

X Reunião  
Escultura  
Romana  
na Hispânia

X Reunión  
Escultura  
Romana  
en Hispania

X Meeting  
of Roman  
Sculpture  
in Hispania

X  
Escultura  
*Roman*  
Romana *en*  
*Sculpture*  
na Hispânia  
*in Hispania*

2022

Portugal

Faro e Mértola

Algarve e Alentejo

27, 28 (Faro), 29 (Mértola)

Outubro / Octubre / October



## FICHA TÉCNICA

TÍTULO: Escultura Romana na Hispânia

*Escultura Romana en Hispania*

SUBTÍTULO: Atas do X Encontro Internacional de Escultura Romana na Hispânia,  
realizado em Faro e Mértola de 27 a 29 de outubro de 2022

*Actas de la X Reunión Internacional de Escultura Romana en Hispania,  
celebrada en Faro y Mertola los días 27 al 29 de octubre de 2022*

EDITORES: João Pedro Bernardes, Trinidad Nogales-Basarrate, Luís Jorge Gonçalves,  
Virgílio Lopes e Marco Lopes

EDIÇÃO: Universidade do Algarve – CEAACP

CONCEPÇÃO GRÁFICA – PAGINAÇÃO | ARTE-FINAL: Raquel Gil Ferreira

CAPA: Jorge dos Reis

ILUSTRAÇÃO DA CAPA: Cláudia Matos

IMPRESSÃO E ACABAMENTOS: LouresGráfica

DEPÓSITO LEGAL: 537062 / 24

ISBN: 978-989-9127-89-0

DOI: <https://doi.org/10.34623/b48f-2k76>

Os textos e o seu conteúdo são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores.



Centro de Estudos  
em Arqueologia  
Artes  
e Ciências do Património



UAlg  
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP, no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património [UIDB/00281/2020 – DOI: 10.54499/UIDB/00281/2020].

FARO / LISBOA, OUTUBRO DE 2024

# Retratos imperiales y oficiales de *Augusta Emerita* Una aproximación<sup>1</sup>

Trinidad Nogales Basarrate

M.<sup>a</sup> José Merchán García<sup>2</sup>

**Resumen:** Estudio de conjunto sobre la iconografía imperial y oficial romana en la capital de *Lusitania, Augusta Emerita*, colonia fundada por Augusto en el 25 a.C. Se analiza la relación entre el auge del retrato imperial y el impulso del culto imperial, así como la propaganda política y el retrato oficial, como expresión de la iconografía pública. El trabajo revisa la evolución del retrato imperial y oficial desde época augustea hasta el siglo V d.C., especialmente en obras públicas, pero también en ambientes privados.

**Palabras claves:** Iconografía imperial y oficial romana. *Augusta Emerita (Lusitania)*. Retratos.

## Roman Imperial and Official Portraits from Augusta Emerita An approach

**Abstract:** Joint study on the Imperial and Official Roman iconography in the capital of Lusitania, Augusta Emerita, a colony founded by Augustus in 25 BC. The relationship between the rise of the imperial portrait and the impulse of the imperial cult is analyzed, as well as the political propaganda and the official portrait, as an expression of public iconography. The work reviews the evolution of the Imperial

---

<sup>1</sup> Proyecto “*Augusta Emerita*: modelo urbano, arquitectónico y decorativo en Lusitania-I” (PID2020-114954GB-I00). Programa Estatal de Generación del Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad. Ministerio de Ciencia e Innovación.

<sup>2</sup> Trinidad Nogales Basarrate. Museo Nacional de Arte Romano, C/ José Ramón Mélida s/n, 06800 Mérida. [trinidad.nogales@cultura.gob.es](mailto:trinidad.nogales@cultura.gob.es)  
M.<sup>a</sup> José Merchán García. Facultad de Educación y Psicología. Avd. de Elvas, s/n. Universidad de Extremadura. [mjmerchan@unex.es](mailto:mjmerchan@unex.es)

and Official portrait from the Augustan period to the 5th century AD, especially in public works but also in private settings.

**Keywords:** Imperial and Official Roman Iconography. Augusta Emerita (Lusitania). Portraits.

Hasta el presente no existe un estudio completo sobre el retrato imperial y oficial romano en *Augusta Emerita* (Nogales, 2021), a diferencia del análisis del retrato privado (Nogales, 1997). Los trabajos al respecto son numerosos artículos donde el retrato imperial y oficial emeritense se analiza en casos concretos e individualizados, o bien visiones genéricas, que sería prolijo enumerar<sup>3</sup>.

Ante esta carencia, nos planteamos en este estudio preliminar realizar una primera aproximación al fenómeno del retrato imperial y oficial emeritense, dada su entidad y la abundante información que en el presente poseemos, pues en la actualidad tenemos computados un total de 23 retratos escultóricos que se corresponden con efigies imperiales y oficiales en bulto redondo o relieve. A ello, lógicamente, se podrían unir los numerosos cuerpos estatuarios acéfalos que, iconográficamente y por contexto, se corresponderían con estatuas imperiales y oficiales, pero que por razones de extensión no hemos incluido. No obstante, nuestra pretensión es ampliar este estudio dando forma a una futura monografía.

Como método de trabajo hemos comenzado por definir una nomenclatura clara y precisa al respecto del contenido del estudio, el retrato imperial y oficial, dos variantes de la iconografía pública que incluyen las efigies de emperadores, familia imperial y personajes estrechamente ligados a ellos.

Analizamos las obras pétreas, especialmente marmóreas, pues son las mayoritariamente expresivas del fenómeno del retrato imperial y oficial, aunque también incorporamos los retratos metálicos escultóricos, excluyendo los numismáticos. En el caso de *Augusta Emerita* poseemos evidencias de retratos imperiales y oficiales en bronce (Nogales y Murciano, 2019), que se integraban en una producción provincial lusitana de gran

---

<sup>3</sup> *Vid.* el capítulo dedicado a la escultura en el repertorio de bibliografía arqueológica emeritense: Velázquez 2010: 95-108.

envergadura, como los ejemplos estatuarios públicos de *Norba* (Cerrillo y Nogales, 2010 y 2014) y *Metellinum* (Nogales, Guerra y Marcos, 2023), especialmente notables en época augustea (Nogales, 2024).

En líneas generales encontramos un retrato imperial y oficial mayoritariamente alto imperial, descendiendo la producción a medida que la cronología avanza en el tiempo, tanto por su usual amortización como por el cambio de soportes iconográficos en la tardoantigüedad (Nogales, 2014). Dominan las obras masculinas a las femeninas, lo cual es lógico por el especial rol político y representativo de los varones frente a las mujeres. En cuanto a los tipos estatuarios son muy definidos y conocidos, pues constituyen clichés que se reiteran por todo el imperio (Niemeyer, 1968; Garriguet, 2001). Las estatuas femeninas, no obstante su menor número, atesoran también variantes estatuarias muy significativas y de gran calidad (Alexandridis, 2004), siendo *Augusta Emerita* un claro ejemplo de esta presencia pública de imágenes de género femenino (Nogales, 2021a). El material más común es el mármol regional de las canteras de Estremoz, *pagus marmorarius* de la nueva colonia, constatándose también, aunque en menor proporción, algunas piezas de mármoles importados de *Luni* (Carrara) (Nogales, Gonçalves y Lapuente, 2008). Las obras en materias suntuarias apenas se han conservado por las razones aducidas, pero hay evidencia epigráfica.

### **Augusto y el nuevo modelo de retrato público**

Del emperador Augusto se posee el mayor número de retratos, públicos y privados, dispersos por todo el Imperio, lo que le hacía omnipresente (Zanker, 1997 y 2013). Su efigie se puede categorizar en varios tipos (Fittschen, 1991; Boschung, 1993; Zanker, 2013), divididos cronológicamente por la etapa anterior al ascenso al poder, la toma del *Imperium* y su definitiva consagración como *Divus*.

En la nueva colonia emeritense tenemos documentados dos tipos de retratos del *Princeps* (Nogales y Sánchez, 2022). Si bien la calidad de ellos es muy diversa, es interesante constatar que la efigie del fundador de la colonia penetró tempranamente en la iconografía oficial colonial, siguiendo los parámetros de sus retratos difundidos por todo el Imperio.

No era algo anómalo, dado que las acuñaciones emeritenses presentan al *Princeps* en sus distintos tipos (Gozalbes, 2016), y en consecuencia su efigie debía ser familiar para los locales, a través de las monedas que circulaban en la colonia (Velázquez y Sardiña, 2024).

Del que podríamos considerar el primer tipo retratístico de Augusto, el llamado tipo Octaviano, poseemos dos ejemplares muy distintos. Por un lado, una cabeza-retrato mayor del natural y de gran calidad (Nogales, 1999 y 2023) (Fig. 1 B) que, aunque hallada en el peristilo del teatro, consideramos que debe relacionarse con el primitivo frente escénico (Nogales, 2007a; Nogales 2023). La obra denota una experta mano artística, pues tanto el tratamiento de sus facciones como del cabello, a pesar del deterioro, demuestran la solvencia del escultor, conocedor de los patrones de Roma y quizá formado en esos círculos capitalinos.

Por otro lado, encontramos una segunda cabeza-retrato del mismo tipo (Nogales y Sánchez, 2022) (Fig. 1 A), de tamaño natural y que fue elaborada aparte del cuerpo, pues conserva fracturado el apéndice de inserción con la perforación para el vástago de fijación. La obra es de menor calidad a la precedente, lo que nos ha inclinado a considerar que es producto de un taller local que se limita a plasmar el tipo bien conocido de Augusto en las monedas locales (Nogales y Sánchez, 2022), reiterando miméticamente los tics del tratamiento del cabello de movidos y largos mechones. Lo interesante, a nuestro juicio, es que de manera muy pronta se comienzan a ejecutar retratos del benefactor colonial, y en esta rápida respuesta tienen cabida tanto las obras de afamados artistas como piezas de segundo rango de nuevos escultores locales que se van formando en el arte del retrato, sin duda guiados por maestros expertos.

A diferencia de los anteriores, el retrato de Augusto con *velatio capitis* (Fig. 1 C), hallado en las excavaciones del *aula sacra* del peristilo del teatro, responde al patrón ya maduro del *Princeps*. Se trata de una obra excepcional elaborada en mármol de *Luni* y adscrita a un taller metropolitano (Nogales, 2007a; Nogales, 2023). La pieza, vinculada con un espacio de culto imperial en el teatro (Nogales, 2007) donde se localizaba un ciclo dinástico julio-claudio que hemos redefinido en su ubicación e identificación (Nogales, 2023), debió integrarse en los ciclos iconográficos con la llegada al poder de Tiberio, cuyo retrato oficial acompañaba al de su padre adoptivo. Creemos que, dada su cronología, pudo formar

parte de la ornamentación estatuaria del primitivo frente escénico en granito estucado (Röering, 2010), habida cuenta de que la datación que se concede a la construcción de la *porticus* donde se ubica el *aula sacra*, en la que se encontró el ciclo estatuario, se sitúa en época flavia (Nogales, 2023: 248-262, 286-290).

Ligado estrechamente con Augusto estaba su yerno, Marco Vipsanio Agrippa (Roddaz, 1984 y 1993). Este prometedor personaje, integrado en la familia imperial por expreso deseo de Augusto, debió ejercer como patrono de la colonia en sus primeros años, de ahí que no fuera extraño que en el monumento por él impulsado, el teatro, hubiera de colocarse una estatua en su honor, teniendo en cuenta la evidencia epigráfica de su protagonismo y presencia (Nogales, 2007). Pero, a nuestro juicio, no ha llegado ninguna efigie estatuaria que se pueda identificar con claridad con Agripa, pues su retrato es bien conocido (Romeo, 1998).

Debemos a W. Trillmich la identificación en la colonia de dos efigies del *patronus coloniae*, *Marcus Vipsanius Agrippa*: una cabeza-retrato en bulto redondo y un relieve.

La cabeza-retrato masculina en bulto redondo es de mármol, de procedencia posiblemente local, y de tamaño natural. Se relacionaba con el denominado almacén del teatro, por lo que en su día la interpretamos como un retrato particular de cronología claudia (Nogales, 1997), pues al considerar que no poseía procedencia cierta entendimos que había sido guardado en el monumento sin relación constatada con este recinto, hecho frecuente en estos momentos. Trillmich hace unos años, tras cotejar la información de los materiales de excavaciones (Trillmich, 1995), determinó su procedencia del frente escénico e identificó la obra con un retrato de Agripa (Trillmich, 2012). Sin embargo, en el estudio de la decoración del frente escénico no está integrado como parte de ésta este retrato (Ojeda, 2018), quizá porque su procedencia nunca se aseguró que fuera del teatro.

A nuestro juicio, si bien el carácter masivo de la cabeza es coincidente con la iconografía de Agripa, la articulación del peinado en su flequillo y en la zona alargada tras las orejas, no parece adecuarse a los tipos analizados. El cabello frontal en la imagen de Agripa es más movido, de mechones más largos, recordando los patrones de Augusto. En consecuencia, no nos atrevemos a aseverar su identificación con pleno convencimiento.

La segunda imagen de Agripa identificada por Trillmich (1986) es un relieve histórico procedente a nuestro juicio de un monumento conmemorativo

del foro colonial, quizá un altar, donde se narraba la historia de la nueva colonia en sus albores, pues la escena podría representar el acto religioso de su fundación *ex novo*, teniendo como personaje principal al que debió ejercer como patrono de la nueva colonia (Nogales, 2000, 2000a y 2007: 495-497, fig. 12). Una imagen decisiva en la propaganda política colonial.

De la gran matriarca Livia (Winkes, 2000), presente en las monedas eme-ritenses (Velázquez y Sardiña, 2024), no se han conservado efigies escultóricas de gran formato, que sin duda hubo de haber tanto en el teatro como en los foros (Nogales, 2007). En su día se planteó la posibilidad de que la gran estatua colosal de Ceres del teatro fuera una deificación de Livia, fenómeno por otra parte frecuente en recintos de culto (Nogales, 2021b). La hipótesis, sin dejar de ser sugerente, se debe descartar (Ojeda, 2018).

Del recinto del foro provincial proceden tres piezas de bronce de tamaño medio que hemos interpretado como *simulacra*, estatuillas de culto procesionales realizadas en bronce que representan a Livia, Tiberio y un posible *Genius* (Nogales, 2007; Nogales y Murciano, 2019). Las tres piezas, dado su tamaño, no permiten una identificación exhaustiva, pero aluden a los dos miembros principales de esta nueva saga claudia, Livia y Tiberio, ascendida al poder tras la muerte de Augusto.

La pequeña figura de Livia en bronce (Fig. 2 A) sigue un patrón estatuario velado de tipo orante y la iconografía de su retrato, especialmente del peinado, responde al tipo monetar de *Salus* (Goethert, 1952). La existencia en la zona trasera de la pieza de la inscripción PRO la interpretamos como una invocación en una ofrenda, tal vez relacionada con la curación de la Augusta en el año 22 d.C., tras su grave enfermedad (Pro salute), y los numerosos honores recibidos, además de implicar que la estatuilla podría ser su personificación en el acto ceremonial (Nogales, 2021b).

### **La dinastía julio-claudia como paradigma de las sagas familiares**

El retrato de Augusto impregnó toda la iconografía de sus herederos (Pollini, 2013), la dinastía sucesoria de los julio-claudios (Massner, 1982). Los retratos de estos personajes, especialmente los masculinos, poseen ese aire de familia que hace compleja su precisa identificación (Kiss, 1975) si no existe una evidencia epigráfica. A ello se unió el fenómeno

del culto imperial (Nogales y González, 2007) y la gran eclosión de las imágenes dinásticas que poblaron todos los recintos oficiales de manera muy nutrida (Boschung, 1990 y 2002; Rose, 1997). Las series julio-claudias (Cesarano, 2015 y 2015a) son, con diferencia, las más abundantes, y en la Península Ibérica se contabiliza un nutrido número de estos ciclos (Cesarano, 2020).

El retrato de Tiberio se hace presente en *Augusta Emerita* en tres interesantes ejemplos. Una estatua-retrato de gran calidad procedente del peristilo del teatro (Nogales, 2023) (Fig. 2 C) es una efigie de tamaño natural del llamado a ser nuevo emperador, siguiendo el tipo denominado de la adopción (4 d.C.). El joven sucesor se imbuje de un aura oficial y se integra en el grupo dinástico presidido por Augusto *capite velato* junto a un joven príncipe julio-claudio, quizá Druso el menor, acompañados de otros personajes togados, presumiblemente miembros de la familia y figuras oficiales en la colonia (Nogales, 2023).

Como mencionamos anteriormente, del área del foro provincial procede el *simulacrum* en bronce que representa a Tiberio (Fig. 2 B). El emperador viste la toga y lleva corona, sin que se aprecie su tipología. El recinto, dedicado por Tiberio a Divo Augusto, debía contar con ciclos familiares estatuarios, que hemos analizado en relación con la iconografía del culto imperial emeritense en este recinto religioso público (Nogales, 2007).

Una impresionante cabeza-retrato colosal imperial en mármol (Fig. 2 D), identificada como Tiberio (Nogales y Murciano, 2014/2015) tocado con corona metálica, es la tercera efigie. A pesar del lamentable estado de conservación la iconografía de Tiberio se puede percibir tanto por la morfología de la cabeza, tendente a su característica triangulación con su amplia frente y afilada barbilla, como por los restos de mechones que conformarían su característico peinado. El tamaño colosal y la presencia de la diadema metálica hacen pensar en un contexto monumental de este retrato imperial, que tanto podría integrarse en una estatua de proporciones notables, como en un acrolito (Despinis, 2004).

Un capítulo esencial de los retratos de este período histórico julio-claudio lo constituyen las imágenes de sus mujeres<sup>4</sup>. Conforman un nutrido grupo familiar caracterizado por la posesión del poder y su lucha (Castellano, 2021).

---

<sup>4</sup> Numismática: Chausson 2019 (con bibliografía anterior).

En el teatro emeritense se localiza un espléndido retrato (Fig. 3 A), muy dañado, de *Agripina minor* (Trillmich, 1995; Nogales, 2021b: 383), que hemos puesto en relación con uno similar del foro de *Conimbriga* (Nogales y Gonçalves, 2004). La augusta emperatriz, diademada, se muestra en todo su esplendor, y sigue un modelo bien conocido, denominado tipo Parma por el ejemplar de la Basilica de *Velleia*, fechado en los años de su matrimonio con Claudio cuando es designada Augusta, en torno al año 50 d.C.

Del templo de culto imperial (llamado de Diana) procede un espléndido retrato, elaborado para encajar y ligeramente mayor del natural, que también muestra a *Agrippina Minor* diademada (Nogales, 2021b: 382) (Fig. 3 B). Allí formaba parte de una serie dinástica que en su día identificamos (Álvarez y Nogales, 2003).

Existe abundante evidencia epigráfica de retratos de personajes de la familia imperial: además de los epígrafes monumentales dedicados al *patronus coloniae* M. Agripa, hay fragmentos de tres placas de mármol con las menciones de Agripa y sus dos hijos Lucio y Gayo César (Nogales, 2007: 460, fig. 1 d,e y f) que, por sus dimensiones, cubrirían bases estatuarias. Además, se constata la existencia de un pedestal estatuario de granito que menciona a *Iulia Maior*, la única hija de Augusto, sobre el que quizá fuera una estatua de bronce (Nogales, 2021b: 376). Este conjunto formaría un ciclo familiar presumiblemente erigido en el teatro antes de la muerte de *Agrippa* en el 12 a.C.

Un epígrafe amortizado como pieza heráldica con inscripción a *Agrippina minor* (Nogales, 2021b: 383, fig. 2 D) también ha sido interpretado como un pedestal para una estatua de *Agrippina*, que se ubicaría en el foro provincial, en una de las antas del acceso a la escalinata del templo. Se plantea que quizá haciendo *pendant* iría otro pedestal semejante con la estatua de su hijo Nerón (Röring y Trillmich, 2010).

En este mismo espacio se halló un pedestal dedicado a *Divo Augusto*, en el que cobra especial relevancia el papel de la *Diva Augusta*, Livia. La pieza está fechada a partir del 42 d.C., en época de Claudio, cuando Livia es deificada. El pedestal sujetaría, posiblemente, dos figuras de Livia y Augusto de bronce (Edmondson, 2007).

## Los flavios y su imagen en *Augusta Emerita*

El impulso peninsular en el proceso de municipalización durante la dinastía flavia (Andreu, 2004), que conllevó un esfuerzo para monumentalizar los grandes espacios públicos urbanos existentes y fomentar el culto imperial y su traslación a la estatuaria (Rosso, 2007), no se corresponde con el número de efigies imperiales y oficiales de este periodo conservadas en *Augusta Emerita*, que es nulo. En el caso de los emperadores flavios (Wegner, 1966; Cain, 1993) es claro que el proceso de *damnatio*, particularmente en el emperador Domiciano, debió influir en la desaparición o “reconversión” de sus estatuas y efigies. En cuanto a las imágenes femeninas, bien conocidas por las fuentes y documentos (Alexandridis, 2004; Rosso, 2007; Fernández-Uriel, 2021) apenas han llegado a mostrar ejemplos en *Augusta Emerita*.

Podemos afirmar que, obviamente, existieron, pues las thoracatas del frente escénico del teatro han sido identificadas con los miembros de la dinastía flavia, a pesar de no conservar el retrato (Ojeda, 2018). Además, sendos pedestales estatuarios, uno dedicado a *Divo Tito* (Ramírez Sádaba, 2003) y otro a *Domitia*, en este caso quizás haciendo *pendant* con otro dedicado a Domiciano (Gordillo, 2018), dan cuenta de la existencia de estatuas retratos de la familia imperial flavia.

## El siglo II. Emperadores hispanos, Trajano y Adriano. La sucesión antonina y el siglo III

La presencia de hispanos en el poder, Trajano (Almagro-Gorbea y Álvarez, 1998; González, 2000) y Adriano (Cortés y Múñiz, 2004), supuso un auge de la política edilicia peninsular (Nogales y Álvarez, 2017). Esa densa actividad provincial constatada bajo los reinados de Trajano y Adriano se acompañó de una nutrida difusión de imágenes de ambos emperadores (Bergmann, 1997) y de la familia imperial (Wegner, 1956). En ellos, Trajano muestra una efigie concisa y adusta, mientras que Adriano acuña una visión de sí mismo que renovará la imagen imperial en lo sucesivo.

Se constatan importantes reformas en el teatro emeritense en época trajanea (Nogales, 2021), documentadas ampliamente por la epigrafía y la arquitectura decorativa. Pero no se han conservado en la colonia efigies o tipos estatuarios de ambos emperadores hispanos, por otro lado, bien conocidos (Ojeda, 2011).

Un gran fragmento colosal en mármol de una cabeza masculina ha sido interpretado como una efigie de Trajano (Ojeda, 2017) a partir de los detalles del cabello y del tratamiento de su ojo, con ciertos rasgos en su globo y párpado, que han permitido relacionar esta obra con la iconografía del *optimus princeps* (Gross, 1940; Parisi Presicce et al., 2017). La dimensión colosal suele desdibujar ciertos detalles en los rostros humanos en esa escala (Kreikenbom, 1992; Ruck, 2007), de ahí la dificultad de identificar ciertas pautas iconográficas en las piezas de este tamaño.

El fragmento se había puesto con anterioridad en relación con un posible monumento dedicado al triunfo en las guerras cántabras, pues se consideraba pertinente a una cabeza de bárbaro (Trillmich, 2015). Ambas opciones, ya sea la de asociarlo con Trajano como vincularlo a un monumento conmemorativo, no dejan de plantearnos aún numerosas dudas al respecto. En nuestro criterio es complejo que tres piezas, de distinto formato y procedencia, sean del mismo monumento. Tampoco vemos con absoluta claridad rasgos de Trajano en el fragmento indicado.

En las excavaciones del recinto de la Alcazaba, en un espacio sin contexto arqueológico, se localizó un fragmento de una cabeza-retrato de Adriano de tamaño natural (Ayerbe, 2001), al que le falta buena parte de su zona posterior (fig. 4 A). La pieza, de calidad mediana, está realizada en mármol regional de Estremoz, lo que supone que su manufactura la realizaría un taller local, aspecto que coincide con el tratamiento bastante estereotipado de la obra.

Si seguimos la evolución de los retratos de Adriano el nuestro estaría integrado dentro de los primeros tipos datados en su llegada al poder entre 117-120 d.C., donde el cabello tiene un cierto orden y la barba está todavía recortada (Nogales, 2009), lejos del juego de rizos profusos, tratamiento del ojo y frondosidad en su barba de retratos posteriores.

Una cabeza retrato de Lucio Vero (161-169) (Nogales, 1993), ligeramente menor del natural, es otra evidencia de la iconografía antonina en el solar emeritense (Fig. 4 B), y quizá también de procedencia de ambiente particular, dado el reducido tamaño de la obra, que encajaría mejor en estos espacios domésticos, donde los *sacraria* solían poseer efigies imperiales. Su deficiente estado de conservación, pues ha perdido prácticamente toda su pátina original, dificulta determinar su tipo exacto, pero su iconografía no

deja lugar a dudas por la abundante barba y espesa cabellera rizada trabajada a golpes de trépano.

Procedente de un área periurbana es un busto-retrato del emperador Septimio Severo (Fig. 4 C) (191-211) muy bien conservado (Nogales, 2020). De tamaño menor del natural, se muestra desnudo, comprendiendo los pectorales, arranque de los brazos y cabeza, que se vuelve ligeramente hacia su derecha, donde dirige su mirada. Presenta una característica barba partida en dos, el bigote rodea las comisuras de los labios, confundiéndose con la barba. Por su peinado, rizado y con cuatro bucles cortos cayendo sobre la frente, con pequeños golpes de trépano apenas perceptibles, se adscribiría al tipo “Serapis” acuñado en la iconografía del emperador entre 200 y 210 d.C. En el plinto, por la zona delantera, se abre una cartela rematada en los lados por volutas muy elementales, donde posiblemente iría la inscripción pintada.

El siglo III d.C. inicia una etapa de disminución de imágenes tanto cualitativa como cuantitativamente. Los talleres comienzan un proceso de cambio imparable que afectará a los centros de producción y sus tipos y encargos.

### **Constantino y la transformación de la imagen hacia el siglo V**

En el siglo IV, en época del emperador Constantino, están documentadas grandes obras públicas en *Emerita*: las reformas del teatro y del circo, que denotan una gran pujanza de la ciudad, dentro de un contexto histórico que evoluciona notablemente en el terreno de la imagen imperial y oficial (Arce, 1982, 2002 y 2003; Nogales, 2014).

En el teatro hemos identificado fragmentos colosales estatuarios que en su día interpretamos como parte de ciclos iconográficos constantinianos (Nogales, 2006/2007; Nogales, 2007; Nogales, 2014). Y estas imágenes debían ir acompañadas de retratos que, por desgracia, no se han recuperado.

Procedente también del teatro es un relieve con escena de victoria imperial, conservado en el MNAR (n° inv. 697), y que creemos relacionado con los fragmentos estatuarios colosales precedentes (Nogales, 2014). El emperador a caballo se ha identificado tanto con Maximiano Hercúleo (Arce, 1982: 359) como con Constantino (Trillmich, 1997; Trillmich,

2004; Vidal, 2005). En la imagen el *princeps* está bajo la protección de Victoria sometiendo a un enemigo caído ante un trofeo militar. Como ya hemos citado en otros estudios, el relieve podría haberse ubicado en la base de una estatua colosal siguiendo los modelos de Roma (Nogales, 2007: 478).

En contraste con las imágenes colosales constantinianas, se documentan en *Emerita* piezas de formato reducido, posiblemente integradas dentro de grupos o conjuntos menores domésticos. De procedencia desconocida, pero que por su tamaño debía estar en un contexto quizá privado, es una cabeza-retrato de pequeño formato, seccionada en la base del cuello, por lo que no es posible determinar si era simplemente un busto, cabeza para insertar o parte de una estatua menor (Fig. 5 A) (Nogales, 2014: 120-121, fig. 7.3). A pesar de estar completa, sus rasgos se han desdibujado por la erosión frontal, sobre todo, la nariz y la boca. El personaje es un varón joven, con barba corta, no muy abundante, y peinado con largos mechones que componen un recto flequillo sobre la frente, partido en dos en el centro con la característica horquilla de mechones que se abren. Está tocado con la *corona civilis*, lo que implica su estatus imperial. Este detalle y el análisis de las facciones llevaron a Arce a identificarlo con Crispo (305-326 d.C.) (Arce, 1974), hijo de Constantino. Dada la pujanza de la colonia en época constantiniana, es pertinente que uno de los hijos de Constantino, cuya presencia en *Augusta Emerita* está acreditada por la documentación epigráfica de importantes obras públicas, pudiera hacerse presente en ambiente privado (Nogales, 2014 y 2020: 318-319, fig. 1 e).

La segunda pieza menor, debido a su formato y quizá por su extraña morfología, ha pasado desapercibida en los catálogos peninsulares, a pesar de que apareció en las excavaciones emeritenses de 1789. Estuvo en las colecciones del Real Gabinete de Historia Natural y pasó en el siglo XIX a la colección del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, donde hoy se conserva.

Se trata de una cabeza de formato menor, realizada en un material que parece alabastro, y representa a un emperador del Bajo Imperio, (Fig. 5 B), tocado por corona de laurel (Nogales y Barrero, 2009; Nogales 2014: 120-121, fig. 7.4). Dadas las dimensiones reducidas es complejo determinar si pertenecía a una estatua completa de bulto redondo o si era para encajar en el cuerpo trabajado aparte. Tras analizar el estilo del

tratamiento tanto del peinado como de las facciones, nos lleva a fechar esta obra a partir de fines del siglo IV d.C., encontrando paralelos en los retratos de Valentiniano I, Valente o Graciano (Nogales y Barrero, 2009).

Para finalizar esta enumeración, en el ambiente de las *villae* del territorio emeritense debemos situar una obra excepcional (Fig. 5 C), el llamado *Missorium* de Teodosio (Almagro et al., 2000). La pieza se ha atribuido a una *officina* de Constantinopla, lo que demuestra los importantes lazos artísticos entre este lejano y remoto occidente del imperio y los grandes centros de producción de Oriente. La imagen del emperador emplea un soporte de metal precioso, algo que no era nada nuevo en el ambiente del culto al emperador, en este caso como un objeto suntuario, votivo.

El emperador y su corte, que repite un esquema bien conocido (Kiilerich, 2000), sustituye en estas obras las esculturas precedentes marmóreas, que habían ido desapareciendo progresivamente entre fines del siglo III y el siglo V d.C. Una sociedad, desde el bajo imperio, que transita hacia un nuevo lenguaje iconográfico.

## **Materiales y talleres**

En la primera fase iconográfica de la, entonces, recientemente creada colonia *Augusta Emerita* se utilizarían preferentemente piedras locales, pero, dada la mala calidad de granitos y calizas autóctonos, dentro de la retratística esta fase más temprana sería probablemente en bronce (Nogales, Guerra y Marcos, 2023). No obstante, los retratos en bronce y otros metales preciosos que han llegado hasta nuestros días son muy escasos, pues dado su valor fueron obras amortizadas masivamente desde la antigüedad (Rodríguez Oliva, 1990; Nogales, 1990), sin olvidar la complejidad de su conservación en condiciones normales por su trabajo de fusión en hueco y por partes, lo que los hacía también más vulnerables en su despiezado y reemplazo (Lechtmann y Steinberg, 1970; Haynes, 1992; Lahusen y Formigli, 2001).

En el caso que nos ocupa, cabe mencionar los *simulacra* datados ya a inicios de esta era que se han identificado con Livia y Tiberio. De este primer siglo también se conserva memoria de la que sería una estatua en bronce dedicada a Divo Augusto y Diva Livia en un pedestal epigráfico,

así como otra dedicada a *Iulia Maior*, la hija de Augusto. Igualmente, uno de los escasos elementos que podemos relacionar con la retratística imperial del periodo flavio es el pedestal que nos habla de que se le dedicó una estatua de oro a Divo Tito. Aunque, sin duda, debieron existir otros muchos ejemplares de estatuaria imperial elaborados en metales preciosos, el último de los que conocemos pertenecería ya al postrer periodo imperial. Se trataría del *missorium* realizado en plata en la que aparecen retratados Teodosio y parte de su familia.

Esto es, solo han llegado hasta nuestros días 3 ejemplares correspondientes a la primera y última etapa de la presencia romana en suelo emeritense. Gracias a la epigrafía, conservamos la memoria de otros tres.

El resto de la representación imperial en forma de retrato bien sea en bulto redondo, o bien en relieve, se llevó a cabo, preferentemente en mármoles locales, aunque no es desdeñable la presencia de mármol de importación. Como realizadas en mármol de Luni se han clasificado dos de las tres cabezas de Augusto que se conservan (Lapiente et al., 2014). Un retrato de Tiberio y otro más representando a un príncipe julio-claudio serían también realizados en mármoles de importación, aunque sin especificar procedencia (Nogales et al., 2015). Por último, una cabeza identificada como Antonia, madre de Claudio, fue elaborada en un mármol de grano fino de posible procedencia foránea, aunque esto está todavía por confirmar. Es decir, todas las esculturas emeritenses elaboradas en mármoles de importación que se conservan pertenecen al periodo augusteo/julio-claudio. En otro tipo de material lapídeo, el alabastro, que habría sido, casi con total seguridad de importación, estaría labrada la cabeza perteneciente a un emperador del siglo IV.

Los restantes retratos conocidos habrían sido elaborados en mármoles locales, procedentes en su mayoría de las canteras de Borba-Estremoz, como ya se ha apuntado a lo largo del texto. Ocho de ellos pertenecerían a época augustea y julio-claudia, tres a la dinastía Ulpio-Aelia y los otros tres serían los de Septimio Severo, Crispo y el identificado como Maximiano Hercúleo o Constantino y, por tanto, estarían datados en los siglos III-IV.

Las diferentes calidades de los mármoles y de su labra, nos habla también de la posible procedencia de los talleres que elaboraron estos retratos. Sobre los talleres escultóricos en *Augusta Emerita* existe una amplia bibliografía (Nogales, 2009a), con piezas que fueron trabajadas en serie,

como los togados del foro (Trillmich, 2006; Nogales, 2009a) o las thora-catas flavias del teatro (Ojeda, 2018).

En un primer momento, las piezas de mayor relevancia serían importadas directamente de Roma, realizadas en mármoles foráneos por maestros metropolitanos, hasta que los artistas locales adquirieran la habilidad suficiente para hacerlos, ahora ya sin necesidad de importar el mármol, dada la calidad del material que se empieza a extraer masivamente de las cercanas canteras de Borba-Estremoz. En esa primera etapa quizás habrían sido dirigidos por aquellos maestros de la *Urbs* que trasladan sus talleres a provincias. Esto puede apreciarse, sin duda, en el retrato de Augusto recientemente publicado, obra de un artista local en mármol autóctono que estaría copiando el modelo de las monedas y el otro retrato de similar tipología procedente del teatro y que habría sido realizado por un artista romano.

Una vez consolidados estos talleres locales, conocedores ya de las técnicas y los repertorios, serían ellos los artífices de la decoración escultórica emeritense posterior, incluso constituyéndose en ocasiones como talleres itinerantes con el fin de expandir los modelos emeritenses por otros rincones de la provincia (Nogales y Gonçalves, 2004 y 2008).

### **Contextos del retrato imperial y oficial**

El contexto del retrato imperial y oficial emeritense es mayoritariamente público. Los retratos conservados se localizan, principalmente, en el teatro (Nogales, 2023), como los ciclos dinásticos julio-claudios, que se constatan tanto en esculturas de bulto redondo como en los pedestales estatuarios. Igualmente, estarían representados en este lugar los emperadores flavios y el mismísimo Trajano. También proceden de este recinto los restos de una escultura colosal que se ha puesto en relación con una estatua de Constantino, así como el fragmento de relieve que se ha identificado con Maximiano Hercúleo o con el propio Constantino.

En cuanto a los espacios forales, no sería nada anómalo que los dos retratos imperiales en bronce de Livia y Tiberio, plasmados en estatuas de pequeño tamaño por su función de *simulacra*, se integraran en el templo de culto imperial provincial dedicado a Tiberio, como la epigrafía pone

de relieve (Saquete, 2005). Decorando este mismo recinto podría ubicarse la cabeza colosal del propio Tiberio, descrita más arriba. En las antas de la escalera de acceso a dicho templo, podrían haberse colocado sendas estatuas de *Agrippina Minor* y su posible *pendant*, Nerón. En el foro provincial también se ubicarían las estatuas bronceíneas representando a Divo Augusto y Diva Livia.

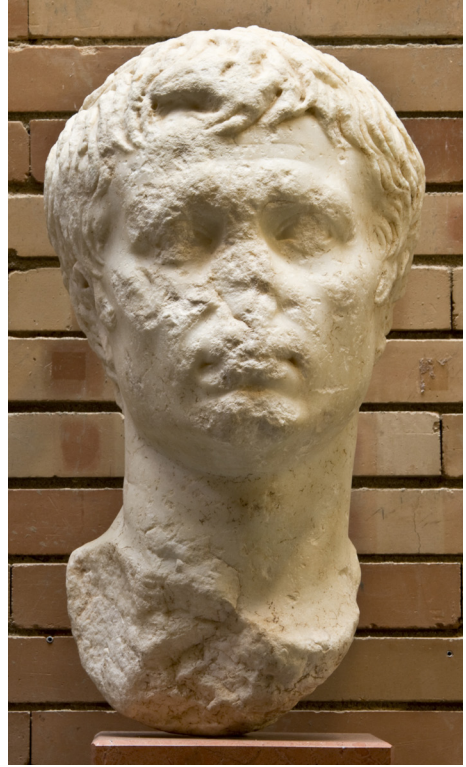
Del foro colonial procedería el relieve con el retrato de *Agrippa* y la cabeza-retrato de *Agrippina Minor*. Se ha planteado que el retrato de Adriano, por proximidad a este espacio público, también hubiera formado parte de una manera u otra de su decoración (Ayerbe, 2001). Es una hipótesis compleja de aceptar y demostrar, dado que el lugar de aparición puede ser aleatorio respecto a su emplazamiento original. Por la calidad del retrato pensamos que no se debe descartar que la pieza pudiera estar en un ambiente privado, donde las imágenes de emperadores no faltaban como símbolo de la adhesión del propietario al régimen imperial.

Con estos ambientes decorativos domésticos (Gazda, 1991) también podrían relacionarse los retratos de Lucio Vero, Septimio Severo, y, posiblemente, la cabeza reconocida como Crispo (Nogales, 2020). Igualmente, de un ambiente doméstico, aunque perteneciente en este caso a una villa del *territorium* emeritense, procede el *missorium* de Teodosio (Almagro et al., 2000).

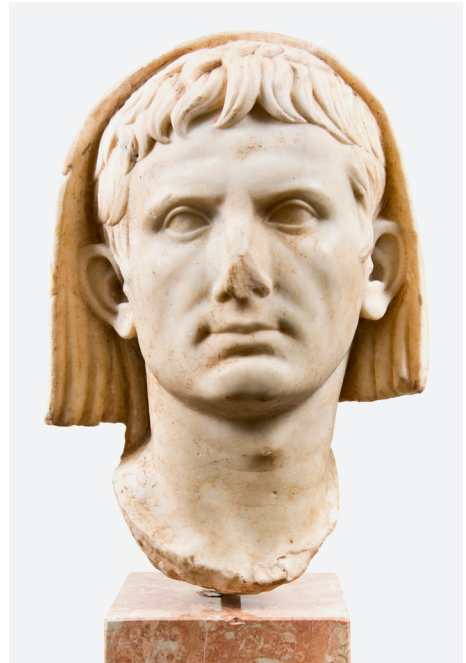
Fig. 1



A



B



C

Fig. 2



A



B



C

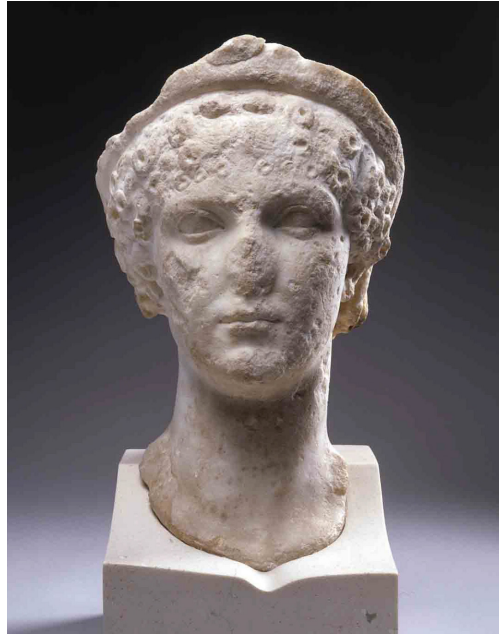


D



A

*Fig. 3*

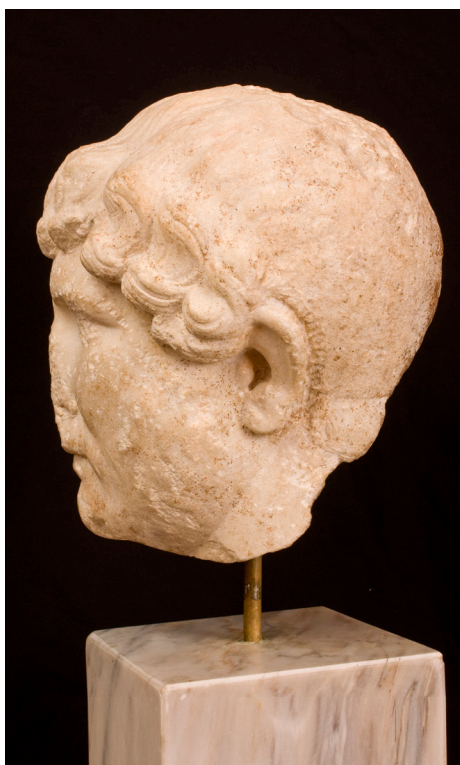


B

Fig. 4



A





**B**



**C**

Fig. 5



A



B



C

## Figuras

**Fig. 1. A y B:** Retratos de Augusto tipo Octaviano: **A**) Cabeza-retrato de tamaño natural de un contexto termal (?), **B**) Cabeza-retrato del teatro, posiblemente del frente escénico. **C**) Cabeza-retrato de Augusto con *velatio capitis* procedente del *aula sacra* del teatro. Fotos: archivo MNAR.

**Fig. 2.** Simulacra de bronce del foro provincial: **A**) Imagen de Livia, **B**) Imagen de Tiberio. **C**) Retrato de Tiberio del *aula sacra* del teatro, **D**) Posible retrato colosal de Tiberio. Fotos: Archivo MNAR.

**Fig. 3:** **A**) Retrato de *Agrippina minor* del teatro; **B**) Cabeza-retrato de *Agrippina minor* del foro colonial. Fotos: archivo MNAR.

Fig. 4: **A**) Retrato de Adriano; **B**) Retrato de Lucio Vero; **C**) Busto-retrato de Septimio Severo. Fotos: archivo MNAR.

Fig. 5: **A**) Cabeza-retrato de Crispo; **B**) Retrato imperial de fines del siglo IV; **C**) Disco de Teodosio. Fotos: archivo MNAR.

## Bibliografía

- Alexandridis, A. (2004). *Die Frauen des Römischen Kaiserhause: eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*. Mainz: P. von Zabern.
- Almagro-Gorbea, M. y Álvarez, J.M. (1998). *Hispania El Legado de Roma. En el año de Trajano*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.
- Almagro, M.; Álvarez, J.M.; Blázquez, J.M. y Rovira, S. (eds.) (2000). *El Disco de Teodosio*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Álvarez, J. M. y Nogales, T. (2003). Forum coloniae Augustae Emeritae. *Templo de Diana*. Mérida: Asamblea de Extremadura.
- Andreu, J. (2004). *Edictum, Municipium y Lex: Hispania en época Flavia (69-96 d. C.)*. Oxford: BAR Publishing.
- Arce, J. (1974). Posible retrato de un emperador del Bajo Imperio de *Augusta Emerita*. *Habis* 5, p. 153-159.
- Arce, J. (1982). Mérida tardorromana (284-409 d.C.). In *Homenaje a Sáenz de Buruaga*. Badajoz: Institución Cultural Pedro de Valencia, p. 209-226
- Arce, J. (2002). Estatuas y retratos imperiales en Hispania romana. *Archivo español de arqueología* 75, p. 235-250.
- Arce, J. (2003). *Mérida Tardorromana (300-580 d.C.)*. Cuadernos emeritenses 22. Mérida: MNAR.

- Ayerbe, R. (2001). Retrato del emperador Adriano hallado en Mérida. *Mérida Excavaciones Arqueológicas. Memoria 7*. Retrato del emperador Adriano hallado en Mérida. *Mérida Excavaciones Arqueológicas. Memoria*. Mérida: Consorcio de la ciudad monumental de Mérida, p. 351-359.
- Bergmann, M. (1997). Zu den Porträts des Trajan und Hadrian y Sobre los retratos de Trajano y Adriano”. In P. León-Castro & A. Caballos (coord.), *Itálica MMCC. Actas de las jornadas del 2200 aniversario de la fundación de Itálica*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, p. 137-153 y 234-240.
- Boschung, D. (1990). Die Präsenz des Kaiserhauses im öffentlichen Bereich. In W. Trillmich & P. Zanker (coord.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*. Munich: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, p. 391-400.
- Boschung, D. (1993). *Die Bildnisse des Augustus. Das Römische Herrscherbild I*. Berlín: Gebr. Mann.
- Boschung, D. (2002). *Gens Augusta: Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*. Mainz: P. von Zabern.
- Cain, P. (1993). *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit*. Munich: Tuduv.
- Castellano, A. (2021). Mujeres de la dinastía romana julio-claudia. In T. Nogales (ed.). *Mulieres. Vida de las mujeres en Augusta Emerita*. Tenerife: Fundación Caja Canarias, p. 41-50.
- Cerrillo, E.; Nogales, T. (2010): Un posible complejo forense de la *Colonia Norbensis Caesarina*. In T. Nogales (ed.),

- Ciudad y foro en Lusitania Romana. Cidade e foro na Lusitana Romana*, Studia Lusitana 4. Mérida: MNAR, p. 137– 166.
- Cerrillo, E.; Nogales, T. (2014). *Colonia Norbensis Caesarina* (Cáceres). In: T. Nogales & M.J. Pérez del Castillo (eds.): *Ciudades Romanas de Extremadura*, Studia Lusitana 8. Mérida: MNAR, p. 57– 83.
- Cesarano, M. (2015). *In honorem domus divinae. Introduzione allo studio dei cicli statuari dinastici giulio-claudii a Roma e in Occidente*. Roma: Ed. Quasar.
- Cesarano, M. (2015a). Cicli statuari dinastici giulio-claudii: da immagini del potere a *Imago Urbis*. Roma e Occidente. In *Actes 2.º Congrès International d'Archeologia i Món Antic. August i les províncies occidentals. 2000 Aniversari de la mort d'August*. Tarragona: Fundació Privada Mútua Catalana, p. 71-76.
- Cesarano, M. (2020). Il volto Giulio-claudio dell' Hispania romana. I cicli statuari dinastici. In J.M. Noguera *et alii* (eds.), *Escultura Romana en Hispania IX. Yakka*. Yecla-Murcia: Universidad de Murcia, p. 121-150.
- Chausson, F. (2019). La Famiglia. In C. Parisi-Presicce & L. Spagnuolo (eds.), *Claudio imperatore. Messalina, Agrippina e le ombre di una dinastia*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 3-16.
- Cortés, J.J.; Muñoz, E. (eds.) (2004). *Adriano Augusto*. Sevilla: Fundación José María Lara.
- Despinis, G.I. (2004). *Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

- Edmondson, J. (2007). The Cult of *Mars Augustus* and the Roman Imperial power at *Augusta Emerita* (Lusitania) in the third century A.D.: A New Votive Dedication. In T. Nogales, J. González (eds.), *Culto Imperial: política y poder*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 541-575.
- Fernández-Uriel, P. (2021). Mujeres de la *domus imperatoria* entre el siglo I y II D.C. In T. Nogales (ed.), *Mulieres. Vida de las mujeres en Augusta Emerita*. Tenerife: Fundación Caja Canarias, p. 51-60
- Fittschen, K. (1991). Die Bildnisse des Augustus. In G. Binder (ed.), *Saeculum Augustum III*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 149-186.
- Garriguet, J.A. (2001). *La imagen del poder imperial en Hispania. Tipos estatuarios*. CSIR II- 1. Murcia: Tabularium.
- Gazda, E.K. (ed.) (1991). *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa und Insula*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Goethert, F.W. (1952). Zum Bildnis der Livia". In J. Dorhn (ed.), *Festschrift Andreas Rumpf*. Colonia, p. 93-100.
- González, J. (ed.) (2000). *Trajano. Emperador de Roma*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Gozalbes, H. (2016). La imagen de Octavio en las amonedaciones hispanas. In G. Bravo y R. González Salinero (coord.), *XIII Coloquio AIER. Crisis en Roma y soluciones desde el poder*. Salamanca: Signifer Libros, p. 344-346.
- Gordillo, D. (2018). Un pedestal de estatua dedicado a la emperatriz Domicia Longina en "Augusta Emerita"

una reinterpretación de “EE” IX, 64 = “ERAE”, 553.  
*Habis*, 49, p. 129-142.

Gross, W.H. (1940). *Bildnisse Traians. Das römische Herrscherbild II*, 2. Berlin.

Haynes, D.E.L. (1992). *The Technique of Greek Bronze Statuary*. Mainz: P. von Zabern.

Kiilerich, B. (2000). Representing an Emperor: Style and meaning on the *Missorium* of *Theodosius I*. In M. Almagro, J.M. Álvarez, J.M. Blázquez y S. Rovira (eds.), *El Disco de Teodosio*. Madrid: Real Academia de la Historia, p. 273-280.

Kiss, Z. (1975). *L'iconographie des princes Julio-Claudiens an temps D'Auguste et de Tibère*. Varsovia: Éditions Scientifiques de Pologne.

Kreikenbom, D. (1992). *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n. Chr.* Berlin: Verlag Walter de Gruyter.

Lahusen, G.; Formigli, E. (2001). *Römische Bildnisse aus Bronze: Kunst und Technik*. Munich: Hirmer.

Lechtmann, H.; Steinberg, A. (1970). Bronze joining: a Study in Ancient Tehcnology. *Art and Technology*. In *Art and Technology, a Symposium on Classical Bronzes*. Massachusetts, p. 5-35.

Lapiente, P.; Nogales, T.; Rollo, H.; Brillì, M. (2014). White marble sculptures from the National Museum of Roman Art (Mérìda, Spain): sources of local and imported marbles. *European Journal of Mineralogy*, 26, p. 333–354.

- Massner, A.K. (1982). *Bildnisangleichung. Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Augustusporträts (43 v. Chr.-68 n. Chr.)*. Das Römische Herrscherbild IV. Berlin: Gebr. Mann.
- Niemeyer, H.G. (1968). *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*. Berlin: Gebr. Mann.
- Nogales, T. (1990). Bronces romanos en *Augusta Emerita*. In *Los Bronces Romanos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 103-115.
- Nogales, T. (1993). Retrato de Lucio Vero. In *La Mirada de Roma. Retratos romanos de los Museos de Mérida, Toulouse y Tarragona*. Tarragona: Museu Nacional Arqueològic, p. 170.
- Nogales, T. (1997). *El retrato privado en Augusta Emerita*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- Nogales, T. (1999). Busto de Augusto joven. In *Cántabros: la génesis de un pueblo*. Santillana del Mar: Comisión del Centenario de Caja Cantabria, p. 292.
- Nogales, T. (2000). Un altar en el foro de *Augusta Emerita*. In P. León y T. Nogales (eds.), *Actas de la III Reunión sobre Escultura Romana en Hispania*, Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, p. 25-46.
- Nogales, T. (2000a). El relieve histórico de M. Agrippa, los relieves de Pan Caliente y el altar del foro emeritense, *Espacio, Tiempo y Forma serie II*, 13, p. 391-423.
- Nogales, T. (2006/2007). Estatua colosal en el Teatro de Augusta Emerita. *ANAS 19/20. Homenaje a Carmen Gasset*, p. 223-252.

- Nogales, T. (2007). Culto imperial en *Augusta Emerita*: imágenes y programas urbanos. In T. Nogales y J. González (eds.), *Culto Imperial: política y poder*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 447-540.
- Nogales, T. (2007a). Teatro romano de *Augusta Emerita*. Evolución y programas decorativos. *Mainaké* 29, p. 103-138.
- Nogales, T. (2009). Iconografía adrianea. In J. González y P. Pavón (eds.), *Adriano emperador de Roma*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 63-84.
- Nogales, T. (2009a). Talleres de escultura de *Augusta Emerita* y su papel en Lusitania romana. In V. Gaggadis-Robin et alii (eds.), *Les ateliers de sculpture régionaux: techniques, styles et iconographie, Actes du Xe Colloque International sur l'art provincial romain*, Arles: Musée départemental Arles antique, p. 467-483.
- Nogales, T. (2013). *Augusta Emerita*. Centro de interacción de los modelos metropolitanos en las esferas públicas y privadas de Lusitania. In A. Dardenay & E. Rosso (eds.), *Dialogues entre sphère publique et sphère privée dans l'espace de la cité romaine. Vecteurs, acteurs, significations*. Bordeaux: Ausonius Éditions, p. 185-206.
- Nogales, T. (2014). Late Antique Sculpture in *Augusta Emerita* and its Territory (Hispania): Officinae, Patterns and Circuits. In S. Birk et alii (eds.), *Using Images in Late Antiquity*. Oxford: Oxbow Books, p. 115-131.
- Nogales, T. (2020). Decoración doméstica en mármol de *Augusta Emerita*. In A. Pizzo (ed.), *La arquitectura doméstica urbana de la Lusitania Romana, Mytra* 6. Mérida: Instituto de Arqueología de Mérida, p. 311-342.

- Nogales, T. (2021). *Colonia Augusta Emerita*. In: T. Nogales (ed.), *Ciudades Romanas de Hispania. Cities of Roman Hispania. Hispania Antigua. Serie Arqueológica 13*. Roma-Mérida: L'Erma di Bretschneider, p. 33– 62.
- Nogales, T. (2021a). *Mulieres: Mujeres en Augusta Emerita*. In T. Nogales (ed.), *Mulieres. Vida de las mujeres en Augusta Emerita*. Tenerife: Fundación Caja Canarias, p. 17-30.
- Nogales, T. (2021b). *Mulieres emeritenses: presencia femenina en Augusta Emerita, entre la visibilidad y marginalidad*. In P. Pavón (ed.), *Conditio feminae. Imágenes de la realidad femenina en el mundo romano*. Roma: Ed. Quasar, p. 371-408.
- Nogales, T. (2023). Decoración escultórica del teatro de *Augusta Emerita: Pulpitum, Cavea, porticus postscenam* y zonas externas. In P. Mateos (ed.), *La Cavea del teatro romano de Mérida*. Anejos de AespA. Mérida: CSIC, p. 223-294.
- Nogales, T. (2024). Primera escultura oficial en bronce en *Lusitania (Hispania)*. In D. Bartus y M. Szabó (eds.), *Proceedings of the 21st International Congress on Ancient Bronzes. Dissertationes Archaeologicae Supplementum 4*. Budapest (in press)
- Nogales, T.; Álvarez, J.M. (2017). Traiano e le sue opere pubbliche in Hispania. In C. Parisi-Presicce et alii (eds.), *Traiano. Costruire l'Impero. Creare l'Europa*. Roma: De Luca Editori d'Arte, p. 45-50.
- Nogales, T.; Barrero, N. (2009). Cabeza masculina de emperador. In A. Castellano y J.M. Álvarez (eds.). *Piezas emeritenses del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 27.

Nogales, T.; Gonçalves, L.J. (2004). *Imagines Lusitaniae*: la plástica oficial de *Augusta Emerita* y su reflejo en algunas ciudades lusitanas. In T. Nogales (ed.), *Augusta Emerita. Territorios, Espacios, Imágenes y Gentes en Lusitania Romana*, Monografías emeritenses 8. Mérida: MNAR, p. 285-338.

Nogales Basarrate, T; Gonçalves, L. J., 2008: “Programas decorativos públicos de Lusitania: *Augusta Emerita* como paradigma en algunos ejemplos provinciales”, *Escultura Romana en Hispania*, (J. M. Noguera e E. Conde G, eds.), V. Murcia: Tabvlarivm, p. 655-696.

Nogales, T.; Gonçalves, L.J; Lapuente, P. (2008). Materiales lapídeos, Mármoles y Talleres en Lusitania. In T. Nogales y J. Beltrán (eds.), *Marmora Hispana. Explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania Romana*. Roma: L’Erma di Bretschneider, p. 407-466.

Nogales, T.; Guerra, S.; Marcos, F. (2023). Estatua oficial colosal en bronce del Teatro Romano de *Metellinum* (Medellín, Badajoz), *Anas 36*, p. 189-225.

Nogales, T.; Lapuente, P.; Royo H.; Preite-Martínez, M. (2015). Stone materials in Lusitania reflecting the process of romanization. In P. Pensabene y E. Gasparini (eds.), *Proceedings of the Tenth International Conference of ASMOSIA*, ASMOSIA X. Roma: L’Erma di Bretschneider, p. 253-261.

Nogales, T.; Murciano, J.M. (2014/2015). Nueva estatua colosal en *Augusta Emerita*. Un posible retrato imperial. *ANAS 27-28*, p. 139-155.

Nogales, T.; Murciano, J.M. (2019). Roman Bronzes of *Augusta Emerita* (Hispania). Representation: Iconography

and Models. In: Ph. Baas (ed.), *Proceedings of the XXth International Congress on Ancient Bronzes*. Oxford: BAR International, p. 211-221.

Nogales, T.; Sánchez, G. (2022). Retrato de Augusto tipo Octaviano en *Augusta Emerita*. *ANAS* 35, p. 221-253.

Ojeda, D. (2011). *Trajano y Adriano. Tipología estatuaria*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Ojeda, D. (2017). Augusteisch oder trajanisch?, ein Bronzenes Tropaeum aus Cádiz. In M. Flecker. *et alii* (eds.), *Augustus ist tot-Lang lebe der Kaiser. Internationales kolloquium anlässlich des 2000 Todesjahres des römischen Kaisers vom 20 – 22 November 2014*. Tübingen: VML Verlag Marie Leidorf GmbH, p. 383-394.

Ojeda, D. (2018). La decoración escultórica del frente escénico. In P. Mateos (ed.), *La scaenae frons del teatro romano de Mérida*, Anejos de AEspA, 86. Mérida: CSIC, p. 193-206.

Parisi–Presicce, C.; Milella, M; Pastor, S. (eds.) (2017). *Traiano. Costruire l'Impero. Creare l'Europa*. Roma: De Luca Editori d'Arte.

Pollini, J. (2013), "I parenti e gli eredi di Augusto". In E. La Rocca *et alii* (eds.), *Augusto* (Milano 2013). Milán: Electa, p. 164-171.

Ramírez Sádaba, J.L. (2003). *Catálogo de las inscripciones imperiales de Augusta Emerita*. Cuadernos emeritenses 21. Mérida: MNAR.

Roddaz, J.M. (1984). *Marcus Agrippa*. Rome: Ecole française de Rome.

Roddaz, J.M. (1993). Agrippa y la Península Ibérica. *ANAS* 6, p. 111-126.

Rodríguez Oliva, P. (1990). El bronce “perdido” de la España Romana. In *Los Bronces Romanos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 63-70.

Röering, N. (2010). Nuevo estudio arquitectónico de la fachada escénica del teatro romano de *Augusta Emerita*. In S. Ramallo y N. Röering (eds.), *La Scaenae Frons en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 163-172.

Röring, N.; Trillmich, W. (2010). *Agrippina* y la *Concordia Augusti*. Elementos para la interpretación del “foro provincial” de la *Colonia Augusta Emerita*. In T. Nogales (ed.), *Ciudad y Foro en Lusitania Romana. Cidade e foro na Lusitana Romana*, *Studia Lusitana* 4. Mérida: MNAR, p. 273-283.

Romeo, I. (1998). *Ingenuus leo: l'immagine di Agrippa*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Rose, B. (1997). *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian period*. New York: Cambridge University Press.

Rosso, E. (2007). Culte imperial et image dynastique: les divi et divae de la *Gens Flavia*. In T. Nogales y J. González (eds.), *Culto Imperial: política y poder*. Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 125-151.

Ruck, B. (2007). *Die grossen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom*. Heidelberg: Archäologie und Geschichte.

Saquete, J.C. (2005). L. Fulcinius Trio, Tiberio y el gran templo de culto imperial de *Augusta Emerita*, *Epigraphica* 67, 279-308.

Trillmich, W. (1986). Ein historisches Relief in Mérida mit Darstellung des M. Agrippa beim Opfer. *MM* 27, 279-304.

Trillmich, W. (1990). Apuntes sobre algunos retratos en bronce de la Hispania romana. In *Los Bronces Romanos en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 37-50.

Trillmich, W. (1995). *Die Präsenz des Kaiserhauses im Theater der Colonia Augusta Emerita*. Munich (Manuscrito inédito).

Trillmich W. (1997). Il modello della metropoli. In J.Arce, S. Ensoli y E. La Rocca (eds.), *Hispania romana da terra di conquista a provincia dell'impero*. Roma: Electa, p. 131-141.

Trillmich, W. (2004). Monumentalización del espacio público emeritense como reflejo de la evolución histórica colonial: el ejemplo del teatro emeritense y sus fases. In T. Nogales (ed.), *Augusta Emerita: Territorios, Espacios, Imágenes y Gentes en Lusitania Romana*, Mérida: MNAR, p. 275-284

Trillmich, W. (2006). La contemporaneidad de los heterogéneo: continuidad y transformación estilística del modelo urbanos de la escultura provincial emeritense. In D. Vaquerizo y J.F. Murillo (eds.), *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo: homenaje a la profesora Pilar León Alonso*. Córdoba: Universidad de Córdoba, p. 233-248.

Trillmich, W. (2012). Ein Kopffragment aus dem Theater von Mérida (Spanien): *Marcus (Vipsanius) Agrippa?* *Études et Travaux* 25, 387-400.

- Trillmich, W. (2015). Tres cabezas de bárbaros en Mérida. In J. García, I. Mañas y F. Salcedo (eds.), *Navigare necesse est. Estudios en Homenaje a José M<sup>a</sup> Luzón Nogué*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 578-584.
- Vidal, S. (2005). *La Escultura Hispánica figurada de la Antigüedad tardía (Siglos IV-VII)*. España. CSIR, II, 2. Murcia: Tabularium.
- Velázquez, A. 2010: *Repertorio de Bibliografía Arqueológica Emeritense. Augusta Emerita III*. Mérida: MNAR.
- Velázquez, A.; Sardiña, R. (2024). *Catálogo de las monedas de Augusta Emerita en el Museo Nacional de Arte Romano*. Monografías emeritenses 14. Mérida: MNAR.
- Wegner, M. (1956). *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina. Das römische Herrscherbild II*, 3. Berlin.
- Wegner, M. (1966). *Das römische Herrscherbild. Die Flavier*. Berlin.
- Winkes, R. (2000). Livia. Portrait and Propaganda. In S.B. Matheson y D.E.E. Kleiner (eds.), *I Claudia. II, Women in Roman Art and Society*. Austin: Yale University Art Gallery, p. 29-42.
- Zanker, P. (1997). *Augustus und die Macht der Bilder*. Munich: C.H. Beck.
- Zanker, P. (2013). La costruzione dell'immagine di Augusto. In E. La Rocca et alii (eds.), *Augusto* (Milano 2013). Milán: Electa, p. 153-159.

