sevilla, en una de las salas del Real Alcázar, una reunión científica bajo el título «Escultura Adrianea: nuevas aportaciones». Se trataba de una reunión hispano-italiana que se hacía en recuerdo del profesor Antonio Blanco Freijeiro (Marín, 1923 – Las Rozas de Madrid, 1991), en conmemoración del centenario de su nacimiento, quien fue destacado investigador en el campo de la escultura hispanorromana, a la par que ocupó la cátedra de Arqueología de la Universidad de Sevilla entre 1959 y 1974, antes de pasar a la Universidad Complutense en Madrid. Durante aquellos felices quince años el profesor Blanco Freijeiro promocionó –entre otras líneas de investigación– el estudio de la escultura clásica, con una visión multidisciplinar aprendida de su maestro Antonio García y Bellido, a la vez que conformó una destacada escuela de alumnos que recibieron su magisterio en las aulas de la Universidad Hispalense, según se encarga de poner de manifiesto en este mismo volumen su discípula la profesora Pilar León.

Los diversos trabajos que ocupan estas páginas tratan, pues, de analizar diversos temas de la escultura del período adrianeo, no con una pretensión exclusiva, sino con el interés de abordar aspectos destacados y complementarios de ese importante campo de trabajo en la arqueología romana. Ofrecen ámbitos geográficos diversos, como Egipto (capítulo de A. M. Reggiani), Italia (capítulo de B. Cacciotti) y, especialmente, Hispania (capítulos de J. M. Noguera; de J. Beltrán y M. L. Loza; de M. L. Loza y J. Beltrán; de C. Márquez), así como aspectos relativos a temas generales de iconografía adrianea (capítulos de P. León; de M. E. Micheli) o en referencia al análisis de la iconografía monetal (capítulo de B. Mora). Todo ello responde a la singularidad y personalidad del período adrianeo en el desarrollo de la plástica romana, donde destaca la importancia del elemento greco-oriental.

Esta reunión científica, que acogió investigadores de España e Italia, se hace en el marco del proyecto de investigación «Itálica Adrianea: la *Nova Urbs*. Análisis arqueológico del paradigma urbano y su evolución, y contrastación del modelo» (PID2020-114528GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España / Agencia Estatal de Investigación / 10.13039/501100011033, que, asimismo, ha contribuido a la presente publicación. En efecto, el período adrianeo es el más fecundo en la historia del yacimiento de Itálica, cuando se produce un desarrollo urbano excepcional,

con su conversión de municipio en la *colonia Aelia Augusta Italicensium* y la enorme expansión urbanística, denominada desde 1960 como *Nova Urbs*, la ciudad nueva. En ese desarrollo urbano destacan los programas escultóricos, con la gran estatuaria ideal e imperial, que constituye el conjunto más importante de la península ibérica, relacionado con la plástica adrianea de los centros imperiales de Italia (Roma, o la excepcional *Villa Adriana*) y de los centros más destacados de las provincias orientales, tanto en las formas y estilo, cuanto en los materiales marmóreos o el carácter colosal que llegan a tener algunas de las piezas más sobresalientes.

En el apartado de agradecimientos hemos de citar, en primer lugar, al Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España y a la Agencia Estatal de Investigación, por haber aprobado y subvencionado el citado proyecto. Además, agradecemos al Real Alcázar de Sevilla el habernos acogido en el magnífico recinto para poder llevar a cabo la reunión que da pie a esta publicación. Asimismo, el agradecimiento es extensivo a la Universidad de Sevilla (Departamento de Prehistoria y Arqueología), al Museo Arqueológico de Sevilla y al Conjunto Arqueológico de Itálica, que siempre apoyan nuestras iniciativas.

Finalmente, es muy grato expresar nuestro reconocimiento a la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía y a la Editorial Universidad de Sevilla por esta edición que de forma tan diligente ha llevado a cabo. Especial agradecimiento debemos a Araceli López Serena, directora de la Editorial Universidad de Sevilla, a Elena Leal Abad, su subdirectora, así como a los miembros del comité editorial y al siempre eficiente personal técnico. Consideramos que esta publicación debía hacerse en la editorial universitaria hispalense de manera obligada, para cumplir desde el marco de nuestra propia institución con la tarea necesaria de transmisión del conocimiento, tanto al ámbito académico especializado, como a la sociedad en su conjunto. Además, así rendimos homenaje desde la misma Universidad de Sevilla al recuerdo de uno de los maestros más destacados de su historia en el ámbito arqueológico, el profesor Antonio Blanco Freijeiro.

En Sevilla, a 5 de diciembre de 2024
Los coordinadores

Recuerdo de Antonio Blanco Freijeiro

Hace poco tiempo se cumplió el centenario del nacimiento de Antonio Blanco Freijeiro (Marín, Pontevedra, 1923-Madrid 1991). Su recuerdo y su figura trascienden toda celebración puntual e incluso se acrecientan liberadas del encorsetamiento de una celebración oficial. En esta perspectiva surge la idea libre y espontánea de asociar su memoria a lo que Antonio Blanco más valoraba y en lo que más se ejercitaba: la concentración en el estudio, la fijación del pensamiento en la Antigüedad y la admiración por el arte griego.

Evocarlo en esta ocasión con motivo de nuestro coloquio sobre temas de escultura adrianea es de lo más apropiado en atención a varias razones. Ante todo, porque nos encontramos en la Universidad de Sevilla, en la que durante tantos años ejerció Antonio Blanco su magisterio y en la que contribuyó a la formación universitaria de generaciones de estudiantes que todavía lo recuerdan con admiración y respeto. Razón no menos importante es que los participantes en la reunión somos un grupo de estudiosos fieles al espíritu de aquella gran arqueología cultivada por insignes arqueólogos, que fueron nuestros maestros y en la que el profesor Blanco Freijeiro dejó claramente impresa su impronta personal. Razón última, pero de peso, es que el tema de la reunión internacional y de esta monografía es línea prioritaria de aquella gran arqueología, seguida con convicción y dedicación por muchos arqueólogos, entre los que nos contamos.

Aunque Antonio Blanco fue uno de aquellos maestros con los que se podían tratar temas arqueológicos de cualquier clase, el mundo clásico fue siempre el punto de referencia para él. Su formación, sus inquietudes, sus ocupaciones, sus lecturas, incluso sus distracciones enlazaban de un modo u otro con lo clásico. Lejos de suponer una limitación, el conocimiento profundo del mundo clásico le abrió horizontes y lo llevó a ser un conocedor consumado de la Antigüedad en todos sus ámbitos y épocas. No quedaban ahí sus conocimientos, pues su curiosidad y sus aspiraciones intelectuales hicieron de él un gran conocedor de la Historia, de la Literatura, de la Historia del Arte, sobre todo.

Escritor culto y ameno, orador excepcional y buen dibujante son algunas de sus capacidades más notables puestas al servicio de la difusión del conocimiento de la arqueología, tanto a nivel científico como divulgativo, embellecido siempre su discurso con juicios históricos, con citas literarias, con comentarios

artísticos, en todo lo cual se reconocía el fondo humanístico y la profundidad de su pensamiento.

Rememorar hoy la figura de un intelectual de la talla de Antonio Blanco Freijeiro es un ejercicio que induce a valorar su ejemplo y un incentivo para reflexionar sobre la arqueología que Blanco cultivaba y enseñaba a cultivar.

Esa reflexión nos devuelve a la onda de la actualidad, es decir, la de nuestra reunión, centrada en un tema que ilustra la importancia, el interés y el atractivo de cuestiones con larga tradición en la arqueología clásica y al mismo tiempo de plena vigencia y actualidad. Ello es así porque se trata de temas y aspectos que reverdecen siempre, que no se agotan, que mantienen a los investigadores en vilo. El hecho de que se produzcan continuamente novedades y hallazgos arqueológicos sorprendentes está en la base de la renovación del conocimiento, algo de lo que dejará constancia esta publicación, como la dejará también del rigor científico con que se afrontan el análisis y la discusión.

En la idea de reforzar y renovar una línea de investigación, con la que tanto se identificaba Antonio Blanco Freijeiro, aquella reunión y este volumen quieren recordarlo y rendir homenaje a su memoria, al tiempo que se traza como objetivo incentivar el estudio de la escultura clásica entre futuros arqueólogos, hoy en formación. La Universidad de Sevilla mantendrá así vivo su apoyo a las Letras y a las Humanidades.

Pilar León

Sobre el retrato de Adriano

Pilar León

La sistematización de los retratos de Adriano llevada a cabo por Magdalene Söldner en 2010 ha permitido aumentar la seriación tipológica hasta ocho tipos, una vez introducidos el tipo de retrato juvenil del momento de la adopción de Adriano por Trajano y el tipo del final del principado de Adriano (Söldner 2010: 215-244). Cabe la posibilidad de que ese número total de tipos pudiera ser más reducido, pues a las contaminaciones entre tipos se les debe conceder más peso del que hasta ahora se les ha concedido. Sin entrar ahora a dilucidar esta cuestión, la existencia de los dos últimos tipos de retrato mencionados se da actualmente por segura y amplían las perspectivas para conocer la evolución de la imagen de Adriano.

El tipo de retrato juvenil se conoce por acuñaciones de Alejandría emitidas con inmediatez a la difusión de la noticia de la adopción en el año 117 d. C. Se trata, por tanto, de una representación de Adriano como césar, en la que aparece joven con un peinado de rizos abundantes que le cubren la cabeza y caen sobre la frente y con una barba estrecha y corta que cubre la zona baja de las mejillas y pasa por debajo del mentón; la barba tiene como complemento un bigote (fig. 1). Así lo puso de manifiesto Marianne Bergmann en un trabajo de 1997, en el que señalaba que esa imagen monetal de Alejandría se muestra en consonancia con la moda de peinado masculino de época flavia (Bergmann 1997: 143-146, figs. 9-10). No se conocen versiones escultóricas de ese tipo de retrato, pero el cuño numismático deja ver la expresión dinámica del rostro de la que es prueba el ojo grande muy abierto, tal vez reminiscencia de los retratos de príncipes helenísticos duraderas en Oriente. La duración de este tipo de retrato de Adriano joven fue breve a causa de la muerte pronta de Trajano y de dejar Adriano la condición de césar, al adquirir la de emperador.

La iconografía oficial de Adriano emperador está ampliamente documentada y es bien conocida, de ahí que las cuestiones fundamentales sobre ella estén resueltas. Hay una, sin embargo, que resulta inquietante cuando se recorre la serie de retratos que lo representan, sobre todo cuando se observan los peinados tan decisivos en la configuración de la imagen. Surge entonces la pregunta sobre cómo se formó esa imagen caracterizada por la complejidad, la afectación y la arrogancia. Una imagen inusual y alejada de las que hasta entonces habían sido las imágenes ofrecidas por sus antecesores.



Figura 1. Moneda de Alejandría (Bergmann 1997, fig. 10)

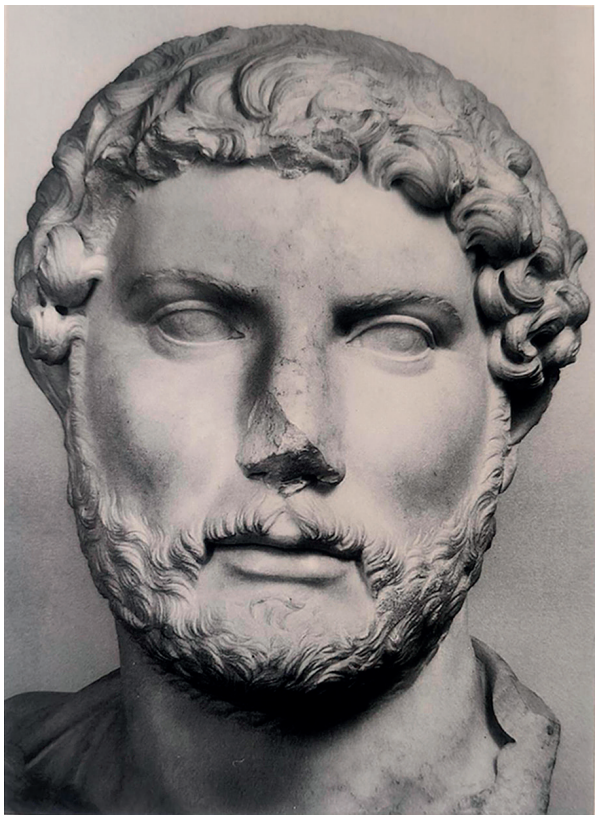


Figura 2. Adriano. Tipo Stazione Termini (Zanker 1985, Beil. 23 a)

Actualmente se da por aceptado que Adriano puso gran cuidado en la construcción de su imagen y que al hacerlo pretendía distinguirse, diferenciarse, así como mostrarse como héroe protector. Se conocen sobradamente las aspiraciones que parece haber querido alcanzar, entre las cuales el interés por acercarse a la imagen de estrategas, estadistas e intelectuales de la Grecia clásica y, sobre todo, por conferir a su imagen carácter heroico (León 2021: 85-86, 90). Peinado y barba fueron los elementos utilizados con agudeza y sutileza para crear una imagen con la que poder impresionar tanto en Occidente como en Oriente. El recorrido por las facetas más relevantes de la iconografía de Adriano permite aproximarse a los presupuestos, a partir de los que creó su imagen el emperador.

El primer tipo de retrato oficial de Adriano como emperador es el tipo *Stazione Termini*, que enlaza con la moda flavia, aunque más evolucionado (fig. 2). La confrontación con retratos de Domiciano y Nerva así lo hace ver, concretamente en rasgos como la *coma in gradus*, en los mechones de pelo traídos desde la coronilla hacia delante y en las puntas movidas de los rizos que orlan la frente y los lados de la cabeza (Zanker 1985: lám. 35, 39; Söldner 2010: 217-218; Buccino 2011: 280, n.º 4.26; 2012: 265 n.º I.10). Respecto a esos antecedentes se ve cómo en el retrato de Adriano adquiere mayor volumen el peinado, más despegado o ahuecado sobre el cráneo. Los mechones se individualizan y ganan movimiento, de forma que el peinado en su conjunto resulta más vital y más cuidado. De idéntica manera se trata la barba corta pero muy poblada y bien peinada. Estos rasgos, que denotan interés y preocupación por su aspecto personal, serán una constante de elegancia y distinción en los tipos de retrato posteriores, patente con toda claridad desde ese primer tipo de retrato oficial. La creación del mismo se hace coincidir con la proclamación de Adriano como emperador.

La naturalidad del rostro y la falta de afectación en el peinado son características importantes del tipo, pues componen la imagen «más fresca y convincente» de Adriano en palabras de Max Wegner (Wegner 1956: 8). Las versiones del *Palazzo Massimo alle Terme* y del Palacio de los Conservadores son las que mejor lo manifiestan (Zanker 1985: 44-46, n.º 46-4, lám. 49-51, Beil. 23; Söldner 2010: 217, fig. 70a-b en pág. 219, fig. 298a-c; Buccino 2011: 280 n.º 4.26; 2012: 128, 265-266, n.º I.10).

No se sabe con exactitud, pero dadas las circunstancias de la proclamación de Adriano como emperador y dado que el escenario de la misma fue Oriente, cabe preguntarse si el tipo fue creado en aquella parte del imperio. Aun cuando no se disponga de analíticas marmóreas, el mármol utilizado para alguna réplica, como la del *Palazzo Massimo alle Terme* y las características de técnica escultórica apuntan hacia talleres de Afrodisias (Zanker 1985: 45).

Poco después, cuando Adriano ya ha entrado en Roma y con motivo del segundo consulado en el año 118, se crea un nuevo tipo de retrato. M. Wegner y P. Zanker concuerdan en la propuesta y la centran en el tipo conocido como *Vatikan Chiaramonti* (Zanker 1985: 46-48, n.º 47, lám. 51-52; Buccino 2011: 284, n.º 4.29; 2012: 266, n.º I.11) (fig. 3). A mi modo de ver, este tipo es importante, porque representa una llamada de atención a lo que va a ser la nueva imagen del emperador. El esquema fisiognómico apenas varía respecto al tipo *Stazione Termini*, como tampoco la plasticidad de la cabeza en conjunto. La novedad se concentra en el peinado y consiste en la orla de mechones gruesos, rizados y enrollados en espiral que enmarcan el rostro. No hace falta decir que es el motivo típico y característico del peinado de Adriano, que adquirirá peculiaridades con el tiempo, como en seguida se verá, pero que deja ya definidas como constantes típicas la espiralidad de los rizos gruesos y la disposición en forma de orla o corona sobre la frente y a los lados de la cabeza. La barba de mechones gruesos bien recortados y ordenados se mantiene en la línea del tipo anterior. El tipo *Vatikan Chiaramonti* enfatiza la imagen noble y serena de Adriano resaltada dentro del marco de un peinado artificioso, complejo y diferente a los peinados conocidos hasta entonces en emperadores. La cabeza envuelta en la gruesa capa de pelo del peinado y la barba crean una imagen rompedora y nueva para el rostro imperial. Del impacto y de la sorpresa que este debió causar es prueba el hecho de que el tipo de retrato tuviera gran difusión, si bien las copias parecen estar concentradas en el tiempo, como bien señaló P. Zanker (1985: 48).

La elegancia y el cuidado del movimiento del pelo que cubre la cabeza en forma de *coma in gradus* y la organización de los bucles rizados en grupos ordenados sobre la frente y las sienes son rasgos que denotan un interés por el aspecto personal, un porte estudiado y un gusto refinado muy característicos de Adriano.

Una inflexión llamativa en la creación de la imagen de Adriano es la representada por el tipo *Rollockenfrisur* (fig. 4). El análisis que le dedicara Paul Zanker en 1985 es certero y conserva su vigencia tanto en lo que afecta a rasgos fisiognómicos como al peinado. Lo primero que advierte este autor es que las facciones son más realistas, reconocibles en algunos efectos de la edad marcados en el rostro, como por ejemplo el abultamiento de las mejillas, en las arrugas de la frente y del entrecejo y en los pliegues labionasales muy marcados. Por lo que se refiere al peinado se mantiene la *coma in gradus*,

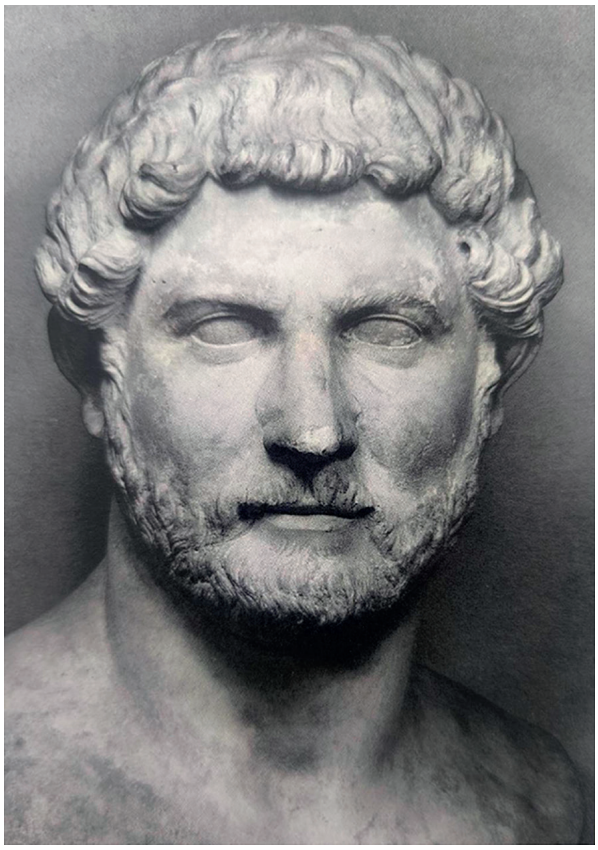


Figura 3. Adriano. Tipo Vatikan-Chiaramonti (Zanker 1985, lám. 52).

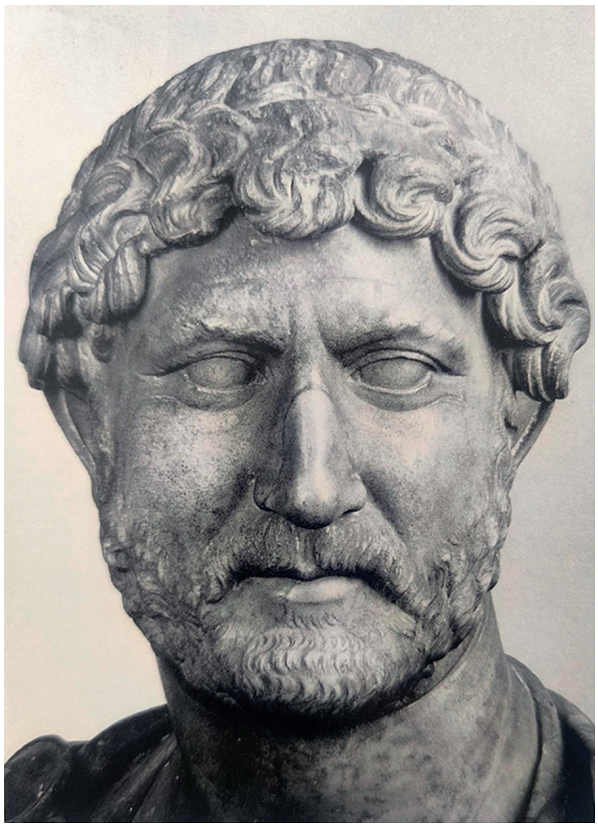


Figura 4. Adriano. Tipo Rollockenfrisur (Zanker 1985, lám. 54).

pero los mechones traídos hacia delante no se levantan para enrollarse en espiral, sino que cuelgan planos sobre la frente como ganchos gruesos, anchos con las puntas vueltas hacia la izquierda. La visión frontal de la masa capilar adquiere un aspecto más homogéneo, distribuido más por igual sobre la cabeza. La barba por el contrario se disgrega, los mechones de pelo se individualizan y se abren espacios entre ellos. Zanker atribuye al retrato expresión patética acorde con el movimiento de la cabeza hacia la izquierda y pone el tipo *Rollockenfrisur* en relación con el tercer consulado, hacia el año 119 d. C., sin que se pueda dar por seguro. Más segura parece la coincidencia con el momento de preparación del primer viaje por el imperio (Zanker 1985: 49-51, n.º 49; Söldner 2010: 218).

En la seriación tipológica de retratos de Adriano el tipo *Rollockenfrisur* representa un paso significativo en la afectación progresiva, que se observa en la imagen de Adriano, así como en la búsqueda de diferenciación y distanciamiento, al tiempo que supone una orientación o tendencia de moda, a la que se hace receptiva el retrato privado de la época. En opinión de Zanker el tipo *Rollockenfrisur* fue creado posiblemente durante la primera estancia de Adriano en Roma (118-121 d. C.).

La culminación de ese proceso queda plasmada en el tipo *Panzer Büste Imperatori 32* (fig. 5). En él



Figura 5. Adriano. Tipo Panzer Büste Imperatori 32 (Zanker 1985, lám. 58).

se ven los rasgos fisiognómicos suavizados, como dice Zanker, pero se reconocen las arrugas y pliegues de la frente, del entrecejo y de la zona labionasal. El rostro adquiere una expresión más hermética –concentrada y tensa dice P. Zanker (1985: 54-58, n.º 52-53, lám. 58-59; Söldner 2010: 218-220; Buccino 2011: 286 n.º 4.31; 2012: 268 n.º I.14)–, hasta el punto de adoptar prácticamente posición de perfil, ya que la cabeza realiza un giro brusco hacia la derecha que tensa la musculatura del cuello. El peinado y la barba ofrecen nuevamente rasgos característicos y distintivos del tipo. En primer lugar, los mechones dispuestos sobre la frente y a ambos lados de la cabeza vuelven a enrollarse en espiral, aumentan y forman dos hileras de bucles o rizos. De esta forma, la orla de rizos se enriquece y adorna la frente y las sienes como si se tratara de una corona. Habida cuenta de que la *coma in gradus* se mantiene, la complejidad y el enriquecimiento de motivos en el peinado son ostensibles. También la barba acusa los signos de la edad con mechones de pelo más largos, más delgados y más desordenados.

La imagen distante y arrogante de Adriano en este tipo de retrato se muestra en consonancia con el lenguaje mitológico utilizado para los motivos ornamentales de la coraza, en los que P. Zanker reconoció a Zeus/Júpiter provisto de cetro y rayo y el *gorgoneion* similar a las copias hechas en Grecia a partir de la Atenea *Parthenos* (Zanker 1985: 56, lám. 52). Estas reminiscencias de inspiración clasicista hacen alusión al pasado griego tras la concesión de los títulos de *pater patriae* y, sobre todo, de *Olympios*, ambos concedidos en el año 128 d. C., y son connotaciones fundamentales en la configuración del tipo. Aun cuando dichas connotaciones sean sugerentes para pensar en la proveniencia griega del tipo, considera Zanker que no hay plena seguridad para afirmarlo (Zanker 1985: 56).

La selección de los cuatro tipos aquí considerados, entre los que la investigación establece para la iconografía de Adriano, se debe al hecho de ser los que mejor ejemplifican el proceso de elaboración de su propia imagen, en la que es esencial la plasmación de un ideal heroico y de una apariencia nueva y única. Surge entonces la pregunta en torno a qué referencias o modelos pudieron ser tenidos en cuenta para configurar esa imagen. La respuesta viene sugerida en gran parte por la personalidad de Adriano, así como también por la importancia que tuvo para él la equiparación con Augusto, al que tuvo por modelo.

El primero de estos dos factores lleva a recordar el juicio formulado por un gran conocedor de

la figura y de la obra de Adriano, el historiador Anthony Birley, según el cual Adriano fue para sus contemporáneos un personaje extraño y sorprendente, una personalidad poliédrica, que reunía múltiples facetas, a lo que se puede añadir que presentaba una imagen desconcertante (Birley 2001: XIV. 302. León 2021: 84-87). Entre dichas facetas hay que contar la aspiración a mostrase y a ser visto como un héroe dotado de vigor, energía, decisión y capacidad para salvaguardar al pueblo y al Imperio. Así queda de manifiesto en la confrontación con Herakles, Teseo, Diomedes, Rómulo, entre otros héroes mitológicos, de lo que hay constancia en la numismática, en la tipología estatuaria y en los respectivos mensajes ideológicos. En este sentido son especialmente ilustrativas las representaciones escultóricas en tipo Diomedes y las de carácter militar con coraza, pues demuestran la existencia de una propaganda programática destinada a hacer valer el cariz heroico de la figura del emperador (Galli 2010: 59-62; 2013: 281; Söldner 2010: 221; Cadario 2014: 106-112; León 2021: 60-65, 74-77, 90).

El segundo de los factores mencionados, la equiparación con Augusto, adquiere gran relevancia en la configuración de la imagen de Adriano. Por regla general como referencias comparables para peinado y barba en los retratos de Adriano se dan los antecedentes de Nerón y Domiciano, que sin duda juegan papel relevante en lo referente a lujo, refinamiento y singularidad (Maderna 2010: 106, 116-117, 121, figs. 164-166; Raeder 2010: 139, fig. 214a-b). Sin embargo, está claro que tanto en el peinado como en la barba Adriano sobrepasa a los dos antecesores, pues forma y motivos están más desarrollados y compuestos con mayor artificio y sofisticación. Ni Nerón ni Domiciano son tenidos en cuenta por Adriano para crear su imagen oficial, sin olvidar que ambos eran impensables como concepto o modelo de emperador, condenados a *damnatio memoriae*. A mi entender, a la hora de buscar y de acercarse a un modelo, Adriano, más que copiar, se inspira en Augusto en el sentido de querer dotar a su imagen del contenido de un modelo moral, de ejemplo de emperador. Movido por la admiración por Grecia, vuelve la vista a ella y al primer emperador que realmente admiró el modelo griego, que fue Augusto (La Rocca 2013: 184-201). Adriano se inspira en él, pero no lo copia de manera mimética, sino que elige un modelo equiparable al de Augusto, pero para los romanos de su tiempo más lejano, remoto y evocador de un pasado heroizante: el de la primera época clásica con toda la carga de prestigio y gravedad que éste comportaba.

Así como Augusto había hecho cristalizar su imagen-arquetipo a partir del Doríforo de Policleto (Zanker 1987: 104, figs. 83-84; Lahusen 1990: 393-396; Schollmeyer 2010: 21-22, fig. 21a-d; La Rocca 2013: 185; Valeri 2013: 203-204, n.º III.3.2; Boschung 2021: 197), Adriano lo hace a partir del ideal plasmado en el estilo severo y, muy de acuerdo con su gusto, selecciona elementos representativos, motivos típicos de aquellos peinados que cita y transforma. A diferencia de Augusto, que acopla directamente su imagen al ideal policlético, Adriano pone en marcha un proceso selectivo de motivos, por medio de los que evoca el ideal severo y heroizante del primer arte clásico. *Coma in gradus*, orla de rizos que enmarcan el rostro de oreja a oreja, rizos gruesos vueltos y enrollados, mechones colgantes en forma de ganchos y mechones terminados en rizos acaracolados con las puntas horadadas son elementos integrantes de un tipo de peinado del tránsito de finales de la época arcaica a comienzos de época clásica, cuya artificiosidad alude al lujo y al estatus superior, mitológico y heroico a veces, de los personajes representados. Entre obras tan representativas como el Efebo de *Kritios*, la cabeza del Efebo Rubio, el Apolo del *Omphalos*, el Poseidón de *Artemision* y el Apolo de *Olympia* se tiende el arco cronológico, dentro del que se encuentran no solo los motivos antes mencionados, sino también el concepto de peinado lujoso y artificioso que presta distinción a la imagen (Bol 2004: 2-5, 15-17, 36-39, figs. 2a-e, 3a-b, 6a-e, 20a-c, 43a-b). No hace falta decir, por evidente, que la referencia a los modelos griegos citados afecta tan solo a los motivos del peinado, no a la estructura de la cabeza ni a la relación peinado-cráneo ni al sentido plástico. Esa serie de motivos junto con una barba poblada, corta y muy cuidada componen una imagen nueva, desconocida en la época y sorprendente a primera vista, que es lo que Adriano pretendía. Todo lo cual lo hacía llamar la atención, parecer diferente e incluso mostrarse enigmático.

La búsqueda de singularidad y diferencia para la propia imagen no era novedad en el caso de Adriano, sino que también en esto seguía el modelo de Augusto como precedente más ilustre y carismático. Ya Paul Zanker insistía en señalar la importancia que adquiere lo nuevo y lo diferente en la construcción de la imagen de Augusto y en cómo lo consiguió con suma originalidad sobre la base de la idealización y de la atemporalidad en el Augusto de *Prima Porta* (Zanker 2013: 154-156). Posteriormente Dietrich Boschung ha profundizado en el tema en un estudio extenso sobre el valor de lo

especial en relación con la imagen y con el retrato (Boschung 2021). El análisis de este autor es fundamental para comprender los planteamientos seguidos en la configuración de la imagen del emperador en cuanto «estrategias de la distinción», cuyo origen se remonta a Augusto (Boschung 2021: 89-104, 196-200). Fundamental es asimismo en relación con Adriano lo que D. Boschung llama «continuidad y cesuras», resumen de la situación en la que se ve envuelta la imagen de Adriano, seguidora del modelo programático representado por Augusto, por una parte; rompedora respecto a la tradición de la imagen imperial precedente, por otra; sin olvidar que la ruptura creaba un nuevo modelo para las generaciones venideras (Boschung 2021: 214-217).

En todo este proceso hay que contar además con la frecuencia y con la facilidad con las que Adriano transforma y renueva conceptos y formas artísticas previamente conocidas, en este caso antiguos tipos de peinados evocadores del ideal heroico griego.

Ese esquema de peinado se muestra ya en los primeros retratos creados en Roma y va progresivamente a más, hasta llegar a las interpretaciones impresionantes, distantes y herméticas de cabezas como la de Atenas (Söldner 2010: 220; Calandra 2014a: 98-105, fig. 81; 2014b: 14-17; Saporiti 2014a: 142, n.º 1, fig. 1; 2014b: 18, n.º 1; Salta 2018: 183) o la de la estatua de Perge (Özgür 1987: n.º 34; Söldner 2010: 220-221). La presencia de la corona en las dos últimas potencia esos efectos y enfatiza el sentido heroico y apoteósico que les atribuye M. Söldner (Söldner 2010: 220-221, figs. 302a-b, 303 a-c).

Llegados a este punto llama la atención constatar que la seriación tipológica de retratos de Adriano cambia de sesgo al final de su vida y de su principado. La aparición de un último tipo de retrato conocido en versión numismática y en bulto redondo va unida a la discusión de si se trata de la reposición del tipo de retrato juvenil documentado por monedas de Alejandría o si se trata de una nueva creación de finales de los años 30 del siglo II d. C. M. Bergmann encauzó acertadamente la discusión e hizo ver que la moneda de Alejandría con efigie de Adriano joven y peinado de rizos conocido en época flavia celebra la adopción de Adriano por Trajano y representa, por tanto, a Adriano como césar. La semejanza del peinado de la moneda de Alejandría con la efigie de Adriano en el anverso de los áureos acuñados en el año 137 d. C. es puesta por M. Bergmann en relación inseparable con el reverso de los áureos, en los que aparecen los retratos de Trajano y Plotina divinizados y con leyenda *divi parentes* (Mattingly 1968: 318, 603) (fig. 6). La explicación de M. Bergmann a la analogía es convincente: la reutilización de una imagen joven de Adriano al final de su principado viene a justificar la adopción de Elio Vero, pues viene a decir que al igual que fue acertada entonces su propia elección como césar y sucesor por Trajano, es acertada ahora la elección que él realiza a favor de Elio Vero (Bergmann 1997: 143-146). En opinión de M. Bergmann, el tipo de retrato de Adriano que aparece en los áureos del año 137 d. C., conocido como tipo Δo, «no es una nueva creación retrospectiva», sino que es «la versión modernizada de un retrato de juventud de Adriano, que llevaba un peinado



Figura 6. Aureo de Adriano (British Museum 1850,0601.4)

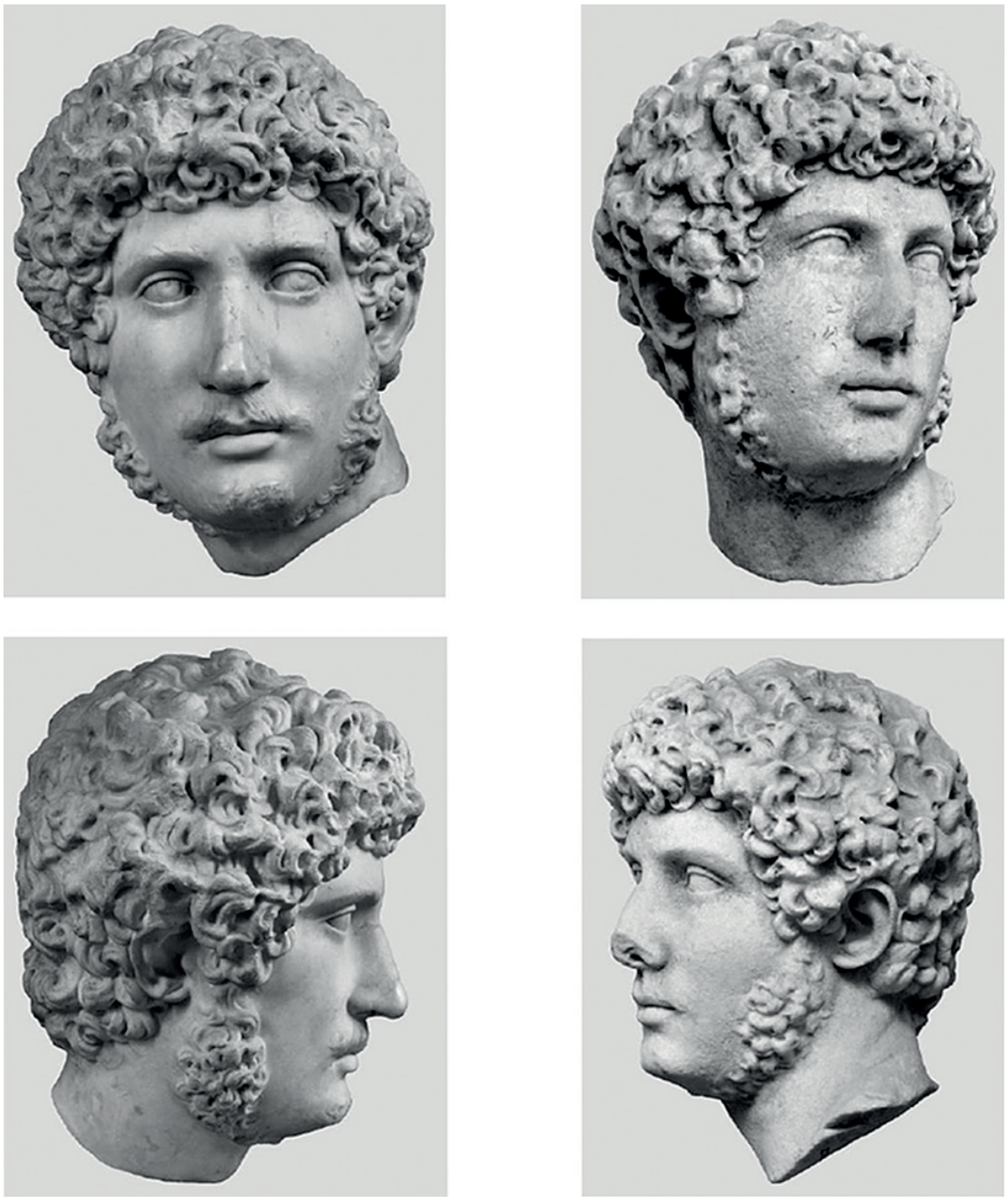


Figura 7. Cabeza de Adriano del Museo del Prado (izquierda). Cabeza de Adriano de Villa Adriana (derecha) (Goette 2021)

de procedencia flavia con gruesos rizos acaracolados» (Bergmann 1997: 145). La relevancia de este peinado como muestra de moda lujosa y de cuidado de la propia imagen en retratos masculinos en época flavia-trajánea ha sido resaltada por Friederike Sinn en su estudio sobre el retrato de época de Nerva y Trajano (Sinn 2010: 165-166).

El reflejo de la apariencia física y fisiognómica de Adriano tal como lo representaban los áureos del año 137 d. C., o sea, del tipo Δo, se encuentra en los retratos de bulto redondo, de los que se conocen varios ejemplares, entre los cuales encontramos las cabezas de *Villa Adriana* y del Museo del Prado de Madrid (fig. 7), en las que apoya su argumentación M. Bergmann (1997: 143-144, fig. 7-8) y sobre las que volveremos.

Al tipo de retrato juvenil de Adriano reproducido en los áureos de 137 d. C. hace referencia Thorsten Opper y afirma que tal vez el tipo de retrato puede ser relacionado con el periodo de la adopción o

antes y que copia retratos genuinos de Adriano joven, que no se han conservado de otra forma (Opper 2008: 57-60).

Sobre el tipo de retrato de juventud de Adriano, sobre la relación con los áureos del final de su principado y sobre el significado de la recuperación de aquella imagen joven se ha pronunciado M. Söldner con opiniones de interés. La primera de ellas es que las cabezas de *Villa Adriana* y de Madrid coinciden en la reproducción de rasgos del tipo Δo, o sea, de los áureos del año 137 d. C.; el peinado exuberante de rizos, la barba estrecha, la mirada dirigida hacia lo alto y hacia la izquierda acorde con el giro de la cabeza son rasgos determinantes, a los que se ha de añadir la reminiscencia del *pathos* como evocación de príncipes helenísticos. Determinante es también la técnica de trabajo del pelo a base de trépano y con tratamiento plástico individualizado de los rizos, connotación estilística que asegura la cronología tardoadrianea (Söldner 2010: 222). En línea con la apreciación de M. Bergmann considera M. Söldner que las monedas de136-137 d. C. con los retratos de Trajano y Plotina en el reverso responden al interés programático por la cuestión sucesoria y por la adopción de Elio Vero. Asimismo, merece consideración la opinión de M. Söldner acerca de los reversos de contenido mitológico con el mismo tipo de retrato juvenil de Adriano en el anverso, ya que prueban el empeño por mostrar la relación con los ancestros míticos y heroicos, entre los que sobresalen Rómulo y Diomedes. Esta era la forma de proclamar las cualidades de Adriano y la capacidad de mostrarse a la altura de aquellos ancestros (Söldner 2010: 222).

Sin excluir otras opciones interpretativas, en la opinión de M. Söldner adquiere especial relevancia la idea de nueva faceta representada por el tipo Δo en la iconografía oficial de Adriano, pues en ese tipo pretende aproximarse a un tipo de figura ideal, anacrónico y juvenil a la manera que había hecho Augusto con el tipo *Prima Porta* (Söldner 2010: 223). Como además se da cuenta de las discrepancias evidentes entre los cuños numismáticos del año 117 d. C. y del año 137 d. C., concluye que este último es una creación nueva, un retrato ideal creado por Adriano a semejanza de Augusto (Söldner 2010: 223-224).

De la importancia del tipo de retrato de Adriano joven da idea la perduración y aceptación que ha tenido a lo largo de épocas posteriores, como ha demostrado recientemente Beatrice Cacciotti (Cacciotti 2025: 113-150).

El peso del modelo Diomedes en la configuración del tipo Δo no está reñido con la sintonía entre los cuños numismáticos de los años 117 d. C. y 137 d. C. en cuanto al mensaje, cuya lectura resulta más fácil y al alcance de todos, cuando entra en consideración el factor adopción. Para Adriano era importante la continuidad de su legado y así parece demostrarlo la difusión del tipo Δo en versiones en bulto redondo, pues, sin haber tenido larga duración a causa de la muerte de Adriano, alcanzó un cierto desarrollo, cuestión sobre la que hoy estamos mejor informados.

En el año 2019, Hans Rupprecht Goette dio a conocer un busto acéfalo del Museo de Bellas Artes de Budapest perteneciente a un tipo, del que se conocen otras réplicas que conservan las respectivas cabezas-retratos. La serie ha sido revisada y ampliada recientemente en un trabajo de Beatricce Cacciotti fundamental para la cuestión (Cacciotti 2025: 117-144). De especial utilidad resulta el paralelo con las cabezas-retratos de Adriano joven de *Villa Adriana* y del Museo del Prado de Madrid (Goette 2019). La correlación de los bustos y su adscripción al mismo tipo están aseguradas por la presencia en todos ellos del motivo del tahalí formado por dos cintas entrelazadas, que cruza por delante del pecho.

Del tipo de retrato de esos bustos se conservan al menos cuatro copias antiguas, entre las que H. R. Goette destaca la procedente del Canopo de *Villa Adriana* y su inmediato paralelo del Museo del Prado de Madrid (fig. 7). Como observa Goette, la estrecha relación entre estas dos copias es determinante para ver que se trata de la misma representación (Goette 2019). La plena coincidencia de los detalles de ese tipo de retrato con el de los áureos de Adriano del año 137 d. C. asegura la identificación con él.

Considera H. R. Goette que ese tipo de retrato numismático es el mismo de las monedas de Alejandría del año 117 d. C., acuñadas para el joven sucesor de Trajano y añade (Goette 2019):

> De esta coincidencia se puede deducir, que Adriano viejo fue representado como un general joven heroizado al final de su vida, utilizando un tipo de retrato inventado en Egipto para el joven príncipe, cuando sucedió a Trajano. Esto es excepcional y caso único del «revival» de un tipo de retrato en la Antigüedad.

En cuanto a las diferencias del tipo de peinado joven con el peinado habitual de Adriano, señala Goette que el tipo de peinado joven con abundantes rizos fue moda en época antoniniana, poco después de la muerte de Adriano y que se trata de una versión retrospectiva; en atención a todo lo cual concluye (Goette 2019):

> Por tanto, el último tipo de retrato de Adriano, basado retrospectivamente en una invención provincial para el joven emperador, fijó una tendencia de moda que persistió más tarde durante décadas y se caracterizó por el peinado de pelo rizado trabajado con trépano.

Resulta así, que Goette considera como opción única para la creación del tipo Δo la retrospectiva, en contra de las opiniones aquí citadas anteriormente. Si se piensa en la propensión de Adriano a transformar y a reelaborar creaciones artísticas de toda índole, así como en los procedimientos seguidos para la creación de retratos oficiales, en la medida en que aquellos se conocen, resulta necesario contar con los matices y diferencias establecidos entre los cuños de 117 d. C. y de 137 d. C. No obstante, el trabajo de Goette es una valiosa aportación al conocimiento del último tipo de retrato de Adriano y a la forma de representación en bulto redondo. No se sabe con exactitud, si se utilizó la forma de estatua, pero se sabe que se utilizó la forma abreviada de busto y que esta sigue el esquema del tipo Diomedes; giro de la cabeza hacia la izquierda y las cintas entrelazadas como tahalí por delante del pecho son rasgos alusivos claros. Se podría pensar, pues, en una representación estatuaria en ese tipo utilizado para representaciones heroicas de Adriano, de las que da idea la estatua de Perge (Söldner 2010: 220-221, fig. 303a-c). Por otra parte, el trabajo de H. R. Goette viene a incidir sobre una cuestión fundamental para el arte adrianeo, a la que no se sustrae el retrato: la aportación de las provincias, de las orientales especialmente. El busto de Budapest está trabajado en mármol de Göktepe y en opinión de Goette es obra de un escultor ático tal vez establecido en un taller afrodisiense en Atenas, al igual que los otros bustos que le sirven de paralelo (Goette 2019).

Del acierto y del éxito que tuvo el tipo de retrato de Adriano reproducido en los áureos del año 137 d. C. y en las réplicas escultóricas conocidas da idea el hecho de que se impusiera de inmediato como modelo para el retrato del sucesor designado césar y de que se prolongara para jóvenes príncipes herederos del poder. La obra de K. Fittschen sobre retratos de príncipes de época antoniniana proporciona información abundante al respecto y muestra la proyección en ámbito privado (Fittschen 1999). Que ese tipo de retrato fue adoptado inmediatamente por el sucesor lo demuestra el retrato de Elio Vero (Fittschen 1999: 72-74, láms. 115-121) (fig. 8), así como de la utilización para jóvenes príncipes herederos designados césares hay pruebas en los retratos juveniles de Marco Aurelio y Lucio Vero (Fittschen 1999: 23-25, 27, láms. 25-33, 42-45, láms. 62-71) (figs. 9 y 10). En este sentido no está de más recordar que este aspecto de la cuestión de la imagen física y de la apariencia es relacionable con el de la imagen moral ofrecida a los dos jóvenes príncipes, cuya educación estuvo orientada hacia la figura de Adriano, que se presentaba como modelo de príncipe y gobernante por la propaganda oficial (León 2021: 82-84).

A nivel privado se observa igualmente el impacto y el atractivo que ejerció ese tipo de retrato en la juventud a causa de la moda de un peinado exuberante y llamativo. Las manifestaciones y las modalidades que se dan desde época tardoadrianea hasta comienzos de época severiana son prueba clara (Fittschen 1999: 78-107, lám. 132-135, 150-156, 165, 181, 2029). Como ha hecho ver P. Zanker a propósito del busto soberbio de un joven desconocido del *Metropolitan Museum*, los retratos procedentes del ámbito oriental del imperio, de Grecia especialmente, son los que mejor interpretan y expresan ese carácter heroico, o sea, lo que hay de heroico en esas representaciones de personajes jóvenes. La adherencia a la tradición griega en la manera de representar al héroe joven desde época clásica es la explicación más

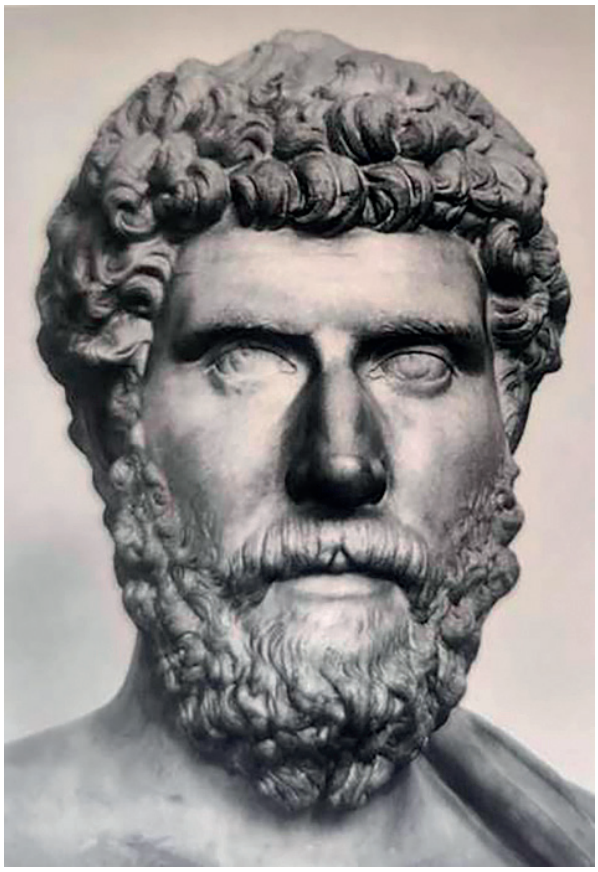


Figura 8. Elio Vero (Fittschen 1999, lám. 117 a)



Figura 9. Marco Aurelio (Fittschen 1999, lám. 37 a)

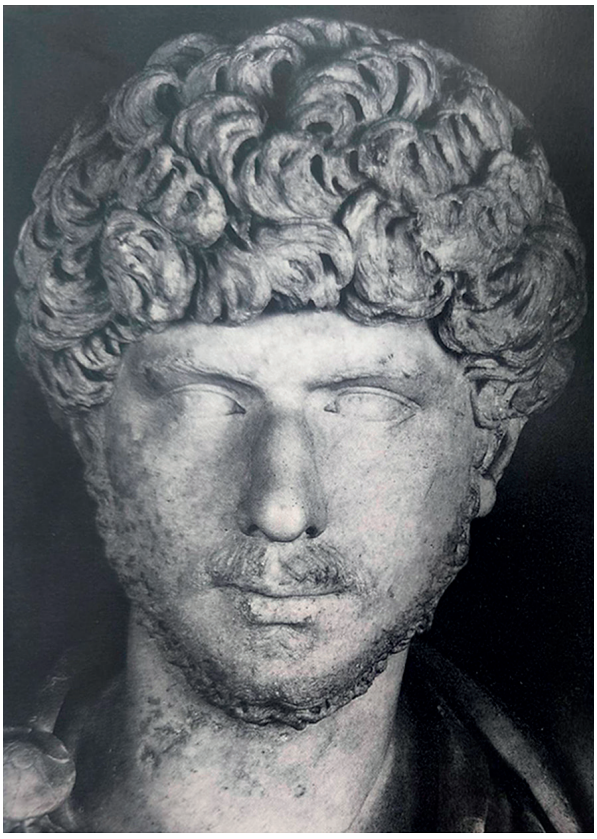


Figura 10. Lucio Vero (Fittschen 1999, lám. 68 a).

cierta (Zanker 2018: 168-172, n.º 61; Fittschen 1999: 92, n.º 92, lám. 202).

El tipo iconográfico basado en la forma de busto con cabeza-retrato de Adriano joven ha tenido larga repercusión en la Historia del Arte, de la que se ha hecho eco la investigación arqueológica. Convertido en imagen y modelo de retrato de emperador, fue utilizado con éxito en Italia en época moderna entre los siglos XVI-XVIII (Blanco 1957: 146, n.º 176-E; Schröder 1993: 196-199, n.º 54; Bergmann 1997: 144; Söldner 2010: 222; Goette 2019; Cacciotti 2025). Al ocurrir así, se vio diluida la noción de retrato de Adriano, pero pervivió el efecto de una imagen, que reunía diversos elementos provenientes de la fuerza plástica de la escultura clásica.

Respecto al retrato de Adriano se puede concluir que este no solo quiso crear para sí mismo una imagen diferente, impactante y lujosa, sino que pensaba en una imagen nueva, en la que se reflejara su ideal de la Grecia heroica de otro tiempo y la romanidad que él representaba. Al final de su vida y de su principado, de nuevo con la cuestión sucesoria al fondo, Adriano prescindió de la imagen distante y grandilocuente que lo había acompañado a lo largo de su trayectoria como emperador y optó por una imagen más sencilla y atractiva evocadora de su juventud.

BIBLIOGRAFÍA

Bergmann, M. (1997): «Zu den Porträts des Trajan und Hadrian», en A. Caballos y P. León (eds.), *Italica MMCC. Actas de la Jornadas del 2200 Aniversario de la Fundación de Italica*: 139-153. Sevilla, Junta de Andalucía.

Birley, A. (2001): *Hadrian the Restless Emperor*. London, Routledge.

Blanco, A. (1957): *Museo del Prado. Catálogo de la escultura*. Madrid, Patronato Nacional de Museos.

Bol, P. C. (2004): «Der strenge Stil der frühen Klassik. Rundplastik», en P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauer Kunst II. Klassische Plastik*: 1-32. Mainz am Rhein, P. von Zabern.

Boschung, D. (2021): *Effigies. Antikes Porträt als Figuration des Besonderen*. Paderborn, W. Fink.

Boschung, D. (2021): «Unvergleichlich werden», en D. Boschung (Hrsg.), *Effigies. Antikes Porträt als Figuration des Besonderen*: 185-200. Paderborn, W. Fink.

Buccino, L. (2011): «Busto di Adriano del tipo Stazione Termini», en E. La Rocca y C. Parisi Presicce (a cura di), con A. Lo Monaco, *Ritratti. Le tante facce del potere*. Roma, Musei Capitolini.

Buccino, L. (2012): «Busto di Adriano del tipo Stazione Termini», en E. La Rocca y C. Parisi

Presicce (a cura di), con Annalisa Lo Monaco, *L'Età dell'Equilibrio 98-180 d. C.* Roma, Musei Capitolini.

Cacciotti , B. (2025): «L'iconografia dell'Adriano tipo Δo tra Rinascimento e Barocco: Identità multiple, modelli incrociati, originali ritrovati», *Eidola* 22.

Cadario, M. (2014): «L'*immagine* militare di Adriano», en E. Calandra y B. Adembri (a cura di), *Adriano e la Grecia. Studi e ricerche*: 106-112. Verona, Electa.

Calandra, E. (2014a): «Atene, Adriano e la costruzione del ritratto», en E. Calandra y B. Adembri (a cura di), *Adriano e la Grecia. Studi e ricerche*: 98-105. Verona, Electa.

Calandra, E. (2014b): «Immagini di Adriano in Grecia», en E. Calandra y B. Adembri (a cura di), *Adriano e la Grecia. La mostra*: 15-17. Verona, Electa.

Fittschen, K. (1999): *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit*. Mainz am Rhein, P. Von Zabern.

Galli, M. (2010): «La paideia di Adriano: alcune osservazioni sulla valenza política del culto eroico», en M. Rizzi (ed.), *Hadrian and the Christians*: 51-69. New York, De Gruyter.

Galli, M. (2013): «The celebration of Lucius Verus in the provincia Achaia», en M. Galli (ed.), *Roman Power and Greek Sanctuaries. Forms of Interaction and Communication*: 265-298. Athens, Scuola Archeologica Italiana di Atene.

Goette, H. R. (2019): «Fragment of a newly discoverd Portatrit of Hadrian in Budapest», *Mouseion* 3 (internet sin paginar).

Lagogianni-Georgakarakos, M. y Papi, E. (eds.) (2018): *Hadrianus. Adriano, Atene e i Ginnasi*. Athens, Ethniko Archaiologiko Mouseio & Scuola Archeologica Italiana di Atene.

Lahusen, G. (1990): «Polyklet und Augustus», en *Polyklet. Der Bildhauer der griechischischen Klassik*: 393-396. Frankfurt, P. von Zabern.

La Rocca, E. (2013): «La costruzione di una nuova classicità», en E. La Rocca (progetto di), *Augusto*: 184-201. Milano, Electa.

León, P. (2021): *Italica. La ciudad de Trajano y Adriano*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.

Mattingly, H. (1968): *Coins of the Roman Empire in the British Museum III. Nerva to Hadrian*. London, British Museum.

Opper, T. (2008): *Hadrian. Empire and Conflict*. London, British Museum.

Özgür, M. E. (1987): *Skulpturen des Museums von Antalya* I. Istanbul.

Raeder, J. (2010): «Die Bildhauerkunst der Regierungszeit der flavischen Herrcher Vespasian, Titus und Domitian», en P.C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*: 136-148. Mainz am Rhein, P. von Zabern.

Salta, M. (2018): «Ritratto di Adriano», en M. Lagogianni-Georgakarakos y E. Papi (eds.), *Hadrianus. Adriano, Atene e i Ginnasi*: 183. Athens, Ethniko Archaiologiko Mouseio & Scuola Archeologica Italiana di Atene.

Saporiti, M. (2014a): «Portrait head of the emperor Hadrian», en E. Calandra y B. Adembri (a cura di), *Adriano e la Grecia. La mostra*: 142, n.º 1. Verona, Electa.

Saporiti, M. (2014b): «Testa ritratto colossale di Adriano», en E. Calandra y B. Adembri (a cura di), *Adriano e la Grecia. La mostra*: 18, n.º 1. Verona, Electa.

Schollmeyer, P. (2010): «Die Regierungszeit des Augustus», en P.C. Bol (hrsg.), *Die geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*: 17-46. Mainz am Rhein, P. von Zabern.

Schröder, S. (1993): *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica I: Los retratos*. Madrid, Museo del Prado (edición alemana 1993).

Sinn, F. (2010): «Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Nerva und des Traian (96-117 n. Chr.)», en P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*: 149-213. Mainz am Rhein, P. von Zabern.

Söldner, M. (2010): «Facettenreiche Bildnisse im kaiserlichen Umkreis», en P.C. Bol (hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*: 215-244. Mainz am Rhein, P. von Zabern.

Valeri, C. (2013): «Statua di Doriforo», en E. La Rocca (progetto di), *Augusto*: 203-204, n.º III.3.2. Milano, Electa.

Wegner, M. (1956): *Hadrian*. Berlin, Mann.

Zanker, P. (1985): en P. Zanker y K. Fittschen, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* I. Mainz am Rhein, P. von Zabern.

Zanker, P. (1987): *Augustus und die Macht der Bilder*. München, C. H. Beck.

Zanker, P. (2013): «La costruzione dell'immagine di Augusto», en E. La Rocca (progetto di), *Augusto*: 153-159. Milano, Electa.

Zanker, P. (2018): *Roman Portraits. Sculptures in Stone and Bronze*. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Le corone dell'imperatore

Maria Elisa Micheli

Le corone che tratterò in questo lavoro sono solo due fra quelle foliate esibite da Adriano, documentate su un limitato numero di sculture che rappresentano l'imperatore sia loricato che *graeca veste*. Le corone non sono ovviamente una peculiarità di Adriano, poiché rientrano in tutto quel consolidato sistema di segni che, da Mommsen in poi, sono stati riconosciuti come distintivi della figura imperiale. Insieme a vesti e calzature –lo segnalò già Alföldi (1935)– e alla gestualità –lo sottolineò già Brilliant (1963)–, ne distinguono ruolo e funzione nelle diverse occasioni pubbliche del cerimoniale: del culto, delle azioni civili e militari. In anni recenti è stato sintetizzato da Birgit Bergmann quanto il complesso di questi indicatori sia ben visualizzato e, talvolta, marcato nei rilievi cd. di stato anche dalla presenza di personificazioni, *Virtus*, *Honos*, *Fides*, *Victoria* (Bergmann 2020: 208-210). Proprio quest'ultima è spesso colta nell'atto di porgere o di porre una corona sul capo del *princeps*, come si può apprezzare per Adriano sul frammento già De Courcel (Micheli 2024: 199).

Le personificazioni sono senz'altro utili a ribadire *status* e valore esemplare dell'imperatore; tuttavia, *Virtus*, *Honos*, *Fides*, *Victoria* scolpiti su quei rilievi che, mettendo in scena la contemporaneità, dovrebbero esaltare fatti ed azioni della *vita publica*, trasferiscono il significato della composizione dal piano della realtà a quello del simbolo. Se, quindi, in questi contesti la corona rientra nel più generale novero degli *insignia*, che rimandano a un cerimoniale e una ritualità codificati, essa assume invece una diversa pregnanza nella ritrattistica ufficiale, dove la sua tipologia rinvia a singole occasioni e a singoli atti, che si inquadrano entro determinate sfere d'intervento.

Le fonti latine, citando un'ampia casistica di corone, non rendono che parzialmente conto della grande ricchezza nella loro produzione, dovuta all'utilizzo di un'incredibile varietà di piante, erbe, fiori e frutti (Guillaume-Coirier 1999); le collegano sia a specifiche piante sia, nelle prassi del quotidiano, a specifiche circostanze nelle quali ciascun tipo di corona doveva –o poteva– venire indossata. Ricordano, peraltro, che alcune erano già in uso presso gli Etruschi (dai quali derivano il nome) così come presso i Greci. Anzi, per il mondo greco, nel nuovo assetto del Mediterraneo promosso da Alessandro Magno, proprio il tema della *tryphè* e dei suoi indicatori materiali viene a toccare in maniera diretta la questione del potere monarchico, tanto da definire un modello intellettuale del buono o del cattivo re insieme ai segni del suo potere che, nel corso

del tempo, si qualificano autorappresentativi del dinasta. Significativa, in quest'ambito, è la corona radiata di cui genesi e associazione con gli *insignia* sono state indagate da Jutta Rumscheid (2000); per l'età romano-repubblicana e del primo impero, conformazione, uso e funzione delle corone sono stati ripercorsi in un volume monografico da Birgit Bergmann (2010).

Le piante utilizzate per le corone indossate dagli imperatori, tradotte nella materialità di pietra e metallo, sono di fatto circoscritte quanto a numero: in percentuale maggiore si tratta di alloro, quercia, olivo per i quali è consolidato il legame con il sacro e con una determinata divinità (Bergmann 2010: 517-518). È famosa una riflessione di Plinio il Vecchio (*nat*. 12, 2-3) sugli alberi, ovvero che essi erano in origine templi dei *numina*; questa è accompagnata dalla nota che alcune piante erano protette e venerate, in quanto dedicate a un particolare *numen*: il farnetto e la quercia a Giove, l'alloro ad Apollo, l'olivo a Minerva, il pino a Pan e satiri, la vite e l'edera –ma anche il pino– a Bacco, il pioppo a Ercole e così via.

Come ha ricostruito Germaine Guillaume-Coirier, sebbene l'*ars coronaria* godesse nel mondo romano di uno speciale statuto professionale (Guillaume-Coirier 1995), la terminologia offerta dai testi latini si concentra soprattutto sull'impiego dei prodotti finiti (lo si evince dai verbi: *decorare*, *ornare*, *ponere*, *velare*, *ferre*, *dare*, *mittere*); tralascia la descrizione minuta, sì da privilegiare, da un lato, l'estetica della sobrietà e, dall'altro, la funzione e il significato dell'oggetto. Com'è ben noto, la corona di quercia (la *corona civica*), offerta ai cittadini benemeriti (*ob cives servatos*), aveva valore eroizzante; quella d'alloro, indossata dal *dux* vincitore (la *corona etrusca*) e anche dai soldati vittoriosi, un'accezione trionfale. A tal riguardo, non è forse un caso che Plinio (*nat*. 15, 127-135) ritenga l'alloro, unico tra tutti gli alberi, a non essere distrutto dal fulmine.

Tuttavia, la trasformazione da *res publica* a *principatum* interessò di fatto un cambiamento nella destinazione delle corone –in specie, di quercia e di alloro–, ora riservate quasi esclusivamente al *princeps*: è stato notato che, quando esse compaiono sui ritratti di privati, questi rappresentano in quota maggiore (benché non esclusiva) membri della casa imperiale (*contra*, Bergmann 2020: 214-218). Sintomatico è poi il caso della corona *triumphalis*, che da Nerone in poi nelle immagini dell'imperatore è spesso accresciuta di un medaglione –in metallo o in pietra dura– posizionato al centro: è la *corona aurea*, gemmata e lemniscata.

Su di essa appunterò l'attenzione, poiché ricorre su un cospicuo numero di ritratti e statue-ritratto di Adriano, queste ultime maggiori del vero, che lo presentano in abiti militari e, meno spesso, in nudità eroica. Per quanto riguarda le teste, è possibile, l'ha già mostrato Nacéra Benseddik, individuare picchi di concentrazione nelle province d'Africa, da correlare forse al passaggio dell'imperatore in quei territori nel 128 d.C. (Benseddik 1977). Per quanto concerne, invece, i corpi corazzati questi possono essere distinti con Richard A. Gergel in quattro tipi, che non permettono soltanto di riconoscere precise direttrici di distribuzione, ma si collegano anche ad anni –e accadimenti– nodali del regno di Adriano (Gergel 2004).

Alle ricerche di Gergel si unisce ora la nuova lettura, a mio avviso convincente, avanzata da Sam Heijnen per spiegare la straordinaria numerosità di tali rappresentazioni loricate, che ammontano a 55 esemplari (Heijnen 2020). È un numero ben superiore a quello delle statue oggi note di quegli imperatori a maggiore «vocazione» militare (particolarmente indicativo è il caso di Traiano). Il presentarsi in corazza non implicherebbe, infatti, determinate azioni militari da parte di Adriano (nonostante le tensioni e le guerre che attraversarono il suo regno: vale, ad esempio, la spedizione in *Britannia*), ma servirebbe piuttosto a rimarcare il diverso ruolo ricoperto dall'imperatore, che da conquistatore passa ad essere protettore. Attraverso il *medium* della statua loricata viene così promossa la *virtus* di Adriano non allo scopo di esaltare le vittorie sui nemici, bensì per magnificare la capacità di mantenere la pace (*fundator quietis*) entro un nuovo corso di politica estera, che pure aveva visto la cessione di territori/province da poco annessi da Traiano.

Le 34 teste-ritratto superstiti impostate sui corpi (e circa 25 presentano la corona di alloro gemmata) rientrano in percentuale maggiore nel tipo Adriano Stazione Termini; in quota minore nel tipo Imperatori 32. Per le denominazioni, accolgo ancora la nomenclatura di Wegner. Lo studioso pose il tipo Stazione Termini come prototipo per i sei che identificò, ritenendolo creato da officina urbana e con buona probabilità nel 119 d.C., in occasione del terzo consolato dell'imperatore; il tipo Imperatori 32, invece, al 128 d.C. anno dei *decennalia*. Seguendo Fittschen, accetto comunque l'aumento a otto tipi rispetto ai sei di Wegner (Fittschen 2014-2015), nonostante che questa suddivisione sia stata messa in discussione dalla Evers (Evers 1994) e che sia suscettibile –dirò– di deviazioni dai tipi canonici,

in specie nelle aree periferiche d'Oriente e in quelle d'Africa (sintesi in: Söldner 2010).

Per i sottostanti corpi loricati, mi allaccio –e l'ho accennato sopra– al lavoro di Richard A. Gergel che individua quattro gruppi in base alla conformazione delle *pteryges*, dei pettorali e, soprattutto, dell'apparato ornamentale disposto al centro della corazza. Nove esemplari costituiscono il III gruppo denominato «Adriano *panhellenios*»: sei provengono da Atene, due da Corinto e uno da Cirene. Per essi Gergel ha suggerito la creazione negli anni 131-132 d. C., in occasione della terza visita dell'imperatore in Grecia, quando Adriano presenziò alla dedica e all'inaugurazione dell'Olympieion e promosse una nuova lega panellenica, il *Panhellenion* (Gergel 2004: 377, 392-400). Il *Panhellenion* era destinato a unire –sulla base di interessi comuni e di una comune cultura– i parlanti greco, aperto quindi alle città della Grecia, a quelle ellenofone d'Asia Minore, d'Africa e anche dell'Italia meridionale (vale con certezza per *Taras*). Trovava compimento quanto l'imperatore si era proposto già nella sua seconda visita ad Atene, avvenuta nel 128-129 d. C., ovvero ampliare la «visione» dell'Ellade, espandendola al di fuori dei suoi confini puramente geografici.

Benché i critici non siano concordi sul fatto che il *Panhellenion* fosse fondamentale dal punto di vista culturale o politico, una delle principali finalità della lega (al di là di dichiarare la centralità della città di Atene) era la promozione del culto imperiale; l'accento era stato inizialmente posto su Adriano in qualità di fondatore, poi sui suoi successori in qualità di mecenati. Funzioni aggiuntive prevedevano la governance delle *poleis* appartenenti al *Panhellenion*; la proclamazione di decreti in onore dei suoi membri; l'organizzazione dei *Panhellenia*, il festival celebrato ogni quattro anni che rimase in vigore fino all'inoltrato III sec. d. C.

In queste nove sculture, capostipite il torso loricato Atene-Agorà S166 (Gergel 2004: 371-373), al centro della corazza è Athena in peplo con elmo, egida, scudo e lancia, civetta e serpente ai piedi. La dea è stante sul dorso di una lupa che allatta i gemelli: una chiara allusione alle due città di Atene e Roma mediante indicatori ben riconoscibili e che le visualizzano con immediatezza; ai suoi lati sono sistemate due Nikai alate che portano corone e rami di palma. Le *pteryges* recano *phalerae*, la centrale a testa di Zeus Ammon, seguita da aquile, protomi di Medusa e di elefante.

Tra queste nove sculture, mi interessa il torso loricato da Cirene, conservato al British Museum (fig. 1), benché esso sia privo di testa, che ritengo del



Figura 1. Torso corazzato acefalo da Cirene. Londra, British Museum

Tipo Stazione Termini (vale la statua da Hierapytna –tipo I Gergel– nel Museo Archeologico di Istanbul, Bergmann 2020: 246, n. X.12; figg. 2-2a), e di braccia e gambe; nondimeno, ponderazione e atteggiamento complessivo possono ben essere ricostruiti in base alla muscolatura superstite. In accordo con Gergel, la scelta di questa corazza per l'imperatore può essere collegata a due importanti accadimenti, che hanno interessato il centro nord-africano (Gergel 2004: 399):

— il primo è l'intervento di Adriano a favore del ri-popolamento della città dopo la repressione seguita alla sanguinosa rivolta giudaica del 115-117 d. C. Quest'azione è attestata da iscrizioni ben commentate da Spawforth e Walker (Spawforth e Walker 1986: 97), che proclamano



Figura 2. Statua corazzata di Adriano da Hierapytna. Istanbul, Museo Archeologico



Figura 2, a. Particolare della testa della statua corazzata di Adriano da Hierapytna. Istanbul, Museo Archeologico

l'imperatore *ktistas kai tropheus* e ne ricordano sia l'impegno per la *kosmesis* della città sia l'attività di *nomotheta*;

— il secondo evento concerne l'intervento di Adriano a favore dell'ingresso di Cirene nel *Panhellenion*, confermato da un'iscrizione rinvenuta nella *polis*, datata al 134-135 d. C. L'epigrafe conserva il testo di una lettera dell'imperatore relativa alla richiesta dei Cirenei (dei quali viene sottolineata l'antica nobiltà di nascita: un'evidente allusione alle lontane origini spartane della città) di essere ammessi al *Panhellenion*. E tale richiesta cade tre anni dopo la fondazione della lega (Fraser e Applebaum 1950).

Se, com'è accettato da tutti i critici, quest'iscrizione offre una prova inequivoca dell'appartenenza della *polis* alla confederazione, proprio quest'appartenenza permette, secondo me, di comprendere la presenza a Cirene non solo della statua loricata di Adriano (un lavoro locale realizzato su modello attico), ma soprattutto di un'altra che ritrae l'imperatore *graeca veste* (fig. 3). Questa scultura fu rinvenuta nel 1861 in più frammenti (comprensivi di corpo e testa-ritratto lavorata a parte) nella cella del tempio di Apollo ed è oggi conservata al British Museum. Essa mostra tutt'altra formulazione e presentazione dell'imperatore, tanto da risultare un *unicum* nel *corpus* delle statue di Adriano: *unicum*, sia nella conformazione del corpo e, in particolare, in quella della testa per la quale è stato definitivamente



Figura 3. Statua di Adriano con himation da Cirene. Londra, British Museum

azzerato il dubbio sulla pertinenza, così come per il corpo rimane isolata l'ipotesi avanzata dalla Söldner del reimpiego di una precedente statua imperiale (Söldner 2010: 340-341).



Figura 4. Veduta frontale della testa di Adriano con himation da Cirene. Londra, British Museum

La testa è cinta da una corona che nessun altro imperatore ha indossato prima e/o indosserà dopo: si tratta di una corona di pino. Il ritratto –di alta qualità formale ed eseguito da un'officina forse attica, molto sperimentata– discende, reinterpretandolo, dal tipo Stazione Termini; è caratterizzato da barba con ciocche piatte e simmetriche, due riccioli chiocciolformi sulle tempie e appena falciformi nelle estremità, che si confondono con l'attacco della barba: soprattutto, è un volto privo di qualsiasi accenno di mimica facciale (fig. 4).

In marmo greco insulare e maggiore del vero (misura 2 m e 12 cm), la statua indossa, come s'è già accennato, una *graeca vestis*: corto chitone e lungo *himation*, dalla cui scollatura fuoriesce la mano destra, mentre il braccio, piegato al gomito e portato sul petto, è avvolto dalle pieghe della stoffa. La stoffa mostra un'organizzazione delle falde completamente diversa rispetto al bronzo da Adana, nel Museo di Istanbul, ibridato –in accordo con un suggerimento di Goette (1990: 49-51)– con il tipo del *palliatus*, completato dalla testa-ritratto di Adriano cinta da una corona d'alloro (Inan 1975: 119-137, n. 8). Il marmo calza, al pari del bronzo acefalo a Cleveland, proveniente presumibilmente da Boubon in Asia Minore e forse pertinente a una statua-ritratto di Marco Aurelio (Kozloff 1987), scarpe da viaggio (le



Figura 4, a-c. Vedute laterali e posteriore della testa di Adriano con himation da Cirene. Londra, British Museum

trochades, con lembi laterali della tomaia, elemento che le differenzia dalle *krepides*), altro indizio che insieme all'intero vestiario rinvia a prototipo d'età tardo-classica, così com'è noto –per citare esemplari ben conosciuti– dal Sofocle lateranense e dall'Eschine del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Molto è stato scritto sull'uso dell'*himation* greco da parte di un imperatore romano (e se ne contano pochi casi: oltre a questo, sicuramente due che riguardano Marco Aurelio e due Giuliano l'Apostata, mentre più dubbio resta uno raffigurante Nerva). In un recente lavoro la Stephanidou-Tiveriou si interroga se la scelta di questo abbigliamento, insieme all'introduzione della barba, corrisponda soltanto al dichiarato filellenismo di Adriano (Karanastasi 2012-2013) –che ad Atene presiedé i *Dionysia*, indossando «abiti locali» (Dio 69, 16,1)– o non abbia motivazioni più profonde, che devono essere ricercate proprio nella politica innovativa intrapresa dall'imperatore (Stephanidou-Tiveriou 2023): un aspetto che s'intreccia, s'è detto sopra, alla lettura avanzata da Heijnen per le statue loricate.

Quanto alla barba, la studiosa ribadisce che la sua assunzione da parte di Adriano si innesta nella direzione già avviata da Nerone, in seguito ripresa da Domiziano, e si contrappone alla sobrietà militare dei ritratti di Vespasiano e Traiano: c'è però chi –sottolineando la presenza della barba già nei militari al seguito di Traiano– ha voluto interpretare il suo accoglimento da parte di Adriano come un'implicita apertura agli stessi militari, nonostante –o proprio per– il cambio di strategia politica perseguita dal nuovo imperatore alla quale si lega, di conseguenza, il cambio nella strategia rappresentativa. S'è visto, infatti, che Adriano si presenta molto spesso loricato e, a tal riguardo, non va dimenticato che egli era attento alle esigenze dell'esercito come dichiara, fra i molti, il suo discorso alle truppe stanziate a *Lambaesis* (*CIL* VIII, 18042) ed era altrettanto attento al ruolo chiave svolto dall'addestramento delle truppe. Adriano, quindi, non va dismettendo le sue funzioni militari, bensì le orienta su altri obiettivi quali il mantenimento della *pax* e il contenimento dei conflitti.

A prescindere dalla questione «barba» (Di Cesare 2018), che nella logica del discorso condotto nel contesto odierno è per me uno pseudo-problema, ciò che la Stephanidou-Tiveriou tralascia nel suo dettagliato ri-esame e puntuale indagine critica sulla statua da Cirene è però la corona di pino indossata da Adriano (figg. 4, a-c). La sua presenza aveva già invitato Fittschen a denominare l'intera scultura «Adriano agonoteta», e a correlarla alla ripresa dei giochi istmici su impulso dell'imperatore (Fittschen 2014-15: 217-224). La corona di pino, infatti, viene comunemente associata agli *agones* quale premio per i vincitori, sebbene un fine studio di Broneer abbia ben mostrato che dal V sec. a. C. al II sec. a. C. la corona usata era di sedano selvatico, come la corona indossata dai vincitori dei giochi nemei, e che solo dalla fine del II sec. a. C. sino a tutto il II sec. d. C. a questa si affianca quella di pino (Broneer 1962). La testimoniano pochi materiali, tra i quali emergono una testa-ritratto barbata in collezione privata di un uomo d'età troppo avanzata per essere un atleta (si tratterebbe piuttosto di un agonoteta al pari di Adriano), interpretata come probabile edizione d'età adrianea di un originale d'epoca medio-ellenistica; ancora, una testina minore del

vero di giovane, questo sì probabilmente un atleta vincitore nei giochi, piuttosto che un giovane satiro (Broneer 1962: 262).

È risaputo che all'azione di Adriano è dovuta non solo la ripresa dei giochi istmici ma, come informano Pausania (2, 15, 2-3) e coniazioni di Argo e Corinto, anche di quelli nemei. Peraltro, sempre Pausania (8, 48, 2) ricorda che la corona di pino a Istmia era in origine indossata in segno di lutto per il giovane Palaimon (= Melicertes), così come la corona di sedano selvatico di Nemea simboleggiava il lutto per Opheltes (= Archermoros): sono i due giovani eroi –entrambi più o meno direttamente collegati alla saga tebana– ai quali viene riferita la fondazione dei giochi nei due santuari, in piena sintonia con quanto avviene nei maggiori santuari panellenici, dove gli agoni sono inizialmente legati alle celebrazioni –funebri– in onore di eroi-ecisti locali.

Queste circostanze contribuiscono a mio avviso a spiegare la ripresa in epoca tardo-adrianea del mito nemeo, visualizzato a Roma da uno dei grandi rilievi del ciclo Spada, che mette in scena la tragica morte del fanciullo Opheltes. E mi chiedo allora se la delicata testa-ritratto di Antinoo-Silvano nei Musei Capitolini–Centrale Montemartini, risalente al 130 d. C., subito dopo la morte del giovane, di cui Gasparri ha messo a punto la provenienza tra le vie Torino e Modena (Gasparri 1983-84: 145-147), non possa rientrare in quest'ambito istmico-nemeo piuttosto che in quello dionisiaco o della Magna Mater cui viene più spesso ascritta (sintesi in Di Santi 2022: 214-215, n. 66). Si tratta di un ambito nel quale le sorti tragiche dei due giovani eroi si pongono a specchio del fatale destino di Antinoo. La testa è rilavorata (capigliatura e corona di pino sono state resecate, ricavando due incassi al centro dei quali sono due fori con perni metallici per inserire le orecchie ferine), e reinterpretata come quella di un giovane Satiro. L'intervento dovrebbe risalire ad un momento in cui, allentatosi l'interesse per il soggetto originario, questo poteva essere utilizzato per completare un torso lacunoso (un'*Umbildung* del Satiro versante di Prassitele), risalente alla prima metà del I sec. d. C., anch'esso rilavorato. È stata asportata tutta la parte più superficiale dell'anatomia per ricavare la pelle ferina, che non trova continuazione nella schiena (dissento da chi, anche di recente, ritiene il corpo pertinente alla testa: non tornano l'attacco del collo e il movimento dei muscoli collo-spalla con la torsione della testa).

Tuttavia, la presenza della corona di pino sul ritratto di Adriano, sintetizzato da Fittschen con icastica efficacia nella denominazione «agonoteta», secondo me si spiega solo in parte in questo contesto, poiché risulta del tutto sottaciuto il luogo di rinvenimento, che si trova al di fuori del perimetro di un'Ellade geografica: elemento che invita a muoversi in altra direzione. La scultura, lo ricordo, è stata infatti scoperta a Cirene, nella cella del tempio di Apollo; non è chiaro, però, se si trovasse in giacitura primaria o secondaria, elemento da non trascurare in relazione alle opere di restauro effettuate all'epoca nell'edificio, che furono finanziate da mecenati locali, i *Cascellii* e i *Claudii Magni*.

Sono due *gentes* leali alla casa imperiale che tra i propri membri vantano, rispettivamente, un *Cascellius Aristoteles*, sacerdote nel tempio di Apollo sotto Adriano così come lo era stato nel 68/9 d. C. un suo antenato, *Antonius Cascellius*; un Giasone Magno (dirò *senior*), anch'egli sacerdote di Apollo, che servì per quattro anni ad Atene in qualità di arconte nel *Panhellenion*. Fu inoltre patrono di atleti che gareggiarono anche ad Olimpia ed instaurò strette relazioni con Sparta (Spawforth e Walker 1986: 97-100). Riguardo al ripristino di queste relazioni, va notato che nel torso corazzato dell'imperatore, a fronte del torso-capostipite del III gruppo, Atene-Agorà S166 (Gergel 2004: 399), sono omessi la civetta e il serpente posizionati ai piedi di Athena stante sulla lupa, forse con l'intenzione di attutire la sola –e più immediata– associazione con la città di Atene, estendendola all'intera Grecia, in modo da recuperare così, implicitamente, il legame con Sparta.

Gli onori tributati a Adriano rientrano infatti nell' orgogliosa rivalutazione dell'*origo* greca (laconica) di Cirene, sancita dal suo ingresso nella confederazione panellenica, e si concretano nella presentazione dell'imperatore *graeca veste* e coronato di pino. Proprio la corona selezionata apporta un ulteriore valore, poiché non contribuisce soltanto a rafforzare l'identità ritrovata, ma in questo *revival* di tono antiquario lascia ipotizzare una partecipazione attiva della *polis* negli *agones* officiati durante i *panhellenia* (Gordillo Hervás: 2023), in analogia con quanto attestato a *Taras*.

Taranto è la città che condivide una comune matrice culturale con Cirene dovuta alla medesima città fondatrice; è anche la città dove in età adrianea si svolgevano giochi isolimpici e isopitici, testimoniati pure da un'iscrizione rinvenuta a Tralles (Di Franco 2022: 88, nota 109): piccole, ma significative, tracce del clima «retrospettivo», innescato dal federalismo istituto da Adriano e mantenuto ancora vivo sotto gli Antonini. E anche Cirene, con i suoi Adriano sia loricato sia in abiti civili, alla greca e coronato di pino, vuole ribadire la nuova posizione, faticosamente guadagnata.

BIBLIOGRAFIA

Alföldi, A. (1935): «Insignien und Tracht der römischen Kaiser», *Römische Mitteilungen* 50: 1-171.

Benseddik, N. (1977): «La corona laurea et gemmata au Musée National des Antiquités (ex-Stephane Gsell)», *Annales du Musée National des Antiquités [d'Alger]* 6: 31-42.

Bergmann, B. (2010): *Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie*. Berlin-New York, De Gruyter.

Bergmann, B. (2020): «Die Lorbeeren des Cäsar oder: Wie erkennt man einen römischen Kaiser?», in D. Boschung e F. Queyrel (edd.), *Porträt und soziale Distinktion*, Morphomata, 48: 205-258. Paderborn, Wilhelm Fink.

Brilliant, R. (1963): *Gesture and Rank in Roman Art: The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, XIV. New Haven Connecticut.

Broneer, O. (1962): «The Isthmian Victory Crown», *American Journal of Archaeology* 66: 259-263.

Di Cesare, R. (2018): «Η γενειάδα του Αδριανού. La barba di Adriano. Hadrian's beard», in *Hadrianus – Αδριανος. Ο Αδριανός, η Αθήνα και τα Γυμνάσια. Adriano, Atene e i ginnasi. Hadrian, Athens and the Gymnasia* [*Hadrian and Athens. Conversing with an ideal world*. Exhibition. 28.11.2017-31.12.2018]: 69. Αθήνα.

Di Franco, L. (2022): «La rappresentazione del fondatore: osservazioni sulla statua di Taras dalle Terme Pentascinensi di Taranto», *Ostraka* 31: 77-92.

Di Santi, A. (2022): *Le immagini di Antinoo. Formazione, diffusione e fortuna*, Mousai 29. Pisa, ETS.

Evers, C. (1994): *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers*, Académie royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Beaux-Arts 7. Brüssel, Académie royale de Belgique.

Fittschen, K. (2014-15): «Lesefrüchte, 6», *Boreas* 37-38: 205-224.

Fraser, P. M. e Applebaum, S. (1950): «Hadrian and Cyrene», *Journal of Roman Studies* 40: 77-90.

Gasparri, C. (1983-84): «Sculture provenienti dalle Terme di Caracalla e di Diocleziano», *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* s. III, VI-VII: 133-150.

Gergel, R.A. (2004): «Agora S166 and Related Works: The Iconography, Typology, and Interpretation of the Eastern Hadrianic Breastplate Type», *ΧΑΡΙΣ: Essays in Honor of Sara A. Immerwahr*, Hesperia Supplements 33: 371-409.

Goette, H.R. (1990): *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 10. Mainz, Philipp von Zabern.

Gordillo Hervás, R. (2023): «Agonistic legislation in Hadrian's time», in S. Newby (ed.), *The material dynamics of festivals in the Graeco-Roman East*: 51-68. Oxford, Oxford University Press.

Guillaume-Coirier, G. (1995): «Images du *coronarius* dans la littérature et l'art de Rome», *Mélanges de l'École française de Rome-Antiquité* 107: 1093-1151.

Guillaume-Coirier, G. (1999): «L'*ars coronaria* dans la Rome antique», *Revue Archéologique*: 331-370.

Heijnen, S. (2020): «Living up to expectations. Hadrian's military representation in freestanding sculpture», *Bulletin antieke Beschaving* 95: 195-212.

Inan, J. (1975): *Roman Sculpture in Side. Researches in the Region of Antalya*. Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Karanastasi, P. (2012-2013): «Hadrian im Panzer. Kaiserstatuen zwischen Realpolitik und Philhellenismus», *Jahrbuch des deutschen archäologischen Institut* 127-128: 323-391.

Kozloff, A. P. (1987): «The Cleveland Bronze: The Emperor as Philosopher», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 74: 84-99.

Micheli, M.E. (2024): «Le langage des images romaines en sculpture et ses originalités», in C. Gasparri *et al.* (edd.), *Chefs-d'œuvre de la collection Torlonia*: 196-203. Paris, Musée du Louvre.

Rumscheid, J. (2000): *Kranz und Krone. Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit*, IstForsch 43. Tübingen, Ernst Wasmuth.

Spawforth, A. J. e Walker, S. (1986): «The World of the Panhellenion: II. Three Dorian Cities», *Journal of Roman Studies* 76: 88-105.

Söldner, M. (2010): «Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Hadrian (117-139 n. Chr.)», in P. C. Bol (ed), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*: 215-244. Mainz, Philipp von Zabern.

Stefanidou-Tiveriou, T. (2022): «Hadrians Himation. Eigenart eines philhellenischen Kaisers oder Ausdrucksform einer innovativen Politik?», *Annuario della Scuola Archeologica di Atene* 100: 235-254.