



Universitat Autònoma
de Barcelona

TESI DOCTORAL

**LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL
DESPUIG EN PALMA DE MALLORCA**

MANUELA DOMÍNGUEZ RUIZ

DIRECCIÓ A CÀRREC DE LA DRA. MONTSERRAT CLAVERIA NADAL

DOCTORAT EN HISTÒRIA DE L'ART I MUSICOLOGIA
DEPARTAMENT D'ART I MUSICOLOGIA
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

2015

A Eduard

ÍNDICE

I. ESTUDIO INTRODUCTORIO	9
1. ANTONI DESPUIG: PERIPLO VITAL Y <i>CURSUS HONORUM</i>	9
2. ARICCIA Y OTRAS EMPRESAS ARQUEOLÓGICAS	18
3. FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN.....	21
4. EL MUSEO DE RAIXA	24
5. EL MUSEO TRAS LA MUERTE DEL CARDENAL	35
6. HISTORIOGRAFÍA.....	41
7. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	46
8. AGRADECIMIENTOS	47
II. CATÁLOGO	49
1. JUSTIFICACIÓN DEL CATÁLOGO	49
2. RETRATÍSTICA	53
1. BUSTO MASCULINO ACÉFALO	55
2. BUSTO ACÉFALO CON <i>PALUDAMENTUM</i>	56
3. RETRATO PRIVADO MASCULINO BARBADO	57
4. RETRATO MASCULINO ROMANO CONVERTIDO EN ÉPOCA MODERNA EN FILÓSOFO	60
5. BUSTO DE HOMBRE BARBADO CON MANTO	62
6. ANTÍSTENES	65
7. ESTATUA CON TOGA <i>CONTABULATA</i>	67
8. ESTATUA <i>THORACATA</i> CON RETRATO DE JULIO CÉSAR	69
9. RETRATO DE AUGUSTO “TIPO MARS BORGHESE”	73
10. ESTATUA <i>THORACATA</i> CON RETRATO DE NERÓN	76
11. PSEUDO-VITELIO	80
12. NERÓN	83
13 y 14. BUSTOS MASCULINOS LAUREADOS	87
15. FILÓSOFO	89
16. TESTA MASCULINA INSPIRADA EN LA RETRATÍSTICA TARDOHELENÍSTICA	92
17. ESCIPIÓN	94
18. CICERÓN	98
19. RETRATO MASCULINO INSPIRADO EN LA RETRATÍSTICA JULIO-CLAUDIA	101
20. RETRATO MASCULINO INSPIRADO EN LA RETRATÍSTICA JULIO-CLAUDIA SOBRE BUSTO DE MÁRMOL AFRICANO	103
21. RETRATO DE INSPIRACIÓN JULIO-CLAUDIA SOBRE BUSTO DE MÁRMOL AFRICANO	106
22. BUSTO MASCULINO	109
23. RETRATO MASCULINO CON CORONA DE LAUREL	111
24. TRAJANO	114
25. RETRATO PRIVADO FEMENINO	117
26. SAFO	119

27. ASPASIA	122
28. LIVIA	125
29. RELIEVE FUNERARIO CON RETRATO FAMILIAR	130
3. ESCULTURA IDEAL	133
A. ESCULTURA IDEAL FEMENINA.....	133
30. ESCULTURA FEMENINA SEDENTE CON CORNUCOPIA	135
31. CABEZA DE ÁRTEMIS COLONNA	138
32. ESCULTURA FEMENINA SEDENTE	142
33. BUSTO VELADO CON CORONA TURRIFORME	145
34. TESTA DE DIVINIDAD FEMENINA	148
35. VENUS PÚDICA “TIPO RODAS”	149
36. MINERVA	152
37. FORTUNA	156
38. SIBILA	159
39. TALÍA	164
40. CLÍO	166
41. BUSTO CON GORRO FRIGIO	168
42. BUSTO DE VENUS	171
43. BUSTO FEMENINO	174
44. HERMA DE ZÍNGARA	176
45. BUSTO FEMENINO VELADO	178
B. ESCULTURA IDEAL MASCULINA	181
46. GÁLATA	183
47. PSEUDO-FOCIÓN	187
48. CABEZA IDEAL MASCULINA	189
49. TESTA DE HÉRCULES	191
50. TORSO DESNUDO MASCULINO	193
51. TORSO MASCULINO DE PERSONAJE CORRIENDO	195
52. POTHOS	198
53. TORSO MASCULINO CONVERTIDO EN MERCURIO	201
54. TORSO DE ESCULAPIO DEL “TIPO CAMPANA” TRANSFORMADO EN JÚPITER CON RETRATO DE ADRIANO	203
55. HÉRCULES “TIPO VILLA ALBANI”	206
56. EXTREMIDADES INFERIORES DE PERSONAJE MASCULINO	208
57. EXTREMIDADES INFERIORES MASCULINAS JUNTO A UNA PALMERA	210
58. POSEIDÓN	212
59. PERSONIFICACIÓN ACUÁTICA	214
60. JÚPITER	217
61. TESTA DE UN DIOS BARBADO	220
62. ESCULAPIO	222
63. HÉRCULES	225
64. HERMA DIONISIACO	228
C. EROS Y ESCULTURAS INFANTILES.....	231
65. EROS REOSTADO SOBRE ANTORCHA INVERTIDA	233
66. NIÑO CON ÁNADE	235
68. HÉRCULES NIÑO	240
69. DIONYSOS NIÑO O EROS CABALGANDO UNA CABRA	243
70. EROS CABALGANDO FELINO	246
71. EROS RECLINADO	248
72. EROS REOSTADO SOBRE LEONTÉ	250
73. EROS DE TESPIAS	253

74 y 75. NIÑO CON PÁJARO Y NIÑA CON CESTO	257
76. CABEZA DE EROS	260
D. CRIATURAS MITOLÓGICAS	263
77. SILENO CABALGANDO ODRE	265
78. FRAGMENTO DE EXTREMIDAD ANGUÍPEDA	267
79. HERMAFRODITOS	269
80. HERMAFRODITA DURMIENTE	271
81 y 82. MASCARONES DE MEDUSA	273
4. ESCULTURA VARIA	277
83. RELIEVE CON ESCENA DE SACRIFICIO	279
84. CASETÓN CON RELIEVE DE ÁGUILA	280
85, 86, 87, 88, 89 Y 90. RELIEVES NEOCLÁSICOS	282
91. RELIEVE CON MÁSCARA FLANQUEADA POR GUIRNALDAS	285
92. URNA CINERARIA	287
93 Y 94. CRATERAS “TIPO MEDICI” Y “TIPO BORGHESE”	290
95. CRATERA DE PÓRFIDO ROSSO	293
96 Y 97. SOPORTES	294
5. CORRESPONDENCIA DEL CATÁLOGO DE BOVER CON LAS PIEZAS CONSERVADAS EN EL MUSEU D’HISTÒRIA DE LA CIUTAT Y EL CATÁLOGO	296

III. CONSIDERACIONES CONCLUSIVAS..... 301

1.- LAS ESCULTURAS ROMANAS Y EL YACIMIENTO DE ARICCIA	302
2.- LA RESTAURACIÓN DE LAS PIEZAS.....	310
3.- LAS ESCULTURAS MODERNAS	318
3.1. CRONOLOGÍA, ORIGEN Y AUTORÍA	318
3.2. TIPOLOGÍA	320
3.2.1. COPIAS DE <i>OPERA NOBILIA</i>	320
3.2.2. REINTERPRETACIONES O VERSIONES DE LA ESCULTURA CLÁSICA	323
3.3. LAS ESCULTURAS DEL PERISTILO DEL ZAGUÁN.....	324
4.- CARACTERÍSTICAS DE LA COLECCIÓN.....	325

IV. BIBLIOGRAFÍA 333

V. CRÉDITOS 355

VI. LÁMINAS..... 357

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

I. ESTUDIO INTRODUCTORIO

1. ANTONI DESPUIG: PERIPLO VITAL Y *CURSUS HONORUM*

Existen numerosos estudios que abordan la biografía de Despuig. El mismo año de su muerte salió a la luz una obra anónima de dicha índole, supuestamente atribuida a José Barberí.¹ Tras las informaciones aportadas por Joaquim Maria Bover², quien se encarga del primer catálogo publicado de las colecciones del cardenal, Andreu de Palma escribe tres artículos consecutivos de carácter biográfico³. Le siguen los de Gabriel Seguí⁴ y J. Muntaner i Bujosa⁵. En 1948, tras la publicación de la correspondencia entre Bartomeu Pou y Despuig, Miquel Batllori escribe una monografía del personaje en 1948⁶ y en 1964 aparece el profundo y extenso trabajo de Jaume Salvá⁷. En los años noventa, A. Cano Óleo redacta tres libros sobre el cardenal.⁸ Recientemente, T. Vibot⁹ ha recuperado de modo divulgativo, la información recopilada hasta el momento, aunque sin duda, los estudios que, en los últimos años, han aportado datos de mayor entereza científica a la biografía del cardenal han sido los de A. Soler¹⁰ y M. Carbonell¹¹, además de la exposición realizada con motivo de la conmemoración del bicentenario de su muerte, comisariada por P. Montaner y M. Rosselló y su correspondiente ciclo de conferencias¹².

Antoni Despuig y Dameto nació en Palma de Mallorca el año 1745¹³ en el seno de una familia aristocrática afincada en la isla desde el siglo XV, la cual gracias a la fidelidad otorgada a Felipe V en detrimento de la Casa de Austria en la Guerra de Sucesión, gozó de importantes prerrogativas que le valieron una gran influencia en el panorama político de entonces¹⁴.

¹ *Sucinta (...)*, 1813.

² BOVER, 1836; BOVER, 1845.

³ DE PALMA, 1921, 1922 y 1922 b.

⁴ SEGUÍ, 1943.

⁵ MUNTANER I BUJOSA, 1946.

⁶ BATLLORI, 1958.

⁷ SALVÁ, 1964.

⁸ CANO ÓLEO, 1993, 1994 y 1995.

⁹ VIBOT, 2013.

¹⁰ SOLER, 2011.

¹¹ CARBONELL, 2013.

¹² MONTANER-ROSSELLÓ, 2014.

¹³ Soler recoge el certificado de bautismo de Despuig procedente del Archivo Capitul de Palma II.IV.II.1 fol. 10. (SOLER, 2011, p. 25).

¹⁴ Antoni Despuig y Dameto fue el noveno hijo de Ramon Despuig y Cotoner (1694-1772) y Maria Dameto y Sureda de Sant Martí, condes de Montenegro y Montoro, ambos procedentes de linajes nobiliarios cuyos orígenes y evolución son ampliamente detallados en el primer capítulo que ofrece la biografía del cardenal realizada por SALVÁ, 1964, p. 9-23.

Comenzó su formación estudiando Gramática y Humanidades en la Compañía de Jesús¹⁵, aunque pronto vio versada su carrera hacia los asuntos eclesiásticos, siguiendo el ejemplo de su tío paterno¹⁶, pese a que en sus memorias juveniles expresa el deseo de dedicarse a la carrera militar¹⁷. Prosiguió con sus estudios en el campo de la Filosofía¹⁸ en la Universidad de Mallorca, obteniendo el Bachiller en Derecho Civil y Eclesiástico, así como el título de Doctor en Sagrados Cánones el 1779¹⁹, título que le sería convalidado, años más tarde, por la Universidad de la Sapienza de Roma²⁰. Los estudios de los documentos manuscritos del cardenal llevados a cabo por Alexandre Font Jaume parecen indicar una especial predilección por el dibujo y el diseño desde su primera juventud, suposiciones que, según el autor, se verían reforzadas por los apadrinamientos en el campo de esta disciplina que ejercería en distintas Academias ya en los años de madurez.²¹

Su carrera eclesiástica despegó en 1769 obteniendo los cuatro grados de órdenes menores y el subdiaconado en 1771 de manos del Arzobispo de Tarragona, sucesor de su tío.²² En 1774 se ordenó diácono, presbítero y, después, fue nombrado canónigo de la Catedral de Mallorca.²³

El 1777 se convirtió en vicario apostólico y juez conservador de la Orden de Malta, institución con la que Mallorca había guardado desde antaño grandes lazos²⁴ y, en 1778, obtuvo el hábito de la misma. Dos años más tarde, en 1779, detenta el título de teniente vicario general y subdelegado apostólico de los Reales Ejércitos de Mar y

¹⁵ *Sucinta* (...), 1813, p.3. Concretamente, tuvo su primera escolarización en el colegio de San Martín y, más tarde, pasó al principal de la Compañía, Nuestra Señora de Montesión de Palma (SALVÁ – M. DE LA TORRE, 1973-1974, p. 37).

¹⁶ Pese a que Salvá quiso ver una vocación precoz en el futuro cardenal que le impulsó a tomar el camino eclesiástico el año 1760, tomando parte un año después de la parroquia de Santa Margarita (vid. SALVÁ, 1964, p. 27-28), el hecho de que su tío, Llorenç Despuig y Cotoner, fuera obispo de Mallorca y arzobispo de Tarragona, junto a los deseos de su padre, habrían resultado cruciales en la elección de la carrera eclesiástica (FULLANA I PUIGSERVER, 2014, p. 189).

¹⁷ SALVÁ - M. DE LA TORRE, 1973-1974, p. 37.

¹⁸ Soler publica un certificado de estudios a este respecto (ARM, marqués de la Torre, legajo XVI, pliego 53) en SOLER, 2011, p. 25.

¹⁹ A pesar de los enormes elogios proferidos por Salvá acerca de las aptitudes del cardenal en lo que a la vertiente intelectual y formativa se refiere (vid. SALVÁ, 1964 p. 28), Font Jaume rescata algunas notas escritas por el mismo Despuig en que advierte de la facilidad con que instituciones educativas otorgaban matrículas en base, más bien, a cuestiones de influencia, que a la valía de sus estudiantes (vid. FONT JAUME, 2000, p. 175-184).

²⁰ CARBONELL, 2013, p. 25.

²¹ FONT JAUME, 2000, p. 176-177.

²² Para su carrera eclesiástica cabe tener en cuenta la influencia que ejerció, en sus primeros cargos, su tío Llorenç Despuig y Cotoner, obispo de Mallorca y posteriormente arzobispo de Tarragona (vid. BATLLORI, 1958, p. 171). Previamente había recibido la tonsura de manos de su tío, el año 1760, y, un año después, obtuvo una canonjía vacante (FULLANA I PUIGSERVER, 2014, p. 190), pese a que no pudo tomar posesión de la misma, ya que aún no había sido nombrado presbítero (SOLER, 2011, p. 26).

²³ Sobre la actividad que Despuig desarrolló en el Capítulo de la Catedral de Mallorca vid. FULLANA I PUIGSERVER, 2014, p. 190-192.

²⁴ SOLER, 2011, p. 26.

Tierra de la isla de Mallorca²⁵. En 1784 le nombran visitador del colegio de la Sapiencia y en 1786 accede a ser chantre de la catedral de Mallorca.²⁶

Pese a todos los cargos acumulados, las rentas derivadas de los mismos no resultaban muy abundantes, por lo que Despuig organizó varios viajes a la Península con destino a la corte, así como a Italia²⁷, para intentar ganarse el favor de las cúpulas dirigentes y establecer alianzas que pudieran brindarle oportunidades para una carrera ascendente y fructífera.²⁸

La ocasión devendría el año 1785, cuando Carlos III le nombra Auditor de la Sagrada Rota Romana por la Corona de Aragón²⁹. Se traslada entonces a Roma, acompañado de su sobrino Ramon Despuig, su secretario Miquel Vidal, sus criados Joan Fiol y Joan Cloquell,³⁰ además del erudito jesuita padre Pou, a quien encuentra en Bolonia.³¹ Bartomeu Pou, de origen también mallorquín, se encontraba en el exilio debido a la expulsión de la Compañía el 1767. Entre ambos personajes se estableció una relación de colaboración mutua, Despuig patrocinaría la publicación de algunas de las obras y traducciones del clérigo a cambio de que Pou le sirviera como ayudante en la redacción de documentos en latín, como su discurso de entrada en la Rota romana o la vida de la Beata Catalina Tomás, así como, en el futuro, ejercería como mentor de su sobrino Joan Despuig y Safortesa.³² De la correspondencia de Pou, no obstante, se desprende una relación tensa en la que el jesuita enjuicia al futuro cardenal y lo describe como un hombre de carácter frío y calculador. Valga como ejemplo la descripción de Despuig, entre otros comentarios, como “(...) *mi amigo italianizado: mil finezas de palabra, nada en el corazón.* (...)”³³

El nuevo auditor de la Sagrada Rota Romana fijaría su residencia en el Palazzo Núñez, actualmente Núñez-Torlonia, en la Via dei Condotti en la esquina con Via Bocca di Leone, cerca de la embajada española.³⁴ Durante seis años, Despuig entabló y afianzó relaciones con la curia pontificia ganándose el favor del entonces Papa Pío VI.³⁵ El auditor mallorquín regresaría a la Península Ibérica el año 1791 para tomar

²⁵ SOLER, 2011, p. 26.

²⁶ CARBONELL, 2013, p. 25.

²⁷ Sobre las estancias en Roma de Despuig vid. ORLANDIS, 1994.

²⁸ Despuig realizó dos largos viajes a la Península en 1771 y 1778, así como otro a Italia que tenía como destino final Malta, en 1783, donde se vio asolado por el terremoto de Calabria. Vid. CARBONELL, 2013, p. 25-26.

²⁹ SALVÁ otorga la influencia decisiva para la obtención del cargo al Conde de Floridablanca, (SALVÁ, 1964, p. 71). Sobre la trascendencia de este nombramiento vid. CARBONELL, 2013, p. 33-34.

³⁰ SALVÁ, 1964, p. 82 y 91.

³¹ BATLLORI, 1946, p. 157-158.

³² SOLER, 2011, p. 27-28 y 33-34; FONT JAUME, 2014.

³³ Carta del 4 de julio de 1792 de Bartomeu Pou a su amigo Ramon Foguet en BATLLORI, 1946, p. 168-169.

³⁴ En una carta enviada por Félix Lobo a Despuig se indica como destinatario “A.S.E. Monsignor. Dn Antonio Despuig Vescovodi Orihuela V.V. nel Palazzo Nunes. Roma” (ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XII, pliego 20). A Soler fue la primera en publicar esta información (SOLER, 2011, p. 29-30).

³⁵ Según esta relación de méritos, el Sumo Pontífice se declaró protector y mecenas de Despuig y gracias a esto se adelantó el proceso de beatificación de Catalina Tomas, oriunda mallorquina, abanderado por el

potestad de su cargo como obispo de Orihuela, pasando antes por la Corte para ofrecer sus agradecimientos a la Corona.³⁶ Tan solo tres años después, será nombrado gobernador del Arzobispado de Valencia³⁷ y en 1795, por designio real, se le concede el Arzobispado de Sevilla.³⁸

Mientras Despuig regentaba la archidiócesis sevillana, el 3 de marzo de 1797 fue enviado junto al cardenal Francisco Lorenzana, arzobispo de Toledo, y Rafael de Múzquiz, abad de San Ildefonso, confesor de la reina y arzobispo de Seleucia *in partibus*, por Real Orden, a Roma, con el objetivo de *“arreglar con Su Santidad los puntos pendientes y que en adelante se ofrezcan, prometiéndose que su virtud y ciencia le sirvan de consuelo y de confianza para que se manifieste con respecto a las cosas del día en el tono más claro y sencillo, tal que Su Majestad pueda, sin comprometerse a dudas y alteraciones, interponer su mediación en cuanto convenga”*.³⁹ Según E. La Parra López, tras la excusa de dar consuelo al Papa, los verdaderos motivos de tal embajada eran discutir sobre la eliminación de las reservas pontificias, que suponían una gran fuga de capital para la Hacienda española, así como hablar de las nuevas fronteras geopolíticas originadas por las conquistas napoleónicas, ya que España aspiraba a engrandecer el territorio del ducado de Parma, gobernado por un miembro de la Casa de Borbón.⁴⁰

El cometido de la embajada acabó fracasando,⁴¹ pero Despuig pidió permiso para permanecer en Italia, con la excusa de haber recibido del médico la prescripción de tomar baños termales para combatir sus convulsiones, y demandó a Godoy, en reiteradas ocasiones, que se le concediera el capelo cardenalicio y que se le nombrara subcomisario de Bellas Artes en España⁴². Ante la falta de esperanzas recibidas por parte de su interlocutor, insistió en que se le nombrara patriarca de Antioquía, cargo

futuro cardenal, que culminaría el año 1793. En 1786, Pío VI le habría concedido la Presentoria de la Santa Iglesia de Mallorca (*Sucinta (...)*, 1913, p. 6-7).

³⁶ Debido a la renuncia del primer candidato a la silla del Obispado, José Benito de Hilaros, confesor de la Reina, Despuig accedió a tal cargo ante la supervisión del entonces ministro y consejero de Estado del Rey, Nicolás de Azara (*Sucinta (...)*, 1913, p. 8-9).

³⁷ El título oficial como arzobispo, no obstante, no le llegaría hasta el 1 de junio de 1795. Sobre las circunstancias que rodearon tales nombramientos vid. SOLER, 2011, p. 35, nota 28 y FULLANA I PUIGSERVER, 2014, p. 193.

³⁸ Despuig siempre mostró una postura contraria a los preceptos revolucionarios, mostrándose cercano a la Corona y esto le valió prebendas como el nombramiento de prelado-Gran Cruz de la Orden de Carlos III con motivo del nacimiento del Infante Francisco de Paula, además de las distinciones de prelado-Gran Cruz de la Religión de San Juan de Malta y de capellán mayor del Real cuerpo de Maestranteros de Valencia (*Sucinta (...)*, 1913, p. 11-13). Sobre su actividad en la archidiócesis sevillana vid. FULLANA I PUIGSERVER, 2014, p. 193-195.

³⁹ SEGÚI, 1943, p. 419-420.

⁴⁰ LA PARRA LÓPEZ, 2014, p. 199-201. Sobre la política hispano-romana de la época vid. MOLAS RIBALTA, p. 7-8.

⁴¹ Sobre los acontecimientos sobrevenidos resultan interesantes los comentarios de la correspondencia de José Nicolás de Azara (vid. cartas de Azara a su amigo Bernardo Iriarte fechadas en Roma el 25 de junio, el 10 de julio y el 25 de julio de 1797 en GIMENO PUYOL, 2010, p. 554-558), aunque dicha información debe tomarse con precaución, debido a que Azara veía con recelo las intenciones de Despuig, quien, efectivamente, aspiraba a arrebatarse el cargo de embajador (vid. carta de Despuig a Godoy del 10 de agosto de 1797 en SALVÁ, 1964, p. 230-231).

⁴² Carta a Godoy del 10 de junio de 1797 (ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XII, pliego 40).

entonces vacante.⁴³ Si bien cabe tomar la distancia y prudencia correspondientes a la subjetividad de los comentarios de índole personal, es cierto que la ambición de Despuig es descrita por algunos de sus contemporáneos en sucesivos momentos. José Nicolás de Azara escribió al cardenal Lorenzana *“El Papa me preguntó si enviando su tiara a Despuig se quietaría su ambición”*⁴⁴ y a su amigo Bernardo Iriarte que *“Cada gracia que hagan a Despuig aumenta su infelicidad, porque no habiendo sabido nunca lo que quiere, y viviendo con un implacable enemigo suyo, que es don Antonio Despuig, no puede tener un momento de paz. Si lo hacen patriarca y cardenal y papa, morirá al día siguiente; se morirá por no poder ir adelante”*⁴⁵.

A raíz de la ocupación de los Estados Pontificios el 1796 por las tropas napoleónicas, Pío VI se vio obligado a ceder parte de sus dominios para crear una república romana y fue hecho preso. Despuig, que aún se encontraba en tierras itálicas, fue a visitarlo a su celda en Siena en 1798 y le ofrece hacerse cargo de los gastos derivados de su vida privada.⁴⁶ En carta a Godoy le transmite las penurias por las que pasa el Santo Padre y su agradecimiento por la ayuda recibida.⁴⁷ El Papa sería recluido, más tarde, en la Cartuja de Florencia para ser deportado, finalmente, a Valence-sur-Rhône donde murió el 29 de agosto de 1799.⁴⁸

A finales de 1798, ya de vuelta a España, Despuig recibe el nombramiento de presidente de la Junta de desamortización promovida por Godoy⁴⁹ y, a comienzos de 1799, la Corona lo nombra miembro de su Consejo de Estado⁵⁰ y lo hace renunciar a la mitra sevillana, a petición de él mismo, ya que prefería un cargo que le permitiera vivir en Roma⁵¹. Finalmente, poco más tarde, se le concede el demandado Patriarcado de Antioquía.

El mes de diciembre de 1799, el cardenal Albani convoca el Cónclave de Venecia en el islote de San Giorgio, al que Despuig asiste, pese a no detentar el capelo cardenalicio y en que, parece ser, desempeñó un importante papel en la elección de

⁴³ LA PARRA LÓPEZ, 2014, p. 205-206.

⁴⁴ Carta de Azara a Lorenzana escrita en Roma el 27 de abril de 1796 en GIMENO PUYOL, 2010, p. 379-380.

⁴⁵ Carta de Azara a Iriarte escrita en París el 5 de febrero de 1799 en GIMENO PUYOL, 2010, p. 727-728.

⁴⁶ Cantarellas apunta la posibilidad de que se planteara el traslado del Papa a España e incluso a la finca de Raixa en sus últimos días (CANTARELLAS, 1981, p. 34, nota 47). No obstante, los documentos no son concluyentes a este respecto (vid. SOLER, 2011, p. 41).

⁴⁷ En carta a Godoy fechada el 8 de marzo de 1798, Despuig explica que el Papa le dijo *“amado Despuig, es verdad que io he de vivir de limosna, y que nadie hará mas deveras este ofresimiento que tu. Pero podrá quisas haver algún incombeniente? lo no quisiera que por mi tuvieses algo que sentir. Le respondi que hera seguro del modo de pensar de mi amo; que jo hasi este ofresimiento al vicario de Jesucristo y por el decoro de su sumo sacerdote, ocasión que nadie podrá culpar (...) Quedo quasi combensido, y me dijo que jo ablase al mayordomo, que el le ablaría. Veré lo que resolverá.”* (ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XI, pliego 15).

⁴⁸ Despuig habría sufragado las exequias del Papa (vid. SEGUÍ, 1943, p. 209).

⁴⁹ FULLANA I PUIGSERVER, 2014, p. 195.

⁵⁰ MOLAS RIBALTA, 1994, p. 6-7.

⁵¹ SOLER, 2011, p. 41.

Barnaba Chiaramonti como el nuevo Papa Pío VII el 14 de marzo del 1800.⁵² Esta activa intervención, le valdría el purpurado en 1803.⁵³

Al año siguiente regresa a su tierra natal, Palma de Mallorca, pero en 1807 parte de nuevo hacia Roma ante el acecho de la invasión napoleónica de los Estados Pontificios. Allí, pasó a vivir con los demás cardenales en el Palacio del Papa, hasta que, en julio de 1809, Pío VII se ve conducido al destierro y sus cardenales y prelados arrestados y presos. Despuig corrió la misma suerte en el Seminario Romano. Una vez que Napoleón ordenó su traslado a París, permaneció allí hasta que su débil estado de salud le llevó a pedir una licencia para visitar las termas de Lucca⁵⁴ donde halló la muerte en mayo de 1813.⁵⁵

Paralelamente al ambicioso *cursus honorum* del que llegara a cardenal, los estudios de su correspondencia llevados a cabo por Font Jaume⁵⁶ y Cantarellas⁵⁷ desvelan un insistente anhelo de convertirse en protector de las Artes en consonancia con los ideales ilustrados que se respiraban en la época. Valga como ejemplo la desiderata expresada a Godoy de convertirse en “segundo Protector de todas las Academias de Bellas Artes, Sociedades, Gavinetes, Antigüedades, Excavaciones, Museos de todo el Reyno, y más Protector y Director Absoluto (dando sólo cuenta a V.M.) de la Navegación del Río Guadalquivir (...)”⁵⁸, cargo que le fue denegado. El apadrinamiento de Academias y demás entidades culturales eran un poderoso instrumento para adquirir prestigio que Despuig supo explotar, aunque sin duda es innegable la curiosidad intelectual e inclinación artística del personaje.

Los descubrimientos arqueológicos de las ciudades sepultadas por la lava de Pompeya y Herculano⁵⁹, junto a la aparición de las tesis winckelmannianas defendiendo un retorno al clasicismo, fraguaron en las Academias Artísticas la sistematización del Neoclasicismo como vehículo de un arte que se tornó, a menudo, oficial. Las principales capitales europeas toman como ejemplo la Académie Royale de Peinture et Sculpture de París⁶⁰ implementando un plan de estudios y una estructura

⁵² La delicada situación socio-política por la que pasaba Europa, como consecuencia de la presión ejercida por los ejércitos napoleónicos, llevan a la Corona española a poner todos los medios para celebrar un Cónclave que diese como resultado un Papa afín a sus propósitos. Despuig personificará la voluntad de Carlos IV en la elección de Chiaramonti y en la celebración del acto que debía reunir a los príncipes de la Iglesia con tal propósito. Al respecto ver las notas del diario de Despuig y la carta referida al Ministro Urquijo recogidas en SEGUÍ, 1943, p. 203-210; SALVÁ, 1964, cap. X; BATLLORI, 1958, p. 181.

⁵³ Sobre la actividad de Despuig como cardenal vid. CARBONELL, 2013, p. 35-36.

⁵⁴ CHERUBINI, 1966.

⁵⁵ *Sucinta (...)*, 1913, p. 19-26; M. Carbonell lo explica con detalle en CARBONELL, 2013, p. 36.

⁵⁶ FONT JAUME, 2000.

⁵⁷ CANTARELLAS, 1988.

⁵⁸ Vid. nota 42.

⁵⁹ Para la repercusión que estos descubrimientos tuvieron en España, vid. MORA, 1998, p. 108-114; LUZÓN NOGUÉ, 2010; ALONSO RODRÍGUEZ, 2010; MAIER ALLENDE, 2012, p. 344 ss.

⁶⁰ Las Academias Artísticas experimentan un crecimiento exponencial en el transcurso del siglo XVIII pasando de aproximadamente una veintena en 1720 a superar el centenar a finales de siglo. Entre ellas destaca el papel desempeñado por la Academia de París, que ejercerá como modelo a imitar para el resto de Europa y en 1754 la fundación de la Academia Capitolina de Benedicto XIV, lo cual significó la introducción de clases del natural públicas en la Accademia de S. Luca. (PEVSNER, 1982, p. 102-103).

corporativa similar, dentro de la cual resultaban frecuentes los *dilettanti* y *connaisseurs*, miembros honorarios procedentes de las altas capas sociales.⁶¹ El otro modelo académico difundido fue el romano.⁶² Antoni Despuig se declara uno de los primeros socios de la Real Sociedad mallorquina de Amigos del País.⁶³ Esta Sociedad Económica desempeñaría un papel crucial en la difusión de las ideas ilustradas en el ámbito insular enmarcadas en el proyecto reformista de Carlos III y de su ministro Pedro Rodríguez de Campomane.⁶⁴ En esta Sociedad, Despuig ejercerá el mecenazgo⁶⁵ y promoverá la apertura de una Escuela de Dibujo en 1778⁶⁶ que con la posterior instauración de las enseñanzas de escultura y arquitectura constituirá el germen de la Academia Mallorquina de Nobles Artes.⁶⁷ A éste cabe sumar su nombramiento como rector de la Universidad Iuliana de Mallorca⁶⁸, el de académico de honor y de mérito en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1782 y el, aún más importante, de consejero de la misma institución, en 1794⁶⁹, además de ser académico de honor de la Real Academia de San Carlos de Valencia (ca. 1795)⁷⁰, miembro de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla en abril de 1796 y socio honorario de la Sociedad Económica de Amigos del País de Osuna el mismo año⁷¹. Su patrocinio cruzó el Mediterráneo y en el Estatuto de 1812 de la Academia Romana di San Luca aparece en el elenco de los académicos de honor.⁷²

Despuig también trabajó activamente en la traducción de algunas obras como las *Reflexiones sobre varias vegetaciones metálicas, escritas en francés por Mr. Homberg, traducidas de dicho idioma al castellano* el 1771 o los cuatro primeros tomos

⁶¹ Estos miembros honorarios eran conocidos como *Conseillers Honoraires* en París, *Accademici d'Onore* en Roma y Académicos de Honor en Madrid. (PEVSNER, 1982, p. 118).

⁶² BROOK, 2010.

⁶³ *Sucinta* (...), 1913, p. 4; En 1772, por una Real orden, la cofradía de San Jorge queda abolida y reemplazada por una Sociedad Económica de Amigos del País a imitación de la Sociedad Económica Vascongada, modelo que la Corona deseaba implantar por todo el territorio y cuyo objeto principal era combatir la decadencia económica del país. De tal manera participó activamente en la creación y manutención de Escuelas primarias y Academias de índole artística en toda la isla. (SALVÁ, 1964, p. 39-42; CANTARELLAS, 1981, p. 25-36). M. Batllori apunta que llegó a ser nombrado presidente de la Asociación (BATLLORI, 1958, p. 170).

⁶⁴ MOLL, 2014, p. 167-173.

⁶⁵ La labor de mecenas de Despuig se desarrolló sobre todo a partir de 1796, junto al obispo de Palma Bernardo Nadal (vid. BÉDAT, 1974, p. 377). No obstante, es de suponer que con anterioridad contribuía de alguna manera al mantenimiento de la entidad. (CANTARELLAS, 1988, p. 460).

⁶⁶ A. Font Jaume apunta la empatía que el cardenal sentía por esta disciplina y para ello adjunta algunos de los dibujos que acompañaban sus notas de viaje (FONT JAUME, 1999, p. 176). Por otra parte, el dibujo se erige por encima de todas las disciplinas artísticas como base del diseño y reclama el estatus de intelectual para el artista. Véanse las recomendaciones de Winckelmann y Mengs al respecto, entre otros, en PEVSNER, 1982.

⁶⁷ El 1781, Despuig redactó, junto a Jeroni de Berard, los estatutos de la Real Academia Balear de Pintura, Escultura y Arquitectura que debía ser una institución agregada a la Academia de San Fernando de Madrid, pero que no llegó a materializarse (CARBONELL, 2013, p. 57). Sobre la creación de la Academia de Nobles Artes vid. MOLL, 2014, p. 171-172.

⁶⁸ BATLLORI, 1958, p. 170.

⁶⁹ *Sucinta* (...), 1913, p. 4-5; CANTARELLAS, 1988, p. 463; BÉDAT, 1974, p. 377.

⁷⁰ CARBONELL, 2013, p. 58.

⁷¹ Según *Sucinta* (...), 1913, p. 5, fue director de ésta última.

⁷² PICARDI-RACIOPPI, 2002, p.478. Ostentaría el cargo desde el 12 de junio de 1786 (vid. CARBONELL, 2013, p. 58).

de la *Histoire des chevaliers hospitaliers de Saint Jean de Jérusalem*, obra del abad De Vertot publicada el 1732 en Amsterdam.⁷³

No obstante, sería la realización del mapa de Mallorca⁷⁴, una de las empresas intelectuales que más prestigio reportarían al futuro cardenal en el ámbito insular. El mapa, realizado entre el 1783 y el 1784 y grabado por Josep Muntaner, dibujaba la cartografía de Mallorca, así como las islas de Cabrera y Conillera. Se completaba con treintaiséis viñetas con vistas, textos y los escudos de los pueblos de Mallorca y la ciudad de Palma. Despuig lo dedicó a la Princesa de Asturias, Maria Luisa de Borbón, dejando patente su inclinación regalista. Antoni Ginard Bujosa plantea la hipótesis de que se trató de una iniciativa particular patrocinada por Despuig para la que habría contado con la colaboración de especialistas como fray Miquel de Petra i Julià Ballester, miembros de la Sociedad de Amigos del País.⁷⁵

Las actividades de mecenazgo y el interés anticuario y artístico se hacen muy plausibles durante sus largas estancias en tierras italianas.

En 1782 tiene lugar su primer viaje a Italia, que disfrazado de motivos familiares,⁷⁶ no tiene otra intención que la de tantear el terreno pontificio con el objetivo de conseguir una auditoría en la Rota romana.⁷⁷ El pasaporte que se le expendió en Génova era válido para Parma, Bolonia, Florencia, Roma y Nápoles, desde donde debía embarcar hacia Sicilia y Malta. No obstante, su periplo se vio truncado por el acaecimiento de los terremotos que, en 1783, asolaron Calabria y que describe ampliamente en sus anotaciones, publicadas por Ferruccio Ramondino.⁷⁸ Font Jaume recoge algunas de las notas de viaje tomadas por Despuig, y apunta el marcado interés personal de instrucción y placer, además del deseo explícito de materializar sus observaciones en un *Diario de Viaje* a tenor de las publicaciones en boga de ese momento.⁷⁹ Tenemos constancia de que en su primera estancia en Roma, adquirió una serie de *vedute* de la Roma antigua grabadas por Piranesi, encargando a Bartomeu Pou⁸⁰, la misma tarea

⁷³ BATLLORI, 1958, p. 172; SOLER, 2011, p. 26.

⁷⁴ CARBONELL, 2013, p. 52-55.

⁷⁵ GINARD BUJOSA, 2009.

⁷⁶ Salvá apunta como motivo la visita a la Isla de Malta, donde su familia había gozado de grandes lazos con la Orden de caballeros ya que el linaje de los Despuig había estado tradicionalmente vinculado con la Orden de Malta, logrando Ramon Despuig el cargo de Gran Maestre con ocasión de la Guerra de Sucesión, así como otros miembros de la familia formaban parte de la Orden de caballeros (SALVÁ, 1964, p. 21-22).

⁷⁷ BATLLORI, 1958, p. 172.

⁷⁸ RAMONDINO, 1943.

⁷⁹ La biblioteca del cardenal habría albergado varios ejemplares de publicaciones de Diarios de Viaje entre las que se encontrarían los paradigmáticos *Viaje de España* de Antonio Ponz y la traducción francesa de Timoteu de Livoy, *Lettere d'un vago Italiano ad un suo amico*, (Lucca, 1766). En el conjunto de notas de sus viajes a Italia, Font Jaume señala como centro vertebrador el arte, especialmente la pintura intentando adoptar una actitud crítica y erudita, mientras que en los demás textos de viaje, concretamente por España, observa una elaboración de las notas que procederían de otra mano más ducha que la de Despuig, con fama de un estilo descuidado y desconocimiento de las reglas ortográficas mezclando las lenguas italiana, castellana y catalana. (FONT JAUME, 2000).

⁸⁰ El Padre Bartomeu Pou marchó a Roma, a causa de la expulsión de España de la Compañía de Jesús por Carlos III y allí abrió una escuela de humanidades greco-latinas entre Roma y Bolonia. Pou había tratado ya antes con Llorenç Despuig y Cotoner y recibió de buen grado a su sobrino en su primer viaje a

en Bolonia.⁸¹ Después de su regreso a Mallorca en 1783, tan sólo dos años después, emprende un segundo viaje a Italia, esta vez con motivo de su nombramiento como Auditor de la Rota. Su nuevo cargo hacía necesaria una observación y adaptación de la lujosa vida de la curia romana, así como una inmersión en la vida cultural de la misma.⁸² Durante este periodo, Despuig habría ejercido como protector de literatos nacionales y extranjeros, contribuyendo a sus publicaciones⁸³, así como de artistas pensionados⁸⁴. Aprovechó también su larga estancia en Roma para conocer las principales ciudades italianas de las que tomaba notas de cariz antropológico, etnológico y artístico⁸⁵ y no dejó de visitar talleres de artistas como el del mosaicista Pietro Fondachi, el grabador Francesco Borghegani y el escultor veneciano Pietro Pisani en Florencia.⁸⁶ Tendría entonces la oportunidad de entrar en contacto con el emergente mercado artístico y anticuario que acontecía en las principales ciudades italianas como Roma, Florencia y Nápoles.⁸⁷ Capitales plagadas de artistas, intelectuales y curiosos que emprendían su propio *Grand Tour* arrastrados por la *anticomania* ilustrada avivada por los hallazgos de las ciudades vesubianas y el redescubrimiento de Paestum.

Mientras en Nápoles, Alcubierre, dirigía las excavaciones que debían colmar de antigüedades el palacio real de Portici, en Roma los príncipes de la Iglesia acrecentaban sus *ville* y palacios con los hitos de la estatuaria clásica. El coleccionismo dieciochesco había dejado atrás los gabinetes de curiosidades y viraba hacia la especialización en la que el elemento escultórico ostentaría el papel protagonista del denominado *antiquarium*.⁸⁸

Italia a su paso por Bolonia. Ambos entablaron una fluida relación de amistad, posiblemente originada por la intención de Despuig de publicar algunos de sus escritos con la ayuda de éste. Más tarde, el sobrino de Antoni, Joan Despuig y Safortesa, se convertiría en el discípulo preferido del padre Pou (BATLLORI, 1958, p. 167-182).

⁸¹ CANTARELLAS, 1988, p. 461.

⁸² SALVÁ, 1964, p. 85-92.

⁸³ *Sucinta* (...), 1913, p. 7.

⁸⁴ Tales como los pintores Francesc Agustín a quien encargó el propio retrato y los de sus sobrinos Ramon y Joan Despuig, así como Buenaventura Salesa, Carlos Espinosa y Francisco Javier Ramos (vid. CARBONELL, 2013, p. 76 ss.).

⁸⁵ Según J. Salvá se conservan notas de viaje de Módena, Pistoia, Placencia, Florencia, Tívoli, Frascati, San Quirico, Aquapendente, Bolsena, Montefiascone, Nápoles, Viterbo, Ronciglione, Monte Rosi, Bolonia, Pisa, Prato, Parma, Porto, Fionidimo, Luca, Génova, Nocera, Spoleto, Foligno, Asís, Tolentino, Macerata, Loreto, Ancona, Sinigaglia, Fano, Rimini, Cesena, Forlì, Rabean, Ferrara, Rovigo, Venecia, Vicenza, Verona, Mantua, Brescia, Bérgamo y otras muchas ciudades. (SALVÁ, 1964, p. 94).

⁸⁶ SALVÁ, 1964, p. 105.

⁸⁷ Para el mercado artístico y anticuario en los siglos XVIII y XIX vid. HOWARD, 1990; GALLO, 1999; MAZZOCCA, 2002; PALMA, 2003, p. 277-294.; Sobre el análisis económico del mercado de escultura en esta época vid. PIVA, 2012.

⁸⁸ Sobre la colección de antigüedades como símbolo de prestigio vid. MORA, 1998, p. 48-50; Sobre las características del coleccionismo en el siglo XVIII vid. MORÁN - CHECA, 1985; MCGREGOR, 2007, p. 11-66 y 72-88.

2. ARICCIA Y OTRAS EMPRESAS ARQUEOLÓGICAS

No conocemos el momento exacto en que Despuig comienza su actividad como coleccionista, pero a tenor de la procedencia itálica de la mayoría de sus piezas, al menos en lo que a la parte escultórica y epigráfica se refiere, cabe suponer que despegó cuando se establece en Roma como auditor de la Rota, ya gozando de cierto poder.⁸⁹ Es entonces cuando solicita a la *Camera Apostolica* la licencia para excavar en la ciudad lazial de Ariccia, en algunas de las parcelas entre las que, once años atrás, el pintor y coleccionista escocés Gavin Hamilton⁹⁰, había llevado a cabo infructuosas excavaciones.⁹¹ La antigua *Aricia* había sido el centro más antiguo del *Latium Vetus*. Protagonista de la Liga Albana y la Liga Latina, después de la definitiva victoria de Roma, constituía la primera *statio* de la Via Appia y albergó el famoso santuario que rendía culto a Diana *aricina*.⁹² Aunque algunos autores como Flavio Biondo, Pirro Ligorio, Clüver o Atanasio Kircher se habían referido a ella en sus obras ya desde el siglo XIV, no será hasta el siglo XVIII cuando el conocimiento de la *Aricia* romana se extienda y profundice.⁹³ El emplazamiento en los montes Albanos, ofrecía a los excavadores y escultores-restauradores un excelente lugar de veraneo para dedicarse al descubrimiento de antigüedades y zafarse del calor estival. Thomas Jenkins y Bartolomeo Cavacceppi, poseían, por ejemplo, vivienda en la zona.⁹⁴ La primera excavación documentada tuvo lugar en 1730 en la localidad Monticella Grande⁹⁵; a ésta siguieron otras como, por ejemplo, la de Augusto Chigi, una década después, sobre la pendiente del Monte Gentile.⁹⁶ La difusión del yacimiento vendrá de la mano de las *vedute* de Carlo Labruzzi y Piranesi⁹⁷, además de Pratilli que, en 1745, publica un estudio sobre la localización de la Via Appia en la que aborda la discusión sobre el lugar en que los clásicos situaban la antigua ciudad, aportando varias inscripciones referidas al culto de Diana *Aricina* y al templo de Esculapio; señalando, entre otros monumentos, la *villa* del emperador Vitelio, recogida por Tácito, y la de Julio César, mencionada por Suetonio.⁹⁸

No obstante, después de las incursiones de Hamilton y Fea, vendrían las campañas más importantes de la mano de Despuig y Alessandro de Souza, conde de Soufré y ministro plenipotenciario de Portugal en la Santa Sede. Estas excavaciones tuvieron lugar en la línea de huertos y viñedos que flanqueaban el trazado de la Via Appia. El

⁸⁹ ROSSELLÓ BORDOY, 2003.

⁹⁰ IRWING, 1962.

⁹¹ Pese a que Bover había apuntado que Despuig compró los terrenos a Hamilton (BOVER, 1845, p.9), recientemente, Soler rectifica la información al respecto (vid. SOLER, 2011, p. 31-32).

⁹² LEFEVRE, 1977, p. 2. Sobre las fuentes literarias y epigráficas que proporcionan datos sobre la antigua Ariccia vid. LILLI, 2002, p. 35-43. Sobre el culto a Diana *Aricina* vid. GREEN, 2007.

⁹³ Sobre la historia de los estudios y las excavaciones en Ariccia vid. LILLI, 2002, p. 19 ss.

⁹⁴ PALMA VENETUCCI- CACCIOTTI-CARLONI-MANETTA-MANGIAFFESTA, 2011, p. 34-35.

⁹⁵ LUCIDI, 1796, p. 233.

⁹⁶ Chigi quiso ver en los vestigios encontrados en la localidad de Quarto di S. Cecilia los restos de la *villa* de Vitelio del s. I (LUCIDI, 1796, p. 224).

⁹⁷ En 1764 Piranesi dibuja las infraestructuras de la Appia (LEFEVRE, 1977, p. 10).

⁹⁸ LEFEVRE, 1977, p. 6-7.

auditor mallorquín realizaría, al menos, tres campañas de excavaciones, descritas por el canónigo Emmanuele Lucidi.⁹⁹ La primera durante los años 1789 y 1790, la segunda a partir de abril de 1791 y la tercera a partir del mes de octubre del mismo año. A pesar de que tradicionalmente se da como fecha de clausura de dichas excavaciones el año 1791, debido al nombramiento de Despuig como obispo de Orihuela,¹⁰⁰ recientemente, M. Carbonell ha apuntado la posibilidad de que la vinculación con el yacimiento continuara tras esa fecha, dado que la contabilidad del mallorquín revela pagos posteriores relacionados con “*la Aricha*”.¹⁰¹ La familiarización de Despuig con Ariccia, no obstante, habría comenzado unos años antes, ya que el canónigo Lucidi menciona que el 1787 “*trovò tra un mucchio di sassi, e spini nella vigna del capitano Alberti in Vallericcia poco distante dalla Via Appia un sasso di pietra albana*” que hizo desenterrar y en la que se apreciaba la inscripción “*AELIAE SAENIAE NIGRINAE AELIVS.LIBERALIS.COIVG/B.M.F.*”¹⁰² A este hecho también cabe añadir el comentario de J. M. Bover en su primer catálogo de la colección Despuig, publicado en 1836. En él asegura que las excavaciones de Ariccia tuvieron lugar desde 1787 hasta 1796.¹⁰³

Concretamente, entre 1789 y 1791, Despuig excavó en la *Vigna* de Giuseppe Morelli y en la de Paolo Ragaglia, así como en otra contigua por la que fluía una corriente de agua. Esta zona se encontraba entre Valericcia y la *Via Appia Antica*, bajo la mola di Genzano, al lado del foso del emisario de Nemi. En el lugar, Lucidi apuntó ver “*molti avanzi di edificio antico e alcuni grottoni di poi coperti dall’erba*”¹⁰⁴. Previamente a la excavación de Despuig se habían efectuado otros intentos. En 1776 se encontraron un torso mármreo, un retrato supuestamente de Marco Aurelio joven, tres inscripciones, de las cuales una contenía el nombre de Vespasiano y otra el de Claudio Británico, además de varias *tegulae* y un cipo con la figura de Príapo. Más tarde, Gavin Hamilton halló tan solo “*alcuni pezzi di marmi, e di colonne salinate, e calcinate, giudicò, quel luogo avesse patito incendio, e non proseguí lo scavo.*”¹⁰⁵ Tras él, Despuig habría descubierto restos de un edificio con incrustaciones de mármol que albergaba muchas esculturas y una inscripción dedicada a Plotina, esposa del emperador Trajano, por su liberto Agatirso. El hallazgo de esta inscripción ha llevado, tradicionalmente, a relacionar los restos como los de su *villa*. Agatirso, cuya fortuna habría estado muy relacionada con el entorno imperial, se habría dedicado a un negocio, quizás de ladrillos, y entre el 123 y el 152 d.C. habría adquirido la posición de propietario de los *praedia Quintan*(ensia).¹⁰⁶ El auditor mallorquín también encontró una gran cantidad

⁹⁹ LUCIDI, 1796, p. 225-227.

¹⁰⁰ LUCIDI, 1796, p. 227.

¹⁰¹ El mes de noviembre de 1797, un presbítero irlandés al servicio de Despuig, William Walsh va a Ariccia, el mes de diciembre del mismo año se le pagan dos escudos a G.B. Anzani y Giuseppe Buccioti “*por trabajo hecho en el casino de la Aricha*” y el mes de enero de 1798 se pagan dos escudos “*por un caretó para traer los mármoles de la Aricha*” (CARBONELL, 2013, p. 114).

¹⁰² LUCIDI, 1796, p. 141.

¹⁰³ BOVER, 1836, p. 69.

¹⁰⁴ LUCIDI, 1796, p. 224.

¹⁰⁵ LUCIDI, 1796, p. 224.

¹⁰⁶ CACCIOTTI, 2014, p. 466.

de mármoles con restos de abrasión, así como muchos restos de plomo y de metales licuados.¹⁰⁷ La planta de esta zona fue recogida por el anticuario danés Georg Zöega tras su visita a la casa romana del mallorquín del 22 de junio de 1791.¹⁰⁸ Recientemente, B. Cacciotti ha interpretado las estructuras descritas por Zöega, comparando su testimonio con el de Lucidi, como unas posibles estancias termales de una *villa* privada que aprovecharían el agua del emisario del lago de Nemi. Por otra parte, la existencia de conductos de agua privados, llevan a pensar en que el trabajo estuviera comisionado por la casa imperial.¹⁰⁹ En la misma ocasión, bajo la pendiente del Colle Pardo, junto a la mola di Genzano, tuvo lugar el hallazgo del relieve de Egisto.¹¹⁰

En octubre de 1791, Despuig abrió una cata en la *Vigna* de Paolo Minini, al lado de la *Via Appia Antica*.¹¹¹ Encontró una lápida sepulcral perteneciente a la joven Tiria Quintilla¹¹² acompañada de varios objetos femeninos, otras dedicadas a L. Sempronio¹¹³ y Licinia Bassilla, un cipo sepulcral de T. Flavio Abascante, una escultura femenina que se atribuyó a Venus y una pequeña testa de mármol. En la misma excavación se halló un gran atrio que conectaba con una estructura que Lucidi identificó como un anfiteatro.¹¹⁴ Despuig habría abierto, en 1791, sin éxito, también una cava en la *Vigna* de Filippo Pesoli, tapándola de nuevo por la falta de hallazgos.¹¹⁵

Las excavaciones *aricciane* de Despuig habrían sido dirigidas por el también clérigo mallorquín Félix Lobo¹¹⁶, como demuestran dos cartas autógrafas publicadas por A. Soler y M. Carbonell. En la primera, se informa a Despuig sobre el hallazgo de una escultura femenina mutilada, una testa animalesca, además de otros mármoles bajo una gran cantidad de “peperinos” (*lapis albanus*) y se le alienta de futuros descubrimientos en la cata.¹¹⁷ En la segunda, Lobo describe el aspecto de unas

¹⁰⁷ LEFEVRE, 1977, p.14, 19-20.

¹⁰⁸ La descripción y el plano se recogen en CACCIOTTI, 2015, p. 242-243, Fig. 22.2.

¹⁰⁹ CACCIOTTI, 2015.

¹¹⁰ LUCIDI, 1796, p. 97; LEFEVRE, 1977, p.20.

¹¹¹ LUCIDI, 1796, p. 233.

¹¹² Inscripción funeraria datada en el s. II d.C. conservada en el Museu d'Història de la Ciutat de Palma en el Castillo de Bellver (SOLER, 2011, p. 177-179, nº 57).

¹¹³ Inscripción funeraria datada en el s. II d.C. conservada en el Museu d'Història de la Ciutat de Palma en el Castillo de Bellver (SOLER, 2011, p. 174-176, nº 56). Lucidi explica que la inscripción se trasladó a Roma tras su hallazgo, se sobrentiende que al Palazzo Núñez (LUCIDI, 1796, p. 126).

¹¹⁴ LUCIDI, 1796, p. 215; LEFEVRE, 1977, p. 15.

¹¹⁵ LUCIDI, 1796, p. 220.

¹¹⁶ Sobre Félix Lobo vid. CARBONELL, 2013, p. 113-114.

¹¹⁷ “*Oi sábadu a las tres de la tarde. Ilmo. Sr. Muy Sr. Mío: en este momento acabo de sacar una estatua sin cabeza y con sólo un pedazo de cada brazo; es mujer joven; el pecho, hombros, arranque del cuello y espalda es muy bueno; el vestido hasta los pies es particular, se clarea bajo la vestimenta el muslo y pierna izquierda, y se descubre medio pie derecho; espero hallar lo que falta, porque estaba debajo de peperinos de una grandeza enorme; igualmente he hallado una cabeza de bestia muy desfigurada que parece perro, o lobo, en un peperino de unos dos palmos de alto y como uno y medio ancho se lee muy mal carácter S.P.Q. Aricinus III Aug. Dedit. Se hallan muchos mármoles y creo que hemos de hallar más de lo que pensábamos; esta la escribo por si hai ocasión antes de la posta. Es de V.S. su más devoto servidor F. Lobo.*” La carta se encuentra en el ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XII, pliego 20 y ha sido publicada y datada por SOLER, 2011, p. 30. La escultura femenina a la que se refiere Lobo, probablemente, sea la Flora o Cloris restaurada por Cortés en agosto de 1799 (vid. nota 180) según

estructuras arquitectónicas halladas, aún en sus prolegómenos, de lo que intuye un circo y una *scaenae*¹¹⁸ que podrían ponerse en relación con el anfiteatro descrito por Lucidi encontrado por Despuig en 1791 en la *Vigna Minini*¹¹⁹.

Las excavaciones en Ariccia habrían proporcionado buena parte del fondo estatuario de la colección Despuig y se insertaban en una práctica seguida por otros personajes de su condición social, que recurrían a la arqueología como una, entre otras vías, para reunir esculturas.¹²⁰

Además de las campañas arqueológicas en Ariccia, es muy probable que Despuig promoviera intervenciones del mismo cariz en otros lugares, como así lo demuestra la publicación de un manuscrito no inventariado, conservado en el British Museum, por parte de P. Ripollès, en el que se describen dos excavaciones llevadas a cabo en el castillo de la Salòquia en Sagunto, seguramente realizadas en el período en que Despuig tomó posesión de su cargo en la archidiócesis valenciana,¹²¹ y la propiedad que poseía junto a las Termas de Caracalla, denominada como *Vigna Antoniana* o *Balbina*, puesta en conocimiento por M. Carbonell¹²².

3. FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN

En la Roma del siglo XVIII existieron alrededor de una cincuentena de colecciones de antigüedades. Algunas como la Giustiniani, la Odescalchi o la Chigi se ven alienadas y dispersas. Otras aparecen, como la Albani, la Corsini o la Braschi y algunas incrementan su fondo, como es el caso de la colección Rondanini. La misma centuria también da lugar a la aparición del primer museo con vocación pública, el Capitolino, constituido el 1734 y que integra la primera colección del cardenal Alessandro Albani, o la creación del Museo Pio Clementino, el cual velará porque las antigüedades romanas no acaben dispersas por Europa como producto del floreciente mercado anticuario.¹²³ Entre las colecciones de antigüedades que se formaron en la Italia dieciochesca, se conocen tres pertenecientes a españoles. Se trata del diplomático José Nicolás de Azara¹²⁴, Joaquín Ibañez García y el auditor Antoni Despuig.¹²⁵

se deduce de la descripción de Bover (BOVER, 1845, p. 97, nº 45) y de una fotografía de la misma publicada en MONTANER-ROSSELLÓ, 2014, p. 141.

¹¹⁸ Carta conservada en el ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XII, pliego 20, publicada por CARBONELL, 2013, p. 127, quien la data en 1791.

¹¹⁹ LUCIDI, 1796, p. 215.

¹²⁰ LIVERANI, 2000, p. 67.

¹²¹ Ambas intervenciones se han localizado al pie de dos torres del castillo de Salòquia, la primera en la torre más cercana a la puerta de la Almenara, en que se habría documentado un pedestal dedicado a Druso, y la segunda en la torre de Hércules, situada en la parte más elevada del castillo, en que se encontraron cuatro fustes de columna y una basa de orden toscano, además de tres bloques lapídeos (Passim., RIPOLLÈS, 2007).

¹²² CARBONELL, 2013, p. 126.

¹²³ LIVERANI, 2000; LIVERANI - PICOZZI, 2005. Sobre el público que frecuentaba los museos romanos del siglo XVIII vid. SGARBOZZA, 2010.

¹²⁴ Sobre la colección de Azara vid. CACCIOTTI, 1993.

¹²⁵ LEÓN, 2000, p. 81-83.

Despuig conservó la colección en el palacio Núñez de Roma, como se desprende del comentario de Lucidi a propósito del hallazgo del relieve de Egisto, inicialmente identificado como una escena del ritual del *rex nemorensis*¹²⁶: “*Quest’insigne opera però unitamente alla testa in marmo dell’imperadore Augusto, di cui si parlerà in altro luogo, furono dallo stesso prelato mandate in Palma sua patria, e capitale dell’isola di Majorca; e non si vedono tra le altri eccellenti statue, busti e marmi da esso scavati nel territorio Aricino e conservati in Roma in sua casa.*”¹²⁷ o a tenor de la inscripción de Tiria Quintilla de la que apunta como “*unitamente alle statua, busti, ed altre iscrizioni, e marmi trovati nel territorio Aricino fece trasportare in Roma*”¹²⁸. También relevante es el pago de dos escudos “*por un caretó para traher los mármoles de la Aricha*” efectuado en enero de 1798, publicado por M. Carbonell¹²⁹, que demuestra que aún en esta época se estaban trasladando piezas de un *casino* en Ariccia a su casa de Roma.¹³⁰

Los estudios de A. Pasqualini¹³¹ y, especialmente, de A. Soler¹³², han demostrado que la mayor parte del fondo epigráfico de Despuig no procede de las excavaciones de Ariccia. Muchas de las inscripciones son de origen urbano e, incluso, existen entre ellas, algunas copias y falsificaciones. Este hecho demuestra que, al menos en lo que a la epigrafía se refiere, el futuro cardenal, se habría proveído, en gran medida, del mercado anticuario. Probablemente, tuvo lugar un proceso análogo en lo que a la colección escultórica se refiere. No es de extrañar que, si el siglo XVIII fue la centuria por excelencia del *Grand Tour*, la enorme afluencia de visitantes y los grandes anhelos coleccionistas, despertaran la voracidad del comercio anticuario.¹³³ Compradores y agentes provenientes de toda Europa esperaban ávidamente ante todo aquello que pudieran ofrecer las excavaciones del subsuelo y el fervoroso mercado, para poder enviarlo a las colecciones de escultura antigua que se multiplicaban por doquier. El gusto por el arte de la antigüedad llevó a ejecutar *all’antica* todo lo que se producía en los talleres. La imitación estilística unida al concepto de restauración de la época, según el cual los mármoles se tenían que exponer con la mayor perfección posible, completando y puliendo, por tanto, las partes dañadas, llevaron a la convivencia de piezas ligeramente restauradas con otras casi reconstruidas. Las obras rotas o estropeadas quedaban fuera del mercado. Por este motivo, la restauración se convirtió en un trabajo estrechamente unido a la actividad de compraventa anticuaria.¹³⁴

¹²⁶ VINCETI, 2010, p. 83-92.

¹²⁷ LUCIDI, 1796, p. 98.

¹²⁸ LUCIDI, 1796, p. 170.

¹²⁹ CARBONELL, 2013, p. 114.

¹³⁰ El mes de diciembre de 1797, Despuig efectúa un pago de dos escudos a G.B. Anzani y Giuseppe Bucciotti “*por trabajo hecho en el casino de la Aricha*” (CARBONELL, 2013, p. 114). El denominado casino podría hacer referencia a una vivienda, aunque hasta ahora no se ha encontrado rastro de que Despuig poseyera alguna propiedad en tal lugar, o quizás a una especie de almacén donde guardaba el material arqueológico.

¹³¹ PASQUALINI, 2003; PASQUALINI-DELLA GIOVANPAOLA, 2007.

¹³² SOLER, 2011.

¹³³ Un ejemplo lo constituyen las numerosas reproducciones de esculturas antiguas realizadas en porcelana o metal que se vendían como recuerdos de viaje (vid. TEOLATO, 2010).

¹³⁴ HOWARD, 1990; PIVA, 2012.

Lo más probable habría sido, entonces, que Despuig iniciara la colección con anterioridad a las excavaciones de Ariccia, comprando las primeras piezas en el mercado anticuario. Al menos una quincena de inscripciones proceden de la *Vigna Cassini*,¹³⁵ ubicada entre las millas dos y tres del lado occidental de la Via Appia romana, siendo como el resto de la vía, fuente de inscripciones epigráficas y otros monumentos funerarios. Tras pasar por varias manos, el 1743 se convirtió en propiedad de Alessandro Cassini. A la muerte de éste, pasó a los hijos, Giulio y Giovanni Maria. Los Cassini gestionarían el viñedo, el cual sería objeto de excavaciones certificadas entre los años 1771 y 1797. Los hermanos crearon un negocio de venta de antigüedades, subministrando inscripciones, entre otros, al Papa y a la curia romana, como el cardenal Alessandro Albani.¹³⁶

Además de las compras a los Cassini, M. Carbonell recoge al menos tres contactos con el escultor-restaurador Vincenzo Pacetti. El primero data del año 1786. Pacetti escribe *“Sono stato a far caricare il gruppo ed altri busti ed ara ed altro in casa di Despuis, proveniente alla casa Lucatelli, acquistate dette sculture dal signore abbate Zanotti, il quale mi ha dato una cedola di scudi 32 per pagare i trasporti ed altro che occorrerà per il restauro.”* M. Carbonell lo interpreta como la adquisición de un grupo escultórico, algunos bustos y una ara por parte de Despuig, procedente de la casa Locatelli, la cual se había visto obligada a hipotecar sus bienes; Pacetti se habría encargado del transporte y de solucionar posibles problemas surgidos en el proceso de restauración. En 1791, el auditor mallorquín habría visitado su taller junto a Félix Lobo y le regaló el grabado del retrato de Augusto que recientemente había hallado en Ariccia. Además, en 1800, Pacetti menciona una posible compra de unas pinturas por parte de Despuig.¹³⁷

A estos contactos cabe añadir la intención expresada en carta a su sobrino Joan en 1796 de *“comprar el Apolo y columna”*, así como una carta dirigida a *Signore Carlo* (quizás Carlo Fea) en que se da por enterado del precio de un *“torso di corazza abozzato di pórfido i d'un rocchio di colonna di porfido”*.¹³⁸

¹³⁵ SOLER, 2011, p. 38-40.

¹³⁶ DELLA GIOVAMPAOLA, 2008.

¹³⁷ CARBONELL, 2013, p. 119.

¹³⁸ CARBONELL, 2013, p. 121.

4. EL MUSEO DE RAIXA

La idea de trasladar la colección a Mallorca aparece ya en el epistolario de Despuig el 1793, como se desprende de las cartas que envía a su hermano Joan. Desde Orihuela, el 11 de febrero, expresa: *“Si supieras quantas vezes estoy pensando en Raxa; de modo que estoy haciendo atoda prisa el Modelo para ponerlo en obra, ja que si D. quiere alla quiero acabar mis días con tranquilidad”*.¹³⁹ En Alicante, el 11 de marzo escribe *“(...) estoy narado de hazer venir todo lo de Roma para Raxa, se haze el modelo y se te embiava echo; con sus jardines es mil cosas (...)”*.¹⁴⁰ Desde Caudete, el 5 de septiembre del mismo año vuelve a mencionar el futuro museo: *“Creo que embiare a Cloquell retirando su Familia a Mall.ca pues por mis intenciones es menester que io me vaya aligerando de familia; los artistas creo que te los embiare a Raxa para que trabajen y que vayan componiendo la casa para quando io vaya, y para que hagamos el museo, y pongamos aquella casa que sea n.o retiro y que podamos vivir juntos en ella lo que nos queda de vida”*.¹⁴¹ Por último, en Orihuela el 24 de septiembre apunta *“Jo ja tengo para el Primer Cuerpo del Museo, todo quadros los mejores, y antiguos. Ay tres pintores que mes están pintando, para Raxa y no pienso en otra cosa.”*¹⁴²

No obstante, el hecho de que ya el año 1791, Lucidi informe sobre el envío a Mallorca del relieve de Egisto y el retrato de Augusto, dos de la piezas más valiosas halladas en las excavaciones de Ariccia, hace pensar que el museo de Raixa ya planeaba sobre la mente de Despuig mucho antes.¹⁴³

En 1796, volvemos a tener noticia de tal empresa, de nuevo, en la correspondencia con su sobrino Joan, entonces residente en Roma. De tal manera, el 9 de agosto, desde Chipiona, le escribe *“(...) quando Malo tenga listos los encargos qe le tengo hechos, podrás despacharte a Mallorca con el Museo, y demás, qe te tiene ya dicho Pradas.”*¹⁴⁴ El 14 de agosto, declara manifiestamente, su deseo de fundar un museo en Mallorca y una biblioteca pública: *“Querido sobrino, me he determinado ha hacer el museo en mall.ca, y asi es menester que me busques cosas raras depoco dinero para ermosarle, voy a ponerlo delante n^a. Casa y afundar una Biblioteca Publica para que pueda Cloquell ser el Bibliotecario y que tu con algunas rentas mas quelasde tu Dignidad lo puedas aumentar pues lo único en que encontraras recreo, pues todo lo demás es ocarasca. Pues no hay quietud en nada. Diras al Cango. Alberti que luego Pensare con el que de la Pieza del trato arricino y la estatua que se encontró en el Con tastemos picadra (picapedreros) que estaban en su Casa: Diras (-) malo y ahora*

¹³⁹ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XIII, pliego 1/35.

¹⁴⁰ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XIII, pliego 1/35.

¹⁴¹ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XIII, pliego 1/54.

¹⁴² ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XIII, pliego 1/58.

¹⁴³ Vid. nota 127.

¹⁴⁴ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XIII, pliego 1/199.

*es la ocasión de comprar el Apolo, y columna y remitirla, pero todo que venga seguro. (...)*¹⁴⁵

Despuig habría ido enviando, de forma escalonada, su colección rumbo a Mallorca entre los años 1796 y el 1802.¹⁴⁶ El grueso de piezas habrían viajado el año 1798 en un bergantín que, desgraciadamente, fue retenido en Saint Tropez acusado de transportar porcelana inglesa. A pesar de las penurias, las últimas cargas llegarían a Mallorca el 1802.¹⁴⁷ Probablemente, la decisión de realizar este gran envío estuvo influenciada por la proclamación de la República Romana fruto de la invasión napoleónica, que acabaría con el arresto y deportación del Papa, así como con el expolio artístico de la Ciudad Eterna.¹⁴⁸

También habría mandado enviar a Mallorca sus posesiones en ciudades españolas como Sevilla y Madrid.¹⁴⁹

La colección de Despuig no estaba integrada únicamente por escultura y otras antigüedades. Contaba también con una sección de Pinacoteca, Biblioteca y Monetario que debían instalarse en la casa solariega de los condes de Montenegro y Montoro, en el centro de Palma.¹⁵⁰

¹⁴⁵ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XIII, pliego 1/204.

¹⁴⁶ CARBONELL, 2013, p. 130. Ya el año 1796, en carta datada el 26 de agosto desde San Lúcar de Barrameda le dice a su sobrino Joan: "(...) *Me consuelo con que nuestro Rey interpondrá toda su mediación con la Republica para que el Papa logre una paz solida y duradera; pero mi sentimiento es grande al ver la emigración de tantas Estauas buenas que con dificultad podre volver a ver. Cuida que mi museo quede bien, y si ha llegado don Juan Fiol, envíalo a Mallorca como te tengo dicho y con los demás encargos que tengo hechos a Monseñor Malo.*" (ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo I, pliego 201) y desde Sevilla el 19 de octubre "*Mi querido sobrino: estoi próximo a emprender mi viage a Madrid, adonde podrás dirigirme las cartas hasta otro aviso. Dirás a Fiol que se ponga de acuerdo con Mons.or Malo en el modo de conducir lo que haya de venir, consultando a la debida seguridad.*" (ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo I, pliego 205).

¹⁴⁷ SOLER, 2011, p. 36-38.

¹⁴⁸ Al respecto de estos acontecimientos y de cómo podrían afectar a su sobrino y su museo, Despuig escribe a Joan, refugiado en Florencia el 13 noviembre de 1797: "*Yo digo a Malo lo que debe hacer del museo y de la familia de Cloquell en caso de algún alboroto, y habiendo proporción y seguridad sería lo más acertado conducir uno y otra a Mallorca, en donde tus padres, hermano y parientes disfrutaban de la mejor salud*" (SALVÁ, 1964, p. 208). Desde Pisa, el 10 de abril, le vuelve a escribir: "*Querido sobrino: ayer noche a eso de las diez me compareció Fiol, yo le embio para que te informe, y también a Malo, a fin de tomar parecer de Azara a ver lo que debemos hacer; tiempo hace, que yo ya te di el Museo, Librería, y demás, gobiernalo pues a tu modo, que yo no tengo cabeza para ello, ni mi salud esta para fiestas, a este fin tendras todo el dinero, que quieras (...).*" (ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XVIII, pliego 20/8).

¹⁴⁹ M. Batllori y J. Salvá recogen una carta del cardenal dirigida a su sobrino primogénito Ramon, que estaba en Barcelona, en que dice "*Sé que estás en Barcelona; procura con Ximenez, que todas mis cosas lleguen a Mallorca seguras, principalmente lo de Sevilla y lo de Madrid. Lo de Sevilla requiere mucho cuidado, pues hay muchas cosas que pueden romperse como es todo lo de la Academia de Córdoba y muchos cuadros, porcelanas y cristales, y como es cosa de consideración merece la pena de cuidarlo. Yo sentiría que se malbaratase lo que ha de ser mi único divertimento en Raixa*" (BATLLORI, 1958, p. 177; SALVÁ, 1964, p. 117). La carta se ha datado con posterioridad al 23 de octubre de 1798 (ROSSELLÓ, 2014 c).

¹⁵⁰ SALVÁ, 1964, p. 119.

La colección pictórica de la familia ya contenía un conjunto considerable de obras previas a las adquisiciones de Antoni Despuig, como así remarca M. Carbonell, quien procede a un estudio más detallado.¹⁵¹

En lo que atañe a la biblioteca reunida por el cardenal, Bover apunta 12.500 volúmenes. Despuig habría adquirido el conjunto de obras literarias a Juan Bautista Hermán, canónigo de la catedral de Valencia, cuando fue arzobispo de la misma ciudad, aumentándola con posterioridad. La conformaban crónicas sobre la historia de España y la Orden de San Juan vinculada a su familia, escritos sobre antigüedades como los de Zantanus, Pingarrón, los *Thesaurus* de Grevio y Gronovio, un tomo de antigüedades de España escrito por Juan Fernández Franco y Pablo de Céspedes, el *Diccionario* de Morera y la edición de lujo de la *Descripción del Museo Pío Clementino* de Visconti, además de manuscritos y ediciones del siglo XV, entre los que cabe destacar la carta marítima y geográfica de Gabriel Valseca de 1439. Entre las ediciones excepcionales, Bover destaca la *Historia universal* de Pablo Orosio, Florencia, 1471; el *Blondus Flavius Italica illustrata*, la *Historia Fiorentina di messer Poggio*, Venecia, 1476; los *Morales y Diálogos de san Gregorio*, Venecia, 1480; el *Commento di Cristoforo Landino fiorentino, sopra la comedia di Dante*, Florencia, 1481; la *Cronica mundi*, Nüremberg, 1493; y la *Historia natural de Plinio* con los comentarios de Hermolao Bárbaro, Venecia, 1499.¹⁵²

El monetario también será considerado por J.M. Bover como selecto y, según él, constaba de tres series romanas: colonias hispanas, consular y imperial, además de poseer ejemplares árabes, hebreos, góticos y modernos.¹⁵³

Despuig eligió el predio de Raixa, finca agraria situada en la localidad de Bunyola, a pocos kilómetros de Palma, propiedad de su familia desde 1620, para albergar sus tesoros arqueológicos (Fig. 1).¹⁵⁴ El paisaje privilegiado y su aislamiento de la urbe, ofrecían un entorno bucólico fácilmente asimilable a la idea de *villa* palaciega envuelta por una simbiosis entre naturaleza y ruinas. En ella, Despuig proyectó una serie de reformas que debían crear, por una parte, dependencias con vocación museística, junto a un gabinete de carácter más íntimo, combinadas con las estancias nobiliarias que constituirían el refugio del cardenal, sin dejar de lado la actividad agrícola y económica de la finca. Los planos del primer proyecto, que finalmente no se llevó a término, fueron encargados a Eusebio-María de Ibarreche.¹⁵⁵ Un segundo proyecto, probablemente, menos ambicioso, se le encomendó al arquitecto Giovanni Lazzarini. G. Reynés recoge el contrato entre Antoni Despuig y Lazzarini para el estudio de un

¹⁵¹ CARBONELL, 2013, p. 91-98.

¹⁵² BOVER, 1845, p. 216-223.

¹⁵³ BOVER, 1845, p. 224-225.

¹⁵⁴ SALVÁ, 1964, p. 114.

¹⁵⁵ J. M. Bover apunta “*El Sr. Cardenal Despuig pensaba levantar allí un edificio, que hubiera sido de los más soberbios de España. Causa admiración y sorpresa á todo inteligente el exámen de los planos que de su orden levantó el arquitecto D. Eusebio Ibarreche (...)*” (BOVER, 1845, p. 127). Pese a que los planos de Ibarreche no se han localizado, puede verse una relación de los elementos que contenía el proyecto en CANTARELLAS, 1981.

proyecto de *palazzo nobile* en Raixa el año 1802 efectuado en la ciudad italiana de Lucca.¹⁵⁶



Figura 1. Raixa (Bunyola)

Las reformas consistieron en mantener la casa existente con una zona relacionada con la producción agrícola, añadiéndole un ala en la parte posterior que albergara las estancias nobles y que actuara como eje vertebrador de la finca, ya que en ella se encontraba el principal acceso que enlazaba directamente con los jardines. Las dependencias museísticas ostentaban una entidad autónoma dentro de la *villa*, teniendo su entrada a través de un pórtico y pudiendo acceder desde ellas también a los jardines que integrarían una parte de la estatuaría.¹⁵⁷ Se habrían llevado a cabo tras la muerte del cardenal, durante el segundo cuarto del siglo XIX, por los sobrinos de éste, Ramon y Joan. El maestro Tomás Abrines, contratado por Despuig, se habría encargado de realizar la sala del museo y la sala de la chimenea que se encontraba en el piso superior.¹⁵⁸ La colección, que se había comenzado a restaurar en 1798, se encontraba aún almacenada el año 1812, guardándose buena parte en el colegio de Montisión de Palma. La instalación definitiva del museo culminó el 29 de julio de 1826 bajo la supervisión del padre Gabriel Mercadal, cura de la familia Despuig.¹⁵⁹ Según Bover¹⁶⁰, en el vestíbulo se habrían distribuido las inscripciones epigráficas, 54 en

¹⁵⁶ REYNÉS, 1918, p. 57-58.

¹⁵⁷ CANTARELLAS, 1981, p. 64-73.

¹⁵⁸ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo VI, pliego 5. El contrato ha sido publicado por CARBONELL, 2013, p. 184.

¹⁵⁹ J. M. Bover apunta como fue Gabriel Mercadal quien se encargó de la disposición de las piezas del museo (BOVER, 1836, p. 85). Antoni Furió, en 1840, menciona que el “*Sr. Conde de Montenegro formó en él (predio de Raixa) un rico museo de estatuas, bustos, bajos relieves, inscripciones y otras curiosidades que había recogido en la Riccia su tío el Emo. Sr. D. Antonio Despuig cardenal del título de San Calisto.*” (vid. FURIÓ, 1975, p. 120).

¹⁶⁰ BOVER, 1836, p. 70 ss.

total. Seis estatuas de grandes dimensiones, dos bustos y dos inscripciones más se hallarían en un peristilo del zaguán donde adquirirían un papel premonitorio que anunciaba el fondo de la colección (Fig. 2). Ésta era una práctica común en los palacios italianos de la época, como puede verse, por ejemplo, en el grabado de 1728 de la Villa Celimontana que albergaba la colección Mattei.¹⁶¹



Figura 2. Esculturas en el peristilo del zaguán de Raixa (1915)

A la izquierda del zaguán se encontraba la puerta del Salón principal del museo (Fig. 3) descrito por J.M. Bover como *“un rectángulo de 103 pies de largo con 26 de ancho. En él se ven una multitud de pedestales, columnas y repisas de mármoles y jaspes, que sirven de basamento a las estatuas, bustos y demás objetos que allí se observan (...)”*.¹⁶² Sobre la puerta, se habría dispuesto un bajo-relieve con un mascarón y unos festones (nº 91) flanqueado por diversas extremidades de estatuas mutiladas. Según el primer inventario de Bover las piezas de este sala se distribuían en tres órdenes: en el primer nivel se encontraban veintidós estatuas, diecisiete bustos, una cierva de bronce, el fuste de una columna de alabastro oriental, cinco vasos modernos y una urna cineraria dedicada a Claudio Marcelo (nº 92); en el segundo nivel se hallarían doce pequeñas estatuas, cuatro bustos en forma de herma, veintiocho testas, medio pie de tamaño gigante y una pantera; en el tercer nivel dispuesto a mayor altura se habrían dispuesto catorce bajos-relieves entre los que destacaba el de la muerte de

¹⁶¹ DE ANGELIS D'OSSAT, 2002, p. 25.

¹⁶² BOVER, 1845, p. 76. En la relación de esculturas que realizó en 1836, Bover hablaba de un espacio de 53 pies de largo por 26 de ancho (BOVER, 1836, p. 85).

Egisto.¹⁶³ No obstante, en el segundo inventario de Bover¹⁶⁴, así como en las fotografías más antiguas de la colección, aparecen tan sólo dos registros superpuestos.¹⁶⁵ Pese a que ya en la segunda mitad del siglo XVIII se estaban implementando nuevas líneas museográficas que atendían a la interacción de la exposición escultórica con el espacio arquitectónico, a una ordenación temática o que obedeciera a criterios filológicos o históricos,¹⁶⁶ aún existían otras muchas en las que pervivía el sentido expositivo de antaño donde las piezas se colocaban atendiendo a su tamaño en varios niveles o registros formando un inmenso tapiz que recubría las paredes del museo. Vemos un ejemplo en un grabado de la colección veneciana Nani, formada en el siglo XVIII con un fondo en el que predominaban las inscripciones, monetario, pequeños bronce, pequeñas estatuas de divinidades, así como bustos de emperadores y personajes ilustres.¹⁶⁷



Figura 3. Salón Principal de Raixa (1915)

Además del Salón Principal, en el que se exhibirían la mayoría de las piezas del museo, existía un Gabinete donde se custodiaban diecisiete esculturas marmóreas de pequeño tamaño, ciento-treintaiséis objetos de bronce, entre los cuales ciento-diecinueve eran ídolos o penates, más de una veintena de fragmentos de mármoles, además de otros objetos de pequeño tamaño.¹⁶⁸ En el segundo catálogo de Bover, algunas de las esculturas del Salón Principal, como los retratos del cardenal y su

¹⁶³ BOVER, 1836, p. 242-265.

¹⁶⁴ BOVER, 1845.

¹⁶⁵ M. Carbonell opina que la disposición recogida en el primer catálogo de Bover tendría meramente una función didáctica y que la segunda ordenación habría sido la definitiva (CARBONELL, 2013, p. 134-135).

¹⁶⁶ Son ejemplos el Museo Ecclesiastico en el Vaticano, el lapidario de Verona o el Museo universitario de Turín (LIVERANI, 2000).

¹⁶⁷ FAVARETTO, 2000, p. 64.

¹⁶⁸ BOVER, 1836, p. 266-272.

sobrino Ramon, se integran en el Gabinete.¹⁶⁹ Por último, bajo la escalera que conducía al piso superior, se encontraban una serie de fragmentos, entre los cuales destacaban un mosaico, un capitel corintio, un *termal* (nº 96), un Jano bifronte, un pequeño Hércules recostado sobre la piel de un león (nº 72), la pierna de una Bacante y algunos yesos, además de una inscripción.¹⁷⁰

El proyecto neoclásico de los jardines, diseñado por Giovanni Lazzarini, finalmente no se materializó.¹⁷¹ El jardín se habría construido como anexo del cuerpo edilicio de las salas destinadas a albergar el museo. Se trataría de un espacio aterrizado dividido en dos. Por una parte, el *jardín bajo inferior*, articulado como un jardín de naranjos. Por otra parte, el *jardín superior*, centralizado por una escalinata monumental, en la balaustrada de la cual se distribuyeron en un discurso ascendente, dos leones y cuatro musas de piedra calcárea alternadas con hidrias de tiesto que confluían en una exedra con la representación de Apolo, aludiendo todos ellos a la vertiente intelectual del cardenal y evocando el Parnaso como el *locus amoenus* que quería ser Raixa (Fig. 4).

El ajardinamiento de la finca se hizo con una gran variedad de especies botánicas, entre las que destacaron algunas por su naturaleza exótica. Para ello, fue necesaria la construcción de un sistema de fuentes y almacenamiento de agua artificial. Las menciones a la Antigüedad no sólo fueron de origen escultórico, sino que también se recreó un jardín de ruinas entorno a una alberca dominada por una estatua de Neptuno. Una pequeña *grotta* artificial, un pabellón neoárabe, una ermita en miniatura y un pabellón que emulaba un templete neoclásico acabarían de completar el ideal de *Quanta Roma fuit, ipsa ruina docet*.¹⁷²

Raixa se erige así como una *villa* de estilo italianizante, inspirada en los muchos palacios que Despuig había tenido oportunidad de visitar los años que permaneciera en Italia, y más específicamente la Villa d'Este, que tal como apunta Salvá, llamó su atención por "*sus frondosos jardines, sus juegos de agua y sus estatuas*" o la de los Aldobrandini en Frascati.¹⁷³ Él mismo traza el modelo de museos y jardines interviniendo de manera determinante en las reformas de la *villa*. Raixa se convierte en un reducto de apacibilidad¹⁷⁴ a la vez que constituye un símbolo de poder.¹⁷⁵

¹⁶⁹ BOVER, 1845, p. 116-126.

¹⁷⁰ BOVER, 1836, p. 84-85.

¹⁷¹ LLABRÉS-PASCUAL, 2009, p. 13-17.

¹⁷² Sobre los jardines de Raixa vid. ROMAN QUETGLES, 2005. Para el paisaje ideal de ruinas como paisaje de la *villa* vid. BENTMANN-MÜLLER, 1975, p. 59-74.

¹⁷³ Según J. Salvá, Despuig se recrea describiendo en sus notas las principales *ville* mencionando las obras de arte que las adornan (SALVÁ, 1964, p. 96-97).

¹⁷⁴ Vid. nota 139. Para la idea de *villa* como "paraíso terrenal" vid. BENTMANN-MÜLLER, 1975, p. 59-74.

¹⁷⁵ Sobre la *villa* como signo de poder vid. BENTMANN-MÜLLER, 1975, p. 59-74. Sobre Raixa vid. FERRÀ, 1886; RIPOLL, 1954; CANTARELLAS, 1981; LLABRÉS-PASCUAL, 2009.



Figura 4. Jardines de Raixa (1965)

Para la puesta a punto de la exposición museística, Despuig envió a Mallorca tres escultores desde Italia. Estos fueron *“los Sres. Dn Pasqual Cortes, D, Luis Melis, Dn Juan Trivelli, los dos primeros Escultores, y el tercero Escarpelino (...)”*.¹⁷⁶ Ésta no era la primera vez que Despuig miraba hacia tierras itálicas para la contratación de artistas, ya lo había hecho con ocasión de la reforma de la iglesia de María Magdalena para su puesta a punto en la beatificación de Santa Catalina Tomás.¹⁷⁷

Despuig prefirió enviar a los escultores desde Italia a Raixa, antes que restaurar las esculturas en Roma, previamente al traslado, por temor a que pudieran sufrir algún desperfecto en el viaje. En carta a su hermano fechada en Roma el 29 de junio de 1797 escribe *“Dime si tienes los planos de Raxa y si me los embias, io aquí podría rectificarlos, o embiarte un modelo. lo creo que embiare un Escultor quando va el museo, pues restaurarlo aquí se perderá procurare aumentarlo embiare a fiol y el Cap.n Ingles que es Gran Gardinero con otro Frances. Dime si estas en que venga otro barco.”*¹⁷⁸

¹⁷⁶ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo VI, pliego XI. El contrato ha sido publicado en CANTARELLAS, 1981, p. 527-528.

¹⁷⁷ En 1792 la Casa de Montenegro había encargado al pintor romano Antonio Lorenzani la decoración interior de la iglesia de Santa Magdalena para conmemorar la beatificación de Catalina Tomás (*Sucinta* (...), 1913, p. 11; SALVÁ, 1964, p. 150).

¹⁷⁸ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo I, pliego 104.

El contrato con Cortés, Melis y Trivelli data del 14 de enero de 1798 en Roma y en él se establece una duración por espacio de tres años en que deberían permanecer en Raixa para acometer, según Bover, restauraciones y realizar los basamentos y peanas de las esculturas expuestas.¹⁷⁹ Se conserva una carta del notario Joan Payeras y Mestre a Despuig, escrita en Palma el 3 de marzo de 1799, en que le informa de una visita a Raixa en que ha podido observar como se estaba acometiendo la restauración de las esculturas de Flora e Hipólito: *“se trabaja a la Flora desde principios del 99. Ypolito lo comensaron día 6. Agosto solo le falta la cabeza V. Comensaran pronto y buscan una cabeza que sea buena le han puesto p^a la composición mas (número inteligible) piezas según dixo Don Pasqual Cortés.”*¹⁸⁰

Pocos son los datos biográficos que se conservan sobre los restauradores. Así, Pascual Cortés, que ejercería como “Maestro y Director”,¹⁸¹ habría nacido en Calatayud a mediados del siglo XVIII. Su formación tuvo lugar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la que Despuig tuvo contactos¹⁸². En la sección de escultura habría tenido como profesores a Olivieri, Castro, Michel y Carmona, entre otros. Viajó a Roma por su cuenta el 1781, donde permaneció diecisiete años. En 1784 el rey de España le concedió un subsidio a cargo de los gastos extraordinarios de la embajada. Cuatro años después, Azara, quien lo protegía y le encargó diversos trabajos, dice de él que *“este joven maneja el mármol como la creta”*.¹⁸³ En 1798 regresó a España, donde antes de dirigirse hacia Mallorca, realizaría varias esculturas mitológicas destinadas a la Casa del Labrador en el Real Sitio de Aranjuez, así como para el mosaico del Gabinete Principal, por orden de Carlos IV. Cortés, no obstante, ya habría trabajado para Despuig en Roma, al menos desde 1797.¹⁸⁴

Una vez terminado el contrato en Raixa, Cortés regresaría a Madrid donde dirigió una escuela de escultura. En 1801 se le concede la plaza de escultor académico en la Academia de San Fernando y en 1805 es nombrado escultor de cámara honorario¹⁸⁵. Ante la llegada de las tropas francesas, Cortés se habría trasladado, de nuevo, a Palma, refugio de muchos exiliados antifranceses, donde murió a comienzos de 1814. De sus obras, tenemos constancia de dos bustos colosales esculpidos en mármol blanco de Carrara que representan a Baco, que envió desde Roma y que actualmente se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y a Minerva, para uno de los salones de la Casa del Labrador del Real Sitio de Aranjuez.

¹⁷⁹ BOVER, 1845, p. 77.

¹⁸⁰ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo III, pliego 69.

¹⁸¹ En el contrato se le refiere un sueldo de 25 escudos mensuales (vid. nota 176).

¹⁸² Cabe recordar que fue nombrado académico de honor (vid. p. 15).

¹⁸³ CARBONELL, 2013, p. 85.

¹⁸⁴ El mes de noviembre de 1797 Despuig pagó 60 escudos *“por el alquiler de la casa de Dn. Pascual Cortés y estatuas”*. En enero de 1798 se le vuelve a efectuar un pago por valor de poco más de 88 escudos (CARBONELL, 2013, p. 114).

¹⁸⁵ En la relación de plazas de Escultores de Cámara fechada a 30 de julio de 1816 se menciona la vacante dejada por el fallecimiento de Pascual Cortés. (PARDO CANALIS, 1951, p. 184-185).

También desde Roma enviaría el grupo escultórico de Perseo y Andrómeda¹⁸⁶ y tres copias en mármol blanco de Ariadna yacente de tamaño colosal, el Río Nilo y un Adonis. En 1789, con motivo de los funerales del monarca Carlos III en Roma, realizó los trabajos en estuco que ornaban los medallones de las ventanas de la iglesia de Santiago de los Españoles. En 1798, ya en Madrid, realiza tres esculturas para las hornacinas de la fachada de la Casa del Labrador en las que representa a Minerva, un Pastor y la Flora Farnesina. También a él se le ha atribuido el altar de los pasos de la iglesia de Fonca. ¹⁸⁷ El estilo de Cortés se presentaría como el más depurado de los tres y se insertaría de pleno en la corriente neoclásica.

Por lo que respecta a Luigi de Melis¹⁸⁸, sabemos que fue un escultor de origen italiano, que obtuvo el segundo premio de la primera clase de escultura en el Concorso Clementino de 1795¹⁸⁹ y que al término del contrato en Raixa, se estableció en Palma donde había fundado un taller de escultura¹⁹⁰ y había contraído matrimonio. Su vida tuvo un final trágico precipitándose al vacío mientras doraba el retablo del altar mayor de la iglesia de Felanitx.¹⁹¹

Giovanni Trivelli habría sido contratado en calidad de “*scarpellino*” (tallador de piedra).¹⁹² De él poco se sabe, tan sólo que también murió en un desgraciado accidente en Palma al caerse por el mirador de la Catedral.¹⁹³

Según J.M. Bover, la cantidad ingente de trabajo, habría llevado a contratar a posteriori, también en calidad de “*scarpellino*”¹⁹⁴ a Francesco Carlo Lazzerini¹⁹⁵, quien habría realizado “*cuasi todas las repisas y columnas donde están colocadas las estatuas*”, así como los retratos del cardenal y su hermano Joan, VII conde de Montenegro, actualmente en paradero desconocido (Fig. 5).¹⁹⁶ La familia Lazzerini fue conocida por su taller de escultura en Carrara desde 1670. Esta saga de escultores se dedicaba al mercado anticuario, además de proporcionar copias de gran calidad de las

¹⁸⁶ Enviado en 1788 como ejercicio de pensionado en Roma y una de las obras por las que justificó su solicitud en 1801 de Académico de mérito AZCÚE BREA, 1994, p. 332).

¹⁸⁷ Sobre Pascual Cortés Vid. MELENDREAS GIMENO, 1993, p. 163-168; AZCÚE BREA, 1994, p. 332-336; PIRZIO BIROLI STEFANELLI, 2003, p. 335-336; CARBONELL, 2014, p. 85-86.

¹⁸⁸ En el contrato se establece un sueldo de 13 escudos mensuales (vid nota 176).

¹⁸⁹ CARBONELL, 2014, p. 85.

¹⁹⁰ A su muerte la Academia de Mallorca compró las piezas de su taller que se calculan en 60 según consta en las Actas de ARM. SEAP 112 B., de 1801-1802, t. VI, en la Junta de 28 de noviembre de 1801 (CANTARELLAS, 1981, p. 55).

¹⁹¹ BOVER, 1845, p. 77.

¹⁹² Por ello, el menos remunerado con un sueldo de 10 escudos mensuales (vid. nota 176).

¹⁹³ BOVER, 1845, p. 77; FERRARINO, 1977, p. 269.

¹⁹⁴ Sobre el papel de los “*scalpelini*” vid. PIVA, 2007, p. 177-179.

¹⁹⁵ Francesco Lazzerini murió también prematuramente el año 1808 a causa de una caída mientras montaba a caballo. (PASSEGGIA, 2000, p. 163.).

¹⁹⁶ BOVER, 1845, p. 77; ROSSELLÓ, 2014, p. 28, nº 11.

más prestigiosas esculturas clásicas.¹⁹⁷ Según Bover, Lazzerini habría sido quien trabajó con más gusto.¹⁹⁸



Figura 5. Retratos de Antoni y Joan Despuig efectuados por Francesco Carlo Lazzerini en el Gabinete de Raixa (1915)

A la actividad de estos escultores, también cabe apuntar que, probablemente, algunas obras ya habían recibido alguna intervención de restauración en Italia. Por ejemplo, durante las excavaciones *arriciane*, G. Zöega deja constancia de la participación de Angelo Cremaschi en la restauración de la estatua de Dionysos¹⁹⁹, identificada entonces como Clivius Virbii y conservada en la Ny Carlsberg Glyptotek.²⁰⁰ M. Moltesen apunta también como una posible restauración del italiano la estatua de Diana²⁰¹, conservada también en la Ny Carlsberg Glyptotek.²⁰² Angelo Cremaschi estaba afincado estratégicamente, al igual que otros muchos restauradores entre los que cabe destacar a Cavaceppi, en la Via del Babuino. Esta calle formaba parte del área del Tridente, la zona más frecuentada por los viajeros del *Grand Tour* que practicaban su entrada a Roma por la Via del Popolo. Su experiencia en el Vaticano, en que trabajó entre los años 1781 y 1789, le valieron la confianza del ambiente anticuario

¹⁹⁷ Sobre el taller de los Lazzerini en Roma vid. PASSEGGIA, 2000, p. 156-173.

¹⁹⁸ BOVER, 1845, p. 77.

¹⁹⁹ Inv. nº 1647 de la Ny Carlsberg Glyptotek.

²⁰⁰ Comentario de junio de 1791 recogido en CACCIOTTI, 2015, p. 240.

²⁰¹ Inv. 1634 de la Ny Carlsberg Glyptotek.

²⁰² MOLTESEN, 2014, p. 241-242.

romano en el que ejerció como restaurador, trabajando por ejemplo para Gavin Hamilton, además de vender fragmentos antiguos que eran utilizados para reintegrar otras esculturas.²⁰³

5. EL MUSEO TRAS LA MUERTE DEL CARDENAL

Antoni Despuig no llegaría a ver la culminación de sus anhelos en Raixa. Tras su muerte, en 1813, nombra a su hermano Joan heredero universal, aludiendo de manera explícita a las colecciones: *“Dejo á la Casa del antedicho Dn. Juan Despuig mi hermano para que se una y siga la suerte del vinculo de ella, mi Museo, Estatuas, Pinturas, Laminas, Monetario, antiguo y Yesos, y la librería, con obligación de si yo no hubiese concluido la obra que espero concluir, dándome el Señor vida, se ponga todo esto en parage que mas bien parezca al referido mi hermano, ó de su heredero, con la obligación de franquearlo al Público; pero siempre con su permiso, teniendo cuidado de poner en un quarto ceperado todas las pinturas, estatuas, y gravados que estuvieren en la menor indecencia, y que estos solo sirvan por los aficionados y profesores de las bellas artes. Lo mismo digo de los libros que fuesen prohibidos por cualquier motivo, y por eso encargo á mi sobrino Dn Juan Despuig A quien por toda su vida dexo el cuidado y uso de mi librería, trate con el Inquisidor mayor que por tiempo fuere, el modo como deben estar custodiados estos libros, pues aunque se han permitidos de este modo en las librerías publicas, no quiero exponerme, a que lo que hago para la instrucción de mis Paisanos, vengan a ser en detrimento suyo.”*²⁰⁴ Sus herederos debieron acrecentar el fondo de la colección los años sucesivos.²⁰⁵

Un matrimonio desafortunado y un ritmo trepidante de gastos llevarán al VIII conde de Montenegro, Ramon Despuig y Fortuny, en 1897, a expresar su deseo de vender las colecciones del cardenal al mejor postor tras haber dilapidado su fortuna, constituyendo el comienzo del tortuoso camino que debía seguir la desintegración del museo que con tanto ahínco había reunido Despuig.²⁰⁶

Rosselló Bordoy señala dos fases en la desintegración de la colección escultórica. La primera entre el 5 de diciembre de 1897 y el 1 de julio de 1900 en que habrían tenido

²⁰³ PIVA, 2007, p. 171-172, 200 y 258-259.

²⁰⁴ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo 42, pliego 119. Se trata del segundo testamento de Despuig y se redactó en Palma el 10 de agosto de 1806. Ha sido publicado por M. Rosselló (ROSSELLÓ, 2014 b).

²⁰⁵ Vid. nota 159. Según Rosselló Bordoy, las fotografías tomadas de la colección de finales del siglo XIX muestran como el Conde de Montenegro acrecentó la colección tras la muerte del cardenal. (ROSSELLÓ BORDOY, 2000, p. 7).

²⁰⁶ Sobre la historia y la dispersión de la colección escultórica del cardenal Despuig la primera noticia llega de la mano de K. Aguiló el 1898 (AGUILÓ, 1898, p. 310-311). El trabajo más importante es el de G. Rosselló Bordoy (ROSSELLÓ BORDOY, 2000); otros artículos recopilan los datos ya expuestos con anterioridad como GRAU LOBO, 1997, p. 71-76. Recientemente, M. Carbonell ha ampliado la información sobre el proceso de dispersión (CARBONELL, 2013, p. 186-197). Sobre la venta de la colección pictórica, biblioteca y monetario vid. CARBONELL, 2013, p.102, 104 y 107 ss.

lugar operaciones de compra-venta a un nivel particular,²⁰⁷ y la segunda a partir de la subasta celebrada en el Hotel Drôuot de París el 11 de julio de 1900.²⁰⁸

Tras las negociaciones del pintor Joan O'Neill y Gual, iniciadas en 1896,²⁰⁹ Llorenç Rosselló y Rosselló, escultor afincado entonces en París, habría sido el intermediario del conde a la hora de tratar con los compradores.²¹⁰ El principal interesado por la colección escultórica fue el millonario cervecero Carl Jacobsen, que a través del arqueólogo alemán Paul Arnd, adquirió para su colección doce de las mejores piezas de Despuig, el relieve de Egisto, el Apolo con inscripción de Apolonios²¹¹, una escultura de Dyonisos, otra escultura de Dyonisos escanciando vino, dos bustos de Lucio Vero y de Adriano, una escultura de Diana, un doble herma, una cabeza broncea griega de época arcaica, un busto femenino y una testa barbada, hoy expuestos en la danesa Ny Carlsberg Glyptotek.²¹²

Como ya se ha apuntado anteriormente, otro importante bloque de piezas se subastó en el Hotel Drôuot de París el año 1900: un busto de Júpiter Amón²¹³, una testa de Apolo²¹⁴, una cabeza de Baco joven²¹⁵, una testa de sileno²¹⁶, un busto de Sabina²¹⁷,

²⁰⁷ Entre estas fechas se sucede la correspondencia de Llorenç Rosselló y Rosselló, intermediario del conde de Montenegro, con el arqueólogo Paul Arnd, representante del millonario cervecero Carl Jacobsen. Estos telegramas están recogidos en el apéndice documental de ROSSELLÓ BORDOY, 2000.

²⁰⁸ Las piezas que salieron a subasta fueron 16 reseñadas con los números 55 a 70, reproduciéndose en el catálogo siete de ellas (ROSSELLÓ BORDOY, 2000, p. 29-37).

²⁰⁹ O'Neill y Gual habría vendido una docena de pinturas, pero su falta de resolución, habría llevado al conde de Montenegro a sustituirlo por Rosselló y Rosselló el 1897. Para más información sobre las actuaciones llevadas a cabo por O'Neill y Gual vid. CARBONELL, 2013, p. 186.

²¹⁰ Aunque el comprador más conocido fue Jacobsen, también tenemos noticias de la adquisición de la cierva de bronce por el coleccionista Léon de Somzée por 15.000 francos gracias a la correspondencia de Llorenç Rosselló del 27 de enero y el 18 de junio de 1898 y de contactos con un señor llamado Mr. Kann también en esta última carta. (ROSSELLÓ BORDOY, 2000, p. 28).

²¹¹ Apolo *khitarodos* datado en el 150 d.C., susceptible de proceder de la Villa Adriana en Tívoli. I.N. 1632 de la Carlsberg Glyptotek (MOLTESEN, 2002, p. 151-153, nº 38).

²¹² Jacobsen sólo deseaba algunas piezas y no la colección completa, esto le llevó a tener largas negociaciones con Llorenç Rosselló, ya que el Conde de Montenegro quería vender la totalidad de la colección, con la pinacoteca y la biblioteca incluidas por 600.000 francos. (POULSEN, 1971, p. 24-25) las piezas ofrecidas a Jacobsen plasmadas en la correspondencia de Llorenç Rosselló son, según las atribuciones de la época: un animal de bronce, un bajorrelieve arcaico, una cabeza de bronce arcaica, una escultura de un sileno, un busto de Julio César, un busto de Adriano, un busto más grande que el natural de Augusto, un busto de Minerva, un busto de Faustina, uno de Plotina, dos bustos de personajes desconocidos, una estatuilla fluvial, una estatuilla no identificada, una cabeza de Apolo y una cabeza también desconocida. (ROSSELLÓ BORDOY, 2000, p. 20-21; MOLTESEN 2013).

²¹³ BOVER, 1845, p. 105, nº 69; HÜBNER 1862, p. 304, nº 764.

²¹⁴ Réplica del Apolo de Belvedere (BOVER, 1845, p. 113, nº 99; HÜBNER 1862, p. 306, nº 794).

²¹⁵ BOVER, 1845, p. 112, nº 94; HÜBNER 1862, p. 306, nº 789.

²¹⁶ Debe corresponderse con el busto de Sileno, según J.M. Bover, "*desenterrado en la Ariccia*" (BOVER, 1845, p. 101, nº 55; HÜBNER 1862, p. 302, nº 750.).

²¹⁷ Aunque Rosselló Bordoy (ROSSELLÓ BORDOY, 2000, p. 31) lo identifica con el busto denominado de Marciana por Bover (BOVER, 1845, p. 89, nº 26; HÜBNER 1862, p. 299, nº 721), la descripción de la subasta que lo describe como "*Mujer del emperador Hadrianus. Peinada con una diadema, cabellos ondulados sobre la frente y dispuestos en trenzas que circundan la cabeza a modo de diadema. Las niñas de los ojos están cinceladas*" encajaría bien con el busto privado de la Ny Carlsberg Glyptotek (IN 1722). Existe la constancia de que el coleccionista danés adquirió el busto de Adriano en la subasta del Hotel Drôuot, después de las operaciones de compra-venta que le supusieron la adquisición de otras piezas, por tanto, no resulta descabellado pensar que también hubiera podido comprar en dicha subasta el busto de Sabina.

un busto de Faustina *Maior*²¹⁸, un Mercurio griego²¹⁹, una divinidad fluvial, una Venus de Afrodiasias, un genio mitriaco²²⁰, un busto de Adriano²²¹, otro busto de Faustina *Maior*²²², un busto de personaje romano²²³, un sileno²²⁴, un joven atleta²²⁵, un Silvano²²⁶, una divinidad fluvial²²⁷ y una Venus de Afrodiasias²²⁸. De sus compradores poco se conoce y tan sólo algunas esculturas se han podido identificar. Éstas son un retrato de Augusto conservado en el Museum of Fine Arts de Boston²²⁹ y un retrato atribuido a Cleopatra, actualmente en los Staatliche Museen de Berlín²³⁰.

Recientemente se han localizado dos retratos, de un filósofo y del emperador Caracalla, en el Museu d'Arqueologia de Catalunya de Barcelona. Estas piezas habrían sido adquiridas por el industrial barcelonés Ròmul Bosch i Catarineu a través del anticuario y marchante de arte Josep Costa i Ferrer.²³¹ También se ha descubierto el paradero de buena parte de los ídolos de bronce del Gabinete de Raixa en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.²³² A continuación, se detalla un cuadro-resumen de las esculturas de la colección Despuig, cuya venta se conoce.

²¹⁸ BOVER, 1845, p. 94, nº 38; HÜBNER 1862, p. 300, nº 733.

²¹⁹ BOVER, 1845, p. 91, nº 29; HÜBNER 1862, p. 299, nº 724.

²²⁰ BOVER, 1845, p. 103, nº 63; HÜBNER 1862, p. 303, nº 758.

²²¹ BOVER, 1845, p. 81, nº 14; HÜBNER 1862, p. 296, nº 709.

²²² BOVER, 1845, p. 82, nº 17; HÜBNER 1862, p. 296, nº 712.

²²³ BOVER, 1845, p.71, nº 6; HÜBNER 1862, p. 294, nº 697. Esta escultura fue localizada ca. 1950 en la casa de subastas londinense Spink & Son (vid. CACCIOTTI, 2014, p. 468, nota 24) y fue vendida en Christie's en 2011. Tradicionalmente se ha atribuido a Bartolomeo Cavaceppi y constituiría una copia de un original romano de la colección de Holkham Hall (CARBONELL, 2013, p. 119).

²²⁴ BOVER, 1845, p. 82, nº 18; HÜBNER 1862, p. 297, nº 713.

²²⁵ BOVER, 1845, p. 93, nº 35; HÜBNER 1862, p. 300, nº 730.

²²⁶ Catálogo de venta de la subasta efectuada en la sala 6 del Hote Drôuot de París el día 11 de julio de 1900 reproducido en CARBONELL, 2013, p. 196-197.

²²⁷ BOVER, 1845, p. 98, nº 47; HÜBNER 1862, p. 302, nº 742.

²²⁸ BOVER, 1845, p. 117, nº 5; HÜBNER 1862, p. 308, nº 806.

²²⁹ Catalogado con el número de inventario 99.344 del Museum of Fine Arts Boston (*Greek and Roman* (...),1972, nº 39).

²³⁰ La testa marmórea, identificada como un retrato de Cleopatra VII, se encuentra actualmente inventariada con el código 1976.10 en los Staatliche Museen de Berlín. Este ejemplar habría sido ofrecido el año 1897 al British Museum como un retrato de Faustina, aunque Bover lo describe e su catálogo como perteneciente a Lucilla (BOVER, 1845, p. 100, nº 53). En 1970 habría sido ofrecido a la Ny Carlsberg, aunque sería, finalmente, el museo berlinés el que la adquirió en 1976 (MOLTESEN, 2003, p. 249). De mármol blanco con una pátina amarillenta, esta cabeza presenta la parte posterior y el moño mutilados, mostrando la marca de una clavija que habría correspondido a una restauración moderna de la pieza en que se añadieron la parte restante del peinado, así como un busto (vid. una fotografía tomada en 1897 con la restauración moderna aún intacta, HIGGS, 2001, p. 204). En el cabello se hallaron restos de pigmentos púrpuras y dorados (ANDREAE, 2001, p. 211, nº 207) que bien pudieran haber sido parte de una capa de color o del resultado de un tratamiento de conservación (HIGGS, 2001, p. 198). El retrato se correspondería con el llamado "tipo alejandrino", creado entre el 51 y el 47 a.C. como primer retrato oficial de la soberana (MORENO, 1994, p. 730-731). El gran parecido con el ejemplar nº 38511 de los Museos Vaticanos, hallado en la Villa dei Quintili en la *Via Appia* en 1784 (HIGGS, 2001, p. 218) ha llevado a plantear dudas sobre su autenticidad (JOHANSEN, 1978, p. 62), aunque esta hipótesis no goza de un total beneplácito entre los diversos autores que han tratado el tema.

²³¹ CLAVERIA, 2013, p. 292-302.

²³² Se trata de noventa y seis piezas que, supuestamente, habrían formado parte de los "ciento-treintaiséis ídolos de bronce" que J.M. Bover apunta que se conservaban en el Gabinete de Raixa (BOVER, 1845, p. 121). Estos habrían sido adquiridos entre 1898 y 1910 por el industrial bilbaíno Manuel Taramona y su esposa Mercedes Basabe y Cotoner, emparentada con la rama mallorquina de los Cotoner, a la que

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA	REFERENCIA CATÁLOGO BOVER	REFERENCIA CATÁLOGO HÜBNER	CIRCUNSTANCIAS DE SALIDA DEL MUSEO DESPUIG	PARADERO ACTUAL Y REFERENCIA
Busto de Lucio Vero	Nº 32 Salón Principal	Nº 727	Adquirida por Carl Jacobsen entre 1897-1898	Ny Carlsberg Glyptotek (IN1721)
Dionysos/ Hipólito (s. II d.C.)	Nº 20 Salón Principal	Nº 715	Adquirida por Carl Jacobsen entre 1897-1898	Ny Carlsberg Glyptotek (IN 1647)
Relieve de Egisto (50 a.C.)	Nº 77 Salón Principal	Nº 772	Adquirida por Carl Jacobsen entre 1897-1898	Ny Carlsberg Glyptotek (IN 1623)
Cabeza broncea (500-480 a.C.)	Nº 19 Gabinete	Nº 820	Adquirida por Carl Jacobsen entre 1897-1898	Ny Carlsberg Glyptotek (IN 1624)
Dionysos	Nº 33 Salón Principal	Nº 728	Adquirida por Carl Jacobsen entre 1897-1898	Ny Carlsberg Glyptotek
Busto de Adriano	Nº 14 Salón Principal	Nº 709	Adquirida por Carl Jacobsen en la subasta de 1900	Ny Carlsberg Glyptotek (IN 1779)
Retrato femenino privado (ca. 150 d.C.)	Sabina (nº 17 Salón Principal)	Nº 712	No hay constancia de la compra por parte de Jacobsen. Podría tratarse del busto de Sabina subastado en el Hotel Drôuot en 1900	Ny Carlsberg Glyptotek (IN1722)
Ártemis	Nº 97 Salón Principal	Nº 792	Adquirida por Carl Jacobsen entre 1897-1898	Ny Carlsberg Glyptotek
Apolo	Nº 23 Salón Principal	Nº 718	Adquirida por Carl Jacobsen entre 1897-1898	Ny Carlsberg Glyptotek (IN 1632)
Doble herma	Nº 48 Salón Principal	Nº 743	Adquirida por Carl Jacobsen entre 1897-1898	Ny Carlsberg Glyptotek (IN1633)
Pequeña testa de divinidad masculina (Zeus?)	Incierto	Incierto	Adquirida por Carl Jacobsen	Ny Carlsberg Glyptotek (IN1649). Robada en 1996.

también pertenecían los Despuig. Pese a no poseer ningún documento de compra-venta que acredite dicha información, además de la constancia, en la ficha de las piezas bilbainas, de la colección Despuig como origen de las mismas, y de la relación de parentesco ya apuntada, se han podido establecer paralelismos entre algunas piezas descritas por Bover y las Taramona-Basabe, como por ejemplo el *Cristo Salvador Mundi* (Passim. CORZO, 2012).

DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA	REFERENCIA CATÁLOGO BOVER	REFERENCIA CATÁLOGO HÜBNER	CIRCUNSTANCIAS DE SALIDA DEL MUSEO DESPUIG	PARADERO ACTUAL Y REFERENCIA
Pequeño herma femenino	Incierto	Incierto	Adquirida por Carl Jacobsen	Ny Carlsberg Glyptotek (no consta nº inv.)
Testa de Augusto (1ª m. s. II d.C.)	Nº 22 Salón Principal	Nº 717	Adquirida por Edward Perry Warren que la vendió en 1899 al Museum of Fine Arts	Museum of Fine Arts de Boston (inv. 99.344)
Testa de Cleopatra VII	Lucilla (nº 53 Salón Principal)	Nº 748	Adquirida en 1976 por los Staatliche Museen de Berlín	Staatliche Museen de Berlín (Inv. 1976.10)
Busto femenino	Flavia Elena (nº 38 Salón Principal)	Nº 733	Subastada en París el 1900	Desconocido
Vetumno	Nº 39 Salón Principal	Nº 734	Subastada en París el 1900	Desconocido
Cierva de bronce	Nº 11 Salón Principal	Nº 707	Subastada en París el 1900 y adquirida por Léon Somzée	Colección Engelbert-Marie de Arenberg?
Busto Julio César	Incierto	Incierto	Subastada en París el 1900	Desconocido
Busto de romano	Nº 6 Peristilo del zaguán	Nº 694	Subastada en París el 1900, ca. 1950 en Spink & Son y en 2011 en Christie's	Desconocido
Testa de filósofo	Incierto	Incierto	Comprada por Ròmul Bosch i Catarineu a Josep Costa i Ferrer	Museu d'Arqueologia de Catalunya (Inv.7573)
Retrato de Caracalla	Incierto	Incierto	Comprada por Ròmul Bosch i Catarineu a Josep Costa i Ferrer	Museu d'Arqueologia de Catalunya (Inv. 7583)
Ídolos de bronce	"Ciento treinta y seis idólitos de bronce, que representan casi todas las edades de la escultura de fundición" (p. 121)	No consta	Adquirida entre 1898 y 1910 por Manuel Taramona y su esposa Mercedes Basabe y Cotoner	Museo de Bellas Artes de Bilbao

El intento de frenar la angustiosa dispersión del patrimonio insular, llevó primero a un grupo de intelectuales mallorquines a dirigir una queja al presidente de gobierno Antonio Maura y los senadores y diputados de las Islas Baleares, además de realizar una instancia al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes el 1907, cuando empezó a planear la amenaza de que las piezas que quedaban aún en Raixa fueran adquiridas por unos compradores extranjeros. A pesar de que el esfuerzo resultó baladí, las negociaciones de venta se paralizaron durante unos años.

En 1910, Antoni Jaume Nadal compró la finca y la casa de Raixa por 300.000 pesetas y su contenido por 200.000 más. En 1918 se creó una comisión mixta entre la Real Sociedad Económica de Amigos del País, el Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes y la Societat Arqueològica Lul·liana para presionar a los poderes gubernamentales en la compra y musealización del patrimonio legado por Despuig y el arquitecto Guillem Reynés y el archivero José Ramis de Ayreflor adelantaron el dinero necesario para comprar el museo.²³³

Finalmente y tras muchos avatares, el 27 de marzo de 1923, el Ayuntamiento de Palma de Mallorca adquiere la colección cardenalicia aunque su dispersión no acaba aquí, ya que los vacíos legales en cuestión de patrimonio llevan al expolio de algunas piezas de pequeño formato en la exposición temporal *Mallorca es presenta* que llevó fuera del país parte de la colección de Despuig en la década de los 70.²³⁴ También han ido apareciendo a lo largo de los años, piezas supuestamente procedentes de la colección Despuig en subastas como Christie's.²³⁵

La colección Despuig de escultura clásica se instaló en el Castillo de Bellver en 1932. Allí tuvo que resistir el paso de la Guerra Civil, conviviendo con los materiales arqueológicos procedentes de las primeras excavaciones llevadas a cabo en Mallorca. En 1968 la colección se guardó en almacenes y se mantuvo olvidada.²³⁶ Probablemente, durante estos años, las piezas que la integraban, debieron sufrir algunos daños.

Actualmente y desde 1995 lo que queda de la que fuera la colección de escultura clásica del cardenal Despuig se expone en el patio de armas y en tres salas de la planta noble del Museu d'Història de la Ciutat de Palma en el Castillo de Bellver (Fig. 6).

²³³ "El Museu de Raixa", 1918.

²³⁴ Información facilitada por la conservadora del Museu d'Història de la Ciutat de Palma en el Castillo de Bellver, Magdalena Rosselló. Las piezas perdidas son un busto de guerrero con casco, un busto de Augusto, una personificación de la Ciencia, un busto de Cesar, dos hermas de Jano bifronte, dos cabezas infantiles y una cabeza femenina.

²³⁵ Vid. nota 223.

²³⁶ ROSSELLÓ, 2014 d.



Figura 6. Sala de las Medusas (Museu d'Història de la Ciutat, Castillo de Bellver, Palma)

6. HISTORIOGRAFÍA

El primer catálogo que se efectuó de la colección de escultura clásica del cardenal Despuig se realizó diez años después de la apertura del museo de Raixa al público y estuvo a cargo de Joaquim Maria Bover. Bajo el título *Noticias histórico-topográficas de la isla de Mallorca. Estadística general de ella y períodos memorables de su historia*, se dispone a compilar todos aquellos monumentos relativos a la historia de Mallorca. Dentro del capítulo dedicado a los “Centros de estudio y de recreo que suelen visitar los viajeros” habla de la “alquería de Raxa y su museo”. Tras una introducción en la que expone cómo Despuig excavó en los terrenos de Ariccia y halló en ellos cuantiosos materiales, que junto a otros adquiridos de otros modos, suponemos que refiriéndose al mercado anticuario, le ayudaron a conformar una colección que quiso legar a su patria, Bover lleva a cabo una relación de las inscripciones y las esculturas del museo. Las coloca siguiendo el orden de la exposición. De tal modo, comienza relatando las “*estatuas y demás objetos que se ven en un peristilo del zaguán*”, prosigue con la descripción ordenada de las piezas que se hallan en el Salón Principal situadas en tres órdenes o alturas y, por último, expone el material expuesto en el Gabinete.²³⁷

En 1845, J.M. Bover, volvió a reunir la misma información, en lo concerniente a la escultura, en un monográfico en el que incluía también las colecciones pictórica y numismática, así como la biblioteca de Despuig, conservadas entonces en el palacio de los condes de Montenegro en Palma, además de una ampliación de los comentarios de la epigrafía, gracias a la colaboración del eclesiástico Juan Pascual,

²³⁷ BOVER, 1836, p. 219-277.

bibliotecario del palacio episcopal de Mallorca.²³⁸ Bover menciona, también, que gran parte de la identificación y valoración de la escultura se hizo gracias a la ayuda de Félix Ponzoa Cebrián, a quien califica de “*erudito anticuario y artista filósofico*”. Obra suya serán las cuarenta y cuatro láminas que ilustran el catálogo con la representación de algunas de las esculturas. En este segundo catálogo, Bover habla de dos niveles de ordenación y ya no de tres. Ya en la publicación de 1836, advertía que el “tercer orden” contenía catorce bajos relieves que iba a “*describir circunstancialmente*”.²³⁹ Tampoco divide las esculturas en “Estatuas” y “Bustos de medio cuerpo”, por lo que el orden de exposición patente en el primer catálogo se ve ligeramente alterado para ser sustituido por una narración de las piezas en el orden en el cual se presentan al espectador.

La catalogación que ofrece Bover se caracteriza por la extrema complacencia y alabanza del conjunto de piezas de la colección. La mayoría de ellas se consideran de elevado valor y antigüedad y pocas son las ocasiones en que se apunte que se trata de un trabajo moderno²⁴⁰. El grueso de la colección es considerado proveniente de las excavaciones promovidas por Despuig en Ariccía y la mayoría de los retratos se identifican con personajes ilustres o de la casa imperial. El valor que se le confiere a las piezas se adjudica en relación a criterios de iconografía, antigüedad y material con el que fueron realizadas. No se distingue ningún programa iconográfico en la colección, ni se interpretan los criterios que la conformaron. Las piezas más destacadas por Bover son la urna de Marcelo (nº 92) que califica como “*uno de los objetos de mas valía, que pueden encontrar los anticuarios en el museo de Raxa*”²⁴¹, el retrato de Augusto, “*que es tenido por lo mejor de este museo*”²⁴², el busto del denominado Alcibíades (nº 5) del que dice “*Esta hermosa escultura es de lo mejor de Raxa*”²⁴³ y, por último, el busto identificado como Flavia Elena cuya “*belleza la hace una de las esculturas mas apreciabiles de este museo*”²⁴⁴.

Existe un segundo inventario, realizado de forma casi simultánea al de Bover, puesto en conocimiento por M. Carbonell.²⁴⁵ Se trata de una carta redactada por Joseph Tastu que iba dirigida al escultor francés Antoine Étex. Aunque tiene fecha del mes de septiembre de 1939, la relación de piezas había estado confeccionada dos años antes. Según el propio autor, se habría servido de la ayuda del conservador de Raixa

²³⁸ BOVER, 1845.

²³⁹ BOVER, 1836, p. 86.

²⁴⁰ Tan sólo apunta como obras modernas una “*cabeza al natural que simboliza el amor, obra del escultor español D. Pascual Cortes, ejecutada en el año 1805*” (BOVER, 1845, p. 100, nº 52), una “*cabeza moderna de mujer: tamaño natural, copiada del antiguo por el escultor D. Luis Mélis en 1801*” (BOVER, 1845, p. 101, nº 57), las “*estatuas al natural de dos niños*” (BOVER, 1845, p. 101-102, nº 58 y 59), los dos mascarones de Medusa (BOVER, 1845, p. 105, nº 70; p. 109, nº 82), el Hermafrodita recostado (BOVER, 1845, p. 119, nº 14) y dos leones de mármol azulado (BOVER, 1845, p. 119, nº 16).

²⁴¹ BOVER, 1845, p. 83-85, nº 19.

²⁴² BOVER, 1845, p. 87-88, nº 22.

²⁴³ BOVER, 1845, p. 93-94, nº 36.

²⁴⁴ BOVER, 1845, p. 94-95, nº 38. Este busto está siendo objeto de un profundizado estudio por parte de la Dra. B. Cacciotti.

²⁴⁵ CARBONELL, 2013, p. 135-137.

y bibliotecario de Can Puig de Palma, Gabriel Mercadal. Tastu envió a l'Académie des Sciences de París un grupo de inscripciones copiadas de la colección Despuig, la reproducción del relieve de Egisto y la plancha original del retrato de Augusto efectuada por Raphaël Morghen.

Tastu procede a realizar una descripción del museo, al igual que Bover. Desde la entrada, relata como la puerta del mismo está rodeada de inscripciones epigráficas, así como fragmentos escultóricos. Prosigue, una vez en el Salón Principal, de izquierda a derecha comenzando por el registro inferior alterando, en alguna ocasión, el orden seguido por Bover y, después, con el denominado "*museo pequeño*", refiriéndose al Gabinete. Los comentarios de las piezas son exiguos y se reducen, básicamente, a una sintética descripción e identificación del personaje representado, aunque, a menudo, se acompañan de valoraciones, no siempre tan lisonjeras como las de Bover. Además, el autor presta una mínima atención a apuntar, en ocasiones, los fragmentos restaurados, así como las esculturas o fragmentos que son, a su juicio, modernos. En la publicación de 1845, Bover critica en algunos momentos las opiniones de Tastu, por ejemplo en el caso de una supuesta cabeza de Jesucristo de la que dice "*La inteligencia de algún anticuario ha creído esta cabeza de tipo Judáico, sin darle mas explicaciones*"²⁴⁶ o en una escultura de cuerpo de tamaño reducido de la que apunta que "*un francés tuvo la extravagancia de creer que representa á un rey de Frigia*".²⁴⁷

Antoni Furió, en 1840, lleva a cabo una relación sintética del contenido del museo a propósito de su descripción de los lugares de interés en la localidad de Bunyola, dentro de su *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*.²⁴⁸ Al igual que en el primer catálogo de Bover, Furió habla de tres niveles en los que se disponen las esculturas, siguiendo el orden establecido por Bover en su primer catálogo, en que aborda primero las estatuas y luego los bustos.²⁴⁹ A continuación, se dirige al Gabinete, en que comenta como, debido al reducido tamaño de algunas piezas, éstas se han debido disponer en una gran repisa. Para acabar, continua por el zaguán, en que describe la serie de esculturas de grandes dimensiones, así como los diversos fragmentos colocados en la escalera que conduce al piso superior. Furió ofrece una breve descripción de las piezas, haciendo énfasis en el material con el que se han trabajado y las medidas. Destaca como más insignes, el retrato de Augusto y el relieve de Egisto.

Dos años más tarde, Pau Piferrer describe el predio de Raixa como un lugar de notable atractivo en la isla de Mallorca, en *Recuerdos y bellezas de España*.²⁵⁰ Alaba la labor de Ramon Despuig por haber continuado la obra de su tío, finalizando las restauraciones y dando la forma final al proyecto del museo. Piferrer describe la

²⁴⁶ BOVER, 1845, p. 99, nº 50.

²⁴⁷ BOVER, 1845, p. 103, nº 63.

²⁴⁸ FURIÓ, 1975, p. 120-122.

²⁴⁹ BOVER, 1836, p. 86-94.

²⁵⁰ PIFERRER, 1842, p. 277-280 y 331.

colocación de las piezas comenzando por el vestíbulo, repleto de inscripciones epigráficas, seis estatuas colosales y algunos bustos con fragmentos que no han sido restaurados aún; continúa realizando una breve síntesis del contenido y la colocación de las obras en el Salón Principal y el Gabinete en un despliegue de alabanzas. También se incluye un apéndice con la *Noticia de las esculturas y cuadros mas notables de los Museos, que el Exmo. Sr. Conde de Montenegro posee en Raxa y en Palma*. En él sigue el catálogo de Tastu, mas no ofrece una relación completa de las obras. Piferrer se limita a la identificación de algunas de las piezas y a indicar sus medidas. En algunas ocasiones, añade algún comentario descriptivo y valorativo en cuanto al origen o a la calidad de la escultura.

El 19 de julio de 1845, el historiador y novelista barcelonés Juan Cortada y Sala emprendió rumbo a Palma y redactó su *Viaje a la Isla de Mallorca en el estío de 1845*.²⁵¹ El día 4 de septiembre visitó el museo de Despuig en Raixa. Lo primero que llama la atención de la recensión que realiza sobre la colección es que la presenta como “*museo de estatuas y bustos antiguos y modernos*”, por lo que acepta desde un principio la heterogeneidad cronológica de las piezas, así como considera su contenido de mérito muy diverso, tal y como, según él, ocurría en la mayoría de colecciones de semejante índole. Cortada narra el listado de piezas sin ofrecer una descripción o un análisis de las mismas, mas hace notar su opinión en las ocasiones en que discrepa con los catálogos precedentes, entendiendo que hace referencia básicamente a la publicación de Bover de 1836. Son los casos del retrato de Adriano²⁵², al que no considera como tal, el Dionysos²⁵³ sobre el que descarta que se trate de una Diana cazadora, el Alcibíades (nº 5) al que no considera tan bello como se dice de él y el Nerón (nº 12) que juzga muy diferente a los retratos numismáticos. También apunta qué obras considera de mayor calidad, entre las que destaca el retrato de Augusto, hoy conservado en el Museum of Fine Arts de Boston²⁵⁴. Bover replicará algunos de los comentarios de Cortada en el catálogo de 1845, por ejemplo en las esculturas de Nerón y del denominado Alcibíades.²⁵⁵

Un punto y a parte lo constituirá el catálogo efectuado por el epigrafista, arqueólogo e historiador alemán E. Hübner. Publicado en 1861 bajo el título *Antichità della Spagna: IV “Museo Despuig-Montenegro”*²⁵⁶, un año más tarde, lo incluye dentro del anexo dedicado a las esculturas antiguas conservadas en España y Portugal que acompaña a su *Die antiken Bildwerke in Madrid*²⁵⁷. Pese a que sigue el orden de exposición de las piezas ejecutado por Bover, que era, a su vez, el orden del museo, apunta que los

²⁵¹ CORTADA, 2008, p. 173-176.

²⁵² BOVER, 1845, p. 81, nº 14; HÜBNER, 1862, p.296, nº 709; conservado en la Ny Carlsberg Glyptotek (I.N. 1179), se incluye dentro del tipo iconográfico “Imperatorii 32” (JOHANSEN, 1995, p. 110-111, nº 40).

²⁵³ BOVER, 1845, p. 86, nº 20. Conservado en la Ny Carlsberg Glyptotek (I.N. 1647) en MOLTESEN, 2005, p. 140-142, nº 59.

²⁵⁴ Inventariado con el nº 99.344 del Museum of Fine Arts de Boston (COMSTOCK-VERMEULE, 1976, p. 208, nº 329).

²⁵⁵ BOVER, 1845, p. 90 y 94.

²⁵⁶ HÜBNER, 1861.

²⁵⁷ HÜBNER, 1862.

comentarios del cronista mallorquín pueden ser engañosos y que no indican los fragmentos añadidos a las esculturas en la restauración. Hübner ofrece una exégesis sintética en que lleva a cabo una breve descripción de cada una de las piezas y expone qué fragmentos escultóricos son antiguos, añadiendo mayoritariamente una posible datación, y cuales son añadidos modernos; corrige a Bover en las identificaciones iconográficas y juzga el valor o la calidad de cada una de las esculturas.

En 1891, Pedro de Alcántara Peña publicó una reseña sobre el museo de Despuig, en su *Guía manual de las Islas Baleares con indicador comercial*.²⁵⁸ Recoge nuevamente la línea boveriana, obviando la aportación de Hübner. Apunta como en el zaguán, junto a las esculturas de grandes dimensiones, se hallaban dos bustos de Diógenes y de Trajano. Este último, no se corresponde con el filósofo desconocido que cita Bover en su catálogo, por lo que cabe pensar que quizás, el retrato de Trajano (nº 24) que primero se exhibía en el Salón Principal, en 1891 fue trasladado al exterior o, simplemente, que se trata de un error de identificación por parte del autor. De Alcántara Peña describe el museo en tres órdenes o niveles, situando en el superior los relieves. A la hora de acometer su inventario, separa las estatuas de los bustos. Se limita a ofrecer una breve descripción, apuntando las principales características, la altura y, en algunas ocasiones, una valoración personal sobre la calidad de la pieza. Destaca como las mejores obras de la colección el busto del denominado Alcibíades (nº 5), el retrato de Augusto conservado en el Museum of Fine Arts de Boston y el relieve de Egisto actualmente en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague.

Tras la dispersión del museo, la colección Despuig permaneció durante años en el olvido. En 1971, F. Poulsen habla sobre unas pocas esculturas, entonces, conservadas en el ayuntamiento de Palma. Se limita a apuntar si se tratan de piezas modernas, a su juicio “falsas”, y ofrece un comentario algo más prolijo sobre tres de ellas: una “*cabeza de anciano*” (nº 3), un “*retrato de filósofo griego*” (nº 6) y el “*joven con una oca*” (nº 66).²⁵⁹

A diferencia de las piezas que emigraron a colecciones europeas y norteamericanas, como, por ejemplo, las adquiridas por Jacobsen, conservadas en la Ny Carlsberg Glyptotek, la Cleopatra de los Staatliche Museen de Berlín o el Augusto del Museum of Fine Arts de Boston, las cuales han sido objeto de recurrentes estudios,²⁶⁰ el grueso de la colección Despuig, aún en Mallorca, no ha corrido la misma suerte, quizás porque siempre ha planeado sobre él la premisa de la mediocridad derivada del cribado inicial. Desde el momento en que tuvo lugar la dispersión de la colección de esculturas del cardenal Despuig, varios han sido los estudios que han abordado diversos aspectos sobre su biografía, así como la coyuntura en la que se vio

²⁵⁸ DE ALCÁNTARA PEÑA, 1891, p. 197-219.

²⁵⁹ POULSEN, 1971.

²⁶⁰ Destacan los estudios acometidos por F. Johansen y M. Moltesen sobre las piezas conservadas en Dinamarca vid. JOHANSEN, 1995; MOLTENSEN, 1997; 2002; 2003; 2005; 2014). En relación con el retrato de Cleopatra vid. JOHANSEN, 1978, p. 62; MORENO, 1994, p. 730-731; ANDREAE, 2001, p. 211, nº 207; HIGGS, 2001. En referencia al retrato de Augusto vid. COMSTOCK-VERMEULE, 1976.

desarrollada. Pese al interés que despierta su figura, no ha sucedido lo mismo en lo que respecta a su colección. La mayoría de los estudios sólo plantean superficialmente su contenido reduciéndose a reproducir el inventario de 1845 de Bover²⁶¹ o haciendo alusión a la desintegración de la misma, anclándose en la vieja premisa de la mediocridad de las piezas que quedaron en Mallorca tras ésta.

No obstante, resulta imperiosa la necesidad de conocer en profundidad también las piezas de Mallorca para poder llegar a establecer un planteamiento holístico de la colección y situarla e interpretarla correctamente dentro del encuadre histórico correspondiente. La necesidad de acotar el estudio que aquí se presenta, ha llevado a priorizar el análisis de estas piezas, todavía hoy desconocidas, como un primer paso para lo que en un futuro debe acometerse como un estudio global de la colección de estatuaria del cardenal Despuig.

7.- OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El objetivo de este trabajo consiste, en consecuencia, en el estudio pormenorizado de las piezas escultóricas que integraron la colección creada por el cardenal Despuig a lo largo del siglo XVIII y principios del siglo XIX, que se conservan actualmente en el Museu d'Història de la Ciutat de Palma, sitas en el Castillo de Bellver. El análisis crítico de las piezas permitirá esclarecer aspectos sobre su origen, iconografía y función, así como aquellos que atañen a la historia de los ejemplares desde el momento de su creación, como pueden ser las restauraciones a las que fueron sometidos y las posibles reinterpretaciones de significado que hayan podido sufrir. Siendo conocedores de la importancia de llevar a cabo un análisis petrológico que pueda respaldar las observaciones realizadas *"de visu"*, la numerosa cantidad de esculturas abordadas nos ha llevado a relegar este cometido a la futura publicación del presente trabajo, en que, tras el estudio pormenorizado ya realizado, pueda establecerse una selección de aquellos ejemplares en que el conocimiento de la composición pueda resultar determinante.

Siendo el análisis detallado de las piezas escultóricas de la colección Despuig conservadas en Mallorca el objetivo primordial del presente trabajo, se le dedica el capítulo principal del mismo, ordenado en forma de fichas catalográficas, cuya justificación será explicitada más adelante. Hemos creído conveniente preceder el análisis de un estudio introductorio que sitúe previamente al lector en el contexto que enmarcó la formación y dispersión de la colección, así como pueda poner en su conocimiento los diversos trabajos que han abordado, hasta el momento, el análisis del fondo escultórico.

El estudio minucioso de cada pieza ha llevado, además de a las conclusiones que se atañen a la naturaleza de los ejemplares, a poner de manifiesto importantes datos sobre la colección. En primer lugar, la delimitación del conjunto de esculturas antiguas

²⁶¹ BOVER, 1845.

y la relación que se ha podido establecer entre algunas de ellas y las excavaciones que el cardenal llevó a cabo en la ciudad lacial de Ariccia, ha permitido obtener un conocimiento más exhaustivo de este contexto arqueológico, cuyos vestigios no conservamos y el estudio del cual se ha llevado a cabo, hasta ahora, desde las fuentes documentales y el material arqueológico disperso tras la alienación de la colección Despuig en museos extranjeros. En segundo lugar, el análisis de las piezas integrantes de la colección, también nos proporciona información sobre el coleccionismo de estatuaria en el siglo XVIII y principios del XIX como, por ejemplo, el papel que jugó la escultura moderna en las colecciones de antigüedades, el tipo de restauraciones que se practicaban y su importancia, los prototipos iconográficos que se preferían o la disposición museística del fondo escultórico. El hecho de que esta destacada información permita un conocimiento mucho más profundo de la colección y ayude al lector a una comprensión más completa de la misma, nos ha llevado a disponer estos datos en forma de consideraciones conclusivas.

En resumen, sobre estas páginas proponemos un estudio de la colección Despuig, no tanto desde el punto de vista biográfico o documental, sino desde los resultados del análisis del fondo material que la conformaba. Esperamos con ello apartar los prejuicios versados por la heterogeneidad del mismo y que adquiera un renovado valor a los ojos de la perspectiva actual.

8.- AGRADECIMIENTOS

En primer lugar deseo agradecer a mi marido, Eduard, su sacrificio, comprensión y apoyo incondicional a lo largo de todos estos años. Su dedicación, esfuerzo y motivación han hecho de este trabajo un reto compartido, un proyecto de familia. Quiero expresar mi más sincera gratitud a mi directora, la profesora Montserrat Claveria, por su constante, exhaustivo y excelente trabajo, pero sobre todo, por su firme e incesante confianza y afecto. Ella ha sido para mí, desde el primer momento, un ejemplo académico, pero también personal. También deseo agradecer al Museu d'Història de la Ciutat de Palma el acceso al fondo escultórico conservado en el Castillo de Bellver, así como a los inventarios del mismo y, especialmente, a la conservadora de dicha institución, Magdalena Rosselló y a la profesora Antònia Soler, el haberme abierto las puertas de Mallorca, del museo, de su casa, así como su valiosa colaboración en el transcurso de toda la investigación. Por último, quiero agradecer a los profesores Beatrice Cacciotti y Marià Carbonell sus consejos, sugerencias y notables aportaciones.

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

II. CATÁLOGO

1. JUSTIFICACIÓN DEL CATÁLOGO

El estudio de las piezas escultóricas que integraron la colección del cardenal Despuig, conservadas actualmente en el Museu d'Història de la Ciutat de Palma, se ha estructurado en fichas catalográficas que acometen un estudio crítico individual de cada una de ellas, excepto en aquellos casos en que se ha considerado oportuno tratar de manera conjunta un pequeño grupo por poseer características muy similares. Cada una de estas fichas se estructura con un encabezamiento que contiene la información más relevante de la pieza con la finalidad de comunicar con mayor facilidad al lector datos que puedan ayudarlo en la comprensión de la misma. Este encabezamiento consiste en un título a tenor del resultado del análisis efectuado, los modelos en que se inspira en aquellos casos en que se considera necesario, la datación propuesta, una breve descripción del material con que ha sido realizada, las medidas de la misma, el número de inventario actual en el museo y la correspondencia con el catálogo de Bover de 1845. La elección como punto de referencia del inventario boveriano en este punto corresponde al hecho de que, a pesar de que se hayan efectuado otros catálogos de la colección, o bien no se han publicado, como es el caso del llevado a cabo por Tastu, o se fundamentan en el de Bover.²⁶² Se ha decidido hacer mención a la publicación de 1845 y no a la de 1836, porque se dedica exclusivamente a las colecciones del cardenal Despuig, modificando y ampliando, en algunos casos, la información proporcionada, mientras que su antecesora integra el inventario en un estudio global sobre la isla de Mallorca. Al final del catálogo se ofrece, además, un cuadro-resumen con las correspondencias entre las entradas de éste, los números de inventario actuales adjudicados en el Museu d'Història de la Ciutat de Palma y la nomenclatura e inventario de 1845 publicado por Bover, que seguía la disposición original del museo cuando éste se emplazaba en Raixa. El formato visual del mismo facilitará al lector una búsqueda rápida de las relaciones entre las tres variables. A continuación, tras estos datos destacados, en cada ficha, se reseña una pequeña descripción del estado de conservación de la pieza en que se indican, de manera sintética, los fragmentos añadidos. Se ha considerado del todo necesario clarificar al lector de forma breve y concisa la naturaleza de las partes que integran la escultura, debido a las numerosas e importantes restauraciones que éstas han recibido a tenor de los criterios establecidos para dicha praxis en la época en que fueron adquiridas. La parte central de cada ficha la ocupa el estudio de la pieza, en el cual se aborda un análisis iconográfico y estilístico de la misma y se integran, en el caso de que existan, los juicios versados sobre ella hasta el momento actual. En las descripciones de las esculturas, la direccionalidad se apunta de acuerdo al punto de vista del propio ejemplar y no del espectador. Se incluyen, además, aquellas referencias documentales que puedan hacer mención a las piezas, como

²⁶² Vid p. 41 ss.

información procedente del epistolario del cardenal, de inventario o de la narración de las excavaciones de Ariccia del canónigo Emmanuele Lucidi. En ellas se ha respetado la grafía original.

Las fichas catalográficas quedan articuladas en tres grandes apartados que obedecen a un criterio iconográfico: retratística y escultura ideal, con un volumen de piezas aproximadamente equiparable, y escultura *varia*, que incluiría piezas de posible ornamentación arquitectónica en forma de relieves, así como cráteras decorativas y dos pedestales de *labra*. De tal manera, la escultura ideal, debido al grueso de piezas, se ha subdividido en cuatro secciones: escultura ideal femenina; escultura ideal masculina; las numerosas representaciones de Eros han llevado a la creación de un apartado específico para éstas en que también se han agrupado las esculturas infantiles; por último, esculturas que representan criaturas mitológicas. Cuando, debido al estado fragmentario del ejemplar, la identificación iconográfica se convierte en una hipótesis, se ha procedido a agrupar la escultura en la categoría más genérica. En el caso de la retratística, la asimetría numérica entre efigies masculinas y femeninas, siendo mucho más numeroso el primer grupo, ha llevado a no incluir un subtítulo para el segundo, situando, simplemente, las testas femeninas al final de la relación de esculturas de esta índole. Pese a que algunas de las esculturas de la colección pueden adscribirse hipotéticamente al ámbito funerario, la falta de un contexto claro en el hallazgo de las mismas, imposibilita la creación de una agrupación que responda a la estatuaria funeraria, por lo que se ha procedido a incluirlas en otros apartados más generales, siendo éste el caso del *Relieve funerario con retrato familiar*, ubicado en el último lugar de la retratística, debido a su tipología relivaria y a su naturaleza funeraria.

La iconografía actúa, por tanto, como eje principal de ordenación, puesto que desempeñó un preeminente papel en la conformación de las colecciones de la época en que aconteció la del propio Despuig, primando sobre otros aspectos como el origen o la antigüedad. De esta manera se quiere acercar al lector a los grandes temas y personajes que marcaron el gusto del momento.

Dentro de cada apartado se ha seguido el criterio cronológico a la hora de elaborar la ordenación. Se pretende, de esta manera, ayudar al lector a visualizar, en las consideraciones conclusivas, cual es el grueso de esculturas de origen antiguo y cual el moderno en las diferentes secciones que allí se apuntan. En el caso de la retratística, ante la casuística de varias piezas datadas en la misma horquilla cronológica, la ordenación se ha realizado a tenor de la época a la que se refiere el personaje representado.

En aquellas ocasiones en que coexisten en una misma escultura fragmentos realizados en diferentes períodos, se ha priorizado la datación del fragmento más antiguo a la hora de proceder a su ordenación.

Las imágenes de cada una de las piezas se han colocado al final para así facilitar a lector una visualización más clara del contenido de la colección. La mayoría de las fotografías han sido tomadas por Sebastià Roig Miralles gracias a la financiación

ministerial otorgada a los proyectos *Antiguo o moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente* (HAR2011-13560) y *El retrato escultórico masculino en las colecciones anticuarias. Función, cronología y modos de restauración* (HAR2012-35861). El resto de fotografías pertenecen a la conservadora del Museu d'Història de la Ciutat, Magdalena Rosselló y a la autora del presente estudio, quedando a la espera de su realización por parte de un profesional para la futura publicación del trabajo.

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

2. RETRATÍSTICA

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

1. BUSTO MASCULINO ACÉFALO (LÁM. I, 1)

ESCULTURA DEL SIGLO II.

Mármol blanco de grano fino con veteado gris y pátina marrón.

Altura: 45 cm; ancho: h. 60 cm; profundidad: h. 22 cm

(Inventario nº 101A); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Busto acéfalo falto del hombro izquierdo. Superficie muy erosionada. El dorsal presenta dos orificios en la parte superior derecha con restos de óxido.

Busto que reproduce la parte superior del tronco de una estatua *thoracata*. Ataviado con una coraza de escote rectangular y amplio ribete bajo el que asoma la tela fruncida del *colobium*. Gran parte de la lorica aparece cubierta por el *paludamentum*, el cual hubiera estado probablemente sujeto por una fíbula situada sobre el hombro derecho. La holgura sobre el pecho deja al descubierto parte de la coraza sobre la que se ha trabajado en relieve una pequeña testa de Gorgona de la que, a pesar de la erosión, puede distinguirse el perfil de su rostro enmarcado por sendas alas, motivo usual en este tipo de vestimenta, que ejercía una función *apotropaica*. Además, se perciben también, dos líneas en hipérbola ascendente en un nivel inferior, que probablemente formarían parte del repujado de la coraza. Mientras el brazo izquierdo se mantiene cubierto por el *paludamentum*, en el derecho se observan dos lambrequines o tiras de cuero ribeteadas y rematadas con flecos.

Las dimensiones del busto, de 45 cm, que incluye parte del tórax, la colocación del *paludamentum* que cruza oblicuamente la *lorica* y se sujeta con una fíbula sobre el hombro derecho, la disposición asimétrica de los pliegues, así como el trabajo de la labra, profuso y profundo, son características de los bustos de época antoniniana. De tal manera puede traerse a colación como paralelo el busto con retrato del emperador Marco Aurelio de los Museos Capitolinos que comparte con la pieza de Mallorca las dimensiones, la disposición del *paludamentum* por encima de la coraza sujeto con la fíbula sobre el hombro derecho y la asimetría del plegado que acontece sobre el pecho,²⁶³ el busto de principios de época antoniniana con retrato de personaje privado también de los Capitolinos²⁶⁴ o el mismo tipo de trabajo en el plegado, que acontece en diagonales bajo el pecho, en un busto con *paludamentum* de mediados de época antoniniana en el mismo museo romano.²⁶⁵

²⁶³Busto con retrato del emperador Marco Aurelio del cuarto tipo conservado en los Museos Capitolinos inventariado con el nº 448 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, I, p. 76-77, Lám. 79).

²⁶⁴ Inv. 2145 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, p. 116, nº 115, Lám. 143).

²⁶⁵ Inv. 714 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, p. 117, nº 117, Lám. 144-145).

2. BUSTO ACÉFALO CON *PALUDAMENTUM* (LÁM. I, 2)

ESCULTURA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO II.

Mármol blanco de grano fino con veteado gris y pátina marrón.

Altura: 38 cm; ancho: h. 53 cm; profundidad: h. 23 cm

(Inventario nº 101B); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Busto acéfalo con la superficie muy erosionada. Marcas negruzcas, especialmente severas en la zona inferior.

Busto masculino con el atuendo militar. La coraza, con escote cuadrangular y de ancho ribete, queda cubierta casi íntegramente por el *paludamentum* sujeto por una fíbula discoidal sobre el hombro derecho y bajo la que se aprecia el ribete floqueado de dicho manto, así como las lengüetas de cuero de los lambrequines.

Las zonas ennegrecidas, especialmente abundantes en la parte inferior de la escultura, podrían apuntar a que se trate de una de las piezas halladas por Despuig en los viñedos de Ragaglia y Morelli, en que los restos marmóreos calcinados hicieron suponer que se tratase de un nivel de incendio.²⁶⁶

Las dimensiones del busto y el hecho de que acontezca hasta los músculos abdominales cubiertos enteramente por el *paludamentum* dispuesto atravesando la *lorica*, el trabajo del plegado, efectista y de profundos surcos, así como los flecos del *paludamentum* sobre el hombro izquierdo apuntan una cronología antoniniana. La misma colocación del *paludamentum* sobre la *lorica* y semejante trabajo del plegado se muestran, por ejemplo, en el busto antonino que acompaña a un retrato de político o militar adrianeo²⁶⁷ o el busto de la misma época de un retrato masculino con corona de laurel tardoadrianeo, ambos en los Museos Capitolinos.²⁶⁸

²⁶⁶ LUCIDI, 1796, p. 224-225.

²⁶⁷ Inv. 439 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, p. 74-75, Lám. 81-82).

²⁶⁸ Inv. 484 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, p. 107-108, Lám. 126-127).

3. RETRATO PRIVADO MASCULINO BARBADO (LÁM. I, 3-4)

CABEZA DE MEDIADOS DEL SIGLO III SOBRE BUSTO DE MEDIADOS DEL SIGLO II.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 57 cm; ancho: h. 60 cm; profundidad: h. 33 cm; altura de la cabeza desde el mentón: 23 cm; altura base: 18 cm; diámetro base: 22 cm.

(Inventario nº 34); (Inv. Bover nº5).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Rotura de poca profundidad que cruza la cabeza de sien a sien. El cuello fue seccionado bajo el mentón. Falta el pabellón de la oreja izquierda, mientras la derecha fue añadida en la restauración para la puesta a punto del museo de Raixa, junto a la nariz, la cual habría sufrido un posterior daño en la punta, así como pequeños fragmentos en el *colobium* y el *paludamentum*, que, a su vez, muestra una ligera erosión en su superficie, también apreciable en el costado derecho del rostro. Restos de policromía en la región ocular y la barba.

A juzgar por el catálogo de Bover²⁶⁹ y la crónica del canónigo Lucidi, esta pieza, identificada por el primero de ellos como “*emperador romano parecido a Marco Aurelio*”, parece ser una de las desenterradas en las excavaciones de Ariccia.²⁷⁰ Años más tarde, Hübner destacó la incongruencia de la unión entre cabeza y busto, aunque consideró ambos como piezas antiguas, datando la testa en tiempos de Caracalla²⁷¹. En 1971 Poulsen²⁷² convergió con Hübner en las consideraciones sobre el busto y dató la cabeza hacia el 250 d.C..

El retratado posee una vigorosa testa, de morfología ancha, destacada aún más por el corte de pelo, a ras de piel, indicado por pequeñas muescas de golpecitos que se disponen en un aparente desorden. La cara, cubierta en la mitad inferior por una barba, algo más larga que el cabello y realizada a base de finas incisiones en formas diversas y espontáneas, se adhiere a la angulosa estructura mandibular y en ella pueden observarse restos de policromía rojiza. La flaccidez del rostro es evidente y delata un carácter curtido y experimentado en el retratado. De tal manera, se advierten protuberancias constituidas por arrugas horizontales sobre los arcos ciliares, en que apenas se perciben señales de pilosidad, así como profundas ojeras y arrugas nasolabiales. Los ojos, alargados, se enmarcan en unos párpados bien definidos con las carúnculas trabajadas. Las pupilas y el iris, indicados levemente, se dirigen hacia la derecha, desplazando la mirada en este sentido y sugiriendo, quizás, un

²⁶⁹ BOVER, 1845, p. 78, nº 5.

²⁷⁰ Lucidi relata como en el año 1789 tuvieron lugar hallazgos importantes en la excavación promovida por Despuig en Ariccia, entre los que se habría encontrado “*una testa di Augusto; un busto di Sabina, altro di L. Vero, ed altro forse di M. Aurelio imperatore (...)*” (LUCIDI, 1796, p. 225). La identificación aproximada de Marco Aurelio, quizás hubiera llegado hasta el catálogo de Bover, quien también matiza “*el parecido*” al emperador filósofo (BOVER, 1845, p. 78, nº 5).

²⁷¹ HÜBNER, 1862, p. 295, nº 701.

²⁷² POULSEN, 1971, p. 29.

ladeamiento o un leve giro de la cabeza con la misma trayectoria.²⁷³ La boca, de labios finos, permanece entreabierta entre el bigote y la barba.

La cabeza adolece de la típica *Zeitgesichte* del período de la Anarquía Militar en que los retratos oficiales centraban todo el interés expresivo en el rostro, especialmente, en la mirada desplazada y la boca, como ocurre en la pieza de Mallorca. Los retratos de emperadores como Maximino el Tracio, Balbino, Gordiano III, Filipo el Árabe, Trajano Decio, Treboniano el Galo o Valeriano parten de un mismo modelo estandarizado en que el esquematismo técnico y la labra tosca del trabajo del cincel adquieren fines expresionistas. De todos estos retratos se desprenden ideales militaristas y la plasmación de la cruel realidad de una época de crisis, no sólo política, sino también ideológica.²⁷⁴ El tipo de corte de pelo, extremadamente afeitado, así como la barba de pocos días, están relacionados estrechamente con el ejército, aunque, el hecho de que emperadores como Pupieno y Balbino, nombrados por el senado y no por la milicia, llevaran el cabello de igual modo, conduce a pensar que este tipo de peinado fuera una moda seguida también por los civiles²⁷⁵ quedando reflejada en la retratística privada, como sería el caso del ejemplar de la colección Despuig. Como paralelos cabe traer a colación la testa del Louvre²⁷⁶ en lo que respecta a la complexión ancha del cráneo, la direccionalidad de la mirada y la consecución de la barba en cortos y desordenados mechones; una testa de los Museos Capitolinos²⁷⁷ en que se aprecian el cabello cortado a ras de piel, en que se han utilizando pequeños golpecitos de cincel creando un aspecto picado, y el vello de la barba, algo más largo y desordenado, así como la expresión tensa y los globos oculares caídos; otro retrato del Louvre²⁷⁸, que comparte con la cabeza de Mallorca la blanda plasticidad del rostro; o la testa de militar de Dresde²⁷⁹, de fisonomía y expresión similar y mismo trabajo en la barba. Estos ejemplos llevan la cronología del retrato privado de la colección Despuig hacia el 230-255 d.C., durante el reinado de Galieno.

El busto de Mallorca viste túnica sobre la que se asienta la coraza, de cuello cuadrado con doble ribete y cuyos lambrequines se atisban en el brazo izquierdo. Sobre ella se dispone el *paludamentum*, recogido por una fíbula con motivo floral sobre el hombro izquierdo y adornado con flecos en los ribetes inferiores, tal y como se aprecia en el flanco derecho.

Tanto las dimensiones, como el tratamiento del plegado, profundo y pesante, así como el tejido deshilachado del extremo del *paludamentum* parecen establecer una datación

²⁷³ Con la restitución del cuello se procedió a ladear la testa hacia la derecha como, posiblemente, se encontraba en estado original.

²⁷⁴ BERGMANN, 1977, p. 30 ss.

²⁷⁵ SINN, 2008.

²⁷⁶ Inv. MA 2277 (BERGMANN, 1977, p. 122, nº I.1, Lám. 34,5).

²⁷⁷ Retrato masculino privado (inv. 367) en FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, p. 147, nº 145, Lám. 180 y 182.

²⁷⁸ Inv. MA 3477 (BERGMANN, 1977, p. 122, nº I.4, Lám. 35,2).

²⁷⁹ Inv. Hm 412 (SINN, 2008).

antoniniana.²⁸⁰ El hecho de que Lucidi apunte el descubrimiento de un busto y no una testa, puede suponer varias cosas. En primer lugar, que el busto se hubiera reutilizado ya en la Antigüedad y se le hubiera añadido la testa con el cuello pertinente que, por rotura o deterioro, se hubiera visto restituido en la restauración moderna; en segundo, que testa y busto se hubieran encontrado en el mismo lugar y que se hubieran juzgado como parte de un conjunto y unido con posterioridad tras el hallazgo o, en tercero y último, que la testa fuera acompañada de otro busto en peor estado y éste se viera sustituido por el presente para la puesta a punto de la exposición.

²⁸⁰ Cfr. con busto militar con *paludamentum* de Antonino Pío datado hacia el 140 d.C. conservado en los Museos Capitolinos (inv. 446) en FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, I, p. 63-66, Lám. 67-69 o el busto masculino considerado Probo del Museo Archeologico de Nápoles (Inv. 6100) en GASPARRI, 2009-2010, II, p. 94. El deshilachado del *paludamentum* constituyó una novedad introducida en época antoniniana (FITTSCHEN-ZANKER, 1985, I, p. 77).

4. RETRATO MASCULINO ROMANO CONVERTIDO EN ÉPOCA MODERNA EN FILÓSOFO (LÁM. II, 1-4)

ESCULTURA DEL TERCER CUARTO DEL SIGLO II.

Mármol blanco de grano fino con veteado gris.

Altura: 35 cm; ancho: h. 25 cm; profundidad: h. 24 cm.

(Inventario nº 39); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Desperfectos en la nariz.

La presente pieza no se corresponde con ninguna de las esculturas inventariadas por Bover. No obstante, una fotografía tomada el año 1915²⁸¹ la muestra en el peristilo del zaguán de Raixa, flanqueada por las esculturas *thoracatas* de Julio César²⁸² y Nerón²⁸³ y otra, tomada con más detalle, la presenta expuesta sobre una columna alineada a la altura de los lambrequines de estas últimas estatuas y bajo el célebre Relieve de Egisto.²⁸⁴

La divergencia estilística entre el cabello dispuesto sobre el cráneo y la cara barbada, conducen a pensar en que se trata de una reutilización de una cabeza antigua en época moderna. Por otro lado, la falta de definición en los rizos, de aspecto abocetado, que han comenzado a ser trabajados con el trépano en el arco frontal, la forma cónica, a penas desbastada del cuello, así como la gran muesca visible sobre la coronilla parecen apuntar a una pieza inacabada.

Los densos rizos distribuidos de manera homogénea por toda la superficie del cráneo, las estrías que en ellos comienzan a contornearse, los contundentes golpes de trépano en el arco frontal y el remolino que surge en el medio de éste remiten al tercer cuarto del siglo II d.C.. Pueden traerse a colación los ejemplares del cuarto tipo retratístico del emperador Marco Aurelio, como por ejemplo los conservados en el Museo Nazionale delle Terme²⁸⁵, el Museo Archeologico de Nápoles²⁸⁶ o el de la colección Albani²⁸⁷.

La cara barbada, trabajada en época moderna, muestra un estilo completamente distinto al del cabello. Ésta alberga un gesto severo al que contribuyen los pequeños

²⁸¹ Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, cliché 12700, titulada "Castillo de Bellvé. Estatuas romanes procedents de Raixa (Balears)".

²⁸² Vid. nº 8.

²⁸³ Vid. nº 10.

²⁸⁴ Conservada en el Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas (cliché e-12701).

²⁸⁵ Datado ca. 180 (D. E.E. KLEINER, p. 272, Fig. 238).

²⁸⁶ Inv. 6079 (GASPARRI, 2009-2010, II, p. 102, nº 77).

²⁸⁷ Inv. 1038 (BOL, 1989-1998, I, p. 472-473, nº 155).

ojos , el fruncimiento del ceño y las arrugas de la frente, así como las existentes bajo los arcos ciliares y las nasolabiales. Dichas arrugas, signo de compromiso y preocupación, fueron, junto a la barba, características en las representaciones antiguas de filósofos y oradores. El artífice moderno habría completado la testa siguiendo el tipo filosófico o bien interpretando la escultura como un retrato del emperador Marco Aurelio. El retrato del Museo Capitolino²⁸⁸ del emperador muestra una barba de largos rizos que nace a cierta distancia de los pómulos alargándose hasta medio cuello, subdividida en varios mechones que serpentean sobre su propio eje. En este caso, el artífice de la pieza de Mallorca habría realizado un trabajo mucho más simplificado, dejando las pupilas sin horadar, característica ineludible de la retratística antoniniana, así como habría trabajado con gran superficialidad la barba, como en el retrato de Homero de los Museos Vaticanos²⁸⁹, separada por una horquilla central, o como, por ejemplo, muestran, también, los retratos de Epicuro²⁹⁰, a diferencia de la profundidad conferida por el trépano observable en los retratos antiguos de Marco Aurelio. Es por este distanciamiento que la interpretación como un retrato moderno del emperador antoniniano no puede realizarse fehacientemente y, como mucho, puede cotejarse con el tipo filosófico en términos más generales sin albergar suficientes elementos coincidentes que puedan apuntar una identificación más concreta.

²⁸⁸ KLEINER, 1992, p. 272, fig. 237.

²⁸⁹ RICHTER, 1984, p. 141, fig. 102 y 103.

²⁹⁰ RICHTER, 1984, p. 117, fig. 77 y 78.

5. BUSTO DE HOMBRE BARBADO CON MANTO (LÁM. III, 1-4)

ESCULTURA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO III.

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 64 cm; ancho: h. 62 cm; profundidad: h. 48 cm; altura base: 15,5 cm; diámetro: 0,20 cm.

(Inventario nº 28); (Inv. Bover nº 36).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Marcas de oxidación en la zona occipital de la cabeza. Pequeño añadido en el costado izquierdo de la barba, bajo la oreja, así como en la punta de la nariz y dos pequeños fragmentos de la túnica. Fractura en la muñeca y en el nacimiento de las falanges índice y anular, ambas mutiladas en sus extremos.

Este busto, de tamaño mayor que el natural, fue identificado por Bover como el insigne orador y general ateniense del siglo V a.C., Alcibiades. Apuntó también en su catálogo como origen de dicha pieza las excavaciones llevadas a cabo en Ariccia.²⁹¹ Atendiendo al testimonio del canónigo Lucidi, queda documentado el hallazgo de un busto de un supuesto Alcibiades, junto a otros importantes restos, en la excavación de 1789.²⁹² Sin duda, esta fue una de las piezas más relevantes de la colección Despuig en Raixa, como prueba el hecho del comentario efectuado por G. Zöega en una de las cartas que envió al príncipe Federico de Dinamarca al respecto de la colección del ilustre mallorquín²⁹³ o que el propio Visconti introdujera un grabado de dicha escultura en su compendio del Museo Pío-Clementino.²⁹⁴

El busto, realizado conjuntamente con la testa, se prolonga hasta encima de la cintura y muestra a un hombre de mediana edad y de gallardo porte, ataviado con un manto, recogido sobre el hombro izquierdo. El brazo derecho, flexionado, aparece completamente tapado por la vestimenta, quedando tan sólo a la vista la mano derecha dispuesta en la gesticulación típica de un orador, es decir, con las falanges índice y corazón en tensión y el resto distendidas.

La cabeza, entornada en sentido derecho, deja patente la hiperextensión del cuello en el flanco izquierdo. El retratado posee cabello y barba rizados. Sobre la cabeza, los bucles se disponen de manera aparentemente desordenada e hirsuta, formando un ligero tupé sobre la frente y dejando al descubierto ambas sienes a modo de entradas.

²⁹¹ BOVER, 1845, p. 93-94, nº 36.

²⁹² LUCIDI, 1796, p. 225. El testimonio de su hallazgo, descarta la hipótesis de falsedad establecida por POULSEN, 1971, p. 27. Aunque la mención de Lucidi bien pudiera referirse a otra pieza, la identificación de Alcibiades no es demasiado corriente. Por ello, lo más probable es que la identidad atribuida por Lucidi en su crónica de la excavación fuera la que acompañó a la pieza en el resto de su trayectoria hasta el catálogo efectuado por Bover. Además, TASTU, indica en su catálogo que la pieza se extrajo de Ariccia en 1789 (ARM, marqués de la Torre, Montenegro, legajo 46-M, pliego 8, escultura nº 36).

²⁹³ Agradezco encarecidamente a la profesora B. Cacciotti el contenido de dicha carta, publicada en ANDREASEN – ASCANI, 2013, III, p. 67-73.

²⁹⁴ VISCONTI, 1792, p. 248.

Los mechones muestran, a su vez, estrías adicionales y aparecen más apretados en la zona posterior del cráneo. Las también rizadas patillas unen la cabellera a una barba corta, aunque cubriente y espesa, que se extiende por el entorno de la boca en forma de bigote ralo marcado por líneas incisas. El rostro, delimitado geométricamente a modo de trapecio por el cabello en las sienes, muestra una estrecha frente con dos surcos que la atraviesan horizontalmente y bajo la que se encuentran sendos arcos ciliares compuestos por finas incisiones y con un manifiesto arqueamiento. Los párpados superiores tienen una superficie estrecha y los móviles emergen con una doble incisión en la parte superior y un ligero abultamiento en la inferior que crea la sensación de unos salientes globos oculares. Las carúnculas lacrimales, así como las pupilas, han sido trabajadas con ostensible énfasis, adquiriendo éstas últimas la forma de coma. Sendos iris, contorneados, se han desplazado hacia la derecha, acompañando, así, la mirada el movimiento del cuello. La nariz, de tabique estrecho y punta afilada, deja a la vista los correspondientes orificios nasales; los pómulos, salientes, muestran a media altura líneas de expresión, así como también asoman levemente las correspondientes arrugas nasolabiales; las orejas, totalmente descubiertas, revelan unos reducidos lóbulos.

Pese a que el tipo de peinado que luce la testa de Mallorca, consistente en rizos acaracolados, comienza con la dinastía antoniniana, y las órbitas salientes parecen evocar los retratos del emperador Marco Aurelio, los agujeritos que se han ejecutado, sobre todo, en la parte superior del cráneo, aunque escasos, y la mirada dirigida hacia un lado, acompañando la torsión del cuello y desplazando, por tanto, iris y pupilas, nos llevan a inicios del siglo III. Cabe traer a colación como paralelo, el supuesto retrato de Manius Poblicius Hilarus, expuesto en el Palazzo dei Conservatori²⁹⁵, que comparte con la testa de la colección Despuig la morfología delgada, los salientes pómulos y la nariz afilada, el peinado rizado pero más corto que el de Lucio Vero y Marco Aurelio, también la mirada desplazada y las arrugas en la frente y nasolabiales, que confieren a ambas piezas una expresión de concentración. La barba, trabajada con mucha más profundidad que el cabello, gracias a la profusa utilización del trépano, que define acentuadas estrías y agujeros en la zona baja mientras las comisuras y la zona nasolabial permanecen incisas, encaja también con una datación en época severa temprana.²⁹⁶

Iconográficamente, cabe descartar en primer lugar la identificación con Alcibiades, del cual tan sólo se conoce con exactitud un retrato musivario de época romana procedente de Esparta, en el que aparece como un joven imberbe de largo y negro cabello.²⁹⁷ Aunque no existen suficientes evidencias que hayan permitido establecer un tipo retratístico para el general ateniense, la barba no parece estar en la lista de sus atributos. El aire sugestivo y cautivador del joven retratado de la colección

²⁹⁵ Retrato masculino con barba corta de época de Caracalla conservado en el Palazzo dei Conservatori, Inv. 1792 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, p. 113-114, N° 112, Lám. 141).

²⁹⁶ Cfr. con busto masculino barbado con *paludamentum*, Museos Capitolinos, Inv. 489 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, p. 117-121, N°118, Lám. 146).

²⁹⁷ RICHTER, 1984, p. 83.

Despuig, junto al atuendo del que hace porte, y que abordaremos a continuación, habrían constituido pruebas suficientes para reseñar el hallazgo de la pieza como el de Alcibiades, cuya belleza fue cualidad recalcada en las fuentes antiguas.²⁹⁸

En realidad, el retrato de Mallorca, correspondería al de un personaje privado, que vistiendo el manto griego quizás quisiera exteriorizar ciertas facetas de su personalidad. La túnica y el palio recogido sobre el hombro izquierdo y bajo la que sobresale la mano diestra,²⁹⁹ evocan el manto que vestían los antiguos filósofos de la Hélade.³⁰⁰ Este hecho, unido a la gesticulación de la mano, a la barba³⁰¹ y a la expresión de concentración del rostro, nos hablan de un personaje que pretendía remarcar sus cualidades intelectuales, aludiendo con su efigie a la de los pretéritos pensadores. Formaría, por tanto, parte de los *bustos eruditos* popularizados desde la época antoniniana, como prueba la copiosa cantidad, así como el diverso origen geográfico, de piezas de este tipo. La apariencia filosófica hablaría de la educación clásica recibida por numerosos ciudadanos romanos que enfatizaban en su imagen pública las cualidades intelectuales y educacionales, convirtiéndose en una alternativa a los bustos o estatuas togadas, *toracathas* o ataviadas con el *paludamentum* que, a su vez, evocaban la *virtus* del retratado.³⁰² Este fenómeno se encuentra de manera ostensible durante finales del siglo II d.C., así como en la tercera centuria de nuestra era, tanto en relieves sarcófagos³⁰³, como también en el bulto redondo³⁰⁴.

²⁹⁸ PLINIO, XXXVI, 28; Plutarco apunta que “*en cuanto a su belleza física, sin duda no hace falta decir nada más que floreció en todas las edades de su vida y en todas las épocas, y le hizo sucesivamente un niño, un joven y un hombre de aspecto amable y encantador*”, así como recalca “*la excelencia de su constitución física*” (PLUTARCO, “Alcibiades”, 4). En otras colecciones, testas de personajes jóvenes y tipo filosófico han sido catalogadas con el nombre de Alcibiades, por ejemplo el herma de desconocido de la Galleria degli Uffizi en Florencia (MANSUELLI, 1958-1961, II, p. 23-24, nº 4).

²⁹⁹ Esta túnica también podría interpretarse como una toga si se tiene en cuenta que en momentos determinados, como a finales de la República e inicios del Imperio la toga no tenía ni *balteus*, ni *sinus* ni *umbo* (vid. GOETTE, 1990, p. 24 ss., Lám. 2-3). No obstante, el peso de la iconografía del filósofo al que contribuirían otros aspectos como la barba o el gesto de la mano conducen a pensar en que se trate de un manto de semblante griego, tal y como sucede en el arte sepulcral del siglo III (ZANKER, 1995, p. 227-228).

³⁰⁰ Cfr. con escultura del filósofo Esquines del Museo Nacional de Nápoles (inv. 6018) hallada en Herculano (RICHTER, 1984, p. 75).

³⁰¹ La barba, retomada por el emperador Adriano y reutilizada por muchos de sus sucesores, como es el caso del emperador filósofo Marco Aurelio, constituyó también un elemento en boga para los súbditos que copiaban el aspecto de los soberanos, por lo que no siempre es atribuida al deseo de expresar una cualidad de la personalidad, sino que simplemente, en muchos casos, se trata de un componente más de la moda de un momento determinado (ZANKER, 1995, p. 217, ss.). En el caso de la testa de Mallorca, además de ser un distintivo en usanza en la época en la que fue ejecutada, el hecho de que el retratado vista el manto griego y efectúe una gesticulación de orador con la mano a la vista, confiere un valor añadido a la utilización de la barba, poniéndola en relación con la iconografía de los filósofos.

³⁰² ZANKER, 1995, p. 227-228.

³⁰³ Cfr. con el sarcófago con una representación dual del cabeza de familia datado en el 240 d.C. y conservado en los Museos Vaticanos (ZANKER, 1995, p. 275, Fig. 148).

³⁰⁴ Cfr. por ejemplo con el retrato masculino con túnica y *pallium* de época postgaleánica inventariado con el número 309 y conservada en los Museos Capitolinos (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, p. 171-173, nº 170, Lám. 211) y busto de medio cuerpo de tipo filosófico datado a finales del siglo II d.C. conservado en las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde (Inv. H4 108/204) en KNOLL – VORSTER, 2013, p. 371-378, nº 86.

6. ANTÍSTENES (LÁM. IV, 1-4)

MODELOS: SIGLO V a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO III CON CARA MODERNA

Mármol blanco de grano fino con veteado gris y pátina marrón.

Altura: 67 cm; ancho: h. 60 cm; profundidad: h. 33 cm; base altura 20 cm; diámetro 23 cm.

(Inventario nº 26); (Inv. Bover nº3).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Escultura del siglo III a la que se añadió el rostro, así como el nacimiento del cabello sobre la frente y en el costado derecho y un fragmento en la mitad superior izquierda de la barba durante los siglos XVIII-XIX. Ligeras marcas de oxidación en el perfil izquierdo.

Identificado por Bover como Diógenes, éste sitúa su origen en una excavación acometida en un viñado de la Via Appia.³⁰⁵

El busto, así como la parte posterior del cráneo, junto a la mayor parte de la barba, pueden considerarse antiguos. La cabeza se habría completado con la cara, el fragmento izquierdo de la barba, así como el nacimiento del cabello sobre la frente y la sien derecha, a finales del siglo XVIII – inicios del XIX.

Atendiendo a los fragmentos originales, puede observarse a un personaje masculino, de cabello a media altura y larga barba que nos conduce a la iconografía de los retratos de filósofos. Los mechones ondulados se prolongan, desordenados, hasta debajo de las orejas, mientras la barba se compone de siete enroscadas guedejas, de considerable longitud, dispuestas en paralelo y con un acabado recto, sobre las que se sitúa, bajo el mentón, un acopio de ondulados bucles, más cortos, colocados en sentido convergente al centro. Estas características encajan con las representaciones del fundador de la Escuela de los Cínicos, Antístenes (c. 450-370 a.C. ó 444-365 a.C.).³⁰⁶ Alumno de Sócrates y profesor de Diógenes, este afamado filósofo griego destacó por su austera forma de vida y una fuerte e independiente personalidad, tildada por algunos de carácter agrio y adusto. Las representaciones en bulto redondo que lo recuerdan datan de época romana³⁰⁷ y se consideran repeticiones de un mismo modelo de época helenística.³⁰⁸ En todas ellas, destacan como principales características los copiosos y largos mechones ondulados emplazados sobre las sienes, el pequeño grupo de cortos rizos situados bajo el labio inferior y el

³⁰⁵ BOVER, 1845, p. 70, nº 3. La identificación como Diógenes pudiera deberse, probablemente, a una analogía con la célebre escultura del filósofo conservada en la Villa Albani, de larga barba y cabello a media altura descrita por Winckelmann en *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima casa Albani* el año 1785 (Cfr. RICHTER, 1965, II, p. 182-184; RICHTER, 1984, p. 114-115; BOL, 1989-1998, I, p. 180-184, Lám. 100-102).

³⁰⁶ Poulsen lo identifica como Jenofonte o Arístipos (POULSEN, 1971, p. 29).

³⁰⁷ Actualmente se conocen diez réplicas (VON HOFF, 1994, p.136-138).

³⁰⁸ Según Richter del s. II a.C. (RICHTER, 1965, II, p. 181).

Muschellocke, un pronunciado rizo sobre la frente, que en el ejemplar de Mallorca no se conserva y habría sido sustituido por un fragmento moderno que restituye el frontal craneal y buena parte de la cara. La terminación de los grupos de vello de la barba, en línea recta y la individualización de cada uno de ellos, compuestos, además, por estrías adicionales, encuentra parangón en el ejemplar de principios del siglo III de la Casa Sion en Chiswick.³⁰⁹ Las profundas estrías practicadas entre los diferentes mechones, así como los orificios en los extremos de la barba, consecuencia de la utilización del trépano, que se observan en la escultura de Mallorca, encajan bien con esta datación.

La cabeza se habría completado con parte de la zona frontal craneal y el rostro en época moderna, así como se habrían restituido las partes de cabello ausentes en el fragmento antiguo, seguramente para la puesta a punto de la exposición en Raixa.

En lo que se refiere a los paralelos iconográficos de la parte restaurada, las incisiones señalando las pilosidades en los arcos ciliares, así como las pupilas sugeridas por una circunferencia y el iris horadado pueden observarse en retratos de filósofos como Sócrates³¹⁰ o el historiador Herodoto³¹¹, entre otros. Con este último también compartiría el tipo de peinado sugerido en esta restauración, marcado por una raya central a partir de la cual los mechones se distribuyen a derecha e izquierda dejando la frente despejada.³¹² En conclusión, resulta difícil atestiguar si el artífice moderno pretendía emular la efigie de algún filósofo en particular o si, simplemente, procedió a una reelaboración del tipo filosófico griego en términos generales, acentuando las arrugas y la flaccidez del rostro como indicadores de la experiencia vital y su inherente sabiduría.

En lo que respecta al busto de la escultura, las señales de carbonización que presenta en la zona posterior podrían constituir una prueba de la vinculación del mismo al nivel de incendio observado por Lucidi en las excavaciones de Despuig en Ariccia, muestras presentes, del mismo modo, en otras piezas de la colección. Tanto Hübner como Poulsen lo consideraron también antiguo³¹³ Éste comprende la parte superior del torso y se prolonga unos centímetros por debajo de la zona pectoral. Aparece ataviado con un manto cuya doblez descansa sobre la espalda izquierda dejando la mayor parte del torso desnudo. Como paralelo puede traerse a colación el busto de mediados de época severa con el retrato masculino de un joven conservado en el Palazzo dei Conservatori.³¹⁴

³⁰⁹ Sobre el retrato de Antístenes de la casa Sion en Chiswick vid. RICHTER, 1965, II, p. 179-181; Poulsen lo considera un trabajo del siglo II (POULSEN, 1989, p. 31, nº 4) aunque esta datación ha sido revisada en el trabajo de Von den Hoff, para retrasarla a comienzos del siglo III de nuestra era (VON DEN HOFF, 1994, p. 138).

³¹⁰ Sócrates de Nápoles (RICHTER, 1965, I, Fig. 483).

³¹¹ Herodoto de Erbach (RICHTER, 1965, I, Fig. 817-818).

³¹² Cfr. con los retratos de Herodoto (RICHTER, I, Fig. 795-820).

³¹³ HÜBNER, p. 294, nº 691; POULSEN, p. 29.

³¹⁴ Inv. 1748 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, I, p. 138, Lám. 168).

7. ESTATUA CON TOGA *CONTABULATA* (LÁM. V, 1-4)

ESCULTURA DEL SIGLO III CON TESTA DE ÉPOCA IMPERIAL.

Mármol blanco de grano fino con veteado gris y pátina marrón.

Altura: 107 cm; ancho: h. 35 cm; profundidad: h. 26 cm; altura cabeza desde el mentón: 21 cm; base: 5 x 31 x 26 cm.

(Inventario nº 10); (Inv. Bover nº9).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La escultura presenta varias fracturas en el dorsal que indican que se le añadió el fragmento inferior derecho, así como se restituyeron el hombro y el codo en el perfil diestro. En el frontal se observa la erosión del plegado de la toga, así como la pérdida del rollo y de la falange índice de la mano izquierda, fracturada a la altura de la muñeca y por encima de la manga. La cabeza no pertenece a la estatua. Esta muestra añadidos en la frente y en la zona naso-labial, en la sien izquierda, en la región del hipotálamo, en la parte derecha de la mandíbula, así como la restitución del cuello.

Esta escultura, descrita por Bover como "*Estatua antigua de cuerpo entero (...) que es de un cónsul romano (...)*"³¹⁵ muestra a un personaje masculino de dimensiones menores al natural ataviado con túnica y una toga con *umbo contabulato*. Se representa de pie, sobre una base paralelepípeda, dejando caer el peso del cuerpo sobre la pierna derecha, mientras la opuesta aparece exonerada y dispuesta en leve diagonal. El brazo derecho se repliega sobre el abdomen aprehendiendo parte de la *contabulatio*, mientras el izquierdo se extiende hacia el frente asiendo con el puño cerrado lo que se intuye un rollo.

La toga *contabulata* se distingue por la existencia de un ancho *umbo* diagonal que atraviesa la mitad y el centro del pecho de manera oblicua con una amplia y plana faja llamada *contabulatio*, que cubre el hombro izquierdo y parte del brazo correspondiente. El *sinus*, aparece de manera pronunciada, pendiendo desde el *umbo* y estableciendo una curva por debajo de la rodilla derecha, para después ascender por el muslo. En la *ima* toga, puede apreciarse como el extremo del manto se remata con una *lacina* o pesita de plomo utilizada para estirar los paños y originar una caída más elegante.³¹⁶

La estatua fue concebida para ser vista de manera frontal, como así evidencian el dorsal sin trabajar y los salientes del mármol a penas desbastados en la zona inferior que otorga mayor superficie de sujeción a la escultura.³¹⁷

³¹⁵ BOVER, 1845, p. 79, nº 9.

³¹⁶ NOGUERA CELDRÁN, 2012, p. 82.

³¹⁷ Esta situación resulta habitual en esculturas de este tipo. Cfr. con la estatua con toga *contabulata* del pórtico sur del foro de Segobriga (NOGUERA CELDRÁN - ABASCAL - CEBRIÁN, 2008, p. 294-298 y NOGUERA CELDRÁN, 2012, p. 154-157, nº 206, Lám. LVIII).

El plegado de la toga se muestra profuso con transiciones un tanto bruscas, aunque la alternancia de profundos pliegues con otros de carácter más superficial contribuye a otorgar naturalismo a la pieza.

El personaje aquí representado calza los *calcei senatorii*, que estarían indicados por las líneas curvas convergentes definidas sobre el empeine y las tiras situadas sobre los tobillos. No obstante, el basto tratamiento que ha recibido esta zona, deja constancia del desinterés por parte del artífice en cuanto el acabado final de la escultura, el cual queda también patente en el ligero abocetamiento de las manos.

Tanto Hübner³¹⁸ como Poulsen³¹⁹ consideraron esta escultura antigua. Los togados con el *umbo* completamente *contabulato*, tanto en bulto redondo como relivarios, han sido reunidos, aunque con algunas variantes, en el catálogo de Goette bajo el Tipo D³²⁰, siendo fechados desde el período severo tardío y situando el ejemplar de Mallorca en una horquilla cronológica en torno al 240-280 d.C.³²¹ Puede traerse a colación, a modo de paralelo, la estatua togada de un niño conservada en las *Stattliche Kunstsammlungen* de Dresde, datada entre el 240 – 250 d.C..³²²

La testa masculina que había acompañado durante años la escultura *togata*,³²³ de facciones ideales, cabello corto y rizado, es una copia romana del Meleagro de Skopas³²⁴ de mediocre calidad, como así apuntan la morfología ovalada y el amontonamiento de cabello en la parte superior del cráneo.³²⁵ Ésta fue restaurada mediante añadidos en la frente y la zona nasolabial, así como en la sien izquierda, mejilla derecha y cuello. Debido a la naturaleza ideal del peinado, la datación de ésta no puede concretarse con exactitud.

³¹⁸ HÜBNER, 1862, p. 295, nº 705.

³¹⁹ POULSEN, 1971, p. 30-31.

³²⁰ GOETTE, 1990, p. 59-62 y 145-146, nº 1-22, Lám. 40-44.

³²¹ GOETTE, 1990, p. 61.

³²² Inv. Hm 405 (KNOLL – VORSTER, 2013, p. 379-384, nº 87).

³²³ Actualmente la testa se ha retirado de la escultura.

³²⁴ LIMC, VI, "Meleagros", p. 415, nº 3.

³²⁵ Cfr. con otras cabezas romanas que siguen el modelo del Meleagro de Skopas, por ejemplo las conservadas en los Museos Vaticanos (ANDREAE, 1995, p. 312 y p. 696, respectivamente) o la de la Ny Carlsberg Glyptotek (Inv. 1428 en MOLTSESEN, 2005, p. 210, nº 97).

8. ESTATUA *THORACATA* CON RETRATO DE JULIO CÉSAR (LÁM. VI, 1-4)

MODELO: SIGLO I a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO XVII.

Mármol blanco de grano fino con pátina grisácea y copioso veteado y mármol blanco de grano fino.

Altura: 214 cm; ancho: h. 85 cm; profundidad: h. 60 cm; base: 65 x 60 cm.

(Inventario nº 2); (Inv. Bover nº 4).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fracturas en el cuello y bajo el pecho. La base parece haber sido recortada por delante y en el costado derecho. La espada se halla desprovista de la hoja, probablemente, metálica.

Estatua de dimensiones mayores que el natural, identificada por Bover erróneamente como un retrato del emperador Nerva³²⁶, forma parte del conjunto de esculturas monumentales ubicadas originariamente en el peristilo del zaguán de Raixa. Esta agrupación de piezas, consistente en tres retratos imperiales de la dinastía julio-claudia, dos de ellos *thoracati* y el otro heroizado, además de cuatro estatuas ideales, muestran una relación explícita en cuanto a proporcionalidad, materiales y estilo que conducen a pensar en que estas esculturas fueron adquiridas en bloque por Despuig.³²⁷

Ataviada con el atuendo militar, sobre el torso se ha dispuesto la *lorica musculata* en que se aprecian el pecho y los músculos abdominales, así como se han marcado las protuberancias de los pezones y el ombligo rehundido. De escote cuadrangular, la coraza luce como única decoración un grueso ribete en el cuello con un pequeño *gorgoneion* situado en la parte central del mismo. La sujetan a los hombros sendas *epomides*, de ancho decreciente en escalera, anudadas mediante lazos sobre las tetillas. A la altura de la cadera, una doble hilera de *launas* precede a la falda compuesta por lambrequines rematados en flecos, que se repiten, a su vez, en ambos brazos. Bajo éstos, pueden observarse las mangas y el borde inferior de la falda del *colobium*.

La escultura concentra el peso sobre la pierna izquierda, que reposa al lado de un tronco arbóreo cubierto con una especie de manto en que un broche discoidal recoge parte del tejido en la zona superior, pudiéndose tratar del *paludamentum*. La pierna derecha, por el contrario, aparece exonerada. Las caderas se disponen hacia adelante y la parte superior del busto vira levemente en sentido izquierdo, hacia donde mira la cabeza. El brazo derecho permanece estirado y sujeta la empuñadura de una espada

³²⁶ BOVER, 1845, p. 70, nº 4.

³²⁷ Vid. p. 311 ss.

cuya hoja, perdida, habría sido de metal³²⁸, mientras que el izquierdo se ha replegado en un ángulo recto y ase la funda del arma. A juzgar por la decoración vegetal del perfil izquierdo del plinto, inexistente en el resto de caras, la base podría haber sido rebajada con posterioridad a su ejecución.

Pese a las fracturas en el cuello y bajo el pecho, la homogeneidad estilística y la utilización del mismo tipo de mármol en cuerpo y cabeza, apuntan a que fueron realizados en conjunto.

El trabajo de los lambrequines, ordenado y rítmico, el modelado suave, la postura con la cadera excesivamente adelantada, así como la simplificación de los *calcei* o la interpretación del *gorgoneion* como una pequeña testa de inspiración felina situada bajo el ribete de la lorica³²⁹, apuntan a una cronología moderna³³⁰, si atendemos a la comparación de la ejecución de la lorica y la Gorgona, de pequeñas dimensiones situada en el ribete de la coraza con el busto moderno sobre el que se asienta un retrato infantil de época antoniniana conservado en los Museos Vaticanos³³¹, las extremidades inferiores con *calcei* añadidas el 1565 a la estatua *thoracata* con retrato también de Julio César del Palazzo Senatorio³³², algunos de los bustos de la Casa de Pilatos en Sevilla, datados en el siglo XVI³³³ o el busto moderno sobre el que se dispone un retrato colosal de Julio César del Museo Archeologico de Nápoles³³⁴. El artista moderno pudo inspirarse en estatuas *thoracati* como por ejemplo las de Julio César³³⁵ y la conocida como Navarra³³⁶, propiedad del obispo de Melfi, Alessandro Ruffini durante el siglo XVI, actualmente en el Palazzo Senatorio.

En lo que respecta a la testa, representa a un hombre de edad madura, a juzgar por la falta de cabello en el frontal craneal, la flaccidez bajo los ojos y en la zona mandibular y las profundas arrugas que cruzan horizontalmente la frente, así como las que aparecen en la raíz de la nariz y en la región nasolabial. Los arcos ciliares, contraídos a consecuencia del fruncimiento del ceño cobijan ojos almendrados con párpados y carúnculas lacrimales trabajados entre los que emerge una nariz de perfil aguileño. La boca, de labios finos y entreabierta precede a un prominente mentón. Las facciones se

³²⁸ En las fotografías del estudio de Klaus Stemmer puede observarse aún la hoja ennegrecida de metal (STEMMER, 1978, Lám. 77, nº 4).

³²⁹ Cfr. con las corazas de los bustos de "Quirinus" y "Titus" de la Casa de Pilatos de Sevilla (TRUNK, 2002, p. 223-225, nº 43, Lám. 4 b y p. 257-258, Lám. 4 c).

³³⁰ Hübner cree que la escultura es antigua y apunta tan sólo como modernos la cabeza y el brazo derecho (HÜBNER, 1862, p. 294, nº 692). Poulsen juzga solamente antigua la zona del pecho (POULSEN, 1971, p. 28), mientras Stemmer considera dudoso el origen antiguo de la pieza y la compara con otras esculturas del finales del Renacimiento, aunque no descarta del todo una cronología antigua, en el entorno del siglo III (STEMMER, p. 114, nº XI 5).

³³¹ ANDREAE, 1995, p. 558.

³³² FITTSCHEN-ZANKER, 1985, p. 23-26, nº 13 (Inv. 753).

³³³ Cfr. los lambrequines con los de Vespasiano (Lám. 3, a), las *epomides* con los de Rómulo (Lám. 4, a) y el *gorgoneion* con los de Quirino (Lám.4, b) y Tito (Lám. 4, c) en TRUNK, 2002, p. 177-180, nº 15, p. 270, nº 75, p. 223-225, nº 43, p. 257-258, nº 61.

³³⁴ Inv. 6038 (GASPARRI, 2009-2010, II, p. 62-63, nº 37).

³³⁵ Inv. 753 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, I, p.23-26, nº 13, Lám. 17 y Sup. 26).

³³⁶ Inv. 748 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, I, p.62-63, nº 55, Lám. 62 y Sup. 27 a-c y 31 a-b).

perciben, en conjunto, angulosas y, pese a la actitud decidida y de imponente respeto, emana de este retrato un halo de serenidad e idealización que lo sitúa en una esfera atemporal. El cabello corto, peinado hacia atrás, ha sido dispuesto en gruesos mechones ordenados y trabajados con suavidad, al igual que el modelado de las carnaciones que, pese a la severidad de las arrugas, tan sólo muestra la profundidad del cincel en la cavidad bucal. El modelo que la inspira, partiría de la retratística de Julio César, el cual habría sido, junto a los emperadores Calígula, Geta, Lucio Vero y Caracalla, uno de los personajes preferidos en las galerías de *virii illustres* desde el siglo XVI, estableciéndose como paradigma de gobernante.³³⁷

Desde los primeros estudios de Visconti y Mongez en *Iconographie Romaine* el año 1824 y de Bernoulli en 1882³³⁸, se han sucedido varios cambios en el listado de los retratos que pueden adscribirse fehacientemente al dictador debidos, en gran parte, a la elevada cantidad de efigies atribuidas desde el Renacimiento, entre las que se encuentra un grupo de esculturas antiguas que adolecen de la *Zeitgesicht* cesariana³³⁹, además de un copioso número de ejemplares modernos.³⁴⁰

Entre los retratos antiguos se han distinguido dos tipos iconográficos. El primero es el llamado Vaticano-Pisa³⁴¹ o Chiaramonti-Camposanto. Constituye el retrato estándar de César y fue creado alrededor del 44 a.C.. Todas las copias de este grupo se consideran augusteas o posteriores.³⁴² El segundo tipo es el llamado Tusculum³⁴³, en honor al ejemplar hallado durante las excavaciones de Lucien Bonaparte en el fórum de esta ciudad romana el año 1825, y que más tarde fue llevado al Castello d'Aglié cerca de Turín donde fue redescubierto en 1940 por Maurizio Borda. Este tipo de retrato muestra una deformidad craneal conocida como clinocefalia y se considera que fue creado poco antes de la muerte del dictador.³⁴⁴

Muchas de las esculturas modernas de Julio César se basaron en el tipo póstumo Chiaramonti-Camposanto y se encuadran en una horquilla cronológica que va desde el siglo XVI al XIX. Las esculturas antiguas de este tipo que sirvieron como modelos fueron las del Palazzo Pitti en Florencia y la de Camposanto en Pisa. De ellas

³³⁷ PAUL, 1985, p. 431, Fig. 433.

³³⁸ BERNOULLI, 1882, I, p. 145-181, Lám. XIII – XVIII.

³³⁹ PIEPER, 2003, p. 123.

³⁴⁰ JOHANSEN, 1987, p. 17.

³⁴¹ Los ejemplares antiguos considerados de este tipo son los de Palazzo Pitti de Florencia (Inv. 173), Camposanto de Pisa (Inv. 1906 nº XXXVII), Rijksmuseum van Oudheden de Leiden (Inv. 1931/2.46), Museo di Antichità de Turín (Inv. 129), Museo Nuovo Capitolino (Inv. 2638), colección privada en Pöcking, Sala dei Busti de los Museos Vaticanos en Roma (Inv. 713), Kunsthistorisches Museum de Viena (Inv. I 1493), Museo Nazionale di Antichità de Parma (Inv. S 28), Museo Nazionale Romano (Inv. 124466), Museo Civico de Rieti, además del retrato sobre amatista del Cabinet des Médailles de París (Inv. 152) en FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, p. 19-20.

³⁴² JOHANSEN, 1987, p. 24.

³⁴³ Los retratos antiguos catalogados como “tipo Tusculum” son el del Museo di Antichità de Turín que da nombre al prototipo (Inv. 2098), una colección privada de Florencia, la colección Woburn Abbey, el Museo Trapani, el J. P. Getty Museum de Malibú (Inv. 73.AA.46), el Palazzo Senatorio de Roma (Inv. 753) y el Museo Nazionale de Nápoles (Inv. 6038) en FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, p. 23-24.

³⁴⁴ JOHANSEN, 1987, p. 24 ss.

depende un gran acopio de retratos pseudo-antiguos.³⁴⁵ No obstante, existieron muchas creaciones modernas, como el Julio César de la colección Despuig, que se desvincularon, en mayor o menor grado, de los modelos antiguos, acentuando hiperbólicamente algunos de sus rasgos más característicos para remarcar su imponente personalidad, o realizando concesiones que obedecerían al gusto del comitente de la obra.³⁴⁶

Como paralelos, en cuanto a la plasticidad del rostro, la nariz aguileña, las pupilas sin trabajar y la expresiva gestualidad del retrato de Mallorca, cabe citar el trabajo renacentista de Giovan Battista della Porta de la Galleria Borghese³⁴⁷, el del Palazzo Farnese³⁴⁸ o el denominado "*Caligulae*" de la Casa de Pilatos de Sevilla³⁴⁹, mientras que la manifiesta calvicie en la zona frontotemporal puede verse reflejada en ejemplares pseudo-antiguos renacentistas como el busto de Venecia atribuido a Simone Bianco³⁵⁰, el del Museo del Prado³⁵¹ o el ya mencionado del Palazzo Farnese³⁵². Pero, sin duda, es una testa masculina del Museo Nazionale Romano procedente de la colección Mattei³⁵³, la que ofrece un modelo más cercano. En ella confluyen tanto la disposición del cabello, como la colocación de las masas que conforman el rostro, anteriormente descritas. Dicha testa ha sido considerada como una escultura "*all'antica*" producto del siglo XVII o, al menos, un trabajo antiguo profundamente reelaborado. Este hecho puede indicar que, o bien, el ejemplar de Mallorca copiaba al Mattei, o que ambas eran producciones modernas creadas en el siglo XVII que partían de un modelo común, antiguo o moderno, que no se ha conservado.

³⁴⁵ S. Pieper (PIEPER, 2003) dividió los retratos pseudo-antiguos tipo Chiaramonti-Camposanto en tres grupos. El primero conformado por aquellos ejemplares que reproducen con bastante precisión el modelo antiguo del Palazzo Pitti (retratos de Mantua, Colonia, Módena, Farnborough Hall y Nueva York), el segundo con considerables desviaciones respecto a la escultura florentina (testas del Palazzo Albertoni Spinola en Roma, Palazzo Ducale en Mantua, Dresde y Palazzo dei Conservatori, Palazzo Farnese en Roma y colección Mattei) y el tercero dependiente del retrato hallado en el Camposanto pisano (un bronce en París, testa de mármol negro de una colección privada, ejemplar de Munich y cabeza erguida sobre una estatua togada antigua en Berlín). A éstas puede sumarse la escultura del Museo del Prado E-149.

³⁴⁶ PAUL, 1985, p. 434.

³⁴⁷ PAUL, 1981, p. 23, Fig. 23; IOELE, 2010, p.120-122.

³⁴⁸ BURANELLI, 2011, p. 257.

³⁴⁹ TRUNK, 2002, p. 160-162, Lám. 5 a y 12 a-d.

³⁵⁰ Inv. nº 50 (PAUL, 1981, p. 24, Fig. 31; TRAVERSARI, 1968, p. 101, nº 81).

³⁵¹ Inv. E-151 (CÓPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 192, nº 81).

³⁵² BURANELLI, 2011, p. 257.

³⁵³ Inv. 80729 (MNR, I/2, p. 15-16, nº 13).

9. RETRATO DE AUGUSTO “TIPO MARS BORGHESE” (LÁM. VII, 1-4)

MODELOS: SIGLO I a.C. y SIGLO III d.C.

ESCULTURA DEL SIGLO XVII.

Mármol blanco de grano fino con pátina grisácea y copioso veteado y mármol blanco de grano fino.

Altura: 212 cm; ancho: h. 85 cm; profundidad: h. 40 cm; base: 72 cm x 40 cm.

(Inventario nº 5); (Inv. Bover nº 2).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fractura en cuello y pequeños fragmentos añadidos en el *paludamentum*, antebrazo derecho, mayor parte del izquierdo, pierna derecha desde la altura de la rodilla, muslo y fragmento bajo la rótula en la extremidad inferior derecha, así como una estrecha franja contigua en el tronco arbóreo que ejerce la función de soporte de la escultura. El cetro o bastón de mando aparece quebrado en sus extremos, así como las manos han quedado desprovistas de varias falanges, el índice en la derecha y el conjunto de los cinco dedos en la izquierda.

Esta estatua, descrita como “*Calígula*” en el inventario de Bover³⁵⁴ y como “*Augusto*” por Hübner³⁵⁵ forma parte del conjunto de esculturas de grandes dimensiones que ocupaban el peristilo del zaguán en Raixa.³⁵⁶

Pese a la fractura del cuello, la continuidad estilística y el empleo del mismo mármol, parece apuntar a que la testa fue concebida junto al cuerpo que acompaña, siendo este último completado con algunos fragmentos en brazos y piernas en la restauración de finales del siglo XVIII – inicios del XIX.³⁵⁷

Se trata de un retrato moderno del emperador Augusto. La actitud serena y la mirada firme que emanan del rostro, junto a la esmerada disposición de los mechones de cabello, indican que sigue el prototipo de Primaporta, creado entre el 27 y el 20 a.C.³⁵⁸, de gran difusión en la estatuaria post-antigua.³⁵⁹ En él, los mechones largos y falciformes se distribuyen desde la coronilla y se articulan en el flequillo alrededor de una horquilla dispuesta sobre la raíz nasal, que forma a su vez, parte de una abierta pinza en la mitad derecha, seguida de otro mechón paralelo en forma de hoz, para terminar sobre la sien en mechones de carácter más recto y descendente; a la izquierda de la horquilla central, los mechones se organizan paralelos y adquiriendo una forma más rectilínea a medida que se acercan a la sien. Las patillas son cortas y curvadas en sentido ascendente. Sobre la nuca, el cabello se dispone regularmente,

³⁵⁴ BOVER, 1845, p. 70, nº 2.

³⁵⁵ HÜBNER, 1862, p. 293, nº 690.

³⁵⁶ Vid. p. 324 ss.

³⁵⁷ Vid. p. 310 ss.

³⁵⁸ Cfr. con Augusto de Primaporta (BOSCHUNG, 1993, p. 139 ss.), así como el retrato de Augusto de los Museos Capitolinos, Inv. 681 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-198, I, 5, p. 6, nº 4, Lám.7).

³⁵⁹ SCHRÖDER, 2011, p. 45.

articulándose desde una raya central. Los rasgos fisonómicos no se han conseguido del todo. Si bien, el rostro liso y ovalado, los ojos alargados, los estrechos párpados superiores, las orejas despegadas, los salientes pómulos y el redondeado mentón confieren al retrato el aspecto del emperador julio-claudio, la nariz no ha conseguido recuperar la estrechez y el perfil aguileño de los ejemplares antiguos, así como tampoco se ha reproducido fielmente la boca de labios estrechos, rasgos éstos, distintivos de Augusto en las efigies antiguas.

El cuerpo sobre el que se asienta dicho retrato se encuentra en posición de reposo, con la pierna derecha ligeramente exonerada y una leve torsión de la parte superior del torso en sentido izquierdo. En lo que respecta a los brazos, el derecho se cierra en un ángulo recto, disponiéndose sobre él el sobrante del manto y cuya mano ase lo que se supone un cetro o un bastón de mando, mientras el izquierdo se coloca en sentido descendente con la palma abierta y mirando hacia abajo. La escultura, desnuda y descalza, porta tan sólo un manto sujeto por una fíbula sobre el hombro derecho cuyo sobrante queda recogido por el antebrazo derecho del cual pende hasta la altura del muslo. Tanto la torsión del tronco, como la posición de la cadera y las extremidades inferiores, así como la colocación del *paludamentum*, apuntan a una imitación de la estatua “tipo Mars Borghese” con retrato de desconocido conservada en el Palacio de los Conservadores de Roma³⁶⁰. La escultura de Mallorca varía ligeramente algunos de sus elementos. Estos cambios son mínimos y podrían haber obedecido a los añadidos que se efectuaron en la restauración de la escultura para la puesta a punto del museo de Raixa, o bien a un criterio técnico que simplificara la ejecución de la labra. En primer lugar, el brazo derecho se repliega en ángulo de noventa grados, recoge el extremo del *paludamentum* y, con la mano, ase un cetro de mando, mientras en la escultura del Palazzo dei Conservatori, se extiende a lo largo del tronco y sujeta una espada. Con este cambio el artífice moderno evita esculpir la tela del *paludamentum* que cae por la espalda y queda a la vista tras las piernas. La modificación del atributo, la espada por el bastón de mando, bien pudiera deberse a la restauración de finales del siglo XVIII – principios del siglo XIX, en la que se tuvo que añadir la terminación del brazo con la mano y el bastón. No se tiene constancia del atributo que asía la estatua cuando se concibió originalmente. Por otra parte, el bastón de mando era un añadido habitual en las restauraciones de estatuas de semejante índole, como puede verse en la escultura de efeso restaurada como Tiberio de la colección Farnese³⁶¹. Por lo que respecta al cambio de direccionalidad de la palma de la mano izquierda, hacia arriba en el ejemplar del Palazzo dei Conservatori y hacia abajo en el de Mallorca, el hecho de que también constituya un fragmento añadido en la restauración para la puesta a punto de Raixa impide la comparación con el paralelo romano.

Desde un punto de vista estilístico, la postura forzada y poco equilibrada de la que adolece la escultura y que dista del *contrapposto* policlético recuperado por Augusto

³⁶⁰ Inventariada con el nº 778 y de dimensiones muy similares a la de Mallorca, 2,17 m de altura (WREDE, 1981, p. 270, nº 198, Lám. 29, 2).

³⁶¹ Inventariada con el nº 6049 en GASPARRI, 2009-10, I, p. 382-383.

indica que se trata de un trabajo moderno. La labra del plegado, con profundos pliegues de cadencia regular y monótona, encuentra, por ejemplo, como paralelo el busto moderno de Calígula de la Casa de Pilatos de Sevilla³⁶². Las características del conjunto de esculturas al que pertenece, ubicadas en el peristilo del zaguán de Raixa, concreta la cronología de la misma alrededor del siglo XVII.³⁶³

³⁶² TRUNK, 2002, p. 160-162, nº 4, Lám. 12.

³⁶³ Vid. p. 324 ss.

10. ESTATUA *THORACATA* CON RETRATO DE NERÓN (LÁM. VIII, 1-4)

MODELOS: SIGLO I

ESCULTURA DEL SIGLO XVII.

Mármol blanco de grano fino con pátina grisácea y copioso veteado y mármol blanco de grano fino.

Altura: 210 cm; ancho: h. 80 cm; profundidad: h. 60 cm; base: 57 x 60 cm.

(Inventario nº 1); (Inv. Bover nº 5).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fractura horizontal en el cuello y bajo el pecho, y vertical atravesando el pectoral izquierdo desde el extremo del *gorgoneion* hasta el arco torácico. La base fue seccionada en el costado izquierdo. En la restauración de finales del siglo XVIII – inicios del siglo XIX fueron repuestos ambos antebrazos y posteriormente se habría producido la rotura de la punta de la nariz y de los extremos del bastón de mando.

Pese al origen ariccino atribuido por Bover³⁶⁴, las proporciones, el mármol utilizado, la iconografía y el estilo, ponen en relación esta escultura, mayor que el natural, con el conjunto de estatuas modernas de retratos de emperadores julio-claudios situadas en el peristilo del zaguán de Raixa.³⁶⁵ Ataviada con el atuendo militar romano, porta una *lorica musculata*, es decir, una coraza que simula la musculatura del torso masculino, contorneando la protuberancia del arco torácico, la masa abdominal, así como el detalle de pezones y el ombligo rehundido. Este tipo de armaduras, realizadas en metal, se sujetaban, como observamos en la escultura de Mallorca, por los *epomides*, de los cuales tan sólo queda a la vista el derecho, decorado con un ribete y una roseta en el extremo inferior, quedando el izquierdo supuestamente cubierto por el *paludamentum* sostenido por una fíbula sobre el hombro derecho. De superficie lisa, el único motivo ornamental que presenta la *lorica musculata* lo constituye un pequeño *gorgoneion* situado en la parte superior central, justo a la altura del doble ribete que remata el escote cuadrangular. Bajo el vientre, una hilera de *launas* o *pteryges*, ribeteadas y con motivos palmiformes, dejan paso a la falda de lambrequines terminada en flecos, de igual modo que los que cubren sendos hombros y bajo los cuales sobresalen los extremos del *colobium*. La escultura descansa en posición de *contrapposto* gracias al tronco arbóreo que, situado a la derecha, ejerce como punto de apoyo. De tal manera, el peso recae sobre la pierna diestra, mientras la izquierda permanece exonerada, creando el consabido desnivel en las caderas. El torso, gira levemente en el sentido de la pierna en tensión acompañado en el gesto por la testa, que dirige la mirada en esta misma dirección. Del ademán del brazo derecho, dispuesto en ángulo algo menor a noventa grados y cuya mano se aferra a un

³⁶⁴ BOVER, 1845, p. 71, nº 5. Hübner reproduce el comentario de Bover, ubicando el origen de la escultura en el valle de Genzano y apunta como fragmentos nuevos la cabeza y ambos brazos (HÜBNER, 1862, p. 294, nº 693).

³⁶⁵ Vid. p. 324 ss.

fragmento de lo que sería un cetro, se deduce cierta actitud triunfalista. El brazo izquierdo, por el contrario, se dirige en sentido descendente y se encuentra envuelto por el *paludamentum*, que se enrolla sobre él quedando recogido en el extremo.

La posición y la dirección de las extremidades de la escultura la encuadran en el esquema V de K. Stemmer, caracterizado por la concentración del peso del cuerpo sobre la pierna derecha y la colocación de ambos brazos hacia abajo, así como la disposición del *paludamentum* sobre el hombro izquierdo, del que cae y queda recogido por la mano correspondiente.³⁶⁶ Detalles en la ejecución de la escultura, tales como el *gorgoneion* o los *calcei* delatan su cronología moderna. La testa de la decapitada Medusa dispuesta sobre el pecho a modo de *apotropeion*, se ha convertido, en la *lorica* mallorquina, en un ser deformado, de pronunciados pómulos y salientes colmillos, nariz levantada, orejas animalescas y garras leoninas, no encontrando parangón en las representaciones antiguas de Gorgona y pareciendo una libre interpretación de la grotesca criatura. Representaciones parecidas se encuentran en bustos *thoracathi* modernos como, por ejemplo, los de “Quirinus” y “Titus” en la Casa de Pilatos de Sevilla.³⁶⁷ Por otro lado, cabe apuntar la incompreensión por parte del artífice de los modelos antiguos a la hora de ejecutar el calzado, representado como unas botas abiertas cuyos cordones ascienden desde el tobillo hacia el gemelo y bajo las cuales se dispone una especie de media que deja las falanges al descubierto. Se trata, por tanto, de una simplificación y conjugación de los *mulleus*, botas de piel abiertas delante como sandalias y atadas en la parte central, y los *calcei* de tiras de cuero que se cruzan en diagonal sobre el empeine.

Pese a las fracturas existentes en el cuello y bajo el busto, la homogeneidad estilística y la utilización del mismo tipo de mármol parecen indicar que la escultura fue concebida tal cual la observamos hoy en día³⁶⁸.

Sobre la estatua *thoracata* se asienta una cabeza retrato del último emperador de la dinastía julio-claudia, Lucius Domitius Ahenobarbus, más conocido como Nerón.³⁶⁹ Rasgos característicos de su fisonomía constituyen el robusto y ancho cuello, la carnosidad del rostro en que sobresale un ancho puente nasal, así como el protuberante y enérgico mentón, ojos alargados con apretados párpados rectilíneos y una reducida frente producto del peinado denominado por Suetonio *coma in gradus formata*³⁷⁰, en que el cabello, que cubre también la nuca, se peina hacia delante originando terrazas en que los mechones falciformes se distribuyen de forma paralela y crean una horquilla sobre la sien derecha. Este peinado se asocia a la fase tiránica de su principado.

³⁶⁶ STEMMER, 1978, p. 56 ss.

³⁶⁷ TRUNK, 2002, p. 223-225, nº 43, Lám. 4 b y p. 257-258, Lám. 4 c.

³⁶⁸ Las fracturas podrían explicarse por los traslados sucesivos y almacenamientos antes de la musealización actual, como así se ha corroborado en el estado de otras esculturas. A juzgar por la corta longitud del cetro, cabe suponer que la parte restante se perdió, no siendo restituida.

³⁶⁹ Poulsen lo consideró un retrato moderno de Domiciano (POULSEN, 1971, p. 28).

³⁷⁰ SUETONIO, VI, 51.

Los dos niveles de mechones dispuestos desde la coronilla hacia la frente y la peculiar horquilla sobre el extremo del ojo derecho, llevan a asociar la testa de Mallorca con el tercer tipo retratístico escultórico de Nerón, denominado “tipo *Thermenmuseum*” por ser la testa hallada el año 1869 en el área sagrada del templo de Apolo en el Palatino el ejemplar de referencia.³⁷¹ Este tipo iconográfico escultórico, caracterizado por la ya comentada disposición del cabello y la morfología llena de la cara muestra, además, ligeras pilosidades de la barba que acontecen sobre mejillas y mentón. Correspondería, por su parte, al cuarto tipo iconográfico numismático introducido en el 59 d.C. y presente hasta el año 64 d.C., adoptado por el emperador con motivo de la celebración de las *Quinquennialia* del reino y por el reciente recuperado control sobre Armenia que le valió su cuarta aclamación imperial.³⁷² No obstante, la testa de Mallorca, si bien se asemeja en el peinado y la forma del rostro, no presenta la barba característica del tipo estatuario antiguo. La explicación a este hecho podría deberse a que la fuente de inspiración fuera numismática y no escultórica, dado que Nerón tampoco lleva barba en las representaciones del monetario antiguo. La existencia de una ilustración de Nerón en un manuscrito de las *Vitae Caesarum* de Suetonio conservado en la Biblioteca Comunale di Fermo, datado a mediados del siglo XIV, indica una temprana fecha en el inicio de sus representaciones post-antiguas.³⁷³ La escasez de retratos escultóricos del emperador, consecuencia de la *damnatio memoriae* que llevó a la destrucción o a la reelaboración de los mismos con los rasgos de sucesivos emperadores, propició que las primeras representaciones post-antiguas pictóricas, de medallones, relieves y, más tarde, las de bulto redondo, estuvieran muy influenciadas por las representaciones monetarias.³⁷⁴

La testa de Mallorca seguiría una de las varias corrientes iconográficas adoptadas en época moderna para representar al emperador³⁷⁵, posiblemente basada en las fuentes numismáticas y la cual diferiría con el retrato “tipo *Thermenmuseum*” en la barba acaecida en mejillas y mentón, convertida aquí en largas patillas curvadas en sentido ascendente. No obstante, tras las ulteriores labores de restauración, una escultura con estas características, de la Galleria degli Uffizi procedente de la colección Ludovisi³⁷⁶, documentada por primera vez en 1704³⁷⁷ y tradicionalmente considerada una creación moderna, se ha estimado como un retrato antiguo de notable calidad y muy reelaborado³⁷⁸. De comprobarse este hecho, ésta se convertiría en la escultura, de este tipo, más antigua conservada.

³⁷¹ Inv. 618 (HIESINGER, 1975, p. 119, Fig. 43-44; MNR, I/1, p. 272-273, nº 168; BOSCHUNG, 1993 b, p. 76-77; MADERNA, 2010, p. 116, Lám. 164 a-c.

³⁷² HIESINGER, 1975, p. 119, Lám. 17, Fig. 9-12.

³⁷³ FITTSCHEN, 1985, p. 390, Fig. 340; CACCIOTTI, en prensa b.

³⁷⁴ CACCIOTTI, en prensa b.

³⁷⁵ Sobre otras corrientes de representación de Nerón en época moderna vid. FUCHS, 1997 y CACCIOTTI, en prensa b.

³⁷⁶ Inv. 1914, nº 112. Considerada moderna por investigadores como Mansuelli (MANSUELLI, 1958-1961, II, p. 137-138, nº 178).

³⁷⁷ MANSUELLI, 1958-1961, II, p. 137-138, nº 178.

³⁷⁸ ROMUALDI, 2006-2010, I, p. 86-93.

De todos modos, tanto si el modelo inicial fue numismático o estatuario, la existencia, de una testa moderna en posesión de la familia Mattei, al menos, desde el año 1592, ha llevado a la investigadora B. Cacciotti a realizar la hipótesis de que el modelo antiguo circulara ya en el panorama romano a finales del siglo XVI, teniendo vigencia durante la centuria siguiente, como así atestiguan otros ocho retratos modernos adscritos a dicha cronología.³⁷⁹ El estudio en conjunto del grupo de esculturas del cual formaría parte, concretaría la datación en el siglo XVII.³⁸⁰

³⁷⁹ Testa del Palazzo Mattei sobre estatua masculina atlética, retrato del Antiquarium de Munich, busto de la serie de los Doce Césares sufragada por el cardenal Giulio Mazzarino adquirida por Luis XIV, busto colosal del Museo del Prado, busto del palazzo Doria Pamphilj, testa de los Museos Capitolinos procedente de la colección Albani y ejemplar conservado en el Museo Nazionale Romano y busto del Palazzo Cherubini (CACCIOTTI, en prensa b).

³⁸⁰ Vid. p. 324 ss.

11. PSEUDO-VITELIO (LÁM. IX, 1-4)

MODELOS: SIGLO II A TRAVÉS DE COPIA DEL SIGLO XVI

ESCULTURA DEL SIGLO XVI-XVII.

Mármol blanco de grano fino con veteado grisáceo.

Altura: 21,6 cm; ancho: h. 18 cm; profundidad: h. 9 cm

(Inventario nº 96); (Inv. Bover nº 84).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fractura que cruza en diagonal el rostro desde el nacimiento del cabello en la frente hasta la raíz nasolabial. La nariz habría sido repuesta, aunque ésta habría quedado maltrecha en la punta. Liger erosión en el pliegue más sobresaliente del *paludamentum*.

Este pequeño busto podría corresponder al “*emperador que se asemeja a Domiciano*” al que se refiere Bover en la descripción de la pieza número 84 de su inventario.³⁸¹ De tratarse de ella, Hübner negaría tajantemente la identificación con el antes nombrado emperador flavio³⁸² y, años más tarde, Poulsen, apuntaría la pieza como una producción enteramente moderna³⁸³.

Destacan en el retrato unos peculiares rasgos faciales, caracterizados por la amplitud y carnosidad del rostro, que se traduce en blandos mofletes y una severa acumulación de grasa bajo el mentón, prominente y ancho, que desdibuja los maxilares y llega a confundirse incluso con el amplio y corto cuello que ejerce un viraje en sentido izquierdo. La frente se encuentra surcada por una arruga horizontal, mientras el ceño permanece levemente fruncido irradiando un gesto de concentración y una actitud decidida. Bajo los alargados arcos ciliares, los cuales permanecen muy juntos, se enmarcan unos ojos almendrados con la pupila y el iris trabajados, desplazados hacia la izquierda, y cuyos párpados se han inciso revelando una gruesa línea en la parte superior y unas bolsitas en la inferior, que preceden a las arrugas nasolabiales. La nariz, aunque incompleta a causa de un golpe que ha afectado a la punta, parece gruesa y ligeramente curvada. Bajo ella se esconden unos finos y apretados labios con el filtro o depresión superior muy marcado.

En lo que respecta al cabello, es corto y se ha peinado hacia adelante, disponiéndose horizontalmente en la zona de la nuca y en sentido radial desde la coronilla, donde se ha indicado someramente, hasta alcanzar las sienes y la frente en que discurren en pequeños mechones ondulados y dispuestos de forma irregular dejando a la vista dos pronunciadas entradas entre las que emerge un redondeado acopio de cabello donde destacan tres mechoncitos, justo en el centro de la frente.

³⁸¹ BOVER, 1845, p. 109, nº 84.

³⁸² HÜBNER, 1862, p. 305, nº 779.

³⁸³ POULSEN, 1971, p. 27.

La testa se trabajó en un busto, de una sola pieza, ataviado con el *paludamentum* sujeto con una fíbula discoidal sobre el hombro derecho y bajo el que se intuye el cuello de una túnica o quizás un *colobium*.

El sujeto retratado puede identificarse con el llamado Pseudo-Vitelio y, por tanto, constituye uno de los numerosos ejemplares distribuidos por buena parte de las colecciones europeas desde el Renacimiento, que copian el celeberrimo busto hallado por el cardenal Domenico Grimani en las excavaciones que éste llevo a cabo en el Quirinal romano el año 1505 y que, unos años más tarde, fue enviado a Venecia y expuesto en el Palacio Ducal, para más tarde pasar al “Statuario Pubblico”.³⁸⁴ Este retrato, identificado, en origen, a partir de las efigies numismáticas³⁸⁵ y la descripción que de él proporcionaban las fuentes antiguas³⁸⁶, como del emperador Vitelio (15-69 d.C.)³⁸⁷, cuyo reinado aconteció de manera brevísima en el transcurso de la Guerra Civil, en el llamado “Año de los cuatro emperadores”, gozó de una amplia popularidad ya desde su descubrimiento, siendo reproducido en innumerables ocasiones en esculturas exentas³⁸⁸ de materiales diversos³⁸⁹, así como sirviendo de inspiración a relieves, pinturas, dibujos y otros formatos artísticos.³⁹⁰ Actualmente, no obstante, existe un amplio consenso en la comunidad científica respecto al ejemplar Grimani, que se estima como un retrato privado de época tardo-adrianea,³⁹¹ por lo que todos los bustos y cabezas que siguen el tipo iconográfico del Pseudo-Vitelio constituyen producciones modernas. La mayoría de estos retratos se efectuaron en los siglos XVI y XVII³⁹² para completar la serie de los Doce Césares³⁹³, dada la *damnatio memoriae* que aconteció tras la muerte del efímero emperador.³⁹⁴

El retrato de Mallorca no dependería directamente del Pseudo-Vitelio Grimani, sino que, muy probablemente, parta de un modelo intermedio, el ejemplar perteneciente a la serie de los Doce Césares de la Galleria Borghese, realizado por Giovan Battista della Porta³⁹⁵ datado ca. 1570-1580 y adquirida el año 1609 por Giovanni Battista

³⁸⁴ Actualmente se conserva en el Museo Arqueológico de Venecia. Vid. TRAVERSARI, 1968, p. 63-64, nº 43, Fig. 44 a-d.

³⁸⁵ JUCKER, 1961-1962, p. 335-337, Fig. 1-33.

³⁸⁶ A modo de ejemplo recordar la grotesca imagen que de él efectúa Suetonio “*propenso a la gula y a la crueldad, y así, hacía siempre tres comidas, a veces cuatro, que distribuía en desayunos, almuerzos, cenas y francachelas, dando fácilmente abasto a todas ellas gracias a su costumbre de vomitar*” (SUETONIO, VII, 13).

³⁸⁷ Actualmente se ha reconocido al verdadero emperador Vitelio en los retratos de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague procedente de Roma y en el Museo del Bardo de Túnez, relacionado con su período como procónsul en África (JUCKER, 1961-1962, p. 344 ss.)

³⁸⁸ RODRÍGUEZ OLIVA, 2013, p. 190.

³⁸⁹ Mármol negro, pórfido, bronce o terracota son algunos de los materiales utilizados en las réplicas del Pseudo-Vitelio (PAUL, 1982, p. 255).

³⁹⁰ Tanto E. Koppel como P. Rodríguez Oliva efectúan una larga lista con algunas de las piezas más significativas de este cariz (KOPPEL, 2008, p. 202; RODRÍGUEZ OLIVA, 2013, p. 191-193).

³⁹¹ E. Koppel recoge un estado de la cuestión al respecto (KOPPEL, 2008, p. 202-204).

³⁹² PAUL, 1982, p. 257.

³⁹³ PAUL, 1985, p. 432.

³⁹⁴ PAUL, 1981, p. 54.

³⁹⁵ PAUL, 1981, p. 54-55, Fig. 30.

Borghese³⁹⁶, como ocurre en el caso de otras réplicas, por ejemplo la escultura del Palazzo Costa de Albenga, obra del siglo XVII³⁹⁷. El Pseudo-Vitelio Borghese habría optado por incluir un busto ataviado con *paludamentum*, en lugar de mostrar la desnudez del Grimani, quizás por un criterio de homogeneización con el resto de emperadores de la serie suetoniana. La morfología craneal, más cuadrada que en la estatua veneciana, debido a las entradas más rectas sobre la frente, quedan plasmadas en el ejemplar Despuig, como también se hace eco el cabello distribuido en finos mechones falciformes, en vez de ensortijados rizos. Las superficiales líneas de expresión de la frente han quedado substituidas por una fuerte depresión central que pronuncia aún más la zona ciliar de la escultura, prescindiendo de las pilosidades de la testa Grimani. Las pupilas y el iris se han trabajado con profundidad y el mentón resulta más pequeño que en el ejemplar veneciano.

³⁹⁶ IOELE, 2010, p. 120-122.

³⁹⁷ GIANNATTASIO, 1988, p. 40-41.

12. NERÓN (LÁM. X, 1-2)

MODELOS: SIGLO I

BUSTO DEL SIGLO XVII Y TESTA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino con veteado gris.

Altura: 60 cm; ancho: h. 57 cm; profundidad: h. 28 cm; altura base: 14 cm; diámetro: 20 cm.

(Inventario nº 30); (Inv. Bover nº 28).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Añadidos en el cuello del *colobium*. Probablemente tenía otros fragmentos añadidos en los pliegues del *paludamentum*, de los que tan sólo quedan los orificios de acoplamiento.

Bover apunta sobre esta estatua “*de medio cuerpo al natural, que representa al emperador Nerón*”, que el busto se “*desenterró*”, es decir, se encontró en una excavación (se presupone que en Ariccia), carente de cabeza y que, más tarde, se completó con una “*cabeza moderna*”.³⁹⁸ El comentario de Hübner al respecto reitera el de Bover, considerando el busto antiguo y la cabeza moderna.³⁹⁹ Por el contrario, Poulsen juzgó la pieza entera como “*falsa*”.⁴⁰⁰

La ejecución por separado del busto y la cabeza queda atestiguada por una explícita divergencia estilística y por la diferencia del mármol empleado en su ejecución, con profusas vetas grisáceas en el caso del busto.

El busto comprende la parte superior del torso e incluye parte de los brazos y se prolonga hasta la mitad del abdomen. Ataviado con el atuendo militar, éste se compone por una coraza dispuesta sobre el *colobium*, los extremos del cual sobresalen por el escote cuadrangular y ribeteado, así como en la manga, bajo los lambrequines rematados por flecos. Destacan sendas hombreras, sujetas con una lazada sobre la tetilla, la izquierda sólo se aprecia fragmentariamente, puesto que queda cubierta por el *paludamentum*, recogido con una fíbula sobre el hombro; en la derecha, sin embargo, se aprecia una cabeza leonina, trabajada con esmero, de cuyas fauces parte una anilla a la que se anuda parte de la lazada. Finaliza el extremo inferior del busto un *cingulum*, cuyos extremos se recogen en sentido ascendente y diagonal divergente sobre el nudo dispuesto en el centro. El tipo de nudo practicado en este característico cinturón deja patente que se trata de un busto moderno, ya que difiere de las representaciones antiguas, en las que los extremos, mucho más largos, formaban dos parábolas sobre la musculatura abdominal y sus extremos quedaban recogidos, casi de forma vertical y separados a cierta distancia, bajo la parte del

³⁹⁸ BOVER, 1845, p. 90-91, nº 28.

³⁹⁹ HÜBNER, 1862, p. 209, nº 723.

⁴⁰⁰ POULSEN, 1971, p. 27.

cingulum tensado alrededor del cuerpo, como puede observarse, por ejemplo, en el retrato militar de Nerón del relieve de Sebasteion de Afrodiasias conservado en el Museo Geyre⁴⁰¹ o en la escultura *thoracata* del emperador Adriano del Museo de Antalya⁴⁰². No obstante, el trabajo bastante acabado del dorso del busto, así como su estructura, redondeada en los perfiles laterales, que son bastante cubrientes, indican que se trata de una pieza de buena calidad que sigue de cerca los modelos antiguos.⁴⁰³ La disposición de la *lorica* y el *paludamentum*, así como las dimensiones de la zona representada, que alcanza el inicio de la musculatura abdominal, conducen a los ejemplares de finales del siglo II d.C. como modelos antiguos para este ejemplar moderno, por ejemplo el busto *thoracato* de Marco Aurelio del Palazzo Braschi⁴⁰⁴.

En lo que respecta a la datación del busto, cabe la hipótesis de que, dada la divergencia del material entre éste y la testa, y la superior calidad de la labra respecto a la segunda, la cabeza fuera efectuada para completar el busto y, por tanto, en una cronología sucesiva. Como paralelo iconográfico y estilístico cabe traer a colación el busto, también moderno, de la Galleria degli Uffizi, procedente de la colección Ludovisi, casualmente utilizado como base para un retrato de Nerón.⁴⁰⁵ Tanto el busto de Mallorca como el de Florencia presentan similares dimensiones⁴⁰⁶, aunque la *lorica* de la colección Despuig muestra una ornamentación más simple que la del de Florencia, a tenor de los motivos ornamentales sobre la superficie de la hombrera, la roseta sobre la fíbula, la argolla sobre la pezonera y la Gorgona sobre el pecho, así como las aurículas del prótomo felino que se observan en la escultura florentina y no en la de Despuig; también difiere la disposición del nudo y la colocación de los extremos del *cingulum*, por lo que no puede considerarse una copia de ésta, pero sí una tendencia común. Aunque no se ha especificado una datación para el busto de Florencia, si se tienen en cuenta las fechas de creación de la colección Ludovisi y que éste se encuentra ya catalogado en 1704 junto a la testa⁴⁰⁷, considerada actualmente como antigua⁴⁰⁸, podría suponerse que fue creado durante el siglo XVII.

La factura del busto de Mallorca bien podría corresponder a una cronología barroca, si atendemos a la profundidad del cincelado que provoca un fuerte contraste y clarooscuro, especialmente, en el plegado del *paludamentum*, así como en las facciones de la testa zoomorfa que adorna el pecho.

El impecable estado de conservación de la cabeza, que contrasta con las pequeñas fracturas del busto, podría corroborar la hipótesis anteriormente formulada de que ésta se realizó con posterioridad al busto, posiblemente para completarlo. Estilísticamente, la superficialidad del cincelado, el extremo pulimento de la superficie y el

⁴⁰¹ BOL, 2010, IV, Fig. 200 a.

⁴⁰² BOL, 2010, IV, Fig. 303 c.

⁴⁰³ MÜLLER-KASPAR, 1988, p. 86 ss.

⁴⁰⁴ Inv. 234 (FITTSCHEN-ZANKER, 1985, p. 74-76, nº 68, Lám. 78).

⁴⁰⁵ Inv. 1914, nº 112 (MANSUELLI, II, p. 137-138, nº 178).

⁴⁰⁶ El de Florencia 0,68 m y el de Mallorca 0,64 m.

⁴⁰⁷ MANSUELLI, II, p. 137-138, nº 178

⁴⁰⁸ ROMUALDI, 2006-2010, I, p. 86-93.

distanciamiento que desprende la expresión de la escultura nos conduce a pensar que fue realizada durante finales del siglo XVIII – principios del XIX.

La testa, que representa al emperador Nerón (54-68 d.C.), se caracteriza por el peinado acuñado por Suetonio como *coma in gradus formata*⁴⁰⁹ en que el cabello se dirige desde la coronilla hacia delante en terrazas llegando hasta la frente y las sienes, donde forman un flequillo constituido por mechones falciformes apuntados, animados por incisiones caligráficas y separados por cuencas, los cuales quedan tan sólo quebrados por una horquilla a la altura del nacimiento del ojo derecho, rompiendo la direccionalidad de los mechones, y por dos pinzas colocadas en los extremos de sendas sienes, creando el mismo efecto. El cabello se dispone en forma de largos mechones alrededor de la nuca y se extiende también a modo de gruesas patillas que alcanzan la parte baja del mentón. Características fisonómicas singulares del extravagante tirano constituyen la delgada y protuberante frente, la conspicua nariz de tabique ancho, la pequeña boca y el prominente y redondeado mentón, bajo el que se desarrolla una acumulación de grasa. Dentro de la iconografía neroniana, esta escultura puede inscribirse en el tercer tipo retratístico, denominado *Typus Thermenmuseum* en honor al ejemplar hallado en el área sagrada del Templo de Apolo en el Palatino el año 1869⁴¹⁰ y caracterizado por la mayor pesadez de los rasgos fisonómicos propios de Nerón, así como la particular barba que recorre las mandíbulas hasta alcanzar el mentón. No obstante, la tardía fecha del descubrimiento del retrato *delle Terme* hace imposible que pudiera haberse tenido como modelo de inspiración para la testa de Mallorca.

Las tendencias post-antiguas seguidas en la retratística de Nerón han estado bien documentadas por B. Cacciotti⁴¹¹. La primera de ellas está caracterizada por el peinado de enfatizados rizos y la abundante y corta barba, cuyo referente podría encontrarse en el retrato del Louvre⁴¹²; una segunda corriente se habría seguido en el retrato antiguo de Domiciano reelaborado como Nerón de los Museos Capitolinos⁴¹³; la tercera, más idealizada, estaría representada por un retrato colosal en basalto de la Galleria degli Uffizi y otro del British Museum y, por último, una cuarta tendencia, en que el tirano muestra un aspecto más juvenil y aparece sin barba, que podría tomar como modelo el ejemplar Ludovisi-Uffizi⁴¹⁴ y que seguiría la testa de la *Estatua thoracata con retrato de Nerón* (nº 10), también de la colección Despuig.

La abundante cabellera acontecida sobre la nuca y la corta barba que resigue las gruesas patillas hasta el mentón, así como las arrugas que surcan la frente y las bolsas bajo los ojos, parecen apuntar a la escultura de los Museos Capitolinos⁴¹⁵ como

⁴⁰⁹ SUETONIO, IV, 51.

⁴¹⁰ Inv. 618, altura 0,31 m. (HEISINGER, 1975, p. 119, Fig. 43 y 44; BOSCHUNG, 1993 b, p. 76-77).

⁴¹¹ CACCIOTTI, en prensa b.

⁴¹² KERSAUSON, 1986, I, p. 239.

⁴¹³ FITTSCHEN-ZANKER, 1985, p. 35, nº 31, Lám. 33.

⁴¹⁴ Inv. 1914, nº 112. (MANSUELLI, II, p. 137-138, nº 178; ROMUALDI, 2006-2010, I, p. 86-93).

⁴¹⁵ FITTSCHEN-ZANKER, 1985, p. 35, nº 31, Lám. 33.

modelo. Ésta habría sido reelaborada en época moderna sobre un retrato antiguo del emperador Domiciano y ya estaba presente a inicios del siglo XVI en la colección Giustiniani, desde la cual pasó a la Albani.⁴¹⁶ Existen otros ejemplares que dependen de este modelo, como el busto del Museo del Prado datado en el siglo XVII⁴¹⁷, mucho más fidedigno y de caracteres más idealizados que la escultura de Mallorca en que, posiblemente, una excesiva dramatización de las particularidades físicas del tirano habrían llevado al artífice a la hiperbólica exageración de sus rasgos, tales como la nariz y el mentón.

⁴¹⁶ CACCIOTTI, en prensa b.

⁴¹⁷ Inv. E-373 (COPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 312-313, nº 154).

13 y 14. BUSTOS MASCULINOS LAUREADOS (LÁM. X, 3-4)

ESCULTURAS DEL SIGLO XVIII.

Alabastro.

Altura: 20,6 cm; ancho: h. 19 cm; profundidad: h. 7,3 cm; altura (con base original): 29 cm; ancho: h. 18,7 cm; profundidad: h. 8 cm; diámetro base: 8 cm.

(Inventario nº 73 y nº 83); (Inv. Bover nº 23 ó 24 y nº 25).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La superficie de la punta de la nariz, barbilla, sien izquierda y ribete del *ferraïolo* a la altura del hombro izquierdo de la escultura C.D. 73 muestra signos de erosión, especialmente en la zona del busto. Dicha erosión se muestra especialmente manifiesta en la nariz del sujeto S.D. 83, en que se ha perdido casi la totalidad de la base de la nariz. También la peana de dicho busto, original, a juzgar por la leyenda identificativa, muestra en sus bordes una evidente erosión, debida en gran parte a la blandura del alabastro. Sendas esculturas mantienen restos de policromía.

La leyenda con el nombre del emperador “Tito” que reza en la base del busto S.D. 83, permite ponerlo en relación con la escultura nº 25 del catálogo de Bover.⁴¹⁸ En su inventario, el cronista mallorquín describe tres figuras imperiales de pequeño tamaño⁴¹⁹, situadas en el Gabinete de Raixa, de las que tan sólo identifica la de Tito.⁴²⁰ De esta triada imperial, únicamente se conservan dos ejemplares. Probablemente, el busto C.D. 73 deba relacionarse con la pieza nº 24 del catálogo de Bover, puesto que en la nº 23 se refiere a “*un emperador de Oriente*” y no existen elementos en la escultura de Bellver que conlleven esta deducción.

Ambos bustos están realizados en el mismo material, son de las mismas proporciones y muestran un mismo estilo.

La forma cuadrada del cráneo, a la que contribuyen las prominentes mandíbulas, los abultados arcos ciliares bajo los que sobresalen de forma vehemente los globos oculares con acentuados párpados y las pupilas perforadas, o la enorme boca de labios rectos y la turgente barbilla, constituyen, en ambos casos, fisonomías de acusadas facciones, que encuentran parangón en algunos retratos de los siglos XVIII y XIX, de corte realista, que pretendían expresar, mediante la exageración de los rasgos, la fuerte personalidad del sujeto.⁴²¹ La falta de pericia del artífice en la

⁴¹⁸ BOVER, 1845, p. 121, nº 25.

⁴¹⁹ BOVER, 1845, p. 121, nº 23-25.

⁴²⁰ La peana, también de alabastro, con leyenda identificativa de la pieza S.D. 83 conduce a pensar que los otros dos bustos imperiales que formaban con él un conjunto, se hubieran concebido de igual manera e, hipotéticamente, se hubieran acompañado de peanas con leyenda identificativa. Probablemente, el hecho de que Bover no las reseñe como un personaje concreto, se deba a que cuando llevó a cabo el catálogo, las peanas originales habrían sido remplazadas por otras modernas, sin leyenda.

⁴²¹ Probablemente, fue esta dramatización de los rasgos fisonómicos la que llevó a Hübner a considerarlas como piezas de época medieval (HÜBNER, 1862, p. 309, nº 824-826). Encontramos paralelos de esculturas estilísticamente parecidas a las de la colección Despuig en el siglo XVIII y

ejecución de sendas piezas, por otra parte, dificulta extremadamente, la identificación de éstas. La láurea policromada en tonos oscuros que corona ambas testas, conduce a pensar en la iconografía imperial. En el caso de la escultura S.D. 83, la vestimenta de inspiración clásica se muestra acorde con este deseo. Entre los retratos antiguos del emperador Tito existe uno en los Museos Vaticanos en que el soberano de la dinastía flavia aparece vestido con la toga.⁴²² Los pliegues de dicha vestimenta acaecen en la zona del busto en forma triangular, pudiendo el busto de la colección Despuig haberse inspirado en él. Aunque la exageración de los rasgos fisonómicos dificulta la identificación de la escultura, la nariz de perfil aguileño y el pronunciado mentón, eran también característicos del emperador flavio. El peinado, compuesto por finos mechones levantados sobre la frente y las sienes, bien podría partir del mencionado retrato de Tito, como una traducción poco solvente de la forma craneal cuadrada y de la disposición del cabello a ras de la línea del nacimiento capilar de la frente y los ligeros amontonamientos de mechones sobre las sienes.

La escultura C.D. 73 muestra, sin embargo, un busto ataviado con el que bien podría identificarse como un traje eclesiástico, sotana, esclavina y *ferraiolo* sobre el hombro izquierdo. Resulta coherente pensar que pueda tratarse de un retrato del propio Despuig, a juzgar por la ausencia de la cruz pectoral, en virtud de auditor de la Rota⁴²³, antes de ostentar otros cargos, como el de obispo, que requirieran este atributo. En este caso, Despuig habría querido inmiscuirse, como uno más, en la galería de retratos imperiales, portando como ellos la láurea que había coronado a los césares. Galerías de retratos de emperadores y personajes destacados de la historia greco-romana en combinación con retratos de personas contemporáneas fueron típicas en el coleccionismo de los siglos XVIII-XIX, como es el caso de la erigida por el mismo Napoleón en el Palacio de las Tullerías, en que las efigies de los hombres de su tiempo recogían el legado de los antiguos y culminaban un proyecto triunfalista cuyos orígenes entroncaban con los más excelsos valores.

Por otra parte, el origen de la tipología de estos pequeños retratos de alabastro, se remonta a la época renacentista, teniendo continuidad en los siglos posteriores. Generalmente eran de factura italiana y se utilizaban como objetos decorativos de escritorio, dado que su pequeño tamaño los hacía fácilmente transportables y exportables. En la mayoría de ocasiones, se utilizaban para recrear la serie de los Doce Césares suetoniana y partían iconográficamente de las efigies numismáticas.⁴²⁴

principios del XIX. Por ejemplo, el retrato de Carlo Broschi, il Farinello de escultor anónimo del siglo XVIII, el retrato masculino de escultor anónimo del siglo XVIII-XIX o el retrato de hombre de escultor anónimo del siglo XVIII (AZCÚE BREA, 1994, p. 359, E-45; p. 360, E-349; p. 361-362, E-475, respectivamente).

⁴²² Retrato togado de Tito (80 d.C.), Museo Chiaramonti, Braccio Nuovo (RAEDER, 2010, p. 138, Lám. 212 y 222; WEST, 1970, p. 17, nº 1, Lám. VI, 9).

⁴²³ Cfr. con retrato de escayola de Alfonso Clemente de Aróstegui con traje de auditor de la Rota ejecutado por Felipe de Noya Castro en el siglo XVIII (AZCÚE BREA, 1994, p. 112-113, E-584).

⁴²⁴ Cfr. con retratos similares de Tiberio, Nerón y Tito, obras del siglo XVII, de la colección Costa en Albenga (GIANNATTASIO, 1988, p. 48-50, nº 9-11).

15. FILÓSOFO (LÁM. XI, 1-2)

MODELOS: SIGLO III a.C – II a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 49 cm; ancho: h. 28 cm; profundidad: h. 25 cm; altura cabeza: h. 27 cm; ancho cabeza: h. 18,5 cm.

(Inventario nº 29); (Inv. Bover nº 90).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Pequeñas marcas de erosión en la superficie del rostro. Marcas de óxido en el perfil izquierdo. Probablemente se utilizara alguna sustancia abrasiva para proceder a la limpieza de la pieza. El busto muestra una pátina amarillenta.

Gracias al grabado de Ponzoa, puede determinarse que esta escultura se corresponde a la número 90 del catálogo de Bover, descrita como “*cabeza antigua de tamaño natural, que representa a Sócrates (...)*”.⁴²⁵ Hübner coincidió con Bover en considerarla una pieza antigua y la data en tiempos de Caracalla, aunque no la identifica con ningún filósofo.⁴²⁶ Por último, Poulsen⁴²⁷, la considera de factura moderna y atribuye la descripción de Bover al retrato inventariado con el número 26 en el Museo del Castillo de Bellver, seguramente por falta de la tenencia del grabado de Ponzoa, cuya efigie se asemeja mucho más al ejemplar aquí analizado.

La testa de Mallorca puede identificarse como una escultura moderna de tipo filosófico que, atendiendo a la fecha de creación de la colección Despuig, probablemente se ejecutara en el entorno del siglo XVIII, principios del XIX.⁴²⁸ Posee un cráneo de base ancha y barbilla más estrecha. En el rostro se enmarcan unos alargados ojos y una nariz de tabique ancho y regular, bajo la que el bigote cubre de forma horizontal toda la zona nasolabial para después unirse mediante dos gruesos mechones a la poblada barba que se dispone en tres niveles y se compone por otros tantos mechones colocados en curvas paralelas, orientadas hacia la barbilla, en el primer nivel, y en sentido ascendente, hacia las orejas, en el segundo nivel. La zona que cubre el mentón, al igual que el tercer nivel de barba, muestran protuberantes mechones curvados hacia delante y formando pinza en el primer nivel y horquilla en los dos niveles inferiores.

Se aprecia cierta tensión en las dos líneas de expresión que surcan horizontalmente la frente y en la profundidad de la zona del párpado, ligeramente fruncido bajo los

⁴²⁵ BOVER, 1845, p. 111.

⁴²⁶ HÜBNER, 1862, p. 306, nº 785.

⁴²⁷ POULSEN, 1971, p. 27.

⁴²⁸ Vid. p. 313 ss.

gruesos arcos ciliares. La mitad inferior del rostro muestra una leve flaccidez indicada por las líneas de expresión sobre los pómulos.

El peinado se muestra cuidadoso y se dirige en gruesos mechones, subdivididos en estrías adicionales, en sentido radial desde la coronilla hacia la nuca y el rostro. Las ondas, ordenadas en series paralelas, de tamaño bastante uniforme y en forma de hoz convergen en el centro de la frente en un mechón cuyo extremo se dispone en sentido izquierdo a modo de pinza superpuesta.

La disposición del cabello en dos coronas sobre la frente, compuestas por mechones en forma de hoz, encuentra parangón en los retratos del filósofo epicúreo Metrodoros⁴²⁹. Si atendemos a la comparación de la testa Despuig con los retratos de este filósofo se observa, además de la comentada similitud en la ordenación capilar, una semejante protuberancia surgida en la frente a consecuencia del gesto de concentración, así como también el hundimiento en la raíz nasal. Por el contrario, los mechones del filósofo conservado en Mallorca, se muestran en grupos más gruesos y se han trabajado de forma más plana, resaltando especialmente un mechón en forma de gancho situado en la línea de simetría del rostro. El mismo tipo de ejecución a la hora de elaborar los mechones dispuestos en el flequillo, así como el énfasis apuntado en el central, puede observarse en la testa dieciochesca de Metrodoros de Wilton House⁴³⁰.

En lo que respecta a la barba, los mechones poblados y de aspecto redondeado pueden encontrarse, por ejemplo, en retratos antiguos de Ermarco⁴³¹, Hipócrates⁴³² y Carnéades⁴³³, aunque, además de la misma tipología de barba, la distribución de los mechones en tres franjas son, de nuevo, visibles en los retratos del epicúreo Metrodoros. No obstante, a pesar de que la distribución de las masas capilares que confeccionan la barba puedan encajar con la retratística antigua de este filósofo y que el tipo de trabajo más plano y el estriado de los mechones se parezca ostensiblemente al de ejemplares modernos como el de Wilton House, la testa de Mallorca no posee la característica línea divisoria que, bajo el mentón, divide la barba en dos mitades en la primera franja. Los mechones de esta zona se colocan, en posición más rectilínea, los de la mitad izquierda y, curvados hacia el centro de la barba, los de la mitad derecha. Tanto la composición de estos mechones como el estilo que presentan se asemejan al del herma del también filósofo epicúreo Ermarco de Villa Albani⁴³⁴.

⁴²⁹ Todos los retratos antiguos del pensador de Lámpsaco parten del mismo original griego, datado en la primera mitad del siglo III a.C.. De estas esculturas antiguas, el busto del Museo Nacional de Atenas (Inv. 368) se considera el más fidedigno y de mayor calidad (RICHTER, 1984, p. 164; VON DEN HOFF, 1994, p. 63-69).

⁴³⁰ POULSEN, 1989, p. 44-45, nº 17.

⁴³¹ RICHTER, 1984, p. 129-131; VON DEN HOFF, 1994, p. 75-78.

⁴³² RICHTER, 1984, p. 136-139.

⁴³³ Los retratos de Carnéades partirían de un original de finales del siglo II a.C. (RICHTER, 1984, p. 152-155; VON DEN HOFF, 1994, p. 65).

⁴³⁴ BOL, 1989-1998, IV, p. 178-180, Lám. 106-107.

Tampoco la morfología de la testa, mucho más ovalada en el caso de Metrodoros, tanto en los ejemplares antiguos como modernos, se representa en la escultura de Mallorca, la cual adolece de una frente más ensanchada.

No existen, en conclusión, suficientes indicadores que puedan apuntar a un modelo concreto en la consecución del retrato de Mallorca.

Durante el siglo XVIII y principios del XIX fue un hecho frecuente el encargo de hermas y bustos de estas características para completar colecciones de retratos antiguos de filósofos griegos. Un ejemplo de ello lo constituye José Nicolás de Azara, quien mandó esculpir un herma de Esquines, otro de Isócrates, así como bustos de Lisias y Crisipo para culminar su galería.⁴³⁵ Poseer retratos de este género ponía de manifiesto las cualidades intelectuales y eruditas de su propietario.

El tipo de busto al que se ha adecuado la testa también podría datarse en el entorno del siglo XVIII-XIX, como así dan cuenta su superficie lisa y el cuidado de su pulimento y acabado.⁴³⁶

La identificación como Sócrates efectuada en el catálogo de Bover, probablemente, se deba a una interpretación que atiende más a la grandilocuencia y al grado de conocimiento popular de los grandes nombres filosóficos de la Antigüedad que a un análisis iconográfico, dado que la apariencia del pensador ateniense⁴³⁷ se caracteriza por una gran singularidad.

⁴³⁵ Inv. E-17, E-96, E-25 y E-324 (COPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 344-351, nº 171-174). Sobre la colección de José Nicolás de Azara vid. CACCIOTTI, 1993.

⁴³⁶ MÜLLER-CASPAR, 1988, p. 87-95. Cfr. con el busto de Lisias (Inv. E-25) en COPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 348-349, nº 182).

⁴³⁷ RICHTER, 1984, p. 198-204.

16. TESTA MASCULINA INSPIRADA EN LA RETRATÍSTICA TARDOHELENÍSTICA (LÁM.XI, 3-4)

MODELOS: SIGLOS II a.C.- I d.C.

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino con veteado gris.

Altura: 38 cm; ancho: h. 22 cm; profundidad: h. 22 cm

(Inventario nº 32); (Inv. Bover nº 96).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Pequeños signos de erosión en la zona inferior izquierda del busto.

Este busto masculino⁴³⁸ realizado en mármol profusamente veteado en tonos grisáceos, hace *pendant*, en cuanto a material y a estilo, con el *Busto femenino* (nº 43). La forma rectilínea en que se recorta el busto sobre el que se han trabajado sendas testas, junto al trabajo poco profundo de la superficie pétreo, conducen a pensar en una cronología en el entorno del siglo XVIII – principios del XIX.⁴³⁹ Los exagerados rasgos fisonómicos de esta escultura apuntan como modelo la retratística tardohelenística.

Hübner identificó la testa como una réplica del retrato de Mario⁴⁴⁰, probablemente refiriéndose al ejemplar de la Gliptoteca de Munich⁴⁴¹. Con ella la escultura de Mallorca comparte los acentuados surcos en la frente, el fruncido ceño, las salientes cejas, la prominente barbilla e, incluso, el pronunciamiento de la nuez y las expresivas líneas diagonales que atraviesan el cuello, aunque éstas se encuentran en el perfil derecho en el caso del Mario de la Gliptoteca, donde indican el ladeamiento de la cabeza en sentido derecho, mientras que en el ejemplar de Mallorca, aparecen a la izquierda y la cabeza permanece alineada en posición frontal. El peinado de ambas piezas también difiere ostensiblemente, siendo mucho más corto, de estilo militar, el de Munich y conformado por mechones más largos el de Mallorca.

La tradición museística de época moderna llevó a relacionar, erróneamente, retratos como el conocido como Mario de Munich⁴⁴², con políticos y militares ilustres de la

⁴³⁸ BOVER, 1845, p. 112, nº 96.

⁴³⁹ MÜLLER-KASPAR, 1988, p. 87-95.

⁴⁴⁰ HÜBNER, 1862, p. 306, nº 791. Bover menciona un busto de Mario desaparecido en el museo de Raixa (BOVER, 1845, p. 90-91).

⁴⁴¹ VORSTER, 2007, p. 292—294, Lám. 275.

⁴⁴² Además del ejemplar de Munich se conserva otra testa atribuida a Mario en los Museos Vaticanos (ANDREAE, 1995, p. 48-49; VORSTER, 2007, p. 292-294, Fig. 279 a-d).

República romana, siendo este también el caso de los llamados Sila⁴⁴³ o Munatius Plancus⁴⁴⁴. No obstante, los últimos estudios los consideran parte de un grupo de retratos que surgieron durante el tardohelenismo y que, probablemente, copiaban las testas de las esculturas públicas de *summu viri*, pudiéndose explicar la teatralización actitudinal por la exposición pública de las mismas.⁴⁴⁵

Entre este grupo de retratos existe un ejemplar con el que el de Mallorca guarda una especial semejanza. Se trata del Sila Barberini, hoy conservado en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhage.⁴⁴⁶ Si bien las arrugas en la frente, los abultados ojos, los carnosos y separados labios o la contundente barbilla constituyen rasgos comunes en el grupo de retratos ya citados, la particular nariz de tabique grueso y destacado, las líneas de expresión nasolabiales y bajo las bolsas oculares, así como el tipo de peinado, coincide a grandes rasgos en ambas esculturas. Los mechones se articulan a ambos costados a lo largo de la nuca, mientras que la patilla converge hacia la oreja y los mechones superiores crean con ésta una horquilla. En la zona frontal se distingue un grupo central de mechones orientados en sentido izquierdo separados del resto. No obstante, el ladeamiento en sentido izquierdo y la plasticidad y relieve de los mechones de cabello, así como la diferenciación en tres pequeños grupos en la zona central de la frente, no están presentes en la escultura de Mallorca. Estas variaciones podrían obedecer a las siguientes hipótesis. En el primer caso, a la adaptación a otro tipo de busto, más pequeño, típico del Neoclasicismo, desnudo y concerniente a la zona clavicular y el comienzo del esternón, además de conseguir una mayor homogeneización respecto a su *pendant* femenino. En lo que concierne a la segunda cuestión, la divergencia existente en el trabajo del cabello, mucho más superficial y apretado a la superficie craneal del ejemplar de Mallorca, en contraposición a la profundidad y definición del cabello de la escultura conservada en Copenhage, podría explicarse por la falta de pericia del artífice moderno.

Existen, al menos, tres ejemplares modernos más que tomarían como modelo el Sila Barberini. Se trata de una réplica de pórvido de época renacentista conservada en Florencia, una escultura de mármol en el Hermitage⁴⁴⁷ y una testa sobre estatua togada del Museo del Louvre, procedente de la colección Campana⁴⁴⁸.

⁴⁴³ Los ejemplos conocidos se conservan en la Gliptoteca de Munich (VORSTER, p. 292-294, Fig. 275 a-d) y en la Ny Carlsberg Glyptotek (VORSTER, p. 292-294, Fig. 277 a-b).

⁴⁴⁴ Conservado en los Museos Vaticanos (ANDREAE, 1995, p.46-47; VORSTER, p. 292-294, Fig. 278 a-b).

⁴⁴⁵ VORSTER, 2007, p. 293.

⁴⁴⁶ VORSTER, p. 292-294, Fig. 277 a-b.

⁴⁴⁷ PAUL, 1981, p.103-105, Fig. 69.

⁴⁴⁸ Inv. Ma 987 (KERSAUSON, 1986, I, p. 224, nº 105).

17. ESCIPIÓN (LÁM. XII, 1-2)

MODELOS: SIGLO I a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino con veteado gris.

Altura: 89 cm; ancho: h. 42 cm; profundidad: h. 24 cm

(Inventario nº 23); (Inv. Bover nº8).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fractura en el cuello y ligera erosión en el tabique nasal.

Descrito como cónsul romano a propósito de su atuendo, Bover sitúa el origen de esta pieza en las excavaciones de Ariccia.⁴⁴⁹ Años más tarde, Hübner califica el trabajo de vívido y elegante y destaca el buen estado de conservación en que se halla.⁴⁵⁰

El retratado muestra unos caracteres fisonómicos muy peculiares, la total ausencia de cualquier atisbo de pilosidad y una morfología de rasgos llenos que se traduce en un doble mentón. La calvicie deja al descubierto la imperfecta naturaleza del cráneo sobre la que resaltan de manera poderosa los diversos componentes de la cabeza y el rostro, especialmente, orejas, ojos y nariz. La boca se caracteriza por labios finos y apretados. Los ojos, hundidos ligeramente en las cuencas, no tienen el iris trabajado, pero sí las carúnculas lacrimales. Las líneas de expresión describen a un personaje de mediana edad, tres arrugas atraviesan la frente perfilando la forma de las arcuaciones ciliares, una incisión continúa, en la sien, la dirección del rabillo del ojo, así como también se perciben las arrugas nasolabiales.

El trabajo del mármol, a juzgar por la suavidad de los rasgos, que pese a querer reproducir un retrato cargado de verismo, como así dan fe las arrugas, la calvicie y el doble mentón, no puede desprenderse de cierta pátina de idealismo y distanciamiento⁴⁵¹, encaja con las fechas de creación de la colección, en el entorno del siglo XVIII – inicios del XIX. Pese a la fractura en el cuello, la uniformidad estilística y la utilización del mismo tipo de mármol, cuyas vetas parecen tener continuidad, indicarían que tanto la cabeza como el busto de la escultura Despuig fueron concebidos como una sola pieza y que la fractura es posterior a la ejecución de la misma.

Iconográficamente, la testa de Mallorca, se inscribe dentro del numeroso y genérico grupo de cabezas modernas de Escipión el Africano. El legendario general romano

⁴⁴⁹ BOVER, 1845, p. 79, nº 8.

⁴⁵⁰ HÜBNER, 1862, p. 295, nº 704.

⁴⁵¹ Contribuyen a ello, por ejemplo, la falta de detalle de los rasgos y carnaciones, así como el tratamiento de los volúmenes de manera general.

capaz de vencer al vigoroso y temido Aníbal habría constituido uno de los personajes preferidos en las galerías de *virii illustres* desde época barroca⁴⁵², difundiéndose, también, su fama en las colecciones escultóricas de los siglos XVIII⁴⁵³ y XIX.⁴⁵⁴ Los retratos modernos de Escipión versionaban y copiaban las testas antiguas de sacerdotes isíacos identificados como el célebre general debido a la cicatriz en forma de “tau” y el cráneo rasurado⁴⁵⁵. Entre los ejemplares antiguos, el más famoso fue un retrato de basalto del siglo I a.C., procedente de la colección Ridolfi⁴⁵⁶ que pasó, más tarde, a la Cesi⁴⁵⁷ y, después, al Palazzo Rospigliosi, el cual sirvió como inspiración a numerosas esculturas ya en los siglos XVI y XVII⁴⁵⁸, pero también en el XVIII como, por ejemplo, el bronce de Herrenhausen, la porcelana de Fürstenberger en el Herzog Anton Ulrich-Museum en Braunschweig o la testa del Instituto Arqueológico de la Universidad de Göttingen, las tres, obras de dicha centuria⁴⁵⁹. No obstante, existen otros retratos pseudo-antiguos en que no se observa una dependencia clara respecto al Escipión Cesi-Rospigliosi, pudiendo deberse este hecho a la existencia de otros ejemplares, antiguos o modernos, que ejercieran también como modelo retratístico de Escipión o por la generalización de los rasgos del personaje que podía haber llevado a versiones más o menos libres, cada vez más alejadas de un modelo concreto. Si se procede a la comparación de la escultura de Mallorca con el Escipión Cesi-Rospigliosi, se observan claras diferencias como que la morfología craneal resulta mucho más alargada en el ejemplar de Despuig, las bolsas en los ojos no son tan pronunciadas y contiene una arruga frontal más que la testa romana. Si bien la divergencia estilística podría deberse a la falta de pericia del artífice moderno, y del material empleado (el basalto es un material costoso y difícil de trabajar), el busto tampoco sigue el mismo patrón de representación. A diferencia del busto togado de bronce dorado sobre un pie decorado con tres máscaras sobre el que se yergue la testa Rospigliosi,⁴⁶⁰ la escultura de Mallorca presenta una toga *contabulata*. Los bustos togados de este tipo son de

⁴⁵² PAUL, 1985, p. 431. Como ejemplo traer a colación el Escipión del Palazzo Costa en Albenga (GIANNATTASIO, 1988, p. 38-40, nº 5), la testa broncea del Louvre (Inv. 619), regalo del abad Fauvel a Luis XV de Francia (KERSAUSON, 1986, I, p. 226, nº 107) o el herma de la colección Albani (Inv. 45) en BOL, 1989-1998, II, p. 73-76, nº 172, Lám. 38-39.

⁴⁵³ Por ejemplo el bronce de Herrenhausen, la porcelana de Fürstenberger en el Herzog Anton Ulrich-Museum en Braunschweig o la testa del Instituto Arqueológico de la Universidad de Göttingen, réplicas de la escultura Rospigliosi (FITTSCHEN, 2000, p. 53, Lám. 8, Fig. 2-4).

⁴⁵⁴ Traer como ejemplo la *Galería de los Cónsules* en el Palacio de las Tullerías de París para la que Napoleón encargó, en el año 1802, una serie de 22 retratos de los grandes hombres de la Antigüedad, como una constatación de la tradición triunfalista que precedía al comitente, en la que Escipión fue uno de los personajes elegidos, junto a Brutus, Demóstenes, Alejandro, Aníbal, Cicerón, Catón o César (DRAPER-SCHERF, 1998, p. 362-364).

⁴⁵⁵ La interpretación de los sacerdotes isíacos como Escipión el Africano data del siglo XVI. La cicatriz se justificaba como una herida de la batalla del Ticino según un pasaje de Tito Livio (LIVIO, XXI, 46, 7), mientras que la cabeza rapada era, según E. Q. Visconti, un hábito de la antigüedad (VISCONTI, 1823, I, p. 79 ss).

⁴⁵⁶ SALADINO, 2003, p. 88.

⁴⁵⁷ En 1622, la escultura pasó a formar parte de la colección Ludovisi, exponiéndose en el Palazzo Grande de la Villa Pinciana con la denominación de Escipión Africano (MNR, I, 6, p. 115).

⁴⁵⁸ SALADINO, 2003, p. 90.

⁴⁵⁹ FITTSCHEN, 2000, p. 53, Lám. 8, Fig. 2-4.

⁴⁶⁰ De factura moderna, se describe ya cuando la pieza formaba parte de la colección Ludovisi (MNR, I, 6, p. 115).

grandes dimensiones, llegando incluso al abdomen, y visten toga rica en rígidos y esquemáticos pliegues, mientras un ancho *umbo contabulato* atraviesa en diagonal el pecho hasta cubrir parcialmente el hombro izquierdo. Este tipo de bustos se circunscribe a una datación muy precisa, la época severa.⁴⁶¹ El de Mallorca, no obstante, adolece de cierta incompreensión por parte del artífice a la hora de desarrollar el cruce del *umbo* en el centro del pecho. Mientras en los ejemplares antiguos, se perciben los dos cuerpos de tejido como independientes, en la toga de la colección Despuig, estos quedan divididos por una incisión en sentido horizontal que los quiebra sin resolver el destino de ambos con sentido naturalista, como ocurre en otros bustos modernos de semejante tipología. El busto con toga *contabulata* hizo fortuna en los retratos pseudo-antiguos, siguiendo por detrás a los que presentaban un busto *thoracato*. Entre ellos, quizás, el más destacado sea el realizado en bronce a principios del siglo XVII⁴⁶² para el conocido como Brutus conservado en la Sala dei Trionfi del Palazzo dei Conservatori de los Museos Capitolinos de Roma⁴⁶³. Entre los retratos del tipo Escipión, cabe traer a colación dos esculturas con semejante tipo de busto. En primer lugar, un ejemplar de la Galleria degli Uffizi⁴⁶⁴, también ataviado con la toga *contabulata*, pese a que la ejecución del plegado, la disposición del *umbo*, la torsión hacia la izquierda de la cabeza y la morfología craneal no se refleja en la escultura de Mallorca. En segundo lugar, el retrato moderno de los Museos Vaticanos comprado el año 1803 a Gioacchino Falcioni con testa de basalto.⁴⁶⁵ Esta segunda escultura posee un busto marmóreo muy similar al de la colección Despuig, tanto en lo que a proporciones se refiere, como a la ejecución de la toga. No obstante, la cabeza difiere, tanto en el material, como en la morfología, teniendo la de Mallorca un cuello más alargado y una complexión más oblonga, además de mostrar las pupilas sin trabajar y una acumulación de grasa bajo el mentón aún más exagerada que la escultura vaticana.

De entre las numerosas versiones modernas de Escipión el Africano, existe un grupo conformado por dos testa marmóreas del Palazzo Pitti que V. Saladino atribuye a un segundo modelo de Escipión, diferente al Rospigliosi, que también habría sido propiedad de Ridolfi.⁴⁶⁶ A éste podría añadirse también una escultura de Leipzig, datada entre los siglos XVII y XVIII⁴⁶⁷. Destacaría en este grupo el mentón más pequeño y una prominente acumulación de grasa bajo éste, que diferiría respecto a la cabeza Rospigliosi. La testa Despuig compartiría con estas esculturas, además de dicha particularidad, la morfología craneal, con un ligero abultamiento en el lateral derecho, y la reiteración de las mismas líneas de expresión, trabajo de párpados y

⁴⁶¹ Comparar con bustos de Mantua, Petworth y Museo Nacional Romano (GOETTE, 1990, p. 66. L 29-38, Lám. 52-53).

⁴⁶² FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, nº 1, p. 1.

⁴⁶³ Inv. 1183 (LA ROCCA- PARISI PRESICCE, 2010, p. 328-329).

⁴⁶⁴ Busto con testa de un sacerdote de Isis (Inv. 351). Tanto la testa como el busto son, en este caso, considerados antiguos, aunque no pertenecían en origen a la misma escultura. La inscripción que lo acompañaba lo identificaba como Escipión (MANSUELLI, 1958-1961, II, p. 40-41, nº 26).

⁴⁶⁵ ANDREAE, 1995, p. 1024.

⁴⁶⁶ SALADINO, 2003, p. 90.

⁴⁶⁷ PAUL, 1981, p. 106-108, Fig. 78-79.

labios. Según Saladino, el modelo para este grupo de esculturas y, por tanto, el segundo ejemplar de la colección de Ridolfi, sería una testa de basanita descubierta en Rambouillet, adquirida en el 1840 por el Cabinet des Médailles de París.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ SALADINO, 2003, p. 90.

18. CICERÓN (LÁM. XII, 3-4)

MODELO: Retrato privado del s. I d.C. conservado en la Galleria degli Uffizi.

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino con veteado gris.

Altura: 41 cm; ancho: h. 30 cm; profundidad: h. 30 cm; altura base: 17,5 cm; diámetro base: 19 cm

(Inventario nº 281); (Inv. Bover nº 62).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Superficie ligeramente erosionada, especialmente en el costado inferior derecho del rostro. Fracturas en el cuello y en el perfil derecho de la base del pedestal.

Retrato masculino de tamaño natural identificado por Bover⁴⁶⁹ como una efigie de Marco Tulio Cicerón. Éste le atribuye un origen antiguo que Hübner⁴⁷⁰ no desmiente, aunque pone en entredicho la identificación como el elocuente orador romano.

El personaje aquí representado es poseedor de un cráneo de morfología alargada caracterizado por el corte totalmente rasurado del cabello, a excepción de unos cortos mechones, casi inapreciables que cubren el nacimiento del cuero cabelludo sobre la frente, especialmente visibles en la zona izquierda. El rostro, totalmente despejado, muestra a un hombre de expresión determinada y carácter enérgico. Destacan en él las dos venas paralelas que emergen en el centro de la frente, fruto del estado de concentración del retratado, así como los finos arcos ciliares que contribuyen con su forma a enfatizar la horizontalidad de la frente para después contornar el grueso párpado superior hasta llegar a la altura del rabillo del ojo. Los globos oculares permanecen lisos y se han representado de manera alargada bajo un perfilado párpado móvil y con la carúncula lacrimal trabajada. Entre ellos sobresale una poderosa nariz que ofrece un semblante de perfil afilado y carácter incisivo. Los labios, apretados y muy finos, tienen el filtro labial marcado y las comisuras dibujadas en sentido ascendente. El mentón, ancho, no sobresale en exceso.

Las líneas de expresión acaecidas bajo sendos párpados inferiores, los surcos nasolabiales y las arrugas bajo los pómulos describen a un hombre en su etapa de madurez.

Desde el punto de vista estilístico, cabe apuntar que, pese a la rasuración, la plasticidad del cráneo no ha estado suficientemente trabajada y la excesiva homogeneidad de éste le resta naturalismo. En líneas generales, el trabajo resulta superficial. A modo de ejemplo, destacar las orejas, cuyos pabellones no se han

⁴⁶⁹ BOVER, 1845, p. 103, nº 62.

⁴⁷⁰ HÜBNER, 1862, p. 303, nº 757.

trabajado en exceso, ni tampoco los orificios nasales. Pese al marcado carácter decidido y resuelto que se ha querido otorgar a la pieza, ésta destila una suavidad en las facciones y una templanza y comedimiento típicas de finales del siglo XVIII-principios del XIX.

Iconográficamente, la testa de Mallorca parte de un retrato conservado en la Galleria degli Uffizi de Florencia, procedente de la colección Ludovisi, antes considerado de Cicerón.⁴⁷¹ Actualmente, la pieza se tiene como una efigie de un privado de la primera mitad del siglo I a.C,⁴⁷² momento en que surgió, en Roma y el conjunto de Italia, la moda de afeitarse barba y cabeza, como así ponen de manifiesto otros ejemplares conservados con esta peculiaridad.⁴⁷³

El personaje de Cicerón despertó tempranamente un gran interés iconográfico y, si bien, el retrato más conocido de éste, ya desde el siglo XV, era el ejemplar de la casa de Ciriaco Mattei en Celio⁴⁷⁴, existen ejemplos del siglo XVIII, como el busto del Museo Riminaldi de Ferrara, atribuido a Bartolomeo Cavaceppi⁴⁷⁵, el del Museo Archeologico de Nápoles⁴⁷⁶, el anónimo italiano del Museo del Prado⁴⁷⁷, el ejemplar del Instituto Arqueológico de la Universidad de Göttingen o la porcelana de Fürstenberger en Münster⁴⁷⁸ que parten, al igual que la escultura de la colección Despuig, del modelo Uffizi-Ludovisi.

El ejemplar conservado en Florencia salió a la luz ca. 1626 durante las excavaciones realizadas para la fundación de la iglesia de San Ignacio en Roma y fue donado por los jesuitas al cardenal Ludovisi, pasando a formar parte de su colección. La identificación como Cicerón habría sido inmediata, a juzgar por el relato del hallazgo efectuado por Cassiano dal Pozzo en su Memorial, en que se refiere a una cabeza "*stimata comunemente il ritratto di Cicerone*".⁴⁷⁹

El busto de Mallorca, colocado sobre un pie con *tabula*, acaba poco más arriba de las mamilas, y muestra ligeramente la depresión provocada por la clavícula y la línea alba. Es sutilmente más estrecho en la zona de los hombros que el ejemplar Ludovisi,

⁴⁷¹ El ejemplar florentino (Inv. 1914, nº 393), de 0,40 m, comparte las mismas dimensiones que la escultura de Mallorca y se exhibe acompañado de una inscripción moderna en el plinto en la que reza M.T./CICERO (MANSUELLI, 1958-1961, II, p. 46-48, nº 34). Este tipo retratístico también fue confundido con el de Corbulón debido a la similitud con dos testas del Louvre procedentes de Gabii e identificadas por E. Q. Visconti como el suegro de Domiciano, por encontrarse éstos en un cipo con una inscripción honoraria de Domizia Longina, esposa del emperador flavio (MNR, I, 6, p. 108).

⁴⁷² MNR, I, 6, p. 107-112, nº III, 5.

⁴⁷³ Cfr., por ejemplo, con el retrato de un romano mayor calvo datado entre el 30-20 a.C. (Inv. 157-E) del Museo del Prado (SCHRÖDER, 1993, p. 102-104, nº 22 bis) o con el busto masculino del Museo Capitolino (inv. 374) datado a principios de la época augustea (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, p. 45, nº 34 Lám. 36).

⁴⁷⁴ FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, II, p. 15; CACCIOTTI, en prensa a.

⁴⁷⁵ BROOK-CURZI, 2010, p. 421, nº IV.5.

⁴⁷⁶ Inv. 6177 (GASPARRI, 2009-2010, II, p. 61, nº 36).

⁴⁷⁷ COPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 366-367, nº 182.

⁴⁷⁸ FITTSCHEN, 1996, p. 54, Fig. 3 y 4, respectivamente.

⁴⁷⁹ MNR, I, 6, p. 110.

siguiendo una forma típica del siglo XVIII - principios del XIX.⁴⁸⁰ La continuidad estilística y del material hacen pensar que, pese a la fractura originada en el cuello, se realizara de manera conjunta a la testa, siguiendo el prototipo canónico y ejecutando, asimismo, la tenue torsión del cuello hacia la izquierda, que también muestran todas las réplicas modernas.

⁴⁸⁰ MÜLLER-KASPAR, 1988, p. 87 ss.

19. RETRATO MASCULINO INSPIRADO EN LA RETRATÍSTICA JULIO-CLAUDIA (LÁM. XIII, 1-4)

MODELOS: SIGLO I d.C.

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino con veteado gris.

Altura: 25 cm; ancho: h. 24,4 cm; profundidad: h. 13 cm; altura base: 5 cm.

(Inventario nº 106); (Inv. Bover nº 12?).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Ligera erosión en la barbilla y en la zona nasolabial derecha.

Retrato masculino de pequeñas dimensiones, interpretación de las efigies de los príncipes de época julio-claudia. Posiblemente se trate de la "*Figura de medio cuerpo de un emperador*" situada por Bover en el Gabinete de Raixa.⁴⁸¹ Hübner añade que se trata de una pieza moderna de pequeño tamaño.⁴⁸²

Este retrato moderno muestra a un hombre relativamente joven de rostro liso y compacto en el que se configuran de manera armónica todos sus elementos: ojos de superficie plana con carúnculas trabajadas y párpados superiores e inferiores incisos con el correspondiente rabillo marcado, zona ciliar arqueada de manera plana y contundente, pómulos suavemente marcados, nariz con leve protuberancia en el tabique, boca pequeña conformada por finos y rectos labios, mentón sobresaliente y redondeado, así como orejas dejadas a la vista por el peinado con la parte trasera sin definir; surca la frente una arruga en sentido horizontal que ofrece una ligera protuberancia sobre la zona ciliar en el perfil de la escultura.

El cabello, liso y corto, está peinado hacia afuera, partiendo desde la coronilla hacia el rostro. Los mechones, regularmente curvados y estructurados, acaecen en la frente en forma de flequillo, en el cual, solo altera el orden de la disposición una horquilla dispuesta en la mitad derecha. Las patillas, cortas, se curvan hacia delante.

La cabeza, en excelente estado de conservación, y en leve giro hacia la izquierda, se trabajó de manera conjunta al busto que la acompaña, en una sola pieza. Ataviado con el *paludamentum*, recogido en el hombro derecho por una fíbula, bajo el que se intuyen los lambrequines o lengüetas de cuero que formarían parte de una coraza pectoral.

⁴⁸¹ BOVER, 1845, p. 118, nº 12.

⁴⁸² HÜBNER, 1862, p. 308, nº 813.

El plegado amplio, dúctil y de contornos suaves, el gesto sereno y equilibrado, así como el idealismo que rezuma la pieza, podrían encajar con una datación en el entorno del siglo XVIII – inicios del XIX, fecha de creación de la colección Despuig.

Desde el punto de vista iconográfico, el peinado de cabello corto, ordenado en mechones finos y superficiales, junto a los caracteres fisonómicos, poco individualizados, de gesto relajado, mirada firme y algo dirigida hacia la derecha, recuerda a la retratística de la época julio-claudia. La morfología craneal, compacta, con una fuerte mandíbula y un marcado mentón, los labios rectos y los pómulos en leve resalte, así como el cabello peinado hacia delante, sobre las sienes, se encuentran en retratos como el póstumo de Agripa que acompaña una estatua togada en Villa Albani.⁴⁸³ Además del peinado, las arrugas que surcan la frente también son características de los retratos del yerno de Augusto, como vemos en la testa de Caere⁴⁸⁴. No obstante, la escultura de Mallorca no muestra el hundimiento de las cuencas oculares bajo los prominentes arcos ciliares y el fruncimiento del ceño típicos en las efigies del general romano. Por otra parte, la horquilla formada en el flequillo sobre la mitad derecha de la frente, así como la fuerte barbilla, pueden encontrarse en el retrato de Germánico (15 a.C.-19 d.C.) del “tipo Gabii”⁴⁸⁵. El cabello peinado hacia delante sobre las sienes encontraría, también, parangón en algunos retratos del príncipe julio-claudio.⁴⁸⁶

La conjugación de retrato y busto, que se prolonga incluso hasta el nacimiento del tórax y que se empezó a desarrollar a partir de la época adrianea⁴⁸⁷, pone de manifiesto la diacronía existente entre los modelos iconográficos utilizados como inspiración para la realización de sendas partes de la escultura, llevadas a cabo, como ya se ha apuntado anteriormente, de manera conjunta. De tal manera, para la testa se habría tomado como modelo la retratística de la dinastía julio-claudia (27 a.C. – 69 d.C.) y para el busto la del siglo II d.C.. Las pequeñas dimensiones de la pieza constituyen, junto a este hecho, un argumento más que refuerza una datación moderna de la escultura, y proponen, quizás, la posibilidad de que se trate de un encargo de coleccionista para completar los típicos conjuntos de galerías de emperadores⁴⁸⁸.

⁴⁸³ Inv. 634 (BOL, 1989-1998, IV, p. 258, nº 472, Lám. 154-155).

⁴⁸⁴ ROMEO, 1998, p. 90, Fig. 149.

⁴⁸⁵ Se conocen diez ejemplares de este tipo, cuya característica principal la constituye la horquilla de cabello sobre la mitad derecha de la frente (sobre el tipo retratístico vid. BOSCHUNG, 1993 b, p. 61). Cfr. con retrato de los Museos Capitolinos (Inv. 415) en FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, I, p. 29-31, Lám. 25 y con ejemplar del Louvre, constituido el punto de partida para la iconografía de Germánico y perteneciente a la Colección Borghese hasta el año 1808 (Inv. Ma 1238) en KERSAUSON, 1986, I, p. 140-141, nº 64.

⁴⁸⁶ Cfr., por ejemplo, con retrato de Germánico del Prado (Inv. 145-E) tras su adopción por el entonces emperador Tiberio en el año 4 d.C. (SCHRÖDER, 1993 - 2004, I, p. 124-126, nº 29).

⁴⁸⁷ El tipo de busto, ataviado con el atuendo militar que representa incluso el nacimiento del tórax fue característico de la época adrianea y antoniniana. Estos bustos, así como los retratos a los que acompañaban, acostumbraban a ser piezas de grandes dimensiones, en comparación con los retratos precedentes (SCHRÖDER, 1993 – 2004, I, p. 213).

⁴⁸⁸ SCHRÖDER, 2001.

20. RETRATO MASCULINO INSPIRADO EN LA RETRATÍSTICA JULIO-CLAUDIA SOBRE BUSTO DE MÁRMOL AFRICANO (LÁM. XIV, 1-2)

MODELOS: SIGLO I

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino y *Marmor luculleum*.

Altura: 42 cm; ancho: h. 38 cm; profundidad: h. 20 cm; altura base: 13 cm; diámetro base: 15 cm.

(Inventario nº 84); (Inv. Bover nº 71).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fractura en el extremo inferior izquierdo del busto.

Escultura juvenil masculina considerada como una obra antigua por Bover⁴⁸⁹ y posiblemente moderna por Hübner⁴⁹⁰.

Llaman la atención los materiales escogidos para la consecución de la obra, ya que busto y testa ofrecen un marcado contraste. Mientras que para el busto se ha elegido el oscuro y vetado Africano, para la cabeza se ha reservado un mármol casi níveo que hace resaltar aún más si cabe el colorismo y la suntuosidad aportada por el busto. El *Marmor luculleum*, conocido como Africano por los canteros romanos antiguos debido a sus brillantes y dispares tonos, procede de la ciudad turca de Teos, situada en la costa oeste de Asia Menor y se caracteriza, en este caso, por su estructura compacta de cemento negro y manchas bien definidas de mármol de color rojizo, grisáceo y blanco. Conocido desde época republicana, el auge de su utilización tuvo lugar entre los reinados de Augusto y la dinastía antoniniana, siendo frecuentemente reutilizado hasta finales de la Edad Moderna, tanto en placas y columnas⁴⁹¹, como en bustos escultóricos⁴⁹².

La estructura de lo que se percibe como una coraza, así como el manto que la cubre, ponen de relieve que se trata de un busto moderno, siendo lo usual en este tipo de retratos masculinos antiguos, presentar al retratado con el *paludamentum* recogido por una fíbula sobre un hombro. En este caso, se prescinde de la fíbula y el manto envuelve las espaldas del busto pudiéndose observar el extremo del mismo en el flanco derecho. Bajo él, la *lorica*, de escote rectangular, muestra un amplio ribete que

⁴⁸⁹ BOVER, 1845, p. 105-106, nº 71.

⁴⁹⁰ HÜBNER, 1862, p. 304, nº 766.

⁴⁹¹ BORGHINI, 1998, p. 133-134.

⁴⁹² Cabe traer a colación a modo de ejemplo el busto de Nerón del siglo XVI (Inv. E-351) o el busto femenino de los siglos XVI-XVII (Inv. E-137), ambos realizados en Africano y conservados en el Museo del Prado (COPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 220-221, nº 95 y p. 240-241, nº 109, respectivamente).

se une a las *epomides*⁴⁹³. Por otra parte, la terminación redondeada y el aspecto demasiado pesado del *colobium*, la túnica que acostumbraban a vestir los militares bajo la *lorica*, lleva a pensar que éste fue interpretado por el artífice como parte integrante de la propia coraza. El tipo de plegado se presenta voluminoso y de transiciones tenues.

En lo que respecta a la testa erigida sobre el busto, se observa a un muchacho joven de tez tersa y gesto sereno. En el rostro destacan elementos como los ojos alargados, con las carúnculas y los párpados trabajados, cobijados bajo los nítidos arcos ciliares, las orejas de amplios pabellones, la nariz, de tabique recto y punta afilada, la boca ligeramente entreabierta y el mentón resaltado, que denotan unos rasgos idealizados deudores de la retratística augustea.⁴⁹⁴ En lo que atañe al peinado, el cabello se dispone hacia delante partiendo de la coronilla para acabar en desordenados mechones que caen por la frente y las sienes, algunos finos y ordenados, especialmente, en la mitad derecha, y otros algo ondulados y desorganizados, introduciéndose en su estructura algunas perforaciones practicadas con el trépano, aunque éstas no aportan ningún efectismo y se han colocado de forma incoherente e injustificada. Resulta muy difícil atribuir con precisión un modelo concreto a este retrato, pues sus características son imprecisas y, a la vez, comunes a muchos personajes de la casa imperial de Augusto. El cabello estructurado en dos niveles, el movimiento de los mechones y la horquilla acaecida sobre la raíz nasal son características del retrato de Lucio César “tipo Corinto”.⁴⁹⁵ También, una disposición similar del cabello se encuentra en los retratos de Germánico del “tipo Gabii”⁴⁹⁶ o en los pertenecientes al *Haupttypus* de Calígula, aunque la horquilla de éste aparece unos centímetros más hacia la izquierda⁴⁹⁷. Además de la idealización de los rasgos fisonómicos, la expresión serena y el cabello corto peinado hacia delante, la juventud de las facciones expresadas en la escultura de Mallorca apunta a un posible retrato de alguno de los príncipes julio-claudios como Druso el Mayor⁴⁹⁸, Cayo César⁴⁹⁹, Lucio

⁴⁹³ Esto ocurre en otros bustos modernos como por ejemplo el de Adriano del Museo del Prado (Inv. E-354) en COPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 314-315, nº 155.

⁴⁹⁴ Cfr. por ejemplo con retrato de Augusto del Museo del Louvre (Inv. Ma 1247) en KERSAUSON, 1986, I, p. 84-85, nº 36.

⁴⁹⁵ BOSCHUNG, 1993 b, p. 54.

⁴⁹⁶ BOSCHUNG, 1993 b, p. 61. Cfr. con el retrato que da nombre al tipo conservado en el Museo del Louvre (Inv. Ma 1238) en KERSAUSON, 1986, I, p. 140-141. Nº 64 o con el ejemplar de los Museos Capitolinos (Inv. 415) en FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, I, p. 29-31, nº 23, Lám. 25.

⁴⁹⁷ BOSCHUNG, 1989, p. 3-58; BOSCHUNG, 1993 b, p. 67-68.

⁴⁹⁸ BOSCHUNG, 1993 b, p. 51. Cfr., por ejemplo, con el retrato del Museo del Louvre (Inv. Ma 4514) en KERSAUSON, 1986, I, p. 66-67, nº 28.

⁴⁹⁹ BOSCHUNG, 1993 b, p. 52-54.

César⁵⁰⁰, Germánico⁵⁰¹, Druso el Menor⁵⁰², Británico⁵⁰³ o el propio Calígula en el *Haupttypus*⁵⁰⁴.

La similitud con la pieza nº 85 lleva a suponer que ambas se crearon conjuntamente, probablemente y, a tenor de las fechas de formación de la colección, en el entorno del siglo XVIII – inicios del XIX. Encontramos otros retratos modernos similares en la colección Albani⁵⁰⁵ o en la del XIV duque de Alba⁵⁰⁶. La búsqueda del contraste entre el blanco níveo del mármol utilizado en las testas y el Africano de los bustos, sigue una moda observable en colecciones contemporáneas como la de Wilton House⁵⁰⁷ o la, ya citada, colección Albani⁵⁰⁸.

⁵⁰⁰ BOSCHUNG, 1993 b, p. 54

⁵⁰¹ BOSCHUNG, 1993 b, p. 59-61.

⁵⁰² BOSCHUNG, 1993 b, p. 62-63.

⁵⁰³ BOSCHUNG, 1993 b, p. 74-75.

⁵⁰⁴ BOSCHUNG, 1989, p. 3-58; BOSCHUNG, 1993 b, p. 67-68.

⁵⁰⁵ Retratos inspirados en la retratística julio-claudia encastados en bustos de mármol de Breccia (BOL (ed.), 1989-1998, I, p. 364-365, nº 121-122, Lám. 212-214).

⁵⁰⁶ Material gráfico proporcionado por la Prof. B. Cacciotti. Sobre la colección del XIV duque de Alba vid. CACCIOTTI, 2011.

⁵⁰⁷ Retratos de jóvenes de época antoniniana y trajanea encastados en bustos modernos de un mármol colorista con inscripciones que los definen como *Caius* y *Lucius* (DICKMANN, 2000, Lám. 30, nº 3 y nº 4).

⁵⁰⁸ En este caso el material elegido para los bustos de estas esculturas modernas ha sido el mármol de Breccia (vid. supra. nota 505).

21. RETRATO DE INSPIRACIÓN JULIO-CLAUDIA SOBRE BUSTO DE MÁRMOL AFRICANO (LÁM. XIV, 3-4)

MODELOS: SIGLO I

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino y *Marmor luculleum*

Altura: 41 cm; ancho: h. 36 cm; profundidad: h. 20 cm; altura base: 13 cm; diámetro: 15 cm.

(Inventario nº 85); (Inv. Bover nº78).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Perfecto estado de conservación.

Asentado sobre un busto de *Marmor luculleum*, conocido en la Antigüedad como Africano y característico por sus vetas grisáceas, rojizas y crema encastadas en un oscuro cemento⁵⁰⁹, destaca una testa de mármol blanco, masculina que, a juzgar por las tenues arrugas incisivas que surcan horizontalmente la frente y la explícita flaccidez bajo el mentón y el cuello, pudiera tratarse de un hombre de edad madura.⁵¹⁰

No existen rasgos fisonómicos suficientes que permitan identificar fehacientemente al retratado. El cabello, distribuido en largos mechones, trabajados mediante finas incisiones, se prolonga en sentido descendente desde la coronilla hasta la nuca, en largos mechones apretados al cráneo que cubren toda la parte posterior de la cabeza. En el frontal, sin embargo, el cabello se ha peinado hacia adelante a lo largo de toda la frente y las sienes, constituyendo un flequillo muy corto y algo levantado, sin patillas, y con tan sólo una horquilla, levemente insinuada y difusa, justo en el medio de la frente. Este tipo de peinado, se comenzó a utilizar a mediados del siglo I a.C., aunque fue la dinastía julio-claudia la que, durante buena parte del siglo I d.C. difundió la moda del mismo, emulando al carismático Augusto. La horquilla en el medio de la frente aparece, asimismo, en retratos de Germánico del "tipo Gabii"⁵¹¹ y del *Haupttypus* de Calígula⁵¹²; el flequillo recortado y el cráneo chato son también características de

⁵⁰⁹ BORGHINI, 1998, p. 133-134.

⁵¹⁰ BOVER, 1845, p. 108, nº 78; HÜBNER, 1862, p. 304, nº 773.

⁵¹¹ BOSCHUNG, 1993 b, p. 61. Cfr., por ejemplo, con el Germánico conservado en el Louvre (Inv. Ma 1238) en KERSAUSON, 1986, I, p. 140-141.

⁵¹² BOSCHUNG, 1989, p. 32-58; BOSCHUNG, 1993 b, p. 67. Cfr., por ejemplo, con el retrato de Calígula conservado en el Louvre (Inv. Ma 1234) en KERSAUSON, 1986, I, p. 180-181.

Tiberio en sus retratos de adulto⁵¹³; la acumulación de grasa bajo el cuello y las líneas de flaccidez quedan de manifiesto en las efigies de Agripa⁵¹⁴. Posiblemente sea con el emperador Claudio con el que comparta más similitudes morfológicas, especialmente en lo que respecta a la silueta de la cabeza con el cráneo plano, la frente ancha y la barbilla delgada, la plenitud de la cara y la forma maxilar, así como la textura de la piel en la que destacan las arrugas en la frente, bajo los pómulos, siguiendo el rabillo del ojo, así como bajo el mentón y el cuello. Los labios finos y apretados y las cejas inclinadas hacia el exterior también encajarían con los retratos de este emperador, aunque no aparece la protuberancia característica en la raíz nasal.⁵¹⁵

Por tanto, la testa de Mallorca bien podría estar copiando algún retrato de un emperador en concreto, sin conseguir plenamente su objetivo a consecuencia de la poca pericia del artífice o a una falta de conocimientos sobre la retratística antigua. Otra posibilidad sería que se inspirase en el tipo de retratos realizados en un período en concreto de la historia, como serían los de época julio-claudia, e incluso podría partir de un retrato antiguo de un desconocido, a su vez, inspirado en las efigies de la retratística imperial contemporánea al mismo.⁵¹⁶ En este último caso, el escultor del ejemplar mallorquín también podría pensar que estaba emulando el retrato de algún emperador, debido a una identificación errónea o mal argumentada de la época.

Técnica y estilísticamente, la pieza muestra un tipo de trabajo hecho a base de finas incisiones de apariencia desordenada, así como un modelado de las carnaciones, que, en la zona del cuello, parece casi en movimiento. El busto, por su parte, envuelto con manto o *paludamentum* muestra un plegado amplio y suave. La composición y la forma del ribete del mismo, apuntan a una cronología moderna. A tenor de la fecha de creación de la colección, cabe suponer que tanto la testa como el busto fueron producidos en el entorno del siglo XVIII – inicios del XIX, coincidiendo con las directrices que marcaban el gusto de la época, como la utilización de materiales suntuosos o la búsqueda del contraste del color, resaltada por Winckelmann⁵¹⁷ y expuesta en obras de colecciones contemporáneas, como los retratos de jóvenes de época antoniniana y trajanea de Wilton House completados con bustos de esta índole y con inscripciones que los identifican como *Caius* y *Lucius*⁵¹⁸, o como en la *Livia* de la colección del mismo Despuig (nº 28). Como paralelos más cercanos y prueba de la predilección por la retratística de inspiración julio-claudia en colecciones del siglo XVIII y principios del XIX pueden traerse a colación la pareja de retratos masculinos de la

⁵¹³ Cfr. con retrato de Tiberio variante del “tipo Berlín-Nápoles-Sorrento” (Inv. 416) del Palazzo Braschi (Fittschen-Zanker, 1985, p. 13-15, Lám.13-14) o con el busto conservado en el Museo del Louvre (Inv. Ma 1243) en KERSAUSON, 1986, I, p. 154-155.

⁵¹⁴ ROMEO, 1998, p. 47-60. Cfr., por ejemplo, con retrato de Agripa conservado en el Louvre (Ma 1208) en KERSAUSON, 1986, I, p. 54-55.

⁵¹⁵ Cfr. con retrato de Claudio *Haupttypus* del Palazzo dei Conservatori (FITTSCHEN-ZANKER, 1985, p. 16, Lám. 16), así como con el retrato de Claudio conservado en el Louvre (Inv. Ma 1218) en KERSAUSON, 1986, I, p. 194-195 o el retrato bronceo de Claudio del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Inv. 2.936) en SCHRÖDER, 1993, p. 145, Fig. 18.

⁵¹⁶ Cfr. con retrato de un romano datado hacia el 50 d.C. (SCHRÖDER, 1993, p. 143-145, nº36, inv. 183-E).

⁵¹⁷ WINCKELMANN, 1762, p.124.

⁵¹⁸ DICKMANN, 2000, Lám. 30, nº 3 y nº 4.

colección Albani, fechados por P.C. Bol en época tardobarroca, en los que se hace gala del mismo contraste de materiales y tonalidades entre testa de blanco níveo y busto colorido, siendo en este caso el busto de mármol de Breccia⁵¹⁹ o las testas modernas de Druso y Tiberio de la colección del XIV duque de Alba.⁵²⁰

⁵¹⁹ Bol (ed.), 1989-1998, I, p. 364-365, nº 121-122, Lám. 212-214.

⁵²⁰ Material gráfico proporcionado por la Dra. B. Cacciotti. Sobre la colección del XIV duque de Alba vid. CACCIOTTI, 2011.

22. BUSTO MASCULINO (LÁM. XV, 1)

MODELOS: SIGLO I

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino con veteado gris y pátina marrón.

Altura: 30 cm; ancho: h. 27 cm; profundidad: h. 17 cm; altura base: 14 cm; diámetro: 15 cm.

(Inventario nº 107); (Inv. Bover nº 66).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fractura en el cuello y pequeña erosión en la mandíbula derecha y en la zona inferior del busto, especialmente, bajo los hombros.

Este busto masculino, de pequeñas dimensiones, puede ponerse en relación con el “pequeño retrato de un romano con mechón en medio de la frente” calificado por Hübner como “trabajo feo y tardío”.⁵²¹ Se correspondería, entonces, con la pieza nº 66 del catálogo de Bover descrita como “Figura de medio cuerpo de tamaño reducido, que representa a un personaje romano. Escultura muy antigua.”⁵²² Se trata, sin duda, de una escultura moderna que representa a un hombre de mediana edad de gesto adusto y severo, con la cabeza ligeramente orientada hacia la izquierda. El cabello, corto, de mechones poco definidos, queda peinado en sentido descendente, dejando a la vista las patillas con ligera curvatura. En la frente, de superficie ancha y sienas despejadas, destacan dos gruesos y solitarios mechones dispuestos en el centro, a modo de exagerada pinza. Este particular flequillo, inusual, en la retratística antigua, encuentra parangón en un herma de la colección Albani⁵²³, una producción moderna, quizás inspirada en los retratos julio-claudios, en cuanto a la poca profundidad de la labra de la superficie capilar y la disposición del flequillo a modo de pinzas y horquillas, especialmente, la pronunciada pinza que exhibía Augusto en los retratos “tipo Actium”.⁵²⁴ La escultura de Mallorca muestra una disposición del cabello más simple que el ejemplar Albani, dada la desaparición de algunos de los mechoncitos situados sobre la sien derecha y el trabajo más superficial del mármol, aunque la longitud de los mechones, el aspecto de la superficie capilar, así como las patillas curvadas están presentes en ambos ejemplares. La fisonomía de sendas esculturas también resulta bastante coincidente. Las dos comparten los alargados ojos, los rectos párpados y estrechos arcos ciliares, la nariz de tabique llano, la boca de labios rectos y la prominente barbilla, así como un ancho cuello y el mismo ladeamiento de la cabeza. No obstante, el retrato de la colección Despuig muestra una forma craneal algo más oblonga que el ejemplar de Roma, más cuadrado y compacto. También el busto

⁵²¹ HÜBNER, 1862, p. 303, nº 761.

⁵²² BOVER, 1845, p. 104, nº 66.

⁵²³ Vid. retrato de un hombre sobre un busto de herma, BOL (ed.), 1989-1998, IV, p. 159-160, nº 443, Lám. 85-86.

⁵²⁴ Passim. ZANKER, 1973.

difiere. Mientras la efigie Albani adopta el formato de herma, la de Bellver se ha dispuesto sobre un busto desnudo que alcanza poco más de la zona inferior del pecho, incluyendo el nacimiento de los brazos. Este tipo de busto, típico de finales de la época tardo-adrianea, fue utilizado para remarcar el carácter heroico del retratado.⁵²⁵ Las dimensiones oscilaban entorno a los 30 cm⁵²⁶, mientras que el de Mallorca, mide poco más de la mitad, prueba de su cronología moderna. Probablemente, a tenor del trabajo de la superficie marmórea y el material utilizado, busto y testa fueron realizados conjuntamente.⁵²⁷ Este tipo de bustos fue utilizado en la estatuaria moderna como soporte de numerosos personajes que emulaban la retratística imperial, aunque el tipo más frecuente resultaba el busto *thoracato*, seguido por el togado. En este sentido, cabe traer a colación el busto que acompaña al retrato de Pseudo-Vitelio del Museo del Prado nº E-331⁵²⁸.

Pese a no poder aseverar con exactitud que la escultura de Mallorca se base en un ejemplar concreto, sí puede considerarse como una producción escultórica acorde con el estilo y el gusto de una época determinada, a juzgar por la fecha de creación de la colección Albani y la colección Despuig, alrededor del siglo XVIII – inicios del XIX.

⁵²⁵ FEJFER, 2008, p. 248.

⁵²⁶ SCHRÖDER, 1993, p. 205; FEJFER, 2008, p. 244.

⁵²⁷ La fractura actual se debe, probablemente, a los traslados y almacenajes que experimentó la colección después de su musealización en Raixa, al igual que sucede en otras piezas de la misma.

⁵²⁸ COPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 322-323, nº 159.

23. RETRATO MASCULINO CON CORONA DE LAUREL (LÁM. XV, 2)

MODELOS: SIGLO I

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino con veteado gris.

Altura: 25,5 cm; ancho: h. 15,5 cm; profundidad: h. 17 cm

(Inventario nº 103); (Inv. Bover nº 101).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fractura que atraviesa la cabeza en diagonal y el rostro en sentido vertical desde la sien derecha hasta la barbilla. El basamento también muestra una rotura que surca horizontalmente el cuello de la estructura, así como un añadido en la zona inferior trasera.

Pequeña cabeza tallada bajo el cuello, seguramente, para ser acoplada a un busto, tal vez de diferente material.⁵²⁹ Identificada por Bover como un emperador romano⁵³⁰, Hübner constata que no se trata de ningún retrato en particular⁵³¹.

Esta escultura moderna presenta a un personaje de gesto enérgico y decidido. Se trata de una cabeza ancha y robusta, de corto cuello. En ella resalta el fruncimiento del ceño que da como consecuencia el arqueamiento de la zona ciliar, que en la raíz nasal produce dos profundas líneas que se aúnan y se elevan en una línea que divide en dos la frente del personaje. Bajo sendos arcos, se aprecian las inmensas órbitas oculares de las que, tanto los párpados superiores como inferiores, han sido destacados mediante líneas incisivas. La prominente nariz muestra un perfil arqueado y bajo ella, dos ligeras arrugas nasolabiales preceden a una boca de grandes dimensiones, constituida por rectos labios y a un turgente y abultado mentón. Las orejas, de grandes pabellones y gruesos hélix, destacan junto con el resto de elementos antes explicitados en un rostro de morfología redondeada.

Ataviado con una corona de laurel, el retratado muestra un peinado de pelo corto conformado por anchos mechones que desde la coronilla se extienden por el cráneo y que bajo la láurea asoma en forma de delgado flequillo acabado en línea recta y enmarcando la parte superior del rostro. El flequillo se compone de anchos mechones, algunos subdivididos en estrías adicionales, que parten desde la sien derecha en arcos curvados en ese sentido. En el centro, los mechones adquieren forma de "S", como si existiera un pequeño remolino. Prosiguen, no obstante, hacia la sien izquierda, donde se vuelven más superficiales y terminan en una puntiaguda patilla conformada por tres mechoncitos. La láurea se compone por parejas de hojas

⁵²⁹ Cfr., por ejemplo, con la serie de los Doce Césares del Museo del Prado, donación de Pío V, en los que se observa la combinación del mármol blanco de los retratos con bustos mármol de color (SCHRÖDER, 2001).

⁵³⁰ BOVER, 1845, p.113, nº 101.

⁵³¹ HÜBNER, 1862, p. 307, nº 796.

oblongas y lanceoladas alrededor de la rama que ejerce de diadema y en la que pueden observarse las drupas alternas, terminando en el centro simétrico de la efigie con sendos grupos de tres hojas convergentes.

La utilización de la corona de laurel conduce a pensar en el deseo del artífice de representar a un emperador, probablemente, como parte integrante de una serie suetoniana, a juzgar por las pequeñas dimensiones de la pieza. Estas series escultóricas se comenzaron a realizar a partir de la segunda mitad del siglo XV, presentando fallos hasta el siglo XVII por la dificultad a la hora de encontrar modelos antiguos en bulto redondo.⁵³² Las efigies numismáticas resultaron claves en la conformación de la iconografía de la retratística postantigua, especialmente en la representación de aquellos emperadores cuyas imágenes habían sido aniquiladas como consecuencia de la *damnatio memoriae*. En las monedas, era frecuente visualizar el perfil de los césares tocados con la láurea, a modo de atributo regio.

Las variaciones iconográficas existentes en los retratos que formaban parte de este tipo de series, en que, a menudo, el gusto del comitente desempeñaba un papel crucial,⁵³³ hacen difícil la tarea de la identificación, especialmente, si no existe ninguna inscripción o placa que acompañe a la escultura.

El cabello peinado hacia delante con mechones dispuestos regularmente sobre la frente aparece en algunos retratos modernos de Julio César. No obstante, éste se representa como una persona de mayor edad y de facciones muy delgadas,⁵³⁴ por lo que iconográficamente no encajaría con la escultura Despuig. La dinastía julio-claudia utilizó también este peinado, destacando, especialmente, el denominado "*coma in gradus fermata*" neroniano, el cual puede producir ondas similares en la terminación del flequillo⁵³⁵. A pesar de ello, la gestualidad de la testa de Mallorca contrasta con la idealización y serenidad propia de las efigies de los sucesores de Augusto.

Características como la cara redonda, el fruncimiento del ceño, la fuerte y redondeada barbilla, el carnoso labio inferior, las grandes orejas, así como el doble mentón o papada podrían encontrar parangón en los retratos de Otón. El cabello peinado hacia delante y la disposición del flequillo en forma de mechones ondulados y de carácter regular durante toda la frente, así como las patillas cortas y puntiagudas, podrían encajar también con la iconografía de este emperador.⁵³⁶

Existe un grupo considerable de retratos modernos de Otón, que fueron supuestamente elaborados a partir de las representaciones numismáticas como, por ejemplo, el del Palazzo Colonna⁵³⁷, con el que la escultura de Mallorca comparte la

⁵³² SCHRÖDER, 2001, p. 43.

⁵³³ PAUL, 1985, p. 434.

⁵³⁴ PAUL, 1981, p. 22-53.

⁵³⁵ HIESINGER, 1975, p. 120 ss.; BOSCHUNG, 1993 b, p. 76 y 77.

⁵³⁶ BERNOULLI, 1882, II, 2, p. 6-12, Lám. I, Fig. 5-8 y Lám. III y IV.

⁵³⁷ PICOZZI, 2010, p. 196-197, nº 34.

gestualidad del ceño, la carnosidad del labio inferior y las grandes orejas.⁵³⁸ Entre ellos destaca, también, la escultura de Meyerside County Art Galleries, procedente de Villa Mattei⁵³⁹, datada por Poulsen en el siglo XVIII⁵⁴⁰, con trabajo de la masa capilar muy parecido al de la cabeza Despuig, además de la semejante disposición de la láurea.

La exageración de los rasgos fisonómicos del ejemplar de Mallorca podría ser producto del interés por remarcar la personalidad del retratado.⁵⁴¹

En cuanto a la cronología de la pieza, la falta de documentación al respecto impide una datación certera. No obstante, lo más probable, es que se trate de una producción del siglo XVIII – inicios del XIX, a tenor del momento de creación de la colección.

⁵³⁸ Otros retratos de Otón elaborados, probablemente, a partir de las efigies numismáticas son el del Museu d'Arqueologia de Catalunya (KOPPEL, 2013, p. 316-317) o el del Palazzo Farnese (BURANELLI, 2011, p. 314, nº 9).

⁵³⁹ PAUL, 1985, p. 439, Fig. 444.

⁵⁴⁰ POULSEN, 1989, p. 18, Fig. 20.

⁵⁴¹ PAUL, 1985, p. 434.

24. TRAJANO (LÁM. XV, 3-4)

MODELOS: SIGLO II

CABEZA DEL SIGLO XVIII-XIX SOBRE BUSTO MODERNO

Mármol blanco de grano fino con veteado gris y pátina marrón.

Altura: 62 cm; ancho: h. 64 cm; profundidad: h. 30 cm; altura base: 16 cm.

(Inventario nº 27); (Inv. Bover nº 42).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fractura en el cuello.

Testa moderna del emperador Trajano⁵⁴² inspirada en los retratos del soberano del *Dezennalientypus*, creado con el propósito de conmemorar la celebración del décimo aniversario de su reinado y acontecida el año 108 d.C.⁵⁴³ Aunque se trata de su último tipo retratístico, la efigie de Trajano, sutilmente girada hacia la derecha, cobra un aspecto atemporal fundamentado en una mayor idealización de los rasgos faciales respecto a los retratos precedentes que lo acercan a la iconografía de sus predecesores julio-claudios.⁵⁴⁴ No obstante, son inconfundibles los alargados ojos con lacrimales y párpados móviles e inferiores trabajados, ligeramente abultados estos últimos, mientras los superiores dejan una estrecha banda bajo los arcos ciliares, en que se han inciso, levemente, las pilosidades. También puede ser observada la nariz de tabique ancho y terminación redondeada de la que parten unas pronunciadas arrugas nasolabiales que enmarcan una boca compuesta por finos y alargados labios y un profundo filtro o depresión sobre el labio superior, así como un prominente y redondeado mentón. La frente es estrecha como consecuencia del peinado, el *Strähnenfrisur*, en que finos y largos mechones falciformes se disponen desde la coronilla hacia delante colocándose de forma paralela y en sentido izquierdo en siete mechones que acontecen desde la sien izquierda hasta la mitad del ojo derecho, donde ejerce una especie de horquilla con tres pequeños mechones colocados de forma más rectilínea; los mechones, más largos y rectos, acaecen de manera regular sobre ambas sienes y acaban en patillas también rectas.

Las representaciones postantiguas del emperador Trajano, a diferencia de otros notables personajes y soberanos, no experimentaron un momento de mayor auge, siendo constante la proporción de ellas entre los siglos XVI⁵⁴⁵ y XVIII.⁵⁴⁶ No obstante,

⁵⁴² BOVER, 1845, p. 96, nº42; HÜBNER, 1862, p. 301, nº 737.

⁵⁴³ GROSS, 1940, p. 85 ss.; FITTSCHEN-ZANKER, 1985, p. 41, nº 42, Lám. 45-47; SINN, 2010, p. 156.

⁵⁴⁴ De los 35 ejemplares antiguos de este tipo se considera que el busto del British Museum de Londres es el mejor conservado (SINN, 2010, p. 156, Fig. 244 a-c).

⁵⁴⁵ Por ejemplo, busto de Trajano (Inv. E-172) procedente de la colección de Hurtado de Mendoza de anónimo italiano conservado en el Museo del Prado (CÓPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 194-195, nº 82).

⁵⁴⁶ Esto no ocurre en el caso de emperadores como Calígula, Geta, Lucio Vero y Caracalla, preferidos en el siglo XVI o Nerva, Nerón y Galba en el XVII (PAUL, 1985, p. 431).

la fecha de creación de la colección Despuig conduce a pensar que esta escultura, probablemente, fuera una creación del siglo XVIII – inicios del XIX. Encontramos otros ejemplos, cronológicamente coincidentes, de testas del emperador Trajano del *Dezennalientypus* en la colección Albani, donde completaba una estatua *thoracata* profusamente restaurada⁵⁴⁷, y en el Museo del Prado, de anónimo italiano, procedente de la colección de Felipe V⁵⁴⁸.

El busto, que no pertenece a la testa, hace gala del atuendo militar, una *lorica musculata* con escote rectangular, bajo el que se aprecia el tejido fruncido del *colobium* y decorada con un amplio ribete del que pende una palmeta dispuesta en la zona central del pecho y las *epomides* anudadas mediante una lazada en la parte superior de las tetillas, incisas mediante una circunferencia. En el nacimiento del brazo derecho se observan unas launas o lengüetas que dejan paso a los lambrequines rematados por flecos, mientras que el brazo contrario se halla cubierto por el *paludamentum* sujeto por una fíbula discoidal sobre el hombro. Cierra el busto en la zona inferior parte de lo que se interpreta como un *cingulum*.

Poulsen consideró el busto antiguo, a diferencia de la cabeza.⁵⁴⁹ En este sentido, la superficie ligeramente erosionada de la zona pectoral, así como la coloración amarillenta que ha adquirido, contribuyen a dotarlo de un aspecto antiguo. No obstante, cabe tener en consideración otros indicadores, puesto que esta apariencia envejecida podría explicarse por otros factores. Por ejemplo, la erosión podría haber obedecido al deseo de algún anticuario de hacer pasar la escultura por antigua o a los daños sufridos durante la vida de la pieza, como los provocados por una larga exposición al aire libre. Asimismo, la coloración amarillenta que ha adquirido la superficie podría deberse a la práctica llevada a cabo en los talleres de anticuarios conocida como “*invecchiamento*”, que tenía como objetivo dotar a las piezas escultóricas de un aspecto antiguo gracias a una pátina artificial.⁵⁵⁰

Las dimensiones del busto bien podrían encajar con las de los ejemplares antiguos de época adrianea – antoniniana, si bien existen una serie de elementos que no coinciden con las producciones antiguas de este período. La *lorica musculata* con el *paludamentum* replegado sobre el hombro se popularizó durante la época adrianea⁵⁵¹, adquiriendo variaciones durante la antoniniana, como los bordes deshinchados o el cruce del *paludamentum* por delante del pecho⁵⁵². El gran tamaño de esta capa militar quedaba reflejado en las representaciones escultóricas, en que se observa como uno de los extremos cae hasta la altura del pecho, una parte se dobla sobre el hombro mediante una fíbula y el resto cae por la espalda. Por el contrario, en el busto Despuig el tejido no adquiere el volumen ni la consistencia características, aparece una doblez

⁵⁴⁷ BOL (ed.), 1989-1998, II, p. 153-155, Lám. 92-94.

⁵⁴⁸ Inv. E-345 (CÓPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 372-373, nº 186).

⁵⁴⁹ POULSEN, 1971, p. 27.

⁵⁵⁰ MARCKS-JACOBS, 2013, p. 155.

⁵⁵¹ FITTSCHEN-ZANKER, 1985, I, p. 45; FEJFER, 2008, p. 248.

⁵⁵² FITTSCHEN-ZANKER, 1985, I, p. 77.

de aspecto redondeado y plano y no se representa el extremo que cae por el pecho. Tampoco queda reflejada la contundencia del cuero de los lambrequines sobre el brazo derecho y su contorno aparece desdibujado. Por otra parte, llama la atención la palmeta que decora el pecho, elemento muy inusual en este tipo de corazas, las cuales eran asiduamente representadas con una testa de Gorgona en el papel de *apotropeion*.⁵⁵³

A estas divergencias iconográficas y estilísticas, hay que sumar otras de orden estructural. La zona dorsal del busto de Mallorca queda demasiado abierta y el soporte no se acopla orgánicamente a la estructura.⁵⁵⁴ El tipo de corte ejecutado en el borde inferior resulta, también, atípico en comparación con los ejemplares antiguos, puesto que la línea que une el tronco a los brazos es demasiado regular y muestra poca inclinación. El ángulo de posición del brazo derecho aparece, también, mucho más abierto de lo habitual, como ocurre en otros bustos modernos, por ejemplo los de “S. Africanus” y “Annibal” de la Casa de Pilatos de Sevilla, obras, probablemente, del siglo XVI⁵⁵⁵.

En conclusión y pese a la apariencia antigua de la pieza, propiciada por la erosión y la pátina de la superficie, existen demasiados elementos que ponen en duda la cronología antigua de la pieza. Probablemente y a juzgar por el perfecto acoplamiento del cuello de la testa al nacimiento del mismo en el busto, cabe pensar que fue reaprovechado y el retrato de Trajano se realizó con posterioridad para completarlo. La falta de documentación al respecto y de elementos estilísticos concluyentes impiden concretar la cronología del busto más allá de apuntar que se realizó durante la época moderna.

⁵⁵³ Cfr. con busto *thoracato* con retrato del emperador Adriano del Palazzo dei Conservatori (Inv. 817) en FITTSCHEN-ZANKER, 1985, I, p. 44-46, Lám. 49-51 o con busto de la misma tipología con retrato de Antonino Pío del Museo del Prado (Inv. 123-E) en SCHRÖDER, 1993, p. 209-213, nº 58.

⁵⁵⁴ MÜLLER-KASPAR, 1988, p. 82-95.

⁵⁵⁵ TRUNK, 2012, p. 258-259, Lám. 5b y 73 c-d; p. 173-175, Lám. 5c y 20.

25. RETRATO PRIVADO FEMENINO (LÁM. XVI, 1-4)

ESCULTURA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO I

Mármol blanco de grano fino con veteado gris.

Altura: 65-66 cm; ancho: h. 53-58 cm; profundidad: h. 18-21 cm

(Inventario nº 134); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Nariz rota, además de ligeros repiques en la mitad derecha del rostro y oreja, así como laceraciones en el párpado izquierdo. Marcas de carbonización en la parte occipital del cráneo.

Este retrato femenino privado, no halla una correspondencia fehaciente con ninguna de las piezas inventariadas por Bover.⁵⁵⁶

La cabeza conserva el cuello, por donde ha sido fracturada, dificultando la averiguación del formato original de ésta.

Las marcas de quemaduras en la superficie marmórea nos induce a relacionar la escultura con los hallazgos realizados por el cardenal Despuig en Ariccia el año 1789.⁵⁵⁷

El ejemplar del Museu d'Història de la Ciutat de Palma va peinado con el *Melonenfrisur*, llamado así por la semejanza con la partición de tajadas de melón. La variedad aquí mostrada se corresponde con el tipo helenístico más clásico en que el cabello se divide en franjas que corren diametralmente desde el nacimiento de la frente hasta la nuca mostrando un relieve a modo de abotonadura y quedando recogido en un moño en forma de gajos de naranja en la parte posterior de la cabeza. Las tajadas acontecen simétricamente dispuestas siendo, en este caso, cinco y cinco a partir de una raya central y hasta la altura de las orejas, las cuales permanecen descubiertas.

El origen del *Melonenfrisur* se remonta al siglo IV ó V a.C. según los diversos autores. Sin duda, fueron las esculturas de la Gran y Pequeña Herculenses las que marcaron, en un principio, la moda de este peinado. Más tarde, con la dinastía ptolemaica, caracterizó los retratos de Cleopatra VII difundiéndose entre sus coetáneas hasta que la imagen de esta dinastía quedó denostada en el periodo augusteo y peinados más sencillos como el de Octavia marcaron nuevos parámetros. No obstante, el *Melonenfrisur* no dejó nunca de utilizarse, especialmente, pero no en exclusividad, por las mujeres más jóvenes. Paralelamente al tipo clásico helenístico, surgieron numerosas variantes que se proyectaron en el tiempo hasta la dinastía de

⁵⁵⁶ BOVER, 1845.

⁵⁵⁷ LUCIDI, 1796, p. 225.

los Antoninos.⁵⁵⁸ Esta continuidad en su utilización dificulta la aclaración cronológica de la pieza y otorga primacía a otras variables a la hora de establecer una datación aproximada.

En lo que atañe a los rasgos que caracterizan a la escultura, las facciones rezuman cierto halo de idealización. El espacio restante entre peinado y párpados es estrecho y alargado con una pequeña intrusión en el nacimiento central del cabello. Las cejas, arqueadas levemente, sin los arcos ciliares marcados, cobijan unos ojos no especialmente grandes que tienden a alargarse en sus extremos, con la pupila sin trabajar, los bordes de los párpados nítidamente señalados y el lagrimal perforado con un toque de trépano. La separación existente entre los ojos y la distancia respecto a los arcos ciliares, en los que también se aprecia como el nacimiento en la raíz nasal queda casi a la misma altura que la zona superior de la ceja, recuerda a los retratos de Livia del tipo Marbury Hall⁵⁵⁹, por ejemplo el busto de los Museos Capitolinos datado en época tardotiberiana-claudia⁵⁶⁰. Con él también comparte la morfología de la cara que se va estrechando conforme alcanza la barbilla. La cara aparece de manera muy plana, mostrando una epidermis tersa, sin apenas resalte en los pómulos, mientras la boca es pequeña con los labios gruesos de contorno difuminado. Observamos estas características, por ejemplo, en un retrato privado de época tardoaugustea, también en los Museos Capitolinos⁵⁶¹, así como en un retrato femenino de las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde de principios del siglo I d.C., con la parte frontal del cráneo peinada también con el *Melonenfrisur*⁵⁶².

⁵⁵⁸ ZIEGLER, 2000, p. 45-51.

⁵⁵⁹ BOSCHUNG, 1993, p. 43.

⁵⁶⁰ Inv. 144 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, III, p. 3-5, nº 3, Lám. 2-3).

⁵⁶¹ Inv. 861 (FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, III, p. 44, nº 51, Lám. 66-67).

⁵⁶² Inv. Hm 347 (KNOLL – VORSTER, 2013, p. 197-199, nº 39).

26. SAFO (LÁM. XVII, 1-2)

MODELOS: S. V a.C. A TRAVÉS DE LA ESTATUARIA ROMANA

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 38 cm; ancho: 28 cm; profundidad: h. 16 cm

(Inventario nº 76); (Inv. Bover nº 60).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Perfecto estado de conservación.

Busto neoclásico identificado por Bover como una representación de la poetisa Safo.⁵⁶³ Higgs lo consideró una versión realizada por el escultor y restaurador del cardenal, Luigi de Melis, a partir del modelo de Cleopatra VII expuesto hoy en los *Staatliche Museen de Berlín*⁵⁶⁴, alegando similitudes en la escala y las facciones del rostro, que se verían incrementadas por el hecho de que las posibles restauraciones de la cabeza berlinesa llevadas a cabo en la nariz y la parte izquierda del peinado, además del busto añadido con túnica clasicista, habrían podido ser ejecutadas por la misma mano que la escultura de Mallorca.⁵⁶⁵ A nuestro parecer, aunque las similitudes entre las facciones del rostro de las dos figuras podrían establecerse, atendiendo sobre todo a la nariz, que bien podría deberse a la ejecución de un mismo artífice en la consecución del busto que aquí nos ocupa y en las restauraciones proferidas a la cabeza de Cleopatra VII, esta comparación no resultaría determinante para proponer la cabeza de la reina de Egipto como único modelo del busto de Mallorca, dada la excesiva idealización de la cabeza de Safo. Por otra parte, la semejanza en las proporciones entre ambas no dejan de ser habituales en este tipo de formato. El hecho de no poder apoyar sin reticencias la hipótesis de la cabeza de Cleopatra como modelo para la de Mallorca radica en el hecho de que el escultor neoclásico abandona todos los elementos iconográficos que pudieran servir como nexo entre ambas esculturas y los paralelismos fisonómicos, como único elemento, resultan insuficientes para constatar la tesis de Higgs.

El busto de Mallorca muestra un cabello ondulado, a diferencia de los rizos de la cabeza de Berlín, recogido en un moño bajo situado encima de la nuca e intuido de manera volumétrica bajo el *sakkos*, que cubre todo el cabello y se anuda con un lazo en la parte posterior del cráneo. Tan solo asoman pequeños mechones en la frente,

⁵⁶³ Según el testimonio de Bover, la identificación como Safo se debe a la figuración de la escultura con dicho nombre en el catálogo enviado por Despuig del museo (BOVER, 1845, p. 102, nº 60). Hübner sólo se limita a comentar que se trata de una obra moderna (HÜBNER, 1862, p. 303, nº 755).

⁵⁶⁴ Vid. nota 230.

⁵⁶⁵ HIGGS, 2001, p. 204-207.

patillas y nuca. El tocado se completa con una corona de laurel, atributo que exaltaría su condición de poetisa.

El establecimiento de paralelos con otras representaciones escultóricas de la poetisa de Mytelene no son concluyentes, ya que poco se conoce de su apariencia.⁵⁶⁶ Entre las representaciones antiguas atribuidas a Safo destacan el herma de Villa Albani, acompañada de una inscripción de caracteres griegos con su nombre,⁵⁶⁷ la cabeza del Museo Nazionale Romano⁵⁶⁸ y el busto del Museo Nazionale de Nápoles⁵⁶⁹, aunque ninguna de estas identificaciones goza del total beneplácito por parte de los estudiosos. Las dos primeras han sido datadas como copias romanas que parten de un original griego del siglo V a.C. y constituyen el modelo escultórico más célebre de la poetisa, como así lo reflejan las múltiples copias derivadas de éste de época moderna.⁵⁷⁰ En ellos observamos como atributo constante la utilización del *sakkos*, aunque este elemento no es exclusivo de las representaciones de Safo⁵⁷¹. Sin embargo, la conjunción del *sakkos* con la corona de laurel no queda atestiguada en ninguna representación femenina conservada perteneciente a la estatuaria clásica. Se trataría, más bien, de una creación moderna, una nueva combinación de elementos clasicistas como resulta habitual en muchas obras neoclásicas.⁵⁷² De esta manera, el escultor del busto encarna la figura de la poetisa en una mujer de aspecto juvenil y belleza atemporal de facciones idealizadas, ataviada con una túnica clásica y tocada con el *sakkos*, que tanto podría inspirarse en el célebre modelo de Safo conservado en Roma, en alguna de las versiones modernas de la misma, o simplemente en otras representaciones femeninas neoclásicas que hacían uso del mismo tocado como un elemento más de evocación del clasicismo. Por otra parte, la corona de laurel, debido a sus connotaciones líricas, de sobra conocidas, habría supuesto el toque distintivo

⁵⁶⁶ Incluso las fuentes clásicas son contradictorias al respecto, ya que mientras algunos la describen como una mujer bella, en el caso de Alkaios, otros, como Ovidio, dicen de ella que le fue negada esta virtud (vid. RICHTER, 1965, p. 70-72.).

⁵⁶⁷ La autenticidad de esta pieza ha sido puesta en duda por algunos investigadores y la inscripción no es un hecho concluyente para certificar una datación antigua puesto que podría haber sido añadida posteriormente. (Vid. BOL, 1989-1998, I, p. 456-458, nº 148, Lám. 262-263).

⁵⁶⁸ La cabeza, inventariada con el número 65167, provendría originalmente del *Museo Kircheriano* y se habría identificado como una representación de la poetisa en relación con las semejanzas establecidas con el ejemplar de *Villa Albani* (Vid. FELLETTI, 1953, p. 13, nº 5) aunque su autenticidad ha sido puesta en duda pudiendo consistir una versión moderna de la Safo Albani, al igual que el ejemplar de Madrid (VV.AA, 1999, p. 48; CACCIOTTI, 2001, p. 180).

⁵⁶⁹ El busto proveniente de la *villa herculanense* de los Pisones, obra romana que partiría de un original del s. IV a.C., ha sido atribuido a Safo, mas esta atribución no tiene ninguna base iconográfica. Se trata de un busto de facciones idealizadas con el cabello ondulado, recogido en un moño bajo y tocada con una cinta a modo de diadema. Por ello, a través de él, es difícil el establecimiento de paralelos iconográficos. (Vid. MAIURI, 1957, p. 69).

⁵⁷⁰ Pongamos como ejemplo el busto conservado en el Museo del Prado de Madrid que reproduce con exactitud la cabeza de Roma. Este busto está inventariado con el número 392 y, según Paul, habría que datarlo en época moderna (Vid. PAUL, 1981, p. 157-158; PAUL, 1985, p. 422).

⁵⁷¹ El *sakkos* fue profusamente utilizado tanto en la Antigüedad como en las representaciones neoclásicas que remitían con él a una estética clasicista. Vid. como ejemplo el relieve del escultor neoclásico Thorvaldsen, La Virgen con Jesús y San Juan niño, en que la Virgen va tocada con el *sakkos*, en vez de con un velo. (DI MAJO, JORNAES Y SUSINNO, 1989, p. 13).

⁵⁷² Observamos también esta nueva combinación aplicada en el tondo relivario *La Noche* del escultor neoclásico Thorvaldsen (DI MAJO, B. JORNAES Y S. SUSINNO, 1989, p.163 y 165).

para remarcar la elocuencia e intelectualidad del personaje, de la misma manera que podemos observar su utilización, ya desde época moderna, en la restauración de esculturas que representan a las Musas⁵⁷³; de hecho, no cabe olvidar, que Platón calificó a la poetisa de décima musa.

Safo, a diferencia de la filósofa Aspasia, fue una figura muy conocida y representada con asiduidad desde el siglo XVI⁵⁷⁴, constituyendo un modelo a imitar por su virtuosismo entre las mujeres y gozando de admiración por parte de los hombres. Algunos de los ejemplos más destacados de representaciones de la poetisa dentro del Neoclasicismo los encontramos en la obra de Canova en su serie de bustos ideales.⁵⁷⁵

⁵⁷³ Por ejemplo ver la escultura de Urania en los Museos Vaticanos a la que fue añadida una nueva cabeza tocada con corona de laurel. (ANDREAE, II, 1995, p. 789).

⁵⁷⁴ Por ejemplo, el busto procedente de la colección del Marqués del Carpio conservado en el Museo del Prado (E-392) en CACCIOTTI, 1994, p. 152-153; CÔPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 264-265.

⁵⁷⁵ HONOUR, 1991, p. 193-200, p. 193-199; MELLINI, 1999, p. 267.

27. ASPASIA (LÁM. XVII, 3-4)

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 51 cm; ancho: 26 cm; profundidad: h. 22 cm

(Inventario nº 25); (Inv. Bover nº 21).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Perfecto estado de conservación.

Herma de Aspasia de Mileto⁵⁷⁶ que copia la representación de la filósofa hallada en las excavaciones promovidas por Pío VI y dirigidas por Giovanni Corradi⁵⁷⁷ en el antiguo *castrum novum*, hoy la Torre de Chiaruccia, en las proximidades de Civitavecchia⁵⁷⁸ el año 1777.⁵⁷⁹ La única representación antigua de Aspasia conservada hasta el momento es este herma⁵⁸⁰, hoy expuesto en la Sala de las Musas de los Museos Vaticanos en Roma⁵⁸¹, considerado obra romana del siglo II d.C.⁵⁸² que copia un ejemplar de época clásica.⁵⁸³ Tampoco existe ninguna mención de representaciones escultóricas de la filósofa en las fuentes clásicas.⁵⁸⁴

Si analizamos detenidamente ambos hermas observamos un fidedigno seguimiento de cada detalle en la realización del ejemplar de Mallorca que ha tenido en cuenta aspectos determinantes en la atribución, como el trabajo del cabello y los pliegues de los tejidos, además de las facciones regulares e ideales y, por tanto, poco concluyentes a la hora de determinar un tipo individualizado. El rostro de ojos oblicuos enmarcados por los párpados que concluyen alargados dejando un corto espacio entre sienes y peinado, la pequeña barbilla y el prominente labio inferior son algunos de los rasgos que se repiten en el herma del cardenal Despuig. Sin embargo, los elementos que apuntan con mayor firmeza a la reproducción del ejemplar de Pío VI son los pequeños botones del peinado que sobresalen de la línea de arranque del cuero cabelludo en la frente, siendo los más prominentes, partiendo desde el centro, el

⁵⁷⁶ BOVER, 1845, p. 86-87, nº 21; HÜBNER, 1862, p. 297, nº 716.

⁵⁷⁷ SPINOLA, 1996 - 2004, II, p. 225.

⁵⁷⁸ VISCONTI, 1824, I, p. 292.

⁵⁷⁹ El herma de Aspasia se habría hallado junto a otras esculturas entre las que destacan una representación de Príapos, un perro y dos esculturas *torachati*. (SANDE, 1992).

⁵⁸⁰ También se quiso ver la representación de la filósofa Aspasia en un relieve bronceo en un cofre, acompañada por Sócrates y Eros, conservado en Nápoles, aunque, al no presentar rasgos retratísticos, la representación carece de interés iconográfico y su identificación es dudosa (RICHTER, 1965, I p. 154-155).

⁵⁸¹ El herma vaticano de Aspasia está inventariado con el número 272 (RICHTER, 1965, I, p. 154-155).

⁵⁸² El herma fue restaurado, tras su hallazgo, por Gaspare Sibilla en la zona nasal y poco más (SPINOLA, 1996 - 2004, II, p. 225).

⁵⁸³ Según los autores la datación del original griego difiere entre los siglos V y IV a.C., teniendo en cuenta las variaciones cronológicas para el comienzo de la utilización del *Melonfrisur* (SANDE, 1992).

⁵⁸⁴ RICHTER, 1965, I p. 154-155.

cuarto a la izquierda y el tercero a la derecha, siguiendo la visión del espectador. También concluyentes son los pliegues del peplos y del velo, reproducidos con exactitud en el herma de Mallorca, así como la asimetría en las espaldas del mismo, provocadas por la ligera elevación del hombro izquierdo respecto al derecho. Este hecho es atribuido en el ejemplar de los Museos Vaticanos a una posible copia romana de una representación sedente de la filósofa del periodo clásico⁵⁸⁵ y constituye uno de los rasgos diferenciales de la escultura en cuestión⁵⁸⁶ que han sido reproducidos también en el herma de Aspasia conservado en Mallorca. Como detalle final, señalar la disposición de una inscripción de caracteres griegos en la base del herma con el nombre de la filósofa, exactamente igual que sucede en el ejemplar de Roma.⁵⁸⁷

Aunque no se ha llegado a un consenso sobre la identificación del herma de Roma como un retrato de la que fuera amante de Pericles⁵⁸⁸, lo que queda claro es que el Papa Pío VI la tenía como Aspasia de Mileto y de esta manera quedó plasmado en la musealización de la pieza, ganándose la dignidad de su disposición en la Sala de las Musas con los demás retratos de filósofos, justo al lado de Pericles, como así nos describe E. Q. Visconti en su compilación sobre hombres ilustres de la Antigüedad.⁵⁸⁹ De hecho, el formato de herma, reservado tradicionalmente a pensadores y poetas, refuerza esta dignidad⁵⁹⁰ equiparándola al resto de *virii illustres* en calidad de su intelectualidad, dejando a un lado los atributos que pudieran destacar su femineidad y poniendo de manifiesto el decoro del personaje a través de la cabeza semivelada y el peplos.⁵⁹¹

Además de constituir, el herma vaticano, el único ejemplar conocido de una reproducción escultórica de Aspasia, tampoco encontramos otras obras posteriores a él ni réplicas del mismo que corroboren un importante papel como modelo tras su descubrimiento. Sin dejar de lado una posible predilección personal por parte del cardenal o del artífice respecto a la escultura en cuestión y, teniendo en cuenta que la exposición escultórica del Papa gozaba de gran admiración y resultaba objeto de

⁵⁸⁵ Lippold pensó que el herma fue posiblemente copiado del relieve erigido sobre la tumba de la filósofa de Mileto (LIPPOLD, 1936, p. 82-84).

⁵⁸⁶ SCATTOZZA HÖRICH, 1986, p. 95.

⁵⁸⁷ VISCONTI, 1824, I, p. 192.

⁵⁸⁸ G.M. Richter apunta que el herma vaticano reproduciría el retrato de otra mujer con el mismo nombre que la filósofa aludiendo a la inexpresividad y simplicidad del herma hallado en la Torre de Chiaruccia, de fisonomía generalizada, que contrastaría con las descripciones que ofrecen las fuentes clásicas que destacan como mayor atractivo de Aspasia su animada expresión (RICHTER, 1965, I, p. 154-155).

⁵⁸⁹ VISCONTI, 1824, I, p. 191-193.

⁵⁹⁰ FEJFER, 2008, p. 229.

⁵⁹¹ Encontramos un posible paralelo en el herma inventariado con el número 6188 del Museo Nazionale de Nápoles, proveniente de una galería de hermas de poetas y filósofos hallados en el jardín de la Villa dei Papyri en Herculano. Se trata de una copia romana de un retrato helenístico temprano que ha sido atribuido a una sacerdotisa e incluso a una figura de carácter regio (LORENZ, 1965, p. 15-16, Lám. IX; SMITH, 1988, p. 157, nº 8, Lám. 9). No obstante, la idealización de sus rasgos aleja cualquier hipótesis sobre su identificación y tan sólo el formato adoptado y la ubicación entre representaciones de *virii illustres* con la sola presencia femenina de un herma de Minerva otorgan a la pieza un distinguido papel acorde con la esfera de la intelectualidad.

estudio para todos los artistas que llegaban a Roma para realizar el *Grand Tour*, no debemos olvidar que el hallazgo del herma de Aspasia había acaecido recientemente, el año 1777 y, por ello, quizás, fuera puesta en él la atención del escultor o del propio cardenal Despuig, que compartía con el papa Pío VI su afición arqueológica.

28. LIVIA (LÁM. XVIII, 1-2)

MODELOS: SIGLO I

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol negro sobre busto de alabastro

Altura: 34 cm; ancho: h. 32 cm; profundidad: h. 19 cm

(Inventario nº 49 a); (Inv. Bover nº 34).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fisura entre la cabeza y el cuello, rotura en la parte izquierda de la barbilla y la nariz y el fragmento izquierdo del *nodus* añadidos.

El presente busto⁵⁹² se nos ofrece como una versión moderna de un retrato de la emperatriz Livia, como así lo indican los particulares rasgos fisonómicos que se realzan en él. Éstos son ojos grandes, boca pequeña con labios curvos,⁵⁹³ una vigorosa nariz con un notable saliente sobre la punta y una pequeña, pero prominente, barbilla.⁵⁹⁴ El peinado, adaptación de uno de los *typoi* mostrados y difundidos por las mujeres de la casa imperial en el período julio-claudio, reforzaría esta identificación, por otra parte lógica teniendo en cuenta la envergadura que poseía la retratística de emperadores y emperatrices, sobre todo de reinados emblemáticos como el de Augusto, en detrimento de otros personajes de la casa imperial menos conocidos.⁵⁹⁵ En él, el cabello se separa en tres bandas, una central y dos laterales; de la parte central sobresale una gran masa de cabello plegada sobre la frente a modo de *nodus*, quedando el resto de cabello peinado hacia atrás y disponiéndose a través de una trenza que se va estrechando hasta llegar a la coronilla. Dos bandas laterales se sitúan de manera vertical quedando recogidas en un moño bajo cubierto con dos mechones de cabello que, alrededor del rostro, adquieren volumen y quedan enrollados con un movimiento ascendente y semicircular, dejando libres dos pequeños mechones delante de las orejas. La parte posterior del cráneo permanece sin trabajar, a excepción del moño bajo y los mechones cortos de pelo que sobresalen por la parte inferior del cráneo.

⁵⁹² BOVER, 1845, p. 92, nº 34; HÜBNER, 1862, p. 200, nº 279).

⁵⁹³ Ambos, símbolos de belleza que hereda de Arsinoe II y III que influyen como modelos helenísticos, al igual que ocurre con los rasgos de Alejandro en el retrato masculino (BARTMAN, 1999, p. 39).

⁵⁹⁴ BARTMAN, 1999, p. 5.

⁵⁹⁵ Hacemos notar la problemática existente entre los retratos de Octavia, hermana de Augusto, y Livia. No obstante, deducimos que ésta tan sólo atañe al estudio de ejemplares antiguos, ya que los escultores modernos versionarían los retratos de Livia, como figura clave en el desarrollo del Imperio, siendo ella el personaje femenino más conocido de su dinastía y restando protagonismo a otras mujeres de la casa imperial (sobre la visión de los retratos de Livia a lo largo de la historia vid. BARTMAN, 1999, p. 7-10). A nuestro parecer, la posibilidad de que en épocas posteriores se tuvieran retratos privados o de otros miembros de la dinastía como representaciones de la emperatriz y, por tanto, se tomaran como modelos erróneos es, sin duda, más que probable, pero no resta intencionalidad en el momento de escoger al personaje. A tenor de este hecho cabe mencionar los retratos de Pseudo-Vitelio.

Por lo que respecta al rostro, el *nodus* frontal acentúa su forma ovalada, los pómulos sobresalen ligeramente y la barbilla es redondeada y preeminente. Los arcos ciliares se muestran largos y agudos partiendo de las aristas de la nariz hasta llegar a las sienes. La órbita de los ojos es prominente y sobresale de los párpados en un movimiento ascendente que confluye ópticamente con la terminación de las cejas. La pupila y el iris se muestran trabajados. En lo que se refiere a la nariz, su base es alta, recta y estrecha, de forma ligeramente redondeada, el tabique es delgado y arranca al lado de las glándulas lacrimógenas a modo de ángulo agudo. La parte restante entre nariz y labios es larga, con la superficie central hundida como consecuencia del filtro del labio superior. Aunque la boca es de dimensiones reducidas, los labios se muestran gruesos y definidos.

Aproximadamente, son cien los retratos antiguos de Livia que han sobrevivido hasta la actualidad.⁵⁹⁶ Gross reconoce cuatro grupos en la iconografía de la emperatriz. Éstos son el “tipo Albani-Bonn”, datado entre el 30 y el 20 a.C. y, por tanto, los primeros ejemplares de la retratística de Livia que coincidirían con la época del Triunvirato; por otra parte, el retrato con guedejas comprendido entre el 20 y el 10 a.C.; al período transcurrido entre el año 10 y el 1 a.C. correspondería el *Nodustypus*, que perviviría, incluso rebasando el límite del 14 d.C. y, por último, el “tipo de Salus” que coincidiría con el reinado de Tiberio.⁵⁹⁷ Por su parte, D. Boschung distingue los tipos “Marbury Hall”, “Copenhague 615” y el *Cerestypus*.⁵⁹⁸ Las variantes en las agrupaciones son casi tantas como estudiosos se han enfrentado al tema, tendiendo la escuela alemana a distinguir mayor variedad de tipos y la escuela inglesa a simplificarlos y admitir variantes dentro de ellos.

Siguiendo a Fittschen y Zanker,⁵⁹⁹ dentro de los retratos peinados con el *nodus*, distinguimos también algunas variantes. Básicamente son tres. El *Faiyumtypus* o “tipo de Copenhague 615”⁶⁰⁰, en que predomina una forma facial oval regular, con pómulos enfatizados, ojos grandes, el izquierdo dispuesto más alto en la cara, nariz de perfil aquilino, frente delgada y arqueada y boca pequeña con labios curvos; el *nodus* se presenta aquí más alto y pesado y las ondas que enmarcan el rostro fluyen más sueltas y se dividen en tres secciones curvándose hacia atrás sobre las orejas; el moño aparece dividido lateralmente y se sostiene con una triple trenza. Son destacables pequeños mechones en forma de *comma* que caen sobre la frente.⁶⁰¹ En segundo lugar, el ya mencionado “tipo Albani-Bonn”⁶⁰², considerado por algunos miembros de la escuela inglesa, como Elisabeth Bartman como una versión

⁵⁹⁶BARTMAN, 1999, p.11.

⁵⁹⁷GROSS, 1962, p. 85-105.

⁵⁹⁸BOSCHUNG, 1993 b, p. 45-47.

⁵⁹⁹FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, III, p. 1-2.

⁶⁰⁰FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, III, p. 2, nota 6.

⁶⁰¹BARTMAN, 1999, p. 145.

⁶⁰²FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, III, p. 2, nota 3.

simplificada del “tipo de Faiyum” y tenido como el retrato más temprano de Livia;⁶⁰³ en él, la diferencia clave respecto al *Faiyumtypus* es la disposición que adquieren las ondas que enmarcan el rostro, que en estos ejemplares se sustituyen por bandas de cabello onduladas que corren paralelas a las sienas, repitiendo únicamente la S curva de la onda más alta que llena el espacio sobre las orejas.⁶⁰⁴ Otra variante la constituirían los retratos cercanos al ejemplar de Marbury Hall⁶⁰⁵, caracterizados por un *nodus* liso y ancho que se afila en una trenza desde la coronilla hasta el moño envolviendo a éste con tres vueltas y quedando dividido en dos partes; las ondas laterales se agrupan en claras *comma* torsionándose en la sección media. Por lo que respecta a los rasgos faciales, la forma del óvalo del rostro se presenta algo alargada, los ojos son estrechos y la frente de una marcada horizontalidad.

El busto conservado en Mallorca no sigue fielmente ninguno de estos tipos, pero detalles en su ejecución indican que sí toma un ejemplar concreto como modelo, aunque algunos de los elementos que pormenorizaremos más adelante nos inducen a pensar que pudieran intervenir en la creación de la pieza mallorquina otros modelos desconocidos simultáneamente o que el artista realizara una versión, bien por voluntad propia o por la imposibilidad de un contacto directo con la pieza. A tenor del aspecto general que presenta la escultura, parece que se tomó como modelo el busto de basalto de la Villa Albani, en Roma.⁶⁰⁶ Inventariado con el número 671⁶⁰⁷, este busto ha sido considerado por los estudiosos como una de las representaciones más tempranas de la emperatriz, por constituir el ejemplo más simplificado en lo que respecta al peinado.⁶⁰⁸ Pero es, sin duda, la particularidad del material en que fue realizado, basalto verdoso, lo que distingue a esta pieza. La utilización del basalto ha sido interpretada por autores como Belli Pasqua o Pergola como una alusión al poder detentado por Roma y su emperador en territorio egipcio tras vencer en la batalla de Actium. Este material, extraído de las canteras de Uadi Hammamat, situadas en el desierto oriental egipcio, había estado reservado desde antaño a la representación de faraones y divinidades. Augusto y sus sucesores julio-claudios pusieron esta tradición al servicio de la iconografía imperial exaltando el nuevo poder reinante y el sometimiento del pueblo vencido,⁶⁰⁹ dentro del programa de propaganda augustea.⁶¹⁰ No es casualidad que el material elegido en el busto de la colección del cardenal

⁶⁰³ En torno a él se agrupan los ejemplares del Louvre, Villa Albani, Boloña, Bonn, Cambridge, Compiègne, Glanum, Roma, Samos, Velia y Túnez (BARTMAN, 1999, p. 219).

⁶⁰⁴ Bartman atribuye esta simplificación del peinado de las bandas laterales que enmarcan el rostro a unas obras determinadas, como los ejemplos de Villa Albani y el Louvre, que por la dureza del material empleado, basalto, y la dificultad que por ello planteaba un modelado fluido, habrían requerido la simplificación de algunos elementos que, por otra parte, habrían resultado imperceptibles cuando el retrato fuese colocado en un nicho o junto a la pared, produciéndose un efecto óptico que acercaría estas ondas con las más trabajadas de otras esculturas (BARTMAN, 1999, p. 219).

⁶⁰⁵ FITTSCHEN-ZANKER, 1983-1985, III, p. 2, nota 7.

⁶⁰⁶ Sobre Villa Albani y su posterior adquisición por parte de Clemente XII para el Museo Capitolino vid. DEBENEDETTI, E., 2000, p. 243-267 y ARATA, 2008, p. 64-65.

⁶⁰⁷ Inv. 671 (BOL (ed.), 1989-1998, IV, p. 388-392, Lám. 219-22; BERNOULLI, 1882, p.112).

⁶⁰⁸ WINKES, 1988, p. 555-561.

⁶⁰⁹ BELLI PASQUA, 1995, p. 69-74; PERGOLA, 2002, p. 321-322.

⁶¹⁰ Cfr. ZANKER, 2002.

Despuig sea un tipo de mármol negro.⁶¹¹ La rareza de la pieza Albani resultaba muy atractiva en el siglo XVIII, como lo eran los minerales y gemas y, más aún si cabe, las esculturas realizadas en todo tipo de materiales exóticos y preciados como el basalto o el pórfido.⁶¹² A tenor de este hecho, cabe la alusión al comentario expuesto por Winckelmann el 1762 en su *Ammerkungen über die Baukunst Alter*, en la que, a propósito de la belleza y la relación que con ella guarda el color, destacando y realzando sus formas, menciona como “*el color del basalto negro y verde no son desventajosos en la belleza de las cabezas antiguas*” y como ejemplo cita “*la hermosa cabeza de mujer de esta última clase de piedra que se conserva en la Villa Albani que no podría ser más bella si fuese de mármol blanco.*”⁶¹³

En el caso de la escultura de Mallorca, cabe suponer que ante la imposibilidad de poder esculpir un busto en basalto, se habría recurrido a un material más asequible que tuviera un ligero parecido en el color y que, además, no presentara las dificultades de una labra en un material de extrema dureza como éste. Se habría decidido, además, encastar la cabeza en un busto de alabastro semejante al expuesto en Villa Albani.⁶¹⁴

El busto de Mallorca muestra elementos afines con la escultura Albani, como una ligera angulosidad en elementos como la arcada de las cejas, la nariz, los labios y la zona naso-labial, así como el sobresaliente mentón y, en lo que respecta al peinado, el trabajo superficial mediante líneas paralelas y regulares del cabello a ambos costados de la cabeza dejando la banda central posterior lisa, los mechones abundantes recortados en la nuca, más pesados que en los retratos marmóreos de la emperatriz, el moño enrollado con dos vueltas de cabello y sin ser dividido internamente, como sí ocurre en ejemplares más tardíos y, en definitiva, un trabajo más superficial y simplificado en el peinado, parecen concordar en ambos, ateniéndonos, claro está, a las limitaciones que en la pericia pudiera presentar el artífice del busto de Mallorca.

No obstante, a pesar de que existan éstas características similares entre el busto de Mallorca y el de Roma, otra serie de componentes que difieren en la consecución de ambos impiden afirmar taxativamente que el modelo tomado para este busto fuera únicamente el de Villa Albani, ya que a él se han añadido elementos del peinado procedentes de los otros *typoi* de la emperatriz Livia. Éste hecho, como antes hemos apuntado, tal vez pudiera deberse a la imposibilidad de una visión directa del modelo, a una variación querida por el artífice, recurriendo a los elementos que se asociaban con la iconografía de la emperatriz o al hecho de que se hubieran seguido varios

⁶¹¹ Un futuro análisis del material pétreo tal vez aportaría más datos sobre la datación de la pieza, pudiendo aclarar si se trataba de un tipo de material asequible en los siglos XVIII y XIX.

⁶¹² Son frecuentes las imitaciones de retratos de miembros de la familia julio-claudia en materiales preciados, como los ejemplos de Calígula en los *Musei Capitolini*, Agripina o Gaio Cesar. (BELLI PASQUA, 1995).

⁶¹³ WINCKEMANN, 1762, p. 124.

⁶¹⁴ Aunque el busto de Villa Albani es de tonos rojizos, quizás pórfido o *rosso antico*, el contraste entre el material de la cabeza y el busto existe en ambos, así como el modelado de la túnica elegida para cubrir el busto es semejante.

modelos simultáneamente. Así pues, las diferencias sustanciales que encontramos respecto al busto de Villa Albani son la manera en que se disponen las dos bandas laterales que enmarcan el rostro, que se acercan más al *Faiyumtypus* en que se aglutinan representaciones posteriores de la emperatriz⁶¹⁵ y, por otra parte, el trabajo de la parte superior del cráneo, tras el *nodus*, con finas líneas regulares que indican el cabello y la indicación de la trenza que aparece en los ejemplares agrupados bajo el “tipo Marbury Hall”.

Estas variaciones, junto a otros detalles, inciden en la manufactura moderna de la pieza. El artífice, que no ha discernido entre tipos iconográficos, ha indicado la trenza de la parte superior del cráneo como un elemento independiente del peinado, sin relación alguna con el *nodus* que debería haberse mostrado tirante y más plano como en los ejemplares del “tipo Marbury Hall”. Sin embargo, el *nodus* aparece más abultado de lo habitual incidiendo en un alargamiento del rostro cuando en los retratos de Livia, al contrario, se enfatizaba la horizontalidad en *nodus* y frente.⁶¹⁶

Por otra parte, el labrado de las pupilas y el iris de los ojos, que no aparece hasta el siglo II, así como el trabajo del cabello, dotan a la pieza de un acabado moderno.

Si buscamos paralelos para el busto de Mallorca, debemos apuntar la existencia de otra cabeza basáltica de la emperatriz proveniente de la colección Fould y adquirida por el Museo del Louvre en 1860.⁶¹⁷ Aunque tradicionalmente se ha agrupado dentro del “tipo Albani-Bonn”, algunos autores como Gross⁶¹⁸ indican una datación moderna, atendiendo al parecido innegable con el busto de Villa Albani, una fisonomía de líneas excesivamente nítidas, un modelo plástico muy buscado y psicológico, así como el origen dudoso de la pieza.⁶¹⁹ De confirmarse su manufactura moderna, la hipótesis de considerar el busto de Villa Albani como uno de los modelos para la escultura de Mallorca cobraría aún más fuerza.

⁶¹⁵ Como ejemplo citar los bustos marmóreos de Faiyum y Arsinoe.

⁶¹⁶ Éste hecho se contempla en casi todos los retratos de Livia, no obstante, el ejemplar de Atenas sí muestra un *nodus* más abultado de lo habitual, aunque la totalidad de argumentos aquí presentados apuntan en el ejemplar de Mallorca a que el motivo de éste no es una versión provincial, sino una manufactura moderna.

⁶¹⁷ La referencia de la cabeza es MA1233 (DE KERSAUSON, 1986, p. 98-99).

⁶¹⁸ GROSS, 1962, p. 95.

⁶¹⁹ Mientras DE KERSAUSON considera este retrato como un original contemporáneo a la emperatriz, LIPPOLD lo sitúa en época adrianea por el escaso realismo, ZANKER la tiene como una réplica problemática de la cabeza Albani y BELLÍ PASQUA cree que la superficie está demasiado pulida para poder ofrecer un juicio definitivo acerca de la datación (KERSAUSON, 1986, I, p. 98-99; LIPPOLD, 1923, p. 144-145; ZANKER-FITTSCHEN, 1983-1985, III, p. 2; BELLÍ PASQUA, 2002, p. 70-71).

29. RELIEVE FUNERARIO CON RETRATO FAMILIAR (LÁM. XVIII, 3-4)

ESCULTURA DE INICIOS DEL SIGLO II.

Mármol blanco de grano fino von veteadado gris y pátina marrón.

Altura: 65-66 cm; ancho: h. 53-58 cm; profundidad: h. 18-21 cm

(Inventario nº 110); (Inv. Bover nº 105).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La estela ha sido seccionada por la parte superior, así como en los flancos laterales. La superficie de los rostros ha sido pulida, aunque aparece una ligera erosión en las mejillas izquierdas de ambas figuras. En la restauración se añadieron la nariz, así como las barbilla en sendos retratos. Se ha completado, también, el costado izquierdo del relieve con parte del busto de la niña. Se conservan restos de policromía marrón en el cabello de ambas retratadas.

Esta pieza pertenece al grupo *N* de Kockel, el cual aglutina los relieves funerarios romanos del siglo II d.C..⁶²⁰ Presenta el retrato de una mujer de edad adulta acompañada por una niña,⁶²¹ entre las que existe, muy probablemente, una relación materno-filial. Es posible que, flanqueando a la pequeña por la izquierda, se encontrara el retrato paterno,⁶²² actualmente perdido.⁶²³ Quizás el mal estado de la zona izquierda de la estela, a juzgar por las erosiones de las mejillas, llevó a prescindir del mismo.

La mujer va vestida como una matrona romana, es decir, con *stola* y *palla*. Mientras la *palla* crea en la región pectoral dos pliegues diagonales producidos por el fruncimiento del *cingulum*, el plegado de la *stola* se aprecia, casi rectilíneo, cayendo por el hombro izquierdo, mientras envuelve la espalda y queda recogida por el antebrazo derecho. El peinado que luce se articula en base a una raya central alrededor de la cual se han acometido profundas ondulaciones conseguidas con el rizador, así como una trenza de cabello recorre la cabeza a modo de diadema. Este peinado, que recuerda al póstumo de la emperatriz Marciana, es conocido como el *Wellenfrisur* y fue utilizado tanto en los retratos femeninos imperiales como en la retratística privada durante la época trajanea, prolongándose hasta tiempos del emperador Adriano.⁶²⁴ Como paralelos cabe traer a colación un retrato femenino conservado en el Museo Capitolino datado entre finales del reinado de Trajano y principios del de Adriano⁶²⁵, así como el

⁶²⁰ KOCKEL, 1993, p. 208.

⁶²¹ Bover interpretó el relieve como un retrato de los emperadores bizantinos Heracleo y Heracleonas, basándose en la numismática, aunque también apunta la hipótesis de que se trate de una madre y una hija (BOVER, 1845, p. 115, nº 105). Para Hübner el relieve formaba parte de un sarcófago (HÜBNER, 1862, p. 307, nº 800).

⁶²² HÜBNER, 1862, p. 307, nº 800; POULSEN, 1971, p. 27-29.

⁶²³ Situar el retrato de los niños entre los de los padres resultaba común en los relieves funerarios del siglo II d.C. (KOCKEL, 1993, p. 206). A modo de ejemplo cfr. con el relieve funerario del siglo II d.C. del Museo Arqueológico de Tesalónica inventariado con el nº 1524 (WREDE, 1981, p. 319, nº 319, Lám.39, 4).

⁶²⁴ Poulsen considera que el relieve es de época flavia tardía o trajanea (POULSEN, 1971, p. 27-29).

⁶²⁵ Inv. 369 (FITTSCHEN-ZANKER, III, p. 61, nº 82, Lám. 102-103).

relieve de una mujer de la *Gens Hateria* conservado en los Museos Vaticanos datado a partir de los últimos estudios hacia el 110-120 d.C..⁶²⁶ Este retrato se asemeja al de Mallorca, tanto en lo referente al peinado y a las características formales y estilísticas, como también resulta comparable en cuanto a la gran calidad que ostentan ambas piezas. La plasticidad de las carnaciones, la tersura de los pómulos, los estrechos labios, los pequeños ojos y apretados párpados son características estilísticas que ambas piezas comparten. Por otra parte, el formato del busto, que concluye bajo el pecho y queda quebrado a la altura de los antebrazos, la proyección de la *stola* sobre el hombro derecho, así como las acanaladuras de corte redondeado acometidas en el plegado coinciden en esta datación.⁶²⁷

El busto de la niña, reposa sobre un soporte conformado por lo que Poulsen identificó como dos hojas de acanto⁶²⁸, planta perenne ligada a la iconografía funeraria por su evocación de lo imperecedero,⁶²⁹ cuyos extremos inciso-dentados confluyen cerrando una composición oval.⁶³⁰ La joven viste túnica y se peina con el *Melonenfrisur*, en el que el cabello se divide en franjas de cabello que corren diametralmente desde el nacimiento de la frente hasta la nuca donde quedan recogidas en un moño, asemejándose a las tajadas de un melón.⁶³¹ Se le añade, además, una trenza que cruza el centro del cráneo desde la frente hasta la coronilla. Este elemento fue frecuente en los retratos de niñas de las épocas trajanea y adrianea.⁶³² Como paralelo puede traerse a colación el retrato del Museo Torlonia de Roma, de semejante edad e idéntico peinado⁶³³.

El relieve, como otros de su tipología, podría proceder de un nicho de columbario o de un *arcosolium*.⁶³⁴ Pese a no aparecer entre los hallazgos descritos por Lucidi, la proximidad de la *Via Appia* respecto a la cava de Despuig,⁶³⁵ hace plausible la posibilidad de atribuir un origen ariccino a la pieza.

⁶²⁶ Pieza inventariada con el nº 10026 conservada en los Museos Vaticanos (SINN-FREYBERGER, 1996, p. 43-45).

⁶²⁷ Cfr. con busto femenino de principios de época adrianea conservado en los Museos Capitolinos (Inv. 181) (FITTSCHEN-ZANKER, III, p. 61-62, nº 83, Lám. 104-105).

⁶²⁸ POULSEN, 1971, p. 27-29.

⁶²⁹ Vid. JUCKER, 1961, p. 214-215.

⁶³⁰ H. Jucker consideró que el soporte de acanto de este relieve se había realizado de manera torpe y no encuentra paralelos. Data la pieza a finales de época trajanea – inicios de la adrianea (JUCKER, 1961, p. 23, Lám. 3) .

⁶³¹ Este tipo de peinado fue frecuente durante toda la Antigüedad en retratos de niñas y jóvenes (ZIEGLER, 1999, p. 45-51).

⁶³² WREDE, 1981, p. 224, nº 86.

⁶³³ WREDE, 1981, p. 224, nº 86, Lám. 10, 1.

⁶³⁴ KOCKEL, 1993, p. 206.

⁶³⁵ LUCIDI, 1796, p. 224.

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

3. ESCULTURA IDEAL

A. ESCULTURA IDEAL FEMENINA

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

30. ESCULTURA FEMENINA SEDENTE CON CORNUCOPIA (LÁM. XIX, 1-3)

MODELOS: ESCULTURA HELENÍSTICA

ESCULTURA DEL SIGLO I d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina gris.

Altura: 36 cm; ancho: h. 20 cm; profundidad: h. 17 cm

(Inventario nº 105); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Estatua acéfala, presenta fracturas en el brazo derecho a la altura del codo, en el hombro izquierdo cubierto por el manto, así como en la parte superior de la cornucopia. También se ha perdido buena parte de la zona inferior de la escultura, tanto en la base del asiento, como en los pies de la figura. La superficie se halla erosionada, especialmente en las partes más prominentes, como las rodillas, la muñeca izquierda que sujeta la cornucopia o los márgenes laterales del asiento. Muestra marcas de oxidación en la zona inferior del manto que cubre el regazo, así como otras más ligeras en el pecho.

Escultura femenina de pequeñas dimensiones, sedente y acéfala, que viste un *chiton*, el cual llega hasta los pies, perdidos, de los cuales se atisban tan sólo los tobillos bajo el fino plisado de la tela. Éste queda sujeto por tres botoncillos en las mangas, visibles en el flanco derecho, mientras se ciñe bajo el pecho con un cinturón. Completa la indumentaria un manto, el cual posiblemente cubría la cabeza, que reposa sobre el hombro izquierdo, pasa por la espalda y queda recogido sobre el regazo cubriendo buena parte del *chiton*. La figura se encuentra acomodada sobre un asiento sin respaldo, de forma paralelepípeda, decorado de manera sencilla e idéntica en ambos laterales. Dicha ornamentación se compone de un ribete sobresaliente que enmarca los márgenes, interrumpido por rítmicas hendiduras que conforman pequeños rectángulos en los ángulos superiores y a media altura del asiento; en el centro se ha dispuesto una cenefa horizontal, situada en la mitad superior y que consta de dos franjas, de las cuales, la inferior es el doble de gruesa que la superior y muestra como motivo ornamental líneas onduladas paralelas, mientras que la superior se mantiene lisa.

La figura sujeta con la mano izquierda una cornucopia, de la cual tan sólo se conserva la zona inferior. La parte superior, habría estado repleta de frutos como símbolo de prosperidad y debía apoyarse sobre el hombro izquierdo. El cuerno de la abundancia fue emblema de divinidades como Baco, Ceres, los Ríos, la Abundancia, la Constancia o la Fortuna, así como se asimiló a determinados personajes humanos que habían adquirido un carácter divino y prodigaban el bien a aquellos que les rendían culto.⁶³⁶ Las pequeñas dimensiones de la pieza podrían indicar que se tratara de una de las numerosas imágenes destinada a los *lararia*, como la diosa Fortuna.⁶³⁷

⁶³⁶ NOGUERA, 1991, p. 68, nota 143.

⁶³⁷ NOGUERA, 1991, p. 68.

La escultura de Mallorca presentaría la misma posición y colocación del *chiton* y la cornucopia que otras estatuillas de esta diosa como el ejemplar del Museo Nazionale Romano.⁶³⁸ El brazo derecho, perdido desde el codo, probablemente, sostenía algún otro atributo como el timón o el cetro.

El culto de Fortuna estuvo ampliamente difundido en Roma desde épocas muy tempranas, especialmente en el Lazio y la Campania, donde se encontraban los principales santuarios erigidos en honor a esta divinidad durante la Monarquía y la República, destacando entre ellos el de *Praeneste*. Mientras que en un primer momento, desde el segundo cuarto del siglo VI a.C., época en que se institucionaliza su culto, Fortuna se asocia especialmente a la fecundidad y la prosperidad, a partir de finales del siglo III a.C. y, posteriormente, en época imperial, el significado de la diosa se muestra más próximo al de guía del destino de los hombres y de la nación que dispensa a su antojo poder, felicidad y victorias, así como las más profundas desgracias.⁶³⁹ Es entonces cuando se fija el esquema iconográfico que se ha seguido en la escultura de Mallorca, deudor desde el punto de vista formal de la *Tyché* griega, el cual aparece de manera reiterada en sus versiones estante y sedente, variando sólo algún atributo en función del contexto al que haya sido destinada.

En lo que atañe al estilo, cabe apuntar que el plegado ha sido trabajado con superficialidad. Éste acontece en líneas convergentes en el busto y en pequeñas verticales bajo el ceñidor, las cuales desaparecen bajo el manto que cae por el hombro izquierdo de manera vertical y cubre la falda. En él se observa una zona más abultada a la altura de las caderas, así como una serie de pliegues curvos entre ambas piernas, quedando la izquierda reclusa ligeramente. En los laterales, los pliegues del manto aparecen horizontalmente en el flanco izquierdo como producto de la tensión del tejido sujeto por el asiento y estirado por la pierna correspondiente, mientras que en lateral derecho, se observan varias incisiones diagonales que caen desde la rodilla hasta la intersección con otro bloque de cuatro hendiduras de diversa longitud, que se elevan desde el tobillo hasta el margen del asiento, llegando la más vertical al ángulo superior de éste. Bajo el manto, el plisado del *chiton* se ha indicado mediante pequeñas acanaladuras. Este tipo de plegado, estrecho y regular, carente de excesiva corporeidad, que asoma como un bajo relieve desde el ceñidor y cuya curvada caída se reitera sobre el regazo y entre sendas tibias, junto a la terminación del *chiton* bajo el manto en el que se han practicado profundos canales en paralelo hasta la base del plinto, encuentra parangón en los trabajos de la época de Tiberio, como la *Dea nutrix* de los Museos Vaticanos⁶⁴⁰, en la que, a pesar de las divergencias cualitativas, se aprecia una disposición y trabajo similar, además de una gran semejanza en el tipo de asiento representado, tanto en la forma, como en la decoración y el estilo. En líneas generales, aunque la corrosión haya impedido apreciar con total detalle el trabajo de la superficie, a juzgar por la poca profundidad

⁶³⁸ Estatua acéfala de Fortuna sentada sobre un globo (*MNR*, III, 18, p. 211).

⁶³⁹ LIMC, VIII, s.v. Fortuna, p. 125-141.

⁶⁴⁰ ANDRAE, 1995, p. 392-393, nº XLI 3.

del plegado, la simplicidad de los elementos decorativos del asiento y la tosquedad con la cual ha sido elaborada la mano que sujeta la cornucopia, de falanges desmesuradamente largas, de aspecto afilado e inacabado, podría calificarse de obra menor.

31. CABEZA DE ÁRTEMIS COLONNA (LÁM. XX, 1-4)

MODELOS: ESCULTURA DEL SIGLO IV a.C. Y DE ÉPOCA HELENÍSTICA

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C..

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 24 cm; ancho: h.18 cm; profundidad: h. 19 cm

(Inventario nº 133); (Inv. Bover nº 67).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Nariz y mentón mutilados, además de desperfectos en la parte superior derecha de la figura y ligeras marcas de oxidación en el perfil diestro. La zona nasal y la barbilla fueron retocadas en la restauración efectuada en Raixa. No obstante, actualmente se ha desprovisto de los añadidos y se expone en su estado original.

Gracias a las fotografías de la colección Despuig anteriores a la dispersión⁶⁴¹, podemos identificar esta testa como la *“cabeza antigua de una emperatriz romana, que se asemeja a Faustina la menor, mujer de Marco Aurelio”* descrita por Bover⁶⁴² y a la que Hübner considera una posible musa⁶⁴³.

Podemos insertar esta cabeza en el marco de la escultura ideal, como prueban los rasgos fisonómicos del rostro, así como el peinado, propio de representaciones de musas o divinidades. En lo que atañe a este último, la ondulación del cabello, así como el tocado reflejan cierta influencia praxiteliana deudora de las esculturas de los siglos V y IV a.C.⁶⁴⁴ De tal manera, se observa una diadema simple que separa la parte superior del cráneo, en que las ondas descienden desde la coronilla hasta la diadema, de dos franjas de cabello dividido desde una raya central que parten de la frente, recogidas en la nuca. Del rostro, alargado y estrecho, destaca la mímica y la posición de sus elementos. Tanto los ojos, exageradamente abiertos, con la mirada perdida, ligeramente orientada hacia la parte superior derecha del espectador, como la boca entreabierta, de labios finos y apenas insinuados, nos evoca, junto a la leve inclinación de la cabeza, una expresión anhelante que nos recuerda al *pathos* helenístico.⁶⁴⁵ La cabeza, a juzgar por la fractura del cuello, habría estado unida a un cuerpo y, ante la falta de éste, pocos son los elementos iconográficos de que podemos disponer para la identificación de la pieza. No obstante, la disposición del peinado junto a otros detalles como el nacimiento del cabello en la frente, las orejas tapadas y la inclinación de la cabeza nos remite a la iconografía de la diosa Ártemis/Diana,

⁶⁴¹ Agradecemos encarecidamente la colaboración de la conservadora del Museu d'Història de la Ciutat, Magdalena Rosselló, por facilitarnos imágenes de la misma.

⁶⁴² BOVER, 1845, p. 104.

⁶⁴³ HÜBNER, 1862, p. 304, nº 762.

⁶⁴⁴ Vid., por ejemplo, el peinado lucido por la Venus de Cnido, la Venus de Arlés o la Ártemis de Gabi, atribuidas a Praxíteles en el siglo IV a. C. (vid. RICHTER, 1990, p. 142-143; ROLLEY, p. 254-267).

⁶⁴⁵ Cfr. con la cabeza de Afrodita Cnidia conservada en el Antiquario del Palatino (Inv. 1246).

ajustándose al tipo Colonna. Ciñéndonos a este hecho, cabe destacar la utilización de la diadema simple y el recogido del cabello el cual, desde el nacimiento de la frente se une en la parte occipital del cráneo alargándose unos centímetros en la nuca pero sin concluir en un moño, siendo esto inusual en las demás variantes del peinado observadas tanto en otras representaciones de la diosa, como en la iconografía de representaciones ideales o retratísticas⁶⁴⁶. Tráigase a colación de este hecho el análisis del peinado de la Afrodita Cnidia, la cual podría suscitar dudas en la identificación del ejemplar de Mallorca. Con esta escultura, sin duda, Praxíteles influencia toda la producción del siglo IV así como la de las siguientes centurias. Además de las series de réplicas creadas a partir de ella⁶⁴⁷, otras son las creaciones que surgen y adoptan algunos elementos de la estética praxiteliana, por ejemplo en lo referente al peinado. Éste sería el caso de la Ártemis conocida como Colonna⁶⁴⁸, de la cual el ejemplo más representativo⁶⁴⁹ y el que le da nombre es la escultura proveniente de dicha colección, actualmente conservada en los Staatliche Museen de Berlín, siendo considerada como una copia romana de una obra del siglo IV a.C..⁶⁵⁰ La Ártemis Colonna, a diferencia de lo que sucede en la Afrodita de Cnidos y sus diversas réplicas, muestra, como ya hemos apuntado anteriormente, un extraño acabamiento del cabello en la zona posterior de la cabeza, que no concluye en un moño redondeado, sino que se disuelve en la nuca. Este hecho diferencial del resto de esculturas, junto a la utilización de la diadema simple y no la doble como acostumbra a llevar la Cnidia⁶⁵¹, hacen decantarse por este tipo iconográfico en particular, ya que, a pesar de que otras representaciones de escultura ideal muestren un peinado similar, éstas acostumbran a rematarlo en un moño en la parte posterior de la cabeza.

La identificación de la cabeza conservada en el Castillo de Bellver como una posible representación de Ártemis/Diana quedaría, además, reforzada por la existencia de un santuario dedicado a la diosa en Ariccia y la zona colindante, aunque su presencia también se ha atestiguado en espacios termales.⁶⁵² Las señales de abrasión que aparecen en la zona del cabello y en el cuello del perfil izquierdo podrían vincular la escultura a los hallazgos efectuados por Despuig en Ariccia el año 1789.⁶⁵³

⁶⁴⁶ Refiriéndome con esto especialmente a las mujeres de la casa imperial que incorporan este peinado para aludir a la iconografía utilizada en la representación de divinidades femeninas. (Cfr. con retrato de Livia del Museo Capitolino inventariado con el nº 144 en FITTSCHEN –ZANKER, 1983-1985, I, p. 3-5, nº 3; 2, Lám. 2-3).

⁶⁴⁷ MARVIN, 1989, p. 29-45.

⁶⁴⁸ VERMEULE, 1964, p. 331.

⁶⁴⁹ El hecho de considerar la estatua berlinesa como la más cercana al modelo griego ha sido discutido por algunos autores como C. Vermeule (vid. VERMEULE, 1964, p. 331).

⁶⁵⁰ LIMC, II, 1, s.v. Artemis, p. 638. La cronología del original se ha debatido siempre entre los siglos V y IV a.C. (vid. SCHRÖDER, 1911, p. 34-48).

⁶⁵¹ Aunque algunos de los ejemplares identificados como réplicas de la Afrodita Cnidia lleven excepcionalmente diadema simple (TRUNK, 2002, p. 248), ninguno de ellos muestran el acabamiento del peinado de la Ártemis Colonna ni, consecuentemente, el del ejemplar de Mallorca.

⁶⁵² Vid. p. 305.

⁶⁵³ LUCIDI, 1796, p. 225.

La Ártemis Colonna, que toma este nombre a raíz de su antiguo propietario, el príncipe Colonna, formaría parte del grupo iconográfico de Ártemis cazadora, constituyendo una de las variantes que la representa en movimiento. Vestida con peplos y portando el carcaj a la espalda, la escultura avanza una pierna mientras estira el brazo derecho y dobla el izquierdo con el que, seguramente, sostenía el arco. La cabeza gira levemente hacia la derecha obedeciendo la dirección del brazo, movimiento que queda plasmado también en la cabeza conservada en Mallorca.

Aunque la concepción de la diosa Diana, considerada como una de las divinidades itálicas más antiguas, no fuera la misma que la de la Ártemis griega, las raíces prehistóricas que ambas compartían en su vinculación con la sociedad cazadora y recolectora, impulsaron la imitación y adaptación de las estatuas de la diosa helena a la itálica en un período temprano.⁶⁵⁴ En Ariccia comenzaron a aparecer exvotos identificables con la representación antropomorfa de la diosa coincidiendo con la construcción del primer templo dedicado a Diana a finales del siglo IV- comienzos del siglo III a.C..⁶⁵⁵

De este modo, la diosa latina integró la imagen griega convirtiéndose la que la representaba como cazadora en la más popular y difundida.⁶⁵⁶ Uno de estos casos lo constituiría la Ártemis Colonna. Son conocidas algunas réplicas de época romana de esta estatua, además de otras que reproducen en mayor o menor medida el tipo.⁶⁵⁷ De ellas, más de una veintena son reproducciones de la cabeza⁶⁵⁸, por lo que cabe deducir que la escultura gozó de notoria fama en época romana.⁶⁵⁹ Algunos ejemplos son la cabeza de Éfeso⁶⁶⁰ y la de Atenas.⁶⁶¹ En ellas se observa la misma disposición del cabello y el peinado con la diadema simple y el alargamiento del cabello sobre la nuca, salvando las diferencias técnicas entre ambas. No obstante, estos ejemplares muestran una expresión de calma en el rostro más cercana a la estatuaria de la primera mitad del siglo IV a.C., mientras que la expresión reflejada en la faz de la cabeza de Mallorca, con la mirada perdida y la boca entreabierta, además de peculiaridades como la forma oblonga y la inclinación del óvalo del rostro, así como la

⁶⁵⁴ BIEBER, 1977, p. 71-78, Lám. 60-61.

⁶⁵⁵ Este sincretismo iconográfico de Ártemis y Diana se ha relacionado por la influencia focea en el Mar Tirreno y por las conexiones políticas y militares establecidas entre Ariccia y Cumas en el siglo VI a.C, favoreciendo el intercambio cultural y de las prácticas religiosas. (GREEN, 2007, p. 76-77).

⁶⁵⁶ Así lo demuestra el hecho de que las representaciones votivas de la diosa como cazadora sean las más numerosas. (GREEN, 2007, p. 80).

⁶⁵⁷ Aunque se tome como canónica la copia romana del museo berlinés, otras esculturas siguen este modelo. Éstas son la nº 107682 del *Museo Nazionale Romano*; la número 326 y la número 5381, ambas conservadas en el *Museo Archeologico de Esparta*, el torso de Cos, la escultura inventariada con el número 4019 del *Museo Nacional de Atenas* y la cabeza conservada en el *Museum of Fine Arts de Boston* (Vid. LIMC, II, 1, s.v. Artemis, p. 639; VERMEULE, 1964, p. 330-331, Fig. 17; BIEBER, 1977, p. 71-78, Lám. 60-61).

⁶⁵⁸ VERMEULE, 1964, p. 331.

⁶⁵⁹ Como es sabido el patronazgo romano sintió admiración especialmente por los trabajos griegos de los siglos V y IV a.C. y realizaron series de réplicas de los ejemplares que gozaron de mayor fama para decorar tanto lugares públicos, como propiedades privadas. Sobre este tema y algunos casos que lo ejemplifican vid. MARVIN, 1989, p. 29-45).

⁶⁶⁰ Nº 708 del Museo Arqueológico de Éfeso.

⁶⁶¹ SCHRÖDER, 1911, p. 39-45.

estrechez del cráneo, podrían indicar contaminaciones helenísticas intermediarias en la creación de la obra, al igual que ocurre con otras series de réplicas de esculturas canónicas, como por ejemplo la Venus Cnidia de Itálica.⁶⁶²

En lo que respecta a la datación de la testa, atendiendo a aspectos como el diseño de los ojos y párpados almendrados, o del trabajo del cabello, el cual ha sido tratado como una pesada masa conformada a partir de gruesos mechones ondulados divididos por profundos surcos, puede establecerse una comparación con los ejemplares de mediados del siglo II como la cabeza de una diosa con diadema de las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde⁶⁶³ o la testa de Afrodita/Venus de la Ny Carlsberg Glyptotek⁶⁶⁴.

⁶⁶² Las series de réplicas efectuadas de una escultura no siempre tomaban como modelo el original. La fama de éstas produjeron una gran cantidad de ejemplares contemporáneos y helenísticos de los mismos, los cuales ayudaron a difundir el tipo y, a menudo, actuaron como modelo (vid. LEÓN, 1995, p. 144-145).

⁶⁶³ KNOLL – VORSTER – WOELK, 2011, I, nº 79, p. 414-416.

⁶⁶⁴ I.N. 1804 (MOLTESEN, 2005, p. 36-37, nº 7).

32. ESCULTURA FEMENINA SEDENTE (LÁM. XXI, 1-4)

MODELOS: ESCULTURA DEL SIGLO IV a.C. Y DE ÉPOCA HELENÍSTICA

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 51 cm; ancho: h. 26 cm; profundidad: h. 31 cm

(Inventario nº 187); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Escultura femenina sedente y acéfala. Carece, además, del brazo derecho, ambos pies y sendos ángulos inferiores delanteros del asiento, así como aparecen muescas más leves en el ángulo inferior trasero en el perfil derecho. La superficie se halla degradada debido a la erosión, especialmente en los volúmenes más salientes como la rodilla derecha y el plegado del *himation* en ambos perfiles. Se aprecia un orificio para perna metálica en el nacimiento del cuello, así como en los tobillos.

Estatua acéfala, muestra a una figura femenina entronizada que adelanta la pierna izquierda mientras retrocede la contraria elevando ligeramente la rodilla al apoyar, posiblemente, el pie sobre la base del asiento. La escultura va ataviada con un sencillo *chiton*, sin cinta que lo ajuste al cuerpo, a través de cuyo fino tejido se insinúa el ombligo, y un *himation* que arropa el hombro y el brazo izquierdo y que, con toda probabilidad, cubría también la cabeza, para caer luego por la espalda, y envolver desde el flanco derecho el regazo.

Por su parte, el asiento, sin respaldo, muestra unos bajos y lisos laterales, coronados por un fino ribete, que adquieren forma de ménsula con una curvatura ancha en la zona superior que se abre para estrecharse en la base y retroceder en ritmo ascendente y en sentido contrario conformando una cavidad semicilíndrica que se repite y atraviesa, de manera longitudinal, la base del asiento tras las pantorrillas.

El dorsal de la escultura es completamente plano, pudiendo indicar que se encontrara adosada a una pared u hornacina.

Desde el punto de vista iconográfico, la escultura de Mallorca podría encajar con el esquema de representación de alguna divinidad matronal asimilable a Juno, Hécate o Ceres.⁶⁶⁵ La pérdida del brazo derecho y la ausencia de algún carácter distintivo impide una identificación más concreta. No obstante, a pesar de la erosión, si atendemos al gesto de la mano izquierda conservada, sujetando algún objeto en el regazo, encontramos paralelos iconográficos en las representaciones de Deméter/Ceres, cuyas imágenes se muestran, a menudo, asiendo un manojo de

⁶⁶⁵ Cfr. con estatua de divinidad sedente con cabeza antigua no pertinente de la Woburn Abbey Collection (ANGELICOUSSIS, 1992, p. 47-48, nº 5, Fig. 61-62).

espigas o amapolas sobre la falda.⁶⁶⁶ Las representaciones de la Ceres romana serían, desde un punto de vista iconográfico, deudoras de las de la Deméter griega y habrían tenido, además, un momento de auge durante el siglo II d.C., debido a la introducción del culto eleusino en Roma por parte del emperador Adriano, que suscitó una gran devoción entre las clases más acomodadas.⁶⁶⁷ De tratarse de una representación de la diosa, el pequeño formato podría estar relacionado con el ámbito de la devoción privada en cuanto a protectora del matrimonio⁶⁶⁸, o incluso con el funerario, dada su dimensión ctónica⁶⁶⁹, no descartando, en ninguno de ambos casos, una vinculación con las excavaciones de Ariccia, relacionadas con una *villa* y cerca del curso de la *Via Appia*.⁶⁷⁰ En este sentido, cabe considerar, también, la posibilidad de que se trate de una estatua funeraria que hubiera portado una testa-retrato de una difunta.⁶⁷¹

En lo que al tratamiento del plegado se refiere, puede observarse como la ligereza del tejido del *chiton* se ha indicado mediante una suave protuberancia sobre el busto que advierte un escote barco, sucedido por dos leves pliegues que enfatizan la caída de la tela en la zona del pecho de forma bastante libre, como observamos también en la estatua de Afrodita con Príapos de las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde de principios del siglo II d.C.⁶⁷², así como un par de finas incisiones cuyo nacimiento se remonta a la axila izquierda y caen en diagonal hacia el obliquo, la insinuación del cual prueba la plasticidad con la que el artifice ha procedido en la obra. El *himation*, por el contrario, adquiere una mayor consistencia y sus pliegues se han trabajado con un mayor calado, como podemos ver, por ejemplo, en la caída de la clámide de la escultura juvenil del mismo museo alemán, fechada en la primera mitad del siglo II d.C.⁶⁷³. Asimismo, profundos surcos acontecen en el perfil derecho, que remontan de forma curvilínea sobre el regazo y continúan, más suavemente, en la zona superior, siguiendo el desnivel causado por la posición de las piernas y con un relieve mucho más agudizado a la altura de las pantorrillas, dispuesto en forma de diagonales, como producto de la tensión ejercida sobre el tejido por la elevación de la rodilla derecha; pliegues más cortos y menos profundos ascienden desde el tobillo hasta la corva, dejando tras de sí el sobrante que ha envuelto las piernas y que asoma verticalmente por delante del asiento. Podemos observar una disposición similar en la Deméter/Ceres entronizada de la Ny Carlsberg Glyptotek, considerada una obra del siglo II d.C..⁶⁷⁴ En lo concerniente al perfil izquierdo, éste muestra una superficie

⁶⁶⁶ Cfr. con la escultura marmórea acéfala de Deméter sedente, copia romana de un original helenístico conservada en el Museo Nacional de Atenas, procedente del ágora (Inv. 3989) en LIMC, IV, s.v. Deméter, p. 859, nº 142.

⁶⁶⁷ LIMC, IV, s.v. Demeter/Ceres, p. 906-908.

⁶⁶⁸ LIMC, IV, s.v. Demeter/Ceres, p. 893.

⁶⁶⁹ LIMC, IV, s.v. Demeter/Ceres, p. 893.

⁶⁷⁰ Cfr. con parte inferior de estatua femenina sedente, posiblemente una representación de Ceres (sin número de inventario) en MNR, I/2, p. 321-322.

⁶⁷¹ Vid. estatua femenina acéfala sedente (Inv. 12789) en MNR, I/2, p. 256-258.

⁶⁷² Inv. Hm 244 (KNOLL - VORSTER - WOELK, 2011, II, 1, p. 276-280, nº 40).

⁶⁷³ Inv. Hm 248 (KNOLL - VORSTER - WOELK, 2011, II, 2, p. 787-790, nº 184).

⁶⁷⁴ Inv. 703 (MOLTESEN, 2005, p. 61-64, nº 19).

mucho más lisa, dado que el *himation* arropa el hombro y se enrolla en el brazo correspondiente para salir de nuevo bajo él en forma de profundos pliegues verticales que descienden hasta los pies, mientras otros se dirigen en diagonal desde el muslo hasta el tobillo de la pierna ligeramente adelantada y en cuya corva se originan los consabidos pliegues de su flexión. Queda acentuado en este perfil el ritmo horizontal por la posición del brazo que forma un ángulo de noventa grados y se dispone sobre el regazo, un seguido de pliegues que se generan bajo el mismo debido a la tensión del tejido que envuelve a la figura que se acompañan, además, del ribete del asiento. La utilización del trépano, visible especialmente en el plegado del perfil derecho, y el contraste con el trabajo del *chiton* en la zona frontal, en que deja entrever la depresión umbilical, reforzarían el establecimiento de la cronología de la pieza en el entorno del siglo II d.C..

33. BUSTO VELADO CON CORONA TURRIFORME (LÁM. XXII, 1-4)

ESCULTURA DEL SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO III d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 64 cm; ancho: h. 48 cm; profundidad: h. 23 cm

(Inventario nº 35); (Inv. Bover nº 40).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Pequeñas laceraciones en la zona de las mejillas, fractura en el cuello y la parte superior de la corona añadida en la restauración. Previamente, la testa se habría encajado en un busto moderno realizado con tal propósito, así como, probablemente, se la habría añadido la nariz.

Busto de tamaño natural que representa una figura ideal femenina de cabello rizado, peinado con raya en el centro y recogido en la parte posterior de la cabeza y con dos tirabuzones. Ataviada con ropajes amplios y pesados, ciñe una corona mural torreada, semicubierta por un manto que cae por encima de los hombros.

Aunque Bover⁶⁷⁵ y Hübner⁶⁷⁶ identifiquen la pieza como una representación de la diosa Cibeles, no cabe olvidar que la corona mural torreada no es un atributo exclusivo de la *Magna Mater* frigia, sino que también podemos encontrarlo en representaciones de *Tyché-Fortuna*⁶⁷⁷ o en personificaciones de provincias⁶⁷⁸. Los atributos que distinguen a la diosa Cibeles de estas otras son el *tympanum* y la compañía de uno o varios leones. Otros atributos tales como el cetro o el cuerno de la abundancia, también son compartidos con *Tyché*. Sin embargo, en muchas de las esculturas que han llegado hasta nuestros días, los atributos han sido perdidos y repuestos en época moderna a tenor del juicio de sus restauradores⁶⁷⁹, por lo que, en la mayoría de ocasiones, las identificaciones con uno u otro personaje resultan dificultosas y aproximadas.

En lo que respecta a la cronología de la pieza que aquí nos ocupa, el trabajo que ha recibido la parte anterior de la cabeza parece antiguo. La factura mostrada en la zona del cabello muestra un acentuado claroscuro y una textura contrastada con la fina epidermis del rostro, conseguidos gracias a la ostensible utilización del trépano, el cual profiere un alto grado de profundidad separando los rizos en canales, sin cincelado que gradúe y delimite la forma de los mismos. Esta manera de trabajar el relieve del cabello nos remite a ejemplares del segundo cuarto del siglo III d.C.. Si comparamos la parte anterior del rostro de la escultura aquí estudiada con algunos ejemplares relivarios de este período, como los sarcófagos de temática dionisiaca del

⁶⁷⁵ BOVER, 1845, p. 95.

⁶⁷⁶ HÜBNER, 1862, p. 301, nº 735.

⁶⁷⁷ LIMC, VIII, s.v. *Tyché*, p.115-125; LIMC, VIII, s.v. *Fortuna*, p. 125-141.

⁶⁷⁸ TOYNBEE, 1967, p. 1- 161; ANDREAE – HIRMER, 2001, p. 67-68.

⁶⁷⁹ LIMC, VIII, 1, s.v. *Kybele*, p. 744-766; BIEBER, 1968, p. 3.

Metropolitan Museum de Nueva York,⁶⁸⁰ el del Hessisches Landesmuseum de Kassel⁶⁸¹ o, más concretamente, el sarcófago de la Galleria Doria⁶⁸² en que aparece Cibeles entronizada acompañada por Atis, entre Apolo y Marsias, observamos como a la peculiar labra del cabello practicada en este momento, cabe sumar el parangón establecido entre la plasticidad de los rostros en que, a pesar de las facciones ideales mostradas tanto en el ejemplar de Mallorca, como en las figuras del relieve de sendos sarcófagos, la profundidad de los labios y las comisuras hundidas en un rostro de semblante caído y de proporciones esbeltas son comunes en todos ellos. Cabe añadir, además, que el período antoniniano-severo fue, junto al reinado de Claudio, uno de los más proclives para la representación de la divinidad frigia, por la especial devoción que le profesaron el emperador y su familia⁶⁸³, por lo que la identificación como Cibeles cobraría fuerza.

La situación se torna distinta cuando nos referimos a la cronología del busto de la escultura. El drapeado de las vestiduras y el manto de la figura, aunque de buena factura, muestran puntos discordantes con las representaciones de la Antigüedad y hablan de una ejecución moderna. La escultura se ha ataviado con una especie de túnica cuya caída en pliegues concéntricos se encuentra muy alejada de la del drapeado del *chiton* ceñido a la cintura y el *himation* con los que se suele representar a esta clase de personajes y en la que los pequeños pliegues creados en la zona del cuello han sido interpretados como una pieza a parte y no como integrantes del *chiton*, mostrando la incompreensión por parte del artífice. Tampoco fue común, en la Antigüedad, representar a Cibeles, *Tyché* o las personificaciones de provincias en formato de busto en la escultura de bulto redondo⁶⁸⁴, por lo que también éste es un motivo para acusar la cronología moderna de esta parte de la escultura.

De esta manera, la fractura presentada en el cuello y la profunda incisión entre cabello y manto, que parece recortar la parte anterior de la cabeza, podría indicar que tan sólo esta parte de la escultura es la original y en época moderna se hubiera encastado en un busto velado completando, además, la parte superior de la corona mural torreada y reponiendo la nariz, siguiendo otros modelos que representan a la diosa Cibeles, como el que la muestra entronizada y *capite velato* proveniente de la colección Mattei y actualmente conservada en el J. Getty Museum en Malibú.⁶⁸⁵ Por cuestiones de comodidad, un menor gasto de material y una mayor adaptación a la exposición en un

⁶⁸⁰ Sarcófago de temática dionisiaca datado en el segundo cuarto del siglo III d.C. (vid. MATZ, 1975, vol. IV, p. 449, nº 258, Lám. 268).

⁶⁸¹ Sarcófago de temática dionisiaca datado entre el 235/245 d.C. (vid. MATZ, 1975, vol. IV, p. 449-452, nº 259, Lám. 269).

⁶⁸² LIMC, III, 1, s.v. Attis, p. 40, nº 394.

⁶⁸³ BIEBER, 1968, p. 9.

⁶⁸⁴ Tan sólo se han conservado representaciones íntegras de Cibeles con cabeza o busto en monedas, gemas o en el campo relivario, aunque éste último no resulta el más frecuente. Las cabezas exentas conservadas pertenecerían originalmente a esculturas de cuerpo entero, generalmente entronizadas en el caso de Cibeles, aunque también de pie portando el cuerno de la abundancia tanto en el caso de Cibeles como en el de *Tyché* - Fortuna (vid. LIMC, VIII, 1, s.v. Kybele, p. 744-766; LIMC, VIII, 1, s.v. *Tyché*, p.115-125; LIMC, VIII, 1, s.v. Fortuna, p. 125-141).

⁶⁸⁵ BIEBER, 1968.

gabinete, se habría decidido apostar por el formato de busto, a semejanza de esculturas como el busto de Deméter con la cabeza velada de la colección Cesi - Ludovisi⁶⁸⁶, y no por el de figura de cuerpo entero. Desde un punto de vista estilístico, la diferencia del busto respecto a las restauraciones realizadas en Raixa, a la que corresponderían los añadidos de la corona y la nariz, conducen a pensar que fue ejecutado por otro artífice en un momento anterior.

Las marcas de abrasión observadas en la zona posterior de la cabeza apuntan a una posible relación de la testa con los hallazgos realizados por el cardenal Despuig en Ariccia el año 1789.⁶⁸⁷

⁶⁸⁶ DE ANGELIS D'OSSAT, 2002, p. 61.

⁶⁸⁷ LUCIDI, 1796, p. 225.

34. TESTA DE DIVINIDAD FEMENINA (LÁM. XXIII, 1)

MODELOS: SIGLOS V-IV a.C.

ESCULTURA ROMANA DE ÉPOCA IMPERIAL

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 18 cm; ancho: h. 18 cm; profundidad: h. 18 cm

(Inventario nº 132); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Muy deteriorado a causa de una intensa erosión.

Cabeza femenina de pequeñas dimensiones ataviada con diadema y cubierta con un manto, bajo el que sobresale una franja de cabello rizado y dividido por una raya central, que iría recogido en un moño en la zona occipital.

A juzgar por las dimensiones y la indumentaria se trataría de la testa de una estatua de una divinidad de primera generación como Juno o Ceres. Así, semejante disposición del cabello y del tocado se encuentran, por ejemplo, en las cabezas de la diosa Deméter del Museo Regionale Archeologico de Agrigento⁶⁸⁸, en la procedente del ágora ateniense⁶⁸⁹ o en de la Ny Carlsberg Glyptotek⁶⁹⁰. Desde el punto de vista iconográfico, Ceres siguió fielmente las representaciones de la Deméter griega y aunque el origen de su culto en suelo itálico radicaba en tiempos ancestrales, estando éste vinculado a los ciclos agrícolas y vitales, poco a poco y, especialmente durante el Imperio, la devoción a Ceres se unió estrechamente al mundo femenino, convirtiéndose en la diosa protectora del vínculo matrimonial y teniendo como más ferviente público a las matronas romanas, llegando casi a convertirse su culto en prerrogativa exclusiva de la nobleza imperial y siendo habitual la asimilación iconográfica de la emperatriz a la de la diosa.⁶⁹¹

No obstante, la ausencia de atributos, impide una identificación fehaciente de la escultura. Por otra parte, el lamentable estado de conservación imposibilita una datación más concreta.

⁶⁸⁸ LIMC, IV, s.v. Demeter, p. 862, nº 190.

⁶⁸⁹ LIMC, IV, s.v. Demeter, p. 862, nº 191.

⁶⁹⁰ Inv. 555 (MOLTESEN, 2005, p. 64-65, nº 20).

⁶⁹¹ LIMC, IV, s.v. Demeter/Ceres, p. 893-894.

35. VENUS PÚDICA “TIPO RODAS” (LÁM. XXIII, 2-4)

MODELOS: ESCULTURA HELENÍSTICA

TORSO ROMANO DE ÉPOCA IMPERIAL COMPLETADO EN LOS SIGLOS XVII, XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón, mármol blanco de grano fino con pátina amarillenta, mármol blanco de grano fino con pátina gris y mármol blanco de grano fino con pátina grisácea y copioso veteado.

Altura: 187 cm; ancho: h. 63 cm; profundidad: h. 37 cm; diámetro base: 58 cm

(Inventario nº 3); (Inv. Bover nº 2).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fracturas en el cuello, en el nacimiento de sendos brazos y también bajo los hombros y en las muñecas. Fragmentos añadidos en los costados del tronco y en el plegado del manto a la altura de la cintura. Tanto el torso como el brazo izquierdo presentan una superficie ostensiblemente deteriorada.

Bover describe esta escultura como una representación de la diosa Venus, en el acto de salir del baño, situada en el Salón Principal del Museo de Raixa. Según el cronista mallorquín se trata de una de las piezas que Despuig hubo desenterrado junto al monte Gensano, es decir, en Ariccia.⁶⁹² Hübner juzga la estatua como un trabajo sin relevante valor y añade que, tanto la cabeza como los brazos, son añadidos posteriores.⁶⁹³

Los numerosos fragmentos de diferentes clases de mármol que componen la escultura evidencian que se trata de una obra *pasticcio* que conformó una figura de Venus púdica del “tipo Rodas”⁶⁹⁴. El núcleo original de la escultura, a partir del cual se habría completado, lo habría constituido el torso. Pese a que la apariencia actual es la de un cuerpo femenino desnudo que encaja perfectamente con la iconografía de la Venus púdica, ciertos elementos estilísticos arrojan sospechas sobre si ésta era su forma desde un principio. Si se procede a la comparación con producciones antiguas del mismo tipo⁶⁹⁵, se observa la ausencia de la arcada epigástrica y los músculos que se contraen alrededor de la depresión umbilical, que marcan la inclinación que acompaña el *gestus pudicus*. Por otra parte, la línea que define el intercostal derecho muestra un aspecto demasiado recto que contrasta con la sinuosidad característica de la anatomía de Venus y los pechos se han resuelto de una manera poco natural y demasiado homogénea en toda su superficie. Estas diferencias estilísticas podrían encontrar una posible explicación si se tratase de un fragmento antiguo reelaborado. En este caso, el torso original habría tenido que corresponder a una figura mucho más corpulenta y voluminosa, como por ejemplo un Hércules, de la cual hubiera sido

⁶⁹² BOVER, 1845, p. 77-78. La descripción de Bover se acompañaba de un grabado de F. Ponzoa.

⁶⁹³ HÜBNER, 1862, p. 295, nº 698.

⁶⁹⁴ LIMC, II, s.v. Aphrodite, p. 82.

⁶⁹⁵ Cfr., por ejemplo, con la escultura acéfala del Museo Nazionale Romano (*MNR*, IV, 1, p. 272-273).

posible extraer suficiente material pétreo como para confeccionar el torso de una Venus. Otra posibilidad es que el torso correspondiera a una Afrodita del “tipo Anadyomene”.⁶⁹⁶ En este caso el acto de levantar el brazo derecho que toma el cabello, produciría el alargamiento del intercostal derecho. También se explicaría la guedeja sobre el hombro izquierdo. No obstante, la arcada epigástrica ausente en el ejemplar de Mallorca, también acostumbra a aparecer en este caso, al menos en la estatuaria de gran formato.⁶⁹⁷

La testa y la parte inferior se habrían añadido después. Por una parte, las extremidades inferiores, en posición de *contrapposto* con la pierna derecha flexionada y la izquierda soportando el peso de la escultura, envueltas por un manto largo hasta los pies y replegado a la cadera. Características de éste son la utilización de un mármol de pátina amarillenta y el modelado plano. Esta parte se añadió mediante sendos pequeños fragmentos de mármol con profunda veta gris al torso desnudo de Venus y también se restituyó el extremo inferior entre los pies. Los pliegues se disponen en forma de abanico sobre ambas piernas y confluyen en la región del pubis en que se unen sendos extremos de la tela y acaecen como una cascada hacia el suelo. El excesivo decorativismo con el que han sido representados, con un relieve muy plano, sin utilizar el trépano para conferir materialidad, dotan al manto de una patente falta de naturalismo que lo alejan de los modelos antiguos en que los pliegues adquieren una forma más tubular y una caída menos rígida.⁶⁹⁸

Por otra parte, la testa muestra un estilo totalmente diferente, equiparable al de las cabezas del resto de esculturas ideales de gran formato expuestas actualmente en el Patio de Armas del Castillo de Bellver, en que la profusa utilización del trépano es su principal característica. El cabello se halla dividido por una raya central y recogido en una coleta baja doblada sobre ella misma y de la que se escapan dos guedejas que reposan sobre ambos hombros. El cabello ondulado se ha trabajado mediante profundos canales. El rostro, en el que la nariz ha sido repuesta con posterioridad, posiblemente durante la puesta a punto del museo de Raixa, muestra unos ojos con la carúncula lacrimal perforada y con el iris y la pupila incisa; en la zona de los párpados se observan varias muescas de cincel; la boca se compone de una evidente ranura central, aunque los labios no se encuentran bien definidos. Los rasgos masculinizados y el tipo de peinado de recogido bajo, guedejas y patillas, recuerdan a las representaciones de Apolo, como por ejemplo la testa de los Museos Vaticanos datada a finales del siglo I d.C. inspirada en la estatuaria del siglo IV a.C.⁶⁹⁹. Cabe la posibilidad de que esta escultura formara parte de un conjunto al que debían pertenecer también las otras estatuas de gran formato de la colección Despuig, ya que

⁶⁹⁶ HAVELOCK, 1995, p. 88-89.

⁶⁹⁷ Pequeñas estatuillas de mármol o de terracota no muestran esta característica tan definida y el abdomen aparece recto. Cfr. con estatuilla de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague y con escultura de terracota del Ermitage (LIMC, II, s.v. Aphrodite, p. 77, nº 672 y 679, respectivamente).

⁶⁹⁸ Cfr., por ejemplo, con la Afrodita del “tipo Rodas” del Museo Nacional del Bardo en Túnez (LIMC, II, s.v. Aphrodite, p. 82, nº 737) o la Afrodita “tipo Anadyomene” de los Vaticanos (HAVELOCK, 1995, p. 88-89, Fig. 28).

⁶⁹⁹ ANDRAE, B. – ANGER, K. – GRANINO, M. G. – KÖHLER, J. – LIVERANI, P. – SPINOLA, G., 1997, p. 84-85.

muestran las mismas dimensiones y el estilo y el material empleado en los diferentes fragmentos encuentran parangón en todas ellas. El mármol utilizado en las testas de las esculturas ideales fue el mismo empleado en las consecución de las esculturas de los emperadores. La diferencia de estilo entre unas y otras podría explicarse por la naturaleza idealizada y retratística de ambos grupos. Atendiendo a esta comparación con las esculturas de emperadores, cabe apuntar una cronología, al menos para las testas y, probablemente, del *pasticcio*, en el entorno del siglo XVII. Esta datación, además de coincidir con un momento de auge de los tipos iconográficos presentes en el grupo de esculturas, también encaja con el estilo con el que se han ejecutado las testas ideales.⁷⁰⁰

En lo que respecta a los brazos, se añadió, por una parte, el izquierdo, quizás ya presente en la restauración del siglo XVII, probablemente antiguo y de diferente mármol que el torso, con un agujero en el antebrazo amortizado posteriormente, que habría podido albergar algún alma que lo uniera a otro cuerpo u objeto; el gesto del brazo encaja con el de una Venus púdica aunque la mano que agarra parte del manto muestra una fractura en la muñeca, hecho que puede indicar que fuera añadida con posterioridad, al igual que el hombro. Por otra parte, el brazo derecho dispuesto en ángulo de noventa grados, de un mármol con pátina más grisácea como el del hombro izquierdo, se habría añadido al torso mediante un pequeño fragmento de hombro con el extremo de una guedeja de cabello y, probablemente, se pueda relacionar con las restauraciones de Raixa; también la mano izquierda, de estilo comparable al del brazo derecho parece pertenecer a las mismas.

A pesar de la existencia de sutiles diferencias,⁷⁰¹ la elección de situar el brazo derecho elevado hacia arriba y replegado con lo que Bover interpreta como una “*taza con que vierte las esencias sobre su cabello*”⁷⁰² podría responder al intento de emular la Venus Urania de los Uffizi. Aunque esta escultura se haya documentado certeramente por primera vez el año 1656 en la colección Palmieri de Bolonia, a la que habría llegado procedente de la familia Bolognini de la misma ciudad, resulta probable que se hallara ya un siglo antes en Roma.⁷⁰³ Fue a partir de 1664 cuando se trasladó a Florencia, ocupando varios emplazamientos dentro de la galería. Pese a que su fama estuvo por debajo de otras representaciones de Venus, como la Médicis, la Urania también fue admirada y copiada durante toda la Edad Moderna y hasta el siglo XIX.

⁷⁰⁰ Vid. p. 324 ss.

⁷⁰¹ Estas se perciben en el ángulo del brazo, más abierto en el ejemplar de la colección Despuig, así como en el peinado apolíneo.

⁷⁰² BOVER, 1845, p. 77-78, nº 2.

⁷⁰³ HASKELL, F. – PENNY, N., 1990, p. 351-353, nº 87, Fig. 172.

36. MINERVA (LÁM. XXIV, 1-4)

MODELOS: SIGLO V a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO XVI-XVIII

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón y mármol blanco de grano fino con veteados gris.

Altura: 95 cm; ancho: h. 45 cm; profundidad: h. 24 cm

(Inventario nº 12); (Inv. Bover nº 41).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fracturas en el cuello, en el nacimiento del brazo derecho, bajo el pecho y a la misma altura en el antebrazo izquierdo. En la restauración para la puesta a punto de Raixa se le añaden el brazo derecho y la parte inferior del izquierdo con el escudo, un fragmento en el perfil derecho bajo el alto-cinto, en el pliegue que acontece bajo la rodilla de la pierna exonerada, dos bajo la égida, uno en el plegado del perfil derecho y en la zona dorsal del *paludamentum*, así como las falanges del pie derecho y un fragmento del plinto.

Escultura identificada por Bover como una “*estatua de Minerva (...) de carácter griego*”⁷⁰⁴. Efectivamente, se trata de una escultura ideal engalanada con los atributos propios de dicha divinidad, de unas dimensiones inferiores al natural. De esta manera, puede observarse una figura femenina en posición de reposo, que apoya el peso sobre la pierna izquierda, manteniendo la derecha flexionada y dejando entrever parte del pie derecho colocado sobre la superficie de la basa jónica, que sirve de plataforma a la escultura. Ataviada con un *peplos* ceñido bajo el pecho, el cual se superpone a un *chiton* de mangas, la escultura muestra el atuendo hoplita, blandiendo en su mano derecha un fragmento de lo que sería una lanza y agarrando con fuerza un escudo con la izquierda, mientras un yelmo corintio corona su cabeza, girando ésta en dirección a la pierna exonerada. Completa su indumentaria la égida del desollado Palante conformada por vedijas a modo de escamas, sobre la que reposa una pequeña testa de Gorgona alada, la cual aparece doblemente en la *aegis* y el escudo, además del *paludamentum*⁷⁰⁵ sujeto por una fíbula circular sobre el hombro derecho, cayendo por la espalda y siendo recogido por el antebrazo izquierdo.

De la observación de la labra pueden deducirse, al menos, tres fases en la ejecución de la presente escultura. En primer lugar, la parte inferior de la figura, desde el pecho hacia abajo⁷⁰⁶. Los ropajes se muestran aquí con carácter de pesadez, que se acentúa aún más en la doblez del *peplos*. Los pliegues, aunque no abundantes, se han tratado

⁷⁰⁴ “*Estatua de Minerva vestida de guerrera, con lanza, escudo, celada y cota. En el escudo está la cabeza de Medusa, coronada de serpientes, en la cota la de Mercurio, y sobre el brazo izquierdo una piel de león. Bella escultura de la antigüedad, de perfectas proporciones, obra de carácter griego: cuatro palmos y medio de alto*”. Esta descripción aparece acompañada de un grabado firmado por Félix Ponzoa que corrobora la identificación de la escultura conservada en el Castillo de Bellver (BOVER, 1845, p. 96, nº 41).

⁷⁰⁵ Éste ha sido confundido, en la descripción de Bover, con una piel felina (vid. supra. nota 704).

⁷⁰⁶ Ésta es la superficie más deteriorada, especialmente el lateral izquierdo y la parte posterior.

con naturalismo y buscan el juego de luces y sombras gracias a la profundidad de los mismos. Éstos, obedecen a la anatomía de la figura y a la lógica derivada del ceñidor, mostrándose pequeños y más abundantes bajo la zona del pecho y más espaciados y verticales en la vertiente inferior, sobre todo en el lateral izquierdo y la parte posterior de la escultura. Dicha verticalidad queda tan sólo quebrada a la altura de la rodilla derecha ocasionando los consabidos pliegues de su flexión.

Si se buscan paralelos iconográficos para este fragmento de la escultura, éstos pueden encontrarse en las representaciones grecorromanas de las diosas Minerva y Diana⁷⁰⁷, debido a la relación existente entre el *peplos* y la pureza y virginidad, cualidades características de sendas divinidades. No obstante, algunos detalles en la ejecución, descartan la posibilidad de que se trate de un fragmento antiguo. En primer lugar, cabe apuntar la desaparición de la obertura del *peplos*, el cual hubiera tenido que acontecer, a modo de cascada, en el flanco derecho⁷⁰⁸. La unión de sendos ribetes se ha sustituido por una gran masa de tejido abultado que sobresale respecto al nivel del resto del ropaje, mientras una ínfima cascada de pliegues se ha reservado a la parte superior de la doblez del *peplos* en el dorsal de la escultura, sin entablar continuidad con la zona inferior. A ello, cabe añadir la excesiva materialidad conferida a dicha doblez, especialmente en la vista frontal, que no encuentra parangón en la escultura antigua. En conclusión, se trataría de un fragmento moderno que se inspira directamente en la estatuaria clásica. La colocación del ceñidor directamente bajo el pecho⁷⁰⁹, la posición y el ritmo de la figura, además de un acusado parecido en la caída del plegado de la falda, enfatizado, si cabe, en el perfil izquierdo, halla un cercano paralelo en la escultura de Atenea Hefesteia⁷¹⁰ de los Museos Vaticanos, pareciendo la escultura de Mallorca una simplificación de la de Roma⁷¹¹.

No existen suficientes argumentos para ofrecer una datación sólida en la ejecución de esta pieza, si bien, la manera de utilizar el trépano, creando profundas y suaves incisiones de aspecto redondeado en el extremo, junto a la claridad en la ejecución, que muestran un planteamiento clasicista y obedecen al deseo del artífice de otorgar

⁷⁰⁷ Cfr. con Diana de Villa Borghese (BIEBER, 1977, Fig. 255), Minerva del Ashmolean Museum de Oxford (BIEBER, 1977, Fig. 412), Minerva del Musée du Louvre (BIEBER, 1977, Fig. 416), Minerva o Diana de Tomares (LEÓN, 2008, p.102) o Atenea Hefesteia de los Museos Vaticanos (BIEBER, 1977, Fig. 376). La falta de algún atributo, en esta fase, que vincule la escultura a una u otra diosa, hace difícil corroborar una identificación fehaciente. Así, por ejemplo, los pliegues que en la obra de Mallorca acontecen bajo el brazo que sostiene el escudo, el cual fuera añadido en una posterior restauración, bien podrían ser el resultado de la presión ejercida por el carcaj de Diana (vid. Artemis Dresden de los Museos Vaticanos en BIEBER, 1977, Fig. 345).

⁷⁰⁸ Cfr. con representaciones antiguas de Ártemis y Atenea (BIEBER, 1977, Láms. 58-63).

⁷⁰⁹ Ésta se deduce del plegado de la parte superior de este fragmento. Cabe apuntar que la colocación del ceñidor bajo el pecho obedece a una adaptación helenística que fue transmitida, a su vez, a las copias romanas (BIEBER, 1977, p. 89).

⁷¹⁰ Este prototipo toma su nombre de la escultura broncea que Alcámenes realizó como estatua de culto en el Hefesteion de Atenas entre el 421 y el 416 a.C. (BIEBER, 1977, p. 89).

⁷¹¹ Las copias e imitaciones de esculturas de museos insignes, como la colección vaticana, constituía un ejercicio común en el proceso de aprendizaje de escultores noveles, así como el deseo de poseer piezas destacadas por parte de los coleccionistas, propició las copias, ya fueran pétreas o en yeso (vid. MACGREGOR, 2007, p. 76 a propósito de la colección de vaciados en yeso de Francisco I de Francia y MORA-CACCIOTTI, 1996 sobre la colección del monarca español Carlos III).

al drapeado materialidad y aplomo, podrían situar la factura en el entorno del siglo XVI⁷¹².

La segunda fase o primera restauración, estilísticamente diferente a la primera, muestra una tonalidad más grisácea. Comprendería el torso de la figura, la cabeza y el codo izquierdo. La superficie del *peplos* aparece aquí tratada como un bajo relieve dando como resultado una superficie de aspecto rugoso en la parte delantera y completamente liso en el dorso de la escultura. Las mangas del *chiton*, arremangadas, han sido indicadas por múltiples y finos surcos, mientras que la superficie del *paludamentum* sobre el hombro derecho se ha tratado de manera poco natural incidiendo exageradamente en una hendidura central y trabajando el plegado con finas incisiones que distan de ofrecer un aspecto naturalista y delatan cierta incompreensión del mismo.

Desde un punto de vista iconográfico, el torso muestra un gran parecido con la singular égida que porta la Atenea Hefesteia del Louvre⁷¹³, la cual pende a modo de triángulo cubriendo por completo la parte izquierda del torso, quedando rematada en su ribete por finas sierpes que se repiten en el ejemplar de Mallorca. No ocurre lo mismo con el mal resuelto *paludamentum* compuesto por pliegues amontonados, que habría sido una innovación introducida por el restaurador, aludiendo al carácter guerrero de la diosa⁷¹⁴.

En lo que respecta a la cabeza, el ladeamiento, así como la mirada perdida y la boca entreabierta, junto a la particular utilización del trépano en la ejecución del cabello, estilísticamente se acercan más al estilo barroco que al neoclásico imperante en la mayoría de restauraciones de la colección Despuig. El cabello, ondulado y suelto, cae sobre sendos hombros, quizás emulando los haces de rizos en forma de tirabuzón que ofrecían los modelos clásicos, aunque éstos aparecían habitualmente recogidos en la nuca⁷¹⁵. La disposición de rizos irregulares por encima de las sienes encuentra paralelos muy cercanos en otras restauraciones barrocas como la de la famosa Atenea Ludovisi realizada por Alessandro Algardi en la primera mitad del siglo XVII⁷¹⁶.

Con seguridad, podría establecerse aún una segunda restauración o tercera fase de ejecución que comprendería el brazo derecho alzado, la parte inferior del brazo izquierdo junto a la mano y el escudo, un fragmento posterior del *paludamentum*, un añadido en el costado derecho bajo el ceñidor, así como la parte sobresaliente del pie

⁷¹² Hübner consideró la parte inferior de la escultura como antigua, constituyendo la cabeza con yelmo, el pecho con la *aegis* y ambos brazos con lanza y escudo, añadidos posteriores (HÜBNER, 1862, p. 301, nº 736). No obstante, la comparación efectuada, desde el punto de vista estilístico, así como iconográfico con las representaciones de Minerva grecorromanas, hacen poner en tela de juicio dicha cronología y apostar por una ejecución moderna.

⁷¹³ BIEBER, 1977, Fig. 372.

⁷¹⁴ Algunas representaciones modernas de Minerva la muestran con un manto que nace en el hombro derecho. Vid. dibujos preparatorios de Joseph Nollekens (BAKER, 2000, p. 38, Fig. 23 y 24).

⁷¹⁵ Cfr. con LIMC, II, s.v. Athena/Minerva, nº 146 b, 154, 155, 156 y 159, entre otros.

⁷¹⁶ MONTAGU, 1985, II, p. 398, nº 115.

derecho⁷¹⁷. Destaca en esta tercera fase la nitidez de líneas y el pulimento de la superficie, de un trabajo menos acertado en el brazo y la mano derecha, pero de calidad aceptable en el escudo. Por lo que respecta a éste, sobre su superficie ovalada se ha trabajado un ribete a modo de sencilla cenefa extrayendo el material pétreo y conformando un seguido de pequeños óvalos, los cuales enmarcan un bajo relieve con la cabeza de la decapitada Medusa. En ella se puede contemplar una fisonomía alargada que muestra el característico *pathos* de la tradición oriental recuperado por Adriano⁷¹⁸ y que constituye el modelo más utilizado en la tradición artística desde la Edad Moderna. Al igual que el brazo alzado, muestra pequeñas fracturas, posteriores al momento en que Despuig dispuso su colección en Raixa⁷¹⁹. El escudo encuentra paralelismos en otras esculturas neoclásicas como el escudo de la Minerva de Joseph Nollekens del J. Paul Getty Museum de Los Ángeles⁷²⁰ o el de la Minerva de terracota de Claude Michel, “Clodion”⁷²¹.

De este modo, se habría tomado como punto de partida para la ejecución de la escultura que hoy observamos en Mallorca, la parte inferior de la figura, la cual comienza unos centímetros más abajo del cinturón y comprende la falda del peplos, a excepción de pequeños fragmentos añadidos en los pliegues, en el pie y en la basa, como ya se ha indicado con anterioridad, y se habría restaurado en dos fases sucesivas, completando el resto. El denominador común en todas estas fases, habría sido, no obstante, el mismo, la imitación del modelo clásico.

Las representaciones de Minerva resultaron habituales en la escultura desde época renacentista, debido a su condición de símbolo de la castidad y la pureza, además de la fuerza estratega y de la inteligencia⁷²². La elección de interpretar la escultura de Mallorca como una representación de esta divinidad en sus respectivas restauraciones, por tanto, habría correspondido, además de a una posibilidad real, también a una corriente del gusto de la época.

⁷¹⁷ La pérdida de los tres dedos menores se debe, probablemente, a los almacenamientos y traslados sufridos durante el siglo XX.

⁷¹⁸ Durante el reinado de Adriano (117-138 d.C.) la escuela de Afrodiasias experimentará su máximo auge y recuperará el idealismo griego creando el “tipo bello” de Medusa, si bien, la influencia orientalizante continuará vigente como un modelo más hasta el siglo IV. d.C. (TOYNBEE, 1967, p. 25).

⁷¹⁹ Estas fracturas se deben, probablemente, a los traslados y almacenajes del siglo XX.

⁷²⁰ BAKER, 2000, p. 38, Fig. 25.

⁷²¹ DAVID DRAPER-SCHERF, 2003, p. 111, nº 43.

⁷²² Vid. BOBER-RUBINSTEIN, 1986, p. 80-82.

37. FORTUNA (LÁM. XXV, 1-4)

MODELOS: ÉPOCA HELENÍSTICA

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón y mármol blanco de grano fino con vetado gris.

Altura: 93 cm; ancho: h. 37 cm; profundidad: h. 21 cm

(Inventario nº 17); (Inv. Bover nº 27).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fracturas en sendos brazos a la altura del codo, así como también en el cuello y en la parte inferior de la cornucopia. Se han añadido pequeños fragmentos en los pliegues del *chiton* y en la punta de la nariz de la figura.

Escultura descrita por Bover como una representación de la Abundancia o de Fortuna⁷²³. Se trata de una figura femenina de carácter ideal de tamaño menor que el natural, en posición de reposo que apoya el peso sobre la pierna izquierda mientras flexiona la derecha; va ataviada con *chiton* y porta como atributos un cuerno de la abundancia, que sujeta sobre el hombro izquierdo, y un timón asido con la diestra que reposa sobre un globo. La cabeza, diademada, gira hacia la derecha y muestra un ligero ladeamiento.

Atendiendo al estilo y al tipo de material empleado, pueden distinguirse tres fases en la ejecución de la escultura⁷²⁴.

En primer lugar, la base con el globo y el cuerpo de la figura exceptuando los brazos, la parte inferior de la cornucopia y la cabeza. Aunque su aspecto maltratado bien pudiera deberse a un contexto de excavación⁷²⁵, ciertos elementos en el estilo y la iconografía de la escultura llevan a pensar en un dudoso origen antiguo. Tanto el globo como la parte superior del cuerno de la abundancia, identifican a la figura primigenia como una representación de *Tyché*/Fortuna.

Los ejemplares antiguos acostumbra a representar a la diosa vistiendo un largo *chiton* con mangas cortas abotonadas sobre los hombros y sujeto bajo el pecho con un altocinto. Completa la indumentaria el *himation* que cubre la espalda y retorna para

⁷²³ Bover la describe como "La Abundancia, ó mas bien la fortuna pacífica, *fortuna obsequens*: en la mano izquierda cornucopia y en la derecha timón apoyado sobre globo, atributos que simbolizan que el comercio procura las riquezas. Está en buena conservación: cinco palmos de alto." La descripción se acompaña de un grabado de F. Ponzoa (BOVER, 1845, p. 89-90, nº 27).

⁷²⁴ Hübner establece dos fases cronológicas en la ejecución. De esta manera, apunta como añadidos la cabeza y el brazo derecho que sostiene el timón, mientras que considera antiguo el resto de la escultura, aunque la califica como "*rohe Arbeit*" (HÜBNER, 1862, p. 299, nº 722).

⁷²⁵ Dicho aspecto puede ser producto, también, de una exposición continuada a la intemperie. Por el tamaño y la temática, esta escultura habría podido ser perfectamente utilizada para la decoración de un jardín.

ser recogido con el brazo izquierdo o bien, el manto, que duplica el plegado bajo las rodillas y que, en ocasiones, cubre también la cabeza⁷²⁶.

Por lo que respecta a sus atributos, la cornucopia y el timón⁷²⁷, símbolos de la prodigalidad y arbitrio de dicha divinidad, aparecen ya en el siglo IV a.C., aunque no será hasta el siglo II a.C. cuando se atestigüe con seguridad la combinación de ambos⁷²⁸.

Si bien, en la escultura de Mallorca, se ha seguido fielmente el esquema iconográfico en lo que respecta a los atributos de la diosa, no ocurre lo mismo con la indumentaria, que aunque sí se inspira en los modelos de la Antigüedad, no sigue los de las representaciones de la diosa Fortuna. Existen varias esculturas griegas femeninas de finales del siglo IV a.C. que presentan la misma indumentaria y guardan las mismas proporciones que la escultura de Mallorca, así como réplicas romanas de representaciones de Ártemis o Hécate de tipología análoga⁷²⁹. Si se procede a la comparación con paralelos antiguos, como la Hécate del Museo del Prado⁷³⁰, puede comprobarse como el ejemplar de Mallorca simplifica el modelo clásico y comete, además, algunos errores derivados de la incompreensión del prototipo. De esta manera, el ribete de la doblez delantera del *chiton* muestra una extraña terminación con numerosos entrantes y salientes de borde redondeado, que parecen indicar la existencia de otro cinturón a la altura de la cadera bajo la doblez, en vez de tener una caída suelta e independiente; en el flanco derecho ha desaparecido la cascada de pliegues fruto de la unión de los extremos de la tela y, por último, en el dorsal de la escultura, se ha interpretado la caída del tejido sobre la espalda como una corta capa, cuyo inicio queda difuminado en el busto.

Por lo que respecta al estilo, si bien se ha seguido de cerca el modelo antiguo en la postura y en la disposición del plegado⁷³¹, la utilización del trépano de manera rotunda, pero comedida en determinadas zonas, como el fruncido derivado del ceñidor o el perfil inferior derecho, ofrecen un resultado forzado y falto de naturalidad que parecen indicar una imitación fallida del antiguo.

En una fase posterior fueron añadidos los brazos, la zona inferior de la cornucopia, el timón, pequeños fragmentos del plegado y la cabeza. La divergencia estilística entre dicha testa y el resto de añadidos, pueden indicar, bien que en la restauración de la escultura se utilizara una cabeza independiente y se elaboraran el resto de fragmentos de los que carecía la figura⁷³², bien que se restaurara en dos fases o su ejecución

⁷²⁶ LIMC, VIII, s.v. Tyché/Fortuna, p. 126.

⁷²⁷ A veces éste es remplazado por un *phiale* o un cetro (Vid. LIMC, VIII, p. 93, nº 28 a y 30).

⁷²⁸ LIMC, VIII, p. 115 ss.

⁷²⁹ SCHRÖDER, 1993 - 2004, II, p. 138.

⁷³⁰ SCHRÖDER, 1993 - 2004, II, p. 138-140.

⁷³¹ Cfr. con Ártemis del Vaticano (BIEBER, 1977, Fig. 386) o con la Hécate del Prado (vid. supra. nota 730) en lo que respecta a la posición de *contrapposto*, verticalidad y profundidad de los pliegues generados sobre la pierna derecha y posición de los pies.

⁷³² Esta hipótesis explicaría la leve desproporción existente entre el cuerpo y la cabeza de la escultura.

fuera realizada por dos artífices diferentes, teniendo en cuenta que los brazos con sus respectivos complementos encuentran paralelos claros con el resto de las restauraciones que se llevaron a cabo en Raixa. La cabeza de la Fortuna de Mallorca muestra un peinado que consiste en la división del cabello mediante una raya central y la torsión sobre las sienes de las partes resultantes que se recogen en la parte posterior del cráneo, mientras un pequeño rizo cae sobre la nuca. Completa el tocado la *stephané*, atributo distintivo de las divinidades⁷³³. Cabezas similares se han utilizado para completar otras esculturas de divinidades femeninas en restauraciones dieciochescas, como la Hera de Petworth House⁷³⁴. La Fortuna de la colección Despuig habría seguido el esquema iconográfico de la versión helenizada de la diosa, pudiendo encajar su expresión serena y de rasgos equilibrados con una datación en el entorno del siglo XVIII- inicios del XIX.⁷³⁵

En lo que respecta a la datación de los otros fragmentos componentes de la escultura, descritos más arriba, si bien, el análisis iconográfico y estilístico descartan una cronología antigua, la inexistencia de documentación al respecto de la escultura o de cualquier otro dato, impiden esclarecer fehacientemente la fecha concreta de la creación de estas partes. A juzgar por el momento de creación de la colección, lo más probable es que ésta se sitúe en el entorno del siglo XVIII – inicios del XIX y que los brazos con los atributos se añadieran en la puesta a punto del museo de Raixa.

⁷³³ No obstante, cabe señalar, que desde el reinado de Tiberio, las mujeres de la casa imperial divinizadas también se representaron con la *stephané* (SCHRÖDER, 1993 - 2004, II, p. 389).

⁷³⁴ RAEDER, 2000, Lám. 15.

⁷³⁵ Cfr. con esculturas contemporáneas como la testa de Santa Bárbara de Giovanni Battista di Rossi en que se aprecian incisiones finas en el cabello, ladeamiento de la cabeza con gesto sereno y mirada abstraída (FERNANDES, 2003, nº 38).

38. SIBILA (LÁM. XXVI, 1-3)

MODELOS: s. V a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 54 cm; ancho: h. 18 cm; profundidad: h. 12 cm

(Inventario nº 75); (Inv. Bover nº 91).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Escultura moderna a la que, en una restauración posterior, se le añadió la cabeza, el brazo izquierdo sujetando el libro, un fragmento de *palla* sobre el *balteus* y la cadera izquierda, fragmento de *palla* sobre la rodilla derecha, pie izquierdo y esquina derecha del plinto. Existen una serie de fracturas tanto en zonas de la escultura que pertenecen a la fase original de realización⁷³⁶, como otras que se encuentran en las partes añadidas en la restauración, producidas, probablemente, durante los años que aguardó en los almacenes del Museu d'Història de la Ciutat de Palma. Así pues, éstas se observan en la parte trasera del manto sobre los hombros, en el brazo izquierdo flexionado sosteniendo el libro, a la altura del bíceps, en el codo y bajo el antebrazo. Existe también una fisura que surca en diagonal desde la altura del muslo izquierdo hasta el inicio de la *stola* que acontece bajo la *palla*. En el perfil diestro, éstas aparecen en el brazo, a la altura del bíceps y en la muñeca, así como en el plegado del manto que cae por la espalda; también pueden observarse en el pie derecho. La base de la escultura presenta un orificio de forma cuadrangular en el que podría haber reposado un atributo, quizás de otro material, como el metal, como un posible cetro, a tenor del gesto del brazo derecho extendido. También puede apreciarse un orificio circular con restos de óxido en el manto, a la altura del codo izquierdo, en la zona posterior, que podría haber servido como punto de anclaje para la sujeción de la estatua a un lugar determinado.

Escultura ideal femenina identificada por Bover como una sibila⁷³⁷ y por Hübner como una posible representación de Juno con la cabeza y los brazos añadidos⁷³⁸. A juzgar por la fecha de creación de la colección, se trata, probablemente, de un *pasticcio* del siglo XVIII – inicios del XIX. Se observa una escultura ideal femenina, de pequeñas dimensiones, sobre base en forma de paralelepípedo, ataviada con *stola* de mangas largas⁷³⁹, con el puño arremangado en los extremos. La figura reposa el peso sobre la pierna derecha, mientras flexiona hacia atrás la pierna contraria y dispone el correspondiente pie, retrasado, y descansando sobre el empeine. En la restauración se le añadió la cabeza velada, el brazo derecho flexionado, sosteniendo un grueso libro, así como otros fragmentos ya explicitados en el *Estado de conservación*. El brazo izquierdo queda, por el contrario, elevado a la altura de la cintura, mientras la

⁷³⁶ Las fracturas observadas en las zonas originales de la escultura, bien pudieron producirse con anterioridad a la restauración de Raixa, o posteriormente a ésta, coincidiendo con el resto de fracturas pertenecientes a los fragmentos añadidos.

⁷³⁷ BOVER, 1845, p. 111, nº 91.

⁷³⁸ HÜBNER, 1862, p. 306, nº 786.

⁷³⁹ La utilización de una túnica bajo la *stola* era habitual en el modo de vestir de las mujeres de la antigua Roma. Por lo general, las mangas de la túnica, cortas o largas, sobresalían bajo la *stola*. De todos modos, aunque con menos frecuencia, también se ha atestiguado *stola* de manga corta y larga en algunas representaciones estatuarias femeninas romanas.

muñeca derecha se repliega hacia dentro en el acto de sujetar un atributo perdido⁷⁴⁰. La tela de la *stola* se ciñe bajo el pecho creándose una serie de pequeños pliegues que corren diagonalmente hacia la derecha, como consecuencia de la presión ejercida por el ancho *balteus*.⁷⁴¹ De la misma manera, en la parte inferior de la escultura, puede apreciarse el fino plisado, dispuesto ligeramente curvado hacia la derecha, siguiendo la posición de la pierna correspondiente y bajo el que se aprecia el *sandalium* femenino conformado por finas tiras que, partiendo del nacimiento de los dedos pulgar e índice, recorren la base de las falanges inferiores para sujetar el pie.

Sobre la *stola* se dispone una *palla*, cuyo plegado y disposición indica varias incoherencias producidas, probablemente, por la incompreensión del artífice o la lejanía temporal del modelo iconográfico tomado como referente.

Salvando diferencias, en la ejecución de la escultura aquí analizada, se tuvieron en cuenta los esquemas iconográficos utilizados en la Antigüedad grecorromana para la representación de las diosas olímpicas de la primera generación como Deméter, Hera y Hestia, ataviadas como matronas, con *stola* y *palla*⁷⁴² y portando atributos como el cetro o el *phiale*.⁷⁴³ Habitual resultó, también, la representación de mujeres de la casa imperial como Ceres o Juno como por ejemplo la Livia de Falerone de la Gliptoteca de Munich⁷⁴⁴, la Octavia Minor del Museo Arqueológico de Nápoles⁷⁴⁵ o la escultura de Lucilla del Museo del Bardo, con la cabeza cubierta, siguiendo el *Ceres-Typus* y sujetando con la mano derecha una antorcha que llega hasta el suelo⁷⁴⁶.

Si bien la *palla* podía colocarse sobre el brazo izquierdo para recorrer la espalda y cruzar a la altura de la cintura para pender, después, del antebrazo izquierdo,⁷⁴⁷ también podía utilizarse para cubrirse la cabeza⁷⁴⁸, tal y como puede observarse en la escultura aquí analizada.⁷⁴⁹ No obstante, lo habitual en estos casos hubiera sido que la *palla* se hubiera dispuesto sobre el brazo izquierdo, cayendo a partes iguales por ambos lados del brazo en forma de cascada para cubrir, luego, la cabeza, caer por la espalda y cruzar por delante, a la altura de la cintura, siendo recogida con el antebrazo

⁷⁴⁰ El atributo ya se había perdido en el momento en que Bover efectuó su catálogo (vid. BOVER, p. 111).

⁷⁴¹ Los pequeños pliegues formados bajo el pecho parecen apuntar la existencia de un fino *cingulum*, característico en las representaciones antiguas y que no resulta visible en la escultura aquí analizada.

⁷⁴² Cfr. con estatua de Ceres del Palazzo Braschi, *capite velato* y con manojos de espigas (PAPINI, 2000, p. 161, Fig. 78) o la escultura del "tipo Deméter" del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba Inv. R 24628 (LÓPEZ LÓPEZ, 1998, p. 87-89, Lám. LVII).

⁷⁴³ La utilización de un esquema iconográfico común en la representación de estas diosas, provoca que el contexto arqueológico juegue un papel determinante en la identificación de las piezas.

⁷⁴⁴ PAPINI, 2000, p. 54, Fig. 38.

⁷⁴⁵ GASPARRI, 2009-2010, I, p. 395-396, nº 94.

⁷⁴⁶ Lucilla (Inv. 214) en ALEXANDRIDIS, 2004, p. 198, Lám. 48, 1.

⁷⁴⁷ Vid. escultura femenina del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba (Inv. R 24628) en LÓPEZ LÓPEZ, 1998, p. 87-89, Lám. LVII.

⁷⁴⁸ Vid. supra. nota 746.

⁷⁴⁹ Aunque la testa de la escultura se haya añadido en una restauración posterior, se encuentra claramente indicado el nacimiento del manto que había de cubrir la cabeza sobre sendos hombros y, por tanto, queda manifiestamente explicitada la forma que adquiriría el manto y la cabeza original, indicando que se trataba de una escultura velada.

izquierdo, como se observa, por ejemplo, en la representación de Ceres del Palazzo Braschi, *capite velato* y con manojos de espigas.⁷⁵⁰ La escultura de la colección Despuig mezcla ambos modelos representando *palla* y manto que cubre la cabeza, como piezas que se funden en el perfil izquierdo, mientras que en el diestro han sido tratadas como elementos independientes. De esta manera, en vez de representar el extremo izquierdo de la *palla* cayendo por la zona interior del antebrazo izquierdo y el extremo derecho que viene de dar la vuelta a la figura, pendiendo por el costado exterior del mismo antebrazo, ambos se han fundido con la parte consiguiente de tejido, el de la parte exterior del antebrazo continúa por la espalda, y el plegado de la parte interior del antebrazo queda unido a la tela que cubre las piernas en la parte delantera. Por lo que respecta al perfil diestro, el manto, que cae desde la cabeza, en vez de curvarse y dirigirse hacia la cintura para ser recogido por el brazo contrario, cae de manera vertical por detrás de la pierna derecha. A todo ello, cabe añadir lo que se intuye como un extremo de la misma *palla* sobresaliendo del *balteus* bajo la axila derecha.

La superficie marmórea del fragmento descrito ha sido trabajada con delicadeza. Los ropajes se adaptan a la anatomía femenina sin excesiva artificialidad. En general, el plegado ha sido concebido de una manera superficial y sin grandes volúmenes. Mientras en la zona del pecho, pequeños y finos pliegues nacen de la presión del *balteus* de manera diagonal y son direccionados hacia la derecha, creando un triángulo agudo que se estrecha entre los senos, bajo el *balteus*, la *stola* muestra una serie de pliegues que caen de forma parabólica sobre la barriga y el muslo derecho correspondiente a la pierna flexionada, así como algunos pliegues más profundos que emergen de la cadera izquierda y se dirigen en diagonal hacia la rodilla flexionada, como fruto de la tensión que la pierna ejerce sobre la tela. El resto del tejido de la *stola* se adhiere a la pierna izquierda y ha sido indicado con un suave relieve hasta el momento en que se funde con el plegado de la *palla* que cae desde el antebrazo izquierdo en forma de cascada. El tratamiento recibido en la túnica que acontece bajo la *stola*, con un plegado más extensivo conformado a partir de finas acanaladuras dispuestas de manera vertical y ligeramente curvadas en la zona en que el pie derecho se desplaza hacia atrás, muestra las propiedades de un tejido más ligero. El trabajo aparece, en general, con un aspecto delicado y acabado, combinando zonas con un relieve más suave con otras en que el ropaje se torna rectilíneo, encontrando parangón en creaciones del siglo XVIII como, por ejemplo, la alegoría de la Paz del Museo del Prado, de anónimo italiano,⁷⁵¹ encarnada en una figura femenina vestida de manera semejante a la escultura aquí analizada y con un trabajo del plegado similar.

El plegado de las mangas de la *stola* se concentra en los antebrazos, como fruto de la flexión de los brazos y el sobrante del tejido, que provoca que ambas mangas queden arremangadas. Éste se ha indicado con pequeñas depresiones de profundidad media y de perfil redondeado.

⁷⁵⁰ PAPINI, 2000, p. 161, Fig. 78.

⁷⁵¹ Inv. E-370 (COPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 356-357, nº 177).

Pese a que el ribete de la *palla* puede observarse en la parte posterior de la escultura y se ha distinguido, por consiguiente, del ropaje de la *stola*, la excesiva verticalidad presentada en esta zona de la escultura, demasiado plana y con escaso trabajo de la superficie marmórea, parecen indicar que esta pieza fue concebida para ser colocada junto a una pared, quizás enmarcada en un nicho u hornacina.

La interpretación sobre qué quiso representar el artista en la escultura original, resulta ardua, en cuanto a que los elementos conservados son demasiado generalistas. Tan sólo puede atestigüarse, con seguridad, que la escultura parte de los modelos clásicos de representación de divinidades femeninas adultas, como es el caso de Ceres, que originalmente tenía la cabeza cubierta y que, probablemente, sujetaba un atributo de forma alargada con la mano derecha,⁷⁵² y que el brazo izquierdo, flexionado, quizás sostuviera algún otro atributo. También podría ser plausible la identificación de una sibila, tanto en lo que respecta al significado de la escultura original, como en el interpretado en la restauración ulterior⁷⁵³. Tráigase a colación la pequeña escultura marmórea de la Sibila de Eritrea, obra de Jean-Jacques Caffieri, datada el año 1759 y actualmente en el Museo del Louvre de París⁷⁵⁴.

La sibila constituyó, en origen, un personaje con atribuciones proféticas, que ejercía como mediadora entre el mundo de los humanos y los dioses y a quien la erudición greco-romana asignó la capacidad de vaticinar el desenlace de la guerra de Troya, así como el devenir de Eneas y sus descendientes. Los testimonios literarios se refieren a una única sibila hasta el siglo IV a.C.⁷⁵⁵, aunque a partir de este momento, surgen una gran variedad de denominaciones que hacen referencia a la existencia de varias sibilas asociadas a distintos orígenes geográficos o, simplemente, con diferentes nombres propios.

La figura de la sibila fue absorbida por la tradición cristiana, que la incorporó de una manera amplia a la iconografía religiosa, sobre todo a partir del siglo XIII, constituyendo, posteriormente, un motivo de representación frecuente en la pintura renacentista, de la que, sin duda, los frescos que Miguel Ángel pintó para la Capilla Sixtina, aparecen como el ejemplo más destacado.

De las representaciones de la sibila conservadas, los ejemplos cronológicamente más tempranos, se hallan en la numismática romana. Desde el punto de vista iconográfico, en estos ejemplos, la sibila seguía el esquema de una figura femenina, joven y bella, parcialmente desnuda, de acuerdo con su naturaleza virginal. A menudo, la sibila, aparecía representada en contextos apolíneos, por mantener el oráculo sibilino un

⁷⁵² En el caso de que la escultura hubiera sido realizada como una interpretación de una divinidad pagana, el atributo perdido podría haber sido un cetro o una antorcha. Por otra parte, si la escultura fue concebida en un contexto cristiano, el atributo perdido pudiera bien haber sido una cruz.

⁷⁵³ Encontramos otros casos de interpretaciones de esculturas de tipología matronal como sibilas, por ejemplo en la estatua femenina con retrato de Octavia Minor del Museo Archeologico Nazionale de Nápoles, procedente de la colección Farnese (GASPARRI, 2009-2010, I, p. 395-396, nº 94).

⁷⁵⁴ GENDRE, 2001, p. 21.

⁷⁵⁵ La mención más antigua a la sibila se encuentra en un fragmento de Heráclito de Éfeso y data del 500 a.C. (LIMC, VII, s.v. Sibyllae, p. 753).

estrecho lazo de unión con el dios Apolo, aunque el tipo iconográfico más difundido en la época imperial la muestra sentada sobre una roca o trono,⁷⁵⁶ con la cabeza cubierta por un velo y portando en la mano un rollo. En la Antigüedad Tardía, se preservaron el velo y el rollo, aunque, habitualmente, aparecía en posición erguida, en vez de sedente. En este sentido, cabe traer a colación la representación musivaria de Santa Maria Maggiore del siglo V, la cual anticipa la pródiga representación posterior de la sibila en contextos cristianos.⁷⁵⁷ Éste sería el mismo esquema iconográfico que se habría querido seguir en la restauración de la escultura aquí analizada, colocando un libro en vez de un *uolumen*⁷⁵⁸, como atributo y, quizás, también el dispuesto en la escultura original.

⁷⁵⁶ La tradición consideraba que la sibila se sentaba sobre una roca o trono en el momento de profetizar.

⁷⁵⁷ LIMC, VII, s.v. Sybillae, p. 757.

⁷⁵⁸ Las sibilas se han representado tanto como el rollo o volumen, siguiendo el patrón clásico (vid. Sibila Délfica de Miguel Ángel), como con un libro (vid. Sibila de Cumas y Eritrea del mismo Miguel Ángel) o con una tabla (vid. el ejemplo de Caffieri en GENDRE, 2001, p. 21).

39. TALÍA (LÁM. XXVII, 1-4)

MODELOS: ESCULTURA ARCAICA

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino y mármol blanco de grano fino con veteado gris.

Altura: 92 cm; ancho: h. 35 cm; profundidad: h. 27 cm

(Inventario nº 24); (Inv. Bover nº 25).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fracturas en el cuello, hombro derecho, antebrazo izquierdo, zona inferior del *chiton* y la mitad del plinto. Cabeza y brazos añadidos, así como varios fragmentos del *chiton* en el pecho, bajo la axila derecha, el muslo izquierdo, la tibia y en la parte dorsal, tras el brazo derecho y la correspondiente pierna. La fractura de la muñeca izquierda se deba, probablemente, a la época de almacenamiento de la colección durante el siglo XX.

Escultura identificada por Bover como la musa Talía.⁷⁵⁹ Ésta va ataviada con un *peplos* abierto bajo el que lleva un *chiton* de mangas cortas sujeto por tres botoncillos por cada costado y cuyo fino plegado se descubre bajo la falda. El cabello, dividido por una raya central, se enrosca en los temporales y quedan recogidos en un moño en la zona occipital, en el que confluyen, además, dos gruesos mechones, que caen por la nuca, para, al final de ésta, ascender hacia el moño, ultimando el tocado una cinta contornando la frente.

La escultura se muestra en movimiento, con la pierna izquierda adelantada y el tronco ligeramente echado hacia delante. El brazo izquierdo se extiende acompañando el movimiento de la pierna correspondiente, mientras su mano sujeta la máscara cómica que identifica a la divinidad. El brazo contrario, plegado sobre el epigastrio, se aferra a lo que se intuye un *uolumen*. Aunque presenta numerosas fracturas y añadidos, se vislumbra claramente el empleo de dos tipos de mármol que denotan, por tanto, dos fases en su ejecución.

El bloque inicial estaría constituido por el cuerpo de la escultura al que se le habrían añadido sendos brazos - el izquierdo desde el codo y el derecho en su totalidad -, la cabeza, la terminación inferior del *chiton* en la parte delantera, junto a los pies y el plinto. La utilización del *peplos*, inusual en las representaciones clásicas de las Musas, que se decantan por el *chiton* ceñido por un altocinto o el doble *chiton* teatral⁷⁶⁰, se identifica más con representaciones de Minerva o Diana, como símbolo de la castidad que ambas profesan. De esta manera, la leve insinuación de una zona deprimida que

⁷⁵⁹ Descrita como "Talía, musa de la comedia, coronada de yedra y calzada con borceguíes. Tiene una máscara en la mano izquierda. Estatua antiquísima, de buen mármol: cinco palmas de alto" y acompañada por un grabado de F. Ponzoa (BOVER, 1845, p. 89, nº 25).

⁷⁶⁰ Cfr. Con LIMC, VII, s.v. Mousa/Mousai, p. 725, nº 280, 281, 300 a, 300 d.

cruza diagonalmente la espalda de la figura, induce a plantear un posible carcaj desaparecido y, por tanto, una plausible identificación como la diosa cazadora.⁷⁶¹

Por lo que respecta a la cronología en la que fue efectuada esta primera fase de la escultura, cabe apuntar que, tanto el plegado plano resuelto en caídas zigzagueantes, como la disposición de la vestimenta dejando a la vista el *chiton* bajo el *peplos*, evocan el estilo arcaico griego del siglo VI a.C. Según la opinión de Hübner⁷⁶², la escultura de la colección Despuig mostraba cierta semejanza a la Ártemis del Museo Nacional de Nápoles, escultura romana arcaizante. No obstante, atendiendo a la comparación de la escultura de Talía con éste u otros ejemplares similares⁷⁶³, se desvela una simplificación en la caída del plegado bajo el pecho y en el *chiton* bajo la falda del *peplos*, que en los ejemplares antiguos termina en delicados pliegues semicirculares y que en la escultura de Mallorca acontecen hasta la base del plinto, hecho que parece descartar una datación en época romana y desvía su cronología a una etapa posterior en la que se ha buscado la imitación del modelo clásico. La fecha de creación resulta, no obstante, imposible de establecer con certeza, debido a la falta de documentación existente al respecto, por lo que tan sólo puede establecerse como conjetura la hipótesis de que se trate de una producción del entorno del siglo XVIII – inicios del XIX, a juzgar por el momento en que se conforma la colección.

La restauración realizada sobre el mencionado fragmento habría transformado una posible Diana en musa de la comedia añadiéndole la máscara como atributo distintivo y un *uolumen*, atributo considerado neutro y profusamente utilizado en la resolución de restauraciones de esculturas ideales⁷⁶⁴. A sabiendas de las aspiraciones de Despuig y la tenencia de un excelente Apolo, las Musas habrían completado un clásico conjunto de inspiración divina acorde con la intelectualidad que había de rodear a un personaje de su condición.

⁷⁶¹ Cfr. con Diana de Villa Borghese (BIEBER, 1977, Fig. 255), Minerva del Ashmolean Museum de Oxford (BIEBER, 1977, Fig. 412), Minerva del Musée du Louvre (BIEBER, 1977, Fig. 416), Minerva o Diana de Tomares (LEÓN, 2008, p.102) o Atenea Hefesteia de los Museos Vaticanos (BIEBER, 1977, Fig. 376). La falta de algún atributo, en esta fase, que vincule la escultura a una u otra diosa, hace difícil corroborar una identificación fehaciente. Así, por ejemplo, los pliegues que en la obra de Mallorca acontecen bajo el brazo que sostiene el escudo, el cual fuera añadido en una posterior restauración, bien podrían ser el resultado de la presión ejercida por el carcaj de Diana (vid. Artemis Dresden de los Museos Vaticanos en BIEBER, 1977, Fig. 345).

⁷⁶² HÜBNER, 1865, p. 298-299, nº 720.

⁷⁶³ Cfr. con esculturas romanas arcaizantes de Ártemis del Museo Nazionale de Nápoles, del Museo Archeologico de Florencia y del Museo Archeologico de Venecia (RICHTER, 1970, Fig. 557, 558 y 559, respectivamente).

⁷⁶⁴ DE PAOLI, 2004, p. 104.

40. CLÍO (LÁM. XXVIII, 1-4)

MODELOS: ESCULTURA DEL SIGLO V a.C. A TRAVÉS DE COPIAS ROMANAS

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 105 cm; ancho: h. 34 cm; profundidad: h. 25 cm

(Inventario nº 19); (Inv. Bover nº 31).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fracturas en el cuello y en sendos antebrazos. Pequeños fragmentos añadidos en el hombro izquierdo, en dos pliegues sobre la tibia derecha y otro sobre el pie izquierdo.

Para completar el *choros* conformado por Apolo y Talía, Despuig podría haber encargado la elaboración de Clío⁷⁶⁵, ataviada, al igual que su hermana Talía, con el virginal *peplos* y de dimensiones similares a la misma. Esta escultura, presenta una clara unidad estilística en su conjunto, a pesar de dos pequeños fragmentos añadidos al plegado de las vestiduras en el lateral inferior derecho y las fracturas existentes en el cuello y en sendos brazos, a la altura del bíceps en el costado diestro y en el codo inverso⁷⁶⁶. Aunque la concentración del peso sobre la pierna derecha y la flexión de la izquierda denotan una posición de reposo, el torso de la figura parece virar levemente sobre su eje axial transfiriendo su cadencia a la testa, la cual extravía una mirada de aire melancólico. La escultura viste un *peplos* abierto por el flanco derecho, el cual resbala por el hombro izquierdo descubriendo parte del busto de la figura y se prolonga hasta los pies, amontonándose entre ellos. Su identificación como la musa de la Historia, se corrobora por los atributos asidos por ambas manos, con la diestra una flauta que proyecta hacia el pecho y con la contraria, extendida paralela a la cadera, el *uolumen*, utilizado también en la restauración de Talía.

El plegado se dispone con cierta naturalidad, mostrándose vertical en la caída del pecho y quebrándose en la zona del costado izquierdo con pliegues más finos y curvilíneos como consecuencia de la torsión del tronco. En la parte posterior, por el contrario, el plegado acaece en forma de V, mientras el flanco derecho muestra la obertura del *peplos* en forma de una cascada de pliegues que desciende hasta el suelo. En la zona inferior del vestido, en tanto que en la parte delantera se observa un profundo pliegue central y se reserva para la zona de la tibia la profusión de éstos, en la parte anterior de la figura, se ha indicado con mayor profundidad y se reproduce

⁷⁶⁵ Descrita por Bover como "Estatua de Clío, una de las nueve musas del Parnaso, a quien los poetas han tenido siempre mayor afecto por ser la protectora de la historia. Escultura Antigua de mucho merito: en la mano derecha tiene un clarín y en la izquierda un libro. Cinco palmos de alto" e ilustrada por un grabado de F. Ponzoa (BOVER, 1845, p. 91-92, nº 31).

⁷⁶⁶ Hübner sólo apunta como nuevos los brazos y la cabeza (HÜBNER, 1865, p. 299, nº 726). No obstante, la unidad estilística de toda la escultura parece indicar que las fracturas observadas corresponden a los traslados sucesivos, así como diversos avatares sufridos tras su musealización en Raixa.

como si de un fuste de columna se tratase, alterando tan sólo su verticalidad el zigzag provocado por el sobrante de tejido a los pies de la figura.

El tratamiento de la superficie, de suma nitidez, líneas puras, extremo pulimento, así como el movimiento comedido del plegado, junto a la expresión serena pero de aire taciturno sitúan la cronología de la escultura a finales del siglo XVIII- comienzos del XIX dentro de la corriente artística del Neoclasicismo⁷⁶⁷. Aunque la escultura de Clío no parece haber seguido fielmente ningún ejemplar antiguo como modelo, la caída de la manga del *chiton* por el hombro podría haber encontrado inspiración en las numerosas adaptaciones romanas de la Venus Genetrix⁷⁶⁸ o en la famosa Flora Farnese⁷⁶⁹, cuyo éxito en el siglo XVIII queda corroborado por una extensa lista de reproducciones⁷⁷⁰.

⁷⁶⁷ Cfr. con los *biscuits* de la *Melancolía* y la *Meditación* de Louis-Simon Boizot (GENDRE, 2001, p. 186).

⁷⁶⁸ Por ejemplo, la Venus Genetrix del Palazzo Colonna, con idéntica caída del ropaje en el hombro izquierdo y acompañada por los mismos atributos, el *uolumen* y la flauta (BIEBER, 1977, Lám. 27, Fig. 154).

⁷⁶⁹ BIEBER, 1977, Lám. 28, Fig.158.

⁷⁷⁰ Por ejemplo, las reproducciones dieciochescas de Boizot (GENDRE, 2001, p. 246) o la de Laurent Delvaux (JACOBS, 1999, p. 246).

41. BUSTO CON GORRO FRIGIO (LÁM. XXIX, 1)

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano grueso con pátina marrón.

Altura: 25,5 cm; ancho: h. 19,9 cm; profundidad: h. 12 cm

(Inventario nº 100); (Inv. Bover nº 10).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fractura en el cuello. Superficie muy erosionada, especialmente en el perfil izquierdo, y nariz mutilada.

Esta escultura puede identificarse como la referida por Bover como "*Cabeza pequeña de mujer, muy antigua, con el gorro frigio*".⁷⁷¹

Se trata de un busto de pequeñas dimensiones, trabajado en mármol, que parece representar a un personaje femenino. Tocada con el gorro frigio, la cabeza se inclina hacia la derecha y muestra el cabello recogido, articulándose en bandas de ondulación que corren desde la frente hacia atrás, para elevarse, a la altura de la coronilla, en lo que parecen pequeños abultamientos de cabello a modo de cofia bajo el gorro. El rostro presenta unos grandes ojos, con la pupila y el iris trabajados, que se enmarcan en pesados párpados con el lagrimal perforado. La nariz ha sido mutilada y la boca, de labios apretados, muestra las comisuras horadadas. El mentón, pequeño y redondeado, alberga en su parte inferior una pronunciada hinchazón en forma de acumulación de grasa o papada. El hecho de que la superficie de la escultura no se encuentre bien pulimentada y los desperfectos visibles, sobre todo, en el perfil izquierdo de la figura, contribuyen al tosco aspecto de la pieza.

Hübner ya apuntó en su día que se trataba de un rudo trabajo que representaba al dios Atis.⁷⁷² No obstante, si atendemos al análisis iconográfico de la escultura aparece como un ejemplar moderno, a todas luces, que presenta una amalgama de conceptos mezclados sin criterio alguno.

En primer lugar, el peinado dividido en bandas de ondulación fue utilizado en múltiples representaciones femeninas romanas, pero atendiendo al peculiar tocado de la figura, el llamado gorro frigio, pocos son los personajes caracterizados con él y menos los pertenecientes al sexo femenino. Por lo que respecta al ámbito masculino, podemos encontrar la utilización del mismo en esculturas del dios Atis, Paris o Ganímedes, y en lo que atañe al femenino, tan sólo algunas representaciones de Ártemis, fruto del sincretismo con la diosa tracia Bendis.⁷⁷³ No obstante, en este último caso, no

⁷⁷¹ BOVER, 1845, p. 118, nº 10.

⁷⁷² HÜBNER, 1862, p. 308, nº 811.

⁷⁷³ La representación de una mujer con el llamado gorro frigio sólo se contempla en éste caso. Algunos ejemplares que son identificados como Atenea en la bibliografía no gozan del beneplácito de todos los

encontramos ningún paralelo que muestre un peinado similar. Parece pues, que en lo que respecta al peinado y al gorro frigio intervinieron varios modelos diferentes, pudiendo ser masculinos y femeninos, quedando sintetizados en un solo ejemplar. A éste hecho cabe sumar la extraña articulación del peinado en la que, aunque la parte que asoma a la frente sí pueda relacionarse con representaciones femeninas en la estatuaria romana, no ocurre del mismo modo con las protuberancias bajo el gorro, constituyendo éste un elemento inconexo con la disposición del peinado o con la del gorro frigio. Esta extraña conjunción de unidades dispares bajo un aspecto rudo, fragmentado, con una buscada pátina de antigüedad, bien podrían señalar el deseo de un artífice moderno de emular una escultura antigua proveniente de una excavación arqueológica, aunque sin más pruebas de las que contamos, no podemos más que apuntar una posibilidad entre otras tantas.

Respecto a los modelos seguidos en la realización del ejemplar, si bien parece que si se trate de esculturas antiguas, resulta complejo indicar con exactitud cuales fueron los referentes. Considerando aspectos como las dimensiones y el peculiar tocado empleado, una posibilidad verosímil pudiera haber sido la de emular alguna de las múltiples estatuillas conservadas del dios Atis. A diferencia de Paris⁷⁷⁴, Ganímedes⁷⁷⁵ y Ártemis-Bendis⁷⁷⁶, Atis fue profusamente representado en la estatuaria de pequeño formato como figura aislada sobre todo en terracotas, esculturas bronceas o apliques de estuco.⁷⁷⁷ Si se observa el peinado que lleva el busto aquí analizado, bajo el gorro frigio se descubre que se articula en dos elementos diferenciados, ya antes comentados, que unidos no encuentran parangón en los ejemplares antiguos. Esta extraña combinación bien podría ser una interpretación, no de uno, sino de varios modelos a la vez. Así pues, desglosados, podrían haber estado inspirados por la estatuaria de pequeño formato que representaba al dios frigio. En primer lugar, la parte frontal de la cabeza articulada, como ya antes hemos apuntado, en pequeñas bandas de ondas desde la frente hacia atrás, podrían haber partido de las representaciones de Atis en estatuillas en que los rizos de cabello se veían simplificados y por ello representados con un relieve más superficial,⁷⁷⁸ que a ojos de un artífice desconocedor de la iconografía del personaje, podría resultar parecido a las ondas de cabellos vistas en algunas representaciones femeninas induciendo, bien a una errónea identificación como una mujer en el momento de su creación, bien a una

investigadores. Se han seguido las identificaciones llevadas a cabo en el LIMC y por ello no se cita como posibilidad. Por otra parte, se ha barajado, sin éxito, la posibilidad de que el origen iconográfico de la escultura se hallara en representaciones sepulcrales sarcófagicas o en estelas funerarias del siglo III en que, en algunas ocasiones, los difuntos tomaban los atributos propios de alguna divinidad.

⁷⁷⁴ Paris en la Antigüedad siempre se representa como integrante de escenas que narran sus intervenciones en conflictos con los dioses, pero no como personaje aislado, por lo que siempre aparece en pintura cerámica o en relieves. Aunque sí lo encontramos en la escultura exenta en época moderna, pero siempre en gran formato, por ejemplo en la obra de Canova (vid. LIMC, VII, s.v. Paridis ludicium).

⁷⁷⁵ Por lo que respecta a Ganímedes, tampoco es frecuente su representación en la estatuaria de pequeño formato (vid. LIMC, IV, s.v. Ganímedes, p. 154-169).

⁷⁷⁶ LIMC, II, s.v. Artemis, 1, p. 690-693, nº7.

⁷⁷⁷ Vid. LIMC, III, s. v. Atis, 1, apartado A, p. 24-39.

⁷⁷⁸ Vid. estatua de terracota itálica conservada en el Museo Egizio de Turín, nº 7238 (LIMC, III, s.v. Atis, 1, p. 25, nº 41; 2, p. 17).

equivoca interpretación en su posterior adquisición o catalogación. En segundo lugar, en lo referido a la otra parte integrante del peinado o del tocado, las protuberancias presentadas en la intersección del frontal y el parietal, quizás también se inspiraran en otro grupo de estatuillas de la divinidad oriental, en el cual la simplificación de los bucles de cabello fue ejecutada de un modo diferente, es este caso indicándose como ligeros abultamientos.⁷⁷⁹ En el pequeño busto de Mallorca, éstos parecen haberse deducido como integrantes del gorro frigio y fueron añadidos sobre la masa capilar ya representada.

A pesar de todo ello, parece improbable que el artífice de la escultura conservada en Mallorca tuviera acceso a algún tipo de compendio iconográfico, como ocurre actualmente, lo suficientemente detallado como para reproducir estos elementos; quizás partiera de una visión directa de algunas de estas estatuillas aglutinadas en una sola colección o pudo contemplar esculturas semejantes en varios lugares, aunque el resultado de la pieza en cuestión parece alejar cualquier supuesto estudio anterior a su ejecución para profundizar en la iconografía y el estilo de este tipo de ejemplares. En resumen, todo parece indicar que la estatuilla del cardenal Despuig partió de varios modelos antiguos, pudiendo ser alguno de ellos estatuillas que representaban al dios Atis y que, a causa del desconocimiento de su iconografía, se confundieran y mezclaran conceptos, dando como resultado una obra en la que el cabello rizado que originalmente caracterizaba al personaje se habría interpretado de dos maneras diferentes uniéndose, incomprensiblemente, en un mismo ejemplar, ya como parte de un mismo peinado que parece haber estado también influenciado por modelos femeninos, ya sea como parte del cabello en lo que atañe a las bandas de ondulación a ras de la cabeza y como parte del tocado frigio en lo que respecta a las protuberancias de la coronilla.

En lo que respecta a la datación de la pieza, las fechas de creación de la colección, apuntan como hipótesis más plausible que se trate de una producción del entorno del siglo XVIII – inicios del XIX, posiblemente, adquirida en el mercado anticuario, a la que se habría añadido el busto, ya fuera para su comercialización o en las restauraciones acometidas en Raixa.

⁷⁷⁹ Cfr. con estatuilla de bronce proveniente de Roma y conservada en los Staatliche Museen de Berlín, inventariada con el nº 30097 y datada en el siglo II (LIMC, III, s.v. Atis, p. 26, nº 53).

42. BUSTO DE VENUS (LÁM. XXIX, 2)

MODELOS: ÉPOCA HELENÍSTICA

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 37 cm; ancho: h. 28 cm; profundidad: h. 17 cm

(Inventario nº 47); (Inv. Bover nº 95).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Punta de la nariz y extremo del brazo derecho maltrechos, así como signos de repique en la ceja derecha, el tabique nasal, el cuello y el busto.

Este busto, por contra del origen ariccino que le otorga Bover en su inventario⁷⁸⁰, es una creación moderna de proporciones menores al natural, que presenta a la diosa Venus, desnuda, con el cabello recogido a modo de nudo de cabello en la parte superior de la cabeza y una diadema. Sobre ella, Hübner expone que se trata de una pieza de poca relevancia.⁷⁸¹ La escultura muestra ligeros repiques en la frente, parte superior de la ceja derecha, nariz y barbilla, tornándose más abundantes en la zona del busto.

El óvalo del rostro es de formas redondeadas, de generosas mejillas y con facciones idealizadas. Los ojos, con la pupila sin trabajar, se encuentran desnivelados ligeramente, partiendo la glándula lacrimógena del izquierdo unos milímetros más arriba que en el derecho. Este hecho queda remarcado, además, por la dirección que toman los párpados, mientras en el ojo izquierdo es más profundo e incide en un ritmo descendente, en el derecho se encuentra más próximo a la órbita ocular indicándose de manera más superficial y perpendicular a la nariz. La nariz, de perfil casi helénico, muestra un tabique ancho y una amplia base que ha sido restaurada, al igual que el repique de la frente. La boca, de pequeñas dimensiones, ocupa la misma longitud que la base nasal apareciendo una profunda incisión en la obertura pero con los labios apenas insinuados. Por último, la barbilla, redondeada y generosa, muestra un ligero elevamiento en el perfil de la figura.

Aunque el formato de la escultura sea el busto, podemos afirmar que ésta responde al tipo iconográfico de Venus Pudica, siendo una variante de la Venus Capitolina o la Venus Medici.

Tanto la Venus Capitolina, como la Medicea, son copias romanas de esculturas de época helenística que responden a versiones derivadas de la célebre estatua praxiteliana exhibida en la ciudad de Cnidos, la cual mostraba a la diosa Afrodita

⁷⁸⁰ BOVER, 1845, p. 112, nº 95.

⁷⁸¹ HÜBNER, 1862, p. 306, nº 790.

desnuda, sorprendida en una escena de baño.⁷⁸² La introducción del desnudo femenino en la escultura de bulto redondo de tamaño natural en el siglo IV a.C. estimuló múltiples variaciones iconográficas⁷⁸³, siendo dos de los ejemplos más conocidos y valorados en los siglos XVII y XVIII los aquí mencionados. En ellos, la diosa gira levemente la cabeza hacia un lado mientras cubre el pecho con un brazo que cruza el torso y con el otro oculta la zona del pubis, a diferencia de su antecesora Cnidia, que tan sólo utilizaba uno de los brazos.⁷⁸⁴ Pese a la tendencia de aglutinar bajo una u otra denominación las múltiples versiones ejecutadas desde la Antigüedad⁷⁸⁵, resulta difícil diferenciar ambos tipos ya que posiblemente el uno derive del otro o viceversa. La dirección del giro de la cabeza, el recogido del cabello y los objetos o personajes que sirven como soporte a las esculturas⁷⁸⁶ varían, a menudo, en las numerosas versiones adscribiéndose difícilmente al tipo capitolino o mediceo.⁷⁸⁷

La Venus Capitolina fue hallada en Roma entre 1670 y 1676 y a partir de 1752 y hasta nuestros días, expuesta en los Museos que le han dado nombre, salvo un corto período de tiempo transcurrido entre 1797 y 1815 en que la invasión napoleónica la condujo al Museo del Louvre.⁷⁸⁸ La presencia de la Venus Medici queda también atestiguada en la misma centuria, encontrándose el año 1638 en la *villa* que la familia Medici poseía en Florencia y procediéndose a su instalación en los Uffizi en 1688.⁷⁸⁹ Ambas esculturas rivalizaron en prestigio y belleza en el transcurso de los siglos XVII⁷⁹⁰ y XVIII, siendo múltiples personajes los que se pronunciaron sobre ellas, entre ellos Winckelmann⁷⁹¹ y también el cardenal Despuig, el cual admira la belleza del ejemplar florentino en uno de sus viajes.⁷⁹²

Al igual que otros modelos canónicos de la estatuaria clásica, ambas esculturas, sitas en dos de las paradas ineludibles en el *Grand Tour* de artistas, mecenas y anticuarios,⁷⁹³ fueron ampliamente reproducidas⁷⁹⁴ y versionadas⁷⁹⁵ convirtiéndose en

⁷⁸² LIMC, VIII, s.v. Venus, p. 204-206; LIMC, II, s.v. Aphrodite, p. 49-52.

⁷⁸³ La abundancia de copias atestigua la popularidad del modelo (PASQUIER, 1985, p. 59).

⁷⁸⁴ HAVELOCK, 1995, p. 69.

⁷⁸⁵ En 1951 Felletti Maj contabilizó 38 versiones de la Venus Medici y 101 de la Capitolina (FELLETTI 1951, p. 33-65).

⁷⁸⁶ Se ha especulado con la posibilidad de que procedan de un original bronceo y que la variación de los motivos que acompañan a la figura (una hidria, el ropaje, un delfín, un *erote*, etc.) se ocasione debido a la necesidad de un soporte en las réplicas efectuadas en mármol.

⁷⁸⁷ LIMC, VIII, s.v. Venus, p. 204.

⁷⁸⁸ HAVELOCK, 1995, p. 74.

⁷⁸⁹ HAVELOCK, 1995, p. 76; HASKELL-PENNY, 1990, p. 350.

⁷⁹⁰ Sobre la fama adquirida por la Venus Medicea ya en el transcurso del siglo XVII vid. HASKELL-PENNY, 1990, p. 71-72).

⁷⁹¹ Winckelmann describe la Venus de Médicis como “*semejante a una rosa que aparece después de una bella aurora y se abre a la salida del sol*”, prefiriéndola a la Venus del Capitolio “*de una edad más madura*” (vid. WINCKELMANN, 1762, p. 151).

⁷⁹² SALVÁ, 1964, p. 104.

⁷⁹³ HAVELOCK, 1995, p. 69.

⁷⁹⁴ La Venus de Medici fue, junto a otras esculturas como el Ercole Farnesio y el Antínoo Belvedere, uno de los modelos copiados en la Accademia di San Luca de Roma, convirtiéndose en un icono y representando los ideales del centro (HASKELL-PENNY, 1990, p. 34).

un *leit motiv* de las colecciones dieciochescas.⁷⁹⁶ Entre ellas, el formato de busto adquirió una gran notoriedad.⁷⁹⁷ Desplazando el sentido original de figura de culto, en que el desnudo estaba justificado por tratarse de una escena de baño en que la diosa, al ser sorprendida, cubría púdicamente sus órganos sexuales, el coleccionista moderno sesga el contexto sacro y ve en Venus un alegato a la belleza femenina reflejado en la voluptuosidad de su desnudez y el espíritu del divertimento y de los juegos amorosos. El formato de busto, más asequible, resultaba idóneo para el gabinete y fue el que más se generalizó. En este contexto cabe citar el busto de Venus del Märkgräfin de Bayreuth realizado en Italia a mitad del siglo XVIII⁷⁹⁸ o el busto moderno de la Casa de Pilatos de Sevilla.⁷⁹⁹

⁷⁹⁵ Han sido numerosos los artistas que han reproducido o versionado tanto la Venus Medici como la Capitolina, incluso tomado ambas como inspiración para nuevas creaciones. Destacar aquí las cuatro versiones efectuadas por Canova a principios del siglo XIX (REYERO, 1993, p. 140). Además de las versiones llevadas a cabo por artistas, las reproducciones y versiones de la Venus medicea fueron llevadas a un plano más prosaico, materializándose en estatuillas de diversas proporciones, formatos y ejecutadas en materiales diversos. Así, destacan las numerosas copias en plomo efectuadas en el siglo XVIII producidas para los jardines ingleses, o las abundantes copias bronceas de pequeño formato en la misma centuria (HASKELL-PENNY, 1990, p. 360).

⁷⁹⁶ HASKELL-PENNY, 1990, p. 75.

⁷⁹⁷ PAUL, 1981, p. 69.

⁷⁹⁸ PAUL, 1981, p. 69 y 80.

⁷⁹⁹ TRUNK, 2002, p. 248, nº 56, Lám. 67.

43. BUSTO FEMENINO (LÁM. XXIX, 3-4)

MODELOS: ESTATUARIA DEL S. IV a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino con veteado gris.

Altura: 37 cm; ancho: h. 22 cm; profundidad: h. 22 cm

(Inventario nº 66); (Inv. Bover no consta)

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Pequeños repiques en la mejilla izquierda, el arco ciliar derecho y el busto.

Esta escultura no encuentra correspondencia clara con ninguna de las descripciones propuestas por Bover⁸⁰⁰ y Hübner⁸⁰¹.

Se trata de un busto femenino de tamaño natural, recortado por los hombros y el pecho, que muestra un personaje femenino de carácter ideal. El cabello, levemente ondulado, se halla partido por una raya central y recogido en una coleta en la zona de la nuca de manera exigua, seguramente, debido a una falta de previsión en las dimensiones del bloque marmóreo. Como tocado, lleva una cinta a la altura del nacimiento del cabello en la frente.

Por lo que respecta a los elementos que configuran el rostro destaca una frente de superficie lisa, excesivamente alargada por el efecto óptico producido por el pliegue del cabello en la parte superior de las sienes que confluye al lado de la terminación de los ojos. Éstos, manifiestamente grandes, con las pupilas sin trabajar de manera que se contribuye a la idealización del rostro, se encuentran enmarcados por párpados que, tanto en su vertiente superior como inferior, han sido trabajados y situados bajo una zona ciliar particularmente aristada. El lagrimal no se encuentra trepanado y en el ojo izquierdo de la escultura se alarga más que en el derecho. La nariz, de perfil casi helénico, es de arranque estrecho y se ensancha notablemente al llegar a su base acaparando un excesivo protagonismo. La zona naso-labial se encuentra hundida y los labios cerrados y relajados. La barbilla se indica con formas suaves y la parte inferior de ésta muestra una ligera redondez.

Este tipo de formato, el busto recortado por los hombros y el pecho, gozó de una gran difusión en los siglos XVIII y XIX.⁸⁰² De hecho, esta escultura parece formar pareja con la *Testa masculina inspirada en la retratística tardo Helenística* de la colección (nº 16).

⁸⁰⁰ BOVER, 1845.

⁸⁰¹ HÜBNER, 1862.

⁸⁰² Por ejemplo, los bustos ideales femeninos E-26, E-69 y E-199 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (vid. AZCÚE BREA, 1994, p. 357-358) o el retrato de la duquesa de Sagan realizado por Thorvaldsen (vid. DI MAJIO, B. JORNAES y S. SUSINNO, 1989, p. 177).

Ambas han sido ejecutadas en el mismo material, un mármol blanco profusamente vetado, con las mismas dimensiones y, a tenor del trabajo sobre la superficie marmórea, por el mismo artífice.

La pieza que aquí nos ocupa muestra una clara inspiración en bustos femeninos clasicistas romanos como el del Musée archéologique de Nîmes, procedente de la Colección Perrot⁸⁰³, la Korinna de la colección Albani⁸⁰⁴ o el del Museo Archeologico di Venecia⁸⁰⁵, éste último con la zona del busto añadida en época moderna y coincidente con la de la escultura de Mallorca. Todos ellos inspirados, a su vez, en la escultura ideal femenina griega del siglo IV a.C.⁸⁰⁶

En el trabajo de la zona capilar observamos un relieve superficial, acentuado en las franjas de cabello que concurren desde la frente a la zona posterior de la cabeza. Sin profusas acanaladuras, ni un excesivo contraste de claroscuro, se buscan las formas suaves y ligeras, aunque quizás por la dureza del material o la falta de pericia del artífice, se haya obtenido un mediocre resultado manifestando un relieve demasiado brusco en la labra de los párpados. La estética de la escultura encuentra paralelos en creaciones del siglo XVIII – inicios del XIX inspiradas en modelos clasicistas como, por ejemplo, la cabeza de Leda perteneciente al conjunto de barro cocido Leda y el cisne, obra de Juan Adán, conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.⁸⁰⁷

⁸⁰³ Inv. 793.16 (LAVAGNE, 2003, p. 71, Lám. 136-137).

⁸⁰⁴ Inv. 1041 (BOL, 1989-1998, I, p. 459-460, nº 149, Lám. 264).

⁸⁰⁵ Inv. 276 (TRAVERSARI, 1968, p. 43-44, Fig. 26 a, b).

⁸⁰⁶ Cfr., por ejemplo, con la cabeza de diosa de Kos o la cabeza de musa de Mileto, ambas conservadas en el Museo de Estambul en que observamos el mismo tipo de peinado y rasgos idealizados (vid. BIEBER, 1981, Fig. 505-506).

⁸⁰⁷ Inv. E-205 (AZCÚE BREA, 1994, p. 233-235).

44. HERMA DE ZÍNGARA (LÁM. XXX, 1-2)

MODELOS: s. XVII

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 17 cm; ancho: h. 11 cm; profundidad: h. 7,1 cm; altura junto a base original: 28,4 cm; anchura junto a base original: 15,4 cm.

(Inventario nº 90); (Inv. Bover nº 6).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Perfecto estado.

Herma con representación femenina considerado por Bover como una pieza antigua que habría estado expuesto en el Gabinete de Raixa⁸⁰⁸, probablemente, debido a su pequeño tamaño. Ya en 1862, Hübner constató que se trataba de un trabajo moderno.⁸⁰⁹

Se trata de la representación de una figura femenina de facciones ideales y relajadas, con un gran equilibrio y proporción entre los elementos que configuran el rostro en el que destaca la superficie tersa de la epidermis. El cabello, partido por una raya central, aparece ondulado mediante franjas tubulares que acentúan su profundidad inspirándose en la articulación de peinados similares de modelos de la escultura ideal antigua, quedando recogido en la parte posterior de la figura, recortada y, por tanto, no visible, a excepción de dos trenzas a cada lado; las primeras, precedidas por pequeñas patillas y cubriendo las orejas, se doblan en forma de *U* y las segundas caen por encima de los hombros. En la cabeza, lleva un tocado de semblante parecido a un pañuelo que acontece en pequeños pliegues desde el centro a los laterales que cae por detrás de las trenzas y es sesgado en la parte posterior.

Tanto el peinado como el pañuelo utilizado a modo de tocado remiten a la escultura conocida como "Zíngara" de la Galleria Borghese⁸¹⁰. El cardenal Scipione Borghese habría encargado a Nicolas Cordier la restauración de un torso antiguo, quien procedió a reelaborarlo profundamente y al que habría añadido el resto del cuerpo y la testa, para la que se inspiró en el peinado de la "Caritas" que él mismo había realizado para la Cappella Aldobrandini.⁸¹¹

⁸⁰⁸ BOVER, 1845, p. 117, nº 6.

⁸⁰⁹ HÜBNER, 1862, p. 308, nº 807.

⁸¹⁰ Inv. CCLXIII (KALVERAM, 1995, p. 233-234, nº 135).

⁸¹¹ KALVERAM, 1995, p.130.

La Zíngara Borghese habría hecho *pendant* con la escultura denominada el “Moro”, de quien se suponía que el gesto constituía una invitación al baile para la joven.⁸¹² Aunque menos famosa que su homóloga, la otra Zíngara de Cordier, actualmente en el Louvre,⁸¹³ esta escultura gozó también de admiración desde época temprana. Aparece descrita por primera vez en 1613 por Francucci como “*Giovanetta Mora statua leggiadra*”, cuando se encontraba en el palacio que el cardenal Borghese poseía en el Borgo. En 1620 se trasladó junto a otras estatuas a la Villa Pinciana y en el siglo XVIII formó parte de la Sala Egipcia junto a otras piezas de cariz exótico.⁸¹⁴

La escultura de la colección Despuig muestra, no obstante, algunas diferencias explícitas con la Borghese y exhibe, en líneas generales, un estilo mucho más depurado. En este sentido, no se han reproducido las guedejas sobre la frente, ni tampoco la lazada bajo la barbilla, así como se ha prescindido de los ornamentos sobre la frente. Estas variaciones podrían obedecer a una interpretación del artífice y a una adaptación al gusto neoclásico.

Fue una práctica habitual reproducir tanto la Zíngara como el Moro en formatos más pequeños, ya que se adecuaban mejor al carácter de los gabinetes de coleccionistas.⁸¹⁵ La forma de herma podría haber respondido a un posible uso como pieza decorativa destinada a una chimenea. Otros formatos recurrentes durante el siglo XVIII fueron la porcelana de bizcocho, los camafeos y piedras preciosas o la loza de barro.⁸¹⁶

La calidad de la pieza, patente en la gran delicadeza y fino acabado con los que ha sido dotada, apunta a una creación de un artífice de mayor talento que los que se encargaron de otras de las esculturas neoclásicas expuestas en Raixa. Cabe la posibilidad de que se tratase de una obra de Pascual Cortés, a juzgar por la comparación con la cabeza de Baco que realizó durante su estancia en Roma.⁸¹⁷ Ambas esculturas comparten un trabajo similar del cabello, de rizos bien definidos y en profundo contraste con la fina y delicada epidermis, así como las formas suaves y difuminadas del rostro.

⁸¹² HASKELL-PENNY, 1990, p. 369.

⁸¹³ Vid. HASKELL-PENNY, 1990, p. 367-370, Fig. 180.

⁸¹⁴ KALVERAM, 1995, p. 233.

⁸¹⁵ KALVERAM, 1995, p. 133.

⁸¹⁶ Estos formatos están documentados en el caso de la Zíngara del Louvre. Vid. HASKELL-PENNY, 1990, p. 369.

⁸¹⁷ Inv. E-99 de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (AZCÚE BREA, 1994, p. 334-336).

45. BUSTO FEMENINO VELADO (LÁM. XXX, 3-4)

ESCULTURA DEL SIGLO XIX

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 35 cm; ancho: h. 26 cm; profundidad: h. 21cm

(Inventario nº 74); (Inv. Bover nº 57).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fractura en la parte derecha del frontal del busto.

Figura femenina velada elaborada, según Bover, el año 1801 por el escultor Luigi de Melis⁸¹⁸ a partir de un modelo antiguo.⁸¹⁹ Sobre ella, Hübner se limita a ratificar su cronología moderna.⁸²⁰

La escultura parte de una testa femenina, identificada por Winckelmann como una vestal⁸²¹, conservada en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles. Esta escultura se considera una copia romana que deriva de la estatuaria femenina helenística de tradición alejandrina, habiéndose dado numerosas hipótesis sobre su posible identidad.⁸²² La profunda restauración que se le habría practicado en el siglo XVIII, en el taller de Carlo Albacini, habría impedido atribuir una datación más concreta que la de la horquilla existente entre el s. I a.C. y el s. III d.C..⁸²³ La testa habría pertenecido a la colección Farnese, al menos desde el 1767, año en que aparece por primera vez en el inventario, aunque una descripción de un viajero del 1697 la describe en la Sala de los Filósofos dirigiéndose a ella como “*virgen vestal*”. E. Wright, un viajero inglés la describe de nuevo, entre el 1720 y 1722, destacando su extraordinaria belleza y Winckelmann lo hace en 1756. El 1786 habría sido enviada al taller de Carlo Albacini para acometer su restauración en la que se reparó la nariz y se completó el busto. El

⁸¹⁸ La fecha del 1801 resulta extraña, dado que el contrato con los escultores encargados de las restauraciones de Raixa, entre los que se encontraba Melis, establecía un período de tres años desde el 14 de enero de 1798, por lo que se ofrece poco margen para la ejecución de la pieza. Cabe la posibilidad de que, de ser certera la fecha propuesta por Bover para la consecución de la escultura, hubiera sido comprada con posterioridad a las obras de restauración, ya que Melis se estableció en Palma hasta su muerte, el 1808, donde fundó un taller de escultura (BOVER, 1845, p. 77; CANTARELLAS, 1981, p. 55).

⁸¹⁹ BOVER, 1845, p. 101, nº 57.

⁸²⁰ HÜBNER, 1862, p. 303, nº 752.

⁸²¹ En la descripción del Palazzo Farnese de la *Ville e palazzi di Roma* publicada el 1756, Winckelmann se refiere a la escultura como “*Ein schöner Kopf einer Vestale mit einem Schleyer welcher ihr über das Kinn gebunden ist. Der Kopf der Vestale ist eine Porträt welches die ganze Idee desselben deutlich machet, und sonderlich der gedunsenen Backen. Die Nase ist nicht abgebrochen gewesen, und es kan nimmermehr der Kopf eines jungen Mädchen von 16 Jahren sein sondern steller vielmehr eine Frau in ihren dryssig Jahren vor. Die Natur ist so gross in demselben, dass man so gar das blaue um die Augen zu sehen glaubet*”.

⁸²² Se la ha identificado como una matrona romana, una musa o una representación de la *Pudicitia*, entre otras. Vid lista completa en GASPARRI, 2009-2010, I, p. 396-397.

⁸²³ Inv. 6194 (MAIURI, 1957, p. 45; GASPARRI, 2009-2010, I, p. 397-399, nº 95).

1796 vuelve a situarse en Nápoles para ser confiscada por el gobierno francés, tres años después, y ser enviada, de nuevo, a Roma, junto a otras esculturas. No volvería a Nápoles hasta el 1816.⁸²⁴

El busto de Mallorca refleja similitudes con la escultura napolitana en el formato y en la colocación del velo, que cubre por completo la cabeza, dejando entrever el nacimiento del cabello en la parte frontal. También, la mirada, un tanto lánguida, muestra ecos comunes en las dos esculturas. Sin embargo, muchos otros detalles difieren en la consecución de ambos. Estos son, un diferente tipo de cabello, de rizo más fino y mechones salientes en el de Mallorca, a diferencia del ejemplar de Nápoles en que ofrece un aspecto más apelmazado; en las facciones del rostro una nariz de tabique más ancho y aristado y una boca pequeña con el labio inferior más grueso, que se distancia de los labios más sinuosos y largos que acompañan a una base más ancha y triangular de una nariz que se estrecha considerablemente en el entrecejo y termina de manera más puntiaguda en la escultura napolitana. No obstante, es el trato que reciben los pliegues de los tejidos en ambas esculturas los que denotan claras diferencias. Mientras que en el ejemplar de Nápoles, los pliegues de la túnica y el velo se trabajan con surcos más profundos, en el de Mallorca, éstos se multiplican y multidireccionan indicándose, en su mayoría, más levemente, sobre todo en la túnica. Es este un aspecto habitual en el trabajo escultórico neoclásico, que no vemos, por contra, en ejemplares antiguos. Si atendemos con más detalle a la disposición de estos pliegues, observamos como el velo tapa, casi imperceptiblemente, el mentón de la figura en el caso de Nápoles y no lo hace en el de Mallorca, o como la caída del velo sobre el pecho resulta más arqueada en el busto de Mallorca, produciendo un efecto de mayor esbeltez en la figura. Estas diferencias podrían obedecer bien a cuestiones estilísticas y variaciones introducidas voluntariamente por el artífice de la escultura de Mallorca, bien a la existencia de un ejemplar intermedio entre la escultura de la colección Farnese y la Despuig. No obstante, el contacto directo con la escultura napolitana podría haber sido perfectamente posible tanto para el cardenal como para el escultor, ya que además de los lazos existentes entre Despuig y la Corte y las diferentes visitas que éste realizó a Nápoles, la ciudad constituyó también una parada ineludible en el *Grand Tour* de los artistas.

El gran éxito del modelo farnesino queda atestiguado por las numerosas réplicas que se efectuaron de éste durante los siglos XVIII y XIX. Ejemplo de ello son el grabado del coleccionista inglés Richard Topham realizado entre 1720 y 1730, la representación como una personificación de la Escultura en *Les génies des Beaux Arts* de François Boucher de ca. 1731⁸²⁵ o las esculturas del castillo de Broadlands (Hampshire)⁸²⁶, de Stourhead/Wiltshire, obra de John Cheeres, o del West Wycombe Park (Buckinghamshire), ejerciendo en estos dos últimos casos como *pendant* de la

⁸²⁴ GASPARRI, 2009-2010, I, p. 398.

⁸²⁵ GASPARRI, 2009-2010, I, p. 398.

⁸²⁶ Inv. 6194 (GRASSINGER, 1994, p. 106-107, nº 34, Fig. 191-193).

conocida como Zingarella.⁸²⁷ A ellos cabe sumar el busto del escultor neoclásico catalán Damià Campeny, realizado durante su estancia en Roma el año 1810 y actualmente expuesto en la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona.⁸²⁸ No obstante, son las dos versiones que realizó Antonio Canova,⁸²⁹ entre 1818 y 1819, las que tuvieron más repercusión en la esfera artística.⁸³⁰ Canova ofrece una figura velada que fusiona la iconografía pagana con la cristiana, partiendo de un modelo clásico y acercándolo al semblante de una virgen dentro de una serie de cabezas ideales que trabajó entre 1811 y 1820 en las que la expresión espiritual del rostro era el centro de atención.⁸³¹ La representación de las sacerdotisas de Vesta constituiría un alegato a la virginidad y pureza muy acorde con los valores que querían ser transmitidos en estas series de bustos femeninos que tan en boga estaban entonces.

⁸²⁷ GASPARRI, 2009-2010, I, p. 398.

⁸²⁸ Aunque esta escultura, hoy inventariada con la referencia 0314 E, no está documentada en origen, actualmente se la asocia a la nº 15 del inventario del año 1847 descrita como "*Una vestal: busto en mármol, copia del antiguo*" (CID, 1998, p. 164-165; VÉLEZ, 2001, p. 40).

⁸²⁹ Canova realiza dos interpretaciones de la escultura velada en mármol: el herma de la vestal Tuccia, proveniente de la colección E.A.V. Stanley y conservada actualmente en Lisboa en la Fundación Gulbekian, datada entre 1818-19, con la inscripción de TVCIA VESTALIS y la firma A. CANOVA. La otra escultura está en Milán, Galleria d'Arte Moderna, y también va acompañada por la inscripción VESTALIS (SCARPELLINI, 1968, p. 24; PAVANELLO, 1976, núm. 325 y 328; REYERO, 1993, p.114 y 118.)

⁸³⁰ La versión realizada por Canova fue reproducida por otros artistas posteriormente. Por ejemplo, Frederic Web de Londres en 1823, Paolo Marulli de Ascoli en 1821 o Raimondo Trentanove para el Duque de Devonshire (HONOUR, 1972, p. 214, 216-229; PAVANELLO, 1976, núm. 325 y 328).

⁸³¹ REYERO, 1993, p. 114.

B. ESCULTURA IDEAL MASCULINA

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

46. GÁLATA (LÁM. XXXI, 1-2)

MODELOS: SIGLOS III-II a.C. A TRAVÉS DE EJEMPLARES ROMANOS DEL SIGLO II d.C.

ESCULTURA DEL SIGLO I d.C. COMPLETADA EN EL SIGLO XVII.

Mármol blanco de grano fino con pátina amarillenta y mármol blanco de grano fino con pátina grisácea y copioso veteado.

Altura: 199 cm; ancho: h. 80 cm; profundidad: h. 58 cm; base 80 cm x 58 cm.

(Inventario nº 6); (Inv. Bover nº 7).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Torso con hombro derecho y brazo izquierdo de mármol amarillo pálido de grano fino con superficie deteriorada. Se restauró añadiendo la testa, el brazo derecho con espada, el escudo, las extremidades inferiores desde la altura del ombligo y el tronco arbóreo. El faldellín muestra algunas muescas en los pliegues y marcas de óxido en la cintura. La pérdida de la hoja de la espada, las fracturas de las rodillas, así como los desperfectos de la superficie, probablemente, se deban a la época de almacenamiento de las piezas durante el siglo XX. La parte superior del tronco arbóreo, realizada en yeso, es un añadido posterior.

Esta escultura, descrita por Bover como una “*estatua colosal de un gladiador romano*” y, según él, desenterrada “*en las excavaciones de la Arriccia el año 1790*”⁸³², habría formado, junto a las otras estatuas ubicadas en el zaguán de Raixa, el prelude del fondo museístico de Despuig.

En realidad, al igual que el resto de esculturas de grandes dimensiones aquí citadas, no está en relación con las excavaciones de Ariccia y, probablemente, fueran adquiridas por Despuig como un conjunto que habría sido creado a partir de algunos fragmentos antiguos en el entorno del siglo XVII.⁸³³

En el caso de la escultura que aquí nos ocupa, a falta de un análisis pétreo que pueda determinar cuántas clases diferentes de mármoles se utilizaron en su consecución, se distingue como, a partir de un torso y parte del brazo izquierdo ejecutados con un mármol de pátina amarillenta, se procedió a completar el resto con el aspecto de un gálata. La erosión del torso, presente especialmente en el intercostal derecho, conduce a pensar en una datación antigua para este fragmento.⁸³⁴ Pese a la exigüidad y a su estado de conservación, la expansión y horizontalidad de los músculos pectorales, junto al modelado preciso pero sin dureza, llevan a pensar en una datación en el primer siglo d.C.. Pueden traerse a colación como paralelos el torso de efebo del

⁸³² BOVER, 1845, p. 71-72, nº 7.

⁸³³ Vid. p. 324 ss.

⁸³⁴ Hübner consideró el torso, así como la cabeza, antiguos (HÜBNER, 1862, p. 294, nº 695).

primer cuarto del siglo I d.C. del Museo del Prado⁸³⁵ o el del efebo de Dresde de las mismas fechas.⁸³⁶

Desde una perspectiva iconográfica, la correa que surca el torso desnudo, utilizada, posiblemente, como porta-arma, alerta sobre el carácter guerrero de la representación patente en personajes como el dios Marte⁸³⁷, Aquiles⁸³⁸ u otros, como el gladiador del conjunto escultórico de Faustina del Museo del Louvre⁸³⁹ o el “Gladiatore Farnese” del Museo Arqueológico de Nápoles⁸⁴⁰.

Partiendo del torso antiguo, la escultura se habría completado con las partes ausentes utilizando el mismo mármol de veta grisácea que observamos en el resto de esculturas de grandes dimensiones dispuestas originariamente en el zaguán de Raixa.

Probablemente, fuera la iconografía del gálata la que inspiró esta restauración en la que se ensamblaron los fragmentos antiguos del torso y el brazo izquierdo, al que se le habría incorporado el escudo, así como, el brazo derecho blandiendo una espada y las extremidades inferiores desde la altura del ombligo, junto al plinto y el tronco arbóreo desde la altura de las rodillas.

La testa se habría inspirado en el guerrero luchando arrodillado del Museo del Louvre⁸⁴¹ expuesto en la Villa Borghese, al menos desde mediados del siglo XVII, en que estaba ubicado, según la descripción de Iacomo Manilli, en la logia cubierta del primer plano de la *villa* entre dos testas⁸⁴². La escultura Borghese constituiría una réplica romana de los exvotos helenísticos de Átalo I o Átalo II, realizados en bronce, de gálatas, gigantes, amazonas y persas en escenas de combate, depositados en la Acrópolis ateniense hacia el siglo II a.C. y referidos por Pausanias en su *Periégesis*⁸⁴³. Los gálatas, galos o celtas eran descritos en las fuentes antiguas como guerreros de imponente estatura y cabello rizado y eran considerados uno de los pueblos más temidos en el mundo mediterráneo.⁸⁴⁴ Esta escultura fue descrita con amplios detalles por Ennio Quirino Visconti (1751-1818) y Luigi Lamberti (1759-1813) en su volumen dedicado a la Galería Borghese publicado el año 1796⁸⁴⁵.

Por su parte, el faldellín, creado con una piel felina de la que penden garras y fauces anudadas sobre la cadera derecha, no encuentra parangón en la estatuaria clásica tal y como nos es referido en esta escultura. La *nebris* era utilizada en el contexto dionisiaco por sátiros o el propio Dionysos, y acostumbraba a llevarse sobre los

⁸³⁵ Inv. 39-E (SCHRÖDER, 1993-2004, II, p. 248-252, nº 148).

⁸³⁶ Inv. Hm 88 (VORSTER, 2008).

⁸³⁷ LIMC, II, s.v. Ares/Mars, p. 512-513, nº 21.

⁸³⁸ Vid. Aquiles del Museo del Prado (Inv. 110-E) en SCHRÖDER, 1993-2004, II, p. 186-191, nº 132.

⁸³⁹ GONZÁLEZ-PALACIOS, 2004, p. 278, Fig. 39.

⁸⁴⁰ Inv. 6000 (GASPARRI, 2009-2010, III, p. 33-35).

⁸⁴¹ Inv. Ma 324 del Museo del Louvre (ANDREAE-HIRMER, 2001, p. 168).

⁸⁴² GONZÁLEZ-PALACIOS, 2004, p. 282, nota 50.

⁸⁴³ PAUSANIAS, I, 25, II.

⁸⁴⁴ FAVARETTO-DE PAOLI-DOSSI, 2004, p. 60-61.

⁸⁴⁵ VISCONTI-LAMBERTI, 1796, p. 60, nº 2.

hombros a modo de capa, o anudada en uno de sus extremos sobre un solo hombro cubriendo parte del torso, si bien, también se halla en una escultura marmórea del Museo Arqueológico de Nápoles⁸⁴⁶ que copia en gran formato las pequeñas estatuillas bronceas de gálatas de época helenística. En este caso, el guerrero se muestra yacente sobre una *nebris* que posiblemente le servía como capa y cuyo aspecto salvaje alude al carácter foráneo e incivilizado de los enemigos de la dinastía atálida. La aparición de la *nebris* a modo de faldellín es escasa. El Museo Arqueológico de Nápoles alberga un grupo escultórico procedente de la colección Farnese en que aparecen dos pastores preparando un cerdo para el sacrificio.⁸⁴⁷ Ambos personajes visten una piel animal colocada como faldellín, pero su aspecto sugiere un gran espesor y la tersura propia de la naturaleza de la prenda, a diferencia del aspecto fino del tejido del faldellín de la escultura de Mallorca que da como fruto un prolífico plegado. En consecuencia, cabe pensar que el artífice moderno incluyó este faldellín como una libre interpretación de la estatuaria clásica para remarcar, probablemente, el carácter salvaje del pueblo bárbaro.

En una línea continuista en lo referente a la temática guerrera, se añadieron elementos vinculados con el ámbito bélico o militar en una mezcla, no obstante, incoherente con el tipo iconográfico del gálatas. De tal manera, mientras las esculturas antiguas presentan a estos invasores celtas con los pies desnudos, el artífice de la restauración de la escultura de Mallorca le agregó un calzado inspirado en los *mulleus* romanos⁸⁴⁸, botas caracterizadas por forrarse con la piel de cachorros de león, representadas aquí carentes de cuero y cordones, a diferencia de las de los ejemplares antiguos y elegidas, posiblemente, al igual que la *nebris* del faldellín, para recalcar el carácter indómito y fiero del guerrero extranjero.

También cabe destacar el bajorrelieve del escudo, con base rayada, que muestra una testa de Gorgona del “tipo bello” inspirada en las representaciones idealizadas introducidas en tiempos de Adriano y en vigencia hasta el siglo IV a.C.⁸⁴⁹, tipo iconográfico, por otra parte, predilecto en las obras modernas. La utilización del *apotropeion* por excelencia de griegos y romanos, deja patente nuevamente la incompreensión por parte del artífice de la figura del gálatas como antítesis a la civilización helena.

En lo referente a la datación de la restauración de la pieza, la ausencia de fuentes documentales al respecto, dificultan en extremo una aproximación cronológica explícita. No obstante, a pesar de que las esculturas de los gálatas se conocían desde el siglo XVI, fue en el XVII cuando hallaron mayor difusión y encontramos esculturas inspiradas en el guerrero arrodillado de la colección Borghese como la testa de gladiador de Ercole Boselli⁸⁵⁰. Desde un punto de vista estilístico una adscripción

⁸⁴⁶ ANDREAE-HIRMER, 2001, p. 168-171, Fig. 146.

⁸⁴⁷ Inv. 6218 (GASPARRI, 2009-2010, I, p. 400-403).

⁸⁴⁸ SCHRÖDER, 1993-2004, I, p. 163.

⁸⁴⁹ TOYNBEE, 1967, p. 25.

⁸⁵⁰ KNOLL-VORSTER-WOELK, 2011, II, p. 58, Fig. 102-103.

barroca sería también plausible, especialmente en la consecución de la testa. En ella se observa una morfología angulosa en que destacan el fruncido ceño, la nariz de amplio tabique y el prominente mentón, y se enfatiza aún más si cabe la dramática fisonomía del guerrero herido del Museo del Louvre, tomado como modelo, añadiendo líneas de expresión bajo el extremo exterior del ojo y profundizando los surcos de la frente o las arrugas naso-labiales, que junto al ladeamiento excesivo de la testa, la mirada perdida y la boca entreabierta parecen remitir al *pathos* del grupo de Laocoonte. La ejecución del cabello sigue la premisa helenística del movimiento, aunque el artífice moderno ha buscado resaltar la profundidad y el claroscuro con una profusa utilización del trépano,⁸⁵¹ utilizado en el resto de las testas ideales de las esculturas del zaguán, a diferencia de los retratos imperiales expuestos en el mismo espacio, en que, quizás por circunscribirse a la pauta de los modelos retratísticos, no se muestra dicha concesión estilística.

En conclusión, la observación del material y el estudio estilístico definen en esta escultura dos fases de ejecución, dejando a parte el añadido en yeso del tronco arbóreo y las fisuras que, probablemente, se deban a las vicisitudes de la escultura acaecidas en la última centuria y a su ulterior puesta a punto. Ninguna de las dos fases observadas guarda parangón estilístico con las restauraciones llevadas a cabo en el resto de esculturas de Raixa, realizadas por los restauradores neoclásicos contratados con tal propósito, por lo que cabe pensar que el grupo de esculturas de gran formato, a tenor de las proporciones homogéneas y los materiales utilizados, fueron, bien compradas en bloque, bien adquiridos los fragmentos de algunas de las esculturas ideales, y encargada su posterior restauración, así como la consecución de los retratos imperiales a un mismo taller. Un elenco de estas características resultaba habitual en la entrada de *ville* y palacios y, una posibilidad es que Despuig también los hubiera utilizado en su palacio romano.

⁸⁵¹ Cfr. con restauraciones barrocas como la testa de Dionysos de Sillano Sillani (KNOLL-VORSTER-WOELK, 2011, II, p. 49, Fig. 83-84).

47. PSEUDO-FOCIÓN (LÁM. XXXI, 3-4)

MODELOS: ESCULTURA SIGLO V a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO I-II d.C. COMPLETADA EN EL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 36,5 cm; ancho: h. 15 cm; profundidad: h. 10 cm

(Inventario nº 70) (Inv. Bover nº 7).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Escultura acéfala carente del brazo derecho desde la mitad del antebrazo con fractura a pocos centímetros de la consecución de éste. Mano izquierda con parte del brazo, piernas con base cuadrangular y tronco arbóreo de sujeción añadidos, así como fragmentos en el extremo inferior de la clámide en la parte delantera y posterior y en los pliegues verticales derechos. Parte de la zona inferior de la clámide en el dorso de la escultura, el brazo derecho con empuñadura y la cabeza se habrían perdido en el lapso de tiempo comprendido entre la exposición de los años 70 y su musealización en 1995 en el Castillo de Bellver.

La pieza del presente estudio, identificada por Bover como el general ateniense Foción⁸⁵² y ubicada en el Gabinete de Raixa, es una escultura masculina en posición de reposo, con el peso concentrado sobre la pierna derecha y la izquierda ligeramente retirada hacia atrás, vestida con la clámide, sujeta por una fíbula discoidal en el hombro derecho, que cae hasta las rodillas. Iconográficamente cabe relacionar la figurilla con las representaciones del dios Hermes inscritos en la tradición policlética. En esta línea pueden traerse a colación la escultura nº 2211 de los Museos Vaticanos procedente de la Villa Adriana⁸⁵³, la nº 8583 del Museo Nazionale Romano, antes en la colección Ludovisi⁸⁵⁴, así como los torsos nº 20716 del Museo Gregoriano Profano⁸⁵⁵, o el nº 1260 del British Museum⁸⁵⁶.

El plegado, detallado y adaptado a la lógica de la anatomía, de aspecto elegante y con aplomo, parece apuntar una cronología enmarcada entre finales del siglo I – inicios del siglo II d.C.

El brazo izquierdo de la escultura, flexionado, quedaría replegado sobre el pecho⁸⁵⁷ o sostendría un atributo perdido. De tratarse del segundo caso, la iconografía de

⁸⁵² BOVER, 1845, p. 117, nº 7; HÜBNER, 1862, p. 308, nº 808.

⁸⁵³ LIMC, V, s.v. Hermes/Mercurio, p. 366, nº 938.

⁸⁵⁴ Vid. "Statua di Hermes acéfalo" (Inv. 8583) en *MNR*, I/5, p. 142-143, nº 61; DE ANGELIS D'OSSAT, 2002, p. 154.

⁸⁵⁵ Hallado el año 1968 (VORSTER, 1993, p. 82-85, Fig. 147-149).

⁸⁵⁶ VORSTER, 1993, p. 330, Fig. 317-319.

⁸⁵⁷ Vid. Hermes Ludovisi en que el brazo derecho se halla replegado contra el pecho y el izquierdo estirado sosteniendo el caduceo (vid. supra. nota 853).

Hermes conduce a pensar en el caduceo.⁸⁵⁸ En la restauración moderna, no obstante, la figura se interpretó como una representación de Foción, probablemente por influencia de la recién descubierta escultura de Hermes de la Sala della Biga de los Museos Vaticanos restaurada a cargo de Vincenzo Pacetti e interpretada como el distinguido general y orador ateniense⁸⁵⁹. De esta manera, el ejemplar Despuig se habría completado añadiendo el brazo derecho, perdido actualmente⁸⁶⁰, que empuñaba una espada, así como la funda de la misma, sostenida por el izquierdo. Se habría dotado, además, de una cabeza réplica de la vaticana con la efigie de un personaje barbado ataviado con un yelmo corintio⁸⁶¹, las piernas con soporte en forma de tronco arbóreo y el plinto cuadrangular en uno de cuyos laterales se grabó el nombre de Foción con caracteres griegos, así como pequeños fragmentos en los pliegues verticales del flanco derecho de la clámide y en los extremos inferiores del frontal y el dorsal de ésta. La interpretación de la estatuilla Despuig como Foción respondería a la notoria fama de la escultura conservada en Roma, cuya belleza fue alabada encarecidamente por parte de Visconti en el catálogo del Museo Pío Clementino⁸⁶². Al igual que el ejemplar de Mallorca, al menos otra escultura de pequeñas dimensiones, conservada también en los Museos Vaticanos, fue restaurada siguiendo el modelo del Foción en el transcurso del siglo XVIII.⁸⁶³

⁸⁵⁸ Este tipo de clámide, cubriente hasta las rodillas, también es característica de las representaciones de Hermanubis, aunque sus atributos son el caduceo y la palma. Anubis también se representa con espada, pero en este caso la vestimenta es una coraza militar en vez de la clámide (Vid. LIMC, I, s.v. Anubis, p. 862 ss.).

⁸⁵⁹ LIMC, V, s.v. Hermes /Mercurio, p. 365, nº 926; SPINOLA, 1996-2004, III, p. 65-66, nº 19. La escultura, hallada el año 1737 en el Quirinale, se completó con una testa de estrategia que no le correspondía y fue interpretada por Visconti como la representación de Foción, descrito por Plutarco como un personaje altamente cualificado y de comportamiento y apariencia austera (RICHTER, 1965, II, p. 158-159). En realidad, en origen, la escultura vaticana no representaba al general ateniense, sino que constituía una copia de época romana de un original bronceo de Hermes datado en época severa del escultor Kalon de Élida, la peculiar clámide, una adaptación de la Beocia y el atributo sostenido por la mano izquierda un caduceo (LIMC, V, s.v. Hermes/Mercurio, p. 365, nº 926).

⁸⁶⁰ Una fotografía de ca. 1970, conservada en el Museu d'Història de la Ciutat de Palma y dada a conocer por su conservadora, Magdalena Rosselló, muestra la escultura con el añadido del brazo.

⁸⁶¹ Actualmente en paradero desconocido, la testa consta como parte integrante de la escultura en una fotografía tomada hacia 1970 (vid. supra. nota 860).

⁸⁶² HASKELL-PENNY, 1990, p. 50.

⁸⁶³ Estatuilla de Hermes con clámide considerada como Pseudo-Foción (Inv. 2793) datada en el siglo II d.C., restaurada durante el siglo XVIII y vendida el año 1783 por Paolo Cavaceppi (SPINOLA, 1996-2004, III, p. 357, nº 33).

48. CABEZA IDEAL MASCULINA (LÁM. XXXII, 1)

MODELOS: ESCULTURA DEL SIGLO IV a.C. – ÉPOCA HELENÍSTICA

ESCULTURA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 24 cm; ancho: h. 19 cm; profundidad: h. 17 cm

(Inventario nº 131); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Cabeza carente de la zona occipital, así como de parte del cuello. También se ha perdido parte de la mandíbula inferior, especialmente en el flanco izquierdo, y la punta de la nariz. Presenta, además, una muesca en la parte frontal del cuello. La superficie se halla, en general, muy erosionada y el costado derecho parece haber estado en contacto con el fuego.

Cabeza ideal masculina que no encuentra relación explícita con ninguna de las piezas descritas por Bover. Se trata, probablemente, de una de las esculturas a las que se refiere cuando menciona, a tenor de los restos conservados en el Gabinete de Raixa, “*veintiún fragmentos de esculturas de mármol blanco, entre cabezas, manos y brazos, todo de época romana*”⁸⁶⁴.

El ligero ladeamiento hacia la derecha, así como la mirada dirigida en el mismo sentido y las comisuras de los labios entreabiertas, remiten a la escultura del siglo IV a.C. y del período helenístico como modelo o prototipo.

El cabello, de longitud media, echado hacia atrás, a excepción de dos mechoncitos que parten desde el centro a ambos lados de la frente, se dispone en mechones desordenados realizados mediante profundas acanaladuras practicadas con el trépano. Esta característica, unida al trabajo superficial de las pupilas podrían remitir a una cronología en el entorno de la primera mitad del siglo II d.C.. Los largos mechones que acontecen bajo las sienes a modo de patillas podrían apuntar a la iconografía de los sátiros o incluso de Dionysos. En este sentido, pueden traerse a colación la cabeza de un joven sátiro de las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde inspirada en la estatuaria del tardohelenismo y datada en la primera mitad del siglo II d.C.⁸⁶⁵, en que se aprecia un similar trabajo del cabello y los ojos, así como también la boca entreabierta o la testa de Dionysos del Museo Archeologico di Venezia, copia romana del siglo II d.C. a partir de un original griego del siglo IV a.C. con el cabello alborotado, misma mirada y gesto que el ejemplar de Mallorca⁸⁶⁶. No obstante, el hecho de que el

⁸⁶⁴ BOVER, 1845, p. 121.

⁸⁶⁵ Inv. Hm 186 (KNOLL- VORSTER,- WOELK, 2011, p. 904-905).

⁸⁶⁶ Inv. 127B. La testa está caracterizada con una corona de hiedra (FAVARETTO- DE PAOLI-DOSSI, 2004, p. 57, nº II.12).

hélix de las orejas no termine de forma puntiaguda, descarta la primera opción y la ausencia de atributos impide también relacionarlo con cualquier otro personaje.

Las manchas acaecidas en la superficie marmórea del perfil derecho podrían haber sido provocadas por abrasión, tratándose, probablemente, de uno de los hallazgos realizados por el cardenal Despuig en Ariccia el año 1789.⁸⁶⁷

⁸⁶⁷ LUCIDI, 1796, p. 225.

49. TESTA DE HÉRCULES (LÁM. XXXII, 2)

MODELOS: ESTATUARIA DEL SIGLO IV a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 18,3 cm; ancho: h. 12,5 cm; profundidad: h. 14 cm

(Inventario nº 68); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Cabeza seccionada a la altura del cuello, bajo la línea de la barba. Carece de nariz. Marcas de fuego de color negruzco en la mitad izquierda de la cara. La superficie ha sufrido un considerable deterioro a causa de la erosión, especialmente en el perfil izquierdo.

Cabeza hercúlea de dimensiones menores al natural. No consta como tal en los inventarios de Bover⁸⁶⁸ y Hübner⁸⁶⁹.

Este ejemplar constituye una representación adulta del héroe argivo en la que destacan los recios rasgos fisonómicos de naturaleza pugilista que lo caracterizan: ojos extremadamente hundidos y de rabillo alargado, protuberantes zonas ciliares, salientes pómulos, mandíbula ancha y grueso cuello. El cabello rizado y a penas sobresaliente del cráneo, contrasta con la poblada barba característica de este personaje en la que, bajo el voluminoso bigote, asoma una gran boca indicada mediante una profunda y curvilínea incisión descendiente en sus extremos. A juzgar por la hiperextensión del cuello, la testa debía girar hacia la derecha respecto al eje axial del cuerpo e inclinarse. Esculturas de Hércules en posición de reposo, con la clava bajo la axila izquierda, muestran una disposición de la testa similar.⁸⁷⁰

Pese al deterioro de la superficie marmórea, el trabajo poco profundo de los rizos del cabello y la ejecución de la barba en la que destaca el volumen y la textura, así como la falta de definición de la masa pilífera, encuentran parangón en la testa de Heracles del Museo Nacional de Copenhague datada en el siglo II d.C.⁸⁷¹, así como en la cabeza del Heracles con piel de león de las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde, trabajo de la misma centuria⁸⁷².

Esculturas de Hércules de tamaño reducido, fueron recurrentes en capillas domésticas, jardines de *villae*, fuentes o pequeñas estructuras arquitectónicas.⁸⁷³ Los restos de carbonización presentes en el frontal de la testa podrían vincularla al

⁸⁶⁸ BOVER, 1845.

⁸⁶⁹ HÜBNER, 1862.

⁸⁷⁰ Vid. MORENO, 1982, p. 397-476.

⁸⁷¹ Inv. ABb 294 (LIMC, V, s.v. Herakles, p. 775, nº 970).

⁸⁷² Inv. Hm 159 (KNOLL – VORSTER - WOELK, 2011, II, p. 640-643, nº 146).

⁸⁷³ COMSTOCK, 1976, p. 107.

contexto de la campaña de excavaciones del año 1789 llevada a cabo por Despuig en Ariccia.⁸⁷⁴

⁸⁷⁴ LUCIDI, 1796, p. 225.

50. TORSO DESNUDO MASCULINO (LÁM. XXXII, 3-4)

MODELOS: ESTATUARIA DEL SIGLO V a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 38 cm; ancho: h. 40 cm; profundidad: h. 20 cm

(Inventario nº 165); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Torso acéfalo conservado hasta la altura del ombligo, al que faltan sendos brazos, el derecho desde el nacimiento de la clavícula y el izquierdo desde la parte inferior del bíceps. La superficie presenta erosión y parece haber sido tratada con algún tipo de sustancia abrasiva.

Torso acéfalo y mutilado a la altura de la cintura. El brazo derecho habría sido dispuesto extendido en sentido ascendente, a juzgar por la posición de la axila y la hiperextensión de la zona intercostal correspondiente y, en contraste a este movimiento, el brazo izquierdo, quebrado poco antes del codo, quedaría orientado hacia el suelo, produciendo la contracción del intercostal pertinente.

La impostación frontal de la figura, la tensión de los músculos, el arqueamiento de la espalda y el gesto de los brazos, ponen en relación este torso con una corta lista de esculturas⁸⁷⁵ de las que el ejemplar del "Cazador" de los Museos Capitolinos es la más conocida. En un primer momento, este grupo de esculturas fueron consideradas por E. Langlotz como copias romanas del Perseo triunfante de Pitágoras de Regio,⁸⁷⁶ en que el héroe ateniense habría sostenido con la mano derecha la cabeza de la decapitada Medusa, que más tarde ofrecería a la diosa Atenea en señal de gratitud⁸⁷⁷. No obstante, existen otras interpretaciones que juzgan este tipo estatuaria como una representación de Pan o de un tipo atlético, famoso en la Antigüedad, pero actualmente desconocido, datado a mediados del siglo V a.C..⁸⁷⁸

Pese a que la exigüidad del fragmento impide aseverar con certeza una datación, el contraste existente entre el modelado suave patente en las *inscripciones* de carácter blando, así como la *línea alba* y el arco torácico levemente resaltados, respecto a la profundidad otorgada al ombligo, encuentra parangón en esculturas como el torso de

⁸⁷⁵ Estos son el torso de los Museos Capitolinos de Roma (nº 645) procedente de la Porta Latina de Roma, el torso del Museo Archeologico de Nápoles (nº 6408), el ejemplar del Museo Archeologico de Florencia (nº 13830), la escultura de la Villa Borghese, el ejemplar del Museum of Art GL y la escultura conocida como Hope Antinoos de la Lady Lever Art Gallery (nº 208) en LIMC, VII, s. v. Perseus, p. 336.

⁸⁷⁶ LANGLOTZ, 1956, p. 17; LIMC, VII, s.v. Perseus, p. 346- 347.

⁸⁷⁷ Vid. otras representaciones de Perseo como la vascular de Tarento o la broncea de Hamburgo (LANGLOTZ, Lám. 7, Fig. 1 y 2).

⁸⁷⁸ GASPARRI, 2009-2010, III, p. 187.

Hermes de los Museos Vaticanos de época antoniniana⁸⁷⁹ o en el torso juvenil de las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde⁸⁸⁰, pudiendo indicar una datación en el entorno del siglo II d.C.

Aunque el canónigo Lucidi no describe ninguna pieza que pueda ponerse en relación con esta escultura en su testimonio sobre los hallazgos efectuados por Despuig en Ariccia⁸⁸¹, no cabe descartar este origen, dado que el tipo estatuario atlético podría encajar dentro del programa iconográfico de un complejo termal como una exaltación de la forma física, al igual que se ha planteado en casos como el del considerado Perseo del Palazzo Farnese, procedente, probablemente, de las Termas de Caracalla⁸⁸².

⁸⁷⁹ Inv. 4288 en VORSTER, 1993, p. 108-109, Lám. 211-214.

⁸⁸⁰ Inv. Hm 120 en KNOLL-VORTSER-WOELK, 2011, II, p. 756-759.

⁸⁸¹ LUCIDI, 1796, p. 224-227.

⁸⁸² Inv. 6408 en GASPARRI, 2009-2010, III, p. 186-187, Lám. 75.

51. TORSO MASCULINO DE PERSONAJE CORRIENDO (LÁM. XXXIII, 1-4)

MODELOS: ESCULTURA DEL SIGLO II a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 23 cm; ancho: h.14 cm; profundidad: h. 8 cm

(Inventario nº 196); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Superficie erosionada. Se han perdido la parte frontal de la cabeza, ambos brazos desde la altura del hombro, así como las extremidades inferiores desde debajo de las caderas.

Fragmento de escultura de pequeñas dimensiones correspondiente a parte de la cabeza, torso y caderas de un personaje masculino. Éste va ataviado con túnica o pantalón enrollado a la altura de la cintura, dejando al descubierto el torso desnudo y musculado, y clámide sobre los hombros sujeta por una fíbula en el costado derecho. Pese a la pérdida de las extremidades, el movimiento de la clámide hacia la derecha, así como la leve inclinación del torso en sentido contrario, acompañada del movimiento de la zona inguinal, la cual deja como resultado el plegado en forma de uve entre ambas piernas, parecen indicar que la figura se halla en movimiento, enmarcada en una escena de plena acción. A ello se suman el extremado ladeamiento de la cabeza hacia la derecha y la exacerbada pendiente que adquiere el ribete izquierdo de la clámide, la cual precede el nacimiento del brazo que, muy probablemente, adoptaba un contundente y vertical movimiento que provoca, a su vez, la hipertensión de los músculos intercostales.

En lo que respecta al trabajo del mármol, se ha efectuado con detallismo, a juzgar por la disposición del cabello, la musculatura del torso y del cuello, así como en el plegado. Éste último aparece a modo de hendiduras diagonales en la doblez de la túnica, así como en forma de uve en la zona inguinal, como se aprecia también en el nacimiento del busto del torso de una diosa corriendo de las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde, fechada entre el 120 y el 140 d.C..⁸⁸³ En la clámide, los pliegues emergen en forma de parábolas sobre el pecho y en profundas acanaladuras verticales en la zona interior de la capa que queda a la vista tras el torso. Ambos tipos encuentran parangón en obras como la estatuilla de Atenea de mediados del siglo II d.C., también en Dresde,⁸⁸⁴ en que se observa un plegado curvado similar en la zona superior del *peplos*, así como acanaladuras rectilíneas, tubulares y profundas en la caída de la falda. A pesar del mal estado de conservación de la superficie, estas

⁸⁸³ Inv. Hm 251 en KNOLL-VORSTER-WOELK, 2011, I, p. 327-332.

⁸⁸⁴ Inv. Hm 55 en KNOLL-VORSTER-WOELK, 2011, I, p. 156-160.

características del trabajo, podrían, por tanto, apuntar una cronología en el entorno del siglo II d.C..

Desde el punto de vista iconográfico, la identificación del personaje resulta dificultosa, debido a la falta de atributos y a la parcialidad de la representación. No obstante, el torso desnudo junto a la cabellera larga y articulada en rebeldes mechones ondulados, que puede observarse en el lateral derecho de la cabeza, parecen remitir a la iconografía de los bárbaros, así como el violento movimiento descrito por la anatomía, sitúa, probablemente, la escultura, en una escena de lucha.

En este sentido, el arte helenístico fijó la iconografía de los celtas, galos o gálatas, presentándolos como hombres corpulentos, de imponente estatura y cabello rizado, tal y como eran descritos en las fuentes antiguas.⁸⁸⁵ Aunque, a menudo, se representaban desnudos, a veces con el torques, en contraposición con el atuendo militar de su enemigo, para ilustrar la derrota de la fuerza bruta y la barbarie ante la estrategia militar, la disciplina y el raciocinio que caracterizan a la civilización,⁸⁸⁶ también podían aparecer con túnicas o pantalón cubriendo las extremidades inferiores y la clámide a sus espaldas⁸⁸⁷.

Los romanos utilizaron una iconografía similar para referirse a otros pueblos bárbaros como los marcómanos o los sármatas, representados frecuentemente en escenas sarcófágicas desde el 160 d.C. hasta finales del siglo III d.C..⁸⁸⁸ Constituyen excelentes ejemplos el “pequeño” sarcófago Ludovisi,⁸⁸⁹ en uno de cuyos laterales se aprecia un bárbaro cabalgando un caballo y blandiendo la espada con una mano que agita y acompaña con un movimiento corporal similar al de la escultura de la colección Despuig, ataviado también con pantalón plegado a la cintura y clámide, así como el “grande” Ludovisi,⁸⁹⁰ en que sobresale especialmente el bárbaro sobre el prótomo de caballo representado en la parte inferior izquierda del frontal, con una postura y una vestimenta muy parecida a la del ejemplar de Mallorca.

Puede traerse también a colación el relieve de un sarcófago en que se representa la dominación romana del pueblo sármatas conservado en los Museos Vaticanos. Dicho sarcófago, destinado a albergar los restos de un alto oficial romano de época antoniniana muestra en primer plano a un supuesto sármatas ataviado con un pantalón doblado sobre la cintura y con unos pliegues en forma de uve producidos en la zona inguinal, muy parecidos a los del personaje representado en la escultura de Mallorca.⁸⁹¹

⁸⁸⁵ FAVARETTO- DE PAOLI- DOSSI, 2004, p. 60.

⁸⁸⁶ Por ejemplo, representación de Galatomaquia en el frontal de sarcófago (Inv. 108437) del Museo Nazionale Romano (MNR, I/8, p. 268-270, nº VI, 5).

⁸⁸⁷ Cfr. con el sarcófago con sumisión de bárbaros de los Museos Vaticanos (SPINOLA, 1996-2004, I, p. 94-96, Fig. 13).

⁸⁸⁸ KOCH-SICHTERMANN, 1982, p. 90-92.

⁸⁸⁹ Inv. 8569 en MNR, I/5, p. 49-53, nº 23, Fig. 23.

⁸⁹⁰ Inv. 8574 en MNR, I/5, p. 56-67.

⁸⁹¹ SPINOLA, 1996-2004, I, p. 94-96, Fig. 13.

En lo que se refiere a esculturas exentas, resulta destacable el grupo de amazona y bárbaro del Palazzo Massimo alle Terme de Roma,⁸⁹² considerado como una interpretación de época romana del Pequeño exvoto de los Atálidas,⁸⁹³ ubicado en el muro meridional de la Acrópolis ateniense. Según Pausanias, este exvoto en forma de esculturas bronceas con representaciones de la Gigantomaquia, la Amazonomaquia, la batalla de Maratón y el exterminio de los gálatas en Misia, constituía, a su vez, copia de formato reducido de otras esculturas ofrecidas en Pérgamo.⁸⁹⁴ Recientemente, se ha considerado que ejemplares romanos no reproducen fielmente el modelo helenístico, sino que son una reelaboración del tema del exvoto atálida ateniense que se adapta a contextos decorativos, tal y como ocurre en el conjunto escultórico del Palazzo Massimo, realizado en época antoniniana para la *villa* imperial de Anzio.⁸⁹⁵ En este sentido, cabe la posibilidad de que también el ejemplar de Mallorca formara parte de este grupo de esculturas romanas con fines decorativos, pertenecientes al entorno de las *villae*, inspiradas en los prototipos helenísticos atálidas.

⁸⁹² Inv. 124678 (GASPARRI, 2013, p. 236-237, nº 169).

⁸⁹³ Sobre la cronología atribuida la pequeño exvoto ateniense vid. VON PRITTWITZ UND GAFFRON, 2007, p. 267.

⁸⁹⁴ Vid. VON PRITTWITZ UND GAFFRON, 2007, p. 267 ss.

⁸⁹⁵ GASPARRI, 2013, p. 236-237.

52. POTHOS (LÁM. XXXIV, 1-2)

MODELOS: ESCULTURA DEL SIGLO IV a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C. COMPLETADA EN EL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 70 cm; ancho: h. 24 cm; profundidad: h. 20 cm

(Inventario nº 23); (Inv. Bover nº 61).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El tronco de la escultura está roto por el cuello, los brazos, de los cuales el izquierdo desde encima del hombro y el derecho desde abajo del hombro, y las piernas por encima de las rodillas, además de la zona genital. Se observa erosión en la superficie, especialmente en la cadera derecha, así como una fractura en el torso, a la altura de la cintura. En la restauración para la puesta a punto del museo de Raixa se le añaden cabeza, brazos con arco y, posiblemente, flecha, miembro viril, testículo derecho, piernas desde encima de la rodilla, plinto y soporte en forma de tronco de árbol desde el cual pende un pequeño carcaj que contiene flechas. Posteriores a esta restauración y al año 1845, son las fracturas de sendas muñecas, tobillo derecho, trasera de la rodilla derecha, la parte superior del tronco arbóreo, el nacimiento de la rama de la que pende el carcaj, así como la pérdida de los atributos que sostenía la escultura en ambas manos, el arco con la izquierda y una flecha con la derecha, como se deduce de la descripción de Bover.⁸⁹⁶ Existen cuatro orificios, tres en la zona dorsal y uno en la cadera izquierda. Mientras los orificios situados en los omóplatos muestran restos de óxido, los otros dos están limpios. Este hecho podría explicarse por la finalidad de los mismos, los orificios situados en los omóplatos habrían constituido anclajes para unas alas metálicas, mientras, los otros dos, podrían sostener una parte perdida de la escultura, de material marmóreo. Debido a que Bover no menciona en su descripción dichas alas, ni ropaje alguno, cabe deducir que los orificios fueron practicados en la Antigüedad y no en la restauración llevada a cabo en el siglo XVIII-XIX.

El tronco de la escultura, núcleo antiguo, a partir del cual la estatua se restituyó en su totalidad, pertenece a un personaje joven; a juzgar por la falta de musculatura, podríamos aventurarnos a decir, adolescente. A pesar de la postura de reposo adoptada por la figura, no se renuncia a una composición dinámica marcada por la sinuosa línea del cuerpo, en origen, probablemente recostado sobre un elemento estático y rígido,⁸⁹⁷ en contraste con el movimiento y la sensualidad que de él emanan. El estiramiento de los músculos intercostales izquierdos, contrae y arquea la cintura en el perfil contrario. Asimismo, el peso de la escultura se reparte entre el brazo izquierdo y emerge como punto gravitatorio, la pierna contraria, dispuesta en leve diagonal que enfatiza aún más el zigzagueante movimiento, al pasar por detrás de la pierna izquierda exonerada y cruzada. Se aprecia vagamente el repliegue inguinal derecho,

⁸⁹⁶ Bover cita en el catálogo de 1845 "*Estatua de tamaño reducido, con la cual se puede significar el amor. Está apoyado al tronco de un árbol, del cual pende el carcaj cargado de flechas, teniendo una en la mano derecha y el arco en la izquierda. Escultura antigua de mucho mérito*" (BOVER, 1845, p. 102-103, nº 61), por lo que cabe deducir que la pérdida de los atributos sucedió con posterioridad a la elaboración de este catálogo.

⁸⁹⁷ Se ha seguido la misma composición en la restauración.

así como leves depresiones en la región clavicular, pectorales, línea alba y zona abdominal.

Desde el punto de vista iconográfico, nos encontramos ante una copia del Pothos de Skopas⁸⁹⁸. El éxito del prototipo se encuentra refrendado por las numerosas réplicas existentes.⁸⁹⁹ Según la tradición literaria, el escultor pario habría realizado, entre los años 340-330 a.C. dos estatuas de dicha divinidad, personificación del deseo erótico, para los santuarios de Afrodita en el ágora de Megara y en Samotracia. El primero de sendos ejemplares habría sido colocado en asociación a una vieja estatua de Afrodita, así como a representaciones de divinidades pertenecientes a su círculo, tales como Peitho, Eros e Himeros⁹⁰⁰; el segundo, habría pertenecido a un grupo escultórico junto a la misma diosa⁹⁰¹. De la primera representación, se deduce que Pothos era una divinidad subordinada a Afrodita, ya que constituía parte de su cortejo. En el grupo escultórico de Samotracia, al contrario, ambas divinidades quedaban equiparadas. Las réplicas romanas conservadas, muchas de las cuales son de pequeñas dimensiones, al igual que la escultura de Mallorca, reproducen, probablemente, el Pothos de Samotracia.⁹⁰² A juzgar por la mayoría de ejemplares escultóricos conservados, así como las representaciones que proporcionan las gemas, la divinidad mostraba una apariencia afeminada, heredera de las formas praxitelianas acontecidas en el Hermes con Dionysos de Olimpia o el Apolo Lykeios⁹⁰³. Posiblemente, Pothos permanecía al lado derecho de Afrodita, sosteniendo sobre el brazo izquierdo, alzado, un manto que pendía desde el mismo hacia la base en la que se encontraba un ganso, que hacía las veces de punto de apoyo y contrarrestaba con su verticalidad, la sinuosa línea dibujada por el cuerpo de la divinidad.⁹⁰⁴

En soportes como la cerámica o las gemas, a menudo, se representa a Pothos como una figura alada.⁹⁰⁵ Los agujeros que muestran algunas esculturas en la zona dorsal, tales como el ejemplar de Dresde⁹⁰⁶, la réplica de los Museos Capitolinos⁹⁰⁷ o la del Museo Archeologico de Nápoles⁹⁰⁸ dan a entender que, posiblemente, las alas

⁸⁹⁸ PALAGIA, 2010.

⁸⁹⁹ Se conservan más de una cuarentena de esculturas de grandes dimensiones, además de otros formatos (LIMC, VII, s.v. Pothos, p. 502-503).

⁹⁰⁰ PAUSANIAS, 1, 43, 6.

⁹⁰¹ PLINIO, 36, 25.

⁹⁰² Según O. Palagia, Pothos habría pertenecido al grupo de Megara, ya que Plinio habla de una pareja de grandes dioses y no de Afrodita y sus cupidos cuando se refiere a las esculturas de Samotracia (PALAGIA, 2010, p. 221).

⁹⁰³ No es de extrañar, que dada la influencia praxiteliana en el Pothos de Skopas, Hübner identificara la escultura de Mallorca como una pequeña reproducción del Apollino (HÜBNER, 1862, p. 303, nº 756).

⁹⁰⁴ LIMC, VII, s.v. Pothos, p. 501-503.

⁹⁰⁵ Vid. la gema de Munich (LIMC, VII, s.v. Pothos, p. 503, nº26) y la cratera ática con escena dionisiaca de la Rhode Island School of Design de Providence (LIMC, VII, s.v. Pothos, p. 503, nº 27).

⁹⁰⁶ (Inv. Hm 113) En este caso, los análisis técnicos no han permitido constatar si las alas, actualmente desaparecidas, formaron parte de la escultura originalmente, o si fueron añadidas en la restauración barroca de la pieza, en la que también se añadieron otras partes restantes, como la cabeza (KNOLL, - VORSTER, - WOELK, 2011, p. 822-825).

⁹⁰⁷ PALAGIA, 2010, p. 221, Fig. 3.

⁹⁰⁸ Inv. 6253 (GASPARRI, 2009-2010, I, p. 92-287, nº 95).

también fueran un atributo distintivo del personaje, que compartiría, asimismo, con Eros e Himeros. El Pothos de Mallorca, también evidencia rastros de dichas perforaciones y, dado que Bover no menciona las alas en su descripción, cabe suponer que éstas no fueron añadidas en la restauración de Raixa y, por tanto, muy probablemente, habrían constituido parte integrante de la apariencia original de la figura.

En lo que respecta al estilo, la morbidez del modelado y la suave articulación de la musculatura lo acerca a los ejemplares de Florencia⁹⁰⁹ y de Nápoles⁹¹⁰, con los que también comparte las proporciones más alargadas y delgadas del torso, por lo que parece probable una datación en el entorno del siglo II d.C., en concordancia con la fecha de creación de la mayor parte de réplicas⁹¹¹.

En la restauración llevada a cabo para la puesta a punto del museo de Raixa, se habría optado por completar los miembros y la testa que faltaban, interpretando la escultura como una representación de Eros, pero inspirándose directamente en el Apolo *Lykeios* praxiteliano. De esta manera, la cabeza exhibe rasgos femeninos, así como el cabello largo, recogido en un moño detrás de la nuca y un pequeño tupé enrollado sobre la frente, el cual emula el típico recogido apolíneo. También se ha elegido como punto de apoyo un tronco arbóreo sobre las ramas del cual pende un carcaj repleto de flechas. Sin duda, la sugerente postura de la escultura, sus sinuosas líneas y alargadas proporciones, suscitaron en el artista el recuerdo de la famosa escultura de Praxíteles, la cual gozó de inmensa fama, tanto en la Antigüedad, como en los siglos XVIII y XIX, como demuestran los numerosos ejercicios realizados en las academias por escultores noveles.⁹¹² El restaurador de Raixa, optó, no obstante, por variar desde el punto de vista iconográfico el célebre tema del Apollino, extendiendo los brazos de la escultura hacia delante y dotándolo de arco y flechas como atributos. Pese a que cabe la posibilidad de que este hecho constituyera una variación sobre el tema de Apolo, ya que también le son propios el arco y las flechas, la confrontación con otras esculturas de Pothos restauradas en época moderna, ofrece más peso a la hipótesis de que se hubiera querido transformar en un Eros, tal y como ocurre en el caso del ejemplar de Dresde, ya mencionado.⁹¹³

⁹⁰⁹ Pothos de la Galleria degli Uffizi (Inv. 1914 n° 261) en ROMUALDI, 2006-2010, II, p. 25 – 38, Fig. 10-13.

⁹¹⁰ Vid. supra. nota 908.

⁹¹¹ GASPARRI, 2009 - 2010, p. 94.

⁹¹² Tráiganse a colación los numerosos ejercicios realizados por los pensionados en Roma de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (vid. esculturas n° E-229, E-7 y E-236 en AZCÚE BREA, 1994, p. 181-182, 303-304 y 364.

⁹¹³ Vid. supra. nota 906. Otra interpretación habitual en el momento de la restauración de esculturas romanas del Pothos de Skopas fue la de Apolo *Khitarodos*. Vid. ejemplo del Museo Arqueológico de Nápoles (GASPARRI, 2009-2010, I, p. 92-287, n° 95).

53. TORSO MASCULINO CONVERTIDO EN MERCURIO (LÁM. XXXIV, 3-4)

MODELOS: SEGUNDA MITAD DEL SIGLO V a.C. Y REPRESENTACIONES ROMANAS DEL DIOS MERCURIO

TORSO DEL SIGLO II d.C. COMPLETADO COMO MERCURIO EN EL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 58 cm; ancho: h. 20 cm; profundidad: h. 15 cm

(Inventario nº 86); (Inv. Bover nº 56).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Cuerpo masculino antiguo constituido por el torso y la parte superior de las piernas, en el que la superficie del hombro izquierdo ha sufrido una ligera erosión. Caracterizado como el dios Mercurio en la restauración efectuada en Raixa en el siglo XVIII – principios del XIX, se añadieron en ésta la cabeza, los brazos, el derecho desde la axila y el izquierdo desde la mitad del antebrazo, con sus correspondientes atributos, así como ambas piernas, la base sobre la que descansan y la zona inferior del tronco arbóreo que sirve como punto de apoyo a la escultura. Tras la restauración, se produjeron fracturas en el brazo derecho, en la zona del bíceps, bajo el codo y en la muñeca, así como en la base del *marsupium*, en el brazo izquierdo, a la altura del bíceps, en la cadera derecha, en sendos tobillos, así como en el ala izquierda del pie derecho. Algunas zonas de la escultura quedaron entonces maltrechas y no se procedió a la restitución de los siguientes elementos: el ala izquierda de la cabeza, el caduceo, del que tan sólo se conserva la empuñadura⁹¹⁴, así como el miembro viril.

Escultura masculina ideal de dimensiones menores que el natural. Sobre la base de un cuerpo antiguo en estado fragmentario, se procedió a la restitución de las partes de las cuales carecía, cabeza, brazos y piernas desde la altura de las rodillas, caracterizándolo como una representación del dios Mercurio durante la restauración efectuada en Raixa.⁹¹⁵

El fragmento antiguo corresponde a la representación de un joven desnudo ataviado tan sólo con el *paludamentum*, que cae por sendos hombros cubriendo las espaldas, el cual queda sujeto, en el centro del pecho, por una fíbula circular. La escultura se encuentra en posición de *contrapposto*, adelantando ligeramente la pierna izquierda, mientras el peso del cuerpo recae sobre la derecha, ocasionándose, como respuesta a esta postura, un ligero desnivel entre ambas caderas, así como la contracción de los músculos intercostales derechos y la hiperextensión de los izquierdos. La anatomía ha sido modelada con suavidad y sutiles transiciones entre las zonas elevadas y deprimidas. Así, se intuyen los pectorales, abdominales y línea alba sobre el torso, mientras se reservan líneas más profundas para la zona inguinal y la perforación del

⁹¹⁴ La pérdida del atributo sucedió antes de la publicación del catálogo de Bover, ya que en la lámina de Pozzo, ya sólo aparece la empuñadura.

⁹¹⁵ Bover lo describe como una “*estatuilla antigua de Mercurio, mensajero de los dioses: lleva en la derecha la bolsa y en la izquierda la parte inferior del caduceo. Está alado de pies y cabeza.*” (BOVER, 1845, p. 101) mientras Hübner ya distingue entre la escultura original y las zonas restituidas, así como juzga el torso “*de un delicado trabajo*” (HÜBNER, 1862, p. 303, nº 751).

omblijo. El trabajo ha sido efectuado con detallismo, como dan prueba las dos finas líneas indicadas sobre los órganos sexuales, sobre los abdominales inferiores. Este tipo de representación nos remite a la estatuaria griega de la segunda mitad del siglo V a.C.. El suave modelado del torso, las proporciones y el trabajo del plegado en el que se aprecian profundos canales practicados con trépano, podrían encajar con una datación tardo-adrianea o antoniniana.⁹¹⁶

La escultura se completó a finales del siglo XVIII – principios del XIX para la puesta a punto de la exposición museística de Raixa, a juzgar por las evidentes semejanzas estilísticas que comparte con otras de las esculturas de Bellver.⁹¹⁷ En la restauración se procedió a la restitución de los elementos ausentes tomando como modelo, posiblemente, el Mercurio de Villa Albani⁹¹⁸, a su vez, también arduamente terminado en época moderna. En la Antigüedad, Mercurio podía manifestarse con apariencia juvenil, en posición de *contrapposto* y con la clámide sobre los hombros en un esquema iconográfico similar al del ejemplar de Mallorca.

La escultura de la colección Despuig, muestra una testa, que al igual que la Albani, está caracterizada con dos alitas que nacen bajo los enortijados rizos que cubren la masa capilar, mientras el rostro de rasgos profundamente idealizados, exhibe facciones redondeadas, alargados ojos bajo unos pronunciados arcos ciliares, así como una nariz de tabique cuadrangular, rasgos estilísticamente acordes al de otras de las esculturas restauradas en Raixa.

El ejemplar de Mallorca se dotó, además, de los miembros ausentes, con los atributos que exhibe la escultura Albani, también añadidos en su correspondiente restauración, si bien, constituyen los más frecuentes en las representaciones del mensajero de los dioses. Mercurio sujeta el *marsupium*⁹¹⁹ con la mano derecha, símbolo del *lucrum* obtenido por los *mercatores*, de los cuales el dios era considerado protector, así como el *caduceus*⁹²⁰ en la izquierda, tenido en la Antigüedad como un símbolo de paz y prosperidad. El artífice que acometió la restauración de la pieza de Mallorca, incluyó, no obstante, innovaciones respecto al Mercurio Albani, como la flexión del brazo derecho o la repetición del motivo de las alitas, ya representadas en la cabeza, en los tobillos descalzos⁹²¹ de la divinidad como alusión al don de la ubicuidad y la movilidad de los cuales hacía gala.

⁹¹⁶ Cfr. estilísticamente con el torso del retrato juvenil de Elio Vero de los Museos Vaticanos datado ca. del 138 d.C. (ANDREAE, 1995, p. 592, nº XLI 5).

⁹¹⁷ Vid. p. 310 ss.

⁹¹⁸ Inv. 922 (LIMC, V, s.v. Mercurius, p. 273, nº 12; BOL, 1989-1998, I, p. 106, Lám. 46-47). El Mercurio Albani ha sido, a su vez, puesto en relación con el Hermes *Loghios* de la colección Boncompagni Ludovisi (GIULIANO, 1992, p. 94-101), en lo que respecta al formato y la posición. El ejemplar de Mallorca, no obstante, sigue en su restauración las variantes introducidas en la escultura Albani que no están presentes en la Ludovisi: cabeza sin *petasos*, *caduceus* sostenido por la mano izquierda y *marsupium* en la diestra.

⁹¹⁹ LIMC, V, s.v. Mercurius, p. 500.

⁹²⁰ LIMC, V, s.v. Mercurius, p. 501.

⁹²¹ Los ejemplares antiguos representan las alitas como parte del calzado y no directamente en los pies desnudos. Cfr. por ejemplo con el Mercurio del Museo de Trento (LIMC, V, s.v. Mercurius, p. 505, nº 17).

54. TORSO DE ESCULAPIO DEL “TIPO CAMPANA” TRANSFORMADO EN JÚPITER CON RETRATO DE ADRIANO (LÁM. XXXV, 1-4)

MODELOS: SIGLO IV. a.C. A TRAVÉS DE LA ESTATUARIA ROMANA Y SIGLO II d.C. (TESTA)

ESCULTURA DEL SIGLO II COMPLETADA EN EL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón, mármol blanco de grano fino con veteados gris y mármol blanco de grano fino.

Altura: 122 cm; ancho: h. 42 cm; profundidad: h. 38cm; altura base: 7 cm.

(Inventario nº 18); (Inv. Bover nº 4).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Torso antiguo con numerosas muestras de erosión unido a extremidades inferiores modernas cubiertas con *himation*. Añadidos, probablemente en la puesta a punto de Raixa, pequeños fragmentos en mármol más claro en la zona de unión de torso y piernas, así como se completan los brazos. La testa se habría incorporado, probablemente, tras la venta de la cabeza báquica antigua, que completaba la estatua, que tampoco era la correspondiente al torso.

El torso, antiguo, pertenece a una representación de Asclepio, del “tipo Campana”. La divinidad, vestida con el *himation*, muestra el tronco mayoritariamente descubierto, mientras el ropaje se recoge por delante formando un rollo transversal, sube por la espalda y cae desde el hombro izquierdo en cascada. El desnivel ocasionado en la cadera derecha apunta a que el peso de la escultura recaía sobre este flanco, como es característico en este tipo iconográfico. El torso de Palma constituiría una de las numerosas réplicas romanas creadas a partir del tipo estatuario griego del s. V-IV a.C.⁹²² La confrontación con otros ejemplares hace suponer que el brazo derecho reposaba sobre un bastón con una serpiente enrollada, atributo propio del dios de la medicina, y que el brazo izquierdo se encontraba flexionado en un ángulo de noventa grados sosteniendo una *phiale*. La profusa utilización del trépano en la consecución del plegado podría apuntar una datación antoniniana pudiéndose comparar con el Asclepio del Museo Nazionale Romano.⁹²³

⁹²² El tipo iconográfico toma como referencia la escultura colosal nº 2386 del Ermitage de San Petersburgo. Los otros ejemplos conocidos se encuentran en los Museos Capitolinos de Roma, los Staatliche Museen de Berlín, dos en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (nº 714 y nº 1418), el Museo de Cyrene (nº 14.145), el Palazzo Altemps de Roma, el Museo de Chipre en Nicosia, los Museos Vaticanos (nº 2023), la Liebieghaus de Franckfurt (nº 79), el Soane’s Museum de Londres, las Staatliche Kunstsammlungen de Cassel, el Merseyside County Museum de Liverpool (Ince Blundell Hall) y el Museo Nacional de Atenas (nº 1809) (LIMC, II, s.v. Asklepios, p. 884).

⁹²³ Vid. la estatua de Asclepio (inv. nº 8645) en *MNR*, I, 5, 1983, p. 36-38, nº 16.

El torso se ha unido a un fragmento moderno consistente en unas extremidades inferiores masculinas cubiertas por el *himation*, en las que a juzgar por la consecución de los pliegues, que da continuidad a los acaecidos en diagonal bajo el rollo transversal del torso original, se habrían concebido expresamente para completar la escultura. No obstante, la factura moderna de este fragmento queda en evidencia si se tiene en cuenta la caída del ropaje. Ésta se presenta más larga en el flanco izquierdo, y no casa con la colocación del manto sobre el mismo hombro. Una escultura antigua habría presentado el desnivel en el sentido contrario al hombro tapado.⁹²⁴ Igualmente extraña resulta la obertura del tejido dejando a la vista la pierna derecha casi al completo, cuando lo habitual habría sido cubrir ambas por debajo de las rodillas. Atípicas son también las dos tiras de cuero de las sandalias que se deslizan por el empeine. Aunque muchas de las esculturas masculinas ideales vestidas con *himation* llevan los pies descalzos, las que lucen sandalias muestran una tira más ancha ribeteada en sus extremos. Si bien, como ya se ha apuntado con anterioridad, la continuidad del plegado surgido bajo la doblez de la cintura del torso antiguo conduce a pensar que se realizó con el objetivo de completarlo, cabe resaltar que esta parte de la escultura difiere estilísticamente de las restauraciones efectuadas en Raixa, en que sí se habrían añadido los pequeños fragmentos que unen torso y piernas, así como la testa⁹²⁵ y los brazos, de los cuales, el izquierdo aparece en flexión sosteniendo el haz de rayos con los dedos pulgar e índice de la mano izquierda dispuesta hacia delante, que caracteriza a la escultura como el dios Júpiter, tal y como ocurre en otras restauraciones de Asclepio⁹²⁶.

La cabeza descrita por Hübner, de largos cabellos adornados con una banda en la frente y de reminiscencia báquica, a su juicio antigua⁹²⁷, se ha visto sustituida por un retrato moderno de Adriano. Una fotografía del año 1915 del Salón principal de Raixa⁹²⁸, en que la exposición del cardenal ya había comenzado su proceso de dispersión, la muestra con la testa del emperador indicando, posiblemente, la venta de la cabeza báquica.

El retrato moderno de Adriano se caracteriza por la cabellera cerrada de superficie ondulada con rizos encima de la frente y sobre las sienes, la morfología craneal ancha y el robusto cuello, la expresión de serenidad a excepción de la ligera contracción de las cejas en la raíz de la nariz y dos leves arrugas horizontales sobre la frente, la flácida órbita ocular que cae sobre el párpado, la característica barba de inspiración

⁹²⁴ En el supuesto de haberse creado ex profeso para completar el torso el artífice moderno no habría seguido la colocación habitual del *himation*. No obstante, en el caso de tratarse de un fragmento inconexo unido al torso, la posición sería fruto del azar.

⁹²⁵ Originalmente se habría completado con una cabeza báquica. Descrita por HÜBNER, 1862, p. 295, nº 700.

⁹²⁶ Traer a colación, por ejemplo, la estatua de Asclepio "tipo Anzio" del Palazzo Farnese (inv. 6265) completada con el antebrazo derecho, el cual sostiene un haz de rayos que lo caracteriza como Júpiter (GASPARRI, 2009-2010, I, p. 116-117, Lám.46).

⁹²⁷ HÜBNER, 1862, p. 295, nº 700.

⁹²⁸ Cliché C-12698 del Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

helénica, e incluso contiene detalles como los incisos rabillos de los ojos o las muescas lobulares, particularidad fisonómica del emperador de la estirpe Elia.

El retrato de Adriano, que subió al trono con 41 años, no experimentó grandes transformaciones, si bien, aunque no se adecue certeramente a ninguno de sus tipos retratísticos, el que se encuentra más cercano al modelo de la testa de Mallorca es el *VII*, conocido como el *Paludamentumbüste* e inspirado en el busto 283 de los Museos Vaticanos⁹²⁹, a juzgar por la hiperextensión en el flanco izquierdo del cuello y los rizos dispuestos en torsión hacia arriba sobre la frente. Este es el tipo que también considera Evers como el inspirador de numerosas copias renacentistas⁹³⁰, antes consideradas por Fittschen como dependientes del “tipo de Tarragona”⁹³¹. No obstante, la idealización con la que ha estado trabajada la cabeza de la colección Despuig, típica del Neoclasicismo, unida a una mayor simplificación y superficialidad en el trabajo del mármol hace difícil concretar si se inspira en un modelo concreto, tal vez perdido, o si lleva a cabo una libre interpretación de la efigie del emperador en que contempla sus peculiaridades fisonómicas, sin copiar con exactitud un retrato en concreto.

El tipo de mármol, así como los alargados ojos o la forma de la línea labial apuntan a una comparación estilística con otras de las esculturas de la colección.⁹³²

La testa de Adriano, con mucha probabilidad, habría correspondido a la escultura nº 29 del inventario de Bover descrita como “*Estatua desnuda de Adriano con cetro en la derecha y globo en la siniestra, escultura antigua de bellas proporciones: seis palmos de alto*”⁹³³, en la que Hübner⁹³⁴ apunta la cabeza como nueva, entre otras partes de la escultura. Dicha estatua no se encuentra en la colección de Bellver actualmente.

⁹²⁹ EVERS, 1994, p. 259 - 266.

⁹³⁰ EVERS, 1994, p. 260.

⁹³¹ FITTSCHEN, 1985, p. 409-410, Fig. 372 - 376.

⁹³² Vid. p. 313 ss.

⁹³³ BOVER, 1845, p. 91, nº 29.

⁹³⁴ HÜBNER, 1862, p. 299, nº 724.

55. HÉRCULES “TIPO VILLA ALBANI” (LÁM. XXXVI)

MODELOS: SIGLO IV a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO II COMPLETADA EN EL SIGLO XVII Y EN EL XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón y mármol blanco de grano fino con pátina grisácea y copioso veteado.

Altura: 215 cm; ancho: h. 90 cm; profundidad: h. 65 cm; base: 75 cm x 65 cm.

(Inventario nº 7); (Inv. Bover nº 8).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Torso antiguo con erosión sobre la mayor parte de la superficie y que ha perdido la garra que pendía sobre el pectoral derecho. En la ulterior restauración se procedió a completar con la testa, extremidades superiores e inferiores, así como plinto con tronco arbóreo. Posteriores a la restauración son las roturas que aparecen en la clava, cadera derecha, ambas rodillas y en la tibia izquierda. La última restauración habría completado el hocico del león y el fragmento de la *leonté* que transcurre bajo el brazo izquierdo.

Estatua de Hércules de dimensiones mayores que el natural, considerada por Bover como una pieza antigua.⁹³⁵ Hübner apunta que las extremidades fueron añadidas posteriormente.⁹³⁶

El torso hercúleo se inscribe dentro del tipo iconográfico Villa Albani. En él, el héroe argivo se presenta como un hombre de gran corpulencia, en plena madurez, que porta la *leonté* cruzando oblicuamente el pecho, sujeta con una fíbula sobre el hombro derecho.⁹³⁷ Una de las zarpas pende sobre el pectoral derecho, mientras la testa felina cubre el frente derecho. La otra zarpa acontece sobre el antebrazo izquierdo, aunque la escultura de Mallorca muestra una pareja de patas fruto de la restauración.⁹³⁸ Existen dos ejemplares romanos, datados en el siglo II y de medidas colosales, que parten, probablemente, de un tipo escultórico creado en el siglo IV a.C.. Se trata de la estatua Albani⁹³⁹, la cual da el nombre al prototipo, y el grupo de Hércules y Télefos de los Museos Vaticanos⁹⁴⁰. El trabajo del torso Despuig, en comparación a los dos ejemplares mencionados, parece antiguo. La carnación de aspecto duro y con el dibujo que aparece sólo levemente podrían encajar con una cronología en el entorno del siglo II d.C., aunque los retoques que ha sufrido la superficie, dificultan el establecimiento de una datación clara.

⁹³⁵ BOVER, 1845, p. 72, nº 8.

⁹³⁶ HÜBNER, 1862, p. 294 - 295, nº 696.

⁹³⁷ LIMC, IV, s.v. Herakles, p. 761.

⁹³⁸ Quizás cuando se acometió la restauración, ya se había perdido la zarpa sobre el pectoral derecho y el artífice decidió representar ambas colgando del antebrazo izquierdo. Este hecho pone de manifiesto el desconocimiento por parte del escultor del esquema iconográfico y de la estructura de la *leonté*.

⁹³⁹ BOL, 1989-1998, IV, p. 187 - 192, Lám. 109.

⁹⁴⁰ ANDRAE, p. 670-673.

El torso se habría completado como un Hércules en reposo, probablemente en el entorno del siglo XVII, si atendemos a la comparación con las otras estatuas de grandes dimensiones de la colección Despuig.⁹⁴¹ El mármol utilizado, de fondo blanquecino con vetas grisáceas indica que se le añadieron la testa, los brazos y las piernas con el plinto y el tronco arbóreo. La consecución de la cabeza muestra una profusa utilización del trépano en los rizos y en las carúnculas lacrimales que encajan con una datación en el período barroco, al igual que la Venus del “tipo Rodas” (nº 35), el Gálata (nº 46) y la escultura de Esculapio (nº 62). La pupila de los ojos también está trabajada. Destacan en la fisonomía rasgos característicos del héroe argivo, tales como la protuberancia en la frente o las orejas de púgil. Por su parte, la colocación de las extremidades obedece a la del Hércules en reposo, probablemente inspirada en el Hércules Farnese⁹⁴². La pierna derecha rígida, con el pie en dirección al espectador, sostiene el peso del cuerpo, mientras la izquierda, ligeramente flexionada, se avanza y se desvía lateralmente. En lo que respecta a los brazos, el derecho se recoge tras la espalda, con el dorso de la mano apoyado en las nalgas y las manzanas de las Hespérides asidas en la palma. A su vez, el brazo izquierdo sostiene la clava, que se utiliza a modo de bastón. Si bien este hecho constituye una variación iconográfica respecto al prototipo lisipeo, que utiliza la recia maza como punto de apoyo bajo la axila, cabe cotejar la hipótesis de que la *leonté* que cubría parte del torso y el brazo del fragmento original condicionara la restauración y obligara al escultor moderno a introducir esta pequeña modificación.

El Hércules Farnese constituyó una de las esculturas más famosas y valoradas desde su descubrimiento a mediados del siglo XVI en las Termas de Caracalla, llegando a reproducirse incansablemente hasta el siglo XIX.⁹⁴³ Estuvo expuesto en el *cortile* del Palazzo Farnese de Roma hasta el 1787 cuando se desplazó al estudio de Carlo Albacini para ser restaurado. Más tarde, se trasladó a Nápoles donde, ya en 1792, se expuso en el Museo degli Studi (el futuro Museo Borbónico y más tarde, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles).⁹⁴⁴

Posiblemente, la escultura del Castillo de Bellver, se hallara en malas condiciones a su llegada a Raixa y se debió proceder a arreglar fracturas como las acaecidas a la altura de las rodillas, presentes también en la tibia izquierda⁹⁴⁵, así como a la restitución de zonas que se encontraran más deterioradas, siendo éste el motivo probable del pedazo añadido a la cadera derecha o al extremo inferior de la capa.

⁹⁴¹ Vid. p. 324 ss.

⁹⁴² LIMC, IV, s.v. Herakles, p. 762-764; MORENO, 1982; GASPARRI, 2009-2010, III, p. 17-20, Lám. 1-8.

⁹⁴³ Para ver un listado de las reproducciones más destacadas vid. HASKELL-PENNY, 1990, p. 254-256.

⁹⁴⁴ BARBERINI – GASPARRI, 1994, p. 86.

⁹⁴⁵ La continuidad observada en el material y desde el punto de vista estilístico lleva a pensar que la parte inferior de las piernas, así como los pedacitos de la tibia izquierda ya formaban parte de la escultura.

56. EXTREMIDADES INFERIORES DE PERSONAJE MASCULINO (LÁM. XXXVII, 1)

MODELOS: ESCULTURA SEGUNDO CUARTO SIGLO IV a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 99 cm; altura con base: 112 cm; ancho: h. 57 cm; profundidad: h. 47 cm.

(Inventario nº 44); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Carente de torso, presenta un corte por encima de las caderas. Frontalmente se aprecia una fractura vertical desde la pelvis hasta la zona superior del muslo. Otra rotura aparece en el dorsal de la escultura; ésta atraviesa verticalmente la nalga derecha y se curva en la base de ésta hacia el interior, para proseguir, más adelante, en diagonal, desde la ingle hasta la corva de la pierna izquierda. También el tronco arbóreo muestra una fractura vertical en la mitad superior. Se observa un orificio en el nacimiento del pene, aunque los órganos sexuales no se conservan. La superficie marmórea parece haber sido tratada con algún tipo de sustancia abrasiva que ha dejado rastros, apareciendo el mármol oscurecido en algunas zonas como muslos, pie izquierdo o frontal del tronco. Aunque ésta se encuentra, por lo general, en buen estado, el perfil derecho aparece erosionado. Existen, también, ligeras marcas de oxidación en la nalga derecha.

Fragmento escultórico correspondiente a las extremidades inferiores de un personaje masculino sobre plinto elíptico. Éstas se encuentran en posición de *contrapposto*, apoyando el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda, mientras retrasa, ligeramente, la derecha, ocasionando, a su vez, el consecuente desnivel en las caderas. La estabilidad de la escultura queda garantizada por la unión, mediante un *puntello*, de ambas piernas a la altura de los gemelos, así como por el tronco arbóreo al que se adosa el flanco izquierdo.

Las esbeltas proporciones de la escultura, unidas al cuidado trabajo anatómico en el que se translucen los tendones musculares y se aprecian las líneas inguinales, así como la elegante cadencia que desprende el movimiento de las caderas nos remite a la estatuaria del siglo IV a.C.. A juzgar por la posición y la incipiente hiperextensión del intercostal derecho, podría tratarse de una copia romana del famoso Sátiro escanciando vino de Praxíteles⁹⁴⁶ en que el joven copero dionisiaco eleva el brazo diestro para verter el néctar en el receptáculo que sostiene con la mano izquierda.

Las numerosas réplicas existentes de esta obra praxiteliana, prueban el gran éxito del que gozó durante el Imperio Romano. Se conocen casi una treintena de esculturas datadas entre el período julio-claudio y el antoniniano⁹⁴⁷, de las cuales, el ejemplar de

⁹⁴⁶ CORSO, 2004, p. 281-289, Fig. 118. C. Maderna sitúa la creación del prototipo en la década de los años 30 del siglo IV a.C. (MADERNA, 2004, p. 323).

⁹⁴⁷ Listado recogido en CORSO, 2004, p. 285, nota 478.

las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde se considera la mejor copia del original griego⁹⁴⁸. A tenor de los contextos de hallazgo de este tipo escultórico se ha determinado que fue frecuente en la decoración de jardines y de *ninfeos* de *villae* romanas,⁹⁴⁹ por lo que no cabe descartar la relación de ésta con las excavaciones llevadas a cabo por Despuig en Ariccia.

El estado fragmentario de la pieza de Mallorca dificulta una datación fehaciente, aunque el trabajo de la zona del bajo vientre con las líneas inguinales marcadas, la realista depresión de la nalga en el lateral derecho, fruto de la exoneración de la pierna correspondiente y el pulimento de la piel desnuda, presentes en otras esculturas como el Dionysos con Pan de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague⁹⁵⁰ o el sátiro en reposo del Museo del Prado⁹⁵¹, ambas obras del siglo II d.C., bien podrían situar el ejemplar de Mallorca en dicha centuria, como ocurre en otras de las esculturas antiguas de la colección Despuig de temática dionisiaca⁹⁵².

⁹⁴⁸ Inv. Hm 102 (KNOLL-VORSTER-WOELK, 2011, II, nº 208, p. 870-876).

⁹⁴⁹ DE ANGELIS D'OSSAT, 2002, p. 257. Un ejemplo lo constituyen los cuatro ejemplares hallados en la Villa de Domiciano de Castel Gandolfo (NEUDECKER, 1988, p. 141, nº 9.2).

⁹⁵⁰ I.N. 2080 (MOLTESEN, 2005, p. 120-122, nº 50).

⁹⁵¹ Inv. 30-E (SCHRÖDER, 1993-2004, II, p. 119-124, nº 117).

⁹⁵² Vid. p. 305 ss.

57. EXTREMIDADES INFERIORES MASCULINAS JUNTO A UNA PALMERA (LÁM. XXXVII, 2)

MODELOS: ESCULTURA HELENÍSTICA

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con veteado gris.

Altura: 70 cm; altura con base: 80 cm; ancho: h. 44 cm; profundidad: h. 41 cm

(Inventario nº 151); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Pierna izquierda rota por debajo del nivel de la cadera y pie derecho fracturado por la zona del tobillo. Erosión sobre la superficie del muslo y pequeñas marcas de oxidación en el dedo pulgar del pie derecho, así como sobre el empeine. Algunas zonas de la escultura se hallan oscurecidas, quizás como resultado de algún tratamiento utilizado para limpiar su superficie.

Extremidades inferiores de aspecto musculado, pertenecientes a una representación ideal masculina sobre base irregular. El peso de la escultura debía recaer sobre la pierna izquierda, la cual avanza y se encuentra adosada a un tronco de palmera, que servía como punto de apoyo adicional. La pierna derecha, por el contrario, de la que sólo se conserva el pie, se halla retrasada. La obertura inguinal de la pierna izquierda y su flexión lateral, así como la inclinación del pie derecho, que reposa sobre la punta y se encuentra rodeado de restos marmóreos que, bajo la planta, se funden como un elemento más del paisaje, parecen indicar que la escultura se encontraba en una posición dinámica.

Iconográficamente, la posición de las piernas encuentra parangón en una escultura de sátiro vertiendo el contenido de un odre de vino que sostiene sobre el hombro izquierdo, de la colección Albani, datado en época adrianea, que sigue, probablemente, un prototipo del siglo II o I a.C..⁹⁵³ El peso del corambre provoca el abalanzamiento de la zona media del cuerpo, gracias al impulso propiciado por las extremidades inferiores. Este tipo de esculturas podía ser utilizado como ornamento en fuentes, en que la boca de la bota ejercía como caño para el agua, por lo que el contexto de una *villa* o unas termas resulta plausible.⁹⁵⁴ De tal manera, cabe cotejar la hipótesis de que la pieza provenga de las excavaciones de Ariccia y formara parte, junto a esculturas semejantes, tales como el *Sileno cabalgando odre* (nº 77), del programa iconográfico de una lujosa *villa*.

Si se tiene en cuenta que el sostén de la escultura, en forma de tronco de palmera, queda atestiguado desde inicios del siglo II d.C.⁹⁵⁵, así como la fecha del paralelo de

⁹⁵³ Inv. 917 (BOL, 1989-1998, I, p.100-102, Lám. 42-43).

⁹⁵⁴ BOL, 1989-1998, I, p. 101-102.

⁹⁵⁵ GASPARRI, 2009-2010, III, p. 189.

la colección Albani y la propuesta para la escultura del *Sileno cabalgando odre* (nº 77), parece plausible proponer una cronología en el entorno del siglo II d.C..

58. POSEIDÓN (LÁM. XXXVII, 3)

MODELOS: SIGLO V a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO II

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 86 cm; altura con base: 102 cm; ancho: h. 50 cm; profundidad: h. 48 cm.

(Inventario nº 147); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Se conservan parcialmente las extremidades inferiores, la pierna izquierda desde la base del glúteo y la derecha desde el tobillo, además de un delfín adosado al costado izquierdo y el plinto. La pierna izquierda muestra varias fracturas: en diagonal desde la zona inguinal hasta la rótula, horizontalmente bajo la base del glúteo y de manera vertical en los músculos isquiotibiales para adoptar, luego, una forma de curva ascendente en la parte superior de la tibia. Los perfiles del plinto se hallan ligeramente dañados. Orificios en el centro del muslo, probablemente para una perna.

Extremidades inferiores pertenecientes a una representación del dios Neptuno-Poseidón de pie, en reposo, sobre base original y acompañadas de un delfín. Se conservan, la pierna izquierda, desde la base del glúteo y la derecha desde el tobillo. El peso de la escultura debía recaer sobre la pierna izquierda, como se deduce de su posición y de la ligera elevación del pie derecho, siguiendo el principio de *contrapposto*. La escultura reposa sobre un plinto ovalado con acanaladura en el perfil, en el que se levanta, además, un delfín recostado sobre la cabeza, de cuyas fauces rezuman las olas del mar que actúa, a su vez, como punto de apoyo otorgando estabilidad a la escultura.

El delfín, junto al tridente, constituyen atributos genuinos del dios de los mares, pudiéndose colocar el primero tanto sobre el brazo de la divinidad⁹⁵⁶, rodeándole la cintura⁹⁵⁷, o dispuesto en forma descendente junto a la pierna erguida, recostado sobre la cabeza y con la aleta caudal replegada sobre sí misma⁹⁵⁸, tal y como puede observarse en este ejemplar.⁹⁵⁹ Poseidón se presentaba desnudo, en algunos casos completamente y, en otros, portando un manto sobre el hombro, que a veces cae por la espalda o en otras ocasiones queda recogido por un brazo. En lo que respecta a la escultura de Mallorca, los restos conservados no ofrecen pista alguna sobre la

⁹⁵⁶ Esquema iconográfico típico de las estatuillas de bronce romanas, por ejemplo la del Kunsthistorisches Museum de Viena o la del Museum of Fine Arts de Boston (LIMC, VII, s.v. Poseidon/Neptunus, p. 486, nº 21, 22).

⁹⁵⁷ Por ejemplo la escultura del Ophiuchos College de Nueva York (LIMC, VII, s.v. Poseidon/Neptunus, p. 485, nº 11).

⁹⁵⁸ Cfr. con ejemplares del Museo de Arte de Tampa (Florida) (nº 86.135), Anfiteatro de Pozzuoli, Neptuno de Cherchel conservado en el Museo Nacional de Argel o la escultura de Holkham Hall (LIMC, VII, Poseidon/Neptunus, p. 485, nº 1, 2, 3 y 4).

⁹⁵⁹ Existen numerosas variaciones iconográficas (Passim. KLÖCKNER, 1997).

existencia de otros atributos o el manto, aunque, en el caso de existir este último, habría tenido que estar recogido por un brazo, dado que no aparece ningún posible fragmento que indique lo contrario en la pierna izquierda.

La superficie marmórea ha estado tratada con gran detalle y naturalismo, como así puede atestiguar en las falanges de los pies o en la rótula. De los restos conservados, se deduce un canon alargado, que proporciona esbeltez a las formas anatómicas, trabajadas, asimismo, con enorme plasticidad. Estos rasgos estilísticos son también visibles en el Poseidón/Neptuno de la Ny Carlsberg Glyptotek, datada entre el 150-200 d.C..⁹⁶⁰ También en el delfín se observa una gran minuciosidad en la reproducción de la zona del espiráculo y las aletas, además de las fauces, los orificios nasales y los ojos, en los que se ha utilizado el trépano. Este detallismo y plasticidad, unidos al contraste entre la suavidad de las carnaciones y la profundidad del trabajo del cetáceo, conseguida mediante la utilización del trépano, sugieren una posible datación en el entorno del siglo II d.C., como se aprecia también en ejemplares de estas fechas como el Neptuno de Holkham Hall⁹⁶¹.

⁹⁶⁰ Inv. 1551 (MOLTESEN, 2005, p. 174-177, nº 78).

⁹⁶¹ LIMC, VII, Poseidon/Neptunus, p. 485, nº 4.

59. PERSONIFICACIÓN ACUÁTICA (LÁM. XXXVII, 4)

MODELOS: ESTATUARIA GRIEGA

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C. –III d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 25'5 cm; ancho: h. 21'5 cm; profundidad: h. 6 cm

(Inventario nº 93); (Inv. Bover nº 47).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Relieve en estado fragmentario. Carece de la mitad derecha, la cual comprendía las extremidades inferiores del personaje, desde la altura de las caderas. El perfil que contorna la figura es irregular, por lo que el relieve podría haber formado parte de alguna construcción mayor. La erosión es considerable en las zonas más prominentes de la escultura, el perfil derecho de la cara, el pecho, el hombro izquierdo y las falanges extendidas correspondientes a la mano situada en primer plano. Se evidencian, además, marcas de carbonización en la testa y el brazo flexionado, siendo éstas más destacadas en la masa capilar del perfil derecho y en el pliegue del manto recogido por el brazo en flexión.

Fragmento relivario de una personificación acuática. Descrita por Bover como la encarnación del río Ebro⁹⁶², la escultura representa la figura de una divinidad masculina, en edad madura, que yace recostada, de perfil, sobre el brazo izquierdo. Mientras el torso se exhibe desnudo, un manto debía envolver las extremidades inferiores, como es habitual en este tipo de representaciones, a tenor del fragmento conservado bajo la cadera y el sobrante recogido con el brazo.

En lo que respecta al trabajo de la superficie marmórea⁹⁶³, cabe destacar que, aunque el artífice se ha esforzado en sobredimensionar el antebrazo izquierdo, en primer término, para realzar la profundidad de la figura, el resultado está caracterizado por el aplanamiento y la acción ruda y poco pulcra del cincel. El cabello, dividido por una raya central y conformando una larga melena que se une a la barba, se ha indicado mediante profundos surcos de borde redondeado, que lo dividen en finos mechones cual si hebras se trataran. La cara, aunque maltrecha, muestra un gesto de ladeamiento en que la mirada se dirige hacia el extremo inferior izquierdo y la boca aparece entreabierta. La profundidad del cincelado se comprueba en la obertura de ésta última, así como en las líneas que, en la frente, aportan rasgos de madurez a la divinidad. La misma profundidad puede apreciarse en el tratamiento del plegado del

⁹⁶² “Estatua antiquísima de un viejo recostado sobre un río: simboliza el nacimiento del Ebro, Ibero en la antigüedad, río caudaloso de la España tarraconense, que nace en Fontibre en las montañas, y bañando muchas ciudades y pueblos entra en el Mediterráneo más debajo de Tortosa. Esta misma figura se ve en el reverso de muchas monedas de Adriano y de Teodosio, que publicó el entendido anticuario español D. Antonio Agustín, en varias de Celsa que cita Guseme, y en una de Filipo el mayor, que tenemos en nuestro monetario.” (BOVER, 1845, p. 98, nº 47).

⁹⁶³ Hübner la describe como “Kleiner liegender Flussgott, bärtig, von gewöhnlicher Arbeit”. (HÜBNER, p. 302, nº 742).

manto en que se han practicado canales que parten en diagonal y se ensanchan siguiendo la direccionalidad marcada por el codo apoyado en el suelo. El tipo de canales, apreciables en la barba, profundos y cortos, de borde redondeado, conducen a pensar en una cronología situada entre el siglo II d.C. - III d.C.. Como paralelo puede traerse a colación la testa de Serapis del Civico Museo Archeologico de Milán, datada en época antoniniana, en que aparecen los mismos efectos de claroscuro, así como un similar trabajo en los ojos.⁹⁶⁴

La presencia de zonas carbonizadas, especialmente en el cabello del costado derecho de la figura y, en menor medida, en la testa y el brazo izquierdo, podrían relacionar la pieza con las excavaciones llevadas a cabo por Despuig en Ariccia, si atendemos a la descripción efectuada por el canónigo Lucidi, en que se refiere a un nivel de incendio.⁹⁶⁵

Representaciones como la de Mallorca se desarrollaron durante la época imperial romana a partir del esquema iconográfico griego de las personificaciones fluviales.⁹⁶⁶ Entre las variantes y adaptaciones, destacó la de un hombre corpulento reclinado, de aspecto maduro y barbado.⁹⁶⁷ En este sentido son conocidas las representaciones de ríos de gran relevancia como el Nilo⁹⁶⁸ o el Tíber⁹⁶⁹. Muchas de estas esculturas se utilizaban como decoración de fuentes.⁹⁷⁰ En este sentido, la proximidad del agua del emisario de Nemi podría haber facilitado la presencia de surtidores de agua en el contexto de una lujosa *villa*, o incluso como parte de unas termas o *ninfeo*, cuya existencia podría resultar posible si se tiene en cuenta el dibujo de Georg Zoëga publicado por B. Cacciotti.⁹⁷¹ Un famoso ejemplo de personificaciones fluviales en contextos de *villae* lo constituyen las esculturas del Nilo y del Tíber halladas en el área de Canopus de la Villa Adriana donde, probablemente, desempeñaban un papel ornamental junto a otras esculturas mitológicas.⁹⁷²

No obstante, las pequeñas dimensiones de la pieza, el perfil indefinido que marca la continuidad de un relieve más grande en el que quedaría integrada la figura, así como el zócalo sobre el que se recuesta, también podrían indicar que se trate de parte del

⁹⁶⁴ Inv. A4049 (CSIR, 1979, p. 46-47, nº 34).

⁹⁶⁵ Vid. LUCIDI, 1796, p. 224-225.

⁹⁶⁶ LIMC, VIII, s.v. Tiberis, Tiberinus, p. 25. Este tipo de representaciones podían referirse a divinidades que habitaban en las aguas, o bien a personificaciones puramente (OSTROWSKI, 1991, p. 8-9).

⁹⁶⁷ Los romanos heredaron los tipos iconográficos griegos, según los cuales podían representar este tipo de personificaciones de manera zoomorfa o antropomorfa. Aunque existen ejemplos del primer tipo, fueron las del segundo las más recurrentes en el arte romano. Dentro de este grupo, la personificación podía mostrarse de pie, sentada o, más comúnmente, reclinada o flotando sobre las aguas. El torso aparecía casi siempre desnudo y la testa barbada y con largos cabellos, mientras los atributos más comunes eran un manojo de cañas, una rama de palmera, la cornucopia, un remo o un timón (vid. OSTROWSKI, 1991, p. 26-34; LEÓN, 1995, p. 162-163).

⁹⁶⁸ Por ejemplo la célebre personificación del Nilo de los Museos Vaticanos (OSTROWSKI, 1991, p. 41-43).

⁹⁶⁹ LIMC, VIII, s.v. Tiberis, Tiberinus, p. 25-27; MOLTESSEN, 2002, p. 186-187.

⁹⁷⁰ Vid. estatuilla yacente de divinidad del agua del Museo Nazionale Romano (*MNR*, I/6, p. 235-236).

⁹⁷¹ El dibujo muestra la planta de unas estancias o ambientes con conductos hídricos (vid. CACCIOTTI, 2015, p. 247).

⁹⁷² OSTROWSKI, 1991, p. 38-39.

relieve de un sarcófago. La función que este tipo de personificación ejercía en este contexto era la de ubicar el lugar en que transcurría el mito desarrollado.⁹⁷³ Los sarcófagos con esta clase de representaciones se realizaron cronológicamente durante los siglos II y III d.C..⁹⁷⁴ Esta hipótesis resultaría también plausible, dada la proximidad de la *Via Appia* y la existencia, en la colección, de otras piezas de origen funerario y con muestras de abrasión, como el *Eros recostado sobre antorcha invertida* (nº 65). En este sentido puede traerse a colación a modo de paralelo la figura de Océano, la cual forma parte de la representación del Rapto de Proserpina esculpida en el frontal de un sarcófago conservado en el Museo Nazionale Romano, datado entre el 170-190 d.C..⁹⁷⁵

⁹⁷³ Las representaciones de tipo mitológico aparecieron en el siglo I a.C. y se asociaron a la mitología griega (OSTROWSKI, 1991, p. 34-35).

⁹⁷⁴ KOCH-SICHTERMANN, 1982, p. 127 ss.; OSTROWSKI, 1991, p. 39.

⁹⁷⁵ Inv. 255954 (MNR, I/8, p. 100-104, nº II, 21).

60. JÚPITER (LÁM. XXXVIII, 1-3)

MODELOS: SIGLO V a.C. Y 2ª MITAD DEL SIGLO IV a.C.

TESTA DEL TERCER CUARTO DEL SIGLO III CON TORSO Y EXTREMIDADES DEL SIGLO XVIII Y AÑADIDOS DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón y mármol blanco de grano fino

Altura: 106 cm; ancho: h. 43 cm; profundidad: h. 24 cm

(Inventario nº 14); (Inv. Bover nº 15).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Cabeza antigua con añadidos en la nariz y en el mentón barbado, así como marcas de oxidación en el perfil izquierdo. En la restauración del siglo XVIII-XIX, dicha testa se unió a la parte superior de un tronco masculino de mármol blanco con vetas grises, con un *himation* colgando del hombro izquierdo elaborado en época moderna, mediante un añadido en el cuello, así como se completaron las partes restantes de la escultura, el brazo derecho sosteniendo un haz de rayos y las piernas desde encima de las rodillas. Se observan, además, fracturas en sendas ingles y en forma diagonal surcando el muslo derecho, así como fragmentos añadidos en la zona abdominal, la ingle izquierda, el perfil del muslo y el tobillo derecho, y en el dorso de la escultura, en el tríceps y el antebrazo derecho, así como dos tiras en forma cruciforme en el *himation* a la altura de la cintura. Puede observarse, también, la existencia de un agujero con restos de oxidación en la unión del *himation* con el soporte en forma de tronco, en el que debía haber existido un punto de anclaje.

La presente escultura de Júpiter⁹⁷⁶ constituye un *pasticcio* en el que se han unido una testa antigua y la parte superior de un tronco moderno, gracias a una intervención que, atendiendo al material y al estilo, habrían tenido lugar, con toda probabilidad, en Raixa a finales del siglo XVIII – inicios del XIX.

La cabeza tiene mutiladas nariz y barba en la zona del mentón. Se trata de la representación ideal de un personaje en edad madura, de pelo largo y barbado, que bien podría encajar con la iconografía de divinidades como Júpiter/Zeus, Neptuno/Poseidón o Asclepio/Esculapio. No obstante, la existencia de ciertos elementos característicos en la disposición del rostro y el cabello, entablan un parangón ineludible con la testa del Júpiter de Otricoli.⁹⁷⁷ Así lo corroboran la protuberante zona ciliar y la *anastolé* dispuesta sobre la frente. Pueden encontrarse otras réplicas de la cabeza como la de la Ny Carlsberg Glyptotek en Copenhage.⁹⁷⁸

En la cabeza de Bellver, el cabello parte en forma radial desde la coronilla hasta la cinta o diadema que tensa la zona occipital del cráneo, mientras la masa resultante acontece a modo de voluminosos rizos sin contornos agudos, pero con profundas

⁹⁷⁶ BOVER, 1845, p. 81, nº 15; HÜBNER, 1862, p. 296, nº 710.

⁹⁷⁷ HÜBNER, 1862, p. 296, nº 710. Conservada en los Museos Vaticanos y datada en época claudia, se considera una posible copia de un original de Briaxis del siglo IV a.C. (LIMC, VIII, s.v. Zeus/Iuppiter, p. 435-436, nº 154).

⁹⁷⁸ LIMC, VIII, s.v. Zeus/Iuppiter p. 436, nº 154 b.

acanaladuras realizadas con el trépano que separan las guedejas. La barba, a excepción del añadido en el mentón, también se ha trabajado como una masa poco definida con una profusa utilización del trépano. Esta particular manera de labra de la zona capilar parece remitir a una cronología situada en el tercer cuarto del siglo III d.C.

En lo que respecta a la parte superior del cuerpo, aunque moderno, seguiría como modelo la escultura de época clásica del Zeus colosal que Mirón realizó en bronce para el Heraion de Samos, ubicado en origen junto a estatuas de Atenea y Heracles, que Marco Antonio habría transportado a Roma y que, años más tarde, Augusto colocó en un pequeño templo en la colina capitolina, donde inspiraría numeras esculturas romanas de figuras masculinas, desnudas y en reposo. El Zeus mironiano dejaba caer sobre su hombro izquierdo el *himation*⁹⁷⁹, así como atributos, el haz de rayos con la mano derecha y, probablemente, el cetro con la mano izquierda.⁹⁸⁰

La escultura de Mallorca sigue este modelo en cuanto a posición y atributos⁹⁸¹ mostrándose en reposo, descansando en la pierna derecha, retrasando la izquierda flexionada y ligeramente desplazada hacia afuera. El brazo derecho, añadido desde la axila en la restauración del siglo XVIII-XIX, pendería junto al costado sosteniendo el haz de rayos, mientras la cabeza, unida mediante un cuello añadido también en la restauración de Raixa, gira en dirección contraria a la pierna exonerada.

El cuerpo de la escultura, comprendido desde la clavícula hasta los muslos por encima de las rodillas, a diferencia de la testa, ha recibido un tratamiento muy cuidado de la epidermis. En ella se ha alcanzado un extremado brillo por pulimento, mientras que el modelado anatómico de las *inscripciones* en los pectorales o en las protuberancias de los espacios intercostales se indica mediante una delicada transición empleando como recurso el *sfmato*. Se observan, no obstante, detalles de la musculatura como el repliegue saliente en la cadera o los pliegues inguinales grabados a través de surcos. Del hombro izquierdo pende el *himation*, bajo el que se intuye el brazo flexionado a modo de asa que debía apoyarse sobre un soporte⁹⁸², como así indica el drapeado a la altura de la cadera. En el *himation*, a diferencia de los modelos antiguos, se aprecia la existencia de dos terminaciones en el ropaje, una inmediatamente después del hombro y otra en el extremo inferior, en vez de un manto continuo cayendo en cascada debido al desnivel causado por el brazo alzado, de tal manera que parece doblado y mostrado por el reverso a la altura del pecho, mientras que el largo homogéneo en el resto del manto supone una gran incongruencia. La parte posterior del tronco reafirma dicha inadecuación, corroborando la doblez en el extremo superior del manto, así como mostrando una apreciable independencia a la hora de concebir la parte del *himation* que cae por el brazo y la que pende por la espalda. Estos

⁹⁷⁹ Sustituido en épocas posteriores por la *aegis* (LIMC, VIII, s.v. Zeus/Iuppiter, p. 330).

⁹⁸⁰ LIMC, VIII, s.v. Zeus/Iuppiter, p. 330.

⁹⁸¹ Entendiéndose éstos como *himation* y haz de rayos, ya que no se han encontrado indicios de la existencia de un cetro. El haz de rayos fue añadido, probablemente, en la restauración llevada a cabo para la puesta a punto de Raixa.

⁹⁸² Muestra de ello es el orificio con restos de óxido que aún se aprecia entre los pliegues inferiores del *himation*.

desaciertos en la ejecución del ropaje delatan la incompreensión por parte del artífice que, aunque probablemente, pretende adoptar el modelo mironiano, escapa a comprender la totalidad de las formas y reproduce de manera errática el manto bajo el que, en la Antigüedad, acostumbraba a aparecer el antebrazo izquierdo del soberano olímpico sujetando el cetro.⁹⁸³

El plegado ha sido realizado mediante profundos y anchos canales, de aspecto más acusado y rectilíneo en la vertiente superior, pero con perfiles más suaves y redondeados en el resto del ropaje que confieren al drapeado claridad en la ejecución. Pese a poder aseverar que esta parte de la escultura se realizó durante época moderna, resulta difícil precisar una horquilla cronológica más concreta, aunque la fecha de creación de la colección Despuig, lleva a suponer que es un trabajo del entorno del siglo XVIII, realizado con anterioridad a la restauración de Raixa en que se habrían añadido, además de la zona inferior de la escultura con las piernas sobre el plinto, el brazo derecho y los fragmentos en el abdomen y en el cuello, siendo éste último el enlace con la testa antigua.

⁹⁸³ Cfr. con las estatuillas bronceas del Antikenmuseum de Once Basle, del Museo Archeologico Nazionale de Nápoles y de una colección privada (LIMC, VIII, s.v. Zeus/Iuppiter, p. 330-331, nº 127 f, 127 i y 127 j, respectivamente), así como el torso marmóreo del Palazzo dei Conservatori de Roma (LIMC, VIII, s.v. Zeus/Iuppiter, p. 430, nº 85 b).

61. TESTA DE UN DIOS BARBADO (LÁM. XXXIX, 1)

ESCULTURA DEL SIGLO III

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 16 cm; ancho: h. 13 cm; profundidad: h. 12 cm

(Inventario nº 129); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La cabeza ha sido, probablemente, seccionada de una escultura de cuerpo entero, a juzgar por la fractura del cuello por debajo de la línea de la barba. Faltan la nariz y un pequeño fragmento de la masa capilar sobre la sien izquierda. La superficie se halla muy erosionada, especialmente en la parte superior del cráneo.

Cabeza de dios barbado, de dimensiones menores al natural, que vira, ligeramente, hacia la izquierda, a juzgar por la hiperextensión del cuello patente en el costado derecho y la dirección de la mirada en ese mismo sentido. No existe ninguna descripción en el catálogo de Bover⁹⁸⁴ ni en la relación de piezas de la colección de Hübner⁹⁸⁵ que pueda identificarse fehacientemente con esta escultura.

La testa presenta una rizada y embrollada melena coronada por un pequeño tupé sobre el frontal craneal. Aunque de manera desdibujada, puede intuirse la raya central que dividía el cabello en dos partes simétricas. La mitad inferior de la faz queda escondida tras una poblada barba que nace desde las orejas y bajo la nariz en forma de bigote, dejando entrever de manera tímida las comisuras labiales.

La protuberante zona ciliar y las líneas de expresión bajo los ojos caracterizan, junto a la barba, a una divinidad adulta como Júpiter, Neptuno, Esculapio o Plutón.

El cabello, aunque muy deteriorado debido a la erosión, está trabajado a base de protuberancias con un tratamiento superficial, junto a una profusa utilización del trépano que ha dejado como muestra varias perforaciones a lo largo de todo el arco capilar. La barba, mejor conservada, se articula en un juego de volúmenes en la mitad inferior de la cara, constituyendo una prolongación de los rizos capilares; parece haber estado dividida en dos mitades dispuestas a partir del eje del mentón. En ella se observan grandes mechones dispuestos de manera bastante desordenada y conformados por una serie de finas incisiones que se alternan con las perforaciones del trépano. Esta combinación de masas con un trabajo superficial alternado con el trabajo del trépano, especialmente patente en el cabello, podrían indicar una datación en el entorno del siglo III d.C. Tráiganse a colación a modo de paralelo, por ejemplo, la

⁹⁸⁴ BOVER, 1845.

⁹⁸⁵ HÜBNER, 1862.

cabeza de dios barbado de las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde⁹⁸⁶ o la testa de Marte del Museo del Prado⁹⁸⁷, ambas de dicha cronología.

Las marcas negruzcas acontecidas en la masa capilar y en la raíz nasal podría poner la testa en relación con la campaña de excavaciones del año 1789 de Despuig en Ariccia.⁹⁸⁸

⁹⁸⁶ Inv. H4 107/201 (KNOLL, K. - VORSTER, C. - WOELK, M., 2011, p. 507, nº 111).

⁹⁸⁷ Inv. 92-E (SCHRÖDER, 1993-2004, II, p. 354-356, nº 178).

⁹⁸⁸ LUCIDI, 1796, p. 225.

62. ESCULAPIO (LÁM. XXXIX, 2-4)

MODELOS: SIGLO IV a.C. (TESTA) Y SIGLO I (EXTREMIDADES INFERIORES)

TORSO DE ÉPOCA IMPERIAL COMPLETADO EN EL SIGLO XVII

Mármol blanco de grano fino con pátina amarillenta y mármol blanco de grano fino con pátina grisácea y copioso veteado.

Altura: 218 cm; ancho: 85 cm; profundidad: 40 cm; base 81 cm x 59 cm.

(Inventario nº 8); (Inv. Bover nº 1).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El torso muestra la superficie ligeramente deteriorada, especialmente en la mitad izquierda del frontal, así como añadidos en la zona del busto. Se observan fracturas en el cuello, bajo sendos hombros, a la altura de la cadera, sobre la región pélvica y también a un palmo sobre las rodillas. El brazo izquierdo ha sufrido daños, como muestra la rotura acontecida en el plegado que desciende por el antebrazo, así como la ausencia de la totalidad de las falanges de la mano.

Esta escultura caracterizada como el dios Esculapio, habría formado parte integrante del grupo de estatuas de grandes dimensiones ubicadas en el zaguán de Raixa, que representaban a emperadores, héroes y divinidades.⁹⁸⁹

Aunque Bover la considera “*muy anterior a la época del imperio*”⁹⁹⁰, Hübner ya apuntó como fragmentos modernos los brazos y las piernas, considerando también que la cabeza podía no corresponderse al cuerpo de la escultura.⁹⁹¹

A falta de un análisis de material que lo confirme, *de visu* pueden observarse dos tipos de mármol que, probablemente, se corresponden a dos fases en la ejecución de la escultura, corroboradas también por criterios estilísticos y la comparativa con el resto de estatuas de este grupo.

El núcleo primigenio lo habría constituido el torso masculino desnudo, como ocurre también en las esculturas de Hércules (nº 55), Venus (nº 35) y el Gálata (nº 46). Éste presenta un modelado suave en el trabajo de la musculatura y en él destacan las prominentes líneas inguinales, la profundidad del ombligo y el leve resalte circular de los pezones. La ligera hiperextensión del costado izquierdo, junto con la contracción del derecho, sugiere una posición de *contrapposto* con el peso del cuerpo concentrado sobre el eje izquierdo y una leve torsión hacia la izquierda como se observa en ejemplares como el torso romano del Museo del Prado datado entre el 50-70 d.C., probablemente inspirado en el atleta de Dédalo de Sicione (370-360 a.C.).⁹⁹² En este

⁹⁸⁹ Vid. p. 324 ss.

⁹⁹⁰ BOVER, 1845, p. 69-70, nº 1.

⁹⁹¹ HÜBNER, 1862, p. 293, nº 689.

⁹⁹² Inv. 439-E (SCHRÖDER, 1993-2004, II, p. 103-106, nº 113).

caso, el trabajo de los pezones en forma de resalte circular plano lleva a desconfiar de una factura antigua, ya que lo habitual sería que se indicaran mediante abultamientos con un mayor relieve. Este hecho podría obedecer a una datación moderna para la creación del torso o a una reutilización del mismo. La segunda posibilidad resulta más probable, dado que el resto del cuerpo se realizó con otro material. Se podría, en este caso, haber partido de un torso antiguo que se hubiera pulido y trabajado superficialmente e incluso se le podrían haber esculpido los pliegues verticales que caen por la espalda en el flanco izquierdo para convertirlo en un Esculapio. Hemos formulado esta hipótesis también en el caso de la Venus del mismo conjunto (nº 35).

El torso se habría completado con las extremidades inferiores desde la zona del pubis, ambos brazos, el bastón con la serpiente enroscada y la testa. Tanto el tipo de mármol empleado en estos fragmentos, blanco de veta grisácea, como el análisis estilístico de la cabeza, caracterizado por la profusa utilización del trépano en la ejecución del cabello y la barba, compuestos por espesos tirabuzones, además de en las pupilas, en los orificios nasales y las comisuras labiales, los relaciona con las testas de las otras esculturas ideales del peristilo del zaguán, Gálata (nº 46), Venus (nº 35) y Hércules (nº 55), así como con los añadidos de éstas relacionados con las nombradas cabezas y las esculturas de emperadores, datadas en el entorno del siglo XVII.

Desde un punto de vista iconográfico, el artífice moderno, se habría inspirado en el Zeus de Otricoli⁹⁹³ en la ejecución de la cabeza de la escultura, como así lo demuestra la disposición volumétrica del cabello con la distintiva *anastolé* o la composición de la barba a partir de un eje central.

Las extremidades inferiores, calzadas con sandalias, apoyadas sobre un grueso tronco arbóreo y erguidas sobre un plinto ovoide y moldurado, se habrían cubierto con el *himation*, envuelto a la cadera y con una disposición ilógica que ratifica su cronología moderna. En comparación con las esculturas antiguas conservadas de Esculapio se observa como el extremo de ropaje que pende sobre el brazo izquierdo es demasiado estrecho y que el grupo de pliegues enrollado a la cadera que cae vertical en el costado derecho resulta accesorio, no casando con la distribución del resto.⁹⁹⁴ Pese a las diferencias, el paralelo más cercano en cuanto al *himation* lo encontramos en el Júpiter de la colección Albani⁹⁹⁵. Dicha escultura, en origen acéfala y sin atributos, fue caracterizada como el *pater deorum* añadiéndole una testa de época adrianea y los atributos pertinentes, cetro, haz de rayos y águila. Es por este motivo que en el caso de la escultura Albani la disposición del *himation* resulta diferente a la del resto de esculturas antiguas de Zeus/Júpiter o Asklepios/Esculapio en que el ropaje tapa las extremidades inferiores casi completamente, se sucede un ancho pliegue sobre los muslos y un extremo de tela tapa el hombro e incluso el antebrazo. La escultura de la colección Despuig, al igual que la Albani, lleva el manto

⁹⁹³ LIMC, VIII, s.v. Zeus/Iuppiter, p. 436, nº 154, catalogado con el nº 257 y conservado en los Museos Vaticanos constituye una copia romana a partir de un original helenístico.

⁹⁹⁴ LIMC II, s.v. Asklepios, p. 863 ss.

⁹⁹⁵ Inv. -Nr. 1019 (BoL, 1989-1998, I, p. 436-437, nº 136, Fig. 242-243).

enrollado a la cadera y muestra una gran obertura diagonal que deja a la vista buena parte de una pierna, pese a acontecer en lados diferentes. También la manera de sostener los extremos del *himation* sobre el brazo resulta similar.

La escultura se habría completado con la representación del bastón con una serpiente enroscada, atributo característico del dios de la Medicina.

Pese a que las vetas son más ostensibles en la zona inferior de la escultura y en el brazo derecho, la continuidad estilística entre ambos brazos y el plegado del *himation*, así como la comparativa de los pies calzados con el de las otras esculturas de grandes dimensiones como el Gálata (nº 46), llevan a pensar que las fracturas bien obedecen al hecho de haber tenido que trabajar con más de un bloque de mármol o que incluso se produjeran con posterioridad a la ejecución de la pieza, quizás por los traslados o almacenamientos que sufrió la pieza.

63. HÉRCULES (LÁM. XL, 1-4)

MODELOS: ESTATUARIA GRIEGA CLÁSICA Y HELENÍSTICA A TRAVÉS DE RÉPLICAS ROMANAS

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón y mármol blanco de grano fino con veteado gris.

Altura: 89 cm; ancho: h. 42 cm; profundidad: h. 24 cm

(Inventario nº 23); (Inv. Bover nº 43).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Marcas de oxidación en el perfil izquierdo de la escultura: la parte inferior trasera, el costado craneal izquierdo y, de manera más abundante, sobre la piel del león de Nemea. Ligera erosión, especialmente en la zona del torso. La superficie parece haber sido tratada con algún tipo de sustancia abrasiva para limpiar su superficie, sobre todo en la cara frontal de la piel animal, ofreciendo como consecuencia cierto degradado en el color natural del mármol. Presenta fracturas en la muñeca y en la rodilla derecha. Nariz, pierna izquierda desde la altura de la rodilla, pie derecho, plinto y clava (excepto la empuñadura), probablemente, añadidos en la restauración para su exhibición en Raixa.

Escultura identificada por Bover como Hércules⁹⁹⁶ y considerada por Hübner como un trabajo sin relevancia con añadidos en la nariz, los brazos y los atributos⁹⁹⁷.

El héroe argivo se muestra en posición de reposo; apoya el peso de su cuerpo sobre la pierna derecha, mientras flexiona y adelanta ligeramente la izquierda. Haciendo gala de algunos de los atributos que le ayudaron en el periplo de su redención parricida, Hércules apoya la mano diestra sobre la clava, a modo de bastón, creando una diagonal que converge junto a su pie derecho, mientras levanta el antebrazo izquierdo. Sobre él, reposa la piel del león de Nemea, botín del primero de los Doce Trabajos que el héroe realizara para su primo Euristeo y a la que se atribuía la cualidad de impenetrable al hierro y al fuego, en tanto que sostiene las manzanas de las Hespérides sobre la palma orientada hacia arriba de la mano correspondiente. El giro de la cabeza hacia la izquierda, produce un leve retraimiento del hombro derecho. Por otra parte, la testa, muestra a un Hércules adulto, con el cabello corto y barbado.

La composición de la escultura, basada en el *contrapposto*, lleva a apoyar el peso sobre la pierna derecha y a exonerar la izquierda, tal y como se observa en los prototipos Borghese⁹⁹⁸, Cherchel⁹⁹⁹ y Chiaramonti¹⁰⁰⁰. Este último, parece ser, además, el modelo seguido en la consecución de la testa, atendiendo al cuello corto y

⁹⁹⁶ BOVER, 1845, p. 96, nº 43.

⁹⁹⁷ HÜBNER, 1862, p. 301, nº 738.

⁹⁹⁸ LIMC IV, s.v. Herakles, p. 746.

⁹⁹⁹ LIMC, IV, s.v. Herakles, p. 751.

¹⁰⁰⁰ LIMC, IV, s.v. Herakles, p. 752; ANDREAE, 1995, p. 1-4.

ancho, la amplitud craneal, la depresión de las sienas y la protuberante zona ciliar, los ojos hundidos, con la pupila sin trabajar, la distancia entre los mismos, el grosor de los párpados, los sobresalientes pómulos, las orejas de púgil típicamente abultadas y la disposición de la barba alrededor de la comisura labial conformada por una masa de gruesos rizos. Si bien estas similitudes apuntan al Hércules Chiaramonti como referente, las diferencias que se exponen a continuación conducen a pensar en que éste no fue el único modelo tenido en cuenta en la consecución de la escultura Despuig y que otras piezas debieron influir en su proceso creativo. En primer lugar cabe apuntar el tratamiento del cabello efectuado en sendas esculturas. La testa mallorquina se aleja del prototipo denso y rizado utilizado en las representaciones de Heracles en el periodo de madurez, como sí ocurre en el Chiaramonti, y muestra, por el contrario, una cabellera apretada, realizada a partir de ondas paralelas, mechones cortos y homogéneos que trazan un arco en la frente y que se peina hacia fuera sobre la zona de las sienas, más próximo a la retratística¹⁰⁰¹ que a la escultura ideal. Además del peinado, el tratamiento de la masa muscular queda alejado de la hipertrofia de los ejemplares lisipeos y helenísticos, acercándose más a la estatuaria de la segunda mitad del siglo V a.C.. Esta influencia puede apreciarse en la discreción de las formas corporales y en la suavidad mostrada por la carnación del semidiós. Cabe resaltar que a la desigual corpulencia de ambas esculturas, cabe sumar la diferencia en la proporción entre la cabeza y el cuerpo¹⁰⁰², así como la cantidad y la posición de los atributos mostrados. Mientras la escultura de la colección Despuig traza una diagonal en el apoyo de la clava y lleva, además de la maza y la piel del león de Nemea, las manzanas de las Hespérides, el Hércules Chiaramonti dibuja una línea recta con la tosca arma y desciende el antebrazo derecho formando un ángulo obtuso, prescindiendo de las manzanas. Tanto la morfología anatómica como la posición de la escultura y la disposición de estos atributos en la escultura mallorquina pueden encontrarse en otros prototipos antiguos, pero éstos difieren en la testa respecto al Hércules Despuig. De tal manera, los ejemplares del Casino de Villa Borghese¹⁰⁰³ o del Palazzo Colonna¹⁰⁰⁴, representan a un héroe joven e imberbe; el “tipo Borghese”¹⁰⁰⁵ se caracteriza por llevar la cabeza cubierta por las fauces de la *leonté* y

¹⁰⁰¹ Cfr. con el peinado del retrato de Tiberio tipo Berlín-Sorrento (Inv. 214-E), de los años 21/22 d.C., conservada en el Museo del Prado (SCHRÖDER, 1993-2004, I, p. 130-132, nº 32).

¹⁰⁰² Con el objetivo de realzar la fortaleza física del héroe mítico, las representaciones de Heracles acostumbraban a guardar cierta desproporción entre el tamaño de la cabeza y el cuerpo, en detrimento de la primera, para ofrecer así un aspecto más vigoroso (SCHRÖDER, 1993-2004, p. 130 y 132). El ejemplar mallorquín, por el contrario, muestra una cabeza demasiado grande en relación al cuerpo, de la cual cosa se deduce un mal trabajo de la proporción por parte del artífice, ya que no se observa ninguna fractura en el cuello que indique que dicha testa no era la original de la escultura.

¹⁰⁰³ Según E. Berger esta escultura seguiría la composición y el estilo policlético (BERGER, 1990, p. 162, Fig. 18.3); LIMC, IV, s.v. Herakles, p. 746, nº 292.

¹⁰⁰⁴ LIMC, IV, s.v. Herakles, p. 746, nº 294.

¹⁰⁰⁵ LIMC, IV, s.v. Herakles, p. 746.

el “tipo Cherchel”¹⁰⁰⁶ no muestra evidencias de la piel felina y, probablemente, sostenía un arco con la mano con que la escultura Despuig ase las manzanas áureas¹⁰⁰⁷.

La mezcla de los elementos descritos, junto a la imposibilidad de adscribir fehacientemente el ejemplar de Mallorca a ninguno de los grupos desarrollados en la Antigüedad, apunta a una cronología moderna, probablemente situada en el entorno del siglo XVIII – inicios del XIX, a tenor de las fechas de creación de la colección.

¹⁰⁰⁶ LIMC, IV, s.v. Herakles, p. 751.

¹⁰⁰⁷ Aunque no posea atributos y tradicionalmente se le haya supuesto la tenencia de un arco en la mano derecha, con él se han puesto en relación las esculturillas de Madrid y Sancti-Petri que portan las manzanas de las Hespérides (vid. CORZO SÁNCHEZ, 2004, p. 52).

64. HERMA DIONISIACO (LÁM. XLI, 1-2)

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Marmor numidicum o *giallo antico* con incrustaciones de pasta vítrea blanca y negra en los ojos.

Altura: 7'8 cm; ancho: h. 6'3 cm; profundidad: h. 7 cm

(Inventario nº 94); (Inv. Bover nº 8).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fracturas en el cuello, bajo la barbilla, y en las guedejas de cabello que caen sobre el busto, en la derecha a la altura del hombro y un par de centímetros más abajo del mismo, y en la izquierda, a la altura del hombro.

Herma en miniatura que representa a Baco joven. El dorsal de la escultura es liso y los hombros se hallan seccionados verticalmente, de tal manera que no sobresalen por encima del nivel de la testa. La divinidad presenta un largo cabello dividido por una raya central y va tocado con una *taenia* adornada a la altura de las sienes de manera simétrica con tres hojas de hiedra y tres corimbos, de los cuales, dos sobresalen de la *taenia* en la región frontal del cráneo, mientras el tercero acaece sobre sendas orejas. Bajo el tocado penden dos mechones en forma de tirabuzón que reposan en el busto. El rostro exhibe unos rasgos afeminados y en él destacan las incrustaciones vítreas bícromas de los ojos, la nariz afilada de tabique recto, la boca entreabierta y el pequeño mentón. Se trata de un trabajo extremadamente delicado en que el artífice ha acometido con detallismo todos los elementos que lo conforman. Véase el preciosismo de los corimbos y las hojas de hiedra en las que se percata el nervio central, la textura del cabello conseguida a través de finas incisiones y, especialmente, la fisonomía del rostro en que se indican los párpados, los orificios nasales, la cavidad naso-labial o el arquito sobre el mentón. Se ha sacado el máximo partido al material pétreo que ensalza el aspecto de una tez tersa y juvenil, gracias al pormenorizado acabado y el juego de los reflejos lumínicos sobre su superficie. Este esmerado acabado contrasta con el discreto nivel artístico de los hermas de este tipo procedentes de la Antigüedad.¹⁰⁰⁸ La idealización del rostro, el detallismo de los elementos que conforman la pieza y el acabado con el que se ha dotado a su superficie indican que se trata de un trabajo moderno, plenamente neoclásico. Constituiría, por tanto, una versión juvenil del dios de la embriaguez inspirada en esculturas antiguas de la misma tipología, pero adaptada al gusto de la época, en que se pretendía una gran perfección en el acabado y se primaba el concepto sobre la procedencia de la pieza. El ejemplar de Mallorca constituye una representación del dios Baco joven, cuya iconografía se remonta a las esculturas exentas de Dionysos de la segunda mitad del siglo II a.C. que

¹⁰⁰⁸ SCHRÖDER, 1993-2004, II, p. 310.

lo caracterizan con la *taenia* adornada con hiedra y corimbos y dos guedejas cayendo sobre los hombros.

En origen, este tipo de hermas de pequeñas dimensiones, constituían parte integrante de un *monopodium*, un tipo de mesa de una sola pata, en la que se encajaban mediante resina o betún a la parte superior del fuste de apoyo, sobre el que se colocaba una plancha que servía como tablero. Las distintas partes de la mesa se trabajaban por separado para poder combinar diversos materiales y colores pudiendo representar, además de a Baco, tanto joven como maduro, a sátiros o incluso a Venus. El material elegido para la ejecución de estos acostumbraba a ser algún mármol coloreado o, más frecuentemente, el *giallo antico*¹⁰⁰⁹, una variedad marmórea extraída de las canteras de la antigua ciudad de Simitthu, la actual Chemtou tunecina, introducido en Roma, según Plinio, en el siglo I a.C..¹⁰¹⁰ La producción de este tipo de *hermae* tuvo su apogeo en el siglo I d.C. en calidad de producto suntuario utilizado especialmente en *villae*¹⁰¹¹ de Italia y en la Península Ibérica, sobre todo en la Bética.¹⁰¹² Esta clase de hermas constituyeron, de manera frecuente, objetos de recuerdo para los viajeros que, en los siglos XVIII y XIX, realizaron el Grand Tour por Italia¹⁰¹³, ejecutándose numerosos nuevos ejemplares que junto a otros objetos de carácter ornamental o *desserts* como broncees, relojes o pequeñas porcelanas inspirados en la imaginería clásica, colmaban los talleres de restauradores y comerciantes anticuarios en que ejercían un gran poder de sugestión sobre los compradores.¹⁰¹⁴ Su pequeño tamaño las convertía en piezas fácilmente transportables y reducía su coste mientras que, por otra parte, la vistosidad de sus materiales las dotaba de una gran suntuosidad y las hacía potencialmente atractivas a los ojos de los visitantes.

¹⁰⁰⁹ El *giallo antico* era un material especialmente utilizado en las representaciones dionisiacas, ya que aludía al estado salvaje o a la vida del dios al aire libre bajo el sol (SINN, 2008, p. 199).

¹⁰¹⁰ El *giallo antico* era en la Antigüedad, un mármol muy costoso. Éste se utilizó, en un principio, de manera muy restringida en el ámbito privado y, posteriormente, desde el reinado de Augusto, su uso se difundió de manera más amplia hasta la época de los Severos. A partir del siglo III su importación comenzó a disminuir y se sustituyó por otros materiales de menor coste (BORGHINI, 1998, p. 214-215 y RÜCKERT, 1998, p. 185).

¹⁰¹¹ Son, sobre todo, los descubrimientos de Pompeya y Herculano, los que han aportado más información sobre los contextos de este tipo de piezas, así como sobre la función que estos acometían como parte integrante de los *monopodia* (RÜCKERT, 1998, p. 177-178).

¹⁰¹² Los numerosos hallazgos en las ciudades vesubianas de Pompeya y Herculano muestran como estas piezas gozaron de gran popularidad durante la primera mitad del siglo I d.C. (RÜCKERT, 1998, p. 183).

¹⁰¹³ RÜCKERT, 1998, p. 176.

¹⁰¹⁴ Cfr. con hermas dionisiacas en *rosso i giallo antico* datados en el 1783, procedentes del *dessert Braschi* y conservados en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y en el Museo del Louvre de París (GONZÁLEZ-PALACIOS, 2008, p. 30, Fig. 14 y 15).

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

C. EROS Y ESCULTURAS INFANTILES

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

65. EROS RECOSTADO SOBRE ANTORCHA INVERTIDA (LÁM. XLI, 3-4)

MODELOS: ESTATUARIA HELENÍSTICA.

ESCULTURA DEL SIGLO I-III d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón y gris.

Altura: 43 cm; ancho: h. 24 cm; profundidad: h. 13 cm

(Inventario nº 69); (Inv. Bover nº 54).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fracturas leves en el plinto. La escultura debió hallarse rota en diversos fragmentos que fueron ensamblados con cola (tibia izquierda, antorcha, abdomen a la altura del ombligo, diagonal cruzando el pecho, brazo derecho desde la muñeca hasta el hombro, brazo izquierdo a la altura del codo y la muñeca, ala derecha fracturada en cuatro partes, ala izquierda, punta de la nariz, mejilla izquierda). La superficie se encuentra bastante deteriorada. En la parte posterior se observan los restos de un agujero de anclaje. Presenta quemaduras en el perfil izquierdo.

Bover sitúa el origen de esta escultura en las excavaciones llevadas a cabo por Despuig en Ariccia¹⁰¹⁵, hecho posible si se atiende a las marcas de abrasión que presenta la pieza¹⁰¹⁶ y a la cercanía a la *Via Appia* de los viñedos excavados por Despuig¹⁰¹⁷. Hübner la identifica como "*Genio de la muerte*".¹⁰¹⁸

La escultura representa a Eros recostado sobre una antorcha invertida. La joven divinidad aparece en posición de reposo, apoyando el peso del cuerpo sobre la pierna derecha, mientras la izquierda se cruza por delante. El palo de la antorcha sirve como soporte y se sitúa bajo su axila izquierda, ofreciéndole un punto de apoyo y descanso, como así se deduce de la reclinación de la cabeza y el gesto del brazo derecho que dirige la mano hacia la barbilla. En el rostro, de formas regordetas, destaca el gesto de añoranza y tristeza, insinuado por la orientación de la mirada hacia abajo. La boca, pequeña y carnosa queda enmarcada por las mejillas llenas y un prominente mentón que genera un hoyuelo bajo los labios. El cabello, largo hasta los hombros, se compone por ondas poco definidas que quedan recogidas en una trenza en la parte superior del cráneo, los extremos de la cual se yerguen como si de una fuente se tratase a la altura de la coronilla.

En el dorsal de la escultura pueden apreciarse los restos de las alas y las huellas de óxido que probablemente causó la existencia de algún tipo de ensamblaje metálico.

El cuerpo del joven, cuyas carnaciones han sido trabajadas con suavidad y contornos difuminados, exhibe formas rechonchas. Por lo que respecta a la antorcha, mientras la

¹⁰¹⁵ BOVER, 1845, p. 100-101, nº 54.

¹⁰¹⁶ LUCIDI, 1796, p. 225.

¹⁰¹⁷ LUCIDI, 1796, p. 224; LEFEVRE, 1977, p. 16-21.

¹⁰¹⁸ HÜBNER, 1862, p. 302, nº 749.

superficie del palo aparece lisa, la llama, aunque desgastada, muestra una serie de sinuosas líneas en relieve que se retuercen y se ensanchan, de tal manera que constituye el punto de apoyo de la propia escultura.

Representaciones de este tipo iconográfico pueden documentarse a partir del siglo III a.C.. En ellas, la antorcha invertida simbolizaba la extinción de la vida¹⁰¹⁹, y el gesto taciturno y melancólico del personaje expresaba la tristeza ante la pérdida de un ser querido. Dichas representaciones gozaron de gran éxito durante los siglos II y III d.C., en que, a menudo, aparecían en contextos funerarios vinculados a un difunto infantil, reflejando el amargo pesar de la existencia perdida¹⁰²⁰. Despojado ya de la complejidad del simbolismo inicial, estas imágenes evocaban, en el arte imperial, un genérico sentimiento de tristeza.¹⁰²¹

Tráiganse a colación a modo de paralelos la escultura del Museo Nazionale Romano de 50 centímetros de altura (s. I-II d.C.)¹⁰²², la escultura del Landesmuseum de Kärnten del siglo II d.C.¹⁰²³ y el trapezóforo marmóreo del Museo Arqueológico de Tesalónica (s. II-III d.C.)¹⁰²⁴, así como la testa de terracota de Brunswick de facciones similares e idéntico peinado.¹⁰²⁵

El hecho de que, a menudo, estas piezas se trabajaran en serie y sin excesivo detalle, como resulta el caso del ejemplar de Mallorca, añade dificultad a su datación de manera precisa.¹⁰²⁶ A esta situación, cabe sumar el estado de deterioro de la pieza. De tal manera, si se relaciona con los paralelos citados, cabe señalar una horquilla cronológica amplia, entre los siglos I-III d.C.

¹⁰¹⁹ CUMONT, 1966, p. 409-410.

¹⁰²⁰ CUMONT, 1966, p. 409-410.

¹⁰²¹ LIMC, III, s.v. Eros, p. 938-939.

¹⁰²² Estatuilla de *erote* sin número de inventario (*MNR*, I/2, p. 293-294).

¹⁰²³ Inv. 151 (*CSIR*, 1968, p. 26-27, n^o 36).

¹⁰²⁴ LIMC, III, s.v. Eros, p. 917, n^o 791.

¹⁰²⁵ LIMC, III, s.v. Eros, p. 932, n^o 1005.

¹⁰²⁶ *MNR*, I/2, p. 294.

66. NIÑO CON ÁNADE (LÁM. XLII, 1-4)

MODELOS: SIGLO II a.C. (CUERPO)

ESCULTURA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO II d.C. (TESTA) Y DEL SIGLO XVIII-XIX (CUERPO)

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón y mármol blanco con vetas grisáceas.

Altura: 103 cm; ancho: h. 40 cm; profundidad: h. 26 cm

(Inventario nº 11); (Inv. Bover nº 7).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fracturas horizontales en el cuello, en el codo derecho, a la altura de ambas rodillas, en la zona genital, en el cuello del ánade y, en forma de diagonal ascendente, en la parte superior del pilar que sostiene la escultura. En la restauración debieron añadirse las extremidades inferiores, junto a la base del pilar y el plinto, el aparato genital, así como se completó la testa con la mejilla derecha y la zona superior del tabique nasal. Al menos una de las roturas del cuello, de la falange índice de la mano derecha, así como la pérdida del pene, debieron acontecer más tarde, como fruto del almacenaje y las condiciones de conservación de la colección.

Escultura moderna que representa a un niño desnudo, de unos cinco o seis años, que sostiene un ánade bajo el brazo izquierdo, mientras con la mano derecha acaricia su plumaje. El peso de la figura recae sobre la pierna izquierda, quedando la derecha exonerada, ocasionando un leve desnivel en las caderas. Un pilar de base paralelepípeda y forma troncocónica sesgada por una moldura en forma de ábaco, actúa como soporte en el flanco izquierdo.

La factura moderna puede apreciarse especialmente en la consecución del animal donde la superficialidad del trabajo y el esquematismo del plumaje dista de los ejemplares antiguos.¹⁰²⁷ La cabeza del ánade, a juzgar por el tipo de mármol empleado, probablemente y, pese a la fractura en el cuello, también debía ser la original. El tipo de soporte utilizado, en forma de pilar de media altura y el excesivo *puntello* que lo une a la escultura del niño constituyen elementos que delatan, también, su cronología moderna.¹⁰²⁸ El modelado blando, de contorno difuminado, puede ponerse en relación con otras de las esculturas presentes en la colección Despuig, por lo que, posiblemente, cabe pensar en una datación en el entorno del siglo XVIII – inicios del XIX.¹⁰²⁹ La restitución de las extremidades inferiores en un mármol con

¹⁰²⁷ El plumaje de las aves representadas en esculturas antiguas como, por ejemplo, los niños con pavo (Inv. R.C.3) y con paloma (Inv. 443) del Museo Arqueológico de Aquileia, se ha representado a lo largo de todo el cuerpo a modo de semicírculos ordenados que aportan textura, así como las plumas en alas y cola se ha trabajado con mayor profundidad diferenciando más las unidades del grupo (SANTA MARIA SCRINARI, 1972, p. 21-22, Fig. 64 y 65, respectivamente).

¹⁰²⁸ Este tipo de representaciones solían ir acompañadas de un soporte en forma de tronco arbóreo, por ejemplo cfr. con Niño con cachorro (Inv. 402) del Museo de Aquileia (SANTA MARIA SCRINARI, 1972, p. 21, nº 62).

¹⁰²⁹ Vid. p. 313 ss.

profusas vetas grisáceas, no corresponde al mismo material utilizado en las restauraciones llevadas a cabo en Raixa, hecho que conduce a pensar en una realización anterior y, por tanto, una reutilización de las mismas.

Desde el punto de vista iconográfico, este ejemplar moderno se inspira en las esculturas romanas de pequeños infantes en escenas de juego con mascotas, como la del Eros del Museo de Leptis Magna datada en el entorno de los siglos II-III d.C.¹⁰³⁰, con posición y animal semejantes al ejemplar de Mallorca, así como con la estatuilla de los Museos Vaticanos¹⁰³¹ o con las esculturas del Museo Arqueológico de Aquileia¹⁰³². En realidad, este tipo de estatuas partían de un tipo iconográfico muy difundido durante la época helenística en que eran ofrecidos a los santuarios en calidad de exvotos. No obstante, en época romana perdieron su significado original y adquirieron una función meramente ornamental.¹⁰³³ La reproducción del tipo en época moderna queda atestiguada en ejemplares como el de la Casa de Pilatos de Sevilla¹⁰³⁴ o el conservado en Copenhague¹⁰³⁵.

En lo que atañe a la testa, se trata de una pieza antigua con añadidos modernos en la nariz y la mejilla derecha. El tipo de peinado, consistente en largos mechones que cubren la frente con un ancho flequillo que se prolonga hasta tan solo unos centímetros de distancia respecto a la zona ciliar, dispuesto en finos mechones en forma de hoz con una ligera pinza sobre el comienzo del ojo izquierdo, así como cortas y puntiagudas patillas, no resulta concluyente desde un punto de vista cronológico, puesto que se perpetúa en la retratística infantil desde la época trajanea¹⁰³⁶. Poulsen propuso datar la testa en época adrianea.¹⁰³⁷ En este sentido, puede encontrarse parangón en un retrato infantil de la Galleria degli Uffizi, el cual presenta también la corona de hiedra y corimbos, además de una *nebris*, identificado por Wrede como una asimilación de un retrato privado al dios romano Liber de época del emperador Adriano.¹⁰³⁸ No obstante, no cabe descartar la posibilidad de avanzar la cronología a la época tardo-trajanea en base a la comparación con un retrato infantil de los Museos Vaticanos¹⁰³⁹ con el que comparte la ausencia del trabajo de las pupilas y el abultamiento de los párpados superiores e inferiores que acentúan la mirada taciturna, así como las orejas despegadas de la cabeza.

¹⁰³⁰ LIMC, III, s.v. Eros/Amor, Cupido, p. 1019, nº 555.

¹⁰³¹ Escultura de finales del siglo III con cabeza de inicios del siglo III (ANDREAE, 1995, p. 1066).

¹⁰³² Representaciones de niño con pavo (Inv. R.C.3) y con paloma (Inv. 443) en SANTA MARIA SCRINARI, 1972, p. 21-22, Fig. 64 y 65, respectivamente.

¹⁰³³ CAPECCHI-FARA-HEIKAMP-SALADINO, 2003, p. 519.

¹⁰³⁴ Ubicada en el Jardín grande durante el siglo XVIII (TRUNK, 2002, p. 267-268, Lám. 81 a).

¹⁰³⁵ PAUL, 1981, p. 67, Fig. 47.

¹⁰³⁶ WREDE, 1981, p. 260, nº 172.

¹⁰³⁷ POULSEN, 1971, p. 30-31.

¹⁰³⁸ WREDE, 1981, p. 79, Lám. 23, Fig. 1-4.

¹⁰³⁹ WEST, 1970, p. 98, nº 2, Lám. XXIX, nº 110.

67. ESTATUA ACÉFALA DE NIÑA CON PALOMA (LÁM. XLIII, 1-4)

MODELOS: ESCULTURA HELENÍSTICA DEL SIGLO III a.C.

ESCULTURA DE FINALES DEL SIGLO II – INICIOS DEL SIGLO III (CUERPO) Y SIGLO XVIII-XIX (TESTA)

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón y mármol blanco de grano fino.

Altura: 100 cm; ancho: h. 28 cm; profundidad: h. 22 cm

(Inventario nº 13); (Inv. Bover nº 13).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Superficie muy deteriorada fruto de la erosión y posibles marcas de oxidación en el perfil izquierdo. En la restauración del siglo XVIII-XIX se le añadió el plinto, así como la cabeza y la parte superior del busto.

Escultura ideal femenina que representa a una joven ataviada con *chiton* ceñido por un altocinto, que aprieta contra el pecho un pájaro, posiblemente, una paloma. Lleva como ornamento, una cinta que recorre la frente y sendos brazaletes a la altura del antebrazo.

Dicha escultura puede ser puesta en relación con una de las descripciones proporcionadas por el canónigo Lucidi de las excavaciones que Despuig llevó a cabo en el territorio de Ariccia, concretamente, en la empresa del mes de abril de 1791¹⁰⁴⁰.

La superficie deteriorada con marcas de oxidación, sobre todo en el perfil izquierdo y en la parte superior posterior, corrobora el contexto descrito por el canónigo, el cual relata como los fragmentos escultóricos hallados en dicha cata mostraban signos de haber sufrido un incendio. Así lo atestigua también Bover al inventariar la pieza.¹⁰⁴¹

Al cuerpo de la joven, el cual constituiría la parte antigua, se le habrían añadido posteriormente y, seguramente para la puesta a punto de la exposición de Raixa, la cabeza, el cuello y la parte superior del *chiton* desde la altura de los hombros, además del plinto.

La escultura muestra una posición estática, acentuada, si cabe, por el plegado del vestido, de excesiva verticalidad y profundidad debido a una contundente utilización del trépano¹⁰⁴², que confiere la impresión de anclaje y pesadez, restando naturalidad a la figura. El dorso, por el contrario, aparece casi plano.

¹⁰⁴⁰ El canónigo Lucidi relata como “*Nel mese di aprile dell’anno 1791, si proseguì lo scavo interrotto per alcuni mesi, e si trovò una statua in marmo, ma corrosa, di donna, senza testa, di elegante struttura, che tiene con le mani strette innanzi al petto una colomba (...)*” (LUCIDI, 1796, p. 226). Además, en el catálogo de J. Tassu se apunta que “*se encontró en 1791*” (ARM, marqués de la Torre, Montenegro, legajo 46-M, pliego 8, escultura nº13).

¹⁰⁴¹ Vid. comentario de Bover en la ficha del museo; BOVER, 1845, p. 81.

¹⁰⁴² La utilización del trépano se hace también muy visible en los agujeros de la superficie del pájaro.

La superficie, aunque bastante deteriorada, deja entrever un trabajo algo tosco en su ejecución.¹⁰⁴³

La elección del tema de la joven con el pájaro, contrariamente a la vestal con la que Bover la identifica,¹⁰⁴⁴ parece remitir a la tendencia rococó del período helenístico del siglo III a.C.¹⁰⁴⁵, en que niños y adolescentes eran representados en escenas de juegos, llenas de frescura y gracia, a menudo acompañados por sus mascotas. Dichas representaciones a vezaban a ser exvotos ofrecidos en santuarios y templos.¹⁰⁴⁶

Este tipo de esculturas tuvo una afortunada difusión en el mundo romano¹⁰⁴⁷, especialmente en el contexto funerario, acostumbrándose a colocar una cabeza con el retrato del joven difunto. Esta hipotética finalidad cobraría fuerza en el ejemplar de Mallorca, cuya testa original se habría perdido, pudiendo haber constituido un retrato tratado como un elemento independiente del resto del cuerpo y en el que, además, la posible identificación del pájaro como una paloma podría connotar cierta trascendencia simbólica vinculada con el más allá. Los brazaletes de la escultura indicarían su pertenencia a una clase social elevada.

El paralelo más cercano, lo constituiría la estatuilla, también acéfala y portadora de una paloma, del Museo Nazionale Romano hallada el año 1920 en la Via Praenestina de Roma.¹⁰⁴⁸ Con esta escultura, el ejemplar de Mallorca comparte, además del tema y la composición, la incompreensión del artífice romano por un tipo escultórico que le resultaba demasiado lejano y que ofrece, como consecuencia, un lenguaje formal excesivamente rígido, carente de naturalidad, en que el plegado ha sido ejecutado como si se tratara de las acanaladuras del fuste de una columna.

Como posible datación, la analogía establecida con la escultura de las Termas, podría indicar una ejecución entre finales del siglo II y comienzos del siglo III, coincidiendo con un período de recuperación de los temas helenísticos en la decoración funeraria.

La escultura de la colección Despuig habría suscitado gran interés tras su descubrimiento, puesto que se realizó una réplica de la misma para ser colocada en la Fontana Rustica como parte de un complejo decorativo creado con motivo de los

¹⁰⁴³ Hübner apunta en su comentario que no se trata de un trabajo de especial calidad (HÜBNER, 1862, p. 296, nº 708).

¹⁰⁴⁴ BOVER, 1845, p. 81.

¹⁰⁴⁵ BIEBER, 1981, p. 136-156.

¹⁰⁴⁶ Sobre el significado de este tipo de esculturas durante la época helenística vid. VORSTER, 1983, p. 48-88. Un ejemplo de ello lo constituyen las estatuillas del santuario de Elithyia en Agrae representando a un grupo de niñas con sus mascotas entre los brazos o en su regazo, envueltas por sus ropas (BIEBER, 1981, p. 137).

¹⁰⁴⁷ Aunque Bover califica la escultura de Mallorca como obra griega (BOVER, 1845, p. 81), el distanciamiento estilístico de los originales de época helenística inducen a catalogar el ejemplar de la colección Despuig como una obra romana que copia la temática de obras griegas.

¹⁰⁴⁸ Inv. 77825 en MNR, I/2, p. 276- 278.

trabajos de sistematización de los Jardines del Quirinal, dirigidos por M. Daru y R. Stern durante el período napoleónico.¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁹ Esta escultura se habría realizado como *pendant* de una segunda estatua femenina, por lo que se habría dispuesto el brazo izquierdo hacia arriba, alterando la posición observada en el ejemplar de la colección Despuig (GASPARRI-GUERRINI, 1993, p. 163-164, Lám. LV).

68. HÉRCULES NIÑO (LÁM. XLIV, 1-4)

MODELOS: ÉPOCA HELENÍSTICA TARDÍA

ESCULTURA DEL SIGLO II COMPLETADA EN EL SIGLO XVIII

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón, mármol blanco de grano fino grisáceo y mármol blanco de grano fino con vetado gris.

Altura: 102 cm; ancho: h. 50 cm; profundidad: h. 36 cm

(Inventario nº 15); (Inv. Bover nº 37).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Torso de superficie deteriorada con fracturas en la parte posterior de la *leonté*, antebrazo, codo, brazo y glúteo derecho, miembro viril y zona abdominal superior, así como carece del meñique izquierdo. En la restauración se le añaden la cabeza, las piernas con el plinto y el tronco arbóreo, el brazo izquierdo y también parte de la *leonté* y la clava que reposan sobre él, así como fragmentos en el hombro, en el costado abdominal y en la pelvis en el flanco derecho, como también el extremo inferior del brazo diestro y la mano sujetando las manzanas áureas. Ligeras marcas de oxidación en la axila y la cadera izquierdas. La superficie del torso parece haber estado tratada con una sustancia abrasiva para limpiarla.

El torso de esta escultura¹⁰⁵⁰ puede ser puesto en relación con la descripción del canónigo Lucidi en referencia a la campaña arqueológica de finales del mes de octubre del año 1791 en Ariccia en la que apunta que *“si trovò un torso di statua ingnudo senza la testa, e mancante di porzione di braccia e di coscìe, coperto sulle spalle di una pelle di leone, di ottima scultura”*.¹⁰⁵¹

Eros aparece aquí con aspecto juvenil, en posición de reposo, apoyando el peso del cuerpo sobre la pierna derecha, mientras avanza la izquierda ocasionando la consabida flexión de la rodilla correspondiente. Esta posición confiere cierto desnivel a las caderas, así como a la línea de los hombros, el cual se traduce en un sinuoso arqueamiento del torso de reminiscencia praxiteliana. La divinidad, desnuda, sostiene los atributos pertenecientes al épico héroe argivo, Heracles. De este modo, utiliza, a modo de clámide con capucha, la piel del león de Nemea, cubriendo con sus fauces la cabeza y anudándose las patas a su pecho, mientras recoge el sobrante con el brazo izquierdo, como si de un manto se tratase. Completan la indumentaria, la clava empuñada con la mano izquierda, orientada hacia el hombro correspondiente, así como las manzanas del Jardín de las Hespérides, asidas por la mano derecha, que se apoya sobre el glúteo como fruto de la flexión del brazo derecho.

¹⁰⁵⁰ BOVER, 1845, p. 94, nº 37; HÜBNER, 1862, p. 300, nº 732.

¹⁰⁵¹ LUCIDI, 1796, p. 226.

La ausencia de alas conduce a pensar que se trata del propio Heracles representado en una edad temprana¹⁰⁵². Este tipo iconográfico, de probable origen helenístico, tuvo en el arte romano, en algunas ocasiones, fines funerarios, pudiendo incluir una testa con el retrato del finado.¹⁰⁵³ La mayoría de los ejemplos conservados datan del siglo II d.C.. El torso de Mallorca se enmarcaría en el “tipo Conservatori”, inspirado en la posición del Heracles Farnese con la mano derecha dispuesta sobre la cadera. Esta clase de representaciones de Heracles como un niño o jovencito se caracterizan, además, por llevar la *leonté* cubriendo la cabeza a modo de capucha y por recoger con la mano derecha las manzanas áureas custodiadas por las ninfas de las Hespérides.¹⁰⁵⁴

Como paralelos cabe traer a colación el torso acéfalo de Eros del Museo Nazionale Romano, datado en época adrianea-antoniniana¹⁰⁵⁵ con la que comparte la disposición de la *leonté* que cubre buena parte del brazo izquierdo y se dobla tras la axila, así como la escultura de los Museos Vaticanos procedente de la Villa Adriana, la cual data de época adrianea¹⁰⁵⁶ y presenta, al igual que el ejemplar de la colección Despuig, una morfología abdominal más llena y de contornos menos definidos respecto al ejemplar del Museo Nazionale de Roma.

El torso se habría completado en primer lugar, con la cabeza, la cual gira hacia el lado izquierdo y muestra, acorde con el torso, un rostro infantil en el que destaca el trabajo de las pupilas y el iris en forma de *U* conformando una mirada que acompaña el gesto de la testa. La carnación de la tez, pulida y de masa rolliza, enmarca una nariz chata, una boca entreabierta y un redondeado mentón. El trabajo del cabello, de aspecto alborotado, se ha conseguido gracias a la profusa utilización del trépano. La cabeza sigue los patrones iconográficos antiguos, como el ya citado Heracles de los Museos Vaticanos.¹⁰⁵⁷

Por otra parte, también se añadieron en la restauración las extremidades inferiores, las cuales se han inscrito en un soporte a modo de plinto ovoide y moldurado y se sostienen con la ayuda de un tronco arbóreo en el que puede observarse una rama saliente en el costado derecho y una resquebrajadura de la corteza en la zona inferior. Esta forma de soporte bien podría haberse inspirado en los de época antoniniana.¹⁰⁵⁸

Si bien la fecha del hallazgo del torso nos indica que la restauración debió efectuarse con posterioridad al 1791, la diferencia estilística manifiesta entre esta pieza y el resto

¹⁰⁵² La idea de representar a Heracles como un jovencito probablemente provenga de la época helenística tardía (LIMC, IV, s.v. Herakles, p. 786), aunque autores como Stuveras apuntan este tipo de representaciones como las de Eros disfrazado de Heracles (STUVERAS, 1969, p. 61-62).

¹⁰⁵³ Cfr. con Heracles de los Museos Capitolinos de Roma (LIMC, IV, s.v. Herakles, p. 786, nº 1231).

¹⁰⁵⁴ LIMC, IV, s.v. Herakles, p. 786-787.

¹⁰⁵⁵ Inv. 70 (MNR, I/2, p. 348).

¹⁰⁵⁶ ANDREAE, 1995, II, p. 730, nº 87.

¹⁰⁵⁷ Vid. supra. nota 1056.

¹⁰⁵⁸ Cfr. con estatuilla de Harpócrates del Museo Nazionale Romano (inv. 72854) en MNR, I/2, p. 291.

de trabajos de restauración de Raixa, como la profusa utilización del trépano o el trabajo de la pupila ocular conducen a pensar en una restauración previa, quizás llevada a cabo aún en Roma.

69. DIONYSOS NIÑO O EROS CABALGANO UNA CABRA (LÁM. XLV, 1)

MODELOS: ESCULTURA HELENÍSTICA

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón

Altura 30 cm; ancho: h. 48 cm; profundidad: h. 23 cm

(Inventario nº 134); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Se conserva tan sólo el cuerpo de la cabra, acéfala, así como las rodillas de lo que habría sido una figura infantil, cabalgando sobre el lomo del animal. Presenta fractura en forma de cuña en la parte central. Superficie deteriorada, especialmente en las extremidades posteriores.

Representación de un animal de naturaleza caprina, en posición estática, postrado sobre las extremidades anteriores y posteriores recogidas bajo el cuerpo, que se sitúa en un plinto de forma ovalada. Sobre el lomo del mismo, se aprecian los fragmentos redondeados de lo que se intuyen como las rodillas de un jinete infantil, a juzgar por el reducido tamaño y las carnes regordetas. A excepción de las rodillas, nada se conserva del pequeño montador. También perdida se halla la cabeza de la bestia, de la que aún se advierten las barbas que pendían bajo el mentón.

Esta escultura habría formado parte, probablemente, junto a las representaciones de los otros *erotes* cabalgantes (nº 70 y nº 71) y el *Eros recostado sobre leonté* (nº 72), de un cortejo báquico que cabe situar en las excavaciones de Ariccia¹⁰⁵⁹ y que, posiblemente apunta al contexto de una *villa*¹⁰⁶⁰.

Aunque en la Antigüedad existían cabras tanto en la Península Itálica como en Grecia, el pelaje largo y ondulado del animal sitúa la especie representada en la escultura en el Asia Menor.¹⁰⁶¹ Este tipo de cabras acostumbraban a presentar largos cuernos con la punta redondeada hacia arriba.¹⁰⁶²

La cabra desempeñó, en el mundo romano, varias funciones. Criadas en granjas, proporcionaban, cual otro animal doméstico, alimento como leche, queso y carne, así como vestido, confeccionado con sus pieles. Los ejemplares de naturaleza salvaje podían ser utilizados en el circo.¹⁰⁶³ También las cabras, constituyeron víctimas habituales en los sacrificios, especialmente en los ofrecidos a divinidades como

¹⁰⁵⁹ Lucidi narra el hallazgo de "*un Ercole in marmo bianco giacente sopra una pelle del Leone*" puesto en relación con la escultura Inv. 136 el transcurso de las excavaciones del año 1789, y de "*un amorino alato sopra la coda di un animale*" en abril del año 1791 (LUCIDI, 1796, p. 225 y 226, respectivamente).

¹⁰⁶⁰ NEUDECKER, 1988, p. 48.

¹⁰⁶¹ KELLER, 1980, I, p. 302.

¹⁰⁶² SCHRÖDER, 1983-2004, II, p. 318.

¹⁰⁶³ Vid. TOYNBEE, 1973, p. 164 a propósito del festival de la diosa Flora narrado por Ovidio en *Fasti*.

Fauno, Silvano u otras deidades de los manantiales.¹⁰⁶⁴ Incluso, a tenor del testimonio de numerosas representaciones plásticas, cabe suponer que sirvieron como animales de juego y tiro en carruajes infantiles.¹⁰⁶⁵

La frecuente presencia de este animal en la vida cotidiana de la antigua Roma, se ha visto traducida en múltiples representaciones artísticas adquiriendo varios significados según el contexto en el cual aparecen. Si bien, Vespasiano utilizó la imagen de una cabra ordeñada por un pastor en el reverso de los denarios con fines propagandísticos, indicando cuan importante resultaban las políticas agrícolas en su reinado, los cápridos también fueron habituales protagonistas de escenas bucólicas que aludían a un paraíso pastoril.¹⁰⁶⁶

Además de los pastores, también los *erotes* constituyeron compañeros asiduos de esta clase de animales. Muestra de ello son las pinturas parietales de la Casa de los Vetii en Pompeya, en una de cuyas escenas puede observarse a dos cupidos dirigiéndose al mercado con una cabra que carga sobre su lomo un cesto con flores.¹⁰⁶⁷

No obstante, es en el contexto del *thiasos* báquico, como se ejemplifica en la escultura Despuig, donde la relación entre ambos emerge con mayor fuerza. Son abundantes y heterogéneas las escenas de *putti* como parte integrante del cortejo báquico. En ellas, los pequeños *erotes* aparecen portando cántaros o ánforas, tirsos, *neebris* o ramas de vid entre otros, e incluso mostrando una gran familiaridad con los animales consagrados a Dionysos, tales como el león¹⁰⁶⁸, la pantera o la propia cabra, estando ésta última estrechamente relacionada al dios Pan, sátiros y silenos, compañeros ineludibles en el *thiasos*¹⁰⁶⁹. En algunas ocasiones, como en la escultura que aquí nos ocupa, Eros aparece cabalgando¹⁰⁷⁰. El papel que éste cumple dentro del cortejo puede obedecer bien al auxilio en los preparativos del ágape, bien a la personificación del deseo desenfrenado que precede al éxtasis religioso.¹⁰⁷¹

Aunque, sin seguir un esquema iconográfico uniforme, pueden citarse como paralelos al ejemplar de Mallorca, las terracotas del Museo Arqueológico de Tesalónica¹⁰⁷² y del Museo Arqueológico de Volo¹⁰⁷³, datadas en el siglo II a.C.. Más concretamente, cabe resaltar la escultura de bulto redondo del Palazzo dei Conservatori en Roma, datada en el reinado de Tiberio o el fragmento conservado en el Museo del Prado, de la

¹⁰⁶⁴ TOYNBEE, 1973, p. 166.

¹⁰⁶⁵ TOYNBEE, 1973, p. 166.

¹⁰⁶⁶ TOYNBEE, 1973, p. 164.

¹⁰⁶⁷ TOYNBEE, 1973, p. 166.

¹⁰⁶⁸ Cfr. como ejemplo el mosaico de Sousse con *putto* cabalgando un león en (STUVERAS, 1969, p. 16).

¹⁰⁶⁹ KELLER, 1980, p. 304.

¹⁰⁷⁰ Vid. el sarcófago del Museo Arqueológico de Estambul con procedencia de Trípoli datado a finales del siglo II, principios del siglo III d.C. con procesión de *erotes* portando instrumentos como tirsos o *phiale*, en la que uno de los sujetos agarra a un macho cabrío por los cuernos en LIMC, III, s.v. Eros, p. 930, nº 976.

¹⁰⁷¹ STUVERAS, 1969, p. 13-31.

¹⁰⁷² LIMC, III, s.v. Eros, p. 874, nº 252.

¹⁰⁷³ LIMC, III, s.v. Eros, p. 874, nº 252 a.

misma época¹⁰⁷⁴, aunque el contexto de la excavación y la relación que guarda con otras de las esculturas del *thiasos*, lo sitúan en el entorno del siglo II d.C.. En este sentido puede traerse a colación la cabra trabajada en relieve de un monumento funerario procedente de la Via Tiburtina, de mediados del siglo II d.C., de la colección Albani.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷⁴ SCHRÖDER, 1983-2004, II, p. 320, Fig. 72.

¹⁰⁷⁵ Inv. n° 902 (BOL, 1989-1998, I, p. 68-74).

70. EROS CABALGANDO FELINO (LÁM. XLV, 2-3)

MODELOS: ESCULTURA HELENÍSTICA

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón

Altura: 24 cm; ancho: h. 15 cm; profundidad: h. 35 cm

(Inventario nº 195); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Faltan la cabeza, las extremidades delanteras y posteriores, el tronco y la testa del jinete. La superficie marmórea muestra señales de desgaste, especialmente en las zonas más protuberantes, como los pliegues.

Fragmento escultórico de un cuerpo zoomorfo carente de cabeza y extremidades sobre el que cabalga un jinete infantil. La complexión atlética de la musculatura del animal y la forma cilíndrica de la cola rematada en un mechón o borla de pelo, que se recoge sobre la grupa, indican que se trata de un felino, posiblemente un león o pantera, ambos animales relacionados con Dionysos¹⁰⁷⁶. La montura la conforma un manto, el cual pende de manera irregular formando una gruesa doblez bajo el cabalgador y en arqueados pliegues de escaso volumen sobre el flanco izquierdo. La longitud de las piernas advierte de la corta edad del jinete, tratándose probablemente de un *erote*. El pequeño jinete cabalga con la pierna derecha flexionada. Mediante el adelantamiento de la nalga izquierda respecto a la derecha, el artífice, probablemente, quiso transmitir la sensación de movimiento. Se encuentran paralelos tanto en representaciones vasculares, relieves o escultura de pequeño formato¹⁰⁷⁷ como la terracota procedente de Capua conservada en el Museo del Louvre datada en los siglos III-II a.C..¹⁰⁷⁸

Los restos de carbonización presentes en el perfil izquierdo, la vinculan a la descripción del canónigo Lucidi y la sitúan entre los hallazgos de Despuig en la campaña llevada a cabo el año 1789 en Ariccia.¹⁰⁷⁹ La escultura habría formado parte, probablemente, junto al *Eros reclinado* (nº 71), *Eros recostado sobre leonté* (nº 72) y *Dionysos niño o Eros cabalgando una cabra* (nº 69), parte de un *thiasos* dionisiaco utilizado como *ornamentum* de una *villa* privada¹⁰⁸⁰. En dicho cortejo, Eros personificaría la alegría del despertar báquico y el deseo desenfrenado.¹⁰⁸¹

¹⁰⁷⁶ STUVERAS, 1969, p. 20.

¹⁰⁷⁷ Vid. LIMC, III, s.v. Eros, p. 874-875, nº 257-269.

¹⁰⁷⁸ Inv. 4733 (LIMC, III, s.v. Eros, p. 875, nº 269).

¹⁰⁷⁹ LUCIDI, 1796, p. 225-226.

¹⁰⁸⁰ NEUDECKER, 1988, p. 48.

¹⁰⁸¹ STUVERAS, 1969, p. 24.

El fragmento conservado en que aparece el plegado de la tela del manto utilizado como montura es demasiado pequeño como para establecer una datación con certeza. No obstante, el paralelo establecido con el resto de esculturas aparecidas en el mismo contexto, lleva a plantear la hipótesis de que se trate de un trabajo del siglo II d.C..

71. EROS RECLINADO (LÁM. XLVI, 1-3)

MODELOS: ESCULTURA HELENÍSTICA

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón

Altura: 32 cm; ancho: h. 19 cm; profundidad: h. 36 cm

(Inventario nº 135); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Superficie deteriorada. Rotura del cuello y la cabeza desde la clavícula, brazo derecho a la altura del hombro e izquierdo en la zona del pecho. Piernas quebradas desde las rodillas y montura perdida.

Escultura acéfala de la que tan sólo se conserva el torso con el hombro izquierdo y las piernas hasta la altura de las rodillas. La falta de musculatura y la leve hinchazón del epigastrio parecen indicar que se trata de una representación de un *erote* que se halla sentado de costado, con las piernas juntas y con el torso reclinado y sinuosamente ladeado hacia la izquierda. El tipo de rotura que se ha generado en la clavícula tal vez indique que, originalmente, la escultura iba ataviada con una clámide. El nacimiento del brazo izquierdo, levemente retrasado, junto a la dirección que toma el movimiento del torso, revela el codo izquierdo como punto de apoyo. El brazo derecho, por el contrario, según la corta distancia entre el nacimiento del hombro y el cuello y la extensión de la axila, habría estado extendido hacia arriba. En dicho costado izquierdo se conserva un fragmento ajeno al torso de la escultura, que bien podría tratarse de parte de una posible montura o quizás de una clámide o manto.

Atendiendo a la comparación con otras esculturas, cabe deducir que nos encontramos ante una representación de Eros y el mundo animal, en que el hijo de Afrodita cabalga de costado algún felino¹⁰⁸², équido¹⁰⁸³, cévido¹⁰⁸⁴, cabra o macho cabrío¹⁰⁸⁵, siendo este tipo de representación típica de los cortejos báquicos.¹⁰⁸⁶ Tráigase a colación el ejemplar de terracota del Museo Arqueológico de Tesalónica datado en el siglo II a.C.¹⁰⁸⁷

Muy probablemente, esta representación habría formado parte, junto a las otras esculturas de *erotes* cabalgando animales de la colección Despuig (nº 69 y nº 70), del

¹⁰⁸² Vid. LIMC, III, s.v. Eros, p. 874-875. La pantera y el león eran los animales que estaban más relacionados con Dionysos (STUVERAS, 1969, p. 20).

¹⁰⁸³ Vid. LIMC, III, s.v. Eros, p. 873.

¹⁰⁸⁴ Vid. LIMC, III, s.v. Eros, p. 872-873.

¹⁰⁸⁵ Vid. LIMC, III, s.v. Eros, p. 873-874.

¹⁰⁸⁶ Vid. los ejemplos sarcófágicos del Cortile Ottagonale de los Museos Vaticanos o el de Cagliari en que Eros cabalga de un costado un león (MATZ, 1975, Lám. 30 y 33; 67, respectivamente).

¹⁰⁸⁷ LIMC, IV, s.v. Eros, p. 874, nº 252.

programa iconográfico de una *villa romana*¹⁰⁸⁸, tratándose, posiblemente, de uno de los hallazgos que el cardenal obtuvo en las excavaciones de Ariccia¹⁰⁸⁹. A pesar de la fragmentariedad de la escultura, la comparación con las otras esculturas del conjunto, sugiere que se trata de una obra del siglo II d.C..

¹⁰⁸⁸ NEUDECKER, 1988, p. 48.

¹⁰⁸⁹ Vid. el comentario del canónigo Lucidi en relación a la campaña de 1789 en que se halla "*un Ercole in marmo bianco giacente sopra una pelle del Leone*" puesto en relación con la escultura nº 72, así como el "*amorino alato sopra la coda di un animale*" encontrado en abril del año 1791 (LUCIDI, 1796, p. 225 y 226, respectivamente).

72. EROS RECOSTADO SOBRE LEONTÉ (LÁM. XLVII, 1-3)

MODELOS: s. IV a.C.

ESCULTURA DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con tono amarillo.

Altura: 19 cm; ancho: h. 31 cm; profundidad: h. 20 cm

(Inventario nº 136); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Escultura acéfala, carece también de buena parte del pecho junto al total del brazo izquierdo, brazo derecho desde varios centímetros más arriba del codo, así como ambos pies con la parte de la base correspondiente. Agujero para perna metálica con restos de oxidación en el centro de la sección del antebrazo derecho, así como en el omóplato derecho, indicando, posiblemente, la tenencia de alas. Superficie corroída en el flanco derecho de la base, así como erosión en la superficie carnosa. La espalda presenta una marca de abrasión en el borde superior izquierdo. La superficie marmórea en las partes del cuerpo seccionadas parecen haber estado lijadas.

La escultura presenta a Eros reclinado sobre una *leonté*. La divinidad toma aquí su apariencia más infantil mostrando un semblante de fisonomía regordeta y carnosa. En una posición frontal, el pequeño Cupido apoya el peso del tronco sobre el codo derecho y encoge la piernecilla que reposa en el suelo; la otra, en cambio, permanece flexionada para descansar sobre la planta del pie, provocando una abertura inguinal de noventa grados.

El trabajo del mármol denota un gran sentido de la plasticidad por parte del artífice, que ha sabido transmitir la morbidez de las carnaciones de una manera suave y natural cuidando detalles como el ombligo, así como los pequeños pliegues surgidos sobre la corva de las piernas o los que aparecen bajo el abdomen o en el antebrazo, como fruto de la flexión del codo. En contraste con la voluptuosidad de la figura infantil, la *leonté* se halla muy cerca de ser asimilada a la base, probablemente rocosa o sugeridora de un entorno natural a juzgar por su irregular perfil. Se ha trabajado, por tanto, con un relieve poco incipiente en garras y cabeza, utilizando el trépano de manera muy contundente en la mandíbula, indicada con una curva ascendente en sus extremos, los ojos, hundidos excesivamente en sus cuencas, y en las uñas de las zarpas, a través de pequeños agujeritos. Este contraste patente entre la suavidad de las carnaciones y la profundidad conseguida mediante el trépano en la piel animal podría sugerir una datación en el entorno del siglo II d.C., a tenor de ejemplos como el *erote* yacente de la Via Margutta de Roma datado en época antoniniana.¹⁰⁹⁰

La calidad de esta pieza es notable y resulta de extrañar que no se le conceda mayor protagonismo en las descripciones de Bover y Hübner. Bover la señala de manera

¹⁰⁹⁰ Inv. 53 A (SÖLDNER, 1986, II, p. 678, nº 148, Fig.142).

indirecta cuando hace mención, al finalizar el catálogo de las esculturas expuestas en el Salón Principal y el Gabinete, a los grupos de fragmentos escultóricos y arquitectónicos que hay colocados en el arranque de la escalera principal de la casa en la alquería de Raixa.¹⁰⁹¹ Hübner no es explícito en su descripción, pero posiblemente se refiere a ésta cuando alude a la escultura de un niño de excelente trabajo.¹⁰⁹² Una explicación a este suceso podría encontrarse en el hecho de que su espacio en la exposición no era destacado, ya que los criterios estéticos que debieron llevar a Despuig a concebir el planteamiento museístico obedecían a resaltar piezas de más alta virtud y majestuosidad asimilables a la categoría que confería una galería de retratística imperial o a la exaltación de divinidades de una trascendencia más noble o a aquellas piezas que emulaban las *opera nobilia* de las colecciones más ilustres del momento. El *Eros recostado sobre leonté*, al igual que los *erotes* nº 69, nº 70 y nº 71 de la colección no se restauraron y no constan en los inventarios de Bover y Hübner, aunque sí pueden relacionarse con algunas piezas descritas por Lucidi en su crónica de los descubrimientos arqueológicos llevados a cabo en la antigua Ariccia, concretamente en la campaña de Despuig del año 1789.

El canónigo relata como entre las ruinas de un magnífico edificio consumido por el fuego emergían una gran cantidad de mármoles y entre ellos destaca “*un Ercole in marmo bianco giacente sopra una pelle di Leone*”. Sobre él advierte que “*è quasi tutto disfatto, ma la spoglia del Leone è intiera*”.¹⁰⁹³ El hecho de que buena parte del cuerpo se encontrara destrozado, explicaría la lisa superficie de aspecto lijado que presenta la escultura en las secciones de sus miembros, debida, probablemente, a la ulterior limpieza y restauración.

Desde un punto de vista iconográfico, la posición del ejemplar de Mallorca presenta una clara peculiaridad. Las esculturas de *erotes* yacentes acostumbran a reclinarse sobre el costado izquierdo, mientras que la de la colección Despuig lo hace sobre el derecho. Existen, no obstante, algunos paralelos en representaciones de Heracles simposista en que el héroe argivo tiende su cuerpo en sentido derecho, apoyándose sobre el flanco izquierdo, por formar *pendant* con otra figura dispuesta en sentido contrario.¹⁰⁹⁴

El origen del prototipo iconográfico del Eros yacente proviene de la época helenística. En este período resultó habitual la adopción, por parte de la joven divinidad, del aspecto o de las acciones de otros seres divinos o legendarios¹⁰⁹⁵, resultando frecuente su aparición con los atributos hercúleos y destacando entre ellos la

¹⁰⁹¹ “Es también digno de relacionarse en esta descripción el arranque de la escalera principal de la casa, donde hay artificioosamente colocados unos grupos de fragmentos de escultura y arquitectura, entre los cuales se notan: (...) un busto pequeño recostado sobre la piel de un león, que parece ser Hércules joven, desenterrado en la Ariccia (...)” (BOVER, 1845, p. 124).

¹⁰⁹² “Im Treppenhaus des Hauptgebäudes liegen eine Menge Fragmente von Marmorsculpturen (...) eines Kindes von vortrefflicher Arbeit.” (HÜBNER, 1862, p. 309).

¹⁰⁹³ LUCIDI, 1796, p. 225.

¹⁰⁹⁴ LIMC, IV, s.v. Herakles, p. 777-779.

¹⁰⁹⁵ LIMC, III, s.v. Eros/Amor, Cupido, p. 1020.

representación en que dormitaba sobre la *leonté*.¹⁰⁹⁶ Este prototipo fue ampliamente repetido en la estatuaria romana, al lado de otros atributos como la antorcha o el lagarto, siendo interpretado como una alusión al sueño de la muerte que aguarda, en el sepulcro, la gloriosa recompensa de la inmortalidad, del mismo modo que Hércules vio gratificadas sus heroicas gestas con la apoteosis.¹⁰⁹⁷ Dicho simbolismo vendría reforzado por el hallazgo de algunas de estas representaciones en contextos funerarios, formando parte de la tapa de sarcófagos o apareciendo en relieves de estelas o urnas.¹⁰⁹⁸ No obstante, el descubrimiento de *erotes* yacentes en contextos privados, como termas o *villae* conducen a pensar en un uso como *ornamentum* durante la época romana imperial.¹⁰⁹⁹ La existencia de otras esculturas de *erotes* relacionadas con la campaña arqueológica de Despuig en Ariccia el 1789, como las piezas nº 69, 70 y 71, ya mencionadas, apuntan a un *thiasos* dionisiaco dentro del programa decorativo de una *villa* privada.¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁶ Vid. STUVERAS, 1969, p. 35.

¹⁰⁹⁷ CUMONT, 1966, p. 408-409; STUVERAS, 1969, p. 146 ss.

¹⁰⁹⁸ Tráiganse a colación la urna marmórea datada ca. 147 d.C. conservada en el Palacio Consular de Roma o en el *Klinemonument* de época antoniniana del Vaticano (KOCH-SICHTERMANN, 1982, p. 51, nº 45 y p. 60, nº 63, respectivamente).

¹⁰⁹⁹ Por ejemplo, el ejemplar de las termas de Trier o la escultura de bronce de Épais-Rhus hallada en una *villa* (SÖLDNER, 1986, I, p. 320 ss.).

¹¹⁰⁰ Esculturas de Eros yacente como la de Tarragona o la del Castillo Broadlands se han relacionado también, hipotéticamente, con ambientes bucólicos y dionisiacos destinados al *otium* en jardines de importantes *villae* romanas (KOPPEL, 1985, p. 107-108, nº 158 ; GRASSINGER, 1994, p. 53-54, nº 3).

73. EROS DE TESPIAS (LÁM. XLVIII, 1-4)

MODELOS: SIGLO IV a.C.

ESCULTURA DE ÉPOCA IMPERIAL COMPLETADA EN EL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón y mármol blanco de grano fino.

Altura: 139 cm; ancho: h. 84 cm; profundidad: h. 40 cm

(Inventario nº 9); (Inv. Bover nº 6).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El fragmento del torso de origen antiguo muestra fracturas bajo el pecho, los hombros, zona lumbar y en el nacimiento de las alas. La superficie se encuentra erosionada, especialmente en la parte delantera, así como pequeñas fisuras aparecen sobre el hombro izquierdo. Completada en una primera restauración con testa, brazo izquierdo sosteniendo el extremo de un arco, alas, parte del torso y miembros inferiores sobre plinto, así como el soporte en forma de tronco con *leonté* y clava, sufrió, probablemente, una fractura en el cuello y la pérdida del brazo derecho, éste último repuesto con posterioridad, así como múltiples fisuras bajo el hombro y en el codo izquierdos, en la tibia derecha, en las alas y también la erosión sobre sendos muslos. El ala izquierda presenta dos orificios, de los que se desconoce su función. La superficie marmórea perteneciente a esta primera restauración muestra una oscura pátina producto, posiblemente, de la aplicación de alguna sustancia abrasiva. En la restauración llevada a cabo en Raixa se completó la zona del temporal derecho en la cabeza, la nariz, el brazo derecho con el tensor del arco, así como fragmentos en el antebrazo derecho, la punta del dedo corazón de la mano derecha, un fragmento bajo el pectoral derecho y el extremo del ala derecha. Posteriores a esta restauración son la fractura de la parte superior del arco y, acaso, las de los genitales, así como la pérdida, en el tensor del arco, de la pieza superior que habría acontecido sobre el puño de Eros y la mitad inferior que habría llegado hasta la altura de la tibia. En las recientes actividades de conservación se han encolado algunas de las fracturas anteriormente expuestas.

Escultura considerada por Bover como una representación antigua de Cupido.¹¹⁰¹ Hübner la juzga como una reproducción muy restaurada del Eros de Lisipo de los Museos Capitolinos.¹¹⁰²

A partir del fragmento superior del torso,¹¹⁰³ perteneciente a una réplica romana del Eros de Tespias¹¹⁰⁴ atribuido a Lisipo¹¹⁰⁵, que conserva en el dorsal el nacimiento de sendas alas, la escultura fue completada siguiendo el mismo esquema iconográfico.¹¹⁰⁶ Lisipo habría interpretado un prototipo en boga en el siglo IV a.C. desmarcándose de la sensualidad del Eros praxiteliano, para ofrecer una visión del

¹¹⁰¹ BOVER, 1845, p. 78, nº 6.

¹¹⁰² HÜBNER, 1862, p. 295, nº 702.

¹¹⁰³ Poulsen consideró, también, que el pecho, los hombros y la parte superior de la espalda eran los únicos fragmentos antiguos (POULSEN, 1971, p. 27).

¹¹⁰⁴ Catalogado entre las réplicas romanas de este tipo iconográfico por Johnson y Döhl, entre otros (JOHNSON, 1927, p. 105. Nº 12; DÖHL, 1968, p. 53, nº 17).

¹¹⁰⁵ E. Q. Visconti fue el primero en atribuir el Eros de Tespias a Lisipo a principios del siglo XVIII (FAVARETTO- DE PAOLI- DOSSI, 2004, p. 56).

¹¹⁰⁶ LIMC, IV, s.v. Eros/Amor, Cupido, p. 880.

vástago de Afrodita como la de un jovencito, alado y desnudo, que tensa el arco que le ha de servir para lanzar las flechas del juego amoroso. El nuevo Eros, carente de erotismo y deseo, indagaba las posibilidades que ofrecía la representación del nuevo espacio surgido de la extensión de sus brazos.¹¹⁰⁷ La creación lisipea habría acontecido en el siglo IV a.C. en la ciudad beocia de Tespias, de la que toma su nombre. Las numerosas réplicas de época imperial¹¹⁰⁸ del original bronceo desaparecido han llevado, recientemente, a establecer la hipótesis sobre si puede identificarse como la célebre personificación que el escultor de Sición elaboró de *Kairos*.¹¹⁰⁹ La difusión del tipo iconográfico desarrollado por Lisipo no tuvo límites espaciales ni cronológicos. La testa del Magazzino di Sculture dei Musei Capitolini datada a finales de la época helenística – principios de la época imperial, se considera el ejemplar más antiguo conservado, aunque la mayoría de copias romanas se efectuaron entre los siglos I y II d.C.¹¹¹⁰ Las réplicas más célebres son las del Museo Nazionale Romano en el Palazzo dei Conservatori¹¹¹¹, la de los Museos Vaticanos (Museo Chiaramonti)¹¹¹², la del Museo Archeologico de Venecia¹¹¹³ y la del Museo de Ostia.¹¹¹⁴

Entre las copias antiguas pueden distinguirse dos grupos, a tenor de la postura de la composición. El primero muestra a la joven divinidad en el proceso de relajar la cuerda del arco, como ocurre en el ejemplar adrianeo de los Museos Capitolinos, procedente de la Villa d'Este en Tívoli. El otro grupo representa a Eros tensando el arma y a él correspondería la escultura julio-claudia del Museo Archeologico de Venecia¹¹¹⁵. Entre las diferencias posturales, destaca la leve flexión del brazo derecho de la escultura de Venecia, ausente en la de Roma, en que el brazo está completamente estirado.¹¹¹⁶ Probablemente, a juzgar por la forma que adquiere el hombro derecho, el ejemplar de Mallorca formaba parte de este segundo grupo.

¹¹⁰⁷ LIMC, IV, s.v. Eros/Amor, Cupido, p. 937.

¹¹⁰⁸ Döhl elaboró una lista de 60 réplicas (DÖHL, 1968), aumentada actualmente hasta el centenar si se tienen en cuenta también las representaciones relivarias (BOL, 1989-1998, I, p. 99). Maderna apunta más de 40 copias de época imperial (MADERNA, 2004, p. 345). Esta amplia lista se debe, según Johnson, a la relativa facilidad que presentaba la copia en mármol debido al soporte que proporcionaba el arco a los brazos extendidos (JOHNSON, 1927, p. 104).

¹¹⁰⁹ MADERNA, 2004, p. 345-348.

¹¹¹⁰ MORENO, 1995, p. 388.

¹¹¹¹ RICHTER, 1970, p. 231, Fig. 806.

¹¹¹² Hallada el año 1828 en el Laterano (ANDREAE, 1995, p. 720-722, nº 495).

¹¹¹³ Procedente del legado Grimani (Inv. 121) en TRAVERSARI, 1973, p. 216, nº 44; FAVARETTO- RAVAGNAN, 1997, p. 210-211 y FAVARETTO- DE PAOLI- DOSSI, 2004, p. 56, nº II. 10.

¹¹¹⁴ GASPARRI, 2013, p. 271.

¹¹¹⁵ Datación establecida según Traversari, Favaretto-Ravagnan y De Paoli (TRAVERSARI, 1973, p. 106, nº 44; FAVARETTO- RAVAGNAN, 1997, p. 210-211 y FAVARETTO- DE PAOLI- DOSSI, 2004, p. 56, nº II. 10). Maderna la considera obra del siglo II d.C. (MADERNA, 2004, p. 345).

¹¹¹⁶ MADERNA, 2004, p. 345.

En lo que respecta a la cronología del fragmento antiguo del ejemplar que aquí nos ocupa, la exigüidad del mismo impide establecer una datación fehaciente.¹¹¹⁷

En la restauración se quiso representar a un Eros púber, alejado de las representaciones conservadas, que muestran a un niño de unos seis o siete años, de carnes aún regordetas y una morfología de aspecto redondeado, que debe esforzarse en realizar una hiperextensión de su corto brazo para sujetar al desmesurado arco. En cuanto a los atributos, además del característico arco recurvado tradicional que ase con ambas manos, destacan la clava hercúlea y la *leonté* dispuesta sobre un tronco arbóreo que ejerce como punto de apoyo, además del carcaj bajo el pie derecho. La *leonté* también aparece en las esculturas de la colección Pawlowsk¹¹¹⁸, del British Museum de Londres, encontrado en el Castello di Guido el año 1776¹¹¹⁹, del Hermitage y del Museo Archeologico de Venecia,¹¹²⁰ estableciendo una variante menos típica que la del carcaj colgado del tronco arbóreo, presente en ejemplares como el de los Museos Capitolinos¹¹²¹, Cirene¹¹²² o el de Villa Albani¹¹²³. Aunque la piel de la fiera de Nemea del Eros Despuig no se parece a la de ninguno de los cuatro ejemplares citados anteriormente, cabe la posibilidad de que el artífice de la restauración se inspirara en la estatua veneciana, procedente de la colección renacentista de Domenico Grimani, e interpretara la corteza del tronco, que queda descubierta bajo las fauces y las zarpas, con la maza de Hércules que, en la escultura de Mallorca, ha sido colocada peculiarmente con el mango sujeto por la boca felina.

La testa, no obstante, no sigue el modelo veneciano ni ninguno de los otros ejemplares antiguos del Eros arquero de Lisipo. Acorde al resto de la restauración, muestra a un dios púber. Las pupilas se hallan trabajadas, así como la boca aparece profundamente entreabierta. El cabello se divide alrededor de la raya central marcada por una trenza y se divide someramente en finos mechones que en sus extremos fueron completados con una banda de tirabuzones surcando la nuca en la restauración llevada a cabo para la puesta a punto de Raixa, así como también fueron añadidas en este momento la nariz y las orejas. El peinado, bastante liso hasta las sienes, parece evocar, salvando distancias, el de otros tipos iconográficos de la joven divinidad, como el de Eros distraído.¹¹²⁴

Si el Eros arquero lisipeo gozó de un notorio prestigio en la Antigüedad, igual o superior resultó su fama durante la Época Moderna¹¹²⁵. La superficialidad del peinado,

¹¹¹⁷ Muchas de las representaciones antiguas del Eros de Tespías muestran actualmente grandes restauraciones debido, según C. Maderna, a la inestabilidad postural de la composición (MADERNA, 2004, p. 345).

¹¹¹⁸ STEPHANI, 1872 p. 7-8, nº 5.

¹¹¹⁹ Inv. MB 1673 (DÖHL, 1968, p. 53, nº 15).

¹¹²⁰ JOHNSON, 1927, p.112.

¹¹²¹ RICHTER, 1970, p. 231, Fig. 806.

¹¹²² DI FILIPPO, 1964-65, p. 532-533, Fig. 14-16.

¹¹²³ Inv. 915 (BOL, 1989-1998, I, p. 98-100, nº 23).

¹¹²⁴ Vid. testa del Eros distraído del Museo Archeologico de Venecia (DI FILIPPO, 1964-65, p. 578-579, Fig.18-20).

¹¹²⁵ BOBER-RUBENSTEIN, 1986, p. 88-89, nº 50.

la turgencia de las carnaciones, la prolijidad en los detalles como el soporte o el pequeño carcaj *strigilato*, así como el plinto oviforme y moldurado, sin continuidad en el reverso¹¹²⁶ podrían indicar una datación en el entorno del siglo XVIII – principios del XIX.

¹¹²⁶ Cfr. con plinto añadido en la restauración del Eros arquero de Villa Albani (ca. siglo XVIII) en BOL, 1989-1998, I, p. 98-100, nº 23.

74 y 75. NIÑO CON PÁJARO Y NIÑA CON CESTO (LÁM. XLIX, 1-4; L, 1-2)

ESCULTURAS DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino.

Niño con pájaro

Altura 74 cm; ancho: h. 26 cm; profundidad: h. 28 cm

Niña con cesto

Altura 75 cm; ancho: h. 37 cm; profundidad: h. 20 cm

(Inventario nº 20 y nº 21); (Inv. Bover nº 58 y nº 59).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Ligeras marcas de abrasión en la nariz y mejillas del niño y en el pecho de la niña. Fracturas en el cuello y en el dedo meñique de la mano derecha de la niña.

Pareja de niños de corta edad jugando con un nido repleto de huevos y un pájaro. Ambas piezas son catalogadas tanto por Bover¹¹²⁷ como por Hübner¹¹²⁸ como esculturas modernas. El niño, con los pies juntos, extiende ambos brazos hacia delante sujetando una ave, posiblemente una paloma, a la que parece quiere anudar una cinta que revolotea por encima de su barriga y tapa los genitales. La cabeza, llena de ensortijados ricitos sujetos por una cinta a modo de diadema, se inclina con gesto curioso hacia la mascota presa, ladeándose ligeramente hacia la derecha. En la faz, destaca la ancha frente y el semblante regordete y amable, de actitud serena y mirada atenta. La niña, por el contrario, mantiene el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda, mientras exonera la contraria y gira la cabeza hacia la derecha, acercando la mano a su mejilla, en un gesto de pesadumbre y desasosiego. Peinada con un sencillo y alto recogido, además de una fina cinta que despeja la frente del flequillo, tan sólo algunos delicados mechones caen por las sienes y la nuca. En su semblante destaca el ceño fruncido, el sollozo de su boca y los ojos entrecerrados dirigiéndose al refugio de su mano. Mientras tanto, sostiene con el brazo izquierdo un nido en el que reposan tres huevos y sobre el que se deposita un pequeño manto que, en su caída, cubre con pudor la zona genital.

Ambas figuras están trabajadas con gran detallismo, presente en las delicadas y suaves formas anatómicas que plasman con exactitud la morfología de la infancia, y en el cabello, compuesto por finos mechones en los que se exhibe un tratamiento singular en cada uno de ellos, confiriendo un gran naturalismo, especialmente en el caso de la niña, a quien también corresponde la expresividad más lograda. El artista ha sabido pormenorizar todos los aspectos consiguiendo un absoluto equilibrio entre el conjunto de los elementos compositivos. Cabe destacar el refinamiento de plegado del

¹¹²⁷ BOVER, 1845, p. 101-102, nº 58 y 59.

¹¹²⁸ HÜBNER, 1862, p. 303, nº 753 y 754.

tejido que cubre a la niña o la volatilidad de la cinta que sujeta el niño, así como el suave trabajo de la protuberancia de la zona ciliar en el semblante de la niña o del lacrimal de los ojos. Detalles como la confección del nido mediante ramitas y hojas, los huevos en su interior o el plumaje que cubre a la paloma, muestran el cuidado con el que este trabajo se ha llevado a cabo, sin dejar ninguna de sus partes al azar.

Ambas figuras cuentan con un punto de apoyo en forma de tronco arbóreo, con un pequeño manto cubriendo la superficie. En el caso del niño, éste se encuentra a la izquierda, mientras que en el de su *pendant*, lo hallamos en la diestra.

Aunque no existe documentación alguna que pueda esclarecer la autoría de estas obras, parece ser que el modelo del cual parten son unas estatuillas de terracota realizadas el año 1784 por el escultor neoclásico francés Charles-Antoine Bridan (1730-1805) y que hoy se encuentran en el Museo de Chartres. Las estatuillas de este escultor francés parece que, a su vez, copiaban en mayor o menor medida, dos ejemplares de la Villa Borghese. El *Niño con pájaro* habría seguido con bastante fidelidad el modelo inicial, el cual pasó a manos del cardenal Scipione Borghese el año 1609 procedente de la colección Della Porta¹¹²⁹. En el caso de la *Niña con nido*, Bridan habría variado el tema inicial en que la pequeña portaba un grillete en el pie izquierdo y sostenía con la mano parte de un manto recogido, cuyo primer registro documental data del 1619 y la sitúa en el Casino de la Villa Pinciana¹¹³⁰. La pareja habría remitido a los conceptos de Libertad, encarnado por el niño, y Cautiverio, personificado por la niña. Existen varios ejemplares¹¹³¹, que al igual que los conservados en Mallorca, repetían en mármol los modelos de Bridan, como así lo indica la variación del nido en la figura de la niña, entre los que destaca la pareja de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹¹³², de la cual Despuig fue nombrado Académico de Honor y de Mérito el año 1782, así como Consejero de la misma dos años más tarde¹¹³³ y en la que también realizó su formación el escultor que dirigiera las obras de restauración en Raixa, Pascual Cortés¹¹³⁴. Entre los dos grupos, el de Madrid y el de Mallorca, se observan con exactitud las mismas proporciones, aunque existen, sin embargo, pequeñas diferencias en la escultura de la niña; por un lado en la articulación de las ramitas y el tallo que conforman el nido y, por otro, en la existencia de un paño sobre la superficie del tronco que sirve como soporte en el ejemplar de Mallorca.

La Real Academia de San Fernando poseía, además, los vaciados de ambas esculturas.¹¹³⁵ Este fenómeno no resulta, en absoluto, insólito dado que la

¹¹²⁹ Inv. CXV de la Galleria Borghese (KALVERAM, 1995, p. 246, nº 154).

¹¹³⁰ Inv. CXIII de la Galleria Borghese (KALVERAM, 1995, p. 245-246, nº 153).

¹¹³¹ El Museo de Bellas Artes de Orléans conserva una réplica del *Niño del Pájaro* (AZCÚE BREA, 1994, p. 301).

¹¹³² Inv. E-25 y E-71. Ambas obras fueron donadas testamentariamente por el académico Félix Sagan el 11 de enero de 1850 (AZCÚE BREA, 1994, p. 300-302).

¹¹³³ *Sucinta* (...), 1813, p. 4-5; CANTARELLAS, 1988, p. 463; BÉDAT, 1974, p. 377.

¹¹³⁴ Sobre Pascual Cortes vid. MELENDREAS GIMENO, 1993, p. 163-168; AZCÚE BREA, 1994, p. 332-336; BIROLI STEFANELLI, 2003, p. 335-336.

¹¹³⁵ AZCÚE BREA, 1994, p. 301.

reproducción de obras bien acogidas por el público fue frecuente entre los artistas neoclásicos.¹¹³⁶ Estos ejemplares podían copiarse en yeso, terracota, cerámica¹¹³⁷ o incluso en mármol y, a menudo, con su venta se concedían derechos de reproducción. Ejemplos de este tipo quedan atestiguados en los casos de los celeberrimos escultores Houdon o Pigalle, cuya vasta lista de obras se explica gracias a la producción del taller en que el trabajo se hallaba racionalizado y los cometidos distribuidos entre los colaboradores y el maestro. De tal manera, la Escuela de Dibujo creada el 1778 en Palma a instancias de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Mallorca a la que se añadieron las secciones de escultura y arquitectura los años 1796 y 1797, respectivamente, constituyendo así la Academia de Nobles Artes, poseyó entre otras, una copia en yeso del *Niño con pájaro*.¹¹³⁸ Asimismo, debió existir otra copia del niño situada en la parte superior de la escalinata del jardín de Raixa, como puede comprobarse en una fotografía tomada el año 1927 en que aparece con un brazo roto¹¹³⁹.

También a Pigalle se le ha atribuido el haberse inspirado en la pareja infantil de Bridan para realizar sus obras *Fillette au nid* y *Garçon à l'oiseau*.¹¹⁴⁰ De hecho, las figuras de niños, gozaron de un gran atractivo durante finales del siglo XVIII y principios del XIX, constituyendo un motivo frecuente en representaciones escultóricas de alegorías de todo tipo en el Neoclasicismo.¹¹⁴¹

El origen de la representación del infante que sostiene una paloma radica en la tradición iconográfica grecorromana unida a contextos funerarios.¹¹⁴² Las representaciones neoclásicas, no obstante, se desvincularon del sentido funerario y el motivo, probablemente, sirve en el caso de la estatuilla masculina para ejemplificar la inocencia como una de las muchas virtudes intangibles que en el Neoclasicismo gustaba alegorizar. En el caso de la figura femenina existe una referencia de inicios del siglo XX que la relaciona con la pérdida de la virginidad¹¹⁴³, aunque ésta suposición no encuentra argumentos sólidos que la respalden.

¹¹³⁶ Bover recoge el comentario de que las esculturas habían "*obtenido mucha reputación, pues se han ejecutado innumerables copias de yeso, que se hallan repetidas al infinito*" (BOVER, 1845, p. 102).

¹¹³⁷ Vid. los biscuits de Volpato del Museo Civico de Bassano del Grappa (Inv. 1445) en D'AGLIANO – MELEGATI, 2008, p. 243, nº 109.

¹¹³⁸ La escultura de yeso se conserva actualmente en l'Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears (MONTANER-ROSSELLÓ, 2014, p. 144-146, nº 121 bis).

¹¹³⁹ Fotografía datada en el año 1927 tomada en la parte superior de la escalinata de los jardines de Raixa. Cliché 2510 del Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

¹¹⁴⁰ GABORIT, 1985, p. 26.

¹¹⁴¹ Como uno de tantos ejemplos, citaremos el grupo escultórico *La Géographie et l'Astronomie* de Félix Lecomte datada el año 1778 y conservada en Waddesdon Manor, Aylesbury, Buckinghamshire (SCHERF, p. 205, Fig. 10).

¹¹⁴² RICHTER, 1970, p. 53, Fig. 215, 462.

¹¹⁴³ Papeletas de principios del siglo XX. Arch. R.A. 422-1/5 en AZCÚE BREA, 1994, p. 302.

76. CABEZA DE EROS (LÁM. L, 3-4)

MODELOS: Copias romanas de época antoniniana de un original griego del siglo IV a.C.

ESCULTURA DEL AÑO 1805

Mármol blanco de grano fino .

Altura: 37 cm; ancho: h. 29 cm; profundidad: h. 22 cm; diámetro base: 18'5 cm; altura base: 12 cm.

(Inventario nº 36); (Inv. Bover nº 52).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Perfecto estado.

Copia de la testa del Eros “de Centocelle”.¹¹⁴⁴ El ejemplar de Roma, hallado en el siglo XVIII y conservado en los Museos Vaticanos es una de las más conocidas réplicas romanas de época antoniniana de un modelo del arte griego del siglo IV a.C. que representa a Eros como un joven adolescente, desnudo y alado en posición de *contrapposto*, asiendo el carcaj con la mano izquierda, mientras estira el brazo contrario siguiendo la trayectoria de éste con la mirada, que acompaña con una leve inclinación de la cabeza.¹¹⁴⁵

Este tipo iconográfico gozó de gran fama en el período romano, como así dan fe las numerosas réplicas existentes en Nápoles, San Petersburgo, Turín, Budapest, Copenhague o Boston.¹¹⁴⁶ El Eros de Centocelle, atribuido a Praxíteles por algunos estudiosos¹¹⁴⁷, habría representado a la joven divinidad en el momento del aterrizaje, tras uno de sus usuales vuelos, garantizando una posición estable, mediante la extensión de los brazos y el repliegue de las alas¹¹⁴⁸.

En el ejemplar neoclásico de Mallorca se reproduce con exactitud compositiva la testa de la escultura vaticana. En sendas cabezas el cabello se compone por mechones bien definidos, separados mediante profundas acanaladuras. Estos se encuentran dispuestos a partir de una raya central y caen a varios niveles en forma de ensortijados rizos, unos más cortos sobre la zona occipital del cráneo y otros más largos sobre los hombros y la espalda. Un recogido corona la frente, mientras pequeños tirabuzones enmarcan un rostro juvenil de delicadas facciones, que adopta un gesto taciturno. No obstante, estilísticamente, la cabeza de la colección Despuig peca de excesiva dureza en los rasgos, muestra una nariz más prismática que la del

¹¹⁴⁴ HÜBNER, 1862, p. 302, nº 747.

¹¹⁴⁵ Vid. ejemplar del Museo Nazionale de Nápoles, conservado de manera íntegra (LIMC, II s.v. Eros, p. 61, nº 79b; GEOMINY, 2004, Lám. 263 a-b).

¹¹⁴⁶ Vid. Eroles praxitelianos (LIMC, II, s.v. Eros, p. 862-863).

¹¹⁴⁷ Vid. GEOMINY, 2004, p. 295-296.

¹¹⁴⁸ CORSO, 2004, p. 270-275.

ejemplar romano, así como los ojos más alargados y una menor profundidad bajo la zona ciliar. No se ha trabajado el efectismo del claroscuro en párpados y boca, hecho que contribuye, en la escultura vaticana, a acentuar la actitud melancólica y afligida, que no llega a conseguirse en el ejemplar de Mallorca.

En su catálogo, Bover atribuye la autoría de esta pieza al escultor neoclásico Pascual Cortés¹¹⁴⁹ y fija su ejecución en el año 1805.¹¹⁵⁰ El Eros de Centocelle fue un modelo muy copiado durante el Neoclasicismo. A menudo, los pensionados en Roma, visitaban las famosas colecciones de arte clásico de la ciudad, en la que el Museo Pío-Clementino resultaba una cita ineludible. La copia del “genio griego”¹¹⁵¹ queda atestiguada en las obras de otros escultores de origen español, como Antoni Solà o Damià Campeny, que al igual que Cortés, gozaron de una beca para estudiar de cerca la Antigüedad y perfeccionar su arte en la Ciudad Eterna, núcleo integrante de las más prestigiosas colecciones y talleres de los artistas más cualificados del momento, en el que el mercado anticuario y neoclásico fluía con incesante actividad.

La obra de Campeny, comparte, además, con la de Cortés el mismo formato, una copia de la testa sobre peana de base circular. La reproducción de una parte de una escultura, como sucede en este caso, también era un hecho habitual en esta época. Muchas de las réplicas de las *opera nobilia* de la Antigüedad se llevaban a cabo durante la estancia en Roma y se enviaban como comprobante de los avances realizados por los pensionados a sus respectivos organismos de mecenazgo, por lo que relieves y bustos resultaban los formatos más manejables y de menor dificultad.

¹¹⁴⁹ BOVER, 1845, p. 100, nº 52.

¹¹⁵⁰ El carácter ideal de la escultura de Mallorca y su filiación respecto al modelo del Vaticano descartan cualquier indicio retratístico y rebaten, por tanto, la conjetura de Bover, quien lo consideraba un retrato de Francisca Sastre, oriunda de Bunyola, ciudad mallorquina donde se encontraba la finca de Raixa (BOVER, 1845, p. 100, nº 52).

¹¹⁵¹ Las copias del Eros de Centocelle se catalogaron con diversas referencias, entre las que resultaba habitual proceder a su indentificación como la de un genio (vid. “genio griego” en el caso de Antoni Solà o “genio del Capitolio” en el de Campeny en RIERA, 2009, p.5 y CID, 1998, p. 163-164, respectivamente).

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

D. CRIATURAS MITOLÓGICAS

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

77. SILENO CABALGANDO ODRE (LÁM. LI, 1-3)

ESCULTURA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 44 cm; ancho: h. 24 cm; profundidad: h. 38 cm

(Inventario nº 193); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Sileno carente de cabeza, brazos y piernas desde las rodillas. Ligeras marcas de oxidación en la zona posterior del manto y base del odre. La erosión ha afectado a todo el conjunto escultórico.

Conjunto escultórico conformado por un sileno cabalgando un odre. El *daimon* dionisiaco puede ser reconocido por la robusta morfología, la grasa abdominal acumulada, así como la falta de tersura acaecida en el conjunto del torso, en que destaca la protuberante y lánguida zona pectoral, así como la excesiva tripa.¹¹⁵² Pese a la pérdida de la testa y las extremidades, aún se perciben los mechones ondulantes de la larga barba que caracteriza al personaje, así como el manto que envuelve la cintura y cubre los genitales y queda recogido por la parte anterior de ambos muslos, cayendo sus extremos a sendos lados del cuero cáprido contenedor de vino, como si se tratase de la grupa de un animal.

En lo que respecta al tipo iconográfico, el ejemplar de Mallorca parte de los modelos tardohelenísticos y encuentra su paralelo más cercano en el Sileno cabalgando un odre de la Casa della Fortuna de Pompeya¹¹⁵³ a juzgar por la posición y las proporciones existentes entre la bota y la criatura dionisiaca, cuya altura máxima no rebasa la cintura del sileno. Al igual que la escultura pompeyana, el ejemplar de la colección Despuig muestra un orificio en la boca del contenedor de cuero que habría servido como caño de una fuente. Otras esculturas aún íntegras en mayor medida, como dos silenos del mismo tipo conservados en el Museo Nazionale de Nápoles¹¹⁵⁴ resuelven la posición de los brazos, asentados sobre sendos codos, y las manos que agarran los extremos del corambre.

Si bien este tipo escultórico resultó frecuente en Pompeya y sus inmediaciones, la presencia de ligeras abrasiones y la relación que establece con otras de las esculturas de la colección¹¹⁵⁵, podrían remitir a la campaña arqueológica de Ariccia llevada a cabo en abril de 1791¹¹⁵⁶, reforzando la hipótesis de una *villa* romana como contexto

¹¹⁵² LIMC, VIII, s.v. Silenoi, p. 1108 ss.

¹¹⁵³ DWYER, 1982, p. 77, pl. XXXI, Fig. 116.

¹¹⁵⁴ MNA inv. 6327 de 0,33 m de altura y MNA inv. 5015 de 0,39 m de altura y procedente de la *Villa dei Papiri* (DWYER, 1982, Lám. L, Figs. 200 y 201).

¹¹⁵⁵ Vid. esculturas de *erotes* cabalgantes (nº 69, nº 70 y nº 71).

¹¹⁵⁶ LUCIDI, 1796, p. 226.

original en el que este tipo de esculturas, procedentes del tardohelenismo y despojadas ya de su originario significado religioso, adquirirían en época romana un papel meramente ornamental en lugares destinados al *otium*, ya fueran de carácter público, como baños y jardines, o privados, como los peristilos o termas de las *villae*.¹¹⁵⁷

En lo que respecta a la datación de la pieza, pese a la falta de más ejemplares de escultura exenta de cronología detallada, así como la perseverancia de la temática dionisiaca en los programas iconográficos de las *villae* durante todo el Imperio Romano, el resalte de las redondeces corporales y la piel carnosa, junto al trabajo del plegado, de aspecto pesado, caracterizado por las anchas perforaciones acanaladas, así como los golpecitos de trépano acontecidos en el perfil izquierdo podrían indicar una datación de finales de época adrianea – inicios de la antoniniana.

¹¹⁵⁷ BAENA DEL ALCÁZAR, 1993, p. 47-56.

78. FRAGMENTO DE EXTREMIDAD ANGUÍPEDA (LÁM. LI, 4)

MODELOS: ESCULTURA HELENÍSTICA

ESCULTURA ROMANA IMPERIAL

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón.

Altura: 21 cm; ancho: h. 40 cm; profundidad: h. 18 cm

(Inventario nº 154); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Superficie erosionada.

Fragmento de extremidad anguípoda correspondiente a la fracción en torsión de dicha extremidad. A juzgar por la sección cilíndrica y las aletas que aparecen en su superficie, una dorsal a modo de abanico indicada mediante un bajo relieve y dos grandes aletas pectorales, trabajadas en medio relieve, que se enroscan sobre sí mismas, podría tratarse de una criatura marina como un tritón, un ictiocentauro o un hipocampo.

Aunque, en la Antigüedad, Tritón¹¹⁵⁸ estaba considerado como una divinidad que habitaba en el fondo del mar, cuyos progenitores eran Poseidón y Anfitrite, que alteraba el oleaje al antojo del soplo de su enroscada caracola, también fueron muchas las representaciones de tritones¹¹⁵⁹ en el sentido más genérico, como parte integrante del *thiasos* marino, sirviendo de tiro¹¹⁶⁰ o de montura a las Nereidas e incluso a la propia Afrodita¹¹⁶¹. Estos seres, probablemente de origen oriental, poseían un aspecto monstruoso, fruto de su naturaleza híbrida, mitad humano y mitad pez. Desde finales del siglo VII a.C. se fijó el tipo iconográfico que lo representaba con un busto humano erguido sobre una cola serpentiforme con aletas o escamas más o menos elaboradas y, aunque en principio, aparecía barbado y ataviado con un pequeño *chiton* de mangas, a partir del siglo IV a.C. su semblante se torna el de un joven imberbe con el torso desnudo. No obstante, si las representaciones de tritones fueron abundantes en la cerámica griega, será entre los siglos II a.C. y el siglo IV d.C. cuando se encuentre con frecuencia en soportes más variados, tales como la escultura de bulto redondo, los relieves funerarios¹¹⁶² o las pinturas y mosaicos. Este tipo de representaciones eran típicas en los programas ornamentales de las fuentes

¹¹⁵⁸ LIMC, s.v. Triton, p. 68-73.

¹¹⁵⁹ LIMC, s.v. Tritones, p. 73-85.

¹¹⁶⁰ En época romana podía tirar del carro de una divinidad o de un emperador como vemos en el camafeo de onyx del Kunshistorische Museum de Viena en que cuatro tritones tiran del carro triunfal de Augusto (LIMC, s.v. Tritones, p. 78, nº 62).

¹¹⁶¹ Desde el siglo II a.C. (LIMC, s.v. Tritones, p. 85).

¹¹⁶² En el contexto funerario se relacionaban con el viaje del difunto al más allá (LIMC, s.v. Tritones, p. 85).

tanto en las *villae* como en los espacios públicos.¹¹⁶³ Una de las representaciones escultóricas más destacadas es el Tritón de la Ny Carlsberg Glyptotek.¹¹⁶⁴ También pueden destacarse las representaciones de Tritón llevándose a una nereida de los Museos Vaticanos o la de Tritón llevando un Papposileno del Museo del Louvre.¹¹⁶⁵

A pesar del parecido entre la escultura de Mallorca y los paralelos aducidos, al tratarse el ejemplar aquí analizado de un fragmento, además de la posibilidad de que fuera parte de la escultura de un tritón, no deben descartarse, como ya se ha apuntado, otras posibilidades como la del ictiocentauro o el hipocampo¹¹⁶⁶, siendo estas criaturas también poseedoras de extremidades anguipedas. En este sentido, puede traerse también a colación el conjunto escultórico conformado por una nereida cabalgando un hipocampo hallado en la Villa de Cynthia en Tívoli, conservada actualmente en los Museos Vaticanos.¹¹⁶⁷

La exigüidad del fragmento conservado en Mallorca impide concretar una datación fehaciente, aunque la temática del mismo podría relacionarlo con la *villa* excavada por Despuig en Raixa.

¹¹⁶³ MOLTESEN, 2002, p. 302-303.

¹¹⁶⁴ MOLTESEN, 2002, p. 302-304.

¹¹⁶⁵ BIEBER, 1981, Fig. 640 y 641, respectivamente.

¹¹⁶⁶ LIMC, s.v. Hippokampos. p. 634-637.

¹¹⁶⁷ NEUDECKER, 1988, p. 237, nº 68.12.

79. HERMAFRODITOS (LÁM. LII, 1-4)

MODELOS: PROTOTIPOS DEL SIGLO IV a.C. A TRAVÉS DE LA ESTATUARIA ROMANA
 ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino con pátina marrón, mármol blanco de grano fino con veteado gris y mármol blanco de grano fino.

Altura: 118 cm; ancho: h. 51 cm; profundidad: h. 29 cm

(Inventario nº 16); (Inv. Bover nº 16).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Torso de superficie bastante deteriorada con concreciones y manchas oscuras debidas, quizás, a la aplicación de algún tipo de barniz. Se han añadido fragmentos alrededor de la zona abdominal y dorsal y sendos pechos femeninos. Al torso se le ha unido una base compuesta por un tronco arbóreo y las extremidades inferiores. Probablemente, en la restauración para la puesta a punto del museo de Raixa, además de las restauraciones arriba explicitadas, se completó con la testa y ambos brazos.

La escultura identificada por Bover como Adagious¹¹⁶⁸ es en realidad un *pasticcio* de varios fragmentos inconexos unidos bajo una nueva apariencia que dan como resultado la figura de lo que se interpreta como un Hermafroditos.¹¹⁶⁹

A partir de un torso moderno, probablemente maltratado para conseguir un aspecto semejante al de una pieza procedente de una excavación, se acopló una base compuesta por sendas extremidades inferiores y un tronco arbóreo hasta la altura de la cadera. El tipo de mármol empleado resulta, en este caso, más veteado, aunque la aplicación de barnices o sustancias abrasivas ha tendido a homogeneizar la superficie de ambas partes. Mientras el torso reproduce el esquema iconográfico de un Apolo Lykeios¹¹⁷⁰, a juzgar por la posición del nacimiento del brazo derecho, que causa la hiperextensión del intercostal correspondiente, el lagarto que trepa por la corteza arbórea induce a pensar en el tipo iconográfico de Apolo Sauroktonos¹¹⁷¹ como modelo de inspiración para las extremidades inferiores, aunque las copias romanas del bronce perdido de Praxíteles nos hablan de un Apolo adolescente a punto de cazar un pequeño lagarto que reptaba por el tronco dispuesto a su izquierda. Además de la diferencia de material existente entre ambas partes, la profunda hendidura abierta entre la zona superior de la pierna derecha y el tronco arbóreo no se explica sin haber concebido ambas partes por separado. Cabría la posibilidad de haber creado las extremidades inferiores para completar el fragmento del torso con el que era uno de los atributos apolíneos más frecuentes, el lagarto, observado en los ejemplos de Apolo Sauroktonos y colocado en sustitución de la serpiente Pitón que acompaña a algunas

¹¹⁶⁸ BOVER, 1845, p. 82, nº 16.

¹¹⁶⁹ HÜBNER, p. 296, nº 711.

¹¹⁷⁰ LIMC, II, s.v. Apollon/Apollo, p. 193, nº 39.

¹¹⁷¹ LIMC, II, s.v. Apollon/Apollo, p. 191.

de las representaciones romanas del Lykeios.¹¹⁷² Esta es una opción plausible dada la similitud de proporciones entre ambos fragmentos, datados en el entorno de finales del siglo XVIII – inicios del siglo XIX, a juzgar por las fechas de creación de la colección. A diferencia de los ejemplares antiguos de Apolo Lykeios, el torso de Mallorca muestra una morfología blanda, sin atisbo de las *inscripciones* musculares y óseas y con una mala resolución de la curva originada en la cintura como fruto del desnivel de las caderas, mucho más pronunciada en las esculturas romanas.

La última intervención escultórica se habría producido para la puesta a punto del museo de Raixa, a juzgar por las características estilísticas coincidentes con el resto de restauraciones acometidas con tal propósito¹¹⁷³, y habrían convertido la escultura en un Hermafroditos añadiéndole los pechos femeninos. Se habrían completado, entonces, algunos fragmentos en la zona abdominal y dorsal, el brazo derecho, estirado y flexionado, cuya mano pasa tras la cabeza imitando el gesto de Apolo Lykeios y también el de Hermafroditos, aunque en este caso con el brazo contrario¹¹⁷⁴, el brazo izquierdo que cubre con pudor los pechos y, por último, la testa, réplica del Eros de Centocelle de Praxíteles¹¹⁷⁵, cuya copia romana más célebre se halla en los Museos Vaticanos y de la cual existía ya en Raixa la réplica del escultor neoclásico Pascual Cortés (nº 76).

¹¹⁷² Cfr. con LIMC, II, s.v. Apollon/Apollo, p. 184, 39 f.

¹¹⁷³ Vid. p. 310 ss.

¹¹⁷⁴ LIMC V, s.v. Hermaphrodites, p. 190-191 12 a y 12 c.

¹¹⁷⁵ LIMC, IV, s.v. Eros, p. 862-863, nº 79 b; CORSO, 2004, p. 270-275.

80. HERMAFRODITA DURMIENTE (LÁM. LIII, 1-3)

MODELOS: SIGLO II

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 12,5 cm; ancho: h. 49 cm; profundidad: h. 26 cm

(Inventario nº 60); (Inv. Bover nº 14).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fractura a media altura de la tibia izquierda, así como daños en los extremos de las falanges del pie izquierdo.

Escultura moderna¹¹⁷⁶ que representa, a pequeña escala, al *Hermafrodita durmiente* de la colección Borghese, actualmente en el Louvre¹¹⁷⁷. Este tipo escultórico fue uno de los más frecuentes, ya en la Antigüedad, de Hermafroditos, el hijo de Afrodita y Hermes que ostentaba una doble naturaleza, femenina y masculina, en virtud de su unión con la ninfa Salmacis, acontecida durante su periplo por Caria. De él existen seis réplicas romanas, además de varios fragmentos, que se creen fundamentados en el bronce *Hermaphroditus nobilis* del escultor helenístico Polikles¹¹⁷⁸, de los cuales, el ejemplar Borghese es el más conocido.¹¹⁷⁹ El personaje mitológico reposa boca abajo en una posición zigzagueante que hace evidentes sus atributos sexuales, pechos femeninos y falo erguido, mientras vuelve la cabeza en sentido contrario recostándola sobre el brazo derecho flexionado. Los ropajes sobre los que yace la figura se han enredado, mientras tanto, entre las piernas y el brazo izquierdo, aludiendo al movimiento sobrevenido durante el descanso. El peinado se articula alrededor de una trenza que marca la raya central, mientras el cabello deja despejadas las sienes, quedando enrollado y recogido en un moño a la altura de la nuca del que escapan algunos pequeños tirabuzones.

La escultura del Louvre, descubierta en Roma cerca de las Termas de Diocleciano, se convirtió en una de las obras más admiradas durante los siglos XVII y XVIII.¹¹⁸⁰ Para ella, el cardenal Scipione Borghese, encargó al celeberrimo escultor barroco Gian Lorenzo Bernini, la consecución de un colchón con capitoné que completara la escultura en el año 1619.¹¹⁸¹ El éxito del Hermafrodita hizo que se convirtiera en una

¹¹⁷⁶ Bover la describe como "*Estatua moderna, copia de la Antigua que hay en el museo de Londres (...)*" y la sitúa en el Gabinete de Raixa (BOVER, 1845, p. 119, nº 14); HÜBNER, 1862, p. 308, nº 815.

¹¹⁷⁷ Inv. MA 231 (KALVERAM, 1995, p. 231-232, nº 134, Fig. 116-117).

¹¹⁷⁸ PLINIO, XXXIV, 80.

¹¹⁷⁹ LIMC, V, s.v. Hermaphroditos, p. 277.

¹¹⁸⁰ HASKELL-PENNY, 1990, p. 258.

¹¹⁸¹ Hallado el año 1608 en los jardines de los monjes carmelitas, Pietro Santi Bartoli narra como "*Nell'Orto de'frati della Vittoria, nel piantarsi una spalliera, vi fu trovato il bellissimo Ermafrodito di*

de las obras más imitadas tanto fielmente en cuanto a las dimensiones originales, como en un tamaño más pequeño y, por ende, más asequible y adecuado para todo tipo de gabinete.¹¹⁸² Otros ejemplos de réplicas del Hermafrodita a escala reducida son las esculturas de Delvaux ejecutada el año 1730¹¹⁸³ o la del anónimo neoclásico conservada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.¹¹⁸⁴

Borghese, che per averlo il card. Scipione fece la facciata della detta chiesa" (KALVERAM, 1995, p. 231-232, nº 134).

¹¹⁸² Las reproducciones a escala reducida se realizaban, además de en mármol (vid. notas 1183 y 1184), en materiales como bronce o marfil. En este sentido pueden traerse a colación las copias de bronce de los talleres de Zoffoli y Righetti de finales del siglo XVIII (HASKELL-PENNY, 1990, p. 258-259).

¹¹⁸³ JACOBS, 1999, p. 249-250, S 36.

¹¹⁸⁴ AZCÚE BREA, 1994, p. 355, E-227.

81 y 82. MASCARONES DE MEDUSA (LÁM. LIV, 1-2)

MODELOS: COPIA TARDOHELENÍSTICA O AUGUSTEA DE ORIGINAL BRONCÍNEO DEL SIGLO V a.C.- IV a.C.

ESCULTURAS DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino.

Nº 95

Altura: 40 cm; ancho: h. 46 cm; profundidad: h. 16 cm

Nº 98

Altura: 37 cm; ancho: h. 44 cm; profundidad: h. 22 cm

(Inventario nº 95 y nº 98); (Inv. Bover nº 70 y nº 82).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La pieza nº 81 ha perdido varios centímetros del extremo de la serpiente derecha, así como presenta una muesca en el filo del ala derecha a media altura. El mascarón nº 82 se encuentra en perfecto estado.

Pareja de mascarones neoclásicos¹¹⁸⁵ que copian la célebre Medusa Rondanini conservada en la Gliptoteca de Múnich¹¹⁸⁶. Estas máscaras, al igual que su modelo, ofrecen una visión frontal y mayor que el natural de la Gorgona decapitada por Perseo y ofrecida, posteriormente, a la diosa Atenea, cuya función apotropaica petrificaba a cualquiera que la mirara. Aunque durante los períodos arcaico y clásico se la representaba con el llamado “tipo grotesco”, acentuando su monstruosidad: cara redonda en la que sobresalen ojos saltones, afilados colmillos, cabello compuesto por agitadas sierpes y una obscena gestualidad sacando la lengua fuera de la boca; durante la época helenística se generalizó el “tipo bello” con una expresividad cargada de *pathos* o con el aspecto calmado que muestra la Medusa Rondanini, en la que la naturaleza demoniaca se ha visto reducida a la boca entreabierta en la que puede apreciarse la dentadura, las grandes y salientes órbitas oculares, así como las culebras que enmarcan su rostro anudándose bajo el mentón y asoman la cabeza bajo las alas en lo alto de la testa.¹¹⁸⁷

No existe unanimidad respecto a la datación y al origen del arquetipo del cual parte la pieza de la Gliptoteca de Múnich. Una parte de la crítica, entre los que se encuentra Buschor¹¹⁸⁸ lo sitúa en el siglo V a.C. atribuyéndose a diversos autores entre los que

¹¹⁸⁵ BOVER, 1845, p. 105 y 109, nº 70 y 82; HÜBNER, 1862, p. 304-305, nº 765 y 777.

¹¹⁸⁶ La máscara de Medusa conservada en la Gliptoteca de Múnich (Inv. 252) fue comprada por el entonces príncipe de Baviera y más tarde rey Ludwig I (1786-1868) a los herederos del Marqués de Rondanini durante su Grand Tour por Italia (LIMC, IV, s.v. Gorgones Romanae, p. 347-348; VIERNEISEL-SCHLÖRB, 1979, p. 62-67, Fig. 31-35).

¹¹⁸⁷ LIMC, IV, s.v. Gorgones Romanae, p. 360.

¹¹⁸⁸ BUSCHOR, 1958.

destacan Crésilas, Mirón o el propio Fidias; otros historiadores como Belson¹¹⁸⁹ creen que se trata de una copia del *gorgoneion* que ofreció Antíoco IV a la Acrópolis de Atenas ca. 170 a.C., mientras Zanker se decanta por clasificarla como una obra clasicista realizada en época adrianea.¹¹⁹⁰

Las máscaras de la Colección Despuig, ofrecen, con pequeñas variantes, una copia casi exacta de la famosa Gorgona. Es la pieza nº 82 la que más se acerca al modelo de Múnich, por las dimensiones y por haber mantenido lisa la superficie de las serpientes que envuelven la cabeza. Contrariamente, en la máscara nº 81 se han detallado las escamas que conforman la piel del animal, acercándola más a la Medusa Biadelli, conservada actualmente en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhage, sobre la que también existen dudas sobre su antigüedad¹¹⁹¹. La diferencia en la articulación del cabello respecto a la Medusa del museo bávaro, resulta equiparable entre los dos ejemplares de Mallorca, en los cuales, aunque se repite volumétricamente el modelo antiguo, el artífice ha procedido a delimitar de manera ordenada toda la superficie capilar con abundantes y paralelas incisiones en un estilo acorde a la época en la que trabajaba y lejano a los profundos canales surgidos de la profusa utilización del trépano que muestra el prototipo original. Otros ejemplares coetáneos también evidencian variaciones similares tales como la incorporación de la superficie escamada de las culebras o un tratamiento estilístico neoclásico en el tratamiento del cabello. Tráigase a colación en este sentido la máscara del Museo del Prado¹¹⁹².

La Medusa Rondanini fue ampliamente reproducida ya en la Antigüedad y recuperó este éxito en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente, tras la visita a Roma de Goethe.¹¹⁹³ El literato alemán publicó, a modo de diario de viaje, el periplo que le llevó a Italia el año 1786 y en el que el día de Navidad describe el descubrimiento de la inefable máscara de Medusa a la cual atribuye *“un noble y bello rostro de mayor tamaño que el natural en el que se representa con indescriptible perfección la angustiosa rigidez de la muerte”*. Goethe, a continuación, dice poseer una copia en yeso, aunque apostilla la falta de nobleza y colorismo innatos del mármol.¹¹⁹⁴ Como él, otros también sucumbieron a la perversa belleza de Medusa y encargaron réplicas de la misma. Buschor¹¹⁹⁵ atestiguó el año 1958, además de los dos ejemplares de Mallorca, otras cuatro reproducciones modernas de la máscara del Palazzo Rondanini en Nápoles, París, Londres y Copenhague, a las que podemos sumar la escultura del Prado¹¹⁹⁶. También en ella buscaron inspiración artistas de la talla de Canova

¹¹⁸⁹ BELSON, 1980.

¹¹⁹⁰ Para más información sobre el debate cronológico vid. BELSON, 1980 y LIMC, s.v. “Gorgones Romanae”, p. 347-348.

¹¹⁹¹ PAUL, 1981, p. 158.

¹¹⁹² COPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 336-337, Inv. E-389.

¹¹⁹³ Durante el siglo XVIII, las réplicas de la Medusa Rondanini, constituyeron un objeto decorativo producido en masa (PAUL, 1981, p. 157-158).

¹¹⁹⁴ GOETHE, 2009, p. 168-169.

¹¹⁹⁵ BUSCHOR, 1958, p. 11.

¹¹⁹⁶ Vid. supra. nota 1192.

utilizándola como modelo para la testa que a modo de trofeo sostiene su Perseo triunfante (1797-1801, Roma, Musei Vaticani).¹¹⁹⁷

No existe documentación alguna que arroje indicios sobre la autoría de las máscaras de Mallorca. Existen pequeñas diferencias entre ambas, como una leve variación en las proporciones, ligeros cambios en la disposición de los mechones del cabello, así como la consecución de las serpientes, ya explicitada anteriormente, o el pedestal trapezoidal sobre el cual se sustentan sendos mascarones. En referencia a estos últimos, cabe señalar que mientras la escultura nº 81 se asienta sobre una pieza rectangular intermedia que reposa en el pedestal y éste muestra una superficie lisa quebrada tan sólo por dos molduras dispuestas en la parte superior e inferior de la misma, la máscara nº 82 se erige directamente sobre una base de superficie acanalada con una moldura superior decorada a base de ovas y hojitas de extremo puntiagudo en los ángulos. Estos cambios, no obstante, no constituyen prueba suficiente que indique una autoría diferenciada para ambas esculturas o dos probaturas sobre el mismo modelo de un mismo artífice.

¹¹⁹⁷REYERO, 1993, p. 85.

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

4. ESCULTURA *VARIA*

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

83. RELIEVE CON ESCENA DE SACRIFICIO (LÁM. LIV, 3)

RELIEVE DEL SIGLO I d.C. COMPLETADO EN EL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino con pátina rojiza reintegrado con mármol blanco.

Altura: 60 cm; ancho: h. 45 cm; profundidad: h. 9 cm

(Inventario nº 115); (Inv. Bover nº 76).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fragmento central original completado en el siglo XVIII-XIX en formato oval.

Bover cataloga la pieza como un bajo relieve antiguo,¹¹⁹⁸ mientras Hübner añade que se trata de un relieve votivo o sepulcral, cuya forma ovalada le fue conferida durante la restauración, así como data el fragmento original en época adrianea¹¹⁹⁹.

La parte con pátina rojiza de la pieza muestra en primer plano a una figura femenina con el brazo derecho extendido depositando frutos sobre un ara a modo de ofrenda y con la mano izquierda sosteniendo un *pyxis*. Tras ella, se intuye en un segundo plano, parte del cuerpo de otra figura femenina, cuyo manto o *palla* cubre la parte del cuerpo conservada, así como casi todo el brazo izquierdo, dejándose tan sólo a la vista la mano. La figura principal va vestida con túnica anudada con altocinto bajo el pecho y *palla*. Se observa un fragmento del tejido sobre el hombro izquierdo, de modo que se intuye que la mujer llevaba la cabeza cubierta, pudiendo indicar que se trate de una sacerdotisa o, incluso, una vestal. En este sentido pueden traerse a colación el relieve con escena de vestales de la Villa Albani de época claudia¹²⁰⁰ o el relieve con escena de sacrificio de los Museos Vaticanos en el que aparece una figura femenina velada, en posición similar, con un *pyxis* sujeto en una mano y con la otra dirigiéndose hacia el ara, también de época claudia.¹²⁰¹ El tipo de plegado, superficial y bastante plano, del relieve Despuig podría encajar también con una cronología en el entorno del siglo I d.C..

El fragmento debió completarse, probablemente, durante el siglo XVIII o como muy tarde, principios del XIX, a tenor de las fechas de creación de la colección, dotándolo de la forma ovalada actual y añadiendo la testa de la figura velada, el torso y la cabeza de perfil, peinada con un recogido bajo, de la figura en segundo plano y colocando a su lado una tercera figura de más corta edad, que sujeta con la mano derecha uno de los *pulvini* del altar, mientras con la otra agarra el brazo de la figura central desprendiéndose del gesto un lazo afectivo entre ambas.

¹¹⁹⁸ BOVER, 1845, p. 106-107, nº 76.

¹¹⁹⁹ HÜBNER, 1862, p. 304, nº 771.

¹²⁰⁰ Inv. 1010 (BoL, 1989-1998, I, p. 421-425, Lám. 234-235).

¹²⁰¹ Inv. 539. Datado por Koeppel en época adrianea-antoniniana (KOEPEL, 1986, p. 43-45, Fig. 25), Spinola apunta una cronología claudia (SPINOLA, 1996-2004, II, p. 15, nº 6, Fig. 1).

84. CASETÓN CON RELIEVE DE ÁGUILA (LÁM. LIV, 4)

ESCULTURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO II d.C.

Mármol blanco de grano fino con veta gris y pátina marrón.

Altura: 65 cm; ancho: h. 63 cm; profundidad: h. 13 cm.

(Inventario nº 112); (Inv. Bover nº 104).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Superficie bastante erosionada. Se conservan los agujeros de anclaje de la testa del águila en la superficie del mármol, donde debía insertarse de perfil mirando hacia la izquierda, y otro en el nacimiento del cuerpo. Se han añadido fragmentos en la parte superior de sendas alas y en el plumaje de las patas.

Bover se refiere a este relieve como parte de algún templo o sepulcro¹²⁰², mientras Hübner lo atribuye a algún edificio de época antoniniana¹²⁰³. En él se observa la representación de un águila de frente, con las alas desplegadas y las patas sobre una serie de finas ondulaciones referidas, probablemente, a los rayos jupiterianos¹²⁰⁴. La cabeza, pese a no haberse conservado, debía girar hacia la izquierda, a tenor de la posición del anclaje practicado en la superficie marmórea. El relieve se encuentra enmarcado en tres de sus lados por una moldura en forma de *Scherenkyma*, mientras que inferiormente, ésta se compone de una serie de rosetas.

El águila constituyó, durante el Imperio Romano, un tema recurrente en contextos del arte imperial y privado, como símbolo del apoteosis después de la muerte.¹²⁰⁵ Un ejemplo de ello lo constituye un pequeño relieve situado en el punto más alto del intradós del arco de triunfo del emperador Tito, en que éste asciende al cielo, a lomos del ave rapaz, para encontrarse con los dioses.¹²⁰⁶ Su representación, de frente y con las alas abiertas, también fue motivo frecuente en altares votivos¹²⁰⁷ y funerarios de personajes privados, especialmente durante la época flavia y la primera mitad del siglo II d.C..¹²⁰⁸

¹²⁰² BOVER, 1845, p. 114, nº 104.

¹²⁰³ HÜBNER, 1862, p. 307, nº 799.

¹²⁰⁴ TOYNBEE, 1976, p. 241.

¹²⁰⁵ TOYNBEE, 1976, p. 242.

¹²⁰⁶ Se trata del primer relieve en que el águila es utilizada como vehículo del apoteosis (NORMAN, 2009, p. 47, Fig. 6.5).

¹²⁰⁷ Los altares votivos con representaciones de águilas estaban, a menudo, dedicados a Júpiter (BELTRÁN FORTES, 1997, p. 134).

¹²⁰⁸ TOYNBEE, 1976, p. 242; BELTRÁN FORTES, 1997, p. 134. Ejemplo de ello lo constituyen los relieves de la urna funeraria de M. Burrius Felix, en que aparecen dos águilas agarrando una serpiente con las patas bajo un árbol de laurel (DAVIS, 2007, p. 77-79, nº 37) o la doble urna del Museo Archeologico de Venecia (Inv. 67 bis) en que dos águilas se hallan colocadas en las lunetas formadas por los festones con las alas extendidas (SINN, 1987, p. 149, Lám. 43 d), entre otros.

Las dimensiones de la pieza de Mallorca podrían indicar una procedencia funeraria, como parte de algún monumento de índole sepulcral. En este sentido, puede traerse a colación el relieve de la Villa Albani con representación de un águila flanqueada por una serpiente y un conejo bajo dos plantas de laurel enmarcados por una moldura en forma de *Blattkyma*.¹²⁰⁹ No obstante, tampoco puede descartarse la hipótesis de que se trate de parte de la decoración de un monumento público o conmemorativo. De tal manera, es ilustrativo el relieve de un águila sosteniendo un haz de rayos con las patas en una cornisa datada en época de Gordiano y relacionada con un arco de triunfo, conservado en el Museo Nazionale Romano.¹²¹⁰

Desde un punto de vista estilístico, la profusa utilización del trépano observada en el plumaje del ave, formando profundos canales en las plumas remeras, apuntan a un trabajo de la segunda mitad del siglo II d.C. Por otro lado, la disposición desordenada del plumón del pecho y de la parte conservada en la pata derecha, encuentran parangón en la representación de un águila flanqueada por guirnaldas de un sarcófago de Nikopolis datado en la misma época.¹²¹¹

¹²⁰⁹ El relieve Albani (Inv. 896) mide 79 cm de altura y se ha puesto en relación con el ámbito sepulcral (BOL, 1989-1998, I, p. 56-59, nº 12, Lám. 16).

¹²¹⁰ Inv. 108391 (MNR, I/8, p. 88-92, Fig. II, 17).

¹²¹¹ Vid. KOCH-SICHTERMANN, 1982, p. 396-397, nº 396.

85, 86, 87, 88, 89 Y 90. RELIEVES NEOCLÁSICOS (LÁM. LV, 1-6)

MODELOS: ESCULTURA ROMANA DE ÉPOCA IMPERIAL

RELIEVES DEL SIGLO XVIII-XIX.

Mármol blanco de grano fino con veteado gris (Inv. 111, 118, 119, 120 y 121) y mármol blanco de grano fino y mármol rojo (Inv. 114).

Inv. nº 111

Diámetro: 20 cm; profundidad: 6,5 cm

Inv. nº 114

Altura: 30,6 cm; ancho: 36,8 cm; profundidad: 2,2 cm

Inv. nº 118

Diámetro: 20 cm; profundidad: 5,5 cm

Inv. nº 119

Altura: 25 cm; ancho: 20 cm; profundidad: 2 cm

Inv. 120

Diámetro: 14,5 cm; profundidad: 3 cm

Inv. 121

Altura: 26,5 cm; ancho: 18,5 cm; profundidad: 2,5 cm

(Inventario nº 111, 114, 118, 119, 120 y 121); (Inv. Bover nº 80, 93, 73, 72, 74 y 79).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Perfecto estado a excepción de la pieza nº 121, la cual muestra roturas en el perfil derecho.

Este conjunto de relieves neoclásicos de pequeñas dimensiones está conformado por tres bajo-relieves en forma de medallón (nº 85, 87 y 89), dos efigies laureadas de perfil también trabajadas en bajo-relieve (nº 88 y 90) y un medio-relieve de un macho cabrío recostado sobre una base rocosa, ejecutado en mármol de color rojo sobre un medallón de mármol blanco, ovalado y moldurado (nº 86).

Las piezas nº 85 y 87 representan a dos personajes femeninos, vistos de perfil, probablemente de naturaleza regia o divina, a tenor de la *estefané* lucida en ambos casos. Sendas efigies llevan el cabello recogido en un moño bajo que tapa la parte superior de las aurículas de las orejas. Se diferencian en la estructura del tocado, que en la nº 85 se enrolla en dos vueltas y deja sueltos un par de mechones sobre la nuca, mientras en la nº 87 el cabello queda recogido totalmente y el moño adquiere forma de castaña. La diadema de la nº 85 muestra un grosor mayor en la zona central que la de la nº 87, de corte más regular y, en lo que respecta a la vestimenta, mientras la nº 85 porta lo que podría ser la parte superior de una *palla*, la nº 87 lleva un *paludamentum* rematado con flecos y sostenido por una fíbula discoidal. En lo que atañe a los rasgos fisionómicos, mientras la pieza nº 87 presenta unas facciones muy idealizadas, la nº

85 exhibe una nariz de un perfil más aguileño, así como acumulaciones de grasa bajo los párpados inferiores y el mentón que le otorgan un carácter más restratístico. El medallón nº 85 es descrito por Bover como *“Bajo relieve antiguo de matrona romana”*¹²¹², mientras del nº 87 apunta que se trata de un *“Bajo relieve de mármol antiguo, que representa á una emperatriz”*¹²¹³. Hübner los agrupa junto al relieve de Vespasiano (nº 89), los otros dos laureados con el perfil recortado (nº 88 y 90) y otro de Galba, desaparecido en fecha indeterminada¹²¹⁴, como pequeños relieves modernos de escaso mérito artístico.¹²¹⁵

El medallón de Vespasiano¹²¹⁶, identificado por la leyenda incisa en el costado izquierdo, se asemeja estilísticamente a los relieves femeninos. Tanto la volumetría de los rostros, como el fino cincelado del cabello y el acabado muy pulimentado del mármol, blanco, de grano fino, con veteado gris y recortado en forma de disco, los atribuye a un mismo artífice. El retrato de Vespasiano muestra las características fisonómicas del emperador flavio, como las arrugas en la frente y naso-labiales, la nariz de perfil aguileño o la acumulación de grasa bajo el mentón, un grueso cuello con líneas de expresión y el peinado con el cabello corto y profundas entradas. La láurea que corona la testa evidencia su carácter regio.

Los otros dos bajo-relieves de emperadores conservados en Bellver difieren estilísticamente de los tres ya definidos. Se trata de la pieza nº 88, identificada por Bover como *“bajo relieve antiguo del emperador Tiberio Claudio”* y la nº 90 descrita como *“bajo relieve de mármol antiguo, que representa á un César con láurea”*.¹²¹⁷ Poseen un perfil recortado que tan sólo alcanza hasta el nacimiento del cuello. La pieza nº 88 mira hacia la derecha, mientras la nº 90, lo hace en sentido izquierdo. La ejecución de los mismos es de peor calidad que los anteriores relieves y destacan en ellos unos rasgos fisonómicos pronunciados, la continuidad entre la línea de la frente y la nariz y la excesiva distancia del ojo respecto al tabique, en que se han destacado las pupilas y el iris. Ambos personajes llevan el cabello corto, trabajado en mechones diferenciados y portan una láurea coronando sus cabezas. El trabajo de estas piezas no resulta tan superficial en la talla de volúmenes como el de las tres anteriores y se ha ejecutado a base de profundas incisiones efectistas, así como se han efectuado numerosos agujeritos con el trépano, especialmente en la pieza nº 88, que otorgan un aspecto mal resuelto.

¹²¹² BOVER, 1845, p. 108, nº 80.

¹²¹³ BOVER, 1845, p. 106, nº 73.

¹²¹⁴ Información proporcionada por la conservadora del Museu d'Història de la Ciutat de Palma, Magdalena Rosselló.

¹²¹⁵ HÜBNER, 1862, p. 304 y 305, nº 767-769 y 774-776.

¹²¹⁶ BOVER, p. 106, nº 74.

¹²¹⁷ BOVER, p. 106, nº 72 y p. 108, nº 79.

El último relieve (Inv. nº 86) es descrito por Bover como un *“medallón de mármol blanco con un bajo relieve de un macho cabrío echado, en aptitud de levantarse: su figura es de piedra roja sin bruñir”*.¹²¹⁸ Hübner lo califica de trabajo insignificante.¹²¹⁹

Esta clase de relieves esculpidos en forma de medallón se popularizaron a partir del siglo XV y encontramos ejemplos hasta principios del XIX.¹²²⁰ Las primeras piezas de este tipo se basaban en las medallas antiguas y reproducían la serie suetoniana de los Doce Césares,¹²²¹ aunque en el siglo XVIII, se encuentran también ejemplos, como los medallones de Alejandro y Olimpia de Filippo Collino¹²²² realizados en mármol de Carrara, que copian esculturas de bulto redondo en formato de relieve. A tenor de la fechas de creación de la colección, lo más probable es que se trate de obras del siglo XVIII o inicios del XIX.

El pequeño tamaño las convertía en piezas de éxito asegurado en el comercio anticuario como recuerdo de los viajeros que realizaban el Grand Tour, y el formato de medallón resultaba idóneo para colgarlas en la pared o sobre el dintel de una puerta, como sucede en el caso del museo de Raixa, en que las fotografías más antiguas muestran estos relieves sobre la puerta que conectaba el Salón Principal al Gabinete.

¹²¹⁸ BOVER, p. 112, nº 93.

¹²¹⁹ HÜBNER, 1862, p. 306, nº 788.

¹²²⁰ Vid. numerosos ejemplos en el Museo del Prado (COPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 396 ss.).

¹²²¹ COPPEL ARÉIZAGA, 1998, p. 397.

¹²²² Relieves realizados en el año 1756 y conservados en el Palazzo Reale de Turín (Inv. nº SM 660 y SM 601) en BROOK-CURZI, 2010, p. 455, VII.3 a-b.

91. RELIEVE CON MÁSCARA FLANQUEADA POR GUIRNALDAS (LÁM. LVI, 1)

MODELOS: SIGLOS II Y III d.C.

ESCULTURA DEL SIGLO XVIII - XIX

Mármol blanco con veteado gris.

Altura: 33 cm; ancho: h. 186 cm; profundidad: h. 11 cm

(Inventario nº 160); (Inv. Bover no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Ligera erosión en los bordes de la placa. Mutilación nasal en la máscara central.

Placa rectangular moldurada con una representación relivaria moderna de guirnaldas centradas por una máscara que habría formado parte de la decoración del peristilo del zaguán de Raixa junto a algunas inscripciones.¹²²³

La composición la centra una máscara femenina de formas plenas, con el cabello rizado y distribuido a través de una raya central y con dos grandes mechones ondulados que sobresalen por encima de las orejas. La testa se halla enmarcada por una guirnalda vegetal de forma circular que se cierra en la base mediante una lazada. La flanquean otros dos festones, extendidos y repletos de frutos del bosque, como piñas o avellanas, que penden de unas circunferencias que simulan argollas, decoradas con *infulae* cuyos extremos se extienden por encima de la comba, así como en sentido descendente en forma zigzagueante.

La combinación de máscaras antropomorfas o carátulas con guirnaldas vegetales fue utilizada por los romanos en el contexto funerario.¹²²⁴ Los festones aludían a la fecundidad, así como a su renovación implícita.¹²²⁵ Las carátulas se ubicaban generalmente en las lunetas de las guirnaldas y no enmarcadas por una en forma circular, como ocurre en el relieve de Mallorca, pudiendo estar alternadas con *gorgoneia*, como por ejemplo muestra la caja sarcófaga del Getty Museum de Malibu¹²²⁶.

¹²²³ Al referirse al peristilo del zaguán, Bover describe como “*En este pórtico hay también varios relieves modernos (...)*” (BOVER, 1845, p. 73).

¹²²⁴ Encontramos urnas funerarias decoradas con guirnaldas ya en el siglo I d.C. (SINN, 1987, p. 56). Las representaciones de sarcófagos con decoración de guirnaldas se desarrolló durante los siglos II y III d.C.. Los festones se ubicaban, generalmente, en las cajas y podían combinarse con personajes que las sostenían, como *erotes* o *nikes*, así como asociados a bucráneos, águilas, rosetas, *gorgoneia*, máscaras o incluso con los bustos de los difuntos (Vid. KOCH-SICHTERMANN, 1982 p. 223 ss. y p. 499).

¹²²⁵ LIMC, IV, s.v. Gorgones Romanae, p. 361.

¹²²⁶ Decoración perteneciente al frontal del sarcófago (Inv. 72AA152), de taller asiático y datado en el siglo II d.C. (LIMC, IV, s.v. Gorgones Romanae, p.351, nº 73; KOCH-SICHTERMANN, 1982, p. 499, nº 480).

El relieve de Mallorca, aunque influido por la iconografía del ámbito sepulcral habría perdido totalmente el significado funerario para convertirse, posiblemente, en un motivo ornamental en un panel decorativo o, por ejemplo, a modo de dintel sobre un vano. A tenor de las fechas de creación de la colección, lo más probable es que la pieza fuera creada alrededor del siglo XVIII, principios del XIX. En este sentido, puede traerse a colación el relieve dieciochesco de J. B. Boudard con representación de máscara y guirnaldas vegetales sostenidas por dos *erotes*, que decora la zona superior de una puerta de la Grande Salle del Palazzo Ducale de Colorno.¹²²⁷

¹²²⁷ BAROCELLI, 1990, p. 193, Lám. 41.

92. URNA CINERARIA (LÁM. LVI, 2)

MODELOS: URNAS FUNERARIAS ROMANAS DE LOS SIGLOS I Y II d.C.

URNA DEL SIGLO XVIII-XIX

Mármol blanco de grano fino.

Altura: 32 cm; diámetro: 26 cm.

(Inventario nº 48); (Inv. Bover nº 19).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Fracturas bajo las asas y en el pie que advierten de la no pertenencia al cuerpo central del recipiente. La tapadera se habría perdido en el transcurso de la Guerra Civil.¹²²⁸

Bover sitúa el origen de esta urna cineraria en Ariccia, calificándola de *“uno de los objetos de más valía, que pueden encontrar los anticuarios en el museo de Raxa”*.¹²²⁹ Hübner considera la urna antigua, pero la inscripción epigráfica moderna.¹²³⁰ El CIL la recoge también como *urna marmorea antiqua, insignis inscriptione recens incisa*.¹²³¹ Pasqualini converge en esta interpretación y apunta que se trata de una urna anepígrafa modificada¹²³² y Soler la cataloga como una inscripción falsa¹²³³.

La urna se divide en tres fragmentos, trabajados independientemente. La base del cuerpo central muestra un cáliz en forma de hojas de acanto, mientras que el resto de la superficie está decorada con un bajo relieve en forma de ramas de olivo o de laurel, caracterizadas por las hojas oblongas y lanceoladas con algunas drupas alternadas. Centrada en la mitad superior y enmarcada por una *tabula ansata* moldurada, se halla la inscripción “CL. MARCELLO. PONT. QUI. REPRESSIS. CIVILIB. A. D. AUG. PATRVO. EXTERNISQ. ARMIS. IN. SIN. PACIS. DECESSERIT. SACRICOLAE. B. M. P” resaltada con minio¹²³⁴ e interpretada por Soler como *“Los que se ocupan de los sacrificios han colocado (esta urna) para el Pontífice Claudio Marcelo, que se lo merecía bien, el cual ha muerto en el seno de la paz, una vez apaciguadas las guerras civiles y las extranjeras por su tío paterno, el divino Augusto”*.¹²³⁵ Pasqualini ha querido ver en esta inscripción una relación con la vida de Despuig, interpretando el término “tío paterno” como el lazo entre el cardenal y su sobrino Juan, así como el comentario de las guerras civiles y la posterior paz, como una alusión a las vicisitudes acontecidas

¹²²⁸ SOLER, 2011, p. 56.

¹²²⁹ BOVER, 1845, p. 83, nº 19.

¹²³⁰ HÜBNER, 1862, p. 297, nº 714.

¹²³¹ Vid SOLER, 2011, p. 56.

¹²³² PASQUALINI, 2003, p. 306.

¹²³³ SOLER, 2011, p. 55-57.

¹²³⁴ Una fotografía del año 1932, realizada por J. Malberti, procedente del Archivo de Andreu Muntaner Darder muestra la rubricatura en un estado de conservación muy superior al actual (SOLER, 2011, p. 57).

¹²³⁵ SOLER, 2011, p. 55.

en la vida del mallorquín.¹²³⁶ Además, la autora considera que el texto podría haber sido creado por el padre Pou, hecho que es rebatido por A. Soler.¹²³⁷

La forma y el análisis estilístico llevan a conjeturar que se trata de un trabajo moderno y no de una reutilización de una urna antigua a la que se añadió una inscripción moderna.

Si bien las urnas de mármol fueron fabricadas casi exclusivamente en Roma desde la segunda mitad del siglo I a.C.¹²³⁸, tuvieron su momento de mayor auge durante el siglo I d.C., siendo adquiridas, especialmente, por esclavos y libertos ricos.¹²³⁹ La forma de jarrón, con medidas que oscilan alrededor de los 30-50 cm, como la que se observa en el caso de la pieza de la colección Despuig, se atestigua desde finales de la época augustea y adquiere su mayor auge especialmente a partir de la edad flavia.¹²⁴⁰ No obstante, los ejemplares antiguos toman una forma más ovoide que el ejemplar aquí estudiado, cuyos perfiles devienen casi rectos y culminan en una base demasiado abierta en comparación a las urnas romanas antiguas.¹²⁴¹

En lo que respecta a la decoración, los motivos vegetales resultaron dominantes durante los siglos I y II d.C..¹²⁴² La naturaleza, en calidad de morada de los difuntos, aparecía en forma de guirnaldas, ramas y zarcillos, representando el deseo de que el sepulcro estuviera rodeado de flores y del verdor de las plantas, convertidas en el dominio de pájaros e insectos. La representación de escenas idílicas, probablemente, manifestaba el deseo de los familiares del difunto de propiciar en el más allá una situación semejante.¹²⁴³ Si bien, desde un punto de vista iconográfico, el ejemplar de Bellver sí podría insertarse en la producción antigua, estilísticamente, la urna mallorquina presenta una gran divergencia entre el cuerpo, cuyo bajo y suave relieve remite a los trabajos del siglo I d.C.¹²⁴⁴, y la base del contenedor con cáliz en forma de hojas de acanto, en que se han practicado prolijamente perforaciones a golpe de trépano que encajan mejor en el siglo II d.C.. Esta extraña combinación, junto a la forma del recipiente, lleva a pensar que se trata de una pieza moderna. La boca y el pie, por su parte, también serían modernos, como así advierte la moldura lisa del pie, los motivos decorativos a base de medias hojas de la boca o el tipo de asas utilizadas, inusuales en las urnas antiguas.

¹²³⁶ PASQUALINI, 2003, p. 306.

¹²³⁷ SOLER, 2011, p. 56

¹²³⁸ SINN, 1987, p. 14 ss. y p. 22 ss.

¹²³⁹ SINN, 1987, p. 84, ss.

¹²⁴⁰ SINN, 1987, p. 23 ss.

¹²⁴¹ Cfr. con urna augustea de Newby Hall en Yorkshire (SINN, 1987, p. 94, nº 14), urna augustea del Museo Nazionale Romano (Sinn, 1987, p. 96, nº 20), urna tardoflavia de los Museos Vaticanos (SINN, 1987, p. 188, nº 407), urna de la primera mitad del siglo I d.C. de la Ny Carlsberg Glyptotek (ØSTERGAARD, 1996, p. 51, nº 18), urna tardoflavia de la Galleria degli Uffizi (ROMUALDI, 2006-2010, II, p. 228-233), urna del s. I-II d.C. del Museo Archeologico Nazionale de Nápoles (GASPARRI, 2009-2010, III, p. 127-128, nº 49), por ejemplo.

¹²⁴² KOCH-SICHTERMANN, 1982, p. 54.

¹²⁴³ SINN, 1987, p. 82.

¹²⁴⁴ ØSTERGAARD, 1996, p. 50, nº 17.

Roma habría vivido en los últimos decenios del siglo XVIII y el inicio de la siguiente centuria una verdadera “*vaso-mania*”, a tenor de las numerosas vasijas antiguas restauradas y creadas *ex novo*, como por ejemplo las del taller de Piranesi, que fueron adquiridas, en buena parte, por la clientela extranjera, especialmente inglesa, quien los consideraba objetos ideales para adornar las librerías o colocar en las paredes de las casas aristocráticas.¹²⁴⁵

¹²⁴⁵ BROOK-CURZI, 2010, p. 425.

93 Y 94. CRATERAS “TIPO MEDICI” Y “TIPO BORGHESE” (LÁM. LVII, 1-2)

MODELOS: SIGLO I a.C.

VASIJAS DEL SIGLO XVIII–XIX.

Mármol blanco de grano fino con apliques metálicos dorados.

Altura: 57 cm; diámetro máximo: 46 cm; base: 23 cm x 23 cm

(Inventario nº 40 y nº 41); (Inv. Bover nº 10 y nº 12).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

En la cratera “tipo Medici” han desaparecido las figuras centrales de Ifigenia, un guerrero apoyado sobre la rodilla derecha, otro de pie y la imagen de la diosa Ártemis. Estas figuras aún resultan visibles en una fotografía del año 1995 realizada en el despacho de Alcaldía de Palma, visible en la Lám. LVII, 1. Fueron robadas entre 1995 y 1996. En la vasija nº 94 se han perdido los extremos superiores de los tirsos de Dionysos y del sátiro que danza al lado de Ariadna.

Pareja de crateras neoclásicas, las cuales presentan idénticas dimensiones y forma de cáliz.¹²⁴⁶ El cuerpo de las vasijas marmóreas se asienta sobre una base decorada con un bajo relieve de hojas de acanto entre las que sobresalen pequeños racimos de vid y ramitas enroscadas de parra. Las asas nacen de dos testas de silenos y quedan cubiertas en su parte más elevada con una hoja de parra anudada en el centro como si de un saquito se tratase. La boca de las crateras muestra un ribete superior decorado con una cenefa a base de semióvalos, mientras bajo éste se ha trabajado un bajo relieve que también evoca la parra de la que penden racimos. El pie de las vasijas se compone de tres molduras superiores con motivo de pequeñas gotas, hojas y semióvalos asentados sobre una moldura mayor, acanalada, de base creciente, que descansa sobre una superficie paralelepípeda. Todas estas características han estado tomadas de la cratera Medici de Florencia¹²⁴⁷, y han servido para otorgar uniformidad a la pareja expuesta en Mallorca. Las escenas que decoran el cuerpo de ambas vasijas copian, no obstante, en el caso de la pieza nº 93 a la cratera Medici y en el de la nº 94 a la cratera Borghese conservada en el Louvre¹²⁴⁸. Éstas han sido realizadas, en los ejemplares de Mallorca, en metal dorado para su mayor resalte sobre la superficie nivea del mármol, siguiendo el gusto de la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del XIX, como por ejemplo la pareja de vasijas con decoración báquica de Giuseppe Boschi de la Galleria Nazionale de Parma¹²⁴⁹. Entre los talleres romanos más destacados en la realización de este tipo de obras decorativas, activos durante este período, sobresalen los de Francesco y Luigi Righetti¹²⁵⁰ o Luigi y Giuseppe

¹²⁴⁶ BOVER, 1845, p. 79, nº 10 y p. 81, nº 12; HÜBNER, 1862, p. 296, nº 706.

¹²⁴⁷ Inv. nº 307 (GRASSINGER, 1991, p. 163-166, nº 8; ROMUALDI, 2006-1010, I, p. 162-165).

¹²⁴⁸ Inv. MA 86 (GRASSINGER, 1991, p. 181-183, nº 23).

¹²⁴⁹ D’AGLIANO-MELEGATI, 2008, p. 179, nº 56.

¹²⁵⁰ GONZÁLEZ-PALACIOS, 2010, p. 158-164.

Valadier¹²⁵¹, quien realizó diversas copias de vasijas antiguas para el *dessert* Braschi con esta misma combinación de materiales¹²⁵².

La cratera tipo Medici narra el *Sacrificio de Ifigenia*. En ella se representan siete figuras masculinas orientadas hacia un altar sobre el que se erige la imagen de la diosa Ártemis, a los pies de la cual yace la joven Ifigenia, que muestra la parte superior del torso al descubierto. El grupo de la diosa y la joven, junto a los guerreros que permanecen a su izquierda, uno de pie y otro reposando el peso del cuerpo sobre la pierna flexionada y apoyada sobre una base, han desaparecido. Siguiendo por la izquierda, encontramos al compungido Agamenón que se dirige al lugar del sacrificio con la cabeza cubierta. A la derecha del grupo central aparece otro guerrero desnudo, con yelmo coronado con cimera y lanza, que se dispone en la misma actitud que su *pendant* desaparecido, dejando caer el peso de su cuerpo sobre la pierna flexionada; tras él, Odiseo, ataviado con la clámide y blandiendo una espada con la mano izquierda y dos personajes masculinos, portadores de lanzas, uno joven, vestido con *chiton* corto y otro maduro, barbado, con cinta a la altura de la frente y desnudo, cierran la composición.

La cratera del tipo Borghese muestra, por el contrario, una escena de *thiasos* dionisiaco. El centro de la composición lo forman la pareja compuesta por el joven y apuesto Dionysos y su esposa Ariadna. El dios, desnudo y con un manto cubriendo su hombro izquierdo y enrollado en las piernas, sostiene un tirso con la mano derecha y gira la testa hacia su amada que le corresponde ladeando la cabeza, confluyendo así sus miradas. Ariadna, ataviada con *chiton*, tañe la lira, quedando ésta fundida con un sátiro que brinca desnudo agitando el tirso y sujetando una *leonté*. A los pies de la escena, yace una pantera que agarra con una de sus zarpas y colmillos otro de los bastones rematado con una piña y cubierto con un lazo característicos del *thiasos*. Continuando por la izquierda, una pareja conformada por un sátiro que retiene a un sileno ávido de vino el cual extiende su brazo hacia una jarra tendida en el suelo. Tras ellos, una ménade danzante, un sátiro tocando el doble *aulos* y una pareja en la que otra de las endiabladas criaturas dionisiacas importuna a una de las bailarinas; cierra la composición otra ménade, vuelta de espaldas, agitando una pandereta sobre la cabeza, mientras recoge con la mano izquierda uno de los extremos de la fina tela que transparenta su anatomía.

En lo que respecta a los modelos antiguos de los que parten las vasijas de Mallorca, cabe apuntar que, tanto la cratera Borghese como la Medici, constituyen dos de los ejemplares más destacados de este tipo de vasijas conservados hasta la actualidad. Ambas se fabricaron en talleres áticos durante el siglo I a.C. para exportarlas a Italia, donde satisfacían la creciente demanda de las elites romanas, las cuales las utilizaban en la ornamentación de los jardines de sus *villae* suburbanas. Esta clase de vasijas

¹²⁵¹ GONZÁLEZ-PALACIOS, 2010, p. 185-195.

¹²⁵² Vid. vasija sobre pedestal con prótomos taurinos y pareja de cráteras con relieve de Estaciones, copia de ejemplares antiguos procedentes de Villa Borghese (GONZÁLEZ-PALACIOS, 2004, p. 417-418, respectivamente).

acostumbraba a poseer unas grandes dimensiones¹²⁵³ y a decorarse con un repertorio iconográfico relacionado con el mundo dionisiaco o con temas mitológicos acordes con el carácter ocioso y de comunión con la naturaleza del espacio al que iban destinadas.¹²⁵⁴ Aunque se desconoce la fecha exacta de su hallazgo, la cratera Medici aparece ya inventariada entre 1574 y 1598 entre las pertenencias de la ilustre familia florentina. Habría formado parte de la decoración escultórica del jardín de San Pietro in Vincoli hasta finales del siglo XVI y, más tarde, habría pasado a la colección medicea de Roma. El año 1780 se transportó a Florencia donde se expone desde entonces en los Uffizi.¹²⁵⁵ La cratera Borghese, por su parte, fue descubierta el 1566 en los jardines de Salustio en Roma¹²⁵⁶. El año 1808 Napoleón se la compró a su cuñado, Camillo Borghese, trasladándola a París, donde permanece desde entonces.¹²⁵⁷

Ambas crateras gozaron de una enorme admiración desde mediados del siglo XVII¹²⁵⁸ hasta la mitad del siglo XIX, siendo atribuidas incluso, en alguna ocasión, a Fidias.¹²⁵⁹ Mientras que en el siglo XVII la fama de ambas vasijas queda atestiguada por las numerosas estampas de las mismas, en los siglos XVIII y XIX resultó frecuente su reproducción para la decoración de jardines, así como las versiones en miniatura tanto en bronce, alabastro o *biscuit*.¹²⁶⁰ Prueba de la admiración que suscitaban es el grabado que Piranesi incluye de la cratera Borghese en el compendio *Vasi, Candelabri, Cippi, Sarcophagi, Tripodi, Lucerne ed Ornamenti antichi*, publicado el 1778.¹²⁶¹ La reiterada comparación de la vasija Borghese y la Medici condujo a su frecuente disposición como pareja, adquiriendo, en algunas ocasiones, la cratera Borghese la base de hojas de acanto del ejemplar mediceo para reforzar la simetría entre ambas,¹²⁶² como ocurre en las piezas objeto de este estudio.

¹²⁵³ La cratera Borghese mide 1,72 m, mientras que la Medici llega a 1,52 m.

¹²⁵⁴ GRASSINGER, 1991, p. 145 ss.

¹²⁵⁵ GRASSINGER, 1991, p. 163. Con motivo de la invasión napoleónica, la cratera Médici fue transportada a Palermo donde permaneció en un intervalo de tres años, regresando entonces de vuelta a Florencia en febrero de 1803 (HASKELL-PENNY, 1990, p. 347).

¹²⁵⁶ GRASSINGER, 1991, p. 181.

¹²⁵⁷ Con su compra la cratera se trasladó a París donde, desde el año 1811 se expone en el Museo del Louvre (GRASSINGER, 1991, p. 181).

¹²⁵⁸ En este sentido puede traerse a colación el encargo al escultor francés Jean Cornu de tres pares de copias de las vasijas Medici y Borghese (GOLDSMITH PHILLIPS, 1967, p. 248).

¹²⁵⁹ Ejemplo de ello constituye la leyenda "*Arte Phidiaca*" que Bellori incluyó en una estampa de la cratera Medici realizada por Bartoli (HASKELL-PENNY, 1990, p. 347).

¹²⁶⁰ HASKELL – PENNY, 1990, p. 347.

¹²⁶¹ PIRANESI, 1825, p. 37 y p. 113, Lám. 109.

¹²⁶² HASKELL-PENNY, 1990, p. 346.

95. CRATERA DE PÓRFIDO ROSSO (LÁM. LVII, 3)

MODELOS: SIGLO I a.C.

VASIJA MODERNA

Pórfido *rosso*.

Altura: 47 cm; diámetro máximo: 38 cm; diámetro base: 10 cm.

(Inventario nº 50); (Inv. Bover nº 3).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

En perfectas condiciones.

Cratera con forma de cáliz realizada en pórfido *rosso*¹²⁶³ que, a juzgar por el perfecto estado de conservación y la ausencia de asas, data de época moderna. La sobriedad decorativa y la fecha de formación de la colección Despuig podrían indicar una datación en el entorno de la segunda mitad del silo XVIII – inicios del XIX. Bien podría tratarse del “*vaso di pórfido rosso con suo piede*” anotado con el número 10 en un inventario titulado *Nota de lavori di marmo*, el cual formaba parte de los papeles del cardenal y en el que consta un listado de vasijas decorativas, elementos arquitectónicos como capiteles o columnas, pequeñas estatuillas metálicas y marmóreas, bajorrelieves de yeso, así como una relación de alimentos.¹²⁶⁴

Los ejemplares conocidos de época moderna son difícilmente fechables si carecen de fuentes documentales. Este tipo de mármol comenzó a utilizarse ya en época tolemaica , aunque será bajo el reinado de Trajano cuando su extracción se convierta en un fenómeno intenso que se prolongará hasta tiempos de Diocleciano, cuando su uso se limitó a la familia imperial. En la Antigüedad, el pórfido se utilizó tanto en escultura exenta como en elementos arquitectónicos o decorativos.¹²⁶⁵ Durante la época moderna la suntuosidad del material también atrajo a los coleccionistas y se continuaron realizando piezas de este tipo de mármol. Pueden traerse a colación, a modo de ejemplo, las vasijas de pórfido del Marqués del Carpio, datadas en el siglo XVII.¹²⁶⁶

¹²⁶³ Podría tratarse del “*Jarron antiguo, de pórfido, perfectamente conservado, de dos palmos y cuarto de alto.*” (BOVER 1845, p. 78, nº 3); descrito por Hübner como “*Modernes Porphyrgefäss*” (HÜBNER, 1862, p. 295, nº 699).

¹²⁶⁴ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo VI, pliego 3.

¹²⁶⁵ BORGHINI, 1998, p. 274.

¹²⁶⁶ Vasijas de pórfido de la colección del Marqués del Carpio conservados en el Museo del Prado y diseños de las mismas procedentes de la Society of Antiquaries de Londres (CACCIOTTI, 1994, p.167; GONZÁLEZ-PALACIOS, 2004, p. 114-115).

96 Y 97. SOPORTES (LÁM. LVIII, 1-2)

SOPORTES DE ÉPOCA ROMANA

Lapis basanites

Altura: 56,5 cm; diámetro base: 49 cm; diámetro superior: 25,5 cm

Mármol blanco

Altura: 57 cm; diámetro base: 27 cm; diámetro superior: 24 cm

(Inventario nº 56 y 54); (Inv. Bover nº 15 y no consta).

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El pedestal de basanita presenta erosión, especialmente, en el cuerpo circular superior y en la moldura inferior, así como el de mármol blanco también lo hace en las zonas más sobresalidas, como el extremo del equino, las molduras inferiores o en algunos listones del estriado, además de poseer marcas de oxidación en la zona del capitel.

A menudo se ha relacionado este tipo de soportes con las *labra*, vasijas de característica forma redonda con fondo plano que, a modo de fuentes, eran utilizadas en diversos contextos relacionados con el ocio, la higiene e incluso el culto.¹²⁶⁷ No obstante, estos soportes, también podían ejercer como punto de apoyo de una mesa o como pedestal de esculturas u otros objetos marmóreos.¹²⁶⁸

El soporte de basanita puede ponerse en relación con la campaña de excavaciones que, el año 1789, llevó a cabo Despuig en Ariccia, en las que el canónigo Lucidi describe entre los hallazgos “*un piedestallo di basalte verdiccio rotondo, scanellato e intiero, alto circa palmi quattro, su cui dovea esservi una tazza di basalte simile, la quale fu trovata in pezzi, e che dovea avere un diámetro di circa tre palmi*”.¹²⁶⁹ Lucidi menciona también el *labrum* fragmentado que habría culminado dicho soporte y del cual no existe rastro en el presente.

La *lapis basanites*, nombre con el que conocían los romanos a la piedra Bekhen debido a su lugar de extracción, el *Mons Basanites*, el actual Uadi Hammammat, región minera situada en la ribera del Nilo, es característica por su dureza y estructura compacta. El color verde de ésta que, en ocasiones, se torna casi negro, como en la pieza de la colección Despuig, ha llevado a su confusión con el basalto de manera reiterada.¹²⁷⁰

¹²⁶⁷ AMBROGI, 2005, p.17 Passim.

¹²⁶⁸ AMBROGI, 2005, p. 102.

¹²⁶⁹ LUCIDI, 1796, p. 225. Bover apunta que “*se desenterró en 1789 en las excavaciones de la Ariccia.*” (BOVER, 1845, p. 119, nº 15).

¹²⁷⁰ BORGHINI, 1998, p. 266.

Las *labra* y soportes de basanita son poco frecuentes. Se conservan tan solo tres *labra*¹²⁷¹ y dos ejemplares de soportes¹²⁷², además del de Mallorca. Este material gozó ya de un gran aprecio en el período predinástico egipcio y se utilizó tanto en esculturas, utensilios decorativos y vasijas de la familia imperial y las clases más adineradas, teniendo su auge durante el siglo I d.C, especialmente bajo el reinado de los flavios, decayendo su uso en época de Adriano.¹²⁷³

En cuanto a la tipología del soporte éste se inserta en el grupo *I a* según la nomenclatura de Ambrogi, es decir, se trata de un doble cáliz con forma abocinada y acanaladuras, en este caso de tipo jónicas, rematadas en ángulo recto y lengüetas bajo un collarín en la zona superior y de forma redondeada en la inferior. Este subtipo de soporte, el *I a*, oscila entre 50-60-66 cm de altura y se ha documentado en ámbitos tanto urbanos, periféricos y provinciales. Se conocen 45 ejemplares, entre los cuales, cabe traer a colación como paralelos más cercanos el soporte de *porfido rosso* del Museo dell'Abbazia de Montecassino¹²⁷⁴ en cuanto a morfología y el basamento de la Galleria dei Candelabri de los Museos Vaticanos¹²⁷⁵, también de basanita.

El soporte nº 54 de la colección Despuig, de mármol blanco, se incluye, por el contrario, en el tipo *II a*. Se trata, pues, de una pequeña columna constituida por un fuste acanalado de diámetro constante sobre basa ática compuesta por una escocia entre dos toros y coronado por un estrecho collarín, equino y cuerpo circular en lugar de ábaco. Las medidas de este subtipo oscilan entre los 60-70 cm y provienen de Roma y Ostia, así como de ámbitos periféricos como Herculano, Pompeya o Trieste y provinciales, sobre todo griegos o greco-orientales.¹²⁷⁶ Como paralelos pueden citarse los soportes del Museo Archeologico Nazionale de Nápoles.¹²⁷⁷

¹²⁷¹ Inv. 14270 de Ostia Antica (AMBROGI, 2005, p. 212, L.24), Inv. GI.237 del castillo de Klein-Glienicke en Postdam (AMBROGI, p. 212, L.23) y otro perteneciente a una colección privada procedente del mercado anticuario (AMBROGI, p. 212, L.25).

¹²⁷² AMBROGI, 2005, L.16 y L.17.

¹²⁷³ BORGHINI, 1998, p. 266; AMBROGI, 2005, p. 125.

¹²⁷⁴ 57 cm altura, diámetro sup. 30 cm., circunferencia inf. 147 cm y circunferencia superior 94 cm (AMBROGI, 2005, p. 346, S.3).

¹²⁷⁵ Inv. 2670. 73,3 cm altura, lado de la base 37 cm (AMBROGI, 2005, p. 353, S.16).

¹²⁷⁶ AMBROGI, 2005, p. 96-97.

¹²⁷⁷ AMBROGI, p. 393, S. 184 y p. 394, S. 191.

5. CORRESPONDENCIA DEL CATÁLOGO DE BOVER CON LAS PIEZAS CONSERVADAS EN EL MUSEU D'HISTÒRIA DE LA CIUTAT Y EL CATÁLOGO

CATÁLOGO DE BOVER	INVENTARIO DEL MUSEO	CATÁLOGO
(nº 1) Esculapio	Nº 8	(nº 62) Esculapio
(nº 2) Cayo César	Nº 5	(nº 9) Retrato de Augusto "tipo Mars Borghese"
(nº 3) Diógenes	Nº 26	(nº 6) Antístenes
(nº 4) Nerva	Nº 2	(nº 8) Estatua <i>thoracata</i> con retrato de Julio César
(nº 5) César	Nº 1	(nº 10) Estatua <i>thoracata</i> con retrato de Nerón
(nº 6) Filósofo	Nº 39	(nº 4) Retrato masculino romano convertido en época moderna en filósofo
(nº 7) Gladiador romano	Nº 6	(nº 46) Gálata
(nº 8) Hércules	Nº 7	(nº 55) Hércules "tipo Villa Albani"
(nº 2) Venus	Nº 3	(nº 35) Venus púdica "tipo Rodas"
(nº 5) Jarrón	Nº 50	(nº 95) Cratera púrpura <i>rosso</i>
(nº 5) Marco Aurelio	Nº 34	(nº 3) Retrato privado masculino barbado
(nº 6) Cupido	Nº 9	(nº 73) Eros de Tespias
(nº 7) Baco	Nº 11	(nº 66) Niño con ánade
(nº 8) Cónsul romano	Nº 23	(nº 17) Escipión
(nº 9) Cónsul romano	Nº 10	(nº 7) Estatua con toga <i>contabulata</i>
(nº 10) Vaso moderno	Nº 40	(nº 93) Cratera "tipo Medici"
(nº 12) Vaso moderno	Nº 41	(nº 94) Cratera "tipo Borghese"
(nº 13) Vestal	Nº 13	(nº 67) Estatua acéfala de niña con paloma

CATÁLOGO

CATÁLOGO DE BOVER	INVENTARIO DEL MUSEO	CATÁLOGO
(nº 15) Júpiter	Nº 14	(nº 60) Júpiter
(nº 16) Adagous	Nº 16	(nº 79) Hermafroditos
(nº 19) Urna cineraria	Nº 48	(nº 92) Urna cineraria
(nº 21) Aspasia	Nº 25	(nº 27) Aspasia
(nº 25) Talía	Nº 24	(nº 39) Talía
(nº 27) Abundancia	Nº 17	(nº 37) Fortuna
(nº 28) Nerón	Nº 30	(nº 12) Nerón
(nº 29) Adriano	Nº 18	(nº 54) Testa del Torso de Esculapio del "tipo Campana" transformado en Júpiter con retrato de Adriano
(nº 31) Clío	Nº 19	(nº 40) Clío
(nº 34) Busto antiguo de mujer	Nº 49	(nº 28) Livia
(nº 36) Alcibíades	Nº 28	(nº 5) Busto de hombre barbado con manto
(nº 37) Hércules	Nº 15	(nº 68) Hércules niño
(nº 40) Cibeles	Nº 35	(nº 33) Busto velado con corona turriforme
(nº 41) Minerva	Nº 12	(nº 36) Minerva
(nº 42) Trajano	Nº 27	(nº 24) Trajano
(nº 43) Hércules	Nº 23	(nº 63) Hércules
(nº 47) Viejo recostado sobre un río	Nº 93	(nº 59) Personificación acuática
(nº 52) Francisca Sastre	Nº 36	(nº 76) Cabeza de Eros
(nº 54) Genio fúnebre	Nº 69	(nº 65) Eros recostado sobre antorcha invertida
(nº 56) Mercurio	Nº 86	(nº 53) Torso masculino convertido en Mercurio

CATÁLOGO DE BOVER	INVENTARIO DEL MUSEO	CATÁLOGO
(nº 57) Cabeza moderna de mujer	Nº 74	(nº 45) Busto femenino velado
(nº 58 y nº 59) Dos niños	Nº 20 y nº 21	(nº 74 y nº 75) Niño con pájaro y niña con cesto
(nº 60) Safo	Nº 76	(nº 26) Safo
(nº 61) Amor	Nº 22	(nº 52) Pothos
(nº 62) Marco Tulio Cicerón	Nº 33	(nº 18) Cicerón
(nº 66) Personaje romano	Nº 107	(nº 22) Busto masculino
(nº 70) Medusa	Nº 95	(nº 81) Mascarón de Medusa
(nº 71) Joven	Nº 84	(nº 20) Retrato masculino inspirado en la retratística julio-claudia sobre busto de mármol africano
(nº 72) Relieve Tiberio Claudio	Nº 119	(nº 88) Relieve neoclásico
(nº 73) Relieve emperatriz	Nº 118	(nº 87) Relieve neoclásico
(nº 74) Relieve Vespasiano	Nº 120	(nº 89) Relieve neoclásico
(nº 76) Bajo relieve antiguo	Nº 115	(nº 83) Relieve con escena de sacrificio
(nº 78) Figura de medio cuerpo	Nº 85	(nº 21) Retrato de inspiración julio-claudia sobre busto de mármol africano
(nº 79) Bajo relieve de César con láurea	Nº 121	(nº 90) Relieve neoclásico
(nº 80) Bajo relieve de matrona romana	Nº 111	(nº 85) Relieve neoclásico
(nº 82) Medusa	Nº 98	(nº 82) Mascarón de Medusa
(nº 84) Domiciano	Nº 96	(nº 11) Pseudo-Vitelio

CATÁLOGO DE BOVER	INVENTARIO DEL MUSEO	CATÁLOGO
(nº 90) Sócrates	Nº 29	(nº 15) Filósofo
(nº 91) Sibila	Nº 75	(nº 38) Sibila
(nº 93) Medallón con bajo relieve de macho cabrío	Nº 114	(nº 86) Relieve neoclásico
(nº 95) Venus	Nº 47	(nº 42) Busto de Venus
(nº 96) Hombre incógnito	Nº 32	(nº 16) Testa masculina inspirada en la retratística tardohelenística
(nº 101) Cabeza de un emperador romano	Nº 103	(nº 23) Retrato masculino con corona de laurel
(nº 104) Alto relieve con águila	Nº 112	(nº 84) Casetón con relieve de águila
(nº 105) Alto relieve de Heracleo y Heracleonas	Nº 110	(nº 29) Relieve funerario con retrato familiar
(nº 6) Cabeza pequeña de mujer	Nº 90	(nº 44) Herma de Zingara
(nº 7) Foción	Nº 70	(nº 47) Pseudo-Foción
(nº 8) Baco	Nº 94	(nº 64) Herma dionisiaco
(nº 10) Cabeza de mujer	Nº 100	(nº 41) Busto con gorro frigio
(nº 14) Hermafrodita	Nº 60	(nº 80) Hermafrodita durmiente
(nº 15) Pedestal de basalto	Nº 56	(nº 96) Soporte de <i>lapis basanites</i>
(nº 23 ó 24) Emperador	Nº 73	(nº 13) Busto masculino laureado
(nº 25) Tito	Nº 83	(nº 14) Busto masculino laureado

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

III. CONSIDERACIONES CONCLUSIVAS

Gracias al análisis detallado de las piezas que hemos llevado a cabo en el presente trabajo, podemos extraer una serie de conclusiones acerca de la colección escultórica que el cardenal Despuig reunió en Raixa.

Como alto cargo de la Iglesia Católica, y cercano a la Corona, Despuig aparece como un claro personaje perteneciente al Antiguo Régimen cubierto de opulencia y boato. Las actividades de mecenazgo cultural y coleccionista bien pueden insertarse dentro del programa propagandístico de los círculos de poder del momento. Desde el siglo XVI, algunas sagas influyentes o ligadas al papado habían reunido importantes colecciones para dotar a sus familias de *indicium nobilitatis*.¹²⁷⁸ El coleccionismo de antigüedades contribuía, como respaldo material, a realzar el prestigio social de una parte de la elite contemporánea, tanto en Italia, como en España.¹²⁷⁹

A mediados del siglo XVIII, Winckelmann propugna una nueva arqueología, de corte artístico, que se va imponiendo frente a los tradicionales planteamientos anticuarios.¹²⁸⁰ En este nuevo marco trazado, la escultura exenta adquiere un destacado protagonismo en los estudios y en las colecciones de antigüedades.¹²⁸¹ Aunque la arqueología ilustrada no abandone los antiguos modelos de las centurias pasadas, fundamentadas en el estudio de la epigrafía, la numismática y la toponimia antigua, dejando en segundo plano los monumentos de la Antigüedad,¹²⁸² sí se observa una mayor especialización en lo que atañe a las colecciones, que dejan de constituir gabinetes de curiosidades, a la vez que se otorga una gran importancia al elemento escultórico dentro del *antiquarium*.¹²⁸³ La colección formada por el cardenal Despuig ejemplifica este hecho.

¹²⁷⁸ PALMA VENETUCCI, 2013, p. 23; BOSCHUNG, 2000, p. 17.

¹²⁷⁹ MORA, 1998, p.48-51; CACCIOTTI-MORA, 1996, p. 63-75. Otros ejemplos de colecciones de escultura en la España del siglo XVIII son la reunida por el marqués de la Cañada, Guillermo de Tyrry en Puerto de Sta. María (Cádiz), la de Pedro Leonardo de Villacevallos en Córdoba, la del Conde de San Román en Pontevedra (TRUNK, 2002 p. 138), mientras que las de españoles aristocráticos conformadas en Italia fueron, junto a la de Despuig, la destacada colección de José Nicolás de Azara (CACCIOTTI, 1993; LEÓN, 2000, p. 81-83).

¹²⁸⁰ Sobre la difusión de la cultura arqueológica en la segunda mitad del siglo XVIII vid. GUALANDI, 1978-79.

¹²⁸¹ BELTRÁN-FORTES, 2003, p. 58-59; Aunque la escultura toma un gran protagonismo en las colecciones del momento, lo cierto es que, a pesar de ello, los planteamientos winckelmannianos de entender la escultura, no como un mero adorno, sino como una fuente capaz de proporcionar información sobre la Antigüedad tan válida como los testimonios epigráficos o numismáticos no acabará de imponerse en sus contemporáneos y, por tanto, durante todo el siglo el papel preponderante de la colección de antigüedades se referirá a su respaldo como símbolo de poder y de prestigio (MORA, 1998, p. 49).

¹²⁸² MORA, 1998, p. 58.

¹²⁸³ MORA, 1998, p. 50.

1.- LAS ESCULTURAS ROMANAS Y EL YACIMIENTO DE ARICCIA

Las excavaciones que Despuig promovió en Ariccia, tendrían como uno de sus principales objetivos el encontrar una fuente de recursos que le proporcionara esculturas para su colección, como hicieron muchos otros contemporáneos.¹²⁸⁴ Gracias al testimonio del canónigo Lucidi,¹²⁸⁵ sabemos que estas excavaciones fueron realizadas con éxito y que el cardenal contó con numerosos hallazgos de estatuaria, algunos mencionados someramente en su escrito. No obstante, este hecho no evidencia por sí sólo que la mayoría de la colección proviniera de aquí. Así pues, aunque Bover¹²⁸⁶ vea en las obras que integran la colección, esculturas de primer orden, casi todas provenientes de Ariccia, el estudio llevado a cabo, pone de manifiesto la existencia de una gran heterogeneidad en la composición de la misma.

Entre las 97 esculturas analizadas, 47 pueden ser consideradas de época romana o están formadas a partir de un núcleo antiguo. Entre éstas, existen algunas que pueden ponerse en relación con los hallazgos narrados por el canónigo Lucidi¹²⁸⁷ y, por tanto, con el contexto *ariccino*. Respecto a la campaña promovida en el año 1789 en los viñedos de Giuseppe Morelli y Paolo Ragaglia, situados bajo la *mola di Genzano*, al lado del foso del emisario de Nemi, vinculados a la supuesta *villa* del liberto Agatirso, pueden señalarse el *Busto de hombre barbado con manto* de principios del siglo III d.C. (nº 5) identificado por Lucidi como el orador Alcibíades¹²⁸⁸, el *Retrato privado masculino barbado* de mediados del siglo III d.C. (nº 3), al cual el canónigo italiano se refiere como Marco Aurelio, el *Eros recostado sobre leonté* del siglo II d.C. (nº 72) y un pedestal de *labrum* realizado en *lapis basanites* (nº 96). Junto a éstas, también se hallaron otras obras conocidas y estudiadas como el retrato de Augusto del Museum of Fine Arts de Boston, considerado una obra de ca. 130 d.C.¹²⁸⁹, un busto de Sabina¹²⁹⁰ que podría corresponderse con el retrato femenino privado de la Ny Carlsberg Glyptotek (150 d.C.)¹²⁹¹, uno de Lucio Vero¹²⁹² y otro de Adriano¹²⁹³, ambos actualmente en la misma institución, así como otras piezas de paradero desconocido,

¹²⁸⁴ Sobre las principales colecciones de antigüedades en la Roma del siglo XVIII y sus métodos para adquirir esculturas vid. LIVERANI, 2000.

¹²⁸⁵ LUCIDI, 1796, p. 224-227.

¹²⁸⁶ BOVER, 1845.

¹²⁸⁷ LUCIDI, 1796, p. 224-227.

¹²⁸⁸ Esta identificación habría tenido continuidad en el catálogo de J.M. Bover (BOVER, 1845, p. 93-94, nº 36).

¹²⁸⁹ Inventariado con el nº 99.344 del Museum of Fine Arts de Boston (COMSTOCK-VERMEULE, 1976, p. 208, nº 329).

¹²⁹⁰ J.M. Bover la describe como "*Figura de medio cuerpo de tamaño natural, que representa á Sabina hija de Matidia, mujer de Adriano. Desenterrada en las excavaciones de la Ariccia.*" (BOVER, 1845, p. 82, nº 17).

¹²⁹¹ Conservado en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague (I.N. 1722) en JOHANSEN, 1995, II, p. 256-257, nº 106. MOLTESEN, 2014, p. 243.

¹²⁹² BOVER, 1845, p. 32, nº 32; HÜBNER, 1862, p.299, nº 727. Conservado en la Ny Carlsberg Glyptotek (I.N. 1721), se incluye dentro del cuarto tipo iconográfico de Lucio Vero y se ha datado entre el 160-170 d.C. (JOHANSEN, 1995, p. 216-217, nº 89).

¹²⁹³ BOVER, 1845, p. 81, nº 14; HÜBNER, 1862, p.296, nº 709; Conservado en la Ny Carlsberg Glyptotek (I.N. 1179), se incluye dentro del tipo iconográfico "Imperator 32" (JOHANSEN, 1995, p. 110-111, nº 40).

como un busto de Plotina¹²⁹⁴, recientemente identificado como de Faustina *maior*¹²⁹⁵, otro de Faustina *maior*¹²⁹⁶, considerado por B. Cacciotti como un retrato privado de una mujer, probablemente cercana a la familia imperial, influenciado por la iconografía de Sabina del tipo “*Vaison*”¹²⁹⁷ y un busto femenino con yelmo que podría tratarse de la testa de Minerva que menciona Bover en su catálogo y que Hübner data de época adrianea¹²⁹⁸. Además de estos retratos también se hallaron esculturas de carácter ideal como un Dionysos, datado en el siglo II d.C.¹²⁹⁹, confundido en un primer momento con Hipólito o Diana¹³⁰⁰ y dobles *hermae* que G. Zöega identificó como tritones, de los cuales uno se conserva en la Ny Carlsberg considerándose actualmente también un trabajo del siglo II d.C., que representa a personificaciones de los dos lagos del lugar, Albano y Nemi o simples criaturas de la naturaleza.¹³⁰¹ También se habrían hallado testas de Jano, Sileno¹³⁰² y una Bacante¹³⁰³ identificada por E. Hübner como Baco¹³⁰⁴, en paradero desconocido, dos relieves, uno con escena de guerreros y otro con motivos florales, una pequeña base rota con figuras de soldados, un mosaico con una representación femenina, una paloma acéfala, dos delfines, en uno de los cuales yacía sedente una estatuilla de la que se conservaban los pies, así como algunos capiteles y fragmentos de columnas, cuyo destino se desconoce. Tras unos meses de descanso, en abril de 1791, prosiguieron las excavaciones. Entonces, salieron a la luz la *Estatua acéfala de niña con paloma* de finales del siglo II – inicios del siglo III d.C. (nº 67), un *erote* alado cabalgando un animal que podría corresponderse con las estatuas *Dionysos niño o Eros cabalgando una cabra* (nº 69), *Eros cabalgando felino* (nº 70) o *Eros reclinado* (nº 71) y un largo y

¹²⁹⁴ BOVER, 1845, p. 91, nº 30 ilustrada por F. Ponzoa. E. Hübner lo juzgó como un posible trabajo moderno (HÜBNER, 1862, p. 299, nº 725).

¹²⁹⁵ CACCIOTTI, 2014, p. 468.

¹²⁹⁶ J. M. Bover la describe como “*Marciana. Hermana de Trajano, medio cuerpo de tamaño natural: otros atribuyen esta estatua á Faustina la mayor, mujer de Antonino Pio. Se desenterró en la Ariccia.*”, así como viene acompañada de una ilustración realizada por F. Ponzoa (BOVER, 1845, p. 89, nº 26). E. Hübner apunta que se trata de Faustina *maior* y que el busto es moderno (HÜBNER, 1862, p. 299, nº 721).

¹²⁹⁷ B. Cacciotti lo ha situado en una cronología posterior al 130 d.C., así como advierte que en el catálogo de la subasta del Hotel Drôuot el ejemplar se reseña con el nombre de Sabina y no el de Faustina o Marciana (CACCIOTTI, 2014, p. 468-469).

¹²⁹⁸ Descrita por J.M. Bover como “*Cabeza antigua de tamaño natural, que representa a Minerva con gálea levantada. Se desenterró en las excavaciones de la Ariccia.*” (BOVER, 1845, p. 104, nº 65). E. Hübner incluyó una ilustración en su publicación de 1861 (HÜBNER, 1861, Lám. 1). En la publicación de 1862 se referencia con el nº 760 (HÜBNER, 1862, p. 303).

¹²⁹⁹ Conservado en la Ny Carlsberg Glyptotek (I.N. 1647) en MOLTESEN, 2005, p. 140-142, nº 59.

¹³⁰⁰ LUCIDI, 1796, p. 225.

¹³⁰¹ Conservado en la Ny Carlsberg Glyptotek (I.N. 1633) en MOLTESEN, 2005, p. 236-237, nº 112. Los dobles *hermae* fueron muy populares en el territorio de Ariccia, como así lo demuestran otros hallazgos similares al del ejemplar conservado en Copenhague, por ejemplo, el hallado en el santuario de Diana por el embajador británico Lord Savile Lumley en 1886 (MOLTESEN, 2014, p. 242).

¹³⁰² Podría tratarse de la escultura descrita por Bover como “*Busto coronado de yedra y pámpanos del viejo Sileno, mentor y compañero inseparable de su discípulo Baco. Tamaño natural, desenterrado en las excavaciones de la Ariccia.*” e ilustrada por F. Ponzoa (BOVER, 1845, p. 101, nº 55). HÜBNER, p. 302-303, nº 750. La escultura fue subastada el 1900 en el Hotel Drôuot (vid. p. 36 ss.).

¹³⁰³ Podría tratarse de la escultura descrita por Bover como “*Cabeza natural coronada de pámpanos y racimos: se cree que esta antigua escultura representa á una Bacante. Se desenterró en la Ariccia.*” e ilustrada por F. Ponzoa (BOVER, 1845, p. 112, nº 94). Quizás fuera la “cabeza de Baco joven subastada el 1900 en el Hotel Drôuot (vid. p. 36 ss.).

¹³⁰⁴ HÜBNER, 1862, p. 306, nº 789.

gran conducto de plomo en que se podían leer cuatro inscripciones en que ponía *PAELIVS SYMPHORFECI* y otras cinco con la leyenda *AELIAVGLIBGALAES*. En el mes de octubre del mismo año se hallaron también el *Hércules niño* (nº 68), un bajo-relieve con representación de dos figuras femeninas, de las cuales una sostenía un libro contra el pecho y parecía tomar una manzana y otro relieve con escenas relacionadas con la caza y una inscripción que indicaba que había estado dedicada a Letona por L. Curio Vargunteia, ambos en paradero desconocido. En 1791 Despuig también habría dado con el afamado relieve de Egisto “*alle pendici del monte*”.¹³⁰⁵

Además de estas esculturas, documentadas por Lucidi en su relato, existe un grupo de piezas que, pese a no ser mencionadas por el canónigo italiano, muestran una serie de señales de abrasión en su superficie que nos conducen a pensar en que provengan también de las excavaciones de esta *villa*, ya que Lucidi se refiere a los restos calcinados vinculados a un incendio que llevaron a Hamilton a abandonar la excavación y, más tarde, cuando Despuig reemprendió el trabajo del escocés en 1789, lo primero que encontró fueron restos derruidos y “*una prodigiosa quantità di marmi per la maggior parte brugati*” de lo que parecía un magnífico edificio consumido por el fuego. Lucidi aclara, además, que sólo referencia los hallazgos, a su juicio, más valiosos, por lo que cabe suponer que su narración no constituye un inventario exhaustivo de las piezas encontradas y que es plausible pensar que existieron otros hallazgos.¹³⁰⁶ Las esculturas analizadas que muestran dichas marcas son 10 ejemplares: el *Busto acéfalo con paludamentum* de la primera mitad del siglo II d.C. (nº 2), el busto de *Antístenes* del siglo III d.C. (nº 6), el *Retrato privado femenino* de la primera mitad del siglo I d.C. (nº 25), el *Eros cabalgando felino* (nº 70), el *Eros recostado sobre antorcha invertida* (nº 65), la *Cabeza de Ártemis Colonna* del siglo II d.C. (nº 31), la *Cabeza ideal masculina* de la primera mitad del siglo II d.C. (nº 48), la *Personificación acuática* de los siglos II d.C. – III d.C. (nº 59), la *Testa de Hércules* del siglo II d.C. (nº 49) y la *Testa de un dios barbado* del siglo III d.C. (nº 61). También la testa de Cleopatra, conservada en los Staatliche Museen de Berlín se ha atribuido tradicionalmente a estos hallazgos, aunque Lucidi no hace mención en su narración a la misma.¹³⁰⁷

La descripción de Lucidi, junto al análisis de las esculturas y fragmentos conservados, conducen a establecer un grupo que pivota entorno al eje dionisiaco y marino. El canónigo menciona, por una parte, al *Eros recostado sobre leonté* del siglo II d.C. (nº 72), así como un *erote* alado cabalgando un animal. A éstas cabe sumar el *Eros cabalgando felino* (nº 70) con restos de abrasión en su superficie. Además, el museo de Bellver alberga también una serie de esculturas de factura antigua, afines en

¹³⁰⁵ LUCIDI, 1796, p. 97.

¹³⁰⁶ LUCIDI, 1796, p. 224-225.

¹³⁰⁷ Bover sigue las identificaciones de Lucidi en su catálogo, como se desprende de las adscripciones de Alcibíades, Marco Aurelio, Sabina y Plotina; en el caso de Faustina *maior*, aunque finalmente se decanta por identificarla como Marciana, hace constar en su comentario que otros vieron en ella a Faustina. La escultura de Cleopatra consta como Lucilla en el inventario boveriano, mas Lucidi no menciona ningún hallazgo de un retrato de Lucilla. Además, los retratos femeninos que sí explicita han sido identificados con otras esculturas, por lo que ninguno de ellos sería el de Cleopatra.

iconografía y dimensiones (20 - 30 cm de altura, 31 - 48 cm de anchura y 15 - 23 cm de profundidad) a las mencionadas. Se trata de *Dionysos niño o Eros cabalgando una cabra* (nº 69), el *Eros reclinado* (nº 71) y un *Sileno cabalgando odre* (nº 77). Este grupo de esculturas debía constituir un *thiasos* de carácter dionisiaco. El cortejo estaría conformado, al menos, por una serie de *erotes* cabalgando animales vinculados al dios de la embriaguez. El sileno podría haberse situado como surtidor de una fuente y quizás otras esculturas completaban un programa iconográfico en que se sugería el estilo de vida practicado durante el *otium*¹³⁰⁸, como el travieso *Eros recostado sobre leonté* (nº 72), el *Hércules niño* (nº 68) y, puede que también, otros ejemplares como la *Cabeza ideal masculina* (nº 48), que representa quizás a un sátiro o a Dionysos, las *Extremidades inferiores de personaje masculino* (nº 56), probablemente, de un sátiro escanciando vino, las *Extremidades inferiores masculinas junto a una palmera* (nº 57), supuestamente, de un sátiro vertiendo el contenido de un odre de vino o las testas de Sileno y Baco halladas en la campaña de 1789 y subastadas el 1900 en el Hotel Drôuot¹³⁰⁹.

El conjunto habría formado parte, con toda probabilidad, de la decoración de unas estancias termales. La identificación de las estructuras arquitectónicas excavadas por Despuig como unas posibles termas ha sido puesta de manifiesto recientemente en un estudio de B. Cacciotti sobre el plano recogido por G. Zöega de las mismas. En él explica que se trataba de una estructura de dos pisos, de los cuales, en el inferior había habido un pórtico con columnata y en el ala meridional un pequeño ambiente donde se había encontrado una *fistula* de plomo con una inscripción; mediante unas escaleras, se llegaba a la planta superior con una serie de estancias comunicadas entre ellas, en una se veían estructuras de planta circular sin techumbre, en una de las cuales se habían practicado dos nichos y en la otra, a un nivel más bajo, había restos de una cisterna; de las estancias salían una serie de conductos que se ramificaban hacia el resto de ambientes.¹³¹⁰

En este sentido, resulta determinante la mención por parte de Lucidi del hallazgo de “*una tazza di basalte verde collocata sopra un piede canalato della medesima materia*”¹³¹¹. Se trata de un *labrum* de *lapis basanita*, cuyo soporte se conserva aún en Palma (nº 96), muy frecuente en las termas romanas y de un material precioso que indica el alto poder adquisitivo del propietario del complejo.¹³¹² Posiblemente, el soporte de *labrum* de mármol blanco (nº 97), conservado también en Bellver, pueda considerarse, de igual forma, parte del conjunto termal.

A esta hipótesis, cabe sumar el hecho de que las excavaciones de marzo del 1789 dejaran al descubierto unas estructuras arquitectónicas que Lucidi interpretó erróneamente con un templo dedicado a Neptuno. Se trataba de una tribuna

¹³⁰⁸ SALCUNI, 2007, p. 70.

¹³⁰⁹ Vid. p. 36 ss.

¹³¹⁰ CACCIOTTI, 2015.

¹³¹¹ LUCIDI, 1796, p. 125.

¹³¹² CACCIOTTI, 2015, p. 244.

abovedada cubierta de casetones de estuco y con restos de policromía que había estado prolijamente decorada con malacofauna y hornacinas practicadas en las paredes en las que se habían depositado esculturas.¹³¹³ Pese a que aseverar con exactitud que estas estructuras formaran parte de las supuestas termas resulta difícil, debido a la inexistencia actual de los restos arquitectónicos, las conchas encastadas junto al hallazgo, según Lucidi, de “*un delfino di una struttura molto semplice*”¹³¹⁴, así como una serie de fragmentos conservados en Bellver como el *Fragmento de extremidad anguípeda* (nº 78), las extremidades inferiores de *Poseidón* (nº 58) o la *Personificación acuática* (nº 59) con restos de abrasión en su superficie, que podrían vincularse, por tanto, a los hallazgos, sugieren la posibilidad de que en las supuestas termas también existieran representaciones de temática marina, además de dionisiaca. Encontramos esta combinación, por ejemplo, en la Villa de Herodes Atticus, de la primera mitad del siglo II d.C., en que las esculturas dionisiacas se utilizaban como figuras de fuente debido a su contacto con la naturaleza y, en particular con el agua y el vino.¹³¹⁵ Un ejemplo lo constituiría el *Sileno cabalgando un odre* de la Casa della Fortuna de Pompeya, con un orificio en la boca del contenedor de cuero que habría servido como caño de una fuente¹³¹⁶ o el grupo de silenos arrodillados sosteniendo un *labrum* de la Villa dei Quintili¹³¹⁷. Tanto los círculos dionisiacos como los marinos pretendían evocar el *locus amoenus* a que aspiraba a convertirse la *villa*, apoyaban una idea general de felicidad basada, entre otros, en la celebración, el amor y la música.¹³¹⁸

Pese al estado fragmentario de muchas de las piezas dionisiacas y marinas, las que permiten una datación, indican que se trata de obras mayoritariamente de la primera mitad del siglo II d.C.. Los conjuntos escultóricos de carácter dionisiaco de dicha centuria, con frecuencia, se ubicaron en espacios interiores, como por ejemplo, el *frigidarium* de la Villa de los Quintili,¹³¹⁹ por lo que la hipótesis de las estancias termales, en detrimento de otras opciones que contemplan la utilización de conductos de agua como un *ninfeo*, cobraría aún más fuerza.

Las testas de Hércules (nº 49) y de divinidades (nº 61), como por ejemplo la de Diana (nº 31), que muestran señales de abrasión y que han sido mencionadas anteriormente, tampoco deberían estar reñidas con el contexto de una *villa* e incluso con el de las termas. Si bien, la tenencia de esculturas de divinidades podía obedecer a una preferencia personal del propietario y, en el caso de la testa de Diana, cabe pensar en la proximidad del santuario de la diosa en Ariccia,¹³²⁰ también es cierto que

¹³¹³ LUCIDI, 1796, p. 104.

¹³¹⁴ LUCIDI, 1796, p. 226.

¹³¹⁵ NEUDECKER, 1988, p. 50-51.

¹³¹⁶ DWYER, 1982, p. 77, pl. XXXI, fig. 116.

¹³¹⁷ RICCI, 1998, p. 86, nº 10.

¹³¹⁸ NEUDECKER, 1988, p. 49-50.

¹³¹⁹ NEUDECKER, 1988, p. 50. Sobre las esculturas halladas en la *Villa* de Quintili vid. RICCI, 1998, p. 82 ss.

¹³²⁰ Sobre los hallazgos escultóricos en el santuario de Diana y sus alrededores vid. RASMUS- LEANDER-ZAHLE, 2000, p. 91-139.

representaciones de Diana, Minerva y otras divinidades se han hallado en contextos de termas, en que su presencia era considerada como una prueba de la grandeza y el lujo de los baños. Se encuentran, por ejemplo, esculturas de Diana, Minerva y un dios barbado junto a otras de *erotes* y atletas en la Villa de Prataporci del siglo II d.C.¹³²¹ Por su parte, las representaciones de Hércules de pequeño formato, como ocurre con la testa conservada en Palma (nº 49), en casos como el de la Villa de Fianello Sabino, se han puesto en relación con el mundo de la palestra y el gimnasio.¹³²²

En lo que respecta a la cronología de la *villa*, el abundante material del siglo II d.C. lleva a situar en esta centuria, si no fehacientemente su creación debido a que no se conoce la excavación en profundidad para detectar estructuras anteriores, al menos sí una importante fase constructiva y un momento de auge relacionado con un poderoso promotor. Al siglo II d.C. también pertenecen los bustos de los emperadores mencionados por Lucidi y actualmente conservados en la Ny Carlsberg Glyptotek y el Museum of Fine Arts de Boston. Se trata de los retratos de Adriano¹³²³ y Lucio Vero¹³²⁴, así como el de Augusto¹³²⁵, cuyo trabajo se sitúa, también, en época adrianea. La posesión de este tipo de efigies en *villae* de época imperial se ha interpretado como una manifestación de afinidad y lealtad del propietario respecto al personaje retratado.¹³²⁶ También el *Busto acéfalo con paludamentum*, conservado en Bellver y con señales de abrasión en su superficie, data de la primera mitad del siglo II d.C. (nº 2), aunque la falta de la testa impide identificar si se trataba de un retrato de algún emperador o, por el contrario, de un privado. Los bustos femeninos hallados junto a los masculinos y recientemente estudiados por B. Cacciotti también habrían formado parte de esta galería imperial del siglo II d.C..¹³²⁷

En Bellver se conservan también otros fragmentos antiguos que pueden datarse en el siglo II d.C.. Se trata de un *Busto masculino acéfalo* (nº 1), un *Retrato masculino romano convertido en época moderna en filósofo* (nº 4), un *Relieve funerario con retrato familiar* (nº 29), una *Escultura femenina sedente* (nº 31), el *Pseudo-Foción* (nº 47), un *Torso desnudo masculino* (nº 50), un *Torso masculino de personaje corriendo* (nº 51), el *Pothos* (nº 52), el *Torso de Esculapio del "tipo Campana" transformado en Júpiter con retrato de Adriano* (nº 54), el *Torso masculino convertido en Mercurio* (nº 53), la testa del *Niño con ánade* (nº 66) y el *Casetón con relieve de águila* (nº 84). Si bien, algunas de ellas podrían pertenecer al contexto *ariccino*, no existen pruebas concluyentes que lo ratifiquen y puede que entre ellas se encuentren piezas que provengan bien de otras excavaciones promovidas por Despuig, bien del mercado

¹³²¹ NEUDECKER, 1988, p. 36.

¹³²² También en la Villa de Fianello Sabino, del siglo I a.C., se encontraron representaciones de Diana y Minerva (SALCUNI, 2007, p. 69).

¹³²³ Vid. nota 1293.

¹³²⁴ Vid. nota 1292.

¹³²⁵ Vid. nota 229.

¹³²⁶ NEUDECKER, 1988, p. 84 ss. y SALCUNI, 2007, p. 68.

¹³²⁷ CACCIOTTI, 2014.

anticuario.¹³²⁸ No obstante, el estado fragmentario que presenta la mayoría de ellas hace pensar en que proceden de las excavaciones del cardenal, ya que los trabajos derivados del mercado anticuario acostumbraban a estar ya restaurados. En los casos del *Pseudo-Foción* (nº 47), el *Pothos* (nº 52), el *Torso de Esculapio del “tipo Campana” transformado en Júpiter con retrato de Adriano* (nº 54), el *Torso masculino convertido en Mercurio* (nº 53) y el *Niño con ánade* (nº 66) las restauraciones coinciden estilísticamente y podrían haber sido llevadas a cabo ya en Raixa, como veremos más adelante, por lo que también parece improbable que su origen radicara en el mercado anticuario.

La existencia, no obstante, de una serie de piezas datadas con posterioridad, menores en número pero vinculadas al contexto de la excavación, llevan a pensar en que la *villa* continuó en uso al menos hasta mediados del siglo III d.C.. Las esculturas más relevantes de este momento son el *Busto de hombre barbado con manto* de principios del siglo III d.C. (nº 5) y el *Retrato privado masculino barbado* de mediados del siglo III d.C. (nº 3). En el transcurso de la época imperial decrece paulatinamente el interés por poseer una galería con las efigies de los antepasados y van aumentando las representaciones del *dominus* en clave honoraria.¹³²⁹ El *Busto de hombre barbado con manto* de principios del siglo III d.C. (nº 5) y el *Retrato privado masculino barbado* de mediados de este siglo (nº 3) constituirían ejemplos de retratos que exteriorizan la *virtus* del representado mediante la iconografía adoptada, aunque de formas muy divergentes entre ambos. Por un lado, el primero formaría parte de los *bustos eruditos* popularizados desde la época antoniniana y a través de la apariencia filosófica pretendería enfatizar públicamente sus cualidades intelectuales y educacionales y, por otra parte, el segundo retrato, realzaría los valores militares. Estos retratos solían situarse en el *atrium* y el *tablinum*, así como también en el vestíbulo de la propiedad¹³³⁰, e incluso se han documentado casos como la Villa de Herodes Atticus en que una galería de retratos de la familia imperial y de la familia privada del propietario formaban parte del programa iconográfico del *ninfeo*, aunque en este caso se trataba de esculturas de cuerpo entero¹³³¹. Será frecuente, también, en época imperial, la realización de retratos de los seres queridos que recientemente han fallecido, por ejemplo los niños.¹³³² Este podría ser el caso de la *Estatua acéfala de niña con paloma* de finales del siglo II – inicios del siglo III d.C. (nº 67).¹³³³

También al siglo III d.C. corresponde el *Antístenes* (nº 6), en cuyo busto se observan marcas de abrasión. Este retrato podría insertarse dentro de la categoría de las *imagines illustrium* que constituían un reflejo de la vida cultural y del *otium* del *dominus*.¹³³⁴ Los retratos de antiguos filósofos, junto a los de dramaturgos, retóricos,

¹³²⁸ Vid. p. 21-22.

¹³²⁹ SALCUNI, 2007, p. 68.

¹³³⁰ NEUDECKER, 1988, p. 75.

¹³³¹ BOL, 1984, p. 88 ss.

¹³³² SALCUNI, 2007, p. 68.

¹³³³ El análisis de la pieza propone un posible uso funerario.

¹³³⁴ NEUDECKER, 1988, p. 64.

poetas e historiadores, fueron comunes dentro de esta categoría y cabe imaginar que existían otros de la misma índole que lo acompañaban.¹³³⁵ Encontramos un ejemplo en la Villa di Cassio en Tívoli en que un herma de Antístenes formaba parte de un conjunto conformado por filósofos y estrategas griegos.¹³³⁶

La *Testa de un dios barbado* (nº 61), cuya superficie muestra restos de abrasión, también correspondería al uso de la *villa* durante el siglo III d.C..

Por su parte, la *Estatua con toga contabulata* (nº 7), el *Busto velado con corona turriorme* (nº 33) y la testa de *Júpiter* (nº 60) también se han datado en el siglo III d.C., aunque no existen evidencias que prueben que se hallaron en las excavaciones promovidas por Despuig o si fueron adquiridas en el comercio anticuario. Tampoco se hallan indicios suficientes para aseverar que la *Testa de divinidad femenina* (nº 34), imposible de datar con exactitud debido a su deficiente estado de conservación, hubiera pertenecido al contexto *ariccino*.

Cabe valorar también el papel ejercido por unas pocas esculturas antiguas de cronología anterior al siglo II d.C.. En primer lugar, el celeberrimo relieve de Egisto hallado por Despuig en 1791, actualmente en la Ny Carlsberg Glyptotek. Se trata de un relieve recompuesto por cinco fragmentos bastante grandes y piezas más pequeñas, que probablemente estuvo insertado en un marco arquitectónico. Su representación fue identificada por Lucidi, como el ritual del *rex nemorensis*. Dicha hipótesis ha vuelto a planear sobre algunos estudios, aunque mayoritariamente se considera la escena del asesinato de Agamenón a manos de Egisto. No hay consenso sobre su datación y se dan opiniones que lo atribuyen tanto a época arcaica, finales de la República o principios del Imperio.¹³³⁷ El relieve, probablemente, pueda interpretarse como una pieza artística de coleccionismo albergada por el *dominus* de la *villa*.¹³³⁸ Además, existen también dos retratos anteriores al siglo II d.C., uno de un personaje femenino privado datado en la primera mitad del siglo I d.C. (nº 25) y otro atribuido a Cleopatra, conservado actualmente en los Staatliche Museen de Berlín. En lo que respecta al primero, podría tratarse del retrato de algún antepasado familiar.¹³³⁹ En lo que atañe al segundo, incluso, en el caso de que la efigie de la reina de Egipto sea de factura alejandrina, tal y como sostiene P. Moreno¹³⁴⁰, podemos encontrar paralelos en otras *villae* en que se han hallado retratos griegos, como la de Majencio, y cuya tenencia correspondía a una visión cultural retrospectiva.¹³⁴¹ Por último, la *Escultura femenina sedente con cornucopia* datada en el siglo I d.C. (nº 30), por su reducido tamaño, podría tratarse de una representación de la diosa Fortuna destinada a un

¹³³⁵ NEUDECKER, 1988, p. 65.

¹³³⁶ NEUDECKER, 1988, p. 66.

¹³³⁷ VINCETI, 2010, p. 83-86.

¹³³⁸ NEUDECKER, 1988, p. 91 ss.

¹³³⁹ NEUDECKER, 1988, p.75 ss.

¹³⁴⁰ MORENO, 1994, p. 730-731.

¹³⁴¹ NEUDECKER, 1988, p. 64 y 69.

larario¹³⁴², que quizás también procedía de la tradición familiar y un *Relieve con escena de sacrificio* (nº 83), que también podría haberse adscrito a este supósito.

Además de las excavaciones en las parcelas de Ragaglia y Morelli, en octubre de 1791, el canónigo Lucidi dejó constancia de que Despuig abrió también una cata en la *Vigna* de Paolo Minini. El hecho de que el terreno se encontrara justo al lado del trazado de la *Via Appia Antica* lleva a pensar que algunas de las piezas de la colección que son susceptibles de provenir del ámbito funerario tuvieran su origen allí. Se trataría del *Relieve funerario con retrato familiar* de inicios del siglo II d.C. (nº 29) y quizás la *Escultura femenina sedente* del siglo II d.C. (nº 32), identificada con una posible Ceres. También se encuentra en Bellver un *Eros recostado sobre antorcha invertida* de los siglos I-III d.C. (nº 32) de marcado carácter funerario, que si bien presenta marcas de abrasión en la antorcha, podría proceder también de la *Via Appia*, dada la cercanía respecto a las parcelas de Ragaglia y Morelli.

2.- LA RESTAURACIÓN DE LAS PIEZAS

Durante el siglo XVIII, la restauración de las esculturas antiguas se consideraba necesaria, en primer lugar por cuestiones estéticas, pero también por motivos didácticos.¹³⁴³ Los fragmentos recuperados de las excavaciones debían ser acondicionados antes de exponerse en público. El interés que suscitaba el trabajo antiguo de los ejemplares extraídos de las excavaciones arqueológicas no estaba reñido con lo que en la época suponía una mejora del envoltorio material que albergaba la idea o el concepto de antigüedad.¹³⁴⁴ De esta manera, reponer los fragmentos o extremidades perdidos o maltrechos era una práctica habitual en la puesta a punto antes de la exposición de los ejemplares.¹³⁴⁵

Existe constancia, según testimonio de G. Zöega recogido por M. Moltesen, de la intervención del escultor Angelo Cremaschi en la restauración del Dionysos, conservado actualmente en la Ny Carlsberg Glyptotek, inmediatamente después de su hallazgo.¹³⁴⁶ Se desconoce si Cremaschi restauró más esculturas¹³⁴⁷, pero las cartas de Despuig hacen suponer que el grueso de su colección debía ser restaurado en Raixa. Así se desprende de la carta enviada a su hermano Juan, fechada en Roma el 29 de junio de 1797: *“Dime si tienes los planos de Raxa y si me los embias, io aquí*

¹³⁴² NOGUERA, 1991, p. 68.

¹³⁴³ FEJFER, 2000, p. 56-57.

¹³⁴⁴ Reforzando este hecho recuérdese la visita de Gustavo III al entonces papa Pío VI en que este último ha de disculparse ante el rey por no poder enseñarle sus últimas adquisiciones arqueológicas ya que no estando todavía restauradas podrían haber ofendido el sentido estético de su invitado (Vid. ARATA, 2008, p. 24).

¹³⁴⁵ VAUGHAN, 1990, p. 41-50.

¹³⁴⁶ Carta dirigida al príncipe Federico de Sajonia con fecha del 23 de abril de 1791 (MOLTESEN, 2014, p. 241).

¹³⁴⁷ Para profundizar en este aspecto sería necesario disponer de un estudio detallado de las esculturas conservadas en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, análisis que todavía no se ha realizado y que excede los límites de la presente tesis doctoral.

*podría rectificarlos, o enviarte un modelo. lo creo que enviare un Escultor quando va el museo, pues restaurarlo aquí se perderá procurare aumentarlo enviare a fiol y el Cap.n Ingles que es Gran Gardinero con otro Frances. Dime si estas en que venga otro barco.*¹³⁴⁸ Se da a entender la intención de enviar, al menos, un escultor, para realizar los trabajos de restauración de las estatuas del futuro museo de Raixa, ya que restaurarlas en Roma quería decir correr el peligro de que en su traslado a Mallorca se estropeasen. Esto significa también que, posiblemente, la mayoría de las esculturas de la colección de Despuig se encontraban entonces sin restaurar, sin estar acondicionadas para su exposición pública, por lo que cabe imaginar que el Palazzo Núñez sólo conservaba el material, pero no lo exponía, a excepción quizás, de algunas pocas piezas, como el Dionysos, que sí mandó restaurar inmediatamente tras su hallazgo. La explicación a este hecho podría venir de la intención de fundar el museo en Mallorca desde un primer momento, al menos desde que Despuig comienza sus campañas arqueológicas en Ariccia. Prueba de ello lo constituiría el envío a su tierra natal, ya en 1791, de dos de las piezas más insignes halladas en las excavaciones que promovió, el relieve de Egisto y el retrato de Augusto.¹³⁴⁹

Los escultores que trabajaron en el museo de Raixa fueron Pascual Cortés, Luigi de Melis y Giovanni Trivelli, y lo hicieron, según estipulaba el contrato, entre 1798 y 1801.¹³⁵⁰ Además, también cabe tener en consideración las obras que Despuig pudo adquirir en el mercado anticuario, siendo lo más probable que muchas de ellas ya se hubieran restaurado y se vendieran con un aspecto acabado. El comentario de Piferrer indicando que uno de los sobrinos de Despuig, Ramon, había continuado con las restauraciones, así como el de Bover, quien apunta que los herederos del cardenal continuaron acrecentando el fondo museístico, llevan a pensar en que tras la finalización del contrato, prosiguieron las actividades de acondicionamiento, aunque desconocemos en qué términos.

El concepto de restauración del siglo XVIII, según el cual los mármoles debían exponerse con la mayor perfección posible, completando y puliendo, por tanto, las partes dañadas, llevaron a la convivencia de piezas ligeramente restauradas con otras casi reconstruidas. La creación *ex novo* de las partes estropeadas de la escultura resultaba una práctica habitual, aunque este hecho supusiera transformar el esquema iconográfico o ensamblar piezas de diversa procedencia convirtiendo las obras en *pasticci*.¹³⁵¹ El siglo XVIII fue, por excelencia, la centuria de la manipulación de las obras antiguas, de tal manera que muchos fragmentos antiguos sirvieron, durante esta época, como vehículos de la libre improvisación de los escultores modernos, así como de sus patrones, que reinventaban la pieza y la ponían al servicio de la expresión del gusto de la época y del propietario.¹³⁵² Las transformaciones de las obras antiguas podían obedecer a varios motivos como las exigencias meramente decorativas, a la

¹³⁴⁸ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo I, pliego 104.

¹³⁴⁹ LUCIDI, 1796, p. 224.

¹³⁵⁰ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo VI, pliego XI.

¹³⁵¹ ROSSI PINELLI, 1981.

¹³⁵² HOWARD, 1990 b; SPINOLA, 2010, p. 51.

fragmentariedad de la pieza que llevaba a reintegrarla con trozos de otras estatuas y a crear *ex novo* los elementos restantes, así como a motivaciones de carácter económico¹³⁵³. Este proceso queda ilustrado en una carta recibida por Despuig de su hermano Juan, datada el 3 de marzo de 1799, en que le explica cómo están transcurriendo los trabajos de restauración en Raixa y se refiere concretamente a una escultura de Flora de la que dice: “solo le falta la cabeza V. comensaran pronto y buscan una cabeza que sea buena le han puesto p^a la composición mas (número ilegible) piezas según dijo D. Pasqual Cortes”.¹³⁵⁴ Sin duda, el ejemplo más flagrante de este tipo de prácticas, es el narrado por el erudito danés G. Zøega, publicado recientemente por B. Cacciotti, a tenor de la restauración del mencionado Dionysos, identificado en un primer momento con una Diana cazadora. Zøega explica como tuvo que convencer al escultor Cremaschi, en el estudio del cual se hallaba la estatua para acometer su restauración, de que se trataba en realidad de Virbio-Hipólito, el *rex nemorensis*, y, por tanto, de un personaje de naturaleza masculina.¹³⁵⁵

La situación descrita en cuanto a la praxis de la restauración de la época queda reflejada también en varias esculturas conservadas en Bellver, cuya iconografía inicial ha sido alterada creando incluso, en ocasiones, un nuevo tipo. En lo que respecta a la retratística, podemos citar los ejemplos del *Retrato masculino romano convertido en época moderna en filósofo* del tercer cuarto del siglo II d.C. (nº 4), en cuyo caso se habría reutilizado una cabeza antigua, el *Antístenes* del siglo III d.C. (nº 6), la *Estatua con toga contabulata* del siglo III d.C. (nº 7), el retrato de *Nerón* (nº 12), en que se utilizó un busto del siglo XVII y una testa del XVIII-XIX o el retrato de *Trajano* (nº 24), de la misma época, encastado sobre un busto que no le corresponde. La mayoría de las restauraciones de este grupo consistían en completar con una testa creada *ex novo* o ya existente, el busto o cuerpo de la escultura. También se dan los casos de reutilización de una escultura antigua, probablemente, inacabada en origen, en que un retrato de finales del siglo II d.C. fue ultimado con los rasgos característicos de las representaciones de filósofos y oradores (nº 4), así como la posible restitución de las partes dañadas de un retrato del cínico Antístenes (nº 6) con facciones más generalistas o inspiradas en varios modelos retratísticos de filósofos.

En lo que atañe a la escultura ideal, los cambios surgidos de la restauración son más sustanciales, especialmente, a menor sea el fragmento que constituya el núcleo original. Hemos tratado varios casos en este sentido en anteriores publicaciones¹³⁵⁶ a las que cabe unir el estudio del resto de las piezas de dicha índole conservadas en Bellver, cuyo análisis ha sido desarrollado con profundidad en la presente tesis. Encontramos, por tanto, el *Busto velado con corona turriforme* (nº 33), el cual partió de una testa antigua de una escultura en estado fragmentario que, probablemente, en

¹³⁵³ Valga como ejemplo el hecho de la extracción de bustos de altos-relieves de sarcófagos, dado que las esculturas exentas se pagaban más caras que los relieves, a pesar de que éstos contuvieran más de un retrato (vid. SPINOLA, 2010, p. 55).

¹³⁵⁴ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo III.

¹³⁵⁵ CACCIOTTI, 2015, p. 239.

¹³⁵⁶ DOMÍNGUEZ, 2010; DOMÍNGUEZ, 2013.

origen, había formado parte de un ejemplar de cuerpo entero y fue convertida en un busto, ya fuera por cuestiones de comodidad, menor gasto de material o una mayor adaptación a la exposición de un gabinete museístico. También nos hallamos ante el caso de la *Venus púdica “tipo Rodas”* (nº 35), la cual constituye un verdadero *pasticcio*: torso rebajado y transformado y añadidos en la testa, brazos y extremidades inferiores. Otros ejemplos son la *Minerva* (nº 36) , la *Fortuna* (nº 37) , la *Sibila* (nº 38), *Talía* (nº 39) , *Clío* (nº 40) , *Esculapio* (nº 62), un *Hermes transformado en Foción* (nº 47), el *Gálata* (nº 46), el *Hércules “tipo Villa Albani”* (nº 55), *Júpiter* (nº 60) , el *Torso masculino convertido en Mercurio* (nº 53), el *Pothos* (nº 52) restaurado inspirándose en el Apollino y transformado en un *Eros*, el *Torso de Esculapio del “tipo Campana” transformado en Júpiter con retrato de Adriano* (nº 54), el *Hermafroditos* (nº 79), el *Eros de Tespias* (nº 73) , el *Erote recostado sobre antorcha invertida* (nº 65), la *Estatua acéfala de niña con paloma* (nº 67), el *Hércules niño* (nº 68) y el *Niño con ánade* (nº 66). También se habría restituido buena parte del *Relieve con escena de sacrificio* (nº 83), así como se habría compuesto a base de varios fragmentos modernos la *Urna cineraria* (nº 92). Estas restauraciones priorizaban la restitución total de la escultura y, en ellas, no se dudaba en reaprovechar fragmentos, como testas, de otras esculturas, como ocurre en la *Fortuna* (nº 37). Las esculturas ideales eran caracterizadas mediante atributos, aunque no se tuviera la certeza de su identificación e incluso se copiaban esculturas reconocidas para completar algunas de las partes, como por ejemplo ocurre en el *Hermes transformado en Foción* (nº 47), el *Pothos* inspirado en el Apollino (nº 52) o el *Hermafroditos* con una testa que copia la del *Eros* de Centocelle (nº 79).

Algunas de las restauraciones llevadas a cabo en piezas de la colección muestran características estilísticas afines que indican que fueron realizadas por un mismo restaurador. Este hecho nos ha llevado a configurar un grupo concreto con las esculturas que creemos concernientes al mismo y que se explicita, más adelante, en un cuadro-resumen. Los fragmentos añadidos en estas restauraciones se distinguen por mostrar brazos y manos regordetas, rostros carentes de expresión, nariz de ancho tabique, ojos alargados y párpados bastante planos, así como cabello conformado por mechones poco profundos. En ellas se habría empleado un mármol blanco, muy pulimentado, que intenta asemejarse al efecto causado por la porcelana que tanto gustaba en el Neoclasicismo. Muchas de estas esculturas parten de núcleos modernos y no antiguos, por lo que cabe pensar que proceden del mercado anticuario pero que se adquirieron en mal estado o que sufrieron desperfectos durante el traslado de Roma a Mallorca¹³⁵⁷. También podemos sumar las creaciones de la escultura de *Clío* (nº 40) y el cuerpo del *Niño con ánade* (nº 66), las cuales muestran características afines con los añadidos que a continuación se explicitan en el cuadro-resumen, además de los retratos de *Adriano* (nº 54), *Escipión* (nº 17), *Cicerón* (nº 18) y *Filósofo* (nº 15).

¹³⁵⁷ Vid. p. 30.

ESCULTURA	AÑADIDOS RESTAURACIÓN RAIXA
Retrato privado masculino barbado (nº 3)	Oreja derecha, nariz y pequeños fragmentos del <i>colobium</i> y el <i>paludamentum</i> .
Busto de hombre barbado con manto (nº 5)	Pequeños fragmentos en el costado izquierdo de la barba, bajo la oreja, punta de la nariz y dos añadidos en la túnica.
Antístenes (nº 6)	Rostro, nacimiento del cabello sobre la frente y en el costado derecho y fragmento en la mitad superior izquierda de la barba.
Estatua con toga <i>contabulata</i> (nº 7)	Fragmento inferior derecho de la toga, hombro y codo derechos. Fragmentos en la frente, zona naso-labial, sien izquierda, región del hipotálamo, parte derecha de la mandíbula y cuello.
Retrato de Augusto "tipo Mars Borghese" (nº 9)	Pequeños fragmentos en el <i>paludamentum</i> , antebrazo derecho, mayor parte del izquierdo, pierna derecha desde la altura de la rodilla, muslo y fragmento bajo la rótula en la extremidad inferior derecha y estrecha franja contigua en el tronco arbóreo que ejerce como soporte.
Estatua <i>thoracata</i> con retrato de Nerón (nº 10)	Antebrazos.
Retrato masculino con corona de laurel (nº 23)	Añadido en la zona inferior trasera del basamento.
Nerón (nº 12)	Pequeños fragmentos en el cuello del <i>colobium</i> .
Pseudo-Vitelio (nº 11)	Nariz.
Livia (nº 28)	Nariz y fragmento izquierdo del <i>nodus</i> .
Relieve funerario con retrato familiar (nº 29)	Narices, barbillas y parte del busto de la niña.
Cabeza de Ártemis Colonna (nº 31)	Nariz y barbilla, de las que actualmente se ha desprovisto.
Busto velado con corona turriforme (nº 33)	Parte superior de la corona.
Venus púdica "tipo Rodas" (nº 35)	Brazo derecho y mano izquierda.

ESCULTURA	AÑADIDOS RESTAURACIÓN RAIXA
Minerva (nº 36)	Brazo derecho y parte inferior del izquierdo con el escudo, fragmento en el perfil derecho bajo el alto-cinto, pliegue bajo la rodilla de la pierna exonerada, dos fragmentos bajo la égida, pliegue en el perfil derecho, zona dorsal del <i>paludamentum</i> , falanges del pie derecho y fragmento del plinto.
Fortuna (nº 37)	Brazos desde la altura del codo, cuello y parte inferior de la cornucopia. Fragmentos en los pliegues del <i>chiton</i> y en la punta de la nariz.
Talía (nº 39)	Cabeza y brazos. Fragmentos del <i>chiton</i> en el pecho, bajo la axila derecha, el muslo izquierdo, la tibia y la parte dorsal, tras el brazo derecho y en la pierna derecha.
Pseudo-Foción (nº 47)	Mano izquierda con parte del brazo y fragmentos en la parte delantera y posterior de la clámide.
Hércules "tipo Villa Albani" (nº 55)	Hocico del león y fragmento de la <i>leonté</i> que transcurre bajo el brazo izquierdo.
Júpiter (nº 60)	Cuello, brazo derecho y piernas desde encima de las rodillas. Fragmentos en la zona abdominal, ingle izquierda, perfil del muslo y el tobillo derecho, y en el dorso de la escultura, en el tríceps y el antebrazo derecho, así como dos tiras en forma cruciforme en el <i>himation</i> a la altura de la cintura.
Torso masculino convertido en Mercurio (nº 53)	Cabeza, brazos, piernas y base de la escultura.
Pothos (nº 52)	Cabeza, brazos, miembro viril, testículo derecho, piernas desde encima de la rodilla, plinto y soporte en forma de tronco arbóreo.
Torso de Esculapio del "tipo Campana" transformado en Júpiter con retrato de Adriano (nº 54)	Brazos y pequeños fragmentos en la zona de unión de torso y piernas.
Hermafroditos (nº 79)	Testa, brazos y pechos. Fragmentos alrededor de la zona abdominal y dorsal.

ESCULTURA	AÑADIDOS RESTAURACIÓN RAIXA
Eros de Tespías (nº 73)	Zona del temporal derecho en la cabeza, nariz, brazo derecho con el tensor del arco, así como fragmentos en el antebrazo derecho, la punta del dedo corazón de la mano derecha, un fragmento bajo el pectoral derecho y el extremo del ala derecha.
Estatua acéfala de niña con paloma (nº 67)	Plinto, cabeza y parte superior del busto.
Casetón con relieve de águila (nº 84)	Fragmentos en la parte superior de sendas alas y en el plumaje de las patas.
Relieve con escena de sacrificio (nº 83)	Testa de la figura velada, el torso y la cabeza de perfil, peinada con un recogido bajo, de la figura en segundo plano y colocando a su lado una tercera figura de más corta edad, que sujeta con la mano derecha uno de los <i>pulvini</i> del altar, mientras con la otra agarra el brazo de la figura central desprendiéndose del gesto un lazo afectivo entre ambas. Se dota al relieve de forma ovalada.

Aunque existen otras esculturas restauradas en la colección, de *visu* no se aprecian suficientes elementos como para adscribirlas al conjunto que acabamos de describir o para crear otra agrupación.

Si bien la integración de las partes ausentes de una escultura y la modificación de su superficie ¹³⁵⁸ no constituía una práctica inédita en tiempos del Neoclasicismo, convivían varias teorías al respecto y, especialmente, diversas praxis. A mediados del siglo XVIII las teorías de Winckelmann convertirán la disciplina anticuaria en verdadera ciencia arqueológica y nacerá una nueva manera de restaurar que se desmarque, completamente, de la línea reinterpretaiva. El historiador del arte de origen prusiano protestó reiteradamente contra lo que él consideraba ajustes teatrales de las esculturas clásicas y propuso un protocolo de actuación a la hora de llevar a cabo cualquier tipo de intervención en éstas, fundamentado en tres principios: la identificación del sujeto, la actuación de restauradores expertos y la necesidad de evitar un uso impropio a la pieza. La restauración debía de convertirse en un medio para acortar la distancia entre el pasado y el presente y, por este motivo, al restaurador de esculturas antiguas se le exigía un alto grado de maestría, experimentación, sensibilidad y profundos conocimientos, no solamente técnicos, sino

¹³⁵⁸ La superficie de las esculturas antiguas se limpiaba, en el siglo XVIII, con procedimientos mecánicos o químicos, destacando entre estos últimos la utilización de ácido sulfúrico, salitre o ácido acético (FEJFER, 2000, p. 58).

también culturales.¹³⁵⁹ Es por ello que los restauradores que se ajustaron a este patrón consiguieron la fama que tiempo atrás tan sólo estaba reservada a los grandes escultores creadores. El caso más paradigmático fue el de Bartolomeo Cavaceppi, influenciado enormemente por las tesis winckelmannianas. Formado también en el ambiente del círculo del cardenal Albani, donde conoció al historiador del arte prusiano, disfrutó de una enorme fama en vida. De él, Ennio Qurino Visconti, en su catálogo del Museo Pio-Clementino, dijo que *“tenía la mejor manera de restaurar”*. El estudio de Cavaceppi constituía una excelente muestra del material que contenía un taller anticuario de primer nivel de la época, con obras restauradas, fragmentos, réplicas de esculturas célebres y estatuas de yeso.¹³⁶⁰ Siguieron la estela del maestro romano Vincenzo Pacetti, Giovanni Perantoni o Carlo Albacini. También Francesco Franzoni, Vincenzo Spinazzi, Paolo Cavaceppi y Antonio D'Este, amigo y secretario del escultor neoclásico Canova.¹³⁶¹ Con tal de cumplir con las exigencias del mercado, los talleres se convirtieron en centros multifuncionales y el maestro amplió su abanico de actividades, convirtiéndose en, además de artista, intermediario en la compra-venta de antigüedades e, incluso, excavador o guía de clientes ilustres.

La mayoría de las piezas conservadas hoy en Bellver no se atiene a los criterios ni a la calidad que rigieron las obras de los grandes restauradores de la época. No obstante, existe constancia de contactos de Despuig con Vincenzo Pacetti¹³⁶², así como se considera también perteneciente a la colección del mallorquín un busto masculino de mármol, atribuido tradicionalmente a Bartolomeo Cavaceppi, copia de una escultura romana de la colección de Holkham Hall y subastada por Christie's en 2011¹³⁶³. Probablemente, Despuig, que consiguió un importante número de piezas mediante las excavaciones promovidas, fue acrecentando la colección con compras. En algunos casos se trató de piezas remarcables, como el supuesto busto de Cavaceppi o el Apolo *khitarodos* con una inscripción griega que lo atribuye a Apolonios y, presuntamente, procedente de la *villa* del emperador Adriano en Tívoli comprado por Jacobsen¹³⁶⁴. No obstante, cuando el traslado final de la colección a Mallorca resultaba apremiante, debió llevar a cabo la compra de muchas otras obras de calidad inferior procedentes de una amplia oferta mercantil que se desarrollaba paralela a la de los grandes maestros y que albergaba piezas mucho más modestas, copias, calcos e incluso falsificaciones que contentaban a los coleccionistas sin pretensiones, posiblemente *“las cosas raras, de poco dinero, para hermohear Raixa”* que pedía Antoni Despuig a su sobrino Joan el año 1796¹³⁶⁵.

En este nuevo contexto, menos erudito que el ambiente que rodeaba a Winckelmann y

¹³⁵⁹ BARBERINI-GASPARRI, 1994, p. 29-32.

¹³⁶⁰ PIVA, C., 2010. Sobre la figura de Bartolomeo Cavaceppi vid. BARBERINI-GASPARRI, 1994. Sobre el procedimiento de restauración propuesto por Cavaceppi vid. MEYER-PIVA, 2011.

¹³⁶¹ ROSSI PINELLI, 1981; SPINOLA, 2010, p. 51.

¹³⁶² Vid. p. 23.

¹³⁶³ CARBONELL, 2013, p. 119.

¹³⁶⁴ I.N. 1632 de la Ny Carlsberg Glyptotek (MOLTESEN, 2002, p. 151-153, nº 38; MOLTESEN, 2014, p. 239).

¹³⁶⁵ Vid. nota 145.

Cavaceppi, encontramos todo tipo de piezas ejecutadas *all'antica* donde, a menudo, allí donde no llegaron los descubrimientos arqueológicos, lo hicieron la imitación y el engaño. Dirimir cuando se trata de uno u otro caso es extremadamente dificultoso a la hora de analizar las piezas escultóricas, dado que comporta un juicio de valor. La demarcación de la frontera entre imitación y falsificación pasa ineludiblemente por la intencionalidad espuria, dependiendo ésta de la propia conciencia del comprador y de la información de la pieza que tenía al adquirirla.¹³⁶⁶

El inglés Tobias Smollet, el año 1765, persuadía a los jóvenes viajeros que realizaban el *Grand Tour* de guardar distancia respecto a los comerciantes de antigüedades. También se conservan denuncias como la de Jenkins o la del pintor James Barry declarando que "*los fragmentos de todos los dioses son unidos, piernas y cabezas de divinidades y gracias*", haciendo referencia a las falsificaciones y los *pasticci* que podía encontrarse un comprador inexperto.¹³⁶⁷

Era práctica común utilizar trozos de mármol antiguo, procedente de excavaciones arqueológicas, para completar las esculturas. Si eso no resultaba posible, se recubrían las nuevas piezas con una pátina artificial que les otorgaba un aspecto envejecido. Este procedimiento se conocía con el nombre de "*invecchiamento*" y el tipo más económico se conseguía con baños de orina y vinagre.¹³⁶⁸

Por los motivos ya expuestos, no resulta posible tener la certeza de que algunas de las piezas que adquirió Despuig en el comercio anticuario hubieran sido vendidas como falsificaciones o si simplemente él ya era conocedor de su origen moderno y el aspecto queridamente antiguo se insertaba dentro de las prácticas de restauración y de la creación de la época.

3.- LAS ESCULTURAS MODERNAS

Además de las esculturas con un núcleo antiguo que fueron completadas y cuya naturaleza, antigua o moderna, podría ser discutida ante el juicio actual, un elevado porcentaje de las piezas conservas en Bellver, concretamente 50 de las 97 esculturas analizadas, constituyen íntegramente ejemplares modernos. Tal y como ya se ha apuntado, algunas de estas esculturas, aunque modernas, han experimentado restauraciones posteriores.¹³⁶⁹ Este hecho habría podido estar motivado, ya fuera porque se les quiso dotar de un aspecto maltrecho que las hiciera pasar por antiguas, bien por desperfectos que pudieran sufrir, por ejemplo, en el traslado.

3.1. Cronología, origen y autoría

La mayoría de estas creaciones modernas corresponden al siglo XVIII, principios del

¹³⁶⁶ PAUL, 1985. Sobre la diferencia entre falsificación y trabajo "*all'antica*" vid. SPINOLA, 2010, p. 51-52.

¹³⁶⁷ JONES, 1990, p. 132 y 134.

¹³⁶⁸ MARCKS-JACOBS, 2013, p. 155.

¹³⁶⁹ Vid. p. 310.

XIX, época en la que se creó la colección. Suponemos que el origen de las mismas radica en el comercio anticuario romano, con el que, tal y como ya se ha explicado, Despuig mantuvo contactos. En lo que respecta a la posibilidad de que alguna de las esculturas constituyera un encargo personal, no se ha encontrado documentación al respecto, aunque es del todo plausible imaginar que así fuera, al igual que se han atestiguado encargos de obras pictóricas.¹³⁷⁰ Podría ser el caso de los pequeños *Bustos masculinos laureados* (nº 13 y nº 14), entre los cuales uno correspondería supuestamente al propio Despuig. También tenemos constancia de los retratos escultóricos que Francesco Carlo Lazzarini efectuó del cardenal y su hermano Joan, actualmente en paradero desconocido (Fig. 4), así como de una carta datada el 23 de febrero del año 1800¹³⁷¹, en la que, supuestamente, Pascual Cortés da por finalizado su trabajo en Raixa y pide permiso a Despuig para acogerse a una licencia y poder ausentarse, quedando a su merced para futuros encargos. Le ofrece un esbozo de una escultura alegórica de la ciudad de Palma como protectora de las Bellas Artes, de cuya realización escultórica final no existe noticia.

En lo que respecta a la autoría de las obras modernas, además de los citados retratos de Lazzarini, Bover apunta también la fecha concreta de creación, así como los nombres de los escultores que llevaron a cabo dos de las obras expuestas en Bellver. Se trata del *Busto femenino velado* (nº 45), según el cronista mallorquín, realizado en 1801 por Luigi de Melis¹³⁷² y la *Cabeza de Eros* (nº 76) atribuida a Pascual Cortés y datada en el 1805¹³⁷³. Atendiendo a la carta antes citada de Cortés, ambas obras se habrían ejecutado en fecha posterior a los trabajos de Raixa, por lo que, bien podrían haber sido encargos, o bien compras de esculturas hechas por iniciativa de dos de los escultores con los que Despuig ya había tratado. Por su parte, en estas fechas, Melis se había establecido en Palma y Cortés, que en 1801 obtiene el título de académico de mérito en la Academia de San Fernando y en 1805 es nombrado escultor de Cámara honorario, debía residir en Madrid. Su traslado a Palma como consecuencia del estallido de la Guerra de la Independencia lo sitúan de nuevo en la isla, como muy temprano el 1812, indicando que, si la fecha proporcionada por Bover es cierta, la *Cabeza de Eros* (nº 76) era una obra que envió desde Madrid o que trajo a Mallorca años después. La estrecha relación que guardan las esculturas de *Niño con pájaro y niña con cesto* (nº 74 y nº 75) con la academia madrileña, que poseía una pareja casi idéntica a la de Bellver, también podrían establecer un nexo con Cortés, aunque el carácter estandarizado de las mismas impide abordar una comparación estilística que permita corroborar su autoría.

El sueldo que percibía Cortés por los trabajos de Raixa, el más alto del de los especialistas contratados, así como su trayectoria anterior y posterior, lo elevan como

¹³⁷⁰ Despuig encargó, por ejemplo, al pintor de origen barcelonés, Francesc Agustín i Grande, varios retratos, uno de él mismo y dos de los sobrinos Ramon y Joan, así como lo utilizó de copista de obras señaladas (vid. CARBONELL, 2013, p. 76-80).

¹³⁷¹ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo IX. Publicada en CARBONELL, 2013, p. 87.

¹³⁷² BOVER, 1845, p. 101, nº 57.

¹³⁷³ BOVER, 1845, p. 100, nº 52.

el escultor de mayor mérito que participó en las tareas de restauración del museo del cardenal. Por ello, no parece que los añadidos antes explicitados en un cuadro-resumen de testas, extremidades y fragmentos fueran de su mano, ya que muestran un estilo mucho más tosco y menos delicado que el que destilan obras del escultor aragonés como la citada *Cabeza de Eros* (nº 76), o las obras de la Academia de San Fernando de un grupo de barro cocido de Andrómeda y Perseo, con el que obtuvo en 1801 su nombramiento de Académico de Mérito o el busto de Baco, considerada por algunos estudiosos como uno de los puntales del Neoclasicismo español.¹³⁷⁴ Las obras que sí podrían ponerse en relación con la factura de Cortés, según nuestro parecer y a tenor de la comparación estilística, son la restauración del Apolo *khitarodos*¹³⁷⁵, actualmente en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, y el pequeño *Herma de Zíngara* (nº 44), inspirado en la obra de Cordier. La testa de Apolo muestra un trabajo equiparable al de la copia del Centocelle, cuidadoso en la consecución de los mechones, los ojos enmarcados por finos párpados y líneas inferiores de pestañas, nariz de tabique regular y punta redondeada, así como morfología craneal equilibrada. Por su parte, el pequeño herma rezuma la delicadeza y el detallismo de la testa de Baco en todas sus facciones, así como comparte con ella el cabello trabajado mediante la alternancia de finas incisiones y profundo trepanado que otorgan profundidad entre mechones.

Estas son algunas observaciones que precisan de una profundización en la obra de los escultores que trabajaron en Raixa que permita establecer con mayor claridad atribuciones de autoría.

3.2. Tipología

Entre los ejemplares modernos conservados en Bellver hemos diferenciado dos conjuntos atendiendo a la relación que establecen respecto a la escultura clásica. El primero aborda las copias fidedignas de obras célebres, mientras que el segundo comprende un amplio grupo en que, pese a la dependencia de la estatuaria clásica, puede aparecer la influencia de más de un modelo, variaciones de uno en concreto o, incluso, no se reconoce ninguno en particular. La amplitud que se otorga a este segundo grupo obedece a la dificultad de detectar, en ciertos casos, si existió la influencia de piezas en particular o si la inspiración llegó de un grupo en general, por lo que se ha considerado más prudente no constreñir en exceso las fronteras del mismo.

3.2.1 Copias de *opera nobilia*

Aunque la copia exacta de esculturas antiguas fuera denostada por algunos teóricos, entre ellos Winckelmann,¹³⁷⁶ el hecho es que esta práctica halló una gran propagación en el siglo XVIII. Si bien se venía forjando desde el Renacimiento¹³⁷⁷, la creciente

¹³⁷⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, 1994, p. 22.

¹³⁷⁵ I.N. 1632 (MOLTESEN, 2002, p. 151-153).

¹³⁷⁶ OTTANI, 1982, p. 612-613.

¹³⁷⁷ Sobre las *opera nobilia* en los siglos XVI y XVII vid. Picozzi, 2000.

demanda impulsó que este fenómeno se extendiera sobremanera entre artistas y anticuarios.¹³⁷⁸ La realización de una escultura de esta índole podría responder, bien al deseo de poseer una reproducción de un *unicum* perteneciente a una gran y admirada colección o al estudio de un artista que, mediante la reproducción de un modelo antiguo, se ejercitaba y demostraba su pericia.¹³⁷⁹ Además de ejemplares antiguos, también existieron algunas esculturas modernas que alcanzaron la misma fama y que fueron copiadas por doquier. La colección pontificia, así como los Musei Capitolini¹³⁸⁰ albergaban la mayoría de las *opera nobilia*, aunque otras como la Farnese, Borghese o Médici no desmerecían en elogios. El Laocoonte, el Apolo y el Antínoo Belvedere, junto al Ercole Farnese, la Venus Médici o el Hermafrodita durmiente constituyeron algunos de los ejemplares antiguos tomados como modelos.¹³⁸¹ Albergar copias de estas obras resultaba habitual, ya que ante la imposibilidad de poseer el original, constituía una vía alternativa de reiteración de los patrones estéticos del gusto de las elites dirigentes, destacaba la ejemplaridad de la estatuaria antigua,¹³⁸² al mismo tiempo que situaba estas obras en un entorno más accesible a visitantes y estudiosos que podían disfrutar de la contemplación, aunque sólo fuera del eco, de aquella magna obra y de la transmisión, al fin y al cabo, de su mensaje aleccionador de virtud.¹³⁸³

Dentro de esta categoría podemos encontrar, en Bellver, algunas piezas con esta idiosincrasia. Se trata del herma de *Aspasia* (nº 27), copia de la representación de la filósofa hallada en 1777 en las inmediaciones de Civitavecchia en unas excavaciones promovidas por Pío VI; el *Herma de Zingara* (nº 44), copia de la testa de la escultura que Nicolas Cordier realizó en el siglo XVII por encargo del cardenal Scipione Borghese; el *Busto femenino velado* (nº 45), copia de un busto identificado como una vestal por Winckelmann, procedente de la colección Farnese; el *Hermafrodita durmiente* (nº 80), copia de la escultura Borghese restaurada en el siglo XVII por Bernini; los *Mascarones de Medusa* (nº 81 y nº 82) inspirados en la Medusa Rondanini admirada por Goethe; la *Cabeza de Eros* (nº 76), copia de la testa del Eros “de Centocelle” atribuida a Praxíteles, hallada en 1771 por Gavin Hamilton en la Via Labicana, cerca de Roma; el *Niño con pájaro* y la *Niña con cesto* (nº 74 y nº 75), copias de dos esculturas de Charles-Antoine Bridan, inspiradas, a su vez, en dos ejemplares de la colección Borghese; por último, las *Crateras “tipo Medici”* y

¹³⁷⁸ Comenzando con la iniciativa de Luis XIV de adquirir copias en mármol de las esculturas clásicas más importantes de la península italiana, Haskell y Penny repasan los encargos más destacados de vaciados de escayola y reproducciones de modelos antiguos en los siglos XVII y XVIII (Vid. HASKELL-PENNY, 1990, p. 94-113); ARATA, 2008, p. 60-71.

¹³⁷⁹ La reproducción de piezas antiguas fue un fenómeno muy difundido en época neoclásica y a él se dedicaron casi todos los artistas. Entre éstas, la copia de retratos antiguos se utilizó con valor decorativo en un contexto de carácter diverso, ya fuera porque el artista encontrara bello el modelo utilizado o por querer seguir *l'antico* como ejemplo. (FITTSCHEN, 1985, p. 401 y 407).

¹³⁸⁰ La colección Albani quedaría incluida en la mención a los Museos Capitolinos, ya que en 1733 fue adquirida por Clemente XII para éstos (Vid. ARATA, 2008, p. 60-71).

¹³⁸¹ HASKELL-PENNY, 1990, p. 107-114.

¹³⁸² BOSCHUNG, 2000, p. 18.

¹³⁸³ Sobre la función didáctica de las copias de obras antiguas vid. LUZÓN NOGUÉ-NEGRETE PLANO, 2010.

“*Borghese*” (nº 93 y nº 94).¹³⁸⁴

De este grupo se deduce que se priorizaba la copia de esculturas cuyo hallazgo hubiera acontecido contemporáneamente, como el herma de *Aspasia* (nº 27) o la *Cabeza de Eros* copia del de Centocelle (nº 76); admiradas por contemporáneos ilustres, como el caso de los *Mascarones de Medusa* (nº 81 y nº 82) u obras cuya fama continuaba viva desde el siglo XVII, como el *Hermafrodita durmiente* (nº 80), la *Zíngara* de Cordier (nº 44) o las *Crateras Medici y Borghese* (nº 93 y nº 94). La vestal farnesiana y los niños de Bridan, por su parte, serían modelos que habrían alcanzado una gran fama en el siglo XVIII, como así lo demuestran sus reiteradas copias, probablemente, por comulgar conceptualmente con el gusto de la época.

El trascendental papel que la iconografía jugaba en el coleccionismo de la época, llevó, en ocasiones, a copiar obras admiradas de un tipo iconográfico mal entendido que pretendía ser el de un personaje de naturaleza histórica, que debido a sus habilidades políticas, estratégico-militares o de oratoria, se exponía como ejemplo de virtud, incluso, a veces, en antítesis a sus firmes enemigos.¹³⁸⁵ El ejemplo más paradigmático lo constituye el del Pseudo-Vitelio. Como fruto de unas excavaciones en el Quirinal romano el año 1505, el cardenal Domenico Grimani adquirió una testa, identificada a través de las efigies numismáticas como el emperador Vitelio (15-69 d.C.). Esta escultura, expuesta primero en el Palazzo Ducal, que más tarde pasaría a convertirse en “Statuario Pubblico” de Venecia, gozó ya desde su descubrimiento de un gran éxito, siendo reproducido en innumerables ocasiones, tanto en escultura exenta, como en relieve, pinturas u otros formatos artísticos. Las investigaciones contemporáneas han confluído en interpretar la pieza Grimani como un retrato de un personaje privado de época tardo-adrianea, y no como el de un emperador, por lo que todos los bustos y testas que siguen el tipo iconográfico del Pseudo-Vitelio constituyen producciones modernas.¹³⁸⁶

Además de un ejemplar de *Pseudo-Vitelio* (nº 11), aunque no son tan conocidos, en la colección Despuig se encuentran otros casos parecidos. Se trata de *Escipión* (nº 17), copia de una testa de basanita, propiedad de Ridolfi, de un sacerdote isíaco identificado como el célebre general a causa de la cicatriz en forma de “tau” y la rasuración craneal; *Cicerón* (nº 18), el cual parte de un retrato privado del siglo I a.C., identificado erróneamente con el cónsul republicano, procedente de la colección Ludovisi; también, la *Testa masculina inspirada en la retratística tardohelenística* (nº 16), que sigue como modelo el retrato privado tardohelenístico de la colección

¹³⁸⁴ A esta lista podría añadirse la Cabeza de Apolo, actualmente en paradero desconocido, que Bover juzga idéntica al Apolo Belvedere, en el caso de que también se hubiera tratado de una obra moderna (BOVER, 1845, p. 113, nº 99).

¹³⁸⁵ En este sentido, puede traerse a colación el ejemplo de la galería de los Cónsules en el Palacio des Tuileries de París para la que Napoleón encargó, el año 1802, una serie de veintidós retratos de los grandes hombres de la Antigüedad, como una constatación de la tradición triunfalista que lo precedía. En ella se podían encontrar personajes como Escipión, Brutus, Demóstenes, Alejandro, Aníbal, Cicerón, Catón o César (DAVID DRAPER-SCHERF, 1998, p. 362-364).

¹³⁸⁶ KOPPEL, 2008, p. 187-208.

Barberini que la tradición adscribió a Sila. Incluso en algunas restauraciones, como la de un pequeño Hermes (nº 47), se siguió como modelo la recién descubierta escultura de la misma deidad de la Sala della Biga de los Museos Vaticanos restaurada por Pacetti como el general y orador ateniense Foción.

3.2.2. Reinterpretaciones o versiones de la escultura clásica

Además de la copia fidedigna, existe un conjunto de obras en las que no se pretende una reproducción fehaciente de una escultura clásica, sino que ésta se toma como punto de partida para una nueva creación, pudiendo influir en ella varios modelos simultáneamente o, simplemente, obedecer en algunos aspectos a la creatividad del artífice. Los modelos, mencionados en el párrafo anterior, constituyen los mismos, en esencia, aunque los elementos afines entre éstos y las obras modernas aquí estudiadas existan, pero no sean suficientes como para aseverar que se trate de una copia, sino que se introducen componentes nuevos en su concepción, que bien pudieran provenir de la influencia de otros modelos similares o de variaciones propias del artista. Dependiendo del grado de originalidad del artífice, la *imitatio*¹³⁸⁷ de la estética antigua se podrá concretar en unos modelos en particular o se seguirá en términos más generales.

En este grupo hallamos la *Estatua thoracata con retrato de Julio César* (nº 8) compuesta por una testa inspirada en el retrato *all'antica* del siglo XVII de la colección Mattei o en un retrato antiguo perdido que no se ha conservado, que se combinaba con una estatua *thoracata* al estilo de las de Julio César y Navarca, propiedad del obispo de Melfi. Siguiendo el conjunto, encontramos la *Estatua thoracata con retrato de Nerón* (nº 10), en que la testa se inspira en otra creación moderna también de la colección Mattei y el *Retrato de Augusto "tipo Mars Borghese"* (nº 9) en que se combina una testa del tipo Primaporta con una estatua que sigue como modelo el ejemplar del Palacio de los Conservadores de Roma. También a esta categoría podrían adscribirse el *Retrato masculino con corona de laurel* (nº 23) inspirado en la retratística de Otón, el *Retrato masculino inspirado en la retratística julio-claudia* (nº 19), el *Retrato masculino inspirado en la retratística julio-claudia sobre busto de mármol africano* (nº 20), el *Retrato de inspiración julio-claudia sobre busto de mármol africano* (nº 21), *Busto masculino* (nº 22), *Nerón* (nº 12), *Trajano* (nº 24), *Bustos masculinos laureados* (nº 13 y nº 14), *Safo* (nº 26) y *Livia* (nº 28). En lo que respecta a la retratística, se observa una clara predilección por la dinastía julio-claudia o, en su defecto, por emperadores pertenecientes a la serie suetoniana. También resulta remarcable el éxito de ciertos tipos iconográficos en un momento determinado, incluso cuando, posiblemente, se trate de creaciones también modernas, como sucede con los retratos de Julio César y Nerón de la colección Mattei. El caso de Safo, estaría vinculado con la vertiente intelectual acorde con la tenencia de otras representaciones

¹³⁸⁷ Ottani recoge las reflexiones de Winckelmann entorno al tema de la *imitatio* en el Neoclasicismo: "la única vía para ser grande y, si es posible, inimitable, es la imitación de los antiguos", "Respecto al antiguo, la copia y el calco conducen a la esclerosis de la creatividad. Con la imitación queda un margen para la intervención y así del antiguo se extrae la inexplorada posibilidad de extensión al presente" (vid. OTTANI, 1982, p. 612); ASSUNTO, 1973, p. 27-36.

de filósofos, grandes oradores o incluso Apolo y las Musas.

En lo que respecta a la escultura ideal, encontraríamos dentro de este grupo a *Minerva* (nº 36), a *Fortuna* (nº 37), a *Clío* (nº 40), el *Busto con gorro frigio* (nº 41), el *Busto de Venus* (nº 42), el *Busto femenino* (nº 43), el *Hércules* (nº 63) y el *Herma dionisiaco* (nº 64).

3.3. Las esculturas del peristilo del zaguán

Existe un conjunto de esculturas que muestran una relación explícita en cuanto a proporcionalidad, materiales y estilo. Consiste en tres retratos imperiales de la dinastía julio-claudia, dos de ellos *thoracati* (nº 8 y nº 10) y el otro heroizado (nº 9), además de cuatro estatuas ideales (nº 35, nº 46, nº 55 y nº 62). Todas ellas, a excepción de la *Venus púdica "tipo Rodas"* (nº 35), se ubicaban en el peristilo del zaguán de Raixa, actuando como preludeo del fondo museístico del cardenal (Fig. 2). Las esculturas alcanzan alrededor de los dos metros de altura. Los ejemplares ideales, la mencionada Venus (nº 35), el *Esculapio* (nº 62), el *Gálata* (nº 46) y el *Hércules "tipo Villa Albani"* (nº 55), partieron de fragmentos antiguos, mayoritariamente torsos, que fueron completados con fragmentos reutilizados y otros creados *ex novo*, entre los que sobresalen la consecución de todas las testas. Éstas se realizaron con un mármol de pátina grisácea con copioso veteado. Desde el punto de vista estilístico, resalta la profusa utilización del trépano que otorga gran profundidad al cabello, los orificios y las comisuras, la marcación de las pupilas y el iris, así como unas enfatizadas facciones. En cuanto a los retratos, una *Estatua thoracata con retrato de Julio César* (nº 8), un *Retrato de Augusto "tipo Mars Borghese"* (nº 9) y una *Estatua thoracata con retrato de Nerón* (nº 10), pese a las fracturas mostradas, la utilización del mismo tipo de mármol en testas y cuerpos, por otra parte, idéntico al empleado en las testas de las esculturas ideales, llevan a pensar en que fueron realizadas *ex novo* en el mismo momento en que se creaban las piezas ideales a partir de un núcleo antiguo.¹³⁸⁸ A diferencia de las cabezas ideales, los retratos no tienen marcadas las pupilas, así como el trabajo del cabello resulta más superficial. Estas divergencias podrían explicarse por la naturaleza retratística del grupo, que emula efigies del período julio-claudio. Desde un punto de vista iconográfico, los retratos de Julio César y Nerón muestran una clara dependencia de dos esculturas de la colección Mattei, cabezas *all'antica* productos del siglo XVI y XVII que habrían circulado como modelos con gran vigencia en el siglo XVII. Por su parte, el momento de máxima difusión de la influencia de la Venus Urania y del Guerrero luchando arrodillado, modelos tenidos en cuenta para la Venus y el Gálata, ratifican la cronología del grupo en el siglo XVII. Dicha datación encajaría perfectamente con las características estilísticas descritas en las testas ideales.¹³⁸⁹

¹³⁸⁸ Queda pendiente la realización de un análisis microscópico del material para verificar estas observaciones "de visu".

¹³⁸⁹ Estilísticamente, puede traerse a colación a modo de paralelo, la cabeza añadida a una escultura ataviada con manto de las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde (Inv. Hm 41) en KNOLL - VORSTER, 2013, p. 89, nº 9.

A falta de datos documentales, podemos conjeturar que se trataba de un grupo escultórico proveniente de alguna otra colección anterior a la del cardenal que fue adquirido por Despuig en bloque. Cabe recordar que durante el siglo XVIII muchas colecciones se desintegraron, vendiendo su fondo, a menudo, de forma fragmentada.¹³⁹⁰ A ello puede sumarse la constancia de la adquisición, por parte de Despuig, de un grupo de esculturas el año 1786, procedente de la casa Locatelli, obligada a hipotecar sus bienes.¹³⁹¹ La nota de Pacetti al respecto impide identificar si las esculturas del peristilo del zaguán se hallaban entre los objetos de la compra, pero el acontecimiento sí nos pone, al menos, sobre precedente en lo que resultó una práctica extendida en aquel tiempo.

4.- CARACTERÍSTICAS DE LA COLECCIÓN

Además de esclarecer la naturaleza de las piezas que constituyeron el repertorio de Despuig en Raixa, existen una serie de aspectos relevantes en la colección que merecen ser evidenciados.

A diferencia de lo que ocurrió con la pinacoteca, cuyo fondo había comenzado a conformarse mucho antes por la familia Despuig,¹³⁹² la colección de estatuaria se creó *ex novo* por el cardenal mallorquín en Roma.¹³⁹³ El entorno sugerido por la Italia del siglo XVIII, sin duda, debió propiciar el anhelo arqueológico y de formación de un *antiquarium*, aunque la impronta personal debió resultar determinante en dicha materialización. Al igual que otros personajes contemporáneos de su condición, Despuig decidió promover sus propias campañas arqueológicas, probablemente, con el objetivo de proveer a su proyecto museístico del fondo necesario.¹³⁹⁴ Los resultados de estas excavaciones le proporcionaron las piezas más relevantes de su colección, el relieve de Egisto, entonces identificado como el del *rex nemorensis*, el retrato de Augusto o el busto del denominado Alcibíades (nº 5). El orgullo por poseer dichas piezas se pone de manifiesto en el encargo de grabados de las mismas a Pedro Fontana, Nicola Morghen y Nicolas Besançon, así como la fama que adquirieron queda patente en el comentario que dedica Visconti en su obra dedicada al Museo Clementino sobre el supuesto busto de Alcibíades.¹³⁹⁵ No obstante, en contra de lo supuesto por la tradición historiográfica de raíz boveriana, estas esculturas tan sólo constituyeron una parte de la colección. Del estudio realizado se desprende la

¹³⁹⁰ Pueden citarse como ejemplo de alienación y dispersión en este momento la colección Giustiniani, la Odescalchi o la Chigi. Vid. LIVERANI, 2000.

¹³⁹¹ CARBONELL, 2013, p. 119.

¹³⁹² Vid. CARBONELL, 2013, p. 93 ss.

¹³⁹³ Las colecciones escultóricas españolas más importantes del siglo XVIII, tales como la de los duques de Alba o la de Medinaceli, entre otras, provenían de herencias o compras de colecciones creadas en los siglos XVI y XVII y casi todas sus piezas eran de origen itálico. El fuerte control ejercido por la monarquía española sobre las excavaciones y sus hallazgos impedía la consecución de campañas particulares y, consecuentemente, el desarrollo de un mercado anticuario, a diferencia de Roma, cuyos vestigios nutrieron las grandes colecciones europeas (MORA, 1998, p. 51).

¹³⁹⁴ LIVERANI, 2000.

¹³⁹⁵ BOVER, 1845, p. 87-88, 93-94 y 107-108.

existencia de un importante grupo de esculturas modernas que convivieron con las extraídas de las excavaciones, así como, probablemente, con otras que, partiendo de un núcleo antiguo, habían sido prolijamente restauradas y compradas en el comercio anticuario. De tal manera se conformaba una colección de gran heterogeneidad en la que la iconografía jugaba un determinante papel, supeditado incluso a otros factores como el de originalidad. Al igual que en otras colecciones dieciochescas, originales romanos y obras modernas se exponían en igualdad de condición. Gracias a la descripción de Bover,¹³⁹⁶ en que habla de la ubicación que tuvieron las esculturas en su exposición en Raixa, junto a las fotografías tomadas de la colección cuando aún se encontraba íntegra en Mallorca,¹³⁹⁷ vemos que la musealización de las piezas no obedecía a criterios cualitativos, sino más bien al práctico, encontrando paralelos en la exposición de otras colecciones como, por ejemplo, el museo Nani¹³⁹⁸. De esta manera, las esculturas colosales se situaron en el peristilo del zaguán de la *villa* (Fig. 2), en el Salón Principal se dispuso la galería de retratos y la escultura ideal (Fig. 3), y se dejaron para el Gabinete las estatuillas o piezas de menores dimensiones. La homogeneización de la exposición venía dada por la consecución de peanas y soportes de bustos y esculturas, encargadas a Pascual Cortés, Giovanni Trivelli, Luigi de Melis y Francesco Lazzarini.¹³⁹⁹ La heterogeneidad no sólo se advierte a tenor del origen y la cronología, sino que también atañe a criterios cualitativos. Despuig poseyó esculturas de primer orden junto a muchas otras de calidad mediocre. En lo que respecta a los trabajos más importantes cabe destacar que, en ocasiones, los obtuvo de forma azarosa, ya que fueron resultado de sus excavaciones, como el retrato de Augusto, el de Cleopatra VII o el relieve de Egisto, pero también se evidencian otros que adquirió mediante compra, por ejemplo el Apolo *khitarodos*¹⁴⁰⁰ o la testa broncea etrusca¹⁴⁰¹. La mayoría de las compras, no obstante, habrían correspondido a obras de calidad menor, condición que el propio Despuig debía conocer sobradamente, pero que cumplían el objetivo de engrandecer el fondo del museo que ya apremiaba comenzar a embastar en Mallorca.¹⁴⁰²

Si bien, se ha apuntado con anterioridad, que el coleccionismo se insertaba desde el siglo XVI como una práctica de las elites para conseguir *indicium nobilitatis*, en el siglo XVIII se añade una nueva noción de funcionalidad, ya manifiesta en Raixa. Sin restar peso al papel de deleite personal que la colección adquiriría en lo que debía ser un reducto de apacibilidad en los últimos días del cardenal, se introduce una nueva concepción didáctica ligada a la difusión del contenido de las colecciones privadas que fraguan como el germen de los primeros museos. El principio ilustrado de “Utilidad a la

¹³⁹⁶ BOVER, 1845.

¹³⁹⁷ Vid. ROSSELLÓ BORDOY, 2000, p. 102, Figs. 2 y 3; 104-109, Figs. 6 -15.

¹³⁹⁸ La musealización de la colección Despuig en Raixa encuentra paralelos en la exposición de otras colecciones del momento como por ejemplo el museo Nani (Vid. FAVARETTO, 2003, p. 178, Fig. 5).

¹³⁹⁹ Vid. p. 311 ss.

¹⁴⁰⁰ I.N. 1632 (MOLTESEN, 2002, p.151-153).

¹⁴⁰¹ BOVER, 1845, p. 120, nº 19. Ésta podría haber sido adquirida por Despuig al conde Alessandro de Souza, ministro de Portugal, el cual habría estado excavando en el viñado de Tomasso Mollo, no muy lejos de la *Via Appia* en Ariccía (VINCETI, 2010, p. 49-61).

¹⁴⁰² Vid. p. 24 ss.

Nación”¹⁴⁰³, ya patente en otras colecciones como la del cardenal Albani o la de José Nicolás de Azara,¹⁴⁰⁴ está muy presente en los deseos del cardenal Despuig respecto al legado artístico y documental acumulado,¹⁴⁰⁵ el cual habría de servir para que investigadores y curiosos encontraran un lugar para su estudio y pudieran disfrutar de un contacto directo con los vestigios de la Antigüedad en Raixa.

Del análisis de las piezas de la colección, podemos aseverar también la importancia que desempeñó el retrato. La retratística ostenta, sin duda, un papel protagonista dentro de la colección Despuig, como resultó habitual en las colecciones del XVIII.¹⁴⁰⁶ Existía un interés generalizado por identificar todas las cabezas y bustos excavados como retratos, en su mayoría, atribuidos a miembros de la casa imperial o personajes destacados de la Antigüedad por su virtuosismo o intelectualidad.¹⁴⁰⁷ A tenor de este hecho puede citarse la identificación como Marco Aurelio del *Retrato privado masculino barbado* (nº 3) o el del *Busto de hombre barbado con manto* (nº 5) como el del orador griego Alcibiades.¹⁴⁰⁸ La retratística antigua se asociaba al poder político, al noble abolengo y a la erudición.¹⁴⁰⁹ Las compras en el mercado anticuario o los encargos acababan de completar series o parejas, entre las que destacaba especialmente el ciclo suetoniano¹⁴¹⁰, que tuvo especial relevancia en la creación de galerías retratísticas del Barroco. Durante el siglo XVIII, sin embargo, se concedió un renovado interés al individualismo de los personajes y los retratos romanos adquirieron una vital relevancia como ilustradores de la historia, con lo cual, la identificación de los mismos, frecuentemente fundamentada en los paralelos numismáticos, jugó un determinante papel.¹⁴¹¹ En lo que respecta a la colección Despuig, además de los retratos que obtuvo como fruto de las excavaciones, identificados como pertenecientes a la dinastía antoniniana¹⁴¹², además del de Augusto¹⁴¹³, existen muchos otros que debió adquirir en el mercado anticuario o por encargo. Predomina una clara preferencia por la dinastía julio-claudia, aunque en muchas de las piezas, resulta difícil concretar si se pretendía emular la efigie de algún personaje en particular o si, por el contrario, se seguían unos patrones más

¹⁴⁰³ Sobre este concepto, latente en las justificaciones del desempeño de la labor anticuaría por parte de los coleccionistas ilustrados vid. MORA, 1998, p. 58-59.

¹⁴⁰⁴ En su testamento lega a Carlos IV su colección de antigüedades con el fin de que sirviera para la instrucción y el gusto públicos. (CACCIONI-MORA, 1996, p. 67).

¹⁴⁰⁵ Vid. notas 145 y 204.

¹⁴⁰⁶ Puede traerse a colación el hecho de que un buen retrato en formato de busto de un emperador podía ascender al mismo precio que una escultura de cuerpo entero (FEJFER, 2000, p. 56).

¹⁴⁰⁷ Citar como ejemplo las identificaciones de los siglos XVII y XVIII de figuras de carácter ideal como retratos en la colección de Cristina de Suecia (ELVIRA, 2003, p. 158-159).

¹⁴⁰⁸ LUCIDI, 1796, p. 225.

¹⁴⁰⁹ FEJFER, 2000, p. 56.

¹⁴¹⁰ BOSCHUNG, 2000, p. 18 y FITTSCHEN, 2000, p. 50.

¹⁴¹¹ Destacar el método elaborado por E. Q. Visconti para la identificación de los sujetos imperiales en base al estudio numismático (FEJFER, 2000, p. 56).

¹⁴¹² Estos se han identificado como retratos de Lucio Vero (vid. nota 1292), Adriano (vid. nota 1293) y un busto de Faustina *maior* (vid. nota 1296).

¹⁴¹³ Vid. nota 229.

generalizados.¹⁴¹⁴ El resto de retratos modernos puede adscribirse preferentemente también al ciclo suetoniano¹⁴¹⁵. No obstante, tanto la divergencia estilística, como la del formato de las esculturas, algunas de pequeñas dimensiones y otras mucho mayores, llevan a descartar que se pretendiera constituir una galería de retratos que albergara un programa iconográfico determinado. Ocurre lo mismo, cuando nos referimos a los retratos de personajes de la época republicana, como Sila (nº 16), Escipión (nº 17) o Cicerón (nº 18), así como cuando se trata de filósofos o pensadores. No se aprecia la predilección por una escuela concreta. Se trataría más bien de un grupo heterogéneo en el que sí destaca la existencia de esculturas que representan a ilustres figuras republicanas, la familia imperial y grandes pensadores de la cultura griega, pero sin un programa iconográfico elaborado que las respalde y dicte su colocación. Refuerza esta hipótesis el hecho de que, a diferencia de muchas de las colecciones contemporáneas como la de Wilton House¹⁴¹⁶, no se elaboraran cartelas en las peanas que identificaran a los personajes. Cabe, por tanto, atribuirles un valor más generalista, que habla, por una parte de la identificación de su poseedor con los valores que ensalzan, así como de la pertenencia intelectual del coleccionista al mundo clásico.¹⁴¹⁷ A este hecho cabe sumar como el formato de busto, tradicionalmente vinculado al género retratístico, se utiliza también, tanto en la nueva creación, como en la restauración, para conferir la misma dignidad a representaciones de escultura ideal. Tráiganse a colación los bustos llamados de “Cibeles”¹⁴¹⁸ (nº 33) y de “Venus”¹⁴¹⁹ (nº 42). Según nuestro parecer, de esta manera se homogeneizaba la presentación de la exposición, destinada a una sala o gabinete, situando en el mismo registro la retratística y la escultura ideal, aunque en muchas ocasiones las identificaciones como pertenecientes a uno u otro tipo pudieran resultar erróneas.¹⁴²⁰

En la colección Despuig, resulta también apreciable la presencia de algunas esculturas ideales de temática acorde con la idea de *villa* de descanso y sosiego. Como se desprende del epistolario del cardenal, éste la veía como reducto de apacibilidad en que poder acabar sus días.¹⁴²¹ La presencia de figuras del entorno báquico¹⁴²², así como Flora¹⁴²³, Eros¹⁴²⁴ y, especialmente, Venus¹⁴²⁵ reflejan esta idea.

¹⁴¹⁴ Constituyen ejemplos la *Estatua thoracata con retrato de Julio César* (nº 8), el *Retrato de Augusto del tipo Mars Borghese* (nº 9), la *Estatua thoracata con retrato de Nerón* (nº 10), el *Retrato masculino inspirado en la retratística julio-claudia* (nº 19), el *Retrato masculino inspirado en la retratística julio-claudia sobre busto de mármol africano* (nº 20), el *Retrato de inspiración julio-claudia sobre busto de mármol africano* (nº 21), así como *Nerón* (nº 12) y *Livia* (nº 28).

¹⁴¹⁵ Añadiríamos a la lista anterior el *Pseudo-Vitelio* (nº 11), el *Retrato masculino con corona de laurel* (nº 23) y el *Busto masculino laureado* identificado como Tito (nº 14).

¹⁴¹⁶ DICKMAN, 2000, p. 123.

¹⁴¹⁷ MORA, 1998, p. 49-50.

¹⁴¹⁸ BOVER, 1845, p. 95, nº 40.

¹⁴¹⁹ BOVER, 1845, p. 112, nº 95.

¹⁴²⁰ ELVIRA, 2003, p. 158-159.

¹⁴²¹ En carta a su hermano Joan, el 11 de febrero de 1793, expresa: “*Si supieras quantas vezes estoy pensando en Raxa; de modo que estoy haciendo atoda prisa el Modelo para ponerlo en obra, ja que si D. Quiere alla quiero acabar mis días con tranquilidad.*” (ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo XIII, pliego 1/35).

¹⁴²² La mayoría procedentes de las excavaciones en Ariccia (vid. p. 302 ss.).

¹⁴²³ Identificada por Bover como Cloris (BOVER, p. 97, nº 45).

En las colecciones del siglo XVIII, Venus era vista como la diosa del amor y la belleza, la máxima expresión del ideal femenino. Se juzgaba el candor de su juventud, de la desnudez descubierta y de su vinculación con el divertimento y el juego amoroso, en la que frecuentemente se encontraba acompañada por *erotes* o amorcillos. Esta faceta la convirtió en una de las esculturas más solícitas en la decoración de jardines¹⁴²⁶, aunque también podemos encontrar su presencia dentro de la exposición del gabinete, al igual que ocurre en Raixa. Si bien, la Venus medicea¹⁴²⁷ y la capitolina¹⁴²⁸, fueron las que gozaron de mayor prestigio, otras variantes como la Calipigia¹⁴²⁹, la Doidalsas¹⁴³⁰, la de Melos¹⁴³¹ o la Erecta¹⁴³² fueron algunos de los modelos más reproducidos para representar a la diosa.

Existe, también, un gran grupo de esculturas que, por su iconografía, ensalzan la vertiente intelectual del propietario. Se trata, por una parte, de los retratos de oradores, políticos y filósofos. En este sentido pueden traerse a colación el *Busto de hombre barbado con manto* (nº 5) considerado Alcibíades, *Antístenes* (nº 6) identificado como Diógenes, el busto de *Filósofo* (nº 15) conocido como Sócrates, los retratos de Escipión (nº 17) y Cicerón (nº 18). En segundo lugar, cabe apuntar las representaciones de musas, como Talía (nº 39) y Clío (nº 40), así como de otras esculturas que ya no se conservan en Bellver pero que habrían formado parte de la colección original, como la escultura de Apolo¹⁴³³.

Del estudio de las piezas expuestas en Raixa se desprende también el valor añadido que cobra la representación ideal femenina evocando conceptos que ejemplifican la virtud y los valores ensalzados en la época. A nuestro parecer, el *Busto femenino velado*, denominado en la época de vestal (nº 45), el de *Aspasia* (nº 27) y el de *Safo* (nº 26), personifican la esencia formal y la *summa* ética que el mundo clásico representa.¹⁴³⁴ Según nuestro juicio, esta serie de bustos ejemplifican la estrecha relación entre la belleza y la moralidad explicitada en la estética dieciochesca.¹⁴³⁵ La belleza plasmada en el ideal femenino adquiere la uniformidad, regularidad, orden y proporción en su forma y estilo alegando al “*buen gusto que nos hace apreciar con el sentimiento aquello que la Razón ya habría aprobado*”¹⁴³⁶ constituyendo una “*forma*

¹⁴²⁴ A los ejemplares extraídos de las excavaciones de Ariccia (nº 69-72) cabe añadir el *Eros de Tespias* (nº 73), la *Cabeza de Eros* (nº 76) y el *Pothos* restaurado como “Amor” (nº 52).

¹⁴²⁵ *Venus púdica “tipo Rodas”* (nº 35) y *Busto de Venus* (nº 42).

¹⁴²⁶ COFFIN, 2000, p. 173-193.

¹⁴²⁷ HASKELL-PENNY, 1990, p. 358-362.

¹⁴²⁸ HASKELL-PENNY, 1990, p. 350-351.

¹⁴²⁹ HASKELL-PENNY, 1990, p. 248-350.

¹⁴³⁰ HASKELL-PENNY, 1990, p. 353-355.

¹⁴³¹ HASKELL-PENNY, 1990, p. 362-364.

¹⁴³² HASKELL-PENNY, 1990, p. 356.

¹⁴³³ BOVER, 1845, p. 88, nº 23. Actualmente conservada en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague I.N. 1632 (MOLTESEN, 2002, p. 151-153).

¹⁴³⁴ GONZÁLEZ-PALACIOS, 2008, p. 20.

¹⁴³⁵ Vid. FRANZINI, 2000, p. 91-124.

¹⁴³⁶ FRANZINI, 2000, p. 97.

formadora” en que lo estético y lo ético se hallan íntimamente ligados.¹⁴³⁷ La belleza se encuentra, en estas tres esculturas, unidas al concepto que representan. Contenido y forma van de la mano. Reflexión, decoro, gracia, locuacidad, son algunos de los valores que ejemplifican la *virtus* figurada en estos tres ejemplares que encarnan conceptos y personajes paradigmáticos que abanderan los valores ahora rescatados de la Antigüedad.

Otra de las características observadas en colecciones contemporáneas a la de Raixa y también visible aquí es la predilección por los materiales poco comunes. Entre ellos los preferidos eran el pórvido y el basalto.¹⁴³⁸ Esta característica, presente en el coleccionismo ya desde el Renacimiento¹⁴³⁹, queda patente, por ejemplo, en un listado de esculturas de pequeño y mediano formato que debió enviarse contenidas en diez cajas de Roma a Mallorca. En este se indica el material en que estaban trabajadas las piezas: *rosso antico, giallo, marmo, porfido, pietra chiamata Porta Santa, alabastro*, etc.¹⁴⁴⁰ También la predilección por los materiales queda manifiesta en algunos de los comentarios efectuados por Bover. Este hecho se pone de relevancia en la descripción de la pieza nº 49 a, el busto de *Livia* (nº 28).

“Columna de alabastro oriental venida de Grecia, de quince palmos y medio de alto y cinco de diámetro, y sobre ella un busto antiguo de mujer con la cabeza de mármol negro, y lo demás de alabastro con peana de pórvido.”¹⁴⁴¹

Observamos como es el material el protagonista de la descripción, cobrando más importancia la columna que la escultura en sí, por ser ésta de un material máspreciado. Además del retrato de *Livia*, existen dos ejemplares más, también modernos, que ponen de manifiesto el gusto por la combinación de materiales contrastados en testa y busto, buscando el colorismo y la suntuosidad de materiales provenientes de canteras lejanas. Se trata del *Retrato masculino inspirado en la retratística julio-claudia sobre busto de mármol africano* (nº 20) y el *Retrato de inspiración julio-claudia sobre busto de mármol africano* (nº 21). En ambos se encasta una testa de mármol blanco de aspecto casi níveo sobre un busto de *Marmor luculleum*.

También cabe traer a colación el *Herma dionisíaco* (nº 64), realizado en *giallo antico* con incrustaciones vítreas de colores en los ojos. Probablemente, el atractivo de este tipo de piezas, el cual radicaba en su pequeño tamaño, que la hacía fácilmente transportable y disminuía su coste económico, a la vez que su

¹⁴³⁷ Vid. planteamientos postulados por Shaftesbury y la Escuela de Cambridge (FRANZINI, 2000, p. 101 ss.).

¹⁴³⁸ Winckelmann escribe en 1762 en *Ammerkungen über die Baukunst Alter* que “el color del basalto negro y verde no son desventajosos en la belleza de las cabezas antiguas” (WINCKELMANN, 2002, p. 124).

¹⁴³⁹ Cabe citar como ejemplos el busto de Calígula en basalto y pórvido de la Stanza degli Imperatori II en los Museos Capitolinos, o el ejemplar del mismo emperador realizado en pórvido de Dresde proveniente de la colección de Agostino Chigi (PAUL, 1985, p. 435-436).

¹⁴⁴⁰ ARM, marqués de la Torre, cardenal Despuig, legajo VI, pliego 3, f. 21-22 publicado en MONTANER-ROSSELLÓ, 2014, p. 138, nº 115.

¹⁴⁴¹ BOVER, 1845, p. 92, nº 34.

vistosidad, conferida por los materiales con los que estaba realizada, la convertían en un objeto de fácil venta, como recuerdo, a los viajeros europeos que realizaban el *Grand Tour*.¹⁴⁴²

La necesidad de acotar el trabajo aquí presente ha llevado a centrar el análisis del fondo escultórico de la colección Despuig en la parte conservada aún en Mallorca. Este estudio constituye un primer paso para lograr un mayor conocimiento sobre la naturaleza de las piezas que integraban el museo de Raixa, así como ha podido proporcionarnos más datos sobre otros aspectos colaterales, que cabrá ampliar con el resultado de futuras investigaciones. En primer lugar, respecto al contexto arqueológico del que el cardenal extrajo parte de su fondo escultórico, mayoritariamente centrado en las excavaciones de Ariccia. En segundo lugar, sobre el coleccionismo romano de escultura clásica de la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, en aspectos referentes, entre otros, al gusto, las restauraciones y la musealización de las piezas.

La realización del presente trabajo, no obstante, plantea nuevos interrogantes que aparecen como menester de futuros estudios. Entre ellos, merece la pena resaltar dos ámbitos.

En primer lugar surge el reto de acometer el análisis de la colección escultórica del cardenal Despuig al completo. Éste hecho implicaría trazar el periplo seguido tras la desintegración de la colección de las piezas aún en paradero desconocido y analizar las esculturas diseminadas con exhaustividad, además de ejercer una revisión crítica de los ejemplares conservados en museos europeos y americanos que ya han sido estudiados, intentando aportar más información al respecto gracias a un mayor conocimiento del contexto en el cual se originaron.

En segundo lugar, se plantean también interrogantes acerca de la autoría de los trabajos neoclásicos y de las restauraciones llevadas a cabo en las piezas de la colección, así como de la posible repercusión en el panorama artístico insular por parte de los escultores que trabajaron para Despuig. El escaso conocimiento sobre la trayectoria artística de los mismos impide, todavía, realizar de manera fehaciente una comparación estilística de las obras conservadas.

¹⁴⁴² GONZÁLEZ-PALACIOS, 2008, p. 30.

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

IV. BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDRIDIS, A., 2004, *Die Frauen des römischen kaiserhauses: eine untersuchung ihrer bildlichen darstellun von Livia bis Iulia Domna*, Mainz am Rhein.

ALONSO RODRÍGUEZ, M.C., 2010, "Ecos de Herculano: "aquellas cosas que sabes que son tan de mi genio y gusto" en ALMAGRO-GORBEA, M. – MAIER ALLENDE, J. comisarios), *Corona y arqueología en el Siglo de las Luces*, Madrid, p. 237-245.

AMBROGI, A., 2005, *Labra di età romana in marmi Bianchi e colorati*, Roma.

ANDREAE, B. et al., 1995, *Museo Chiaramonti. Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Berlín.

ANDREAE, B. – ANGER, K. – GRANINO, M. G. – KÖHLER, J. – LIVERANI, P. – SPINOLA, G., 1997, *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums, Museo Pio Clementino – Cortile Ottagono*, II, Berlín.

ANDREAE, B. – HIRMER, A., 2001, *Skulptur des Hellenismus*, Munich.

ANDREASEN, Ø. – ASCANI, K., 2013, *Georg Zoëga. Briefe und Dokumente*, I – V, Copenhagen.

ANGELICOUSSIS, E., 1992, *The Woburn Abbey Collection of classical antiquities*, Mainz am Rhein.

ARATA, F. P., 2008, "La difusione e l'affermazione dei modelli artistici dell'antichità. Il ruolo del Museo Capitolino nella Roma del Settecento", en D'AGLIANO, A. – MELEGATI, L. (ed.), *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, Milán, p. 60-71.

ARM, *Archivo del Reino de Mallorca*, Palma.

ASSUNTO, R., 1973, *La antigüedad como futuro*, Milán.

AZCÚE BREA, L., 1994, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid.

BAENA DEL ALCÁZAR, L., 1993, "Sobre una escultura de sileno y otras representaciones de tradición helenística", *Habis*, 24, p. 47-56.

BAKER, M., 2000, *Figured in marble: the making and viewing of eighteenth-century sculpture*, Londres.

BARBERINI, M. G. – GASPARRI, C., 1994, *Bartolomeo Cavaceppi: scultore romano (1717-1799)*, Roma.

- BAROCELLI, F., 1990, *Jean-Baptiste Boudard: 1710-1768*, Milán.
- BARTMAN, E., 1999, *Portraits of Livia: Imagining the Imperial Women in Augustan Rome*, Cambridge.
- BATLLORI, M., 1946, *Cartas del Padre Pou al cardenal Despuig*, Palma.
- BATLLORI, M., 1958, "El Cardenal Despuig" discurso pronunciado en Mallorca el 31 de diciembre de 1945, *Vuit segles de cultura catalana a Europa*, Barcelona, (2ª ed.).
- BÉDAT, C., 1974, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse.
- BELLI PASQUA, R., 1995, *Scultura di età romana in "basalto"*, Roma.
- BELSON, J. D., 1980, "The Medusa Rondanini. A new look", *American Journal of Archaeology*, 84, p. 373-378.
- BELTRÁN FORTES, J., 1997, "Nuevos datos sobre el sarcófago romano del Albaicín granadino", *Habis*, nº 28, p. 127-142.
- BELTRÁN FORTÉS, J., 2003, "La antigüedad romana como referente para la erudición española del siglo XVIII" en BELTRÁN FORTÉS, J.-CACCIOTTI, B.- DUPRÉ, X.- PALMA, B. (eds.), *Iluminismo e Ilustracion. Le antichità e i loro protagonista in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, p.47-64.
- BENTMANN, R.-MÜLLER, M., 1975, *La villa como arquitectura del poder*, Barcelona.
- BERGER, E., 1990, *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig, Vol 3, Skulpturen*, Mainz am Rhein.
- BERGMANN, M., 1977, *Studien zum Römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn.
- BERNOULLI, J. J., 1882, *Römische Ikonographie*, Stuttgart.
- BIEBER, M., 1968, *The Statue of Cybele in the J. Paul Getty Museum*, Malibú.
- BIEBER, M., 1977, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, Nueva York.
- BIEBER, M., 1981, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York.
- BIROLI STEFANELLI, P., 2003, "Il "giornale" di Vincenzo Pacetti: spagnoli a Roma nella seconda meta del XVIII secolo" en BELTRÁN FORTÉS, J.-CACCIOTTI, B.- DUPRÉ, X.- PALMA, B. (eds.), *Iluminismo e Ilustracion. Le antichità e i loro protagonista in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, p.355-¿
- BOBER, P. – RUBINSTEIN, R., 1986, *Renaissance arist & Antique sculpture: a handbook of sources*, Londres.

BOL, P.C. (ed.), 1989-1998, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, I-V.

BOL, R., 1984, *Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus-Nymphäums*, Berlín.

BOSCHUNG, D., 1989, *Die Bildnisse des Caligula*, Berlín.

BOSCHUNG, D., 1993, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlín.

BOSCHUNG, D., 1993 b, "Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie: ein kritischer Forschungsbericht", *Journal of Roman Archaeology* (JRA), nº 6, p. 39-79.

BOSCHUNG, D., 2000, "Eine Typologie der Skulpturensammlungen des 18. Jhs: Kategorien, Eigenarte, Intentionen" en BOSCHUNG, D. (ed.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Mainz am Rhein, p. 11-19.

BOVER, J.M., 1836, *Noticias Histórico-Topográficas de la Isla de Mallorca, estadística general de ella y períodos memorables de su historia*, Palma.

BOVER, J.M., 1845, *Noticia Histórico-Artística de los museos del eminentísimo señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Palma.

BORGHINI, G. (ed.), 1998, *Marmi antichi*, Roma.

BROOK, C. – CURZI, V. (ed.), 2010, *Roma e l'antico. Realtà e visione nel'700*, Milán.

BROOK, C., 2010, "La nascita delle academie europee e la diffusione del modelo romano" en BROOK, C. – CURZI, V. (ed.), *Roma e l'antico. Realtà e visione nel'700*, Milán, p. 151-160.

BURANELLI, F. (ed.), 2011, *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentale ad Ambasciata di Francia*, Roma.

BUSCHOR, E., 1958, *Medusa Rondanini*, Stuttgart.

CACCIOTTI, B., 1993, "La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari", *Bollettino d'Arte del Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali*, nº 78, Roma.

CACCIOTTI, B., 1994, La collezione del VII marchese del Carpio tra Roma e Madrid, *Bollettino d'Arte del Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali*, nº 86-87, Roma, p. 133-196.

CACCIOTTI, B. – MORA, G., 1996, "Coleccionismo de Antigüedades y recepción del clasicismo. Relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII", *Hispania*, Vol. LVI/I, Madrid, p. 63-75.

CACCIOTTI, B., 2001, "Copie dall'antico tra i ritratti delle collezioni reali spagnole", *El coleccionismo de escultura clásica en España. Actas del simposio*, Madrid, p. 173-193.

CACCIOTTI, B. (ed.), 2011, *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, Madrid.

CACCIOTTI, B., 2014, "Ritratti femminili della collezione Despuig: note di iconografia e questioni di provenienza" en en BÁDENAS DE LA PEÑA, P. – CABRERA BONET, P. – MORENO CONDE, M. – RUIZ RODRÍGUEZ, A. – SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C. – TORTOSA ROCAMORA, T. (ed.), *Homenaje a Ricardo Olmos. Per speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad*, Madrid, 2014, p. 465-472.

CACCIOTTI, B., 2015, "Georg Zoëga e gli scavi nel territorio laziale", en ASCANI, K. – BUZI, P. – PICCHI, D. (ed.), *The Forgotten Scholar: Georg Zoëga (1755-1809)*, Leiden - Boston, p. 237-247.

CACCIOTTI, B., en prensa a, *Marco Tullio Cicerone*.

CACCIOTTI, B., en prensa b, *Busto moderno di Nerone*.

CANDILIO, D. – BERTINETTI, M., 2011, *I Marmi antichi del palazzo Rondinini*, Roma.

CANO ÓLEO, A. R., 1993, *El cardenal Antonio Despuig y Santa Catalina Tomás*, Palma.

CANO ÓLEO, A. R., 1994, *El cardenal Antonio Despuig, de Lucca a Palma*, Palma.

CANO ÓLEO, A. R., 1995, *El cardenal Antonio Despuig, blasón de la cultura española*, Palma.

CANTARELLAS, C., 1981, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma.

CANTARELLAS, C., 1988, "Un mecenas de la Ilustración: el Cardenal Despuig", AA.VV., *Patronos, pintores, mecenas y clientes: Actas VII Congreso Español de Historia del Arte*, Murcia, p. 459-463.

CAPECCHI, G.-FARA, A.-HEIKAMP, D.-SALADINO, V., 2003, *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Florencia.

CARBONELL, M., 2013, *El Cardenal Despuig: col·leccionisme, Grand Tour i cultura il·lustrada*, Palma.

CHERUBINI, B., 1966, *Il cardinale Antonio Despuig y Dameto a bagni di Lucca*, Lucca.

CID, C., 1998, *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Barcelona.

CLAVERIA, M., 2013, "Esculturas procedentes de colecciones anticuarias conservadas en el Museu d'Arqueologia de Catalunya" en CLAVERIA, M. (ed.), *Antiguo o moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente*, Barcelona, p. 283-303.

- COFFIN, D. R., 2000, "Venus in the Eighteenth-Century English Garden", *Garden History*, Vol. 28, nº 2, p. 173-193.
- COMSTOCK, M. B.- VERMEULE, C.C., 1976, *Sculpture in Stone: the greek, roman and etruscan collections of the Museum of Fine Arts Boston*, Boston.
- COPPEL ARÉIZAGA, R., 1998, *Catálogo de la escultura de época moderna. Museo del Prado. Siglos XVI-XVIII*, Madrid.
- CORSO, A., 2004, *The Art of Praxiteles: the development of Praxiteles' workshop and its cultural tradition until the sculptor's Acme, 364-1 B.C.*, Roma.
- CORTADA, J., 2008, *Viaje a la Isla de Mallorca en el estío de 1845*, Palma.
- CORZO SÁNCHEZ, R., 2004, "Sobre la imagen de *Hercules Gaditanus*", *Romula*, 3, p. 37-62.
- CORZO SÁNCHEZ, J.R., 2012, *Bronces Antiguos del Museo de Bellas Artes de Bilbao. La colección Taramona-Basabe*, Bilbao.
- CSIR (Corpus signorum Imperii Romani), 1968, *Österreich. Die Rundskulpturen des Stadgebietes von Virunum*, Viena.
- CSIR (Corpus signorum Imperii Romani), 1979, *Italia-Regio XI. Mediolanum – Comun*, Milán.
- CUMONT, F., 1966, *Recerches sur le symbolisme funéraire des romains*, París.
- D'AGLIANO, A. – MELEGATI, L., 2008, *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, Milán.
- DAVID DRAPER, J. – SCHERF, G., 1998, *Pajou. Sculpteur du Roi. 1730-1809*, París.
- DAVID DRAPER, J. – SCHERF, G., 2003, *L'Esprit créateur: de Pigalle à Canova, terres cuites européennes, 1740-1840*, París.
- DAVIS, G., 2007, *The Ince Blundell Collection of Classical Sculpture, vol. II. The Ash Chests and other Funerary Reliefs*, von Zabern.
- DE ANGELIS D'OSSAT, M., 2002, *Scultura antica in Palazzo Altemps. Museo Nazionale Romano*, Milán.
- DE ALCÁNTARA PEÑA, P., 1891, *Guía manual de las Islas Baleares con indicador comercial*, Palma.
- DEBENEDETTI, E., 2000, "Villa Albani", *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venecia, Roma e Parigi*, Venecia, p. 243-267.
- DELLA GIOVAMPAOLA, I., 2008, "La vigna Cassini tra il II e il III miglio della via Appia: gli scavi settecenteschi", *Mélanges de l'École française de Rome*, 120/2, p. 475-505.

DE PALMA DE MALLORCA, P.A., 1921, "El cardenal Despuig y Dameto (notas bio-bibliográficas) I", *Estudios Franciscanos*, XXVII, p. 226-245.

DE PALMA DE MALLORCA, P.A., 1922, "El cardenal Despuig y Dameto (notas bio-bibliográficas) II", *Estudios Franciscanos*, XXVIII, p. 108-212.

DE PALMA DE MALLORCA, P.A., 1922 b, "El cardenal Despuig y Dameto (notas bio-bibliográficas) III", *Estudios Franciscanos*, XXIX, p. 28-51.

DE PAOLI, M., 2004, "*Opera fatta diligentissimamente*": restauri di sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento, Roma.

DI FILIPPO, E., 1964-65, "Una replica della testa dell'Eros con l'arco di Lisippo nel Museo del Liviano. Studio storico-critico", *Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 123, p. 527-584.

DI MAJIO, E. – JORNAES, B. – SUSINNO, S., 1989, *Bertel Thorvaldsen: 1770-1844, scultore danese a Roma*, Roma.

DICKMANN, J.A., 2000, "Lord Pembroke's design to form a School of Sculpture" en BOSCHUNG, D. (ed.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Mainz am Rhein, p. 115-129.

DÖHL, H., 1968, *Der Eros des Lysipp*, Göttingen.

DOMÍNGUEZ, M., 2010, "Cabezas femeninas romanas de la Colección Despuig en Palma de Mallorca" en ABASCAL, J.M.- CEBRIÁN, R. (ed.), *Escultura romana en Hispania VI. Homenaje a Eva Koppel*, p. 339-353.

DOMÍNGUEZ, M., 2013, "La escultura ideal femenina de la colección Despuig. Un ejemplo de restauración interpretativa y de inspiración a partir del modelo clásico", en CLAVERIA, M. (ed.), *Antiguo o moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente*, Barcelona, p. 177-195.

DRAPER, J. D. - G. SCHERF, *Pajou. Sculpteur du Roi 1730-1809*, París, 1998.

DWYER, E. J., 1982, *Pompeian Domestic Sculpture: a Study of Five Pompeian Houses and Their Contents*, Roma.

"El Museu de Raxa", 1918, *BSAL*, XVII, nº 452, p. 95-96.

ELVIRA, M. A., 2003, "Los retratos antiguos (y pseudoantiguos) de la colección de Cristina de Suecia", en BELTRÁN FORTÉS, J.-CACCIOTTI, B.- DUPRÉ, X.- PALMA, B. (eds.), *Iluminismo e Ilustracion. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, p.157-170.

EVERS, C., 1994, *Les Portraits d'Hadrien: typologie et ateliers*, Bruselas.

FAVARETTO, I.- RAVAGNAN, G. L., 1997, *Lo Statuario pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, Venecia.

FAVARETTO, I., 2000, "Collezioni di antichità del XVIII secolo in Italia Settentrionale, Venezia e Dalmazia" en BOSCHUNG, D. – VON HESBERG, H., *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Düsseldorf, p. 59-65.

FAVARETTO, I., 2003, "Le Collezioni di antichità veneziane del Settecento tra cultura antiquaria e gusto del bello" en BELTRÁN FORTÉS, J.-CACCIOTTI, B.- DUPRÉ, X.- PALMA, B. (eds.), *Iluminismo e Ilustracion. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, p.171-181.

FAVARETTO, I.- DE PAOLI, M.- DOSSI, M.C., 2004, *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Milán.

FEJFER, J., 2000, "The Classical Portraits Bust in 18 th Century England: Identification and Restoration" en BOSCHUNG, D. (ed.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Mainz am Rhein, p.56-58.

FEJFER, J., 2008, *Roman Portraits in Context*, Berlín.

FELLETTI, B.M., 1951, "Afrodita Pudica", *ArchCl*, 3, p. 33-65.

FELLETTI, B. M., 1953, *Museo Nazionale Romano: I ritratti*, Roma.

FERNANDES, J., 2003, *A escultura de Mafra*, Lisboa.

FERRÀ, B., 1886, "Una excursión a Raxa", *BSAL*, I, nº 25, p. 1-2.

FERRARINO, L., 1977, *Dizionario degli artisti italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, Instituto Italiano di Cultura, Madrid.

FITTSCHEN, K. – ZANKER, P. M., 1983 - 1985, *Katalog der römischen Porträts in der Capitulinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I-III.

FITTSCHEN, K., 1985, "Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana" en SETTIS, S., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Turín, p. 381-412.

FITTSCHEN, K., 2000, "Die Kaisergalerie von Herrenhausen und ihre Nachwirkungen" en BOSCHUNG, D. - VON HESBERG, H.,(ed.), *Antikensammlungen des europäischen adels im 18. Jahrhundert*, Mainz, p. 49-55.

FONT JAUME, A., 2000, "Algunes notes i escrits de viatge del Cardenal Despuig", *Estudis Baleàrics* 64/65, p. 175-184.

- FONT JAUME, A., 2014, "El P. Bartomeu Pou *versus* Antoni Despuig" en MONTANER, P. – ROSSELLÓ, M. (ed.), *El Cardenal Despuig, il·lustrat mallorquí. Palma, 1745 – Lucca, 1813. Segon centenari de la seva mort*, Palma, p. 183-188.
- FRANZINI, E., 2000, *La estética del siglo XVIII*, Madrid (ed. Castellana de L'estetica del Settecento, Bolonia, 1995).
- FUCHS, M., 1997, "Besser als sein Ruf: Neue Beobachtungen zum Nachleben des Kaisers Nero in Spätantike und Renaissance", *Boreas*, 20, p. 83-96.
- FULLANA I PUIGSERVER, P., 2014, "La carrera eclesiàstica del cardenal Antoni Despuig Dameto: de canonge de la Seu de Mallorca a príncep de l'Església romana" en MONTANER, P. – ROSSELLÓ, M. (ed.), *El Cardenal Despuig, il·lustrat mallorquí. Palma, 1745 – Lucca, 1813. Segon centenari de la seva mort*, Palma, p. 189-197.
- FURIÓ, A., 1875, *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*, Palma, (1ª ed. 1840).
- GABORIT, J. R., 1985, *Jean-Baptiste Pigalle, 1714-1785: sculptures du Musée du Louvre*, París.
- GALLO, D., 1999, "Per una storia degli antiquari romani nel Settecento", *Mélanges de l'école française de Rome, Italie et Méditerranée*, 111-2, Roma, p. 827-845.
- GASPARRI, C. – GUERRINI, L. (ed.), 1993, *Il Palazzo del Quirinale. Catalogo delle Sculture*, Roma.
- GASPARRI, C., 2009-2010, *Le sculture Farnese*, I-III, Nápoles.
- GASPARRI, C., 2013, *Palazzo Massimo alle Terme: le collezioni*, Roma.
- GENDRE, C., 2001, *Louis-Simon Boizot (1743-1809). Sculpteur du roi et directeur de l'atelier de sculpture à la Manufacture de Sèvres*, París.
- GEOMINY, W., 2004, "Die Zeit von 390 bis 360 v. Chr.: Meisterwerke im Spiegel römischer Kopien en BOL, P. (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*, Mainz am Rhein, p. 259-302.
- GIANNATTASIO, B. M., 1988, *Albenga: le collezioni di busti: Palazzo Costa, Peloso Cepolla, D'Aste e Borea Ricci*, Roma.
- GIMENO PUYOL, M.D., 2010, *José Nicolás de Azara. Epistolario (1784-1804)*, Madrid.
- GINARD BUJOSA, A., 2009, "Antoni Despuig i Dameto, el mapa de Mallorca (1784-1785) i la Societat d'Amics del País, *Cuadernos de geografía*, nº 86, Valencia, p. 241-260.
- GIULIANO, A., 1992, *La Collezione Boncompagni Ludovisi: Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, Venecia.

- GOETHE, J. W., 2009, *Viaje a Italia* (traducción española de *Italianische Reise* ed. Zeta).
- GOETTE, H. R., 1990, *Studien zur Römischen Togadarstellungen*, Mainz am Rhein.
- GOLDSMITH PHILLIPS, J., 1967, "The Choisy-Ménars Vases", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 25, nº 6, p. 242-250.
- GONZÁLEZ-PALACIOS, A., 2004, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma: 1560 – 1795*, Milán.
- GONZÁLEZ-PALACIOS, A., 2008, "Souvenirs de Rome", D'AGLIANO, A. – MELEGATI, L., *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, Milán, p. 14-59.
- GONZÁLEZ-PALACIOS, A., 2010, *Nostalgia e invenzione: arredi e arti decorative a Roma e a Napoli nel Settecento*, Milán.
- GRAU LOBO, L.A., 1997, "Arqueología de la Arqueología: la formación, dispersión y recuperación de la colección Despuig", en Mora, G. Y Diaz-Andreu, M. (eds.), *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga, p. 71-76.
- GRASSINGER, D., 1991, *Römische Marmokratere*, Mainz am Rhein.
- GRASSINGER, D., 1994, *Antike Marmorskulpturen auf Schloss Broadlands (Hampshire)*, Mainz am Rhein.
- GREEN, C.M.C., 2007, *Roman religion and the cult of Duana at Aricia*, Iowa.
- Greek and Roman Portraits, 470 BC-AD 500*, 1972, Museum of Fine Arts Boston, Boston.
- GROSS, W. H., 1940, *Bildnisse Traians*, Berlín.
- GROSS, W. H., 1962, *Iulia Augusta: Untersuchungen zur Grundlegung enier Livia-Ikonographie*, Göttingen.
- GUALANDI, G., 1978-79, "Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica", *Ricerche di Storia dell'Arte*, nº 8, Roma.
- GUERRINI, L., 1982, *Palazzo Mattei di Giove: le antichità*, Roma.
- GUTIÉRREZ BEHEMERID, M. A., 1982, "Sobre la sistematización del capitel corintio en la Península Ibérica", *BSAA*, 48, p. 25-44.
- HASKELL, F. – PENNY, N., 1990, *El gusto y el arte de la antigüedad: el atractivo de la escultura clásica: 1500-1900*, (2ª ed. Española), Madrid.

- HAVELOCK, C. M., 1995, *The Aphrodite of Knidos and her successors. A historical review of the female nude in greek art*, Michigan.
- HIESINGER, U. W., 1975, "The portraits of Nero", *American Journal of Archeology*, vol. 79, nº 2, p. 113-124, Princeton.
- HIGGS, P., 2001, "Searching for Cleopatra's image: classical portraits in Stone" en WALKER, S. – HIGGS, P. (ed.), *Cleopatra of Egypt. From history to myth*, Londres, p. 200-209.
- HONOUR, H., 1972, "Canova's Studio Practice-II 1792-1822", *The Burlington Magazine*, Vol. 114, nº 829, abril, p. 214-229.
- HONOUR, H., 1991, "A bust of Sappho by Antonio Canova", *Atribus et Historiae*, Vol. 12, nº 24, p. 193-200.
- HOWARD, S., 1990, "The antiquarian market in Rome and the rise of Neoclassicism: a basis for Canova's new classics" en HOWARD, S.- GOMBRICH, E.H., *Antiquity restored. Essays on the afterlife of the Antiquity*, Viena, p. 154-161.
- HOWARD, S., 1990 b, "Antiquity restored: an overview with definitions", en HOWARD, S.- GOMBRICH, E.H., *Antiquity restored. Essays on the afterlife of the Antiquity*, Viena, p. 12-27.
- HÜBNER, E., 1861, "Antichità della Spagna: IV "Museo Despuig-Montenegro"", *Bolletino dell'Instituto di Correspondenza Archeologica*, Roma VI, p. 104-111 y 116-120.
- HÜBNER, E., 1862, *Die antiken Bildwerker in Madrid*, p. 292-309.
- IOELE, G., 2010, *Giovanni Battista Della Porta scultore (Porlezza 1542 – Roma 1597)*, tesis doctoral dirigida por Liliana Barroero, Università degli Studi Roma Tre.
- IRWING, D., 1962, "Gavin Hamilton: Archaeologist, Painter, and Dealer", *The Art Bulletin*, Vol. 44, nº 2, p. 87-102.
- JACOBS, A., 1999, *Laurent Delvaux: Gand, 1696 – Nivelles, 1778*, París.
- JOHANSEN, F., 1978, *Meddeselser fra Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhage.
- JOHANSEN, F., 1987, "The Portraits in Marble of Gaius Julius Caesar: a Review" en *Ancient Portraits in the J. Paul Getty Museum*, Vol. 1, Malibú.
- JOHANSEN, F., 1995, *Catalogue Roman Portraits*. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhage, I-III.
- JOHNSON, F., P., 1927, *Lysippos*, Durham.
- JONES, M., 1990, *Fake? The art of deception*, California.

- JUCKER, H., 1961, *Das Bildnis im Blätterkelch: Gesichte und Bedeutung einer römischer Porträtform*, Olten.
- JUCKER, H., 1961-1962, "Vitellius", *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern*, 41, Berna, p. 331-357.
- KALVERAM, K., 1995, *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*, Worms.
- KELLER, O., 1980, *Die Antike Tierwelt*, I-II, Nueva York.
- KERSAUSON, K., 1986, *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains*, I-II, París.
- KLEINER, D. E. E., 1992, *Roman Sculpture*, Yale University.
- KLÖCKNER, A., 1997, *Poseidon und Neptun: zur Rezeption griechischer Götterbilder in der römischer Kunst*, Saarbrücker.
- KNOLL, K. - VORSTER, C. - WOELK, M., 2011, *Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke II. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit*, I-II, Munich.
- KNOLL, K. - VORSTER, C., 2013, *Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke III. Die Porträts*, Munich.
- KOCH, G. – SICHTERMANN, H., 1982, *Römische Sarkophage*, Munich.
- KOCKEL, V., 1993, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mainz am Rhein.
- KOEPPEL, G.M., 1986, "Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IV: Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit", *Bonner Jahrbücher*, 186, p. 1-90.
- KOPPEL, E., 1985, *Die Römischen Skulpturen von Tarraco*, Berlín.
- KOPPEL, E., "Los retratos imperiales de Tortosa (Tarragona): ¿copias del Renacimiento? En NOGUERA CELDRÁN, J.M. – CONDE GUERRI, E. (ed.), *Escultura romana en Hispania V*, Murcia.
- KOPPEL, E., 2013 "Bustos de emperadores romanos del Renacimiento tardío" en CLAVERIA, M. (ed.), *Antiguo o Moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente*, Bellaterra, p. 303-321.
- LANGLOTZ, E., 1956, *Der triumphierende Perseus*, Colonia.
- LA PARRA LÓPEZ, E., 2014, "La embajada de los tres arzobispos a Roma (la supuesta conjura de Despuig contra Godoy)" en MONTANER, P. – ROSSELLÓ, M. (ed.), *El*

Cardenal Despuig, il-lustrat mallorquí. Palma, 1745 – Lucca, 1813. Segon centenari de la seva mort, Palma, p. 199-207.

LA ROCCA, E. – PARISI PRESICCE, C. (ed.), 2010, *Musei Capitolini: le sculture del palazzo nuovo*, Milán.

LAVAGNE, H., (ed.), 2003, *Nouvel Espérandieu, Recueil General des Sculptures sur Pierre de la Gaule*, Vienne, I, París.

LEFEVRE, R., 1977, *Le antichità di Ariccia. Scavi e ritrovamenti archeologici dal XVIII al XX secolo*, Roma.

LEÓN, P., 1995, *Esculturas de Itálica*, Junta de Andalucía.

LEÓN, P., 1996, "Sammlungen antiker Skulpturen in Spanien und Portugal" en BOSCHUNG, B. – VON HESBERG, H., *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Düsseldorf, p. 74-86.

LEÓN, P., 2008, *Arte romano de la Bética*, Sevilla.

LIMC, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I-VIII, Zúrich, Múnich, Düsseldorf, 1981-1999.

LILLI, M., 2002, *Ariccia. Carta archeologica*, Roma.

LIPPOLD, G., 1936, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, Berlín.

LIVERANI, P., 2000, "La situazione delle collezioni di antichità a Roma nel XVIII secolo", en BOSCHUNG, B. – VON HESBERG, H., *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Düsseldorf, p. 66-73.

LIVERANI, P. – PICOZZI, M.G., 2005, "Il progresso degli antiquari" en LO BIANCO, A. – NEGRO, A., *Il Settecento a Roma*, Milán, p. 101-109.

LORENZ, T., 1965, *Galerien von Griechischen Philosophen und Dichterbildnissen bei den Römern*, Mainz.

LÓPEZ LÓPEZ, I., 1998, *Estatuas masculinas togadas y estatuas femeninas vestidas de colecciones cordobesas*, Córdoba.

LUCIDI, E., 1796, *Memorie Storiche dell'antichissimo municipio ora terra dell'Ariccia e delle sue colonie Genzano e Nemi*, Roma.

LUZÓN NOGUÉ, J.M., 2010, "Las Bellas Artes y lo antiguo entre Italia y España en el siglo XVIII", en ALMAGRO-GORBEA, M. – MAIER ALLENDE, J. (comisarios), *Corona y arqueología en el Siglo de las Luces*, Madrid, p. 203-213.

LUZÓN NOGUÉ – NEGRETE PLANO, 2010, "La gipsoteca di Mengs dell'Accademia di San Fernando e i gessi della Real Fabbrica delle Porcellane del Buen Retiro a Madrid:

funzione didattica e uso commerciale delle copie dall'antico" en BROOK, C. – CURZI, V. (ed.), *Roma e l'antico. Realtà e visione nel'700*, Milán, p. 161-168.

LLABRÉS, J. - PASCUAL, A., 2009, *Raixà. L'origen dels jardins i el projecte neoclàssic de Giovanni Lazzarini (1740-1802)*, Palma de Mallorca.

MACGREGOR, A., 2007, *Collectors and collections from the sixteenth to the nineteenth century*, New Haven.

MADERNA, C., 2004, "Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik" en BOL, P. (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II. Klassische Plastik*, Mainz am Rhein, p. 303-382.

MADERNA, C., 2010, "Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Nero (54 – 68 n. Chr.)" en BOL, P. (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*, Mainz am Rhein, p. 101-133.

MAIER ALLENDE, J., 2012, "La Corona y la institucionalización de la arqueología en España" en ALMAGRO-GORBEA, M.- MAIER ALLENDE, J. (coord.), *De Pompeya al Nuevo Mundo. La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*, Madrid, p. 333-360.

MAIURI, B., 1957, *Museo Nazionale di Napoli*, Novara.

MANSUELLI, G. A., 1958-1961, *Galleria degli Uffizi: le sculture*, Roma, I-II.

MARCKS-JACOBS, 2013, "Más que la suma de sus componentes: consideraciones sobre el "trono" de la colección de antigüedades de Gustavo III rey de Suecia" en CLAVERIA, M. (ed.), *Antiguo o Moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente*, Bellaterra, p. 145-161.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., 1994, "La escultura neoclásica en la Academia de San Fernando. Siglo XVIII" en X. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.), *Experiencia y presencia neoclásicas. I Congreso nacional de historia de la arquitectura y del arte*, A Coruña, p. 13-23.

MARVIN, M., 1989, "Copying in Roman Sculpture: The Replica Series", *Studies in the History of Art, Vol. 20. Retaining the Original. Multiple Originals, Copies and Reproductions*, Washington, p. 29-45.

MATZ, F., 1975, "Die Dionysischen Sarkophage", *ASR*, Berlín.

MAZZOCCA, F., 2002, "Mercato dell'arte e collezionismo nell'età neoclásica" en MAZZOCCA, F., *L'ideale classico: arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza, p. 525-563.

MCGREGOR, A., 2007, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to Nineteenth Century*, New Haven/Londres: Yale University Press.

MELENDRERAS GIMENO, J. L., 1993, "El escultor neoclásico Pascual Cortés", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 52, p. 163-168.

MELLINI, G. L., 1999, *Canova. Saggi di filologia e di ermeneutica*, Milán.

MEYER, S.A.- PIVA, C., 2011, *L'arte di ben restaurare. La Raccolta d'antiche statue (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Florencia.

MNR, I, 5, 1983 – PALMA, B.- LACHENAL, L., *I Marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano*, en GIULIANO, A., (ed.), *Museo Nazionale Romano*, Roma, 1983.

MOLAS RIBALTA, P., 1994, "El món polític del cardenal Despuig", *Memòries de l'Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics*, vol. 6, 1994, p. 5-10.

MOLL, I., 2014, "Despuig i la Il·lustració a Mallorca" en MONTANER, P. – ROSSELLÓ, M. (ed.), *El Cardenal Despuig, il·lustrat mallorquí. Palma, 1745 – Lucca, 1813. Segon centenari de la seva mort*, Palma, p. 165-173.

MOLTESEN, M., 1997, *I Dianas hellige lund: fund fra en helligdom i Nemi*, Copenhagen.

MOLTESEN, M., 2002, *Imperial Rome II, statues: catalogue*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen.

MOLTESEN, M., 2003, "Cardinal Despuig's excavations at Vallericcia" en BELTRÁN FORTÉS, J.-CACCIOTTI, B.- DUPRÉ, X.- PALMA, B. (eds.), *Iluminismo e Ilustracion. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, p. 242-254.

MOLTESEN, M., 2005, *Catalogue Imperial Rome III*. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen.

MOLTESEN, M., 2014, "From Raixa to Copenhagen – Sculptures from the Despuig Collection in the Ny Carlsberg Glyptotek", en MONTANER, P. – ROSSELLÓ, M. (ed.), *El Cardenal Despuig, il·lustrat mallorquí. Palma, 1745 – Lucca, 1813. Segon centenari de la seva mort*, Palma, p. 235-244.

MONTAGU, J., 1985, *Alessandro Algardi*, New Haven, I-II.

MONTANER, P. – ROSSELLÓ, M., 2014, *El cardenal Despuig, il·lustrat mallorquí. Palma, 1745 – Lucca, 1813. Segon centenari de la seva mort*, Palma.

MORA, G. – CACCIOTTI, B., 1996, "Coleccionismo de antigüedades y recepción del clasicismo. Relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII", *Hispania*, vol. LVI, p. 63-75.

MORA, G., 1998, *Historias de mármol: la arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Anejos de Aespa XVIII, Madrid.

MORENO, P., 1982, "Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo", *Mélanges de l'École Française de Rome*, 94, p. 379-526.

- MORENO, P., 1994, *Scultura ellenistica*, Roma.
- MORENO, P., 1995, *Lisippo: l'arte e la fortuna*, Roma.
- MUNTANER I BUJOSA, J., 1946, "Nuevos datos para la biografía del Cardenal Despuig", *BSAL* 29, p.3-12.
- MÜLLER-KASPAR, U., 1988, *Das sogenannte Falsche am Echten. Antikenergänzungen im späteren 18. Jahrhundert in Rom*, Bonn.
- NEUDECKER, R., 1988, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz am Rhein.
- NOGUERA CELDRÁN, J.M.- ABASCAL, J.M. - CEBRIÁN, R., "El programa escultórico de Segóbriga" en NOGUERA CELDRÁN, J.M. – CONDE GUERRI, E. (ed.), *Escultura romana en Hispania V*, 2008, p. 283-343.
- NOGUERA CELDRÁN, J. M., 1991, *La ciudad romana de Carthago Nova: la escultura*, Murcia.
- NOGUERA CELDRÁN, J. M., 2012, *Segóbriga (provincia de Cuenca, Hispania Citerior, Tarragona)*.
- NORMAN, N. J., 2009, "Imperial Triumph and Apotheosis: The Arch of Titus in Rome", *Koine*, p. 41-53.
- ORLANDIS, J., 1994, "La Roma del Cardenal Despuig", *Memòries de l'Acadèmia Mallorquina d'estudis genealògics*, Palma, p. 11-17.
- ØSTERGAARD, J. S., 1996, *Catalogue Imperial Rome Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen.
- OSTROWSKI, J. A., 1991, "Personifications of Rivers in Greek and Roman Art", *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace archeologiczne*, 47, Varsovia, p. 17-21.
- OTTANI, A., 1982, "Il Settecento e l'antico", en F. ZERI (ed.), *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento, II. Settecento e Ottocento*, Turín, p. 557-660.
- PALAGIA, O., 2010, "Skopas of Paros and the "Pothos"", *Athens: Paros and Cyclades Institute of Archaeology*, p. 219-225.
- PALMA VENETUCCI, B. – CACCIOTTI, B. – CARLONI, R. – MANETTA, C. – MANGIAFESTA, M., 2011, "Antichità dei Colli Albani, tras cavo e collezionismo" en VALENTI, M. (ed.), *Colli Albani. Protagonisti e luoghi della ricerca archeologica nell'Ottocento*, Frascati, p. 27-44.

PALMA VENETUCCI, B., 2013, "Antico e revival dell'antico tra XVI e XVII secolo" en CLAVERIA, M. (ed.), *Antiguo o moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente*, Barcelona, p. 17-35.

PAPINI, M., 2000, *Palazzo Braschi: la collezione di sculture antiche*, Roma.

PARDO CANALÍS, E., 1951, *Escultores del siglo XIX*, Madrid.

PASQUALINI, A., 2003, "Interessi eruditi e collezionismo epigráfico del Cardinale Antonio Despuig y Dameto" en BELTRÁN FORTÉS, J.-CACCIOTTI, B.- DUPRÉ, X.- PALMA, B. (eds.), *Illuminismo e Illustracion. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, p. 295-309.

PASQUALINI, A. - DELLA GIOVANPAOLA, I., 2007, "Iscrizioni di provenienza urbana a Palma de Mallorca: contenuti e contesti archeologici" en MAYER I OLIVÉ, M. -BARATTA, G. - GUZMÁN ALMAGRO, A. (eds.), *XII Congressus Internationalis Epigraphiae Graecae et Latinae: Provincia Imperii Romani inscriptionibus descriptae*, Barcelona, p. 1107-1114.

PASQUIER, A., 1985, *La Vénus de Milo. Les Aphrodites du Louvre*, Paris.

PASSEGIA, L., 2000, "The Marble Trade. The Lazzerini workshop and the arts, crafts and entrepreneurs of Carrara in the early nineteenth century" en SICCA, C. - YARRINGTON, A., *The Lustrous Trade. Material Culture and the history of sculpture in England and Italy c. 1700 c. 1860*, Londres, p. 156-173.

PAUL, E. 1981, *Gefälschte Antike*, Leipzig.

PAUL, E. 1982, "Zum Pseudo-Vitellius", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität zu Berlin*, nº 31, p. 255-257.

PAUL, E. 1985, "Falsificazioni di antichità in Italia" en SETTIS, S., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Turín, p. 413-439.

PAUSANIAS, Pausanias, *Descripción de Grecia*, Ed. Gredos, Madrid, 1994.

PAVANELLO, G., 1976, *L'opera completa del Canova*, Milán.

PERGOLA, S., 2002, "Significato e uso di alcuni marmi colorati nella ritrattistica imperiale", *I marmi colorati della Roma imperiale*, Venecia, p. 321-322.

PEVSNER, N., 1982, (1ª ed. 1944), *Las Academias de Arte: pasado y presente*, Madrid.

PICARDI, P. - RACIOPPI, P. P. (a cura di), 2002, *Le Scuole Mute e le Scuole Parlante. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Roma.

PICOZZI, M.G., 2000, "'Nobilis Opera': la selezione della scultura antica", *L'Idea del Bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, p. 25-38.

PICOZZI, M. G. (ed.), 2010, Palazzo Colonna. Appartamenti. Sculture antiche e dall'antico, Roma.

PIEPER, S., 2003, "The artist's contribution to the rediscovery of the Caesar iconography", *The Rediscovery of Antiquity. The role of the artist, 10 Acta Hyperborea*, Copenhagen.

PIFERRER, P., 1842, *Recuerdos y bellezas de España. Mallorca*, Vol. II – III, Barcelona.

PIRANESI, G. B., 1825, *Raccolta di vasi antichi, candelabri, tripodi, lucerne, altari, cippi, ecc.*, VASELLI, D. (ed.), Milán.

PIRZIO BIROLI STEFANELLI, P., "Il "giornale" di Vincenzo Pacetti: spagnoli a Roma nella seconda metà del XVIII secolo" en BELTRÁN FORTÉS, J.-CACCIOTTI, B.- DUPRÉ, X.-PALMA, B. (eds.), *Iluminismo e Ilustracion. Le antichità e i loro protagonista in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, p. 329-363.

PIVA, C., 2007, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio-Clementino*, Roma.

PIVA, C., 2010, "Bartolomeo Cavaceppi tra mercato e restauro" en BROOK, C. – CURZI, V. (ed.), *Roma e l'antico. Realtà e visione nel'700*, Milán.

PIVA, C., 2012, "The true estimation" e "un certo convenzionale valore". Tutela e mercato delle sculture antiche a Roma alla fine del Settecento", *Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, vol. 5, p. 9-25.

PLINIO, Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, Ed. Gredos, Madrid, 1995.

PLUTARCO, Plutarco, *Vidas paralelas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999.

POULSEN, F., 1971, *Sculptures antiques de Musées de Province Espagnols*, Roma.

POULSEN, F., 1989, *Greek and Roman portraits in English country houses*, Roma.

RAEDER, J., 2000, *Die Antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex)*, Mainz am Rhein.

RAEDER, J., 2010, "Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit der flavischen Herrscher Vespasian, Titus und Domitian (69 – 96 n. Chr.)" en BOL, P. (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*, Mainz am Rhein, p. 135—148.

RAMONDINO, F., 1943, *La Peste di Messina del 1743. Il terremoto di Calabria del 1783. La Sicilia, Napoli e Roma in tre relazioni inedite spagnole del Settecento*. Palma.

RASMUS, J.- LEANDER, A.M. – ZAHLE, J., 2000, *Nemi-Status Quo. Recent Research at Nemi and the sanctuary of Diana*, Roma.

- REYERO, C., 1993, *Antonio Canova*, Madrid.
- REYNÉS, G., 1918, "Per la historia de l'Arquitectura a Mallorca", *BSAL*, tomo XVII, nº 450, Palma de Mallorca, p. 57-58.
- RICCI, A., 1998, *La villa dei Quintili. Fonti scritte e fonti figurate*, Roma.
- RICHTER, G. M. A., 1965, *The portraits of the greeks*, Londres, I-III.
- RICHTER, G. M. A., 1970, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, Londres.
- RICHTER, G. M. A., 1984, *The portraits of the greeks*, Londres.
- RICHTER, G.M., 1990, *El arte griego*, Barcelona, (4ª ed. Castellana de *A Handbook of Greek Art* publicado en 1959).
- RIERA, A., 2009, "Damià Campeny i Antoni Solà: dues vides, dos camins", *XI Congrés d'Història de Barcelona – La ciutat en xarxa*, Barcelona.
- RIPOLL, L., 1954, *Raxa y el cardenal Despuig*, Palma de Mallorca.
- RIPOLLÈS, P., 2007, "Las excavaciones del arzobispo Antonio Despuig en Sagunto (siglo XVIII), según un manuscrito del British Museum", *ARSE* 41, p. 271-229.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., 2013, "Un busto en bronce del "Pseudo-Vitelio" de la antigua colección de El Retiro de Churriana (Málaga)", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 35, p. 167-207.
- ROLLEY, C., 1999, *La sculpture grecque II: La période classique*, París.
- ROMÁN QUETGLES, J., 2005, "Els jardins de Raixa", *BSAL*, 61, Palma de Mallorca, p. 197-212.
- ROMEO, I., 1998, *Ingenuus Leo. L'immagine di Agrippa*, Roma.
- ROMUALDI, A., (ed.), 2006-2010, *Studi e restauri. I marmi antichi della galleria degli Uffizi*, I-III, Florencia.
- ROSSELLÓ BORDOY, G., 2000, *La desintegración de la colección Despuig de escultura clásica*, Palma de Mallorca.
- ROSSELLÓ BORDOY, G., 2003, "Antoni Despuig, un col·leccionista il·lustrat?", *RANDA*, 50, Homenatge a Miquel Batllori/3, Barcelona.
- ROSSELLÓ, M., 2014, "Busts d'Antoni Despuig i Dameto i del seu germà Joan, VII comte de Montenegro" en MONTANER, P. – ROSSELLÓ, M. (ed.), *El Cardenal Despuig, il·lustrat mallorquí. Palma, 1745 – Lucca, 1813. Segon centenari de la seva mort*, Palma, p.28.

- ROSSELLÓ, M., 2014 b, "Antoni Despuig i Dameto. (Segon testament)" en MONTANER, P. – ROSSELLÓ, M. (ed.), *El Cardenal Despuig, il·lustrat mallorquí. Palma, 1745 – Lucca, 1813. Segon centenari de la seva mort*, Palma, p.35-37.
- ROSSELLÓ, M., 2014 c, "Despuig col·leccionista" en MONTANER, P. – ROSSELLÓ, M. (ed.), *El Cardenal Despuig, il·lustrat mallorquí. Palma, 1745 – Lucca, 1813. Segon centenari de la seva mort*, Palma, p.121-122.
- ROSSELLÓ, M., 2014 d, "Antoni Despuig i Dameto. (Carta al seu Nebot Ramon Despuig i Zaforteza)" en MONTANER, P. – ROSSELLÓ, M. (ed.), *El Cardenal Despuig, il·lustrat mallorquí. Palma, 1745 – Lucca, 1813. Segon centenari de la seva mort*, Palma, p.111.
- ROSSI PINELLI, O., 1981, "Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 13-14, Roma, p. 41-56.
- RÜCKERT, C., 1998, "Miniaturhermen aus Stein. Eine vernachlässigte Gattung kleinformatiger Skulptur der römischen Villeggiatur", *MM*, 39, p. 176-237.
- SALADINO, V., 2003, "Modelli di virtù: le immagini dei due Scipioni" en CAPECCHI, G.-FARA, A.-HEIKAMP, D.-SALADINO, V., 2003, *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Florencia, p.84-91.
- SALCUNI, A., 2007, *La decorazione scultorea delle ville romane*, Nápoles.
- SALVÁ, J., 1964, *El Cardenal Despuig*, Palma de Mallorca.
- SALVÁ, J. – M. DE LA TORRE, 1973-1974, "Memorias juveniles del cardenal Despuig", *BSAL*, XXXIV, p. 32-49.
- SANDE, S., 1992, "Die Aspasia-herme und verwandte bildnisse", en FISCHER, T., - HANSEN - LUND, J. - NIELSEN, J.M. - RATHJE, A., *Ancient Portraiture. Image and message. Acta Hyperborea 4*, Copenhagen, p. 43-58.
- SANTA MARIA SCRINARI, V., 1972, *Museo Archeologico di Aquileia: catalogo delle sculture romane*, Roma.
- SCARPELLINI, P., 1968, *Canova e l'Ottocento*, Milán.
- SCATTOZZA HÖRICH, L. A., 1986, *Il volto die filosofi antichi*, Nápoles.
- SCHERF, G. (ed.), 1993, *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIIIe siècle*, París.
- SCHRÖDER, B., 1911, "Artemis Colonna", *Sonder-Abdruck aus dem Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, XXVI, Berlín.
- SCHRÖDER, S., 1993-2004, *Catálogo de la escultura clásica*, I-II, Madrid.

- SCHRÖDER, S., 2001, "Las series de los Doce Emperadores", El coleccionismo de escultura clásica en España, p. 43-60, Madrid.
- SEGUÍ, G., 1943, "El Cardenal Despuig y la santa Sede", *Analecta Sacra Tarraconensis*, vol. XVI.
- SGARBOZZA, I., "Artisti, studioso, principi e viaggiatori: il pubblico elitario dei musei romani nel Settecento" en BROOK, C. – CURZI, V. (ed.), *Roma e l'antico. Realtà e visione nel'700*, Milán.
- SINN, F., 1987, *Stadtrömische Marmournen*, Mainz am Rhein.
- SINN, F., 2008, "Sileno con odre de vino. Figura de fuente" en SCHRÖDER (ed.), *Entre dioses y hombres. Esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado*, Madrid, nº 21, p. 198-201.
- SINN, F., 2008, "Retrato de un militar" en SCHRÖDER (ed.), *Entre dioses y hombres. Esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado*, Madrid, nº 60, p. 322-323.
- SINN, F., 2010, "Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Nerva und des Traian (96 – 117 n.Chr.)" en BOL, P. (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*, Mainz am Rhein, p. 149 - 213.
- SINN, F. – FREYBERGER, K. S., 1996, *Museo gregoriano profano. Die Grabdenkmäler. 2, Die Ausstattung des Hateriergrabes*, Mainz.
- SMITH, R. R. R., 1988, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford.
- SÖLDNER, M., 1986, *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst*, I-II, Frankfurt.
- SOLER, A., 2011, *El fons epigràfic de la col·lecció Despuig d'escultura clàssica*, Palma.
- SPINOLA, G., 1996 – 2004, *Il Museo Pio-Clementino*, I-V, Ciudad del Vaticano.
- SPINOLA, G., 2010, "La manipolazione dell'antico tra restauro e falso: esempi dai Musei Vaticani" en BROOK, C. – CURZI, V. (ed.), *Roma e l'antico. Realtà e visione nel'700*, Milán.
- STEPHANI, L., 1872, *Die Antiken-sammlung zu Pawlowsk*, San Petersburgo.
- STEMMER, K., 1978, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlín.
- STUVERAS, 1969, *Le Putto dans l'art romain*, Bruselas.

Sucinta (...), 1813, (BARBERÍ, J., atr.), *Sucinta relación del distinguido merito del Eminentísimo y Excelentísimo Señor Don Antonio Despuig y Dameto Cardenal de la Santa Iglesia Romana*, Palma.

SUETONIO, Suetonio, *De vita Caesarum*, Ed. Gredos, Madrid, 1992.

LIVIO, Tito Livio, *Ad urbe condita*, Ed. Gredos, Madrid, 1990.

TEOLATO, C., 2010, "Artisti imprenditori: Zoffoli, Righetti, Volpato e la riproduzione dell'antico" en BROOK, C. – CURZI, V. (ed.), *Roma e l'antico. Realtà e visione nel'700*, Milán, p. 233-238.

TOYNBEE, J. M. C., 1967, *The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art*, Roma.

TOYNBEE, J. M. C., 1973, *Animals in Roman Life and Art*, Londres.

TRAVERSARI, G., 1968, *Museo Archeologico di Venezia. I ritratti*, Roma.

TRAVERSARI, G., 1973, *Sculture del V-IV secolo a.C. del Museo Archeologico di Venezia*, Venecia.

TRUNK, M., 2002, *Die Casa de Pilatos in Sevilla: studien zu Sammlung, Aufstellung und der Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs.*, Mainz am Rhein.

VV.AA., 1999, *La púrpura del Imperio*, Madrid.

VAUGHAN, G., 1990, "The restoration of classical sculpture in the eighteenth century and the problema of authenticity" en JONES, M., *Why fakes matter. Essays on problems of authenticity*, Londres.

VÉLEZ, P., 2001, *Catàleg del Museu de Llotja. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, II. Escultura i medalles*, Barcelona.

VERMEULE, C., 1964, "Greek, Etruscan and Roman Sculptures in the Museum of Fine Arts, Boston", *AJA*, Vol. 68, nº 4, Octubre.

VIBOT, T., 2013, *Antoni Despuig i Damero. Príncep de l'Església, príncep de les Arts*, Palma.

VIERNEISEL-SCHLÖRB, B., 1979, *Klassische Skulpturen: des 5. Und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Munich.

VINCETI, M.C., 2010, *Diana. Storia, mito e culto della grande dea di Aricia*, Roma.

VISCONTI, E. Q., 1792, *Il Museo Pio Clementino*, VI, "Busti del Museo Pio Clementino", Roma.

VISCONTI, E. Q., 1824, *Iconographie grecque ou Recueil des portraits authentiques des empereurs, rois et hommes illustres de l'antiquité*, I – III, Milán.

VISCONTI, E. Q. – LAMBERTI, 1796, *Sculture del Palazzo della Villa Borghese detta Pinciana brevemente descritte. Parte prima*, Roma.

VON DEN HOFF, R., 1994, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, Munich.

VON PRITTWITZ UND GAFFRON, H., 2007, “Die hellenistische Plastik von 160 bis 120 v. Chr.” en BOL, C. (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik*, Mainz am Rhein.

VORSTER, C., 1983, *Griechische Kinderstatuen*, Colonia.

VORSTER, C. 1993, *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit*, I, Mainz am Rhein.

VORSTER, C., 2007, “Die Plastik des späten Hellenismus-Porträts und Rundplastische Gruppen” en BOL, C. (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik*, Mainz am Rhein.

VORSTER, C., 2008, “Adolescente. Conocido como Efebo de Dresde” en SCHRÖDER (ed.), *Entre dioses y hombres. Esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado*, Madrid, nº 10, p. 166-168.

WEST, R., 1970, *Römische porträt-plastik*, Roma.

WINKES, R., 1988, “Bildnistypen der Livia”, *Ritratto Ufficiale e Ritratto Privado. Atti della II Conferenza Internazionale sul Ritratto Romano*, Roma, p. 555-561.

WINCKELMANN, J. J., 2002, *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona (trad. Castellana de *Ammerkungen über die baukunst Alter* publicada en 1762).

WREDE, H., 1981, *Consecratio in formam deorum: vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein.

ZANKER, P., 1973, *Studien zu den Augustus-Porträts: I, Der Actium-Typus*, Göttingen.

ZANKER, P., 1995, *The mask of Socrates. The image of the intellectual in Antiquity*, Berkeley: University of California Press.

ZANKER, P., 2002, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.

ZIEGLER, D., 2000, *Frauenfrisuren der römischen Antike: Abbild und Realität*, Berlín.

V. CRÉDITOS

Figuras

Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas: figs. 2, 3, 4, 5

Domínguez, M.: fig. 1

Rosselló, M.: fig. 6

Láminas

Domínguez, M.: lám. I, 1-2; lám. II, 2-4; lám. IV, 3-4; lám- VI, 1-4; lám. VII, 1-4; lám. VIII, 1-4; lám. XI, 1-4; lám. XIV, 1-4; lám. XV, 1; lám. XVIII, 3-4; lám. XXIII, 2-4; lám. XXXI, 1-2; lám. XXXII, 3-4; lám. XXXVI, 1-4; lám. XXXVII, 1-3; lám. XXXIX, 2-4; lám. XLV, 1; lám. L, 3-4; lám. LI, 4; lám. LIV, 1-4; lám. LVI, 1

Roig, S.: lám. I, 3-4; lám. II, 1; lám. III, 1-4; lám. IV, 1-2; lám. V, 1-4; lám. X, 1-2; lám. XII, 1-4; lám. XV, 3-4; lám. XVI, 1-4; lám. XIX, 1-3; lám. XX, 1-4; lám. XXI, 1-4; lám. XXII, 1-4; lám. XXIV, 1-4; lám. XXV, 1-4; lám. XXVI, 1-3; lám. XXVII, 1-4; lám. XXVIII, 1-4; lám. XXXI, 3-4; lám. XXXII, 1; lám. XXXIII, 1-4; lám. XXXIV, 1-4; lám. XXXV, 1-4; lám. XXXVIII, 1-3; lám. XL, 1-4; lám. XLI, 3-4; lám. XLII, 1-4; lám. XLII, 1-4; lám. XLIV, 1-4; lám. XLV, 2-3; lám. XLVI, 1-3; lám. XLVII, 1-3; lám. XLVIII, 1-4; lám. XLIX, 1-4; lám. L, 1-2; lám. LI, 1-3; lám. LII, 1-4; lám. LIII, 1-3

Rosselló, M.: lám. IX, 1-4; lám. X, 3-4; lám. XIII, 1-4; lám. XV, 2; lám. XVII, 1-4; lám. XVIII, 1-2; lám. XXIII, 1; lám. XXIX, 1-4; lám. XXX, 1-4; lám. XXXII, 2; lám. XXXVII, 4; lám. XXXIX, 1; lám. XLI, 1-2; lám. LV, 1-6; lám. LVI, 2; lám. LVII, 1-3; lám. LVIII, 1-2

LA COLECCIÓN DE ESCULTURA CLÁSICA DEL CARDENAL DESPUIG
EN PALMA DE MALLORCA

VI. LÁMINAS

LÁMINA I



1 (Cat. n.º 1)



2 (Cat. n.º 2)

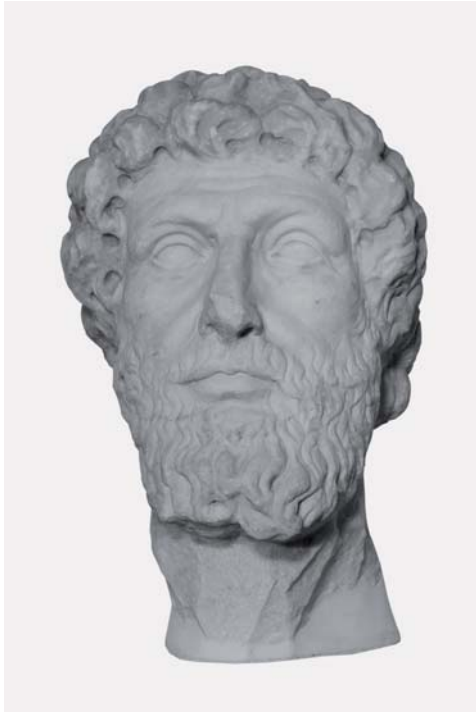


3 (Cat. n.º 3)

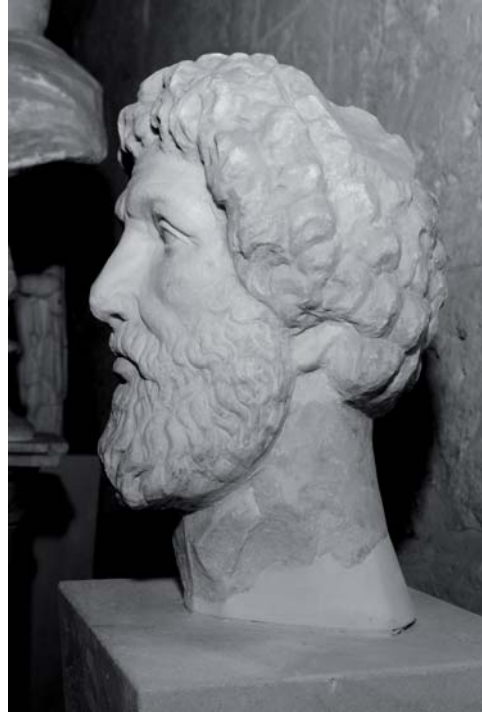


4 (Cat. n.º 3)

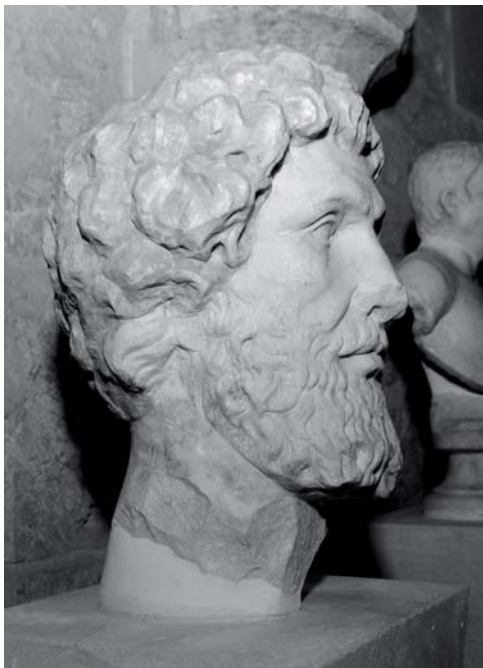
LÁMINA II



1 (Cat. n.º 4)



2 (Cat. n.º 4)



3 (Cat. n.º 4)



4 (Cat. n.º 4)

LÁMINA III



1 (Cat. n.º 5)



2 (Cat. n.º 5)

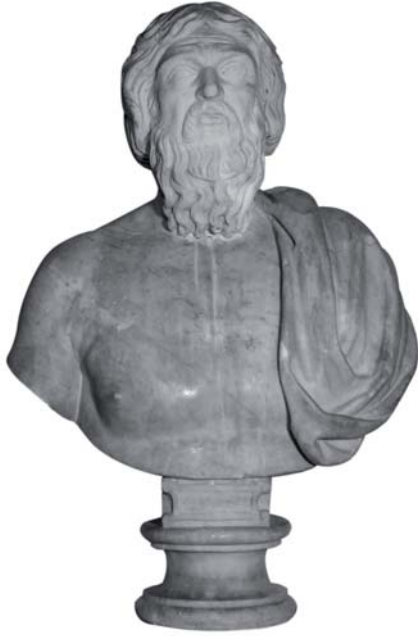


3 (Cat. n.º 5)

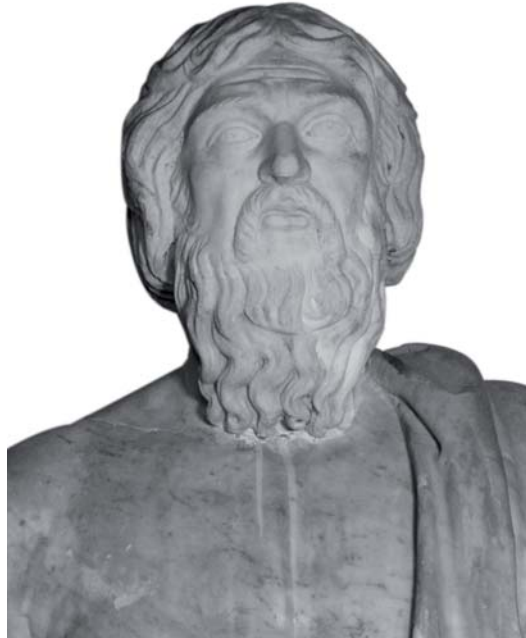


4 (Cat. n.º 5)

LÁMINA IV



1 (Cat. n.º 6)



2 (Cat. n.º 6)



3 (Cat. n.º 6)



4 (Cat. n.º 6)

LÁMINA V



1 (Cat. n.º 7)



2 (Cat. n.º 7)



3 (Cat. n.º 7)

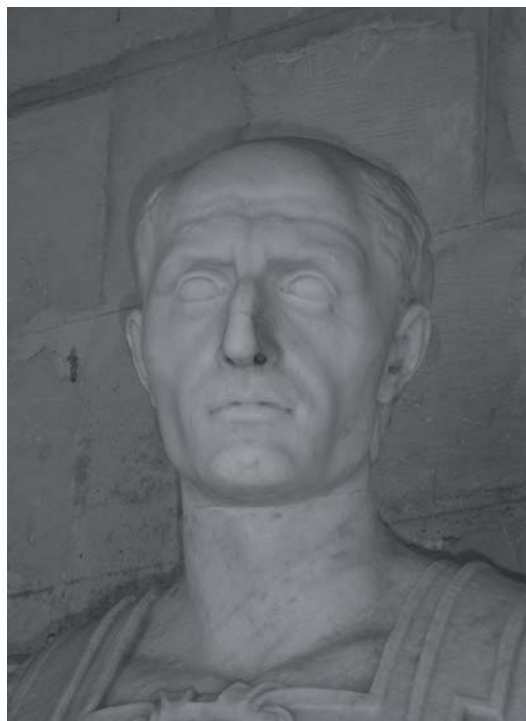


4 (Cat. n.º 7)

LÁMINA VI



1 (Cat. n.º 8)



2 (Cat. n.º 8)



3 (Cat. n.º 8)

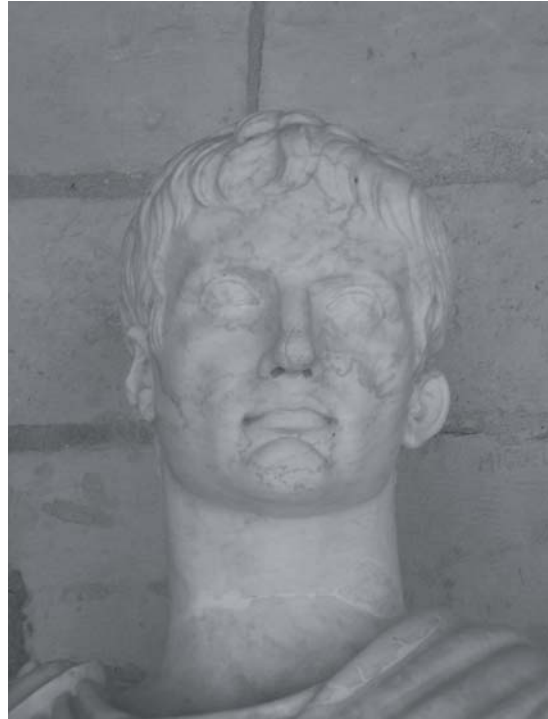


4 (Cat. n.º 8)

LÁMINA VII



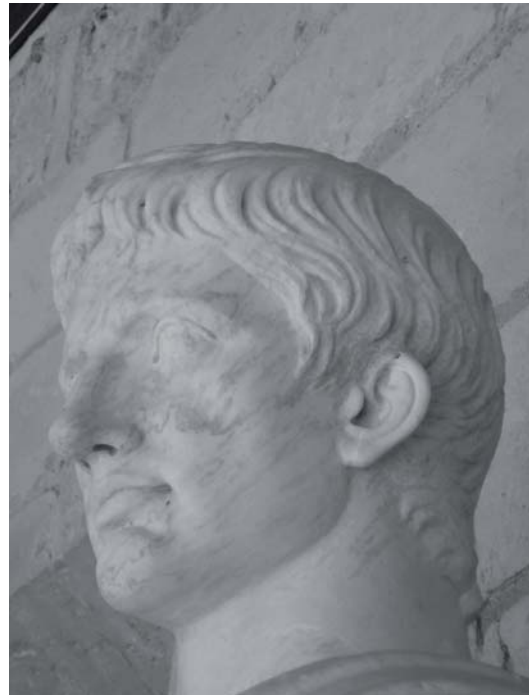
1 (Cat. n.º 9)



2 (Cat. n.º 9)



3 (Cat. n.º 9)



4 (Cat. n.º 9)

LÁMINA VIII



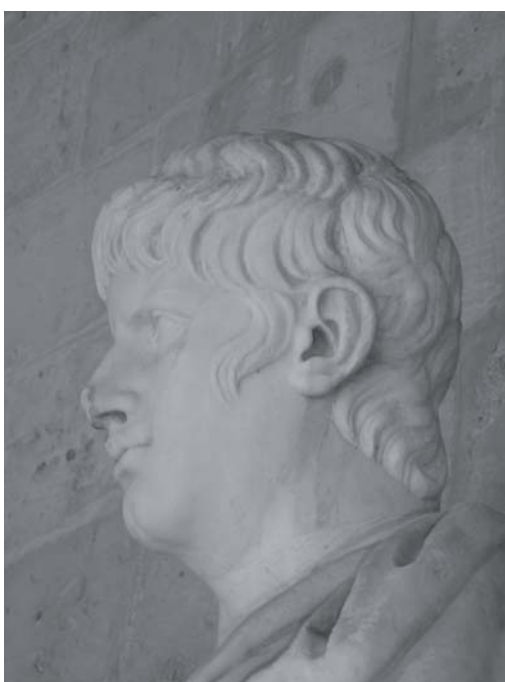
1 (Cat. n.º 10)



2 (Cat. n.º 10)



3 (Cat. n.º 10)



4 (Cat. n.º 10)

LÁMINA IX



1 (Cat. n.º 11)



2 (Cat. n.º 11)



3 (Cat. n.º 11)



4 (Cat. n.º 11)

LÁMINA X



1 (Cat. n.º 12)



2 (Cat. n.º 12)

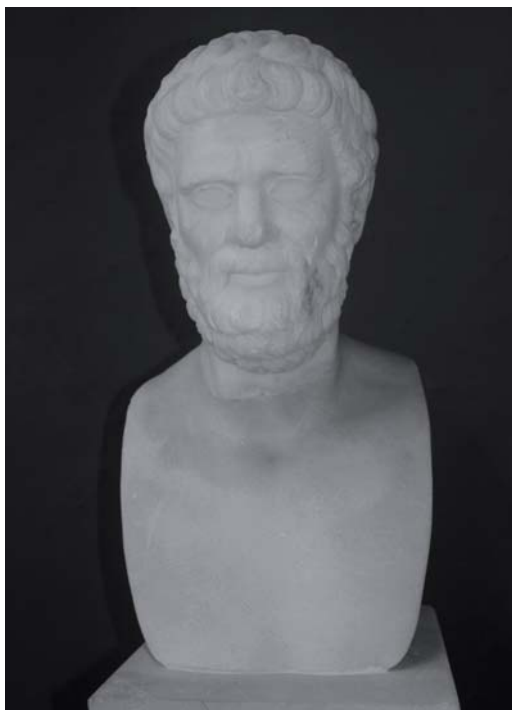


3 (Cat. n.º 13)

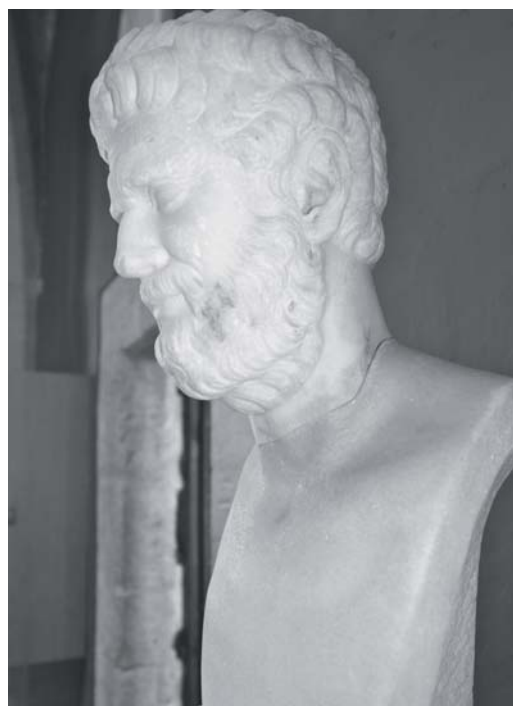


4 (Cat. n.º 14)

LÁMINA XI



1 (Cat. n.º 15)



2 (Cat. n.º 15)



3 (Cat. n.º 16)

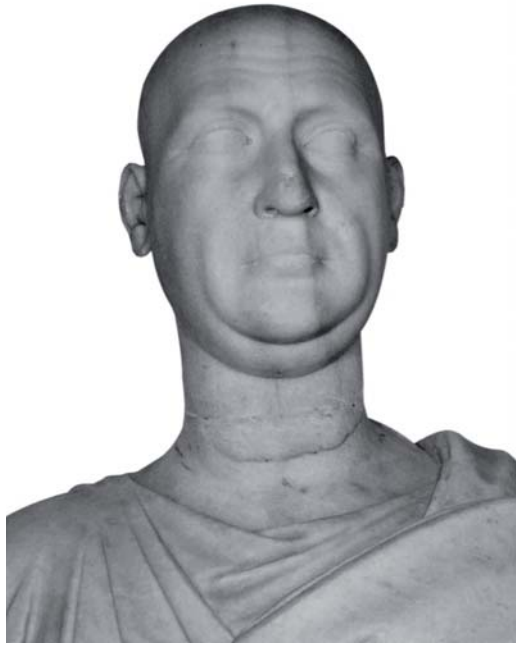


4 (Cat. n.º 16)

LÁMINA XII



1 (Cat. n.º 17)



2 (Cat. n.º 17)



3 (Cat. n.º 18)



4 (Cat. n.º 18)

LÁMINA XIII



1 (Cat. n.º 19)



2 (Cat. n.º 19)



3 (Cat. n.º 19)



4 (Cat. n.º 19)

LÁMINA XIV



1 (Cat. n.º 20)



2 (Cat. n.º 20)



3 (Cat. n.º 21)



4 (Cat. n.º 21)

LÁMINA XV



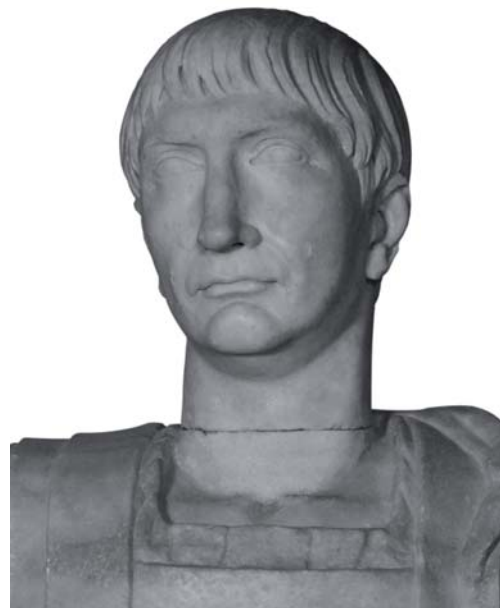
1 (Cat. n.º 22)



2 (Cat. n.º 23)



3 (Cat. n.º 24)



4 (Cat. n.º 24)

LÁMINA XVI



1 (Cat. n.º 25)



2 (Cat. n.º 25)



3 (Cat. n.º 25)



4 (Cat. n.º 25)

LÁMINA XVII



1 (Cat. n.º 26)



2 (Cat. n.º 26)



3 (Cat. n.º 27)



4 (Cat. n.º 27)

LÁMINA XVIII



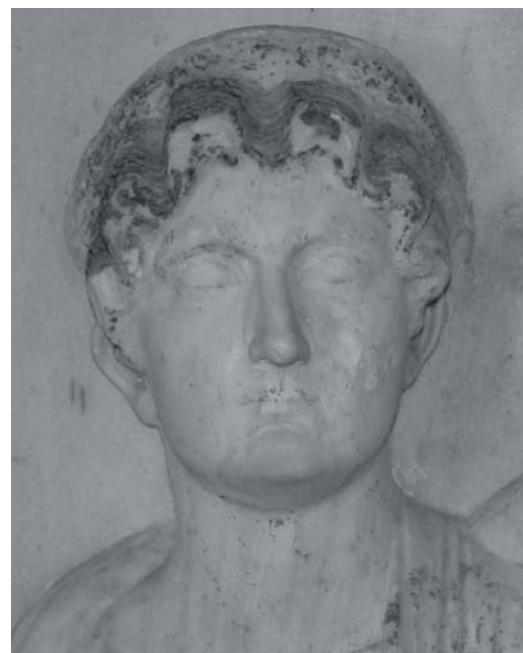
1 (Cat. n.º 28)



2 (Cat. n.º 28)



3 (Cat. n.º 29)



4 (Cat. n.º 29)

LÁMINA XIX



1 (Cat. n.º 30)



2 (Cat. n.º 30)



3 (Cat. n.º 30)

LÁMINA XX



1 (Cat. n.º 31)



2 (Cat. n.º 31)



3 (Cat. n.º 31)



4 (Cat. n.º 31)

LÁMINA XXI



1 (Cat. n.º 32)



2 (Cat. n.º 32)



3 (Cat. n.º 32)



4 (Cat. n.º 32)

LÁMINA XXII



1 (Cat. n.º 33)



2 (Cat. n.º 33)



3 (Cat. n.º 33)

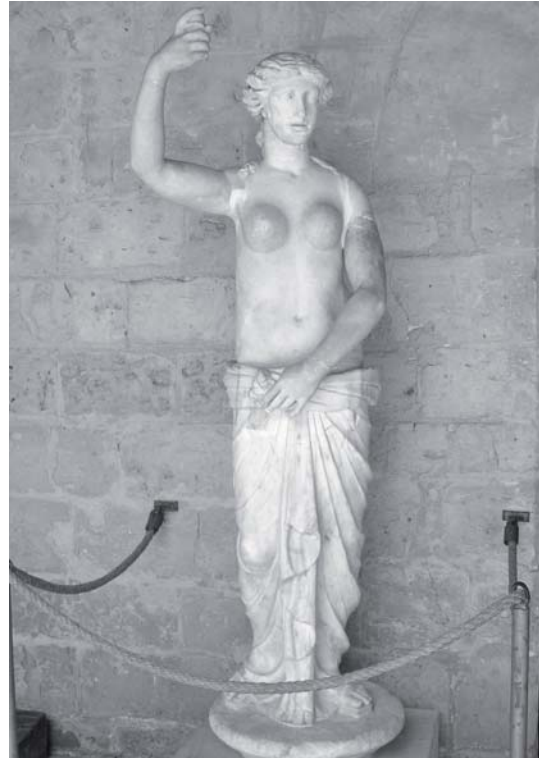


4 (Cat. n.º 33)

LÁMINA XXIII



1 (Cat. n.º 34)



2 (Cat. n.º 35)



3 (Cat. n.º 35)



4 (Cat. n.º 35)

LÁMINA XXIV



1 (Cat. n.º 36)



2 (Cat. n.º 36)



3 (Cat. n.º 36)



4 (Cat. n.º 36)

LÁMINA XXV



1 (Cat. n.º 37)



2 (Cat. n.º 37)



3 (Cat. n.º 37)



4 (Cat. n.º 37)

LÁMINA XXVI



1 (Cat. n.º 38)



2 (Cat. n.º 38)



3 (Cat. n.º 38)

LÁMINA XXVII



1 (Cat. n.º 39)



2 (Cat. n.º 39)



3 (Cat. n.º 39)



4 (Cat. n.º 39)

LÁMINA XXVIII



1 (Cat. n.º 40)



2 (Cat. n.º 40)



3 (Cat. n.º 40)



4 (Cat. n.º 40)

LÁMINA XXIX



1 (Cat. n.º 41)



2 (Cat. n.º 42)



3 (Cat. n.º 43)



4 (Cat. n.º 43)

LÁMINA XXX



1 (Cat. n.º 44)



2 (Cat. n.º 44)



3 (Cat. n.º 45)



4 (Cat. n.º 45)

LÁMINA XXXI



1 (Cat. n.º 46)



2 (Cat. n.º 46)



3 (Cat. n.º 47)



4 (Cat. n.º 47)

LÁMINA XXXII



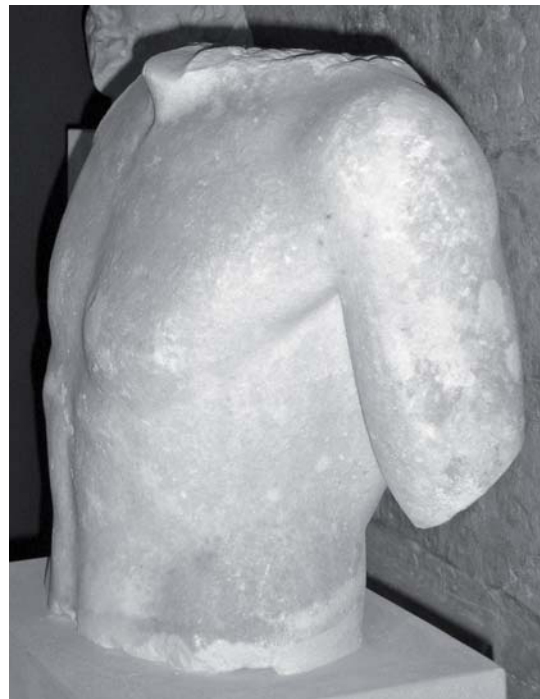
1 (Cat. n.º 48)



2 (Cat. n.º 49)



3 (Cat. n.º 50)



4 (Cat. n.º 50)

LÁMINA XXXIII



1 (Cat. n.º 51)



2 (Cat. n.º 51)



3 (Cat. n.º 51)



4 (Cat. n.º 51)

LÁMINA XXXIV



1 (Cat. n.º 52)



2 (Cat. n.º 52)



3 (Cat. n.º 53)



4 (Cat. n.º 53)

LÁMINA XXXV



1 (Cat. n.º 54)



2 (Cat. n.º 54)



3 (Cat. n.º 54)



4 (Cat. n.º 54)

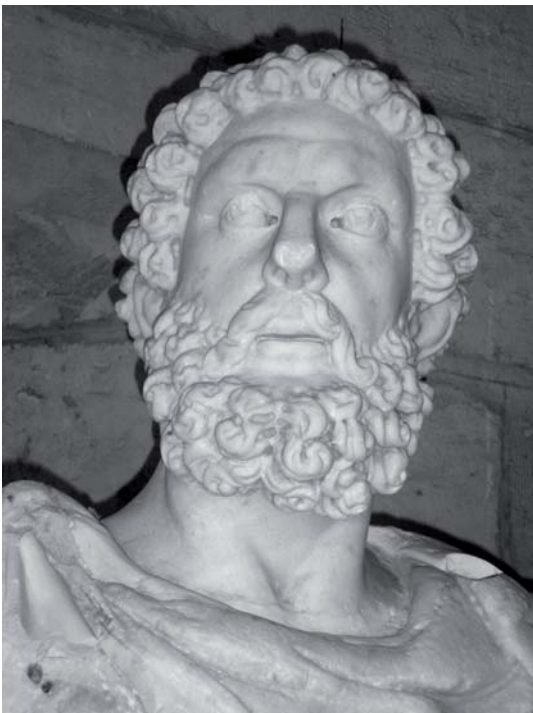
LÁMINA XXXVI



1 (Cat. n.º 55)



2 (Cat. n.º 55)

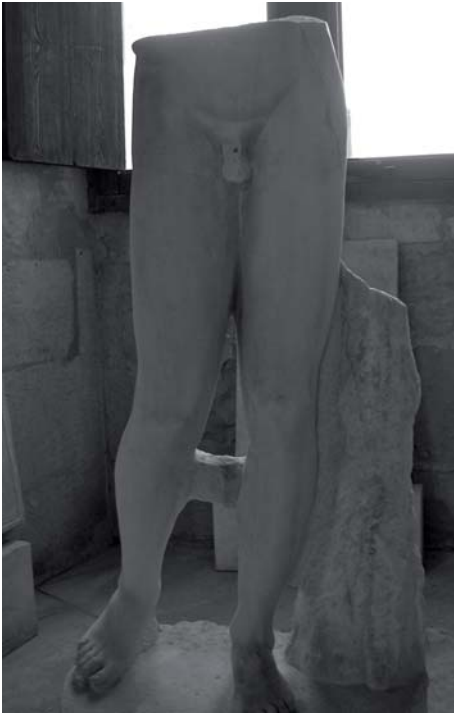


3 (Cat. n.º 55)

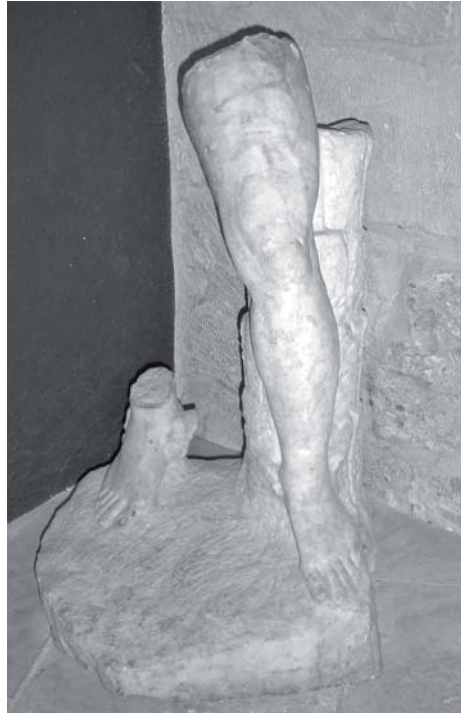


4 (Cat. n.º 55)

LÁMINA XXXVII



1 (Cat. n.º 56)



2 (Cat. n.º 57)



3 (Cat. n.º 58)



4 (Cat. n.º 59)

LÁMINA XXXVIII



1 (Cat. n.º 60)



2 (Cat. n.º 60)

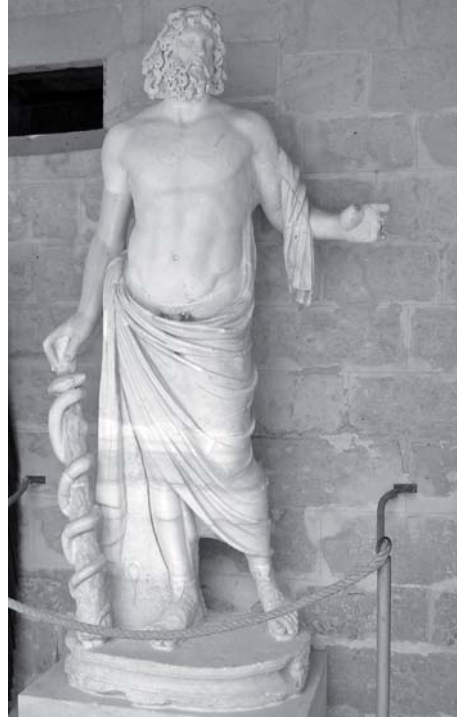


3 (Cat. n.º 60)

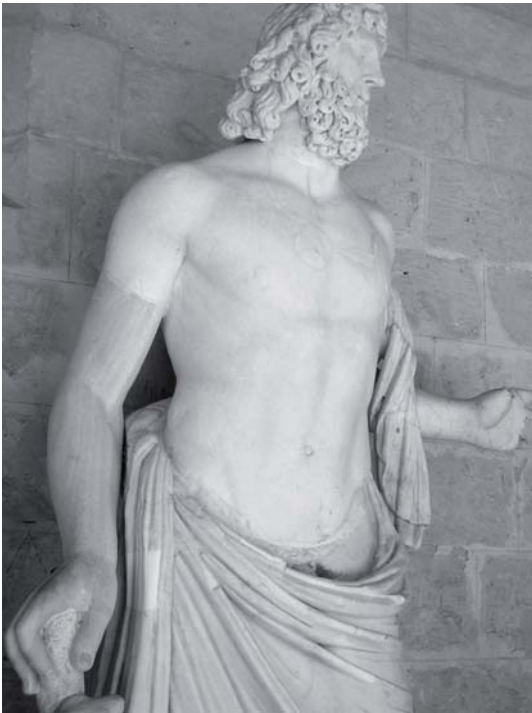
LÁMINA XXXIX



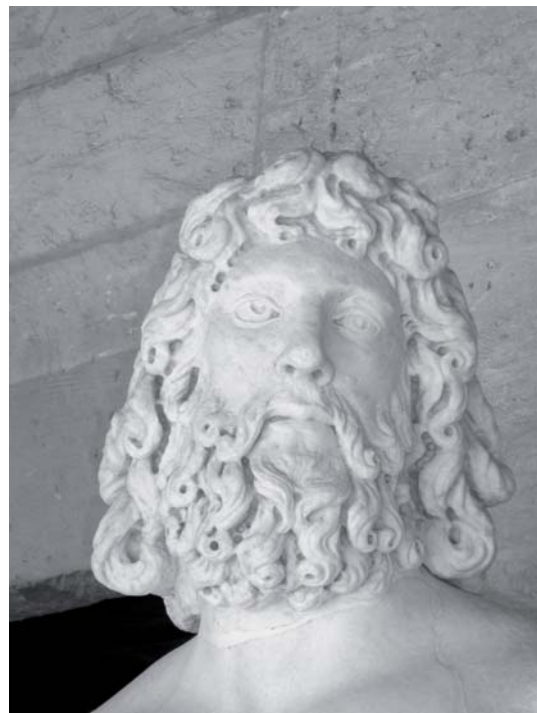
1 (Cat. n.º 61)



2 (Cat. n.º 62)



3 (Cat. n.º 62)



4 (Cat. n.º 62)

LÁMINA XL



1 (Cat. n.º 63)



2 (Cat. n.º 63)



3 (Cat. n.º 63)



4 (Cat. n.º 63)

LÁMINA XLI



1 (Cat. n.º 64)



2 (Cat. n.º 64)



3 (Cat. n.º 65)



4 (Cat. n.º 65)

LÁMINA XLII



1 (Cat. n.º 66)



2 (Cat. n.º 66)



3 (Cat. n.º 66)



4 (Cat. n.º 66)

LÁMINA XLIII



1 (Cat. n.º 67)



2 (Cat. n.º 67)



3 (Cat. n.º 67)



4 (Cat. n.º 67)

LÁMINA XLIV



1 (Cat. n.º 68)



2 (Cat. n.º 68)



3 (Cat. n.º 68)



4 (Cat. n.º 68)

LÁMINA XLV



1 (Cat. n.º 69)



2 (Cat. n.º 70)



3 (Cat. n.º 70)

LÁMINA XLVI



1 (Cat. n.º 71)



2 (Cat. n.º 71)



3 (Cat. n.º 71)

LÁMINA XLVII



1 (Cat. n.º 72)



2 (Cat. n.º 72)



3 (Cat. n.º 72)

LÁMINA XLVIII



1 (Cat. n.º 73)



2 (Cat. n.º 73)



3 (Cat. n.º 73)



4 (Cat. n.º 73)

LÁMINA XLIX



1 (Cat. n.º 74)



2 (Cat. n.º 74)



3 (Cat. n.º 74)



4 (Cat. n.º 75)

LÁMINA L



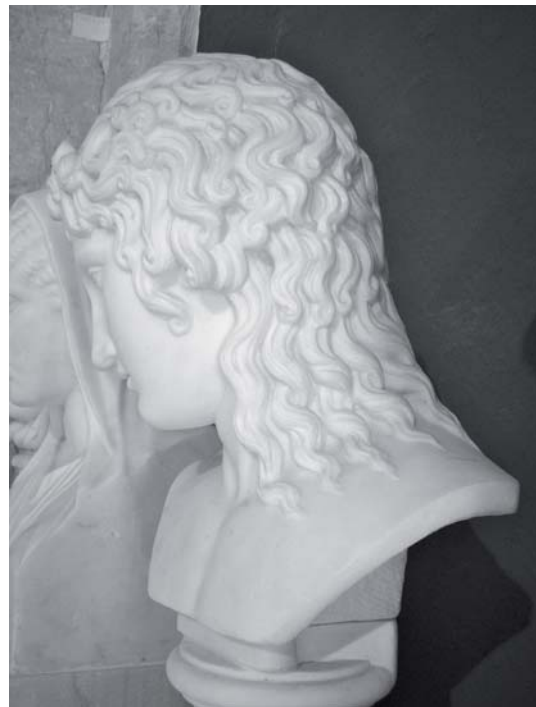
1 (Cat. n.º 75)



2 (Cat. n.º 75)



3 (Cat. n.º 76)



4 (Cat. n.º 76)

LÁMINA LI



1 (Cat. n.º 77)



2 (Cat. n.º 77)



3 (Cat. n.º 77)



4 (Cat. n.º 78)

LÁMINA LII



1 (Cat. n.º 79)



2 (Cat. n.º 79)



3 (Cat. n.º 79)



4 (Cat. n.º 79)

LÁMINA LIII



1 (Cat. n.º 80)



2 (Cat. n.º 80)



3 (Cat. n.º 80)

LÁMINA LIV



1 (Cat. n.º 81)



2 (Cat. n.º 82)



3 (Cat. n.º 83)



4 (Cat. n.º 84)

LÁMINA LV



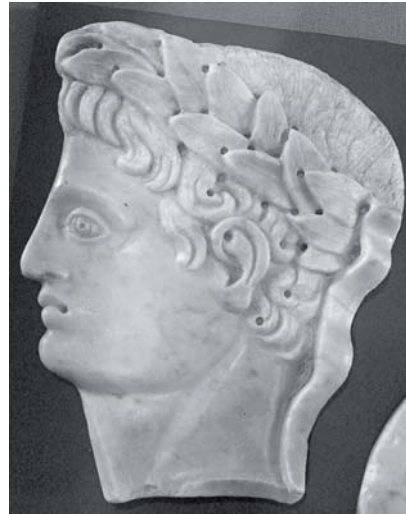
1 (Cat. n.º 85)



2 (Cat. n.º 86)



3 (Cat. n.º 87)



4 (Cat. n.º 88)

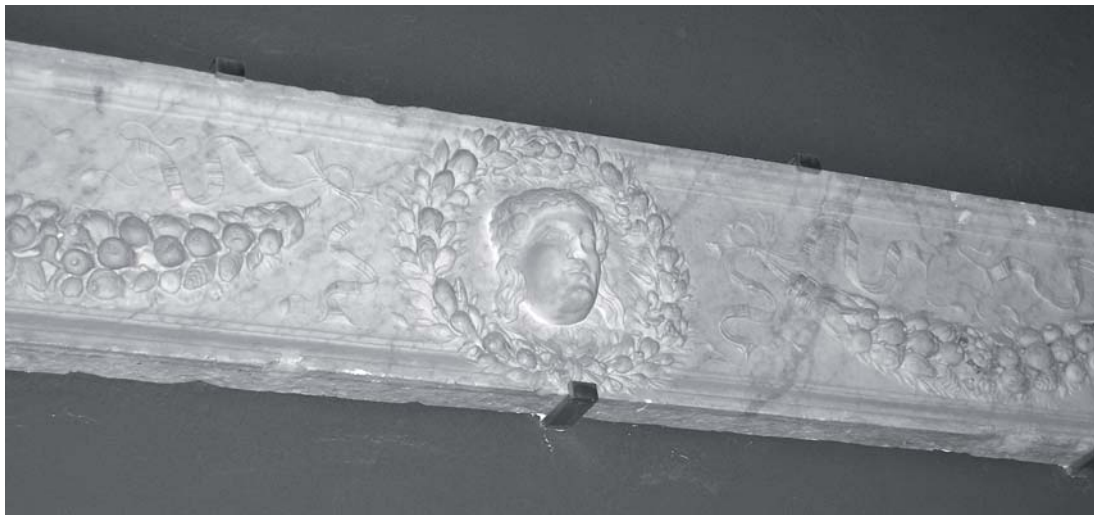


5 (Cat. n.º 89)



6 (Cat. n.º 90)

LÁMINA LVI



1 (Cat. n.º 91)



2 (Cat. n.º 92)

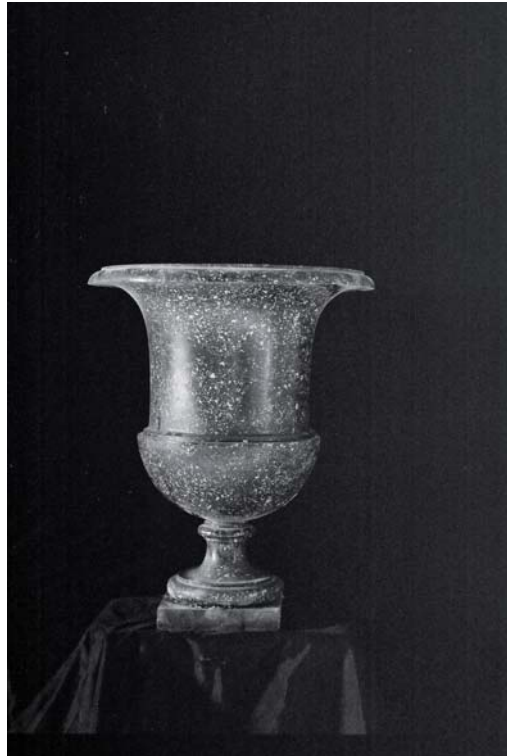
LÁMINA LVII



1 (Cat. n.º 93)



2 (Cat. n.º 94)



3 (Cat. n.º 95)

LÁMINA LVIII



1 (Cat. n.º 96)



2 (Cat. n.º 97)