

Los medallones báquicos del *Museu Nacional d'Art de Catalunya**

The Bacchic Medallions from *Museu Nacional d'Art de Catalunya*

Saray García Martínez¹

Universitat Autònoma de Barcelona


Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Resumen: En el *Museu Nacional d'Art de Catalunya* se conservan dos relieves escultóricos de características similares conformados por una cabeza en relieve sobre un medallón marmóreo elíptico. Se desconoce la procedencia de ambos relieves y, hasta la fecha, no hay ninguna evidencia de que entraran a la colección del museo de manera conjunta. En este trabajo se propone revisar ambas piezas a nivel formal y compositivo, así como la documentación relativa a su ingreso. El estudio se complementa con un análisis arqueométrico y del estado de conservación para extraer más datos relativos al soporte con el cual se labran las piezas.

Palabras clave: Relieve escultórico; medallón marmóreo; tema báquico; coleccionismo; anticuarios.

Abstract: In the *Museu Nacional d'Art de Catalunya* there are two sculptural reliefs with similar characteristics made up of a head in a relief marble medallion. The provenance of both reliefs is unknown, and, to date, there is no evidence that they entered the museum's collection together. It is proposed in this work to review the formal and compositional study of both pieces as well as the documentation related to their entry at the Museum. The study is complemented by archaeometric analysis

* Este artículo forma parte del trabajo realizado para el proyecto doctoral de tesis sobre el estudio del relieve anticuario en el coleccionismo español cotutelado entre la Universidad Autònoma de Barcelona y la Università degli Studi di Roma Tor Vergata, inscrito al Grupo de Investigación de Escultura de Estilo Clásico (GREEC) y adscrito al grupo de Arqueometría i Producciones Artísticas (ArPA) del ICAC. Este proyecto doctoral está financiado por las ayudas para el contrato de personal investigador predoctoral en formación "FI-SDUR 2020" de la Generalitat de Catalunya.

¹  <https://orcid.org/0000-0002-6818-602X>

and its state of conservation to extract more data related to the support with which the pieces are carved.

Keywords: Sculpture relief; Marble medallion; Bacchic subject; Collecting; Antiquary

1. Introducción

En el *Museu Nacional d'Art de Catalunya*² se conservan dos relieves escultóricos de características similares³. Se trata del *Fauno Joven*⁴ (nº inv. 9950; Fig. 1) y el busto inédito de un *Hombre Barbado* (nº inv. 9951; Fig. 2). Los dos relieves muestran una cabeza en alto relieve sobre un medallón ovalado de fondo. Este esquema compositivo ya se empleaba en la Antigüedad en diferentes tipos de soporte y contextos para representar personajes destacados de la sociedad y figuras ideales como personajes mitológicos⁵. Existen varios ejemplos antiguos de ello como los retratos masculinos barbados enmarcados en un clipeo conservados en los Museos Vaticanos⁶ o los trece medallones de la Villa Chiragan con retratos honoríficos de divinidades, entre muchos otros⁷. Dentro de este arquetipo formal es importante citar también el conjunto de entalles, camafeos y monedas con efigies de perfil o tres cuartos sobre fondos ovalados⁸, similares compositivamente a las piezas que centran este estudio⁹. Esta tipología de objeto anticuario, de menor dimensión, se convierte en el *Quattrocento* en fuente documental e histórica, en una pieza imprescindible para la labor de reconstrucción histórica del pasado que desempeñan los humanistas. De este modo, estos objetos arqueológicos se popularizan para el estudio del pasado deviniendo objetos de alto prestigio en la cultura visual de la época. En consecuencia, estos elementos antiguos servirán también de

² De ahora en adelante MNAC.

³ Deseo manifestar mi gratitud al conservador del Departamento de Renacimiento y Barroco del MNAC, Joan Yeguas, por haber facilitado el acceso y múltiples informaciones durante las visitas al almacén del MNAC para el estudio de las piezas.

⁴ Joan Garriga, "Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de virtuts de la "col·lecció" de Miquel Mai", *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'art*, nº15, (1989), p. 161; Joan Yeguas, "Miquel Mai embajador en Roma (1528-1533) erasmismo y mecenazgo", en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna* Carlos José Hernández, (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007), p. 307; Joan Bellolell, *Miquel Mai: colleccionisme artístic i bibliòfil a la Barcelona del cinc-cents*, (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019), p. 131.

⁵ Cornelius Vermeule, "A Greek theme and its survivals: The Ruler's Shield (Tondo Image)", *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 109, (6), (1965), p. 368, figs. 12-14. (En web: <http://www.jstor.org/stable/986138>; consultada: 15 de agosto de 2023).

⁶ Ver, por ejemplo, los *Retratos masculinos barbados dentro de un clipeo*, de los Museos Vaticanos (inv. nº MV. 918.0.0, e inv. nº MV.919.0.0), fechado en el II d.C. (En web: <http://www.jstor.org/stable/986138> consultada: 25 de noviembre de 2023).

⁷ Sarah Elisabeth Beckmann, "The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne)", *American Journal of Archaeology*, 124, 2020, pp. 133-160; Jane Fejfer, *Roman Portraits in Context* (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), p. 235.

⁸ Francesco Panvini Rosati, *Bollettino di Numismatica. Monete e Medaglie*. Vol. I, Età Antica. 37, (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato Libreria dello Stato, 2004), p. 33

⁹ Chiara Ballestrazzi, "Arte senza storia? I nobles artificis delle gemme e i lloro destino", *Revue archéologique, Fascicule 2*, (2020), pp. 359-386.



Fig. 1. *Fauno Joven*, relieve. Museu Nacional d'Art de Catalunya (nº inv. 9950) © Imagen cedida por el MNAC.



Fig. 2. *Hombre barbado*, relieve. Museu Nacional d'Art de Catalunya (nº inv. 9951) © Foto: Saray García Martínez.

fuente compositiva en los entornos artísticos para la creación de nuevas expresiones formales bajo demanda de la élite cultural¹⁰. Esto se constata a través de varias empresas artísticas del siglo XV en las cuales es posible identificar personajes célebres en bajorrelieve, ya fueran personajes mitológicos, históricos o padres de la iglesia¹¹, como por ejemplo las cabezas en altorrelieve de los márgenes de la *Puerta del Paraíso* de Lorenzo Ghiberti, en Florencia, o de la decoración de la Cartuja de Pavía¹². Dentro del auge de producción de retratos comprendidos en medallones, elípticos u ovalados, que se da en el contexto citado, se debe incluir también la producción moderna de retratos de perfil a partir de cabezas antiguas cortadas por la mitad: los *Profilbildnis*.¹³

Con todo ello, se aprecia como los medallones del MNAC entroncan formalmente con esta tradición compositiva tan rica y de largo recorrido. Si bien la crítica historiográfica propuso para el medallón del *Fauno Joven* una

¹⁰ Klaus Fittschen, "Sul ruolo del ritratto nell'arte italiana", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 2, ed. Salvatore Settis, (Torino: Einaudi, 1985), p. 388; Panvini, *Bollettino di Numismatica*, pp. 5, 11 y 33.

¹¹ Antonella Nesi, *Ritratti di Imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*, (Firenze: Centro Di, 2012), p. 2; Montserrat Claveria, "Medallones marmóreos con retratos masculinos del Museo Nacional del Prado", en *Viri Antiqui*. coord. Montserrat Claveria, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), pp. 276-278.

¹² Andrew Burnett y Richard Schofield, "The Decoration of the Colleoni Chapel", *Arte Lombarda*, 2, 126, (1999), pp. 5-28; Claveria, "Medallones marmóreos", p. 270; Alberta Bedocchi, "I ritratti all'antica nei Portali Genovesi del XV e XVI secolo", *Rivista d'Archeologia*, XI, (1988), pp. 63-68.

¹³ Klaus Fittschen, "Halbierte Köpfe?", *Trierer Winckelmannprogramm*, 28, p. 1 y ss, láms. 1 y 2.



Fig. 3. *Cabeza de Sátiro joven*, II d. C. © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (nº inv. 167). Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut.

cronología antigua entorno al siglo II d. C.¹⁴, no se ha hallado hasta la fecha ningún paralelo antiguo que combine la representación de un personaje báquico sobre un medallón elíptico. Aunque sí se conocen producciones glípticas antiguas que reproducen una composición similar con cabezas de personajes báquicos¹⁵, son ejemplos que se alejan del soporte, material y dimensiones de los medallones marmóreos del MNAC. Por consiguiente, y teniendo en cuenta la existencia de un conjunto de medallones muy similares de época moderna fechados entorno al siglo XVII y conservados en el Museo Nacional del Prado¹⁶, es necesario un estudio más pormenorizado de ambas piezas para determinar a qué contexto de creación corresponden.

2. *Fauno Joven*

El medallón catalogado como *Fauno Joven* se ha interpretado tradicionalmente con el motivo báquico o dionisiaco¹⁷. Está trabajado en su rostro con volúmenes más bien suaves y redondeados. Por el contrario, es

¹⁴ Garriga, "Relleus renaixentistes", p. 161.

¹⁵ Ballestrazzi, "Arte senza storia?", p. 377, fig. 12. Camafeo antiguo de un joven sátiro en sardónice del Staatliche Museen zu Berlin, Anitkensammlung (inv. nº FG 11063).

¹⁶ Estas piezas se conservan en el Museo Nacional del Prado (nº inv. E195, E202, E242, E244, E245, E247, E248, E250, E251 y E253); Beatrice Cacciotti, "La collezione del VII marchese Del Carpio tra Roma e Madrid", *Bollettino d'Arte* nº 86-87, (1994), p. 155; Rosario Coppel, *Catálogo de la escultura de época moderna: siglos XVI-XVIII*. (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998), pp. 296-299; Leticia de Frutos, *El Templo de la Fama: alegoría del Marqués del Carpio*, (Madrid: Fundación Caja Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009); Saray García Martínez, "La fortuna de la antigüedad. A propósito de los medallones báquicos conservados en el Museo Nacional del Prado", *Archivo Español de Arte*, nº 382, 96 (2023), pp. 129-146, DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.18>.

¹⁷ Garriga, "Relleus renaixentistes", p. 162; Bellsollell, "Miquel Mai", p. 131.



Fig. 4. *Cabeza de fauno*, s. XVII. Museo Nacional del Prado, Madrid (inv. n.º. E-242) © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

posible advertir más profusión técnica en el trabajo del cabello, de los labios y ojos. El acabado recuerda iconográficamente a los rostros de las representaciones de *erotes* o personajes jóvenes del séquito báquico (Fig. 3)¹⁸. Entre el labio superior e inferior del *Fauno Joven*, hay una línea profunda que acaba en dos pequeños hoyos, labrados con trépano, que constituyen la comisura de los labios y forman una hendidura al final de estos. Esta misma línea, dibuja una leve sonrisa que evoca la expresión satírica identificada en algunas representaciones de *Sátiros*, muy similar a la sonrisa del *Fauno* del Museo Nacional del Prado (inv. n.º E-242; Fig. 4). La nariz, de la que se ha perdido la punta, está trabajada también con dos orificios de medio centímetro aproximadamente. El interior de los ojos es liso, restándole así profundidad en la mirada.

El cabello se representa con mechones medianos dispuestos de manera aparentemente aleatoria, ondulados y acabados en punta. Se superponen entre ellos y se entremezclan con las hojas lanceoladas que parecen fundirse con el cabello. En la frente, reposan de manera escalonada y asimétrica mechones más cortos acabados en punta hacia el interior. El cabello se extiende en los laterales de la cabeza y baja hasta la nuca, dejando solo entrever el lóbulo de la oreja derecha. Este tipo de cabello, llamado comúnmente "flamígero", lo encontramos en trabajos antiguos y generalmente en representaciones relacionadas con personajes báquicos¹⁹. Se evidencian las marcas del cincel para representar la textura y el volumen

¹⁸ Dietrich Boschung, Kordelia Knoll, Christiane Vorster y Mortiz Woelk, *Katalog der antiken Bildwerke: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit*, (München: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2011), p. 901, n.º 214.

¹⁹ Friederich Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, vol.4, (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1968), n.º 286, lám. 305 y ss; n.º 303, lám. 323.

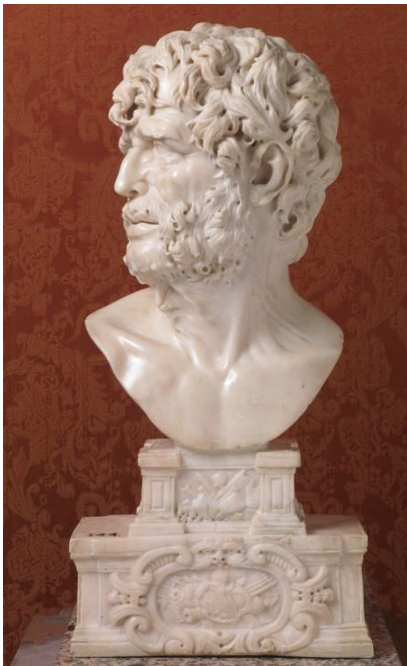


Fig. 5. Giuliano Finelli, *Busto de Séneca*, 1641-1644. Museo Nacional del Prado, Madrid (nº inv E-144.). ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

de los mechones, así como de trépano para dar profundidad y conseguir el efecto de algunos mechones más rizados. De este modo es posible apreciar como iconográficamente el cabello reproduce esquemas antiguos, aunque el tipo de acabado se aproxima más al trabajo escultórico de mediados del XVII (Fig. 5)²⁰.

A nivel iconográfico, las hojas lanceoladas, que tienen forma de punta de lanza y con nervio central visible, son un atributo que permite identificar al personaje mitológico que se representa. Concretamente, parecen ser hojas del tipo de laurel común o laurel cerezo²¹. Aunque el laurel se relaciona con la divinidad de Apolo y, en ocasiones, con los príncipes, en este caso, las hojas aparecen dispersas por el cabello. Cabe apuntar una particularidad, y es que a la altura de la sien derecha sobresale una punta de un tipo de follaje que podría ser de hiedra, atributo típico de los personajes dionisiacos²². Generalmente en la Antigüedad, se identifica a estos personajes tocados con hojas de pampa o coronas de piña. Esto hace pensar que, posiblemente, las hojas de laurel en el contexto dionisiaco se asocien a escenas de triunfo²³, o bien que, al tratarse de vegetación, su significado se extienda igualmente a

²⁰ Giacomo Montari, "Un inédito por Giuliano Finelli: la Testa dello Pseudo Seneca del Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 33, (2015), pp. 52-49; Elisabetta Neri, "Su Orfeo Boselli scultore-trattatista fra Roma e Parigi", *Prospettiva*, 132, (2008), pp. 31-60.

²¹ El *prunus laurocerasus* es una planta originaria de Asia Menor y cultivada en zonas templadas de Europa. Generalmente tienen un aspecto brillante y una medida aproximada de 10 cm de longitud.

²² Cfr. Con la corona de hiedra del herma de un *Joven Pan*. Antonio Peña, *Hermas de pequeño formato del Museo Arqueológico de Córdoba*, (Córdoba: 2002), lám. II; Stephan Schröder, *Entre dioses y hombres: esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y del Museo del Prado*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), pp. 220-223, 387, nº 27.

²³ Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, figs. 263 y 337. En un dibujo de Cassiano dal Pozzo, por ejemplo, se aprecia el fragmento de un sarcófago, supuestamente de un triunfo dionisiaco con diversos personajes del *thiasos*. Es destacable que casi todos los personajes, sátiros o faunos, llevan una corona de laurel. Del mismo modo, en un sarcófago con un triunfo de la colección Torlonia de finales del siglo III, se aprecia como algunos de los personajes báquicos llevan corona de laurel.

los atributos de la divinidad²⁴. En la colección Farnese se conserva un busto tradicionalmente interpretado como un *Erote* (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nº inv. 5.298), que presenta esta misma disposición de hojas de laurel dispersas por el cabello²⁵. En definitiva, partiendo de varios paralelos y del estudio correspondiente, se pone de manifiesto que los varios elementos iconográficos y formales apuntan a que se trata, en efecto, de una representación infantil o juvenil del séquito báquico.

3. ¿Un Fauno Barbado?

El segundo relieve está identificado como *Busto de un hombre barbado*. Se trata también de una cabeza en altorrelieve sobre un medallón de fondo. A diferencia del *Fauno Joven*, este presenta un giro de la cabeza hacia su parte posterior y un componente perdido por fractura que lo caracteriza, la oreja. Este elemento es clave para la definición del tema iconográfico, pues el espacio negativo de la fractura sugiere que esta oreja era puntiaguda, asemejándose a los medallones báquicos de la colección del VII marqués del Carpio²⁶. De este modo, se identifica de manera clara con otro personaje del séquito báquico.

La barba es otra característica iconográfica principal que lo distingue del *Fauno Joven*. Aunque no se pueda apreciar con total claridad debido al estado de conservación, en esta zona el trabajo es mediante cincelado y rebajado, consiguiendo así una barba rizada pero más bien corta ya que no sobresale exageradamente de los volúmenes de la cara. En los catálogos de escultura antigua, los personajes del *thiasos* báquico que coinciden con rostros barbados generalmente son Sileno y Pan. A diferencia de estos, la barba de este estudio no es tan larga ni frondosa como para tratarse de alguno de los dos personajes anteriores, así como tampoco coincide a nivel iconográfico el tipo de cabello que, generalmente, se caracteriza por una cierta calvicie. En el análisis de las tipologías definidas de personajes dionisiacos realizado por Matz, se distingue un tipo de sátiro barbado representado con menor frecuencia, pero existente en este elenco²⁷. Además, el tipo de barba y cabello del medallón del MNAC se asimila más bien a un fauno o sátiro barbado que no a la figura de Sileno o Pan. Es posible identificar este tipo barba, en rostros báquicos de producción moderna como se puede apreciar en el *Sátiro importunado por niños* de Bernini, realizado hacia 1616²⁸, o bien en el conocido *Fauno Rondanini* con quien guarda una estrecha similitud (Fig. 6),

²⁴ Silvia Porres, *Dionisio en la lírica griega*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 2014), p. 136.

²⁵ En un principio, fue interpretado como un *erote* por la ausencia de las orejas puntiagudas. Carlo Gasparri, *Le Sculture farnese*, vol. I, (Napoli: Electa, 2007), p. 182 y ss.

²⁶ Coppel, *Catálogo de la escultura moderna*, p. 296.

²⁷ Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, vol. I, pp. 124-25, th 15. Se trata del tipo TH15 donde un Sátiro barbado baila y toca el *aulos* un motivo que proviene de los relieves dionisiacos neoáticos.

²⁸ Marilyn Aronberg Lavin, "A Faun in Love: the Bernini Sculpture in the Metropolitan Museum of Art", *Artibus et Historiae*, 39, (78), (2018), pp. 297-323. (En web: <http://www.jstor.org/stable/45120359>; consultada: 15 de agosto de 2023).

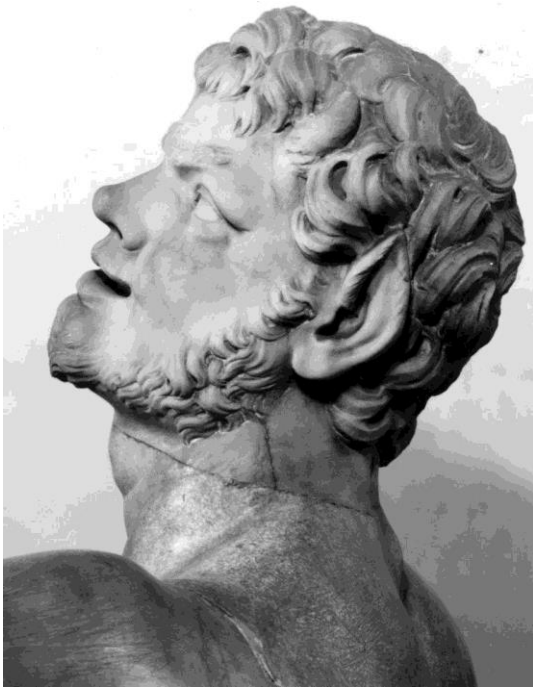


Fig. 6. François Duquesnoy, *Fauno Rondanini*, ca. 1625-1630. British Museum (inv. n.º 1988, 1208.1) © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

no solo por la barba sino por la expresión. Esto podría ser indicador que esta tipología de barba en un personaje báquico es una variante iconográfica más empleada en época moderna que en la Antigüedad. El *Fauno Barbado* del museo de Cataluña se representa con un cabello fornido con mechones cortos y rizados trabajados de una manera similar al a los del *Fauno Joven*. Se aprecia el uso del cincel para labrar la textura, así como la del trépano para generar profundidad en el cabello y los rizos. El tipo de acabado evoca nuevamente a producciones labradas en mármol de mediados del XVII. Encontramos también una proximidad en la manera de trabajar el cabello en los medallones báquicos del Museo Nacional del Prado²⁹.

Del mismo modo, el gesto del rostro muestra una clara fuerza expresiva a través la boca entreabierta, elemento que encontramos en algunos medallones de la colección del Carpio. La nariz, que se conserva de manera íntegra pero muy erosionada en la punta, es medianamente prominente y acaba de manera redondeada y un poco aplastada.

4. Sobre el ingreso de ambos relieves

Dada la peculiaridad, la similitud formal y compositiva de ambos relieves, junto al hecho de que se conservan en el mismo fondo museístico, se plantea aquí la cuestión sobre su procedencia. Según los datos disponibles del museo, el *Fauno Joven* procede de un depósito de esculturas de la *Real Acadèmia de*

²⁹ Coppel, *Catálogo de la escultura moderna*, pp. 296-299

Bones Lletres de Barcelona en 1838³⁰, que, hacia 1880, fue trasladado al *Museu Provincial d'Antiguitats* de Barcelona³¹. La revisión de la documentación relativa al ingreso de esta pieza por la Junta de Museus la registra con el número 1047, que ofrece algún dato más.³² Hasta fechas recientes se pensaba que esta pieza había ingresado en el museo formando parte del conjunto de "medallones de mármol de varios personajes romanos. Copias indudablemente extraídas de medallas y monedas de época imperial de Roma en el siglo XVI", procedentes del palacio de la plaza de la Cucurulla perteneciente a la colección escultórica de siglo XVI de Miquel Mai conservada en el MNAC³³, y recogidas en el *Catálogo de los objetos depositados por la RABLB en el Museo de la Comisión Provincial de Monumentos de Barcelona* en 1880³⁴. Ocho años más tarde, la pieza con dicho número de registro (1047), se describe en el *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona* como: "Medallón de mármol blanco. Busto de mujer mirando á la derecha. Roto. Medida de diámetro 0'42 cm"³⁵. Más tarde, Albertini lo cita también en el catálogo de las *Sculptures antiques et sculptures imitées de l'antique au Musée provincial de Barcelone*³⁶.

No obstante, los estudios sobre la colección Mai y las descripciones que ofrece la pieza en los catálogos citados, advierten ciertas incongruencias con las dimensiones reales del *Fauno Joven* conservado en la actualidad. En primer lugar, la historiografía sobre Miquel Mai concluye que, a pesar de que en los inventarios de su colección se especifican diferentes tondos y medallas esculpidas, no existe ninguna referencia concreta a una cabeza con las características similares a las del *Fauno Joven*, razón por la cual no se puede confirmar que este medallón proceda de la colección Mai³⁷. En segundo lugar, las medidas y el formato citado en los inventarios y catálogos citados no se corresponden con la pieza conservada con el número de inventario actual (inv. nº 9950). Por un lado, al ser un medallón elíptico, la medida del diámetro es poco precisa, pues no será la misma si el diámetro se mide en vertical o en horizontal. En este caso, la altura del medallón del *Fauno Joven* es de entre 32 y 34 cm., mientras que de ancho mide 27 cm. La descripción

³⁰ De ahora en adelante RABLB.

³¹ Jordi Casanovas, *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona: dades per a una historia*, (Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009). Museo creado por la *Comissió Provincial de Monuments* de Barcelona, ubicado en la capilla de Santa Àgueda.

³² Las piezas adquiridas por la *Comisión Provincial de Monumentos* de Barcelona, antes de la creación del MNAC, recibieron un número de inventario distinto al actual. Por ello, para el estudio documental de los medallones con actual número de inventario 9950 y 9951, hay que tener en cuenta el antiguo número de registro.

³³ Garriga, "Relleus renaixentistes"; Yeguas, "Miquel Mai embajador"; Joan Bellsollell, *Miquel Mai (ca. 1480-1546), Art i cultura a la cort de Carles V*, tesis doctoral inédita, Universitat de Girona, (Girona: 2011) (En web: <http://hdl.handle.net/10803/41947>; consultada: 20 de agosto de 2023); Bellsollell, *Miquel Mai*.

³⁴ Arxiu de La Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona (en adelante RACBASJ), *Catálogo de los objetos depositados por la Real Academia de Bones Lletres de Barcelona en el Museo de la Comisión Provincial de Barcelona*, 1880, 04.03.06. UI-79.

³⁵ Antoni Elías de Molins, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona. Edad Moderna*, (Barcelona: Imprenta Barcelona, 1888), pp. 238-239, (En web: https://ddd.uab.cat/pub/pub/lilibres/1888/59632/catmusproant_a1888r4@bbasseqoda.pdf; consultada: 20 de agosto de 2023).

³⁶ Eugène Albertini, "Sculptures antiques et sculptures imitées de l'antique au Musée provincial de Barcelone", *Revue des études anciennes*, vol. 12, nº 3, (1910), p. 254. (En web: <http://doi.org/10.3406/rea.1910.1631>; consultada: 20 de agosto de 2023).

³⁷ Bellsollell, *Miquel Mai*, pp. 131-132.

de Elías de Molins difiere en estas dimensiones, así como en la disposición de la figura que está "mirando a la derecha"³⁸. Por otro lado, y referente al formato de la pieza, mientras en los catálogos se describe bajo la etiqueta común de "medallón", la descripción de Albertini parece no encajar con lo conservado, pues lo describe como: "*rectangle dont les angles supérieurs sont arrondis; haut 0'43; buste de femme*"³⁹. Finalmente, en el catálogo realizado en 1936 se localiza la pieza en la sala XXVIII⁴⁰, pero donde su descripción no se corresponde formalmente con el medallón elíptico del *Fauno Joven*⁴¹. En conclusión, la pieza con el antiguo número de registro 1047 no se corresponde con el relieve del *Fauno Joven* conservado en el MNAC⁴². Por tanto, no existe, hasta la fecha, una documentación clara sobre la procedencia o la vía de ingreso de esta pieza en cuestión.

A diferencia del medallón del *Fauno Joven*, el *Fauno Barbado* se encuentra aún inédito. Según la ficha de catálogo del museo, el número de registro con el que ingresó a la Junta de Museos es el 2142. En el documento se describe como una "cabeza de mármol adquirida por compra" y se especifica que su altura es de 32 cm., así como varias anotaciones indicando que es de "Edad Antigua", "Época pagana" y que se trata de una "escultura"⁴³. Mientras que en el inventario de museo de 1900 se identifica de la siguiente manera: "Cabeza romana en mármol. Procede de Mérida. Adquirida por compra. Comisión"⁴⁴, aportando datos sobre su posible procedencia.

En ambas descripciones las dimensiones se corresponden con el medallón conservado en el MNAC⁴⁵. En cuanto a la procedencia, mientras en la ficha de ingreso no se da ningún dato al respecto, en el inventario se dice que procede de Mérida⁴⁶. Por tanto, podría ser un dato atribuido posteriormente a la compra de la pieza y, en ningún caso, necesariamente adquirida en la ciudad emeritense⁴⁷. Respecto a la fecha exacta de adquisición, se deduce que la pieza ingresó entre los años 1898 y 1900, información que se extrae

³⁸ Elías de Molins, *Catálogo del Museo Provincial*, pp. 238-239.

³⁹ Albertini, "Sculptures antiques et sculptures imitées", p. 254.

⁴⁰ Junta de Museos de Barcelona, *Catálogo del Museu d'Art de Catalunya*, (Barcelona, 1936), p. 160. (En web: https://ddd.uab.cat/pub/llibres/1936/194284/catmusartcat_a1936.pdf; consultada: 20 de agosto de 2023).

⁴¹ Se asemeja al aspecto del relieve de Adriano como Marte de la colección Desplà. Garriga, "Relleus renaixentistes", pp. 150-154.

⁴² Con seguridad, en el momento de la incorporación de los relieves procedentes de la colección escultórica de Miquel Mai, junto al resto de patrimonio recuperado por entonces en la ciudad barcelonesa, se generó un trasiego de objetos que importunamente llevo a la confusión numérica entre las piezas en el momento de su ingreso. Casanovas, *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres*.

⁴³ *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Adquisiciones, caja 4.7.-39-1. El fondo documental de la *Comisión Provincial* de monumentos de Barcelona se conserva en la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, de ahora en adelante RACBAS.

⁴⁴ RACBASJ, Afegits del Plec 4.7. 26 Inventaris del Museu-1900, 193.

⁴⁵ En el estudio documental de medallones pétreos con cabezas en relieves es común encontrar que los inventarios originales hacen referencia a la figura que aparece, es este caso una cabeza, y no al formato integral del objeto escultórico que, en este caso, es un medallón.

⁴⁶ RACBASJ, Afegits del Plec 4.7. 26 Inventaris del Museu-1900, 193.

⁴⁷ Podría tratarse de una atribución para vincularla a una pieza arqueológica, dentro de un marco mercantil, para revalorizar el objeto. Aun y así, los estudios del soporte y material del medallón prueban que no se trata de un objeto antiguo ni arqueológico.

a partir de las fichas de ingreso de las piezas anteriores y posteriores de la documentación⁴⁸, redactadas por orden de ingreso⁴⁹.

Revisando las fichas precedentes y posteriores al medallón del *Fauno Barbado*, número de registro 2142, la ficha consecutiva con el número 2143 se identifica con una descripción similar: "cabeza de mujer en mármol. Rota. Adquirida por compra. Comisión de M"⁵⁰. En esta ficha consecutiva se añade en lápiz la referencia de la altura de la pieza, 32 cm., y las mismas anotaciones de carácter formal que en la ficha del *Fauno Barbado* respecto al carácter estilístico e iconográfico "antiguo" y "pagano". El hecho de que los datos anotados sean los mismos que los de la ficha del *Fauno Barbado*, llevan a deducir que presumiblemente la pieza consecutiva con número 2143 presentara una forma semejante a la del *Fauno Barbado*. Por otro lado, esta presunta similitud y la consecución numérica posibilita que ambas piezas ingresaran a la vez. Es probable que esta pieza que ingresó con número de registro 2143 sea el medallón del *Fauno Joven* del cual, hasta la fecha, no se tenía documentación cierta sobre su ingreso. Aunque la descripción que se da como "cabeza de mujer" puede inducir al error, cierto es que el rostro del medallón (inv. nº 9950) no representa ningún rasgo de género marcado, sino más propiamente andrógono, característico del repertorio iconográfico dionisiaco.

Si tenemos en cuenta esta propuesta, existe un último documento que podría vincularse a la procedencia de ambas piezas. Se trata de las compras realizadas por la Comisión, dónde se identifica una factura fechada a 10 de julio de 1899 relativa a una venta hecha por el anticuario José Catalá⁵¹. En este recibo se incluyen "Dos medallones de mármol siglo XVI"⁵². Aunque no sean datos determinantes para confirmar la vinculación de los medallones báquicos con el anticuario barcelonés, la coincidencia de la fecha del documento administrativo con el período de ingreso de ambos medallones en la colección de la Comisión representa un indicio más que refuerza la propuesta de la misma procedencia para ambos medallones. A este punto, solo queda esclarecer el motivo por el cual se añadió en el inventario de piezas la procedencia del medallón del *Fauno Barbado*, quizás por una información aportado *a priori* o *a posteriori* de su venta con el fin de otorgarle un valor arqueológico, aunque, como se ha demostrado, se trata de una pieza de factura moderna (Véase apéndice de conservación en estas páginas).

⁴⁸ La anterior lleva el número de registro 2136. RACBASJ, Adquisiciones, caja 4.7.-39-1.

⁴⁹ RACBASJ, Afegits del Plec 4.7. 26 Inventaris del Museu-1900, 193.

⁵⁰ RACBASJ, Adquisiciones, caja 4.7.-39-1

⁵¹ Factura de recepción firmada por José Catalá a 10 de julio de 1899. RACBASJ, Factura, Caja 2.2.-14.27. José Catalá fue un anticuario barcelonés, natural de Francia con residencia en Barcelona y Tarragona. Bonaventura Bassegoda e Ignasi Domènech, *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*, (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013), p. 250, cit. 55.

⁵² En el documento del acta de la sesión de la Junta Técnica del *Museu de la Història* de 11 de marzo de 1897, se especifica el carácter profesional anticuario del mencionado José Catalá. Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès, (en adelante ANC), Documento de la Acta de la sesión de la Junta Técnica del Museu de la Història 11 de marzo, 1897, ANC1-715-T-127, p. 4.

5. Conclusiones

A través del resumen de los diferentes aspectos estudiados, se fecha la factura para ambas piezas en época moderna descartando la anterior que encuadraba estos medallones en un contexto de creación antiguo. En primer lugar, los resultados arqueométricos (Véase apéndice de conservación en estas páginas) constatan que el material utilizado es mármol de Carrara y que no son piezas procedentes de un contexto arqueológico.

En segundo lugar, el estudio formal de ambas piezas también es clave para acotar la cronología de los medallones a mediados del siglo XVII, aunque se utilicen fuentes iconográficas y compositivas de la Antigüedad. Estas conclusiones sumadas a los ejemplos expuestos durante el análisis, así como los paralelos más cercanos de medallones báquicos del Prado fechados en el siglo XVII⁵³, ratifican esta producción de época moderna.

Es necesario advertir que entre ambos relieves existen pequeñas variaciones que responden al movimiento de la cabeza. Mientras el *Fauno Joven* es más frontal y estático⁵⁴, el *Fauno barbado* tiene un giro más efectista que responde a una ligera diferencia estilística en su factura⁵⁵, quizás debido a la intervención de diferentes escultores o el uso de diferentes fuentes iconográficas. Aun así, por lo general, el estilo y el acabado de estas piezas son comparables a la escultura del entorno de discípulos de Algardi o Bernini de mediados del siglo XVII, entornos en los que trabajaban no sólo escultores de toda Italia sino también del resto de Europa⁵⁶. Este grupo de escultores, la inmensa mayoría no identificados en la actualidad y relegados a aprendices, coinciden trabajando, no solo en Roma sino también en Nápoles⁵⁷, para las principales casas reales y las empresas artísticas más conocidas de la época. Aunque resultaría forzado realizar una atribución concreta, el volumen de los rostros, el gesto, la manera de disponer los cabellos y los acabados técnicos recuerdan a las producciones de artistas de este ambiente y contexto histórico cultural⁵⁸. Con probabilidad, el artista o los artistas que labraron estos relieves desarrollaron su trabajo en estos

⁵³ Cacciotti, "La collezione del VII marchese Del Carpio", p. 155; Coppel, *Catálogo de la escultura de época moderna*, pp. 296-299; Autora, 2023 La atribución cronológica de los medallones del Prado no se basa únicamente en el estudio formal, sino también en que aparecen ilustrados en el Álbum Carpio de 1682, encargado por el mismo VII Marqués del Carpio a quién perteneció la colección que en la obra aparece.

⁵⁴ Similares a los medallones E-195 y E-247 del Prado.

⁵⁵ Similar a los medallones E-242, E-244 y E-245 del Prado.

⁵⁶ De estos ambientes se puede hacer referencia a talleres y escultores como Ercole Ferrata, Domenico Guidi, Giuliano Finelli o Duquesnoy. Ver Jennifer Montagu, "Ercole Ferrata and Alessandro Algardi", en *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, eds. Andrea Spiriti y Laura Facchin, (Laino: Edizioni di APPACuVI, 2019), p. 10; Mariangela Bruno, "Farsi scultore: organizzazione del lavoro e tecnica scultorea tra Genova e Roma al tempo di Ercole Ferrata" En *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, eds. Andrea Spiriti y Laura Facchin, (Laino: Edizioni di APPACuVI, 2019) p. 148; Damian Dombrowski, "Fashioning foreign identities: Finelli's "opportunism" of style", *The Sculpture journal. Vol. 20.2*, (2011), p. 265

⁵⁷ Bruno, "Farsi scultore", p. 152.

⁵⁸ Por ejemplo, se puede poner en paralelo con *Santa Cecilia* en la iglesia de Santa Maria di Loreto, en Roma, obra de Giuliano Finelli (Bruno, 2019: fig. 16, 155; Montagu, 2019: 11, fig. 1), o la figura de la Liberalita de Ercole Ferrata esculpida para la tumba del Papa León XI en Roma, (Bruno, 2019: fig. 40, 165).

ambientes, probablemente en fase de aprendizaje, desarrollo y observación de la Antigüedad en concordancia con el lenguaje de la época, tarea que queda bien ilustrada por Orfeo Boselli en 1650 en su tratado para la *Osservazione della scultura antica*⁵⁹. De esta manera, la factura, la composición formal y el análisis estilístico de ambos medallones ratifican que formaban parte de las variantes escultóricas producidas en talleres de escultura del siglo XVII basadas en el estudio de la Antigüedad. Determinar con qué concepción artística se concibieron estos medallones es más complejo, pues podrían haber sido creados para introducirse en el mercado anticuario como piezas antiguas; como ejercicio técnico de algún taller; o bien como encargos por algún coleccionista. En definitiva, forman parte del producto artístico derivado del contexto sociocultural donde las formas evolucionan para adaptarse a las exigencias de la moda y el gusto, dando lugar a nuevas variantes formales inspiradas en la Antigüedad.

En última instancia, a partir de los diferentes datos documentales hallados y citados anteriormente, se ha propuesto la posibilidad de que ambos medallones ingresaran juntos en la *Junta de Museus* de Cataluña, procedentes de un mercado anticuario en auge en el panorama mercantil de la ciudad debido a la situación urbanística y la previa existencia en época moderna de colecciones en la ciudad barcelonesa⁶⁰. Aún así, los datos aportados no son concluyentes para determinar todo el recorrido vital de estas piezas, dejando una vía abierta de estudio para futuras investigaciones.

⁵⁹ Phoebe Dent Weil, "Contributions toward a History of Sculpture Techniques: 1. Orfeo Boselli on the Restoration of Antique Sculpture", *Studies in Conservation*, 12(3), (1967), p. 83. (En web: <https://doi.org/10.2307/1505332>; consultada: 28 de agosto de 2023)

⁶⁰ Informaciones extraídas de la conferencia "No solo libros. Lecturas, descripciones y (re)definiciones del panorama anticuario barcelonés durante los siglos XV y XV" del Dr. Joan Bellsolletl presentada en el Simposio Internacional *Antiquarian Literature in the first century of printing (1459-1550). Printed books and Manuscripts* (17-18/11/2022. Universitat Autònoma de Barcelona). Se dio a conocer la existencia de múltiples colecciones anticuarias con escultura clásica en Barcelona.

Anexo de conservación:

Para contribuir a la cuestión con más datos, a parte de los obtenidos del análisis formal y estilístico, se ha llevado a cabo un análisis arqueométrico⁶¹ de ambas piezas para corroborar si son de origen arqueológico o no. Para ello, se ha realizado un examen organoléptico, macroscópico y microscópico para identificar indicadores que aporten datos sobre su procedencia, pues, como se ha señalado en la práctica de diversos estudios de escultura antigua, los factores ambientales de las piezas dejan una huella en el soporte como resultado de reacciones con el medio con el que interactúan⁶². Este examen se realizó en colaboración a la Unidad de Estudios Arqueométricos del Institut Català d'Arqueologia Clàssica, concretamente junto con la Dra. Anna Gutiérrez⁶³.

Como se ha notado anteriormente, el único relieve estudiado hasta la fecha, el *Fauno Joven*, fue atribuido a una factura propia del II d. C. basado en un estudio formal y un supuesto análisis pétreo del cual no se ha conservado ninguna referencia⁶⁴. Cabe añadir también que no existen pruebas concluyentes que indiquen si un material es antiguo o moderno por aquel entonces⁶⁵. Este primer estudio ponía de manifiesto que el medallón de fondo era un añadido de época moderna mientras que la cabeza era antigua⁶⁶. A pesar de que se conocen ejemplares de medallones marmóreos que utilizan este tipo de composición⁶⁷, el análisis *in situ* de la pieza ha servido para contrastar esta información. En primer lugar, los resultados del examen macroscópico y el estudio autóptico del relieve ha constatado que no se trata de ningún añadido, sino que técnicamente el fondo está integrado con el trabajo en relieve de la cabeza, conformando así una pieza íntegra.

Por lo que respecta al material de ambos medallones, durante el examen se anotó que están conformados por un tipo de mármol blanco de grano fino, homogéneo y cristalizado, de buena calidad, y con vetas grisáceas discontinuas, presentando características muy afines al mármol de Luni de Carrara. En el momento de realizarse el examen macroscópico, el *Fauno Barbado* tenía una pátina de ennegrecimiento gris, sencillamente de polvo y suciedad que recubría toda la superficie, pero a través de la limpieza de una sección, se pudo apreciar que las cualidades del material eran similares a las del *Fauno Joven*, a excepción de la veta de cristales grandes en la barba de 5 cm. aproximadamente, lo que ha hecho suponer que se trataría de un bloque de carrara de calidad inferior.

⁶¹ Término derivado de "arqueometría", disciplina científica que utiliza métodos físicos y químicos para el estudio de los materiales. Ignacio Montero Ruiz, Manuel García Heras y Elías López-Romero, "Arqueometría: cambios y tendencias actuales", en *Trabajos de Prehistoria*, 64, nº 1, (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas: 2007), pp. 23-40.

⁶² Montserrat Claveria e Isabel Moreno, "Arqueología y conservación. Análisis complementarios para la interpretación de cinco retratos del Museu d'Arqueologia de Catalunya", en *Escultura romana en Hispania VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar*. eds. Carlos Márquez y David Ojeda, (Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba, 2018), p. 218

⁶³ Quiero agradecer a la Doctora Gutiérrez y a la UEA-ICAC por su labor en el campo de la arqueometría, así como por el soporte, la experiencia y los resultados anotados para la realización del presente estudio.

⁶⁴ Garriga, "Relleus renaixentistes", p. 161.

⁶⁵ Isabel Moreno, "Estudio, estado de conservación y proceso de restauración de un conjunto de bustos de mármol del Museu d'Arqueologia de Catalunya – Barcelona", en *Viri Antiqui*, coord. Montserrat Claveria, (Sevilla: Universidad de Sevilla: 2017), p. 209

⁶⁶ Garriga, "Relleus renaixentistes", p. 161

⁶⁷ Fittschen 2017, "Halbierte Köpfe?"; Antonio Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo profano lateranense con prefazione di Filippo Magi*, (Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana, 1957), nº 26, tav. 17. De la misma tipología, el retrato de Demóstenes de la Galleria degli Uffizzi con nº1914, n.411 (Guido Mansueti, *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia. Galleria degli Uffizi. Le Sculture. Parte II*, (Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1961), p. 24, nº5.

En cuanto a alteraciones del soporte, el *Fauno Joven* muestra tres fracturas importantes, una en la nariz con los bordes no demasiado angulares, de 45 grados, lo que indica que seguramente la pieza se rompió en algún momento por esa zona y, quizá, con la voluntad de arreglarla, le dieron ese corte limpio para poder añadir posteriormente la parte restante. Esta zona muestra el mismo color de pátina que el resto de la pieza, con lo cual indica que esta fractura no es reciente. No sucede lo mismo con la fractura de la barbilla, la cual se muestra desconchada, con signos de desprendimientos corticales y descamaciones, con algún canto angular y con un tono más blanco. Esto indica que la fractura se realizó en un momento posterior al envejecimiento del soporte. Lo mismo sucede con la sección de la pieza de la zona fracturada del medallón, que muestra los bordes de la rotura angulares y el tono natural del mármol con algunas manchas por contaminación de la masilla utilizada para reparar la pieza en tiempos recientes. Más allá de estos indicadores, no existe ningún indicio de deterioro del material, como por ejemplo pátinas inferiores insolubles o concreciones calcáreas más allá de la pátina ocre generalizada de la pieza por el paso del tiempo y los desprendimientos corticales producidos a posterior. Respecto al *Fauno Barbado*, una vez se le practicó la limpieza de la pátina enmugrecida⁶⁸, se aprecia una alteración cromática homogénea en el fondo del medallón mientras la cabeza del fauno se percibe con una tonalidad más clara. Esto podría deberse a que quizás, en un momento concreto, la pieza fuera sometida a una limpieza abrasiva que, además, degradara considerablemente los volúmenes de la barba. Indistintamente, en ambos casos vemos unos tonos ligeramente marrones o de mugre pero que no necesariamente remite a la procedencia de un contexto arqueológico sino sencillamente a una pátina adquirida por la deposición de restos ambientales microscópicos y el consecuente envejecimiento del material⁶⁹. En resumen, si bien no existen pruebas lo suficientemente precisas que demuestren la cronología de los materiales que conforman las piezas en cuestión, la suma de los diferentes indicadores de degradación analizados pone de manifiesto que la mayoría de las alteraciones que se encuentran en el soporte son de erosión o fracturas y que la única alteración cromática homogeneizada en toda la superficie no está provocada por la interacción con substratos arqueológicos, ya que se presenta de manera homogénea y sin otros indicadores. Se trata entonces de una pátina producida de manera controlada, formada a causa de la exposición a la intemperie o por la misma humedad que la pátina enmugrecida puede ocasionar por su capacidad de acumular humedad y materia orgánica⁷⁰. En conclusión, los resultados arqueométricos indican por un lado que se trata de mármol de Luni y, por otro lado, que ninguno de los dos medallones marmóreos fue enterrado durante un tiempo prolongado, por tanto, su procedencia no es arqueológica⁷¹.

⁶⁸ Es preciso agradecer aquí al Servicio de Restauración del MNAC y a Carles Ribó por atendernos durante el estudio de ambas piezas.

⁶⁹ Jorge Ordaz, Rosa María Esbert, "Glosario de términos relacionados con el deterioro de las piedras de construcción", *Materiales de construcción*, vol. 38, nº 209, (1988), p. 44. (En web: <https://doi.org/10.3989/mc.1988.v38.i209.847>, consultada: 26 de agosto de 2023)

⁷⁰ Moreno, "Estudio, estado de conservación y proceso", p. 210.

⁷¹ En estos momentos el análisis pétreo de las muestras tomadas de los relieves está en proceso de elaboración, lo que ayudará a corroborar lo que se ha deducido en un primer examen macroscópico.

Fuentes documentales:

Barcelona, Arxiu de La Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ)

04.03.06. UI-79. Catálogo de los objetos depositados por la Real Academia de Bones Lletres de Barcelona en el Museo de la Comisión Provincial de Barcelona, 1880.

Afegits del Plec 4.7. 26. Inventaris del Museu, 1900.

Facturas. Caja 2.2.-14.27, 10 de julio, 1899.

Facturas. Caja 2.2.-14.27, 10 de julio, 1899.

Sant Cugat del Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya (ANC)

ANC1-715-T-127. Documento de la Acta de la sesión de la Junta Técnica del Museu de la Història , 11 de marzo, 1897.

Bibliografía:

Albertini 1910: Eugène Albertini, "Sculptures antiques et sculptures imitées de l'antique au Musée provincial de Barcelone", *Revue des études anciennes*, vol. 12, nº 3, (1910), pp. 248-259. (En web: <http://doi.org/10.3406/rea.1910.1631>; consultada: 20 de agosto de 2023).

Ballestrazzi 2020: Chiara Ballestrazzi, "Arte senza storia? I nobiles artificis delle gemme e il loro destino", *Revue archéologique*, Fascicule 2, (2020), pp. 359-386.

Bassegoda y Domènech 2013: Bonaventura Bassegoda e Ignasi Domènech, *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*, (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013).

Beckmann 2020: Sarah Elisabeth Beckmann, "The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne)", *American Journal of Archaeology*, 124, (2020), pp. 133-160.

Bedocchi 1988: Alberta Bedocchi, "I ritratti all'antica nei Portali Genovesi del XV e XVI secolo", *Rivista d'Archeologia*, XI, (1988), pp. 63-88.

Bellsolell 2011: Joan Bellsolell, *Miquel Mai (ca. 1480-1546). Art i cultura a la cort de Carles V*, tesis doctoral inédita, Universitat de Girona, (Girona: 2011). (En web: <http://hdl.handle.net/10803/41947>; consultada: 20 de agosto de 2023).

Bellsollell 2019: Joan Bellsollell, *Miquel Mai: col·leccionisme artístic i bibliòfil a la Barcelona del cinc-cents*, (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019).

Boschung, Knol, Vorster y Woelk (2011): Dietrich Boschung, Kordelia Knoll, Christiane Vorster y Mortiz Woelk, *Katalog der antiken Bildwerke: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit*, Vol. II, (München: Hirmer Verlag, 2011).

Bruno 2019: Mariangela Bruno, "Farsi scultore: organizzazione del lavoro e tecnica scultorea tra Genova e Roma al tempo di Ercole Ferrata", en *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, eds. Andrea Spiriti y Laura Facchin, (Laino: Edizioni di APPACuVI, 2019), pp. 10-21.

Burnett y Schofield 1999: Andrew Burnett y Richard Schofield, "The Decoration of the Colleoni Chapel", *Arte Lombarda*, 2, 126, (1999), pp. 61-89.

Cacciotti 1994: Beatrice Cacciotti, "La collezione del VII marchese Del Carpio tra Roma e Madrid", *Bollettino d'Arte*, nº 86-87, (1994), pp. 133-196.

Casanovas 2009: Jordi Casanovas, *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona: dades per a una història*, (Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009).

Claveria y Moreno 2018: Montserrat Claveria y Isabel Moreno, "Arqueología y conservación. Análisis complementarios para la interpretación de cinco retratos del Museu d' Arqueologia de Catalunya", en *Escultura romana en Hispania VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar*, eds. Carlos Márquez y David Ojeda, (Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba, 2018), pp. 217-243).

Claveria 2017: Montserrat Claveria, "Medallones marmóreos con retratos masculinos del Museo Nacional del Prado", en *Viri Antiqui*, ed. Montserrat Claveria, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), pp. 269-282.

Coppel 1998: Rosario Coppel, *Catálogo de la escultura de época moderna: siglos XVI-XVIII*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998).

Dombrowski 2011: Damian Dombrowski, "Fashioning foreign identities: Finelli's "opportunism" of style", *The Sculpture Journal*, vol. 20, nº 2, (2011), pp. 265-274.

Elías de Molins 1888: Antoni Elías de Molins, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona. Edad Moderna* (Barcelona: Imprenta Barcelona, 1888). (En web: https://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1888/59632/catmusproant_a1888r4@bbass_egoda.pdf, consultada: 20 de agosto de 2023).

Fejfer 2008: Jane Fejfer, *Roman Portraits in Context*, vol. 2, (Berlín: Walter de Gruyter, 2008).

Fittschen 1985: Klaus Fittschen, "Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 2ª ed. Salvatore Settis, (Torino: Einaudi, 1985), pp. 381-432.

Fittschen 2017: Klaus Fittschen, "Halbierte Köpfe?", *Trierer Winckelmannprogramm*, nº 28, (2017), pp. 1-44.

De Frutos 2009: Leticia de Frutos, *El Templo de la Fama: alegoría del Marqués del Carpio*, (Madrid: Fundación Caja Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2009).

García Martínez 2023: Saray García Martínez, "La fortuna de la antigüedad. A propósito de los medallones báquicos conservados en el Museo Nacional del Prado", *Archivo Español de Arte*, nº 382, 96 (2023), pp. 129-146, DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.18>.

Garriga 1989: Joan Garriga, "Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de virtuts de la "col·lecció" de Miquel Mai." *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'art*, nº 15, (1989), pp. 135-166.

Gasparri 2007: Carlo Gasparri, *Le Sculture farnese*, vol. I, (Napoli: Electa, 2007).

Giuliano 1957: Antonio Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo profano lateranense con prefazione di Filippo Magi*, (Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana, 1957).

Junta de Museus de Barcelona (1936). *Catálogo del Museu d'Art de Catalunya*. (En web: https://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1936/194284/catmusartcat_a1936.pdf; consultada: 20 de agosto de 2023).

Lavin 2018: Marilyn Aronberg Lavin, "A Faun in Love: the Bernini Sculpture in the Metropolitan Museum of Art", *Artibus et Historiae*, 39 (78), (2018), pp. 297-323. (En web: <http://www.jstor.org/stable/45120359>; consultada: 15 de agosto de 2023).

Mansuelli 1961: Guido Mansuelli, *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia. Galleria degli Uffizi. Le Sculture, Parte II*, (Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1961).

Matz 1968: Friederich Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, Vol. 1-4, (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1968).

Montagu 2019: Jennifer Montagu, "Ercole Ferrata and Alessandro Algardi", en *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, eds. Andrea Spiriti y Laura Facchin, (Laino: Edizioni di APPACuVI, 2019), pp. 10-21.

Montari 2015: Giacomo Montari, "Un inedito per Giuliano Finelli: la Testa dello Pseudo Seneca del Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 33, (2015), pp. 52-59.

Montero, García, López-Romero 2007: Ignacio Montero Ruiz, Manuel García Heras, Elías López-Romero, "Arqueometría: cambios y tendencias actuales", en *Trabajos de Prehistoria*, 64, n.º 1, (Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas: 2007), pp. 23-40.

Moreno 2017: Isabel Moreno, "Estudio, estado de conservación y proceso de restauración de un conjunto de bustos de mármol del Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona", en *Viri Antiqui*, ed. Montserrat Claveria, (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), pp. 209-220.

Neri 2008: Elisabetta Neri, "Su Orfeo Boselli scultore-trattatista fra Roma e Parigi", *Prospettiva*, 132, (2008), pp. 31-60.

Nesi 2012: Antonella Nesi, *Ritratti di Imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*, (Firenze: Centro Di, 2012).

Ordaz y Esbert 1998: Jorge Ordaz y Rosa María Esbert, "Glosario de términos relacionados con el deterioro de las piedras de construcción", en *Materiales de construcción*, vol. 38, nº 209, (1998), pp. 39-45.

Panvini 2004: Francesco Panvini, *Bollettino di Numismatica. Monete e Medaglie*. Vol. I, Età Antica. 37, (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato Libreria dello Stato, 2004).

Peña, 2002: Antonio Peña, *Hermas de pequeño formato del Museo Arqueológico de Córdoba*, (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002).

Porres 2014: Silvia Porres, *Dionisio en la lírica griega*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 2014).

Shröder 2008: Stephan Schröder, *Entre dioses y hombres: esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008).

Vermeule 1965: Cornelius C. Vermeule, "A Greek theme and its survivals: The Ruler's Shield (Tondo Image) in Tomb and Temple", en *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 109 (6), (1965), pp. 361-397. (En web: <http://www.jstor.org/stable/986138>; consultada: 15 de agosto de 2023).

Weil 1967: Phoebe Dent Weil, "Contributions toward a History of Sculpture Techniques: 1. Orfeo Boselli on the Restoration of Antique Sculpture", *Studies in Conservation*, 12(3), (1967), pp. 81-101. (En web: <https://doi.org/10.2307/1505332>; consultada: 28 de agosto de 2023).

Yeguas 2007: Joan Yeguas, "Miquel Mai embajador en Roma (1528-1533) erasmismo y mecenazgo", en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, coord. Carlos José Hernández, (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007), pp. 297-322.

Recibido: 19/09/2023

Aceptado: 07/11/2023