

Cómo citar este artículo / How to cite this article: Beltrán Fortes, J., Loza Azuaga, M. L. y Montañés Caballero, S. (2023). ¿Elio Vero en el Museo Arqueológico Municipal de Medina Sidonia (Cádiz)? Un nuevo retrato de la *Baetica*. *Lucentum, Online First*. <https://doi.org/10.14198/LVCENTVM.22078>

# ¿Elio Vero en el Museo Arqueológico Municipal de Medina Sidonia (Cádiz)? Un nuevo retrato de la *Baetica*

## *Aelius Verus* in the Archaeological Municipal Museum of Medina Sidonia (Cádiz)? A new portrait from the *Baetica*

José Beltrán Fortes, [jbeltran@us.es](mailto:jbeltran@us.es), <https://orcid.org/0000-0001-5841-4140>, Universidad de Sevilla, España

María Luisa Loza Azuaga, [marial.loza@juntadeandalucia.es](mailto:marial.loza@juntadeandalucia.es), <https://orcid.org/0000-0003-2554-8219>, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, España

Salvador Montañés Caballero, [museodemedinasidonia@gmail.com](mailto:museodemedinasidonia@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-3980-4447>, Museo Arqueológico Municipal de Medina Sidonia, España

Recepción: 27/02/2022

Aceptación: 23/09/2022

### Resumen

Se estudia un retrato romano, hoy expuesto en el Museo Arqueológico Municipal de Medina Sidonia (Cádiz). La escultura fue descubierta en la década de 1960, aunque en lugar y circunstancias desconocidas, por lo que no se puede asegurar su adscripción a la *colonia Asido Caesarina*, que se localiza en la actual Medina Sidonia (Cádiz). Esta circunstancia supone una merma de sus valores históricos y arqueológicos, pero su singularidad iconográfica justifica la consideración excepcional que debe darse a la pieza.

Lo conservado corresponde a una cabeza masculina, un retrato por sus características fisiognómicas, de dimensiones algo mayores que el natural. Ciertos detalles apuntan a que era una imagen vestida, no desnuda, que pudo coronar una estatua completa o un busto. Está trabajada en mármol blanco y presenta graves pérdidas de la pieza original, algunas realizadas de manera intencionada en circunstancias y momento indeterminados, quizás con la intención de una reelaboración del retrato.

El análisis iconográfico y estilístico del retrato original apunta a su elaboración durante época adrianea y a su identificación con un personaje del círculo imperial, más que a un particular de esa época, aunque la mediocre conservación de la pieza impide una identificación certera. No obstante, sus caracteres fisiognómicos y las dimensiones de la pieza apuntan a un posible retrato del *Caesar Lucius Aelius Verus*, que en el año 136 d. C. fue improvisadamente adoptado por el emperador Adriano y convertido en su heredero, vinculándose por tanto a la *Domus Augusta*. No llegó a gobernar, pues murió algunos meses antes que Adriano, en el comienzo del año 138 d. C. El número de representaciones constatadas no es muy abundante y se sitúan desde el momento de su adopción hasta la muerte de Adriano e, incluso, los primeros años del reinado de *Antoninus Pius*. Hasta el momento actual, este sería el único testimonio escultórico documentado en *Hispania* de este príncipe.

**Palabras claves.** Retrato romano; Elio Vero; sucesor de Adriano.

### Abstract

This study focuses on a Roman portrait currently on display in the Municipal Archaeological Museum of Medina Sidonia (Cádiz). The sculpture was discovered in the 1960s, although the exact place and circumstances are unknown. This is the reason why it cannot be related directly to the *colonia Asido Caesarina*, located in present Medina Sidonia. These circumstances limit its historical and archaeological value, but its iconographic singularity justifies the exceptional consideration that must be given to this piece.

The part preserved corresponds to a larger than life male head, which seems to be a portrait due to its physiognomic features. Certain details suggest that it was not a nude representation but a robed one, possibly crowning a free-standing statue or a bust. It is manufactured in white marble and the original appearance was seriously altered at some point for unknown reasons, perhaps trying to retouch the portrait. The iconographic and stylistic analysis of the original portrait suggests that it was manufactured during the Hadrianic period and that, rather than a portrait of private individual, it would correspond to someone from the imperial household. Although its poor conservation prevents an accurate identification, its physiognomic features and large dimensions point to a possible portrait of *Caesar Lucius Aelius Verus*, who was adopted extempore by Emperor Hadrian in 136 AD), becoming his heir and a member of the *Domus Augusta*. However, he did not reign, as he died in early 136 AD, a few months before the emperor Hadrian. Most of his scarce known representations date from the period between his adoption and the death of Hadrian, some even reaching the early reign of *Antoninus Pius*. This is still the only sculptural representation of this prince documented in *Hispania*.

**Key words.** Roman portrait; *Aelius Verus*; Hadrian's successor.

**Financiación:** Este trabajo ha sido financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia e Innovación – Agencia Estatal de Investigación/ Proyecto *Italica* Adrianea: la *Nova Urbs*. Análisis arqueológico del paradigma urbano y su evolución, y contrastación del modelo (PID2020-114528GB-I00)". Además, se enmarca en las actividades del Grupo de investigación HUM 402, de Plan Andaluz de Investigación.

Copyright: © José Beltrán Fortes, María Luisa Loza Azuaga, Salvador Montañés Caballero, 2023.



Este es un documento de acceso abierto distribuido bajo los términos de una licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

En fecha reciente se ha depositado y se expone en el Museo Arqueológico Municipal de Medina Sidonia (Cádiz) un nuevo retrato masculino de época romana. La escultura fue localizada por un amigo del museo en un domicilio particular de un vecino de Medina Sidonia, encontrándose en manos de su familia desde su descubrimiento al inicio de la década de los años sesenta del siglo XX. No se sabe con certeza la fecha, lugar y circunstancias exactas, pero, según las declaraciones de su poseedor, procedería de las inmediaciones de Medina Sidonia, por lo que con la participación de la Guardia Civil, en julio de 2021 la ha entregado al museo municipal de esa localidad. No obstante, ante la escasa y poco clara información no podemos asegurar que deba adscribirse la escultura a la *colonia Asido Caesarina*, que se localiza sin dudas en esta localidad gaditana (Fig. 1).

En efecto, la *colonia* es citada como *Asido quae Caesarina* por Plinio el Viejo (*NH*, 3, 11), y los *Caesarini Asidonens(es)* aparecen referidos en una inscripción de Montellano (Sevilla), grabada en un cipo sepulcral dedicado a *Lucia Avircia Aciliana*, madre de *M. Aemilius Afer Acilianus*, quien asumió el gasto, y que fue realizado conjuntamente por el *ordo Italicens(is)*, como municipio, y los *Romulenses Hispalens(es)*, los *Caesarini Asidonens(es)*, los *Fortunales Siarens(es)* y los *Aeneanici Callenses*, como colonias, en época trajanea o comienzos del reinado de Adriano (según González, 1996: n.º 1220, con bibliografía anterior). La dedicación conjunta de esas cinco comunidades béticas certifica la importancia de la familia a la que pertenecía la difunta en aquellos primeros decenios del siglo II d. C., seguramente relacionada con la familia senatorial de los *Messii Rustici* (González y Caballos, 1983).

Frente a la interpretación de E. Hübner, que consideraba a *Asido* municipio y no colonia (*CIL* II: 176-177), algunos autores han afirmado que la

inscripción *CIL* II 5407 certificaría su carácter colonial, aunque ese extremo ha sido también negado recientemente tras el redescubrimiento del soporte, en forma de fuste de columna, quizás correspondiente a un *cippum terminalis*, que se expone actualmente en el Museo Arqueológico Municipal de Medina Sidonia (González y Montañés, 2014: 221-230; *cfr.*, González, 2011). Finalmente, para otros autores, la mención de los *municipes Caesarini* como dedicantes en la inscripción *CIL* II 1315, en honor de *Q. Fabius Senica, IIIIvir asidonense* –un cargo propio de ámbitos municipales–, implicaría que fue un *municipium* cesariano y, posteriormente, *colonia* augustea, lo que justifica que los ciudadanos fueran adscritos a la *tribus Galeria*. Por el contrario, J. González afirma que no puede asegurarse ese carácter municipal previo a la *deductio* augustea, que en todo caso tendría lugar entre los años 15-13 a. C. (González, 2011: 274 ss.).

En estos últimos años se ha analizado la importante serie escultórica asidonense aparecida en Medina Sidonia, en la que sobresalen las representaciones imperiales de época augustea y julio-claudia (Beltrán, Loza y Montañés, 2018). La contextualización de los lugares de descubrimiento de esas esculturas en la localidad desde el siglo XVIII hasta el presente, nos ha permitido plantear la hipótesis de localización de al menos tres programas estatuarios imperiales de esa época, uno en la zona alta o acrópolis de la ciudad, otro en el foro colonial, en la zona media, y, asociado a este último, en una zona inferior, un tercero en un posible teatro. Además, se documentan otras piezas escultóricas de interés, como retratos de particulares y esculturas ideales, que se datan sobre todo en el siglo I d. C., y, entre los relieves, un destacado sarcófago marmóreo de inicios del siglo III d. C. con el tema decorativo del *thiasos* marino. A este importante conjunto escultórico, destacado en el contexto de



Figura 1: Mapa de localización del término municipal de Medina Sidonia (Cádiz, España)

época romana de los territorios de la actual provincia de Cádiz, se uniría ahora este interesante retrato que damos a conocer, si es que podemos considerarlo de procedencia de Medina Sidonia, ya que no presenta certeza, según se dijo. A pesar de esa circunstancia que merma su valor histórico y arqueológico, la singularidad iconográfica de la misma, como se verá, justifica la consideración excepcional que debe darse a la pieza (Fig. 2).

Lo conservado corresponde a una cabeza masculina, de un retrato por sus características fisiognómicas, que presenta unas dimensiones máximas de 0,34 m de altura (0,33 m desde el extremo de la barba a la zona más alta de la cabeza), 0,27 m de anchura y 0,23 m de grosor. Según esas dimensiones sería de tamaño mayor que el natural. La cabeza está rota por el cuello, con una fractura de plano horizontal, que parece intencionada, aunque no ha sido aserrada; no sabemos en qué momento se produciría. Ciertos restos en la parte posterior del cuello, no reconocibles, sí parecen apuntar a que se trataba de una imagen vestida, no desnuda, por lo que no nos encontramos con una representación ideal, a no ser que pensemos que se trata de los restos de un manto situado solo sobre el hombro izquierdo, por lo que tampoco hay que desechar esta propuesta. Por otro lado, tampoco podemos saber si el retrato coronaba una estatua completa o un busto, pues caben ambas posibilidades.

El estado de conservación en el que ha llegado a nosotros la pieza no es bueno, ya que presenta severas pérdidas, así como una gran erosión en casi toda la superficie, que impide un adecuado análisis estilístico. En el rostro las roturas afectan a ambas mejillas, a la nariz, bigote y labios, amén de a los ojos. Tiene una fractura en la parte derecha del cabello, desde arriba de la cabeza a la oreja de ese lado y todo el flequillo se encuentra casi desaparecido. En la parte posterior izquierda de la cabeza presenta una gran pérdida por fractura, y los rizos de la parte posterior, arriba y a ambos lados de la misma, se conservan solo con un relieve muy plano. Es cierto que ello deriva también del grado de conservación, pero, sobre todo, porque estaban simplemente abocetados originalmente, sin delimitar entre ellos; es decir, se han esbozado los volúmenes del cabello en esas partes, pero no se han trabajado. Así, los únicos rizos que se han realizado con un uso evidente del trépano son los que aparecen en la parte frontal, por encima del flequillo y sobre ambas sienas, por encima de las orejas, que estaban cubiertas por la parte superior. La oreja izquierda ha perdido el lóbulo, y la derecha está muy deteriorada; en ambos casos disponen amplias conchas, profundas, donde se advierte también el empleo del trépano. La barba asimismo ha sufrido deterioro, especialmente en ambos lados, sobre las mejillas, conservándose solo los extremos de los rizos laterales en la parte derecha; mejor conservada está en el frente, con largos mechones en la parte inferior, individualizados asimismo con el empleo destacado del trépano.

Analizando estas roturas de manera pormenorizada parece que algunas han sido realizadas de manera intencionada, aunque no podemos saber en qué momentos y circunstancias. Eso parece más evidente en las producidas en el rostro, que afectan a los ojos, nariz y boca, pero también a buena parte de las mejillas, la frente, el flequillo y la barba; especialmente significativas son las dos pérdidas que sufre en los laterales de la barba, correspondientes a las dos mejillas, donde parecen reconocerse las huellas de un útil para eliminar partes del mármol, ocasionando dos surcos similares en ambos lados, que parten la barba y que no parece que puedan haber sido fruto de roturas ocasionales.

Está trabajada en un mármol blanco de grano grueso y brillante, que presenta una tonalidad rojizo anaranjada, pero del que no podemos avanzar una hipótesis sobre su procedencia, a la espera de los resultados de las analíticas petrográficas<sup>1</sup>. De todas formas sí podemos avanzar, *de visu*, que no parece tratarse de ninguno de los dos más importantes mármoles del ámbito bético, los de Almadén de la Plata (Sevilla) (Taylor, 2015) o Mijas (Málaga) (Beltrán y Loza, 2003).

Esta cabeza, ligeramente girada hacia su derecha, corresponde al retrato de un hombre joven, barbado. La estructura de la cabeza misma es triangular, con un mayor tamaño en la parte superior debido a la voluminosa cabellera, que casi se une con la frondosa barba, con rizos alargados por debajo de la barbilla. A pesar del deterioro podemos hacernos idea de como sería el retrato original. La frente es estrecha, sin arrugas, y dispone amplios arcos supraciliares, aunque las cejas están casi perdidas. Los ojos tienen los párpados bien marcados, así como los lacrimales, diferenciados del globo ocular por un ligero reborde. Es difícil apreciar por el estado de conservación si se había marcado en el interior iris y pupila: no obstante, no parece que lo estuvieran originalmente o, en todo caso, se habrían marcado de manera muy poco profunda, lo que impide su reconocimiento actual. A pesar de que está fracturada, la nariz sería ancha y de la boca solo es visible hoy parte del labio inferior y una ligera línea incisa de separación entre ambos labios. Del bigote solo se distinguen algunos mechones en el lateral derecho de la mandíbula, mientras que la barba presenta unas gudejas alargadas por debajo de labios y mentón y rizos en el resto; a medida que se desciende estos se hacen más densos sobre el cuello, para estrecharse sobre la barbilla que termina en una punta, formada en su parte final por unas largas mechchas, individualizadas con trépano profundo, que imprimen al rostro un perfil alargado, que contrasta —como se dijo— con la parte superior de la cabeza, de forma redondeada, gracias al volumen del cabello.

1. Están siendo realizadas por la Dra. Esther Ontiveros Ortega, del Laboratorio de Geología del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, a quien agradecemos su colaboración.









Figura 2: Retrato romano, conservado en el Museo Arqueológico Municipal de Medina Sidonia. 1. Parte frontal; 2. Lateral izquierdo; 3. Lateral derecho; 4. Posterior izquierdo; 5. Posterior derecho; 6. Parte superior. Fotografías de Salvador Montañés

En efecto, la cabellera es voluminosa, formada prácticamente por hileras de gruesos rizos que se distribuyen sobre la parte superior y a ambos lados de la cabeza a partir de los correspondientes que conforman el flequillo y los que caen sobre las sienas. Solo se ha usado de manera abundante el trépano en el trabajo del cabello en esos rizos frontales, así como en los que corresponden a las dos hileras siguientes, lo que crea un efecto de claroscuro similar al de la barba, mientras que el resto de rizos del cabello aparecen –según se dijo– solo esbozados. El cabello cubriría todo el contorno superior de las orejas, aunque la parte izquierda está fracturada. Las orejas son grandes, con un carnoso pabellón y la cavidad de la concha muy marcada. En la parte izquierda del cuello se aprecian los extremos de algunos rizos delimitados con trépano, que no aparecen en la parte derecha; quizás ello es resultado de la torsión de la cabeza hacia su derecha, que hacía que la zona contraria fuera más visible a un espectador situado de frente.

El resultado es un retrato claroscuro, marcado por el trépano profundo en el frente de la cabellera y en los extremos de la barba, mientras que bigote y parte superior de la barba presentan un relieve bajo; es de suponer que existiría un gran contraste entre la superficie pulida de la piel en mejillas y frente con respecto a cabello y barba, marcando un potente contraluz entre ambas superficies y provocando una cierta expresión pictórica.

La disposición en altura de dos filas de abultados rizos del cabello que se elevan sobre la frente, así como el abultamiento de rizos en las sienas contribuye a dar una sensación de altura y volumen al peinado, que desentona con la disposición de la larga barba y le confiere ese típico aspecto triangular y alargado al rostro. El empleo abundante y profundo en el trépano, mediante surcos realizados con la técnica del trépano corrido, y el contraste que debió existir con las zonas carnosas, pulimentadas, así como otros aspectos iconográficos (la barba alargada, el cabello con rizos complejos y voluminosos), sirven para situar la elaboración de este retrato durante el reinado de Adriano o inicios del de Antonino Pío. Un elemento de interés para fijar esa cronología sería corroborar el hecho de si pupilas e iris estuvieron grabadas, lo que se empieza a desarrollar en torno al año 130 d. C., pero las fracturas y el deterioro en la zona de los ojos impiden reconocerlo. Por otro lado, el tamaño mayor del natural y el aspecto fisiognómico apuntan a que se trata de un retrato imperial, de un emperador o un miembro de la familia imperial. Las fracturas que afectan a los rizos que conforman el flequillo también impiden conocer la disposición exacta de este, otro aspecto importante para avanzar en la identificación del retratado.

Si tenemos en cuenta el estilo y la iconografía, apuntarían a un retrato imperial de época adrianea/antoniniana más que a un particular de esa época

(Daltrop, 1958). En concreto, la fisiognomía muestra su cercanía al retrato del César *Aelius Verus* (101 d. C.-138 d. C.), como testimonia el magnífico retrato del Museo del Louvre (Fittschen, 1999: 72, n.º 5), aunque el mediocre estado de conservación de la pieza que estudiamos podría obligar a tomar con prudencia esta propuesta. Parece coincidir en la forma alargada y, en cierto modo, triangular del rostro que presentan los retratos conocidos de Elio Vero, también en la forma de la frente, delimitada por el flequillo de rizos, y en los ojos profundos, enmarcados bajo arcos supraciliares destacados, así como, sobre todo, en la voluminosa cabellera de rizos y la barba asimismo rizada y larga, con un recrecimiento en la parte baja, según se aprecia en las efigies monetales del citado príncipe. Además, es característica también la típica torsión de la cabeza a la derecha.

No obstante, cabe hacer un par de salvedades. En primer lugar, la controversia en la identificación de los retratos de bulto redondo de este príncipe, de los que solo se ha reconocido un pequeño número; estos son de una gran calidad, trabajados en los talleres de la propia Roma o de otros lugares pero de primera fila. Ello contrasta con la menor calidad de ejecución de este ejemplar bético, aunque en cierto modo se justificaría porque nos encontramos con una producción de taller local, seguramente bético, a pesar de que es muy probable que el mármol utilizado no sea originario de ninguna cantera de este territorio. En efecto, el carácter abocetado de la cabellera en buena parte de ella así lo apunta, junto a un uso extremo del trépano en el frente del cabello y en la barba, que denota una elaboración estandarizada, de taller, que debió situarse en la Bética.

El segundo inconveniente es la disposición del flequillo en la pieza del Museo de Medina Sidonia, pues los extremos conservados de los mechones se disponen en dirección a la izquierda de la figura, mientras que generalmente en los retratos de Elio Vero se dirigen hacia la derecha. No obstante, en otros casos—considerados como elaboraciones de talleres provinciales—no siguen exactamente ese esquema, sino que se articulan como gruesos mechones que caen sobre la frente desde más arriba, sin una disposición prefijada. Ello podría justificar que el ejemplar bético no siga de manera estricta el modelo arquetípico del retrato de Elio Vero, teniendo en cuenta las conocidas discrepancias que introducían los retratos imperiales en ambientes provinciales (Zanker 1983). Así ocurre en el caso de Elio Vero, ya que algunos retratos no siguen exactamente esa norma, como se advierte en las piezas del Museo Nacional Romano, del Museo Vaticano y del Museo de Astros (Fittschen, 1999: 73, n.º 8, lám. 120, n.º 9, lám. 121, a-b, y n.º 10, lám. 121, c-d). Una adaptación intermedia del modelo oficial se advierte en el ejemplar colosal de Nettuno, conservado en Holkham Hall (Fittschen, 1999: 72, n.º 3, lám. 116, a-b), con un trépano muy acusado. Otra cuestión diferente es cuando hay dudas sobre si el representado realmente corresponde al retrato del príncipe o a un particular que sigue el modelo oficial de

manera más o menos exacta; podemos citar, por ejemplo, un retrato del Museo Capitolino, dado con dudas como retrato de Elio Vero (Fittschen y Zanker, 1999: 62-63, n.º 58, lám. 66), pero también considerado como un particular que sigue bastante fielmente aquel modelo (Fittschen, 1999: 73, nota 386). Asimismo, podemos referir otro ejemplar, hoy conservado en Copenhague, procedente de Roma, que N. Hannestad interpretó como representación de este príncipe (Hannestad 1974: 80-82, n.º 16, lám. 18 a-b), aunque para otros autores también sería un particular de época de Adriano, a pesar de su apariencia semejante a aquel (Fittschen, 2010: 240, fig. 8,4).

El arquetipo de los modelos de los retratos conocidos de Elio Vero fue creado en el año 136 d. C. o comienzos del siguiente con motivo de su adopción por parte de Adriano, al no haber tenido descendencia este de su matrimonio con la emperatriz Sabina según se recoge en las fuentes clásicas (Garzeti, 2014: 699-700). Una grave enfermedad del emperador propició que, de forma algo sorprendente y descartando la opción de su cuñado Lucio Julio Urso Serviano, entonces ya nonagenario, o del nieto de este, Lucio Pedanio Fusco Salinator, adoptara a Lucio Ceyono Cómodo, que era cónsul en aquel año y que pasó a llamarse Elio Vero César. Además, ello significó la acusación de traición de Serviano y de su nieto, que fueron obligados al suicidio. Se ha dicho que no hay razones objetivas para esta elección, por lo que se ha especulado incluso sobre la posibilidad de que fuera hijo natural del mismo emperador (Carcopino, 1949: 313 ss.), aunque solo es una hipótesis que no todos aceptan (*cfr.*, Barnes, 1967; Champlin, 1976). No obstante, el nuevo César y heredero murió de forma prematura el 1 de enero del 138 d. C., en Roma, meses antes de la propia muerte de Adriano, y no llegó a alcanzar la dignidad imperial. Como es sabido, Adriano adoptó tras la muerte de Elio al que sería emperador Antonino Pío, pero con la obligación de este de adoptar a su vez al hijo de Elio Vero, Lucio Vero, que a la muerte de su padre contaba con siete años—posteriormente se casaría con la hija de Antonino, Faustina *Minor*—, así como a Marco Aurelio. También da testimonio de esta adopción un bien conocido relieve de un monumento conmemorativo, descubierto en Éfeso a fines del siglo XIX y hoy conservado en Viena; en este friso se testimonia el acto de adopción de Antonino Pío, situado a la izquierda, por parte de Adriano, a la derecha, con Lucio Vero entre ambos y Marco Aurelio a la derecha de Antonino Pío; ocupa, pues, Lucio Vero el puesto privilegiado. Además, detrás de Adriano se dispone un rostro en que se ha reconocido el genio de Elio Vero (Oberleitner *et al.*, 1978; *cfr.*, Aracne n.º 1216154). Por tanto, Elio Vero César ostentó la dignidad de príncipe heredero durante un corto tiempo de poco más de un año, entre un momento avanzado del año 136 d. C., posterior al 19 de junio, y el primer día del 138 d. C. (Hojte, 1999). Según se indica en la *Historia Augusta: Lucius Ceionius Commodus Verus Aelius Caesar* (*nam*

*his omnibus nominibus appellatus est) perit sepultus-que est imperatorio funere, neque quicquam de regia ni mortis habuit dignitatem (Aelius, 6, 6).*

Se añade en esa misma fuente que, tras su muerte, Adriano *...statuas sane Aelio Vero per totum orbem colossas poni iussit, templa etiam in nonnullis urbibus fieri (Aelius, 7, 1)*. Así, indica K. Fittschen si no habría que justificar en ese sentido el retrato colosal procedente de Nettuno –ya citado– y conservado en la colección de Holkham Hall (Fittschen 1999: 74, nota 390; lo considera del mismo taller que un retrato del joven Marco Aurelio del Museo Capitolino; Fittschen, 1999: 14, n.º A12). Sin embargo, es el único con esas características colosales, mientras que los otros son solo algo mayores del natural, según ocurre en el caso de este ejemplar bético.

Si bien la iconografía monetar es clara y sin variantes importantes, no ocurre lo mismo con las representaciones marmóreas en bulto redondo, sobre cuyas identificaciones se ha generado diversa controversia; así se advierte desde la versión reducida de M. Wegner (1988), que solo aceptaba como tales cuatro ejemplares, o la más amplia de N. Hannestad (1974), con ocho retratos (estableciendo dos variantes), hasta el estudio de K. Fittschen (1999; *cf.*, Hojte y Hannestad, 2001), que los sitúa en once. Recoge este último nueve retratos procedentes de Italia, uno de Grecia, recuperado en la villa de Herodes Ático en Eva/Loukou Kynourias (*cf.*, Spyropoulos, 2021), y otro del norte de África, de *Thamugadi*, que corresponde a una estatua *thoracata* encontrada en la curia junto a otro retrato de su hijo Lucio Vero, joven (Fittschen, 1999: 72-73; para el de Lucio Vero, Fittschen, 1999: 32-33, n.º C6, lám. 60 c-e). A estos suman D. Kreikembom y T. M. Weber un nuevo ejemplar procedente de Petra (Kreikembom y Weber, 2002), mientras que M. Galli ha analizado un segundo retrato de Elio César de la misma villa de Herodes Ático (Galli, 2017). Este mismo autor identifica un posible retrato del príncipe, en este caso en bronce, entre los materiales descubiertos en el naufragio de Punta del Serrone, en aguas italianas, en un barco procedente de Grecia (Galli, 2017). Finalmente, C. Raddato lanza la hipótesis de reconocer el retrato de este príncipe en otro ejemplar colocado sobre un busto moderno en la Villa Ludovisi, en el Casino Aurora, que tradicionalmente se había interpretado como representación de Marco Aurelio (Raddato, 2019), si bien no se ha profundizado en su análisis de manera suficiente.

El prototipo de Elio Vero creado con motivo de la adopción, que aparece en las monedas, se refleja de la manera más fidedigna en sendos retratos de procedencia italiana, uno descubierto en Cumas, que se conserva en el Museo del Louvre y que completa una estatua tipo *Hüftmantel*, aunque con serias dudas sobre su pertenencia original (Hannestad, 1974: 88, n.º 2, láms. 3 y 5, a-b; Wegner, 1988: 65, figs. 5-6; Fittschen, 1999: 72, n.º 5, lám. 117), y otro que se expone en la *Galleria degli Uffizzi* de Florencia y que está colocado sobre un busto no pertinente (Hannestad 1974: 88, n.º 1, lám. 4;

Wegner, 1988: 65, fig. 4; Fittschen, 1999: 72, n.º 2, lám. 115). A ellos se añadirían, con algunas variantes, otros dos retratos, uno de los Museos Vaticanos (Fittschen, 1999: 73, n.º 9, lám. 121, a-b) y otro de la colección inglesa de Petworth House, sobre un busto moderno (Fittschen, 1999: 73, n.º 7, lám. 119).

Ese arquetipo que reflejan estas piezas presenta como elementos característicos la forma alargada del rostro, acentuada con la barba larga –mucho más desarrollada, por ejemplo, que la barba de Adriano (Nogales, 2011: 66-67)–, la torsión del cuello hacia su derecha, los ojos hundidos bajo los arcos supra-ciliares destacados, con el marcado de las pupilas e iris –aunque en algunos casos son casi imperceptibles, como en el retrato citado de Florencia–, los pómulos altos, una nariz ancha en la base, alargada y algo prominente, con el puente hundido en la parte superior, así como, especialmente, la disposición del cabello y la barba, de mucho volumen. En el caso de la barba se destaca como más corta en el mentón, aumentando los rizos en la parte del cuello, en un típico escalonamiento que se advierte incluso en el retrato monetar. En relación al cabello se dispone un característico flequillo compuesto por cinco grandes rizos, claramente individualizados sobre la frente, que parece inspirarse en el de Adriano, en concreto en el tipo principal del *Rollochenfrisur* (Nogales, 2011: 65-70); el resto del peinado es más complejo, pues se eleva en dos filas de rizos por encima de la frente, para potenciar el volumen desde esta visión frontal, mientras que todo el resto de la cabeza se cubre con rizos, hasta la nuca. Inaugura así su retrato un modelo que luego será seguido por Marco Aurelio, así como por su hijo Lucio Vero (Fittschen y Zanker, 1992: 70-85, n.ºs 65-76).

Algunos autores han vinculado ese arquetipo de Elio Vero con el raro retrato juvenil de Adriano (Hannestad, 1974: 68, 70, 95-96), que aparece recogido en una representación monetar, pero que para el caso de los ejemplos en mármol se ha planteado la duda sobre si «sea un tipo juvenil del emperador, ya un retrato rejuvenecido al final de su vida o bien aluda a la sucesión de Aelio» (Nogales, 2011: 70), según denotaría el retrato de *Villa Hadriana* o el ejemplar conservado en el Museo del Prado, procedente de Italia (Schröder, 1993: 196-199, n.º 54, con lista de réplicas, que incluye 23 copias). Según se afirma en relación a este último: «El desarrollo de fórmulas nuevas para el retrato de Adriano podría estar relacionado con el recuerdo de su propia adopción, pero también con la adopción de Elio César en el año 136. El emperador se ve aún más joven que en las primeras monedas conmemorativas de su adopción en 117» (Schröder, 1993: 196). En todo caso, aunque hubiera sido creado a los comienzos del reinado de Adriano, se «recuperaría» la imagen en el arquetipo del nuevo César.

Algunos retratos identificados como de Elio Vero presentan variaciones con respecto a este modelo arquetípico, que afectan también a la disposición del flequillo, y que pueden venir propiciadas o por el

taller de elaboración o por el diferente período en que se realizan. Un ejemplo lo tenemos en la citada *villa* de Herodes Ático en Eva/Loukou Kynourias, según la interpretación de M. Galli (2017); así, considera que el ejemplar ya conocido –con la disposición más canónica del flequillo– sería realizado durante el reinado de Antonino Pío, mientras que el segundo ejemplar sería posiblemente obra anterior a la muerte de Adriano, pues la disposición del cabello y flequillo se acerca más a la del esquema de los retratos del emperador. Este autor añade que el paralelo más cercano para esta nueva pieza es el ejemplar de la colección de Petworth House, aunque hay ciertas diferencias en el peinado. Sin embargo, en la disposición del flequillo ese segundo retrato de la *villa* de Herodes Ático parece ser el paralelo más cercano para el ejemplar bético que estudiamos, a pesar de las roturas de este; así, ambos disponen dos grandes rizos centrales, el derecho más grueso y el izquierdo con la punta dirigida a la izquierda, seguido por otro rizo y una gran entrada en esa parte izquierda de la frente.

Del estudio de K. Fittschen (1999: 72-74) se deduce que el período en el que habría que enmarcar el mayor número de los escasos retratos conservados de Elio Vero corresponde a los últimos años del reinado de Adriano –entre el 136-138 d. C.– y los primeros del de Antonino Pío, aunque algunos pudieron situarse ya bajo el reinado de su hijo Lucio Vero, que ocupó el solio imperial, junto a Marco Aurelio como coemperador –que a la vez era su cuñado–, entre los años 161-169 d. C. (Fittschen, 1999: 72-73). No obstante este hecho es matizado por el análisis de los pedestales de estatua epigráficos dedicados a Elio César. J. M. Hojte (1999: 219) identifica 21 pedestales que debieron asociarse a estatuas dedicadas a él, de los cuales serían 16 pedestales estandarizados, uno de estatua colosal, otro ecuestre y un tercero situado en un arco triunfal, en *Avitta Biba*, mientras que los dos restantes serían indeterminados; cinco de ellos proceden de Italia (dos de Roma), seis de Asia Menor, dos de Grecia, tres de provincias nororientales y cinco del norte de África, siempre de ambientes urbanos, públicos o semipúblicos, nunca domésticos. Con respecto a la cronología, salvando la dificultad que supone el hecho de que no fue divinizado y, por tanto, no aparece citado como *Divus* en las inscripciones póstumas, al menos seis son erigidos antes de su muerte, once se datarían entre su muerte y la de Adriano<sup>2</sup> y cuatro serían posteriores a la muerte de Adriano (Hojte, 1999: 222). La conclusión es que estas dedicaciones se asocian en la mayor parte de los casos a representaciones del propio Adriano, formando parte de grupos dinásticos, que en algunos casos –como se ha dicho– sobrepasan el reinado de Adriano, pero que se vinculan más a la época de Antonino Pío

que a la de su hijo Lucio Vero, cuyo reinado está ya bastante alejado<sup>3</sup>.

Volviendo al retrato que nos ocupa podemos asimilarlo, según se ha dicho, de manera general, a las características del retrato de Elio Vero –tanto en los aspectos estilísticos como en detalles concretos fisiognómicos y del cabello y barba–, cuanto, de manera concreta, a ciertos ejemplares que se alejan un tanto de las piezas más cercanas al arquetipo creado entre los años 136-137 d. C., como ocurre con el retrato ya referido de la *villa* de Eva/Loukou Kynourias. Por otro lado, su comparación con el perfil de un retrato de Elio Vero conservado en el Vaticano (Fittschen, 1999: 73, n.º 9, lám. 121 a-b) nos parece significativa, pues presenta la misma estructura craneal y del rostro; en ambos retratos se puede observar, además, que sobresale el perfil de la frente y se retrotrae la barba por debajo del mentón, un detalle que se observa mejor en la imagen frontal, así como la posición del labio inferior, que sobresaldría ligeramente del superior bajo el grueso bigote, no conservado en ambas piezas. Incluso el aspecto general de la cabellera presenta ciertas concomitancias.

Desde una perspectiva formal, las proporciones alargadas del retrato de Medina Sidonia permiten su comparación con otros retratos del príncipe, que presentan una visión frontal con rasgos más enjutos, como es el caso de una cabeza del Museo del Louvre, de la antigua colección Borghese (Fittschen, 1999: 73, n.º 6, lám. 118) o, en menor grado, la cabeza de Nettuno, conservada en la colección de Holkham Hall (Fittschen, 1999: 72, n.º 3, lám. 116, a-b), pieza de altísima calidad en la que también se ha querido ver un retrato de Lucio Vero (Hannestad y Hojte, 2001), pero condicionado por una incorrecta restauración de la barba, restaurada siguiendo el modelo de este emperador (Fittschen, 2010: 226, fig. 8,2).

Frente a estas piezas conservadas, de gran calidad, el ejemplar bético presenta una elaboración más pobre, sobre todo en relación a la cabellera que, según se dijo, se había dejado solamente esbozada en todas las partes que no eran frontales. Es una práctica que es habitual en los talleres locales de la Bética, en que se tiende hacia una economía del esfuerzo, ahorrando aquellos detalles que no son esenciales para la visión y comprensión de la obra. Así lo refiere P. León al afirmar que ya desde época augustea se advierte en esas obras elaboradas en talleres béticos «la impronta inequívocamente provincial del apresuramiento y el descuido, que lleva a prescindir de los detalles, bien por corresponder a zonas poco visibles, bien por considerarlos superfluos» (León, 2009: 212). En esa forma de trabajo se incluye, además, la esquematización de los modelos, como parece que ocurrió en el caso que nos ocupa.

2. Ello coincide con lo expresado en la *Historia Augusta*, según antes se refirió, aunque no fueran estatuas colosales.

3. Según indica Hojte (1999: 226) no hay constancia de grupos dinásticos junto a su hijo Lucio Vero ya como emperador, pues el del foro de *Thamugadi* representa a este como joven príncipe (Fittschen, 1999: 32-33, n.º C6, lám. 60 c-e).



Un ejemplo que podemos destacar en el ámbito de la *Baetica* es un retrato descubierto a principios del siglo XX en las inmediaciones de Bobadilla (Málaga) y hoy conservado en el Museo de Antequera. Incluso fue identificado con un retrato local del propio Adriano (García y Bellido, 1949: 34-35, n.º 24, lám. 22) o bien como un retrato inacabado del mismo emperador pero datado a fines del siglo II d. C. o inicios del s. III d. C. (Baena, 1985: 236-242, n.º II, lám. I II, 1-2; *cfr.*, Rodríguez Oliva, 1993: 37); por el contrario, se trataría, como ya indicó M. Wegner (1953: 73-74), de un particular de época tardoadrianea fruto de un taller local, que quizás, como indica L. Baena (1985: 242), seguía el modelo del retrato de Adriano del denominado tipo Tarragona. Si bien difiere mucho de la pieza que analizamos, coincide con esta en la forma de algunos mechones del frente del cabello, especialmente en los dispuestos sobre las sienes, aunque es distinto el estilo, que efectivamente podría dar la impresión de no haber sido elaborado totalmente, y la forma del peinado y barba. En esa misma línea podemos referir otro retrato bético de un particular, aparecido en fecha más reciente en el contexto del foro de *Florentia Iliberritana* (Granada) que asimismo parece seguir ese modelo del tipo Tarragona de Adriano (Loza, Beltrán, Mancilla y Román, 2020). Aunque vinculado a una producción singular dentro de los retratos particulares de época adrianea, que conserva aún características de peinados de momentos trajaneos, se trataría también de una producción bética y, en este caso, sí hay una mayor semejanza en la forma de los rizos de la barba, con cortos mechones enrollados cuyo centro se marca con un golpe de trépano, así como en la forma de las orejas, con grandes y profundas conchas.

En el otro extremo del Imperio, en relación a la cabeza interpretada como Elio Vero y descubierta en Petra, también sus editores reconocen en ella una versión simplificada del modelo, así como es coincidente en el hecho de que aparezca solo semielaborada en la parte posterior (Kreihenbom y Weber, 2002). Por otro lado, si lo confrontamos con un retrato de un joven particular recuperado en Alcalá de Guadaíra (Sevilla) podemos apreciar la diferencia con una obra que, aunque procedente de la Bética, ha sido elaborada en un taller greco-oriental entre los años 140-160 d. C., como ha demostrado P. León (2009: 195-196, figs. 247-249); la cabellera se organiza mediante una «masa encrespada y alborotada de rizos gruesos o bucles cortos acaracolados, cuyas puntas marcan orificios trepanados... frecuente en Egipto y en Cirene» (León, 2009: 195), pero en este caso el tratamiento de los rizos es similar en toda la cabeza, sin distinción de los situados en el frente y en los laterales y parte posterior.

Los retratos imperiales importados de los talleres de Roma o de otros de primera fila, aparte de una mayor calidad, también siguen con mayor precisión los modelos oficiales, aunque coexistían en el territorio con aquellos producidos en talleres locales, que presentan diferencias con los prototipos, basadas en su propias

particularidades, en su manera de hacer, aunque, en definitiva, copiaban los mismos esquemas (*cfr.*, Zanker, 1983). A esta casuística responde esta cabeza de Medina Sidonia que sigue, en líneas generales, el modelo oficial, aunque se observa un estilo en la forma de trabajar el mármol que remite a la técnica de los talleres béticos, caracterizado por el esquematismo y la simplificación. De todas formas, su estado de deterioro impide profundizar en el posible paralelismo con la disposición de los rizos del flequillo de la segunda cabeza de la *villa* de Herodes Ático, a la que ya nos hemos referido.

La distribución de los testimonios de emperadores antoninos a lo largo del Imperio hace pensar que en el siglo II d. C. la estrategia en relación con la propaganda de la *Domus Augusta* no sería muy diferente de la que habían inaugurado Augusto y los julio-claudios con más de un siglo de antelación, repartiéndose las efigies de los emperadores y otros miembros de la *Gens Augusta* con gran profusión en Italia y las provincias, incluyendo en posición destacada las de los correspondientes príncipes sucesores (Boschung, 2002; para *Hispania*, Garriguet, 2005; 2006), aunque no siempre con representaciones pertinentes (Zanker, 1983). Si bien se refiere a un momento algo más tardío, al reinado de Marco Aurelio, su preceptor Marco Aurelio Fronto señala en una de sus epístolas a su distinguido discípulo esa circunstancia: *Scis ut in omnibus argentarii mensulis pergulis tabernis protectis vestibulis fenestris usquequaque ubique imagines vestrae sint volgo propositae, male illae quidem pictae pleraeque et crassa...* (Fronto, *Epistolario* 5, *Ad M. Caesare*, IV, 12. 4).

La valoración de la procedencia de los retratos conservados, así como de las inscripciones de pedestales de estatua parece indicar que la distribución de las esculturas de Elio Vero fue muy dinámica en su corto espacio de vida como príncipe heredero y en los años siguientes, testimoniando que las esculturas de los nuevos miembros de la familia imperial, especialmente de los herederos, se distribuían rápidamente por el Imperio, incluso en aquellas zonas o ciudades que estaban más alejadas de la corte. Las de Elio Vero se reparten de forma similar a las de Adriano y de Antonino Pío (Hofte, 1999: 229), aunque en ambos casos —de manera comprensible— el número de evidencias conservadas es mayor. En el caso de Elio Vero la mayor concentración de esas manifestaciones se sitúa en el área oriental del Imperio, cuando suele ser al revés; ello se justifica, por un lado, por la asociación de la figura del heredero a Adriano y el predicamento que este tuvo en las provincias orientales, así como, por otro lado, por la propia actividad política y cultural de Elio desde su cargo de gobernador de la Panonia, al que accedió inmediatamente después de su adopción; *dux et rector* de la *provincia* se le denomina en la *Historia Augusta* (*Aelius*, 3,2).

En *Hispania* no se conocía hasta el momento ningún retrato en bulto redondo de *Aelius Verus*, pero sí una dedicación epigráfica grabada sobre un altar de pequeñas dimensiones, según testimonia el

coronamiento de pulvinos, que procede del foro colonial de la capital de la Lusitania, *Augusta Emerita*, y que se conserva en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (n.º inv. 11912). Ante lo fragmentario de la inscripción se había interpretado originalmente que estuvo dedicada a Adriano o a Antonino Pío como César (Ramírez Sádaba, 2003: 91-93, n.º 25), pero corresponde realmente a Elio César (Gómez-Pantoja, 2007). A. U. Stylow y Á. Ventura sitúan la dedicación entre la muerte de Elio y la de Adriano, es decir, en la primera mitad del año 138 d. C., lo que justificaría la elección del formato de altar, consagrado al difunto en el espacio forense<sup>4</sup> (Stylow y Ventura, 2009: 480-481, n.º 8, figs. 29-30).

Dada la vinculación de Elio César a la figura del emperador Adriano, cabe también hacer referencia a las dedicaciones epigráficas y esculturas de este en las provincias hispanas, que presentan un panorama desigual, como se deduce de la completa síntesis llevada a cabo en fecha reciente por M. P. González-Conde (2019: 114-142). Entre las esculturas béticas podemos destacar la ciudad de *Italica*, patria del emperador, de donde procede el estupendo busto fechado precisamente a fines de su reinado o comienzos del de Antonino Pío (León, 1995: 80-81, n.º 22), por lo que bien pudo asociarse a otra representación de Elio, aunque esta no nos haya llegado. Deben considerarse también ciertas esculturas italicenses de época adrianea, de carácter ideal, que aparte de divinidades pudieron corresponder a representaciones heroizadas del propio emperador o de otros miembros de la *Domus Augusta*, destacando lógicamente el propio Elio Vero, como heredero, a pesar del tiempo limitado en que lo fue; así ocurre con una estatua acéfala *Hüftmantel* del teatro (León 1995: 50-51, n.º 7), un torso del tipo *Schulterbausch* del entorno del foro (León, 1995: 52-53, n.º 8) o la pierna derecha de una estatua imperial, con el apoyo del *paludamentum* y la espada, asimismo procedente del foro (León, 1995: 58-59, n.º 11). Por el contrario, D. Ojeda plantea ahora que la estatua monumental e idealizada de *Italica*, que apareció en 1788 junto a la del Trajano heroizado, tradicionalmente considerada como de Adriano (León, 1995: 48-49, n.º 6), corresponde realmente a otra representación del *Divus Traianus* (Ojeda, 2010); en todo caso demostraría la existencia de diversos programas imperiales de época adrianea en que se destacaba la figura del padre adoptivo del emperador, del *Optimus Princeps*, nacido en la propia *Italica*. De la misma ciudad, que fue convertida en colonia por Adriano, se identifica una dedicación a *Silvanus Pantheus* por la salud de este y de Sabina por parte de un liberto de esta última –pero la estatua correspondiente debía ser en todo caso de la divinidad–, así como un fragmento

epigráfico que solo con dudas pudo corresponder a Adriano (González-Conde, 2019: 115). Como indica esta autora «la visita de Adriano a *Hispania* debió provocar un gran número de iniciativas de las ciudades para llevar a cabo homenajes al Príncipe, en primer lugar, en la propia *Itálica* y en la *Bética*, pero también en el resto de la Península, incluyendo por supuesto la provincia *Hispania citerior*, en donde tenemos la seguridad de que estuvo alojado» (González-Conde, 2019: 117). El agradecimiento de la *provincia* por todas las mercedes concedidas por Adriano justifica la dedicación que se le rinde al emperador en *Tibur*, datada en el año 136 d. C., en la que se indica que se hace *ob liberalitates publicas... erga provinciam Hispaniam Baeticam...* (CIL XIV 4235). Realmente «el epígrafe agradecía la generosidad del monarca desde su ascenso al poder hasta el momento en que se erigía el monumento... El lugar elegido para el homenaje era la localidad en la que se encontraba la villa de Adriano, pero en donde también tenían propiedades algunos de sus compatriotas béticos, que habrían sido los responsables de la dedicación» (González-Conde, 2019: 151).

En resumen, las características fisiognómicas y estilísticas del nuevo retrato conservado en el Museo Municipal de Medina Sidonia parecen coincidir con las de las representaciones del César Elio Vero, y podría datarse seguramente su elaboración entre los años 137-138 d. C. Su adscripción a un taller provincial, seguramente bético, explicaría las diferencias evidentes con el prototipo de retrato oficial creado en el momento de su adopción por Adriano y su consideración como heredero. La presencia de este retrato imperial en la *Bética* se justificaría, como ocurre en la mayoría de los otros casos conocidos, por su vinculación con los programas imperiales de la *Domus Augusta* y, más concretamente, del propio emperador Adriano en la propaganda del nuevo heredero. Su singularidad radica en que se trataría del único testimonio escultórico documentado en *Hispania*, de donde solo contamos con un epígrafe procedente del foro colonial de *Augusta Emerita* grabado sobre un altar y dedicado a Elio Vero, seguramente tras su muerte. La mediocre conservación de la pieza del Museo de Medina Sidonia, con roturas que parecen haber sido hechas de manera intencionada, aunque desconocemos en qué circunstancias y con qué objetivos, resta valor a la consideración artística de la misma, como también el desconocimiento del lugar de descubrimiento, que dificulta su correcta contextualización histórica.

## REFERENCIAS

Baena del Alcázar, L. (1985). Retratos romanos imperiales de la *Bética*. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 51, 230-245.

Barnes, T. D. (1967). Hadrian and Lucius Verus. *Journal of Roman Studies*, 57, 65-79. DOI: <https://doi.org/10.2307/299345>

4. En fecha posterior, seguramente ya en el siglo III d. C., se grabaría otra inscripción por la otra cara, *In honorem dom(us) div(inae)...* (Stylow y Ventura, 2009: 481), con la reutilización del soporte, aunque no se borró la inscripción anterior.

- Beltrán Fortes, J. y Loza Azuaga, M. L. (2003). *El mármol de Mijas. Explotación, comercio y uso en época romana*. Mijas: Museo Histórico Etnológico de Mijas.
- Beltrán Fortes, J. y Loza Azuaga, M. L. (2020). *Provincia de Cádiz (Hispania Ulterior Baetica)*. *Corpus Signorum Imperii Romani*, España I, 8, Cádiz - Tarragona: Editorial Universidad de Cádiz - Institut Catalá d'Arqueologia Clàssica.
- Beltrán Fortes, J. y Loza Azuaga, M. L. y Montañés Caballero, S. (2018). *Esculturas romanas de Asido (Medina Sidonia, Cádiz)*. Cádiz - Sevilla: Editorial Universidad de Cádiz - Editorial Universidad de Sevilla.
- Boschung, D. (2002). *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*. Mainz: P. von Zabern.
- Carcopino, J. (1949). L'héritié dynastique chez les Antonins. *Revue des Études Anciennes*, LI, 262-321. DOI: <https://doi.org/10.3406/rea.1949.5636>
- Champlin, E. (1976). Hadrian's Heir. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 21, 78-89.
- Daltrop, G. (1958). *Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit*. Münster: Universität Münster.
- Fittschen, K. (1999). *Prinzenbildnisse Antoninischer Zeit*. Mainz: P. von Zabern.
- Fittschen, K. (2010). The Portraits of Roman Emperors and their Families: Controversial positions and unsolved problems. En B. C. Ewald y C. F. Noreña (Eds.). *The Emperor and Rome—Space, Representation, and Ritual* (pp. 221-247). Cambridge: Cambridge University Press.
- Fittschen, K. y Zanker, P. (1985). *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*. Mainz: P. von Zabern.
- Galli, M. (2017). Hadrian's Forgotten Heir: A New Portrait of Aelius Caesar from Eva-Loukou. *Gennadius Lectures 2017-2018 November 9*. Recuperado de: <https://vimeo.com/243812114>
- García y Bellido, A. (1949). *Esculturas Romanas de España y Portugal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Garzetti, A. (2014). *From Tiberius to the Antonines: A History of the Roman Empire AD 14-19*. New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315779096>
- Gómez-Pantoja, J. (2007). *Hispania Epigraphica*, 13, 110.
- González Fernández, J. (1996). *Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía. II*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- González Fernández, J. (2011). *Asido quae Caesarina*. En J. González y J. C. Saquete (Eds.). *Colonias de César y Augusto en la Andalucía romana* (pp. 273-287). Roma: L'Erma di Bretschneider.
- González Fernández, J. y Caballos Rufino, A. (1983). Die Messii Rustici. Eine senatorische Familie aus der Baetica. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 52, 157-171.
- González Fernández, J. y Montañés Caballero, S. (2014). CIL II 5407 y otros epígrafes de *Asido Caesarina*. *Habis*, 45, 283-300. DOI: <https://doi.org/10.12795/pixelbit.2014.i45.12>
- González-Conde Puente, M. P. (2019). *Las provincias de Hispania en los años de Adriano*. Madrid: Pórtico.
- Hannestad, N. (1974). The Portraits of Aelius Caesar. *Analecta Romana Instituti Danici*, 7, 68-95.
- Hojte, J. M. (1999). The epigraphic evidence concerning portraits statues of Hadrian's Heir L. Aelius Caesar. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 127, 217-238.
- Hojte, J. M. y Hannestad, N. (2001). Über K. Fittschen, Prinzenbildnisse antoninischer Zeit. *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 253(3-4), 196-205.
- Kreikenbom, D. y Weber, T. M. (2002). Un nouveau portrait d'Aelius Caesar à Petra. *Syria*, 79, 195-206.
- León, P. (1995). *Esculturas de Italica*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- León, P. (2009). El retrato. En P. León (Ed.). *Arte Romano de la Bética* (pp. 152-233). Sevilla: Fundación Focus-Abengoa.
- Loza Azuaga, M. L., Beltrán Fortes, J., Mancilla Cabello, M. I. y Román Punzón, J. (2020). Un singular retrato romano del *forum* de *Florentia Iliberritana* (Granada). *Zephyrus*, 85, 209-228. DOI: <https://doi.org/10.14201/zephyrus202085209228>
- Nogales Basarrate, T. (2011). Iconografía adrianea. En J. González y P. Pavón (Eds.). *Adriano. Emperador de Roma* (pp. 63-85). Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Oberleitner, W., Gschwantler, K., Bernhard-Walcher, A. y Bammer, A. (1978). *Funde aus Ephesos und Samothrake. Katalog der Antikensammlung. II*. Wien: Kunsthistorisches Museum.
- Ojeda Nogales, D. (2011). El Adriano colosal de Itálica. En J. M. Abascal y R. Cebrián (Eds.). *VI Reunión de Escultura Romana en Hispania* (pp. 239-247). Murcia: Scriptorium.
- Radatto C. (2019). A new and unnoticed portrait of Hadrian's first Heir, L. Aelius Caesar, in Rome's Casino Aurora? Recuperado de: <https://villaludovisi.org/2019/11/15/new-an-unnoticed-portrait-of-hadrians-first-heir-l-aelius-caesar-in-romes-casino-aurora>
- Ramírez Sádaba, J. L. (2003). *Catálogo de las inscripciones imperiales de Augusta Emerita*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.
- Rodríguez Oliva, P. (1993). Ciclos escultóricos en la casa y en la ciudad de la Bética. En T. Nogales (Ed.). *Actas de la I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania* (pp. 23-62). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Schröder, S. (1993). *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica. I. Los retratos*. Madrid: Museo Nacional del Prado.



Spyropoulos, G. (2021). The villa of Herodes Atticus at Eva/Loukou Kynouria. *Getty Research Journal*. Recuperado de: <https://www.academia.edu/44858096>

Stylow, A. y Ventura Villanueva, Á. (2009). Los hallazgos epigráficos. En R. Ayerbe, T. Barrientos y F. Palma (Eds.). *El foro de Augusta Emerita. Génesis y evolución de sus recintos monumentales* (pp. 453-524). Mérida: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Taylor, R. (2015). *Las canteras romanas de mármol de Almadén de la Plata (Sevilla, España). Un análisis arqueológico.*

(Tesis doctoral). Universidad de Sevilla. Sevilla. Recuperado de: <https://idus.us.es/handle/11441/28214>

Wegner, M. (1953). Römische Herrscherbildnisse des zweiten Jahrhunderts in Spanien. *Archivo Español de Arqueología*, 36, 67-90.

Wegner, M. (1988). Bildnis des Aelius Verus. *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes*, 58, 63-71.

Zanker, P. (1983). *Provinzielle Kaiserporträts Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*. München: C. H. Beck.