

Efigies femeninas en relieve: identitas imperial y recepción de la Antigüedad a través de la colección Despuig.

Female Effigies in Relief: Identitas Imperial and the Reception of Antiquity through the Despuig Collection.

SARAY GARCÍA MARTÍNEZ

Universitat Autònoma de Barcelona

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6818-602X/> Saray.Garcia@uab.cat

DOI: 10.18002/da.i24.9232

Recibido: 15/IV/2025

Aceptado: 2/VII/2025

RESUMEN: En la colección del cardenal Antoni Despuig se conservan dos medallones con efigies femeninas cuya interpretación resulta desconocida hasta la fecha. Este estudio analiza las piezas desde un punto de vista formal y de conservación. Los resultados revelan una práctica escultórica compleja sobre la evolución del retrato femenino, condicionado por la diversidad de referencias iconográficas disponibles de las efigies de las *antiquae feminae*, así como la evolución histórica de la recepción y función del retrato femenino en la cultura visual de la modernidad. Este enfoque contribuye a una comprensión más profunda de la recepción del retrato femenino antiguo, de su iconografía y de la práctica escultórica de finales de época moderna.

Palabras claves: retrato femenino, recepción de la Antigüedad, relieve escultórico, coleccionismo, cardenal Despuig.

ABSTRACT: Two medallions depicting female effigies are preserved in the collection of Cardinal Antoni Despuig, the interpretation of which remains uncertain to this day. This study examines the works from both a formal and conservation perspective. The analysis reveals a sophisticated sculptural practice underlying the development of the female portrait, shaped by the plurality of iconographic references associated with the *antiquae feminae*, as well as by the historical evolution of the reception and function of the female portrait within the visual culture of modern era. This approach offers a more nuanced understanding of the reception of ancient female portraiture, its iconography, and the sculptural practices of the late modern period.

Keywords: Female portraiture, Reception of antiquity, Sculptural relief, Collecting, Cardinal Despuig.

SOBRE LA DIFUSIÓN DE LAS ANTIQUAE FEMINAE

En la colección del cardenal Antonio Despuig se conservan dos medallones de factura moderna que representan efigies femeninas cuya identificación no se ha deter-

minado (Figs. 1 y 2)¹. Formaban parte de un

¹ Manuela Domínguez Ruiz, “La colección de escultura clásica del cardenal Despuig en Palma de Mallorca”. (Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015), cat. nº 85 y 87. Actualmente se conservan en el Museu de Història de la Ciutat de Palma de Mallorca



▪ Fig. 1. Autor desconocido. Medallón con efigie femenina de perfil. Finales del siglo XVIII. Museu de Història de la Ciutat, Palma de Mallorca, nº inv. 111. Foto de la autora.



▪ Fig. 2. Autor desconocido. Medallón con efigie femenina de perfil con fíbula discoidal. Finales del siglo XVIII. Museu de Història de la Ciutat, Palma de Mallorca, nº inv. 118. Foto de la autora.

grupo de medallones de emperadores, algunos identificados mediante una inscripción en la misma pieza. La representación de figuras históricas y antiguas en las primeras manifestaciones artísticas del Humanismo se basó en fuentes textuales y materiales arqueológicos, especialmente, monedas, esculturas y entalles, fundamentales para la caracterización individual de emperadores, filósofos u otros personajes célebres. Las monedas, en particular, desempeñaron un papel clave como objeto de colección, pero también de estudio. A través de su copia en manuscritos y obras ilustradas se favoreció la difusión de las efigies de los personajes antiguos. Entre los primeros ejemplos destaca *Historia Imperialis*², de Giovanni de Matociis, quien complementó el texto con efigies

con número de inventario 111 y 112.

2 Anne Huijbers, "The fortune of imperial history: Giovanni Mansionario's *Ystorie imperiales* and Benvenuto da Imola's *Libellus augustalis*" en *Emperors and imperial discourse in Italy, c. 1300-1500: new perspectives*, ed. por Anne Huijbers (Publications de l'École française de Rome, 2022), 232-262.

inspiradas en las monedas antiguas³, o la bien conocida obra de Andrea Fulvio, *Illustrium Imagines*⁴. El interés por la iconografía femenina no quedó al margen. Obras como *De mulieribus claris* de Boccaccio, publicada en 1361, ofrece una descripción de alguna de estas figuras⁵. Aunque, más que una descripción fidedigna de los rasgos característicos, Boccaccio empleó la figura femenina de la Antigüedad como *exempla* moralizante en los relatos. A partir del siglo XVI, se difunden los retratos de ciertas emperatrices y sus

3 Damiano Acciarino, "The nature of renaissance antiquarianism: History, methodology, definition". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 57(4) (2017): 488. Sobre el enriquecimiento del texto histórico a partir de ilustraciones ver Giulio Bodon, "L'interesse numismatico ed antiquario nel primo Trecento Veneto. Disegni di monete antiche nei codici delle *Historiae imperiales* di Giovanni Mansionario". *Xenia Antiqua*, nº 2 (1993), 111-125.

4 Andrea Fulvio, *Illustrium imagines*. (Collegium Graphicum, 1972).

5 Susan Gaylard, "De mulieribus claris and the Disappearance of Women from Illustrated Print Biographies." *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18(2) (2015), 287-318.

tipologías retratísticas, junto a la de los *virii illustrtes*. El ejemplo más relevante ya mencionado es *Illustrium imágenes* de Andrea Fulvio publicado en 1517, seguido del *Prontuario [de le medaglie de piu illustri, & fulgenti huomini & donne]* de Guillaume Rouillé en 1553⁶ o *Le immagine delle donne Auguste [...]* de Enea Vico publicado en 1557⁷, entre otros ejemplos manuscritos que incluían imágenes de personajes históricos femeninos como el Codex h.I.4. de El Escorial⁸.

Esta incipiente práctica renacentista en torno a la moneda antigua se vincula también al desarrollo de colecciones de escultura, donde los retratos femeninos romanos se convirtieron en objeto de estudio para eruditos como Alfonso Chacón, quien ilustró más de 260 retratos femeninos en la segunda parte de sus *Antiquitates Romanae*⁹, o Jacopo

Strada, quien trabajó para Alberto V de Baviera tras entrar en contacto con la colección Gonzaga en Mantua¹⁰.

La representación de las *antiquae feminae* también inspiró réplicas escultóricas a lo largo de la época moderna, al igual que sucedía con los retratos de los *virii antiqui*¹¹. La convergencia de fuentes como monedas, tratados ilustrados y esculturas constituye un *corpus* de gran valor para el estudio del retrato femenino romano. De este modo, bajo el influjo de la Antigüedad, proliferaron obras que conjugaban el formato de la moneda con materiales pétreos en mayores dimensiones¹². Esta tipología de objeto, los medallones marmóreos con efigies formaron parte de un lenguaje visual anticuario cuya difusión se extendió a lo largo de la Edad Moderna, consolidando la presencia de referentes clásicos en el coleccionismo. El estudio de este tipo de obra no solo permite una aproximación directa a las fuentes visuales, sino también posibilita una reflexión sobre su función y recepción. El análisis de estas efigies revela estrategias de reinterpretación desplegadas por artistas y coleccionistas modernos. Para ello, el enfoque metodológico de su análisis debe ser amplio y transversal,

6 Guillaume Rouillé, *Prima parte del prontuario de le medaglie de piu illustri & fulgenti huomini & donne dal principio del Mondo infino al presente tempo con le lor vite in compendio raccolte*. (Appresso Guglielmo Rouillio, 1553).

7 Enea Vico, *Le imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame; con le vite et isposizioni sopra i riversi delle loro medaglie antiche. Libro primo – terzo* (Appresso Enea Vico Parmigiano & Vincenzo Valgrisi, 1557); Maria Elisa Micheli, “Augustae mulieres et Caesares tra Roma e la Spagna”, en *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l’antichità classica nel Rinascimento*, ed. por Beatrice Cacciotti. (CSIS, 2022), 83-90.

8 Beatrice Cacciotti, “Una galleria di Foeminae illustrti alla corte di Filippo II: Il códice h.I.4 dell’Escorial”, en *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l’antichità classica nel Rinascimento*, ed. por Beatrice Cacciotti, (CSIC, 2022), 71-82.

9 Christian Vorster, “Aufstellung, Deutung und Ergänzung antiker Skulpturen in Sammlungen des 16. Jahrhunderts”, en *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro: Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*, ed. Christian Vorster et. al (Herzog Anton Ulrich-Museum, 2018), 144–167; Beatrice Cacciotti, “Le antichità di Annibale e Ottavio Caro nei disegni di Alonso Chacón”, en *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro: Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*, ed. Christian Vorster et. al (Herzog Anton Ulrich-Museum, 2018), 118–143; Ingo Herklotz, “Ornatul muliebris. Frauenköpfe im antiquarischen Diskurs”, en *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro: Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*,

ed. Christian Vorster et. al (Herzog Anton Ulrich-Museum, 2018), 168–189; Maria Grazia Picozzi, “Ritratti di greci illustri nei manoscritti di Alonso Chacón”, en *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l’antichità classica nel Rinascimento* (CSIC, 2022), 59–69.

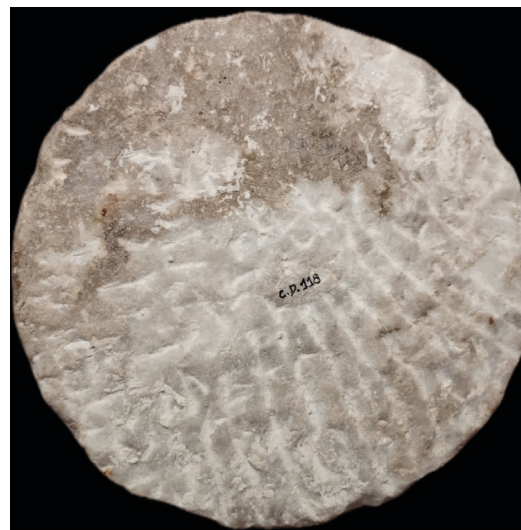
10 Riccomini, “Non solo Augustae: le donne degli imperatori nei disegni di Jacopo Strada”, en *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l’antichità classica nel Rinascimento*, ed. por Beatrice Cacciotti (CSIC, 2022), 91-101.

11 Montserrat Claveria, *Antiguo o moderno: Encuadre de la escultura de estilo clásico en su periodo correspondiente* (Universitat Autònoma de Barcelona, 2013); Montserrat Claveria, *Viri Antiqui* (Universidad de Sevilla, 2017).

12 Es posible ampliar esta cuestión Francesca M. Bacci y Andrea Nesi, *Ritratti di imperatori e profili all’antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*. Ediz. Illustrata, (Centro Di, 2012); Montserrat Claveria, “Medallones marmóreos masculinos del Museo Nacional del Prado,” en *Viri Antiqui*, ed. Por Montserrat Claveria (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), 269-282.



▪ Fig. 3. Autor desconocido. Reverso del medallón con efigie femenina de perfil. Finales del siglo XVIII. Museu de Història de la Ciutat, Palma de Mallorca, nº inv. 111. Foto de la autora.



▪ Fig. 4. Autor desconocido. Reverso del medallón con efigie femenina de perfil con fíbula discoidal. Finales del siglo XVIII. Museu de Història de la Ciutat, Palma de Mallorca, nº inv. 118. Foto de la autora.

basado en un estudio integral de la pieza que va desde el material, el estado de conservación y las referencias iconográficas diversas que la imagen integra en su realización y concepción. En este contexto, la colección Despuig, ofrece un caso singular para examinar la recepción de las efigies femeninas en relieve escultórico.

CONTEXTO Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

Antonio Despuig y Dameto nació en Palma de Mallorca en 1745. Eclesiástico y diplomático, su carrera lo vinculó con Italia, siendo nombrado cardenal en 1803¹³. Despuig formó una interesante colección de Antigüedades para su colección¹⁴, entre ellas destacan los dos medallones que centran este estudio, actualmente conservados en el Museu d'Història de la Ciutat de Palma de

Mallorca¹⁵, que anteriormente se encontraban en el palacio de Raixa, formando parte de una serie mayor junto a relieves de emperadores¹⁶. Ambos medallones, labrados en mármol blanco, presentan dimensiones de entre 20 y 22 cm de diámetro y 4 y 6 cm de profundidad, y se hallan en buen estado de conservación. El primer medallón (Fig. 1) muestra una superficie frontal pulida y limpia, sin apenas alteraciones, salvo leves manchas anaranjadas en los bordes, una pequeña grieta en el manto inferior y discretas alteraciones cromáticas en el cabello y hombro. En contraste, el reverso del relieve presenta un trabajo de talla e incisiones que compone bandas de unos 0,8 cm de ancho, organizadas en tres molduras entrelazadas que generan formas irregulares y cruzadas (Fig. 3), cubiertas por una pátina amarillenta ausente en el anverso, así como concreciones

13 Marià Carbonell i Buades, *El cardenal Despuig: col·leccionisme, Grand Tour i cultura il·lustrada* (Palma de Mallorca: Consell de Mallorca, 2013); Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica..."

14 Catalina Cantarellas, "Raixa, una ampliación de la idea de villa italiana en Mallorca," *Mayrqua* 17 (1978): 81; Carbonell i Buades, *El cardenal Despuig...*, 119.

15 Con número de inventario 111 y 118. Quiero agradecer a la directora, Magdalena Roselló, su disposición por haber facilitado el acceso a los relieves de dicha colección para su estudio.

16 Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica...", 282-284, nº cat. 88, 89 y 90.

oxálicas, restos de masilla y depósitos de polvo, lo que indica que el reverso ha sido expuesto a un proceso de envejecimiento diverso. La diferencia en el tratamiento de ambas caras es notable, hasta el punto de que en el reverso no es posible apreciar las características del material del mármol, como las vetas de la propia piedra que sí se observan en el anverso. El motivo de esta faz de la pieza recuerda a fragmentos de material pétreo decorativo en iglesias, como dinteles, por ejemplo, de período altomedieval de las zonas de Abruzzo o la Toscana, destinados como elementos ornamentales lapidarios eclesiásticos¹⁷, evidenciando la reutilización de material procedente de un contexto cronológico e iconológico diverso. El segundo medallón (Fig. 2), también presenta una superficie pulida, con mínimas manchas rojizas en los bordes y la sección. Muestra algunos golpes superficiales, y el mármol empleado, más oscuro y vetado, acentúa el contraste con el primer relieve. El reverso conserva marcas de desbaste a cincel, una común en los relieves de colecciones modernas (Fig. 4), así como restos de mortero o masilla en proceso de degradación, con zonas en las que aún se distinguen las vetas y cromatismo originales del mármol.

ESTUDIO FORMAL E ICONOGRÁFICO

Las efigies de ambos medallones (Figs. 1 y 2) presentan rostros desprovistos de rasgos fisionómicos claramente individualizados. A nivel iconográfico, Bover las interpretó respectivamente como una matrona romana (Fig. 1) y una emperatriz (Fig. 2)¹⁸. La pri-

mera de ellas muestra un perfil idealizado, aunque con ciertos rasgos robustos, como la anchura del cuello y las mejillas, además de una nariz ligeramente curvada. El peinado está compuesto por un moño doble o trenzado que recoge mechones ondulados, de los cuales alguno cae suelto, o bien podría ser la cinta de la diadema. La segunda, presenta un perfil más estilizado y un peinado recogido en un moño bajo (tipo *chignon*) situado por encima de la nuca. Ambas figuras se representan con diadema (*διαδέω*) o *stephânai*¹⁹, una suerte de corona que se ciñe alrededor de la cabeza. Desde la Antigüedad griega, este elemento se ha interpretado como símbolo de dignidad y estatus en los peinados femeninos. Su introducción en Roma durante el período helenístico reforzó su valor como atributo de realeza y alta posición social. Aunque se asocia frecuentemente con divinidades -Artemisa u Olimpia-, su uso no se restringe a lo divino: aparece también como símbolo de rango. Así lo atestiguan algunas de las primeras monedas de la reina Arsinoë II de Egipto²⁰, así como en numerosas emisiones monetarias de emperatrices romanas y retratos escultóricos²¹.

Las dos efigies aparecen cubiertas por un ropaje que deja el cuello al descubierto y cubre los hombros, como una *palla*. Esta

106 y 108.

19 Federica Grossi, "Coronae, stephanai e diademata. Manufatti per il capo e simboli del potere femminile (da Livia a Elia Ariadne)" (Tesis doctoral, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2017), 19-21.

20 William E. Metcalf, *The Oxford handbook of Greek and Roman coinage* (Oxford University Press, 2012), 217.

21 Para los ejemplos en moneda ver Grossi, "Coronae, stephanai e diademata...", 143 y ss.; Busseni, *La monetazione imperiale...*, fig. 55; Para los ejemplos en escultura ver Klaus Fittschen y Paul Zanker, *Katalog der römischen Porträts in der Capitulinischen Museen und der anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Band III: Kaiserinnen und Prinzessinnenbildnisse Frauenporträts*, vol. III (Mainz am Rhein: 1983), n° 12, 23, 25, 62, 65, 73; Beatrice Cacciotti, "Ritratti femminili della collezione Despuig", *Homenaje a Ricardo Olmos. Per Speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad*, ed. Por Pedro Bádenas de la Peña et al. (Asociación Cultural Hispano-Helénica, 2014), 465-472.

17 Gino Vinicio Gentili, "Elementi decorativi scultorei altomedievali da Sarsina (Forlì)", *Antichità Altoadriatiche VI*, (Edizione Università di Trieste, 1974), 443-552; Miljenko Juckovic, "Un raro motivo iconográfico sulla scultura Altomedievale - i Senmurv Di Arbe e Nevidane", *Scripta in Honorem Igor Fiskovic, Dissertationes et Monographiae 7* (Universidad de Zagreb, 2015), 43-52.

18 Joaquín María Bover, *Noticia histórico-artística de los Museos del eminentísimo señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca* (Imprenta de Don Felipe Gusap, 1945),

prenda constituía parte del atuendo femenino romano y se asocia comúnmente a las matronas: se trataba de un manto rectangular ornamental, confeccionado con tejidos ricos, que se envolvía alrededor del cuerpo dejando los brazos libres²². Autores como Varrón (LL 5.131) atestiguan su uso en espacios públicos, consolidando así su valor simbólico como prenda de prestigio y decoro. Respecto a la vestidura, la segunda efigie presenta dos elementos diferentes (Fig. 2). Por un lado, la *palla* se remata con flecos, un detalle poco frecuente en paralelos antiguos, a excepción de un busto femenino del período antonino vinculado con el culto isíaco conservado en Roma y un busto de Faustina la Menor hallado recientemente en Styberra²³. Sin embargo, el *paludamentum frangitum* es más común en bustos masculinos de la segunda mitad del II d.C.²⁴. El motivo se relaciona con la religión isíaca asociada a la introducción de cultos orientales en tiempos de Marco Aurelio²⁵. Por otro lado, la *palla* se cierra con una fíbula discoidal. Este detalle es inusual en escultura femenina, donde las fíbulas se utilizaban en las prendas interiores de la vestimenta (*indutus*) y no en las ex-

teriores²⁶. Un posible paralelo se encuentra en un busto de Agripina la Menor, donde un broche de tipo *penannular* cierra el manto²⁷. En ilustraciones de monedas antiguas reproducidas en las obras de Fulvio o Vico, hay algunas representaciones de damas y emperatrices con fíbulas discoidales, entre ellas una imagen de Faustina la Menor²⁸. Sin embargo, este detalle no tiene correspondencia con las efigies de las monedas acuñadas de dicha emperatriz. Este tipo de motivo parece más bien un elemento añadido en las reinterpretaciones de época moderna, como las realizadas por Enea Vico²⁹.

LA EFIGIE FEMENINA Y SU IDENTIDAD: PROPUESTAS PARA SU LECTURA

Determinar si una representación de época moderna responde a un retrato individualizado o a un modelo tipológico concreto de la antigüedad no siempre es posible y exige considerar las características formales de la pieza, las posibles fuentes, así como su contexto. En primer lugar, el esquema principal del peinado en ambos casos remite a un tipo de recogido sencillo presente en algunos retratos de período julio-claudio y antonino³⁰. Por ejemplo, evoca efigies del primer tercio del siglo I d.C., con peinados simples, con moños y una raya central³¹, como los pri-

22 Jan Radicke, *Roman Women's Dress: Literary Sources, Terminology, and Historical Development* (De Gruyter, 2023), 286.

23 Para el busto de Roma ver Carlo Gasparri, *Le sculture Farnese. III. Le sculture delle Terme di Caracalla*, (Electa, 2010), n° 70, 103; Para el de Styberra ver Aleksandra Nikoloska et al., "Faustina the Younger, Isis, and the grain trade in Styberra", *Contextualizing Oriental Cults. New Lights on the Evidence between the Danube and the Adriatic* (2024): figs. 5-10: <https://doi.org/10.17234/9789533791074>

24 Gasparri, *Le sculture Farnese. III. Le sculture delle Terme di Caracalla...*, 78 y 103.

25 M^a Amparo Arroyo de la Fuente, "El culto isíaco en el Imperio Romano. Cultos diarios y rituales iniciáticos: iconografía y significado", *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, n° 12 (2002): 207; Se conserva otro ejemplo de una dama de período antonino en los museos Capitolinos y que se representa con un manto rematado en flecos (Fittschen y Zanker, *Katalog der römischen Porträts...*, vol. III, n° cat. 92, lám. 114; Riccomini, "Non solo Augustae: le donne degli imperatori nei disegni di Jacopo Strada", fig. 4a, 96).

26 Este detalle se aprecia en bustos como el de Sabina, en el que la fíbula o botón del *indutus* se aprecia por debajo la *palla*: Fittschen y Zanker, *Katalog der römischen Porträts...*, vol. III, n° cat. 12, lám. 14 y 15.

27 M^a Rosaria Coppola, *Terracina. Il museo e le collezioni* (Quasar, 1989), n°6.

28 Enea Vico, *Le immagini delle donne auguste...*, 38 y 136.

29 En una reproducción de la figura de Messalina la profesora Cacciotti ya advirtió que no se corresponde en ningún caso con la moda de época julio-claudia: Cacciotti, "Una galleria di *Foeminae...*", 73.

30 Stephan F. Schöder, *Catálogo de la escultura clásica: Museo del Prado I*, (Museo Nacional del Prado, 1993), 230, n° cat. 66.

31 Elizabeth Bartman, "Hair and the Artifice of Roman Female Adornment." *American Journal of Archaeol-*



▪ Fig. 5. Aureo de Faustina la Menor (RIC III n°494 a), 147-161 d.C. Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen. © CC BY-SA 4-0.



▪ Fig. 6. Denario de plata con Faustina la Menor, 161-176 d.C. (RIC III Marcus Aurelius 712). American Numismatic Society ©American Numismatic Society. Public Domain Mark.

meros retratos de Livia, en los que su imagen renovada, inspirada en esquemas clásicos, se caracteriza además por el uso de la diadema en algunos casos³². La sencillez de estos peinados encuentra también paralelos de período antonino, a partir de mediados del siglo II d.C., particularmente en las efigies de Faustina la Menor³³, que a su vez reproducirán sus sucesoras como Lucilla, con ciertas variaciones³⁴. En concreto, se observan similitudes con las medallas de Faustina la Menor, especialmente con los tipos retratísticos

ogy 105, n° 1 (2001): 8. <https://doi.org/10.2307/507324>

32 Ver por ejemplo el esquema de Livia tipo Ceres en el que los mechones delanteros se recogen atrás con un moño bajo: Fittschen y Zanker, *Katalog der römischen Porträts...*, vol. III, n° cat. 3; Trinidad Nogales, "Moda romana: símbolo de estatus y actividad vital en una sociedad multicultural", *Vínculos de la Historia*, n° 6 (2017): 55; Fittschen y Zanker, *Katalog der römischen Porträts...*, vol. IV, n° cat. 68, lám. 87 y 89.

33 Stephan F. Schröder, *Catálogo de la escultura clásica: Museo del Prado I*, (Museo Nacional del Prado, 1993), 230, n° cat. 66.

34 Ver paralelo en Fittschen y Zanker, *Katalog der römischen Porträts...*, vol. III, n° cat. 24-25, lám. 33-35; Stephan F. Schröder, *Entre dioses y hombres: esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado* (Museo Nacional del Prado, 2008), 298-301, n° cat. 51.

V y VII³⁵, cuyas características se reproducen tanto en la numismática como en escultura antigua (Fig. 5)³⁶. En algunos ejemplos, este

35 Cabe decir que estos tipos retratísticos fueron relacionados por Fittschen con diferentes etapas vitales, aunque no sea posible documentar su teoría por completo según Walter Ameling, "Die Kinder des Marc Aurel und die Bildnistypen der Faustina Minor", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1992, 90 (1992): 149 - 151. Mientras el tipo V se relaciona con los primeros hijos en 157 d.C., el tipo VII se vincula al nacimiento de Commodo y Fulvio Antonino, hacia 162 d.C. y conmemora también su condición de *augusta*. Ver en Klaus Fittschen, *Die Bildnistypen der Faustina Minor und die Fecunditas Augustae* (Vandenhoeck und Ruprecht, 1982), lám. 12, 24-27; Niederhuber, "Roman Imperial Portrait...", 17-18, fig. 30-31, 113 y fig. 33, 114; Laura Bucino, "Morbidi capelli e acconciature sempre diverse. Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritratti scultorei dal secondo triumvirato all'età costantiniana", en *Ritratti. Le tante facce del potere* (catálogo della mostra, Roma, Musei Capitolini, 10 marzo - 25 settembre 2011), ed. por Eugenio La Rocca et. al. (Mondo Mostre, 2011), 377; Alessio Busseni, *La monetazione imperiale di Faustina II. Storia, caratteristiche, tematiche, cronologia*, 59; Niederhuber, "Roman Imperial Portrait...", 20.

36 Christian Niederhuber, "Roman Imperial Portrait Practice in the II century AC. Marcus Aurelius and Faustina the Younger", *Oxford Monographs on Classical Archaeology*, XXIV, (Oxford University Press, 2022), fig. 6, 111 y fig. 31, 113.

peinado también se acompaña de una diadema (Fig. 6)³⁷. Respecto a los mechones que cuelgan del moño, puede ponerse en paralelo con la cabeza escultura conservada en los Museos Capitolinos, procedente de Isola Sacra y adquirida en 1750 por Benedicto XIV a los Museos Capitolinos, en el que se representa a la emperatriz como Venus y a Marco Aurelio como Marte (Fig. 7)³⁸. Si bien existen notables divergencias entre los modelos de las esculturas romanas, los esquemas presentes en las monedas y los reinterpretados en los medallones modernos de la colección Despuig, la base del recogido es sencilla y se mantiene reconocible. En definitiva, este tipo de recogido fue una solución de peinado recurrente durante diferentes momentos del imperio, adoptado especialmente en representaciones de augustas por su sencillez y claridad formal. Cabe tener en cuenta que el grado de idealización podría compararse con representaciones de divinidades, especialmente con el esquema de peinado habitual de Venus basado en modelos clásico³⁹. No obstante, su identificación en estas efigies debe descartarse, ya que aparecen con los hombros cubiertos, mientras que dicha divinidad suele representarse semidesnuda. En relación con el formato, conviene señalar también que en época moderna no era común encontrar efigies ideales o mitológicas dentro del formato de medallón⁴⁰.

Siguiendo por la interpretación de los motivos de los ropajes, a través de la *palla* se hace alusión a la imagen femenina como matrona, vinculada al poder simbólico del Im-

perio⁴¹. Respecto a la fíbula que cierra la *palla*, supone la introducción libre de un motivo del cual existen escasos ejemplares en retratística femenina antigua. El uso de la fíbula discoidal para cerrar un manto es más frecuente en la retratística imperial masculina y, generalmente, tiene connotaciones militares. Existen dos posibles lecturas al respecto. La primera, que el artífice del relieve tomara este detalle de las ilustraciones de monedas antiguas realizadas en época moderna como las de Enea Vico o Fulvio en las que aparece este motivo⁴². En este sentido, podría tratarse de una interpretación moderna del elemento para subrayar visualmente el rango de la figura femenina representada, introduciendo así una licencia creativa por parte del artista. La segunda se vincula a la posibilidad de que hiciera referencia a algún detalle histórico más concreto. En este sentido, y con el respaldo de los paralelos retratísticos, se podría vincular con Faustina la Menor y el *tituli* que ostentó de *mater castrorum* asociado al seguimiento de la campaña bélica que realizó junto al emperador en Siria⁴³. Esta idea se refuerza con el detalle del *paludamentum frangiato*, que se ha podido poner en paralelo con algunos paralelos escultóricos de la

37 Fittschen, *Die Bildnistypen der Faustina Minor...*, lám. 40, lám. 41 n° 3-4, lám. 43 n° 3-4; Niederhuber, "Roman Imperial Portrait...", fig. 33, 114 y fig. 47, 117.

38 Fittschen, *Die Bildnistypen der Faustina...*, lám. 12, n° 1 y 2.

39 Angelos Delivorrias, "Aphrodite," en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. 2 (Zürich: Artemis Verlag, 1984), 71, n° 627.

40 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*, 96, 382 (2023), 33 y ss.

41 Rosa Mª Cid López, "La matrona y las mujeres de la Roma antigua. Un estereotipo femenino a través de las imágenes religiosas y las normas legales", en *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, ed. por David Hidalgo Rodríguez et al., (Universidad de Salamanca, 2011), 57; Radicke, *Roman Women's Dress...*, 385.

42 Enea Vico, *Le immagini delle donne auguste...*, 38 y 136; En una reproducción de la figura de Messalina la profesora Cacciotti ya advirtió que no se corresponde en ningún caso con la moda de época julio-claudia (Cacciotti, "Una galleria di Foeminae...", 73); Fulvio, *Illustrium imagines...*, fol. LXXIII.

43 Pedro David Conesa Navarro, "Faustina la Menor y Julia Domna como *matres castrorum*. Dos mujeres al servicio de la propaganda imperial de las dinastías antonina y severa" *Lucentum*, 38 (2019): 283; Dolores Donarini, "Tradizione ed originalità nella monetazione di Faustina Minore", *Numismatica e antichità clissche. Quaderni Ticinesi* (1974): 160.



▪ Fig. 7. Autor desconocido. Marco Aurelio y Fasutina la Menor como Marte y Venus, 187-189 d.C. Museos Capitolinos de Roma. © Sailko, Wikimedia Commons, CC 3.0.

emperatriz⁴⁴. En definitiva, la interpretación iconográfica de ambos medallones pone de manifiesto el uso de diferentes fuentes visuales para la representación de dos efigies que comparten un esquema retratístico muy semejante inspirados en modelos basados en las formas clásicas y que, por la conjunción con la vestimenta, buscarían representar un ideal de dama roma. Si bien es cierto que entre las dos imágenes se aprecia una diferenciación jerárquica o simbólica, como ya advirtió Bover⁴⁵, determinar la identificación concreta de las efigies femeninas es más complejo. Por todo lo expuesto, la identificación más probable, al menos para el segundo medallón (Fig. 2), se vincula con las fuentes visuales que reproducen la imagen de Faustina la Menor, una de las más difundidas de la Antigüedad, ofreciendo además una gran variedad de tipos retratísticos, a través de monedas y escultura⁴⁶. En cualquier caso, la representación de estas figuras se vincula con el papel de las *augustae*, identificables por un peinado equilibrado y la vestimenta que evoca dignidad. Pero, además, no solo el análisis iconográfico y formal resulta esencial para la lectura de estas imágenes, sino que debe tenerse en cuenta también el contexto de conservación. Ambas efigies formaban parte de un grupo de medallones con retratos de emperadores, lo que refuerza la hipótesis de que se tratara de emperatrices romanas.

44 Nikoloska et al., "Faustina the Younger, Isis, and...", fig. 5-10.

45 Bover, *Noticia histórico-artística de los Museos...*, 108.

46 Para ampliar esta cuestión se recomienda la lectura de Donarini, "Tradizione ed originalità nella monetazione di Faustina Minore...": 160; M^a Dolores González Velarde, "Faustina II a través de la colección del Museo Arqueológico Nacional", en *Tesoros y hallazgos monetarios: protección, estudio y musealización: actas XVI Congreso Nacional de Numismática. Barcelona, 28, 29 y 30 de noviembre de 2018*, ed. por Albert Estrada Rius et.al. (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2021), 385-402.

EL LEGADO CLÁSICO A TRAVÉS DEL ARTISTA DE ÉPOCA MODERNA

Son varios los elementos evidenciados hasta aquí que confirman que no se trata de objetos de factura antigua. En primer lugar, el estado de conservación revela que ambos medallones no han pasado por un proceso de envejecimiento severo, como se puede identificar en otro tipo de objetos arqueológicos. Además, se aprecia a través del reverso de uno de estos medallones como se trata de material reaprovechado, con seguridad de época medieval. En segundo lugar, y un aspecto en el que no nos detendremos, el formato de la pieza, esto es un medallón mármreo, responde a una tipología escultórica que tendrá una notable difusión a partir del siglo XV en contextos artísticos de la época y de coleccionismo⁴⁷. En tercer lugar, el acabado técnico y la aplicación de algunos motivos iconográficos revela una cierta disonancia con los paralelos antiguos, confirmando su factura en época moderna, como Hübner apuntó⁴⁸. Más concretamente, Domínguez Ruiz los catalogó como producciones de estilo neoclásico⁴⁹. Ambas efigies presentan un acabado pulido que resalta el color natural del mármol. Estilísticamente, los rostros de rasgos serenos se caracterizan por un modelado suave, sin surcos acentuados, y con un trabajo de volumen sutil para moldear mejillas, nariz, labios y ojos. El trépano se ha utilizado de forma puntual para marcar el pabellón de la oreja, el lagrimal, la narina visible y la comisura de los labios. La ligera sonrisa y la mirada baja refuerzan una estética idealizada, inspirada en los cánones de la Grecia clásica y propia de los valores morales y políticos promovidos durante la Ilustración, contexto en el que probablemente se labraron estos medallones.

47 Saray García-Martínez, "La fortuna de la antigüedad...", 33.

48 Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid...*, 304-305.

49 Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica...", 282-283.

Como objeto artístico y de colección, ejemplifica el vínculo entre la imagen, la ideología y las virtudes de la época. La búsqueda de armonía y simplicidad compositiva denota la asimilación consciente de formas neoclásicas desarrolladas desde mediados del siglo XVIII, en una escultura que no solo pretende imitar el lenguaje antiguo, sino que mediante la forma reinterpreta y recupera ciertos valores simbólicos. El tratamiento del peinado ofrece un campo de observación privilegiado para detectar la copia y reelaboraciones formales. En la escultura antigua el cabello aparece trabajado con una elaboración volumétrica detallada y en las emisiones monetales se traduce a un lenguaje más lineal y esquemático. En cambio, en estos relieves *all'antica* de la colección Despuig, el cabello ha sido representado de forma más simplificada o esquemática, en la justa medida para ofrecer un significado concreto. El cabello desde la antigüedad se constituye como un marcador cultural y expresivo, elemento donde converge estética, moral y política, de modo que no es raro que indirectamente esto también se recupere en la reiteración de ciertas imágenes en otras épocas, como es posible ver en otros ejemplares modernos, más allá de las dos efigies de la colección Despuig⁵⁰. Respecto al resto de motivos iconográficos, se identifica una *transmedialidad* en el uso de las fuentes, como se ha expuesto en el apartado anterior. Es posible que el artífice combinara rasgos tomados de distintos tipos retratísticos presentes tanto en escultura como en monedas de diferentes épocas, conservadas en colecciones romanas. Esta *representatio syncretica* se identifica también en manuscritos ilustrados de época moderna, donde se yuxtaponen elementos no del todo coincidentes con los retratos monetales originales⁵¹. Aún y así, los

paralelos más cercanos permiten vincular estas dos efigies (Figs. 1 y 2) con bustos conservados en colecciones romanas asociados al título de *Augusta*⁵², y en concreto para el segundo medallón, con determinados tipos retratísticos de Faustina la Menor, ocasionalmente representada con tiara o diadema⁵³.

El empleo de patrones estilísticos y técnicos inspirados en la Antigüedad, aunque con licencias creativas, sitúa estos medallones en el contexto artístico de época moderna, en el que el mercado anticuario impulsaba la producción de copias bajo el gusto y la demanda del momento⁵⁴. Además, esta tipología de relieve, el medallón marmóreo de formato mediano, se popularizó entre los objetos artísticos y anticuarios del mercado, accesibles para su adquisición y transporte⁵⁵.

do histórico (Cacciotti, "Una galleria di *Foeminae* illustri alla corte di Filippo II: Il codice h.I.4 dell'Escorial", 73). Ciertos errores ya han sido también estudiados en la obra de Enea Vico en sus varias publicaciones (José Ignacio San Vicente González de Aspuru, *Monedas romanas en los grabados de Enea Vico. Análisis histórico y numismático, facsímil y traducción de Le Imagini con tutti riversi trovati et le vite de gli Imperatori tratte dalle medaglie et dalle Historie de gli Antichi de Enea Vico y Antonio Zantani*. (Universidad de Oviedo, 2018), concluyendo incluso que la mayor parte de las efigies reproducidas en *Le immagine delle donne Auguste* son copias de las ilustraciones de la obra de Andrea Fulvio (Cecilia Cavalca, "Un contributo alla cultura antiquaria del XVI secolo in area padana: Le imagini delle donne Auguste di Enea Vico", *Arte Lombarda*, 113/115, nº 2-4 (1995), 44).

52 Fittschen, *Die Bildnistypen der Faustina Minor...*, lám. 43, nº 3-4.

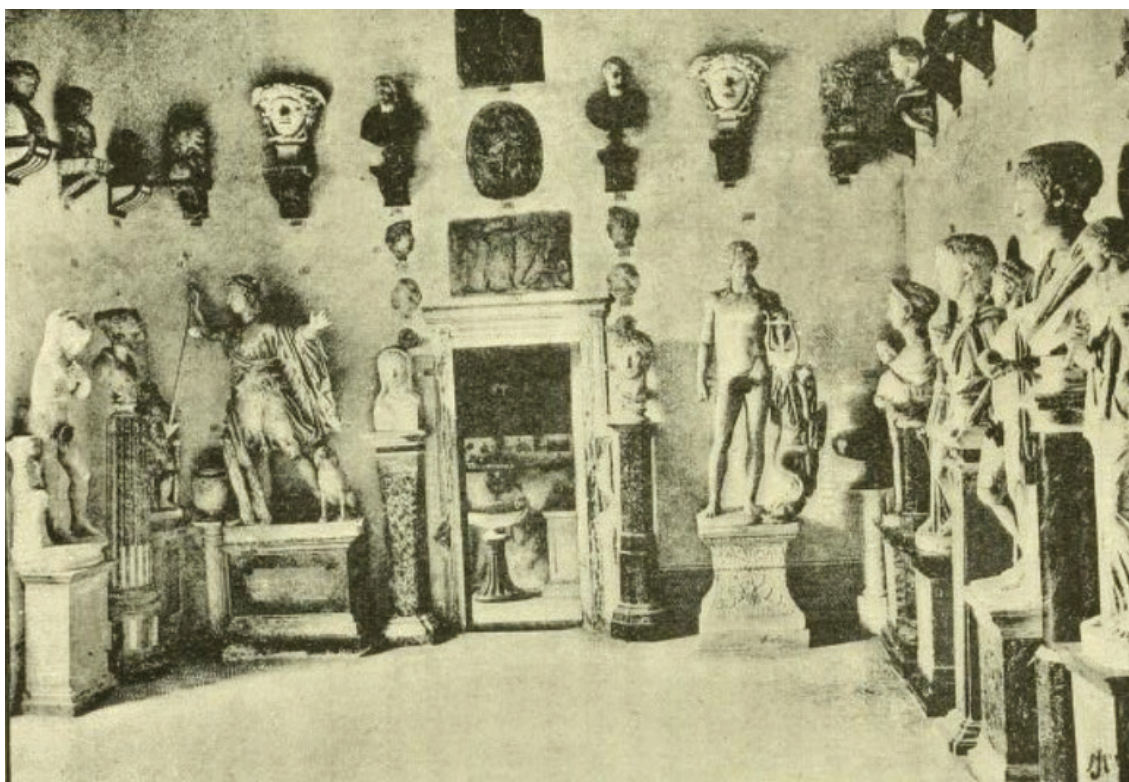
53 Busseni, *La monetazione imperiale...*, figs. 26, 55, 65.

54 Sobre el coleccionismo de Antigüedades durante el siglo XVIII ver Gloria Mora y Beatrice Cacciotti, "Coleccionismo de Antigüedades y recepción del clasicismo", *Hispania: Revista española de historia*, vol. 56, nº 192 (1996), 63-75.

55 Álar González-Palacios, "Souvenirs de Rome", en *Ricordi dell'antico: sculpture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, ed. por Andreina d'Agilano et. al., (Silvana Ed., 2008), 20; Gloria Mora, "Faunos, tanagras y otros souvenirs del mundo clásico: sobre la popularización de la Antigüedad en la época contemporánea", en *Del clasicismo de élite al clasicismo de masas*, ed. por Antonio Duplá et. al., (Polifemo, 2022), 77-100.

50 Bartman, "Hair and the Artifice on Roman...", 7, 22; Ver paralelos modernos en Fittschen, *Die Bildnistypen der Faustina Minor...*, nº 53; Bernard Andreae, *Museo Chiaramonti. Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I, 2* (Berlin 1995), lám. 621.

51 Por ejemplo, Cacciotti advierte que un retrato de Messalina no corresponde con los atributos de su perio-



▪ Fig. 8. Fotografía de una de las salas de Raixa. Pablo Pifferer y Jose M. Quadrado, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Islas Baleares*. (Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cia, 1888), 973.

El cardenal Despuig, como parte de la aristocracia que frecuentaba y experimentaba el bullicioso mercado de la ciudad de Roma, participó de este ambiente y gusto artístico⁵⁶. Todo ello sugiere que su anhelo por las artes no era simplemente una cuestión de moda o de emulación, sino que su presencia en esos entornos respondía a una sensibilidad cultivada durante años⁵⁷.

⁵⁶ El interés por el arte y las Antigüedades, así como su aproximación a talleres de artistas, queda reflejado en los diferentes trabajos biográficos de Jaume Salvà, *El Cardenal Despuig*, (Palma de Mallorca: Imprenta Mossèn Alcover, 1964), 105; Carbonell i Buades, *El cardenal Despuig...*, 121; Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica...", 12, cit. n.º 42.

⁵⁷ Cantarellas, "Raixa, una ampliación de la idea de villa...", 463; Mora y Cacciotti, "Coleccionismo de Antigüedades y recepción...", 74; Carbonell i Buades, *El cardenal Despuig...*, 58; Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica...", 15.

ANTIGÜEDAD Y COLECCIÓN: CONTEXTOS DE RECEPCIÓN

Para adecuar el conjunto de las adquisiciones artísticas y hallazgos arqueológicos que había realizado en Italia, el cardenal ordenó la remodelación del Palacio de Raixa a varios escultores, entre los cuales estaban Giovanni Lazzarini y Francesco Trivelli⁵⁸. Despuig no alcanzó a ver el resultado del montaje final, organizado en 1826 por su sobrino el conde de Montenegro⁵⁹. Según

⁵⁸ Catalina Cantarellas, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, (Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 1981), 64-73.

⁵⁹ Margalida Albertí Cabot, "Las colecciones privadas del Cardenal Despuig", en *Modelos, intercambios y recepción artística*, ed. por Comité Español de Historia del Arte y Universidad de las Islas Baleares (Palma, 2008), 1061-1067. En un principio, Despuig realizó el museo para su disfrute personal, pero en el testamento de su muerte dejó por escrito su voluntad de que esas

Bover, en el salón general se conservaban varias piezas de notable valor histórico y artístico donde se encontraba el medallón de Vespasiano, debajo el de una emperatriz y el de Tiberio Claudio⁶⁰. Luego se cita dos piezas mayores, que es el mosaico de Jano y los relieves del Sacrificio de Egisto para seguir citando un relieve de un César con laurel, un bajorrelieve de matrona romana y un relieve de Galba. La descripción de Bover se corresponde con una fotografía publicada en 1888 que permite reconstruir parcialmente el modo en que los relieves se integraban en el espacio arquitectónico (Fig. 8)⁶¹. Concretamente, los dos medallones ocupaban una disposición central dentro de una columna de relieves masculinos dispuestos verticalmente. A finales del XIX la sala de remodeló, manteniendo un orden similar, en este caso los relieves de emperadoras se dispusieron sobre el marco de la puerta en horizontal y los medallones femeninos centrando la composición. Delante de la efigie con la fíbula (Fig. 2) se encontraba un medallón masculino de menores dimensiones con la representación de Galba y detrás de la efigie que representaría la matrona romana (Fig. 1), el medallón de Vespasiano⁶². Flanqueando la serie de 4 medallones encontraríamos dos bajos relieves con las efigies recortadas de dos césares laureados (Fig. 9). La disposición no parece obedecer a un criterio estrictamente cronológico. Una primera hipótesis sugiere que la inclusión de las efigies femeninas buscara asociarlas con las emperatrices correspondientes de los emperadores representados⁶³;

colecciones pasaran al servicio público.

60 Bover, *Noticia histórico-artística de los Museos...*, 106 y 108 n° 72, 73 y 81.

61 Pablo Piferrer y Jose M. Quadrado, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Islas Baleares* (Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cia, 1888), 972-973.

62 Bover, *Noticia histórico-artística de los Museos...*, 108, n° 81.

63 Cacciotti, "Ritratti femminili della collezione Despuig", 469: en el estudio sobre retratos escultóricos femeninos de la misma colección Despuig se ha podido concluir como existía un programa retratístico dinástico

sin embargo, la sencillez de sus peinados se distancia de los complejos tocados característicos de las mujeres de la corte de los emperadores identificados bajo inscripción de la dinastía Flavia. Más plausible resulta interpretar que la selección y disposición de estos medallones respondiera a motivos estéticos y simbólicos. Es posible que quienes lo organizaron ignoraran la identidad precisa de las efigies femeninas, pero sí reconocieran en ellas el significado de la emperatriz romana en las líneas sucesorias imperiales. Además, la calidad formal y un tamaño que justificaban su ubicación en el centro de la composición, así como el mensaje que emanaban. Aunque el poder efectivo en la Antigüedad recaía sobre los emperadores, las representaciones de emperatrices ocupaban lugares destacados para reforzar el mensaje de la continuidad dinástica, fecundidad y estabilidad del imperio. Ello, en su contexto, adquiere una clara identificación de la mujer, como esposa o hija, en relación con la cuestión sucesoria⁶⁴. Este vínculo e importancia en el programa propagandístico de la *domus* imperial cobra importancia durante el período antonino⁶⁵. Este uso simbólico se proyecta también en contextos modernos, en los que el retrato femenino funcionaba como un recurso visual de legitimación, siempre subordinado a la narrativa donde el centro último de poder seguía siendo el emperador. Todo ello evidencia cómo la práctica neoclásica combinaba la fidelidad por las fuentes y modelos antiguos con la sensibilidad moderna. En este sentido, la disposición final podría interpretarse como una combinación de criterios estéticos -que buscaban generar armonía y simetría visual- y una cierta intención de evocación histórica o dinástica,

de los personajes construido para celebrar la continuidad y legitimidad de la dinastía imperial.

64 Judith P. Hallett, *Fathers and Daughters in Roman Society: Women and the Elite Family*, (Princeton University Press, 1984).

65 M^a José Hidalgo de la Vega, "Plotina, Sabina y las dos Faustinas. La función de las Augustas en la política imperial", *Studia histórica. Historia antigua*, n° 18 (2000), 193.



▪ Fig. 9. Fotografía del salón de las estatuas en Raixa, Bunyol. Fotografía cedida por MHC, del editor Parera, 1897.

aunque sin seguir un programa iconográfico sistemático, priorizando la evocación de la Antigüedad clásica por encima de la rigurosidad histórica⁶⁶. En el caso del cardenal, existía una clara voluntad de crear un primer museo en Palma de Mallorca que, como tal, su contenido sirviera como objeto de estudio y memoria⁶⁷. El resultado final refleja una mentalidad ilustrada de los precursores del resultado final, a medio camino entre la tradición y la modernidad: un prototipo de museo incipiente, concebido para alimentar la curiosidad del saber. Así, la presencia de estas efigies en su colección no solo revela el interés de la época por las Antigüedades, sino también el conocimiento respecto al valor simbólico que las efigies femeninas habían adquirido a lo largo del tiempo.

CONCLUSIONES

Los estudios recientes sobre retratística femenina antigua evidencian que determinadas mujeres del mundo clásico fueron objeto de interés y coleccionismo en época moderna, lo que revela el valor simbólico e histórico que se les atribuía⁶⁸. La colección del cardenal Despuig constituye un caso paradigmático para abordar esta cuestión desde una perspectiva material. Los dos medallones femeninos conservados en ella permiten examinar la recepción de las efigies

antiguas en un contexto anticuario de finales del XVIII. El análisis formal pone de manifiesto la *transmaedialidad* de fuentes empleadas por el artista, la coexistencia de elementos heredados de la Antigüedad con detalles tomados de fuentes diversas en consonancia con la práctica artística del momento. Esta combinación de fuentes bidimensionales y tridimensionales pone de manifiesto la capacidad del artífice para reinterpretar los arquetipos clásicos, adaptándolos a las nuevas sensibilidades estéticas y culturales⁶⁹.

Por otro lado, la ubicación central de estas figuras en colecciones cortesanas no fue fortuita. Al igual que en la Roma imperial, donde las emperatrices encarnaban la continuidad dinástica y la legitimación del poder, las representaciones de la *antiqua femina* en época moderna conservaron su carga simbólica, ahora vinculado al prestigio ilustrado y al ideal femenino de virtud y fertilidad. Estudios recientes como los de Riccomini y Cacciotti, asocian este renovado interés tanto al gusto erudito por las *augustae* como al creciente protagonismo social de la mujer en el siglo XVIII⁷⁰.

En síntesis, las representaciones femeninas desempeñaron un papel activo en los programas iconográficos, funcionando como instrumentos de legitimación y de afirmación simbólica. El escultor de estos medallones integró con rigor elementos procedentes de fuentes antiguas en un lenguaje formal neoclásico, reafirmando la vigencia conceptual de la imagen femenina. Este con-

66 Para bibliografía relacionada con el diseño de espacios con exhibición de Antigüedades Ann Kuttner, "(Re)presenting Romanitas at Sir John Soane's House and Villa", en *Housing the New Romans: Architectural Reception and Classical Style in the Modern World*, ed. por Katharine T. von Stackelberg et. al., (Oxford Academic, 2017), 24-53.

67 Domínguez Ruiz, "La colección de escultura clásica...", 24 y 26: Domínguez Ruiz señala que la formación del Museo de Raixa respondió a la voluntad del cardenal. No debe pasarse por alto la influencia que este pudo recibir de los primeros museos romanos, especialmente si se considera que en su biblioteca conservaba publicaciones clave como la descripción del Museo Pio Clementino realizada por Visconti.

68 Ver los recientes estudios ya citados: Cacciotti, "Una galleria di Foeminae..."; Riccomini, "Non solo Augustae: le donne degli imperatori nei disegni di Jacopo Strada".

69 Autores como Beckmann y Fejfer, ya advirieron en sus trabajos que los tipos retratísticos escultóricos en realidad no eran derivados de aquellos acuñados en monedas, sino independientes en: Jane Fajfer, *Roman portraits in context* (Walter de Gruyter, 2008), 407-419; Martin Beckmann, "The Relationship Between Numismatic Portraits and Marble Busts: The Problematic Example of Faustina the Younger", en 'Art in the Round': *New Approaches to Ancient Coin Iconography*, ed. por Nathan T. Elkins et. al. (Rahden/Westf.: Leidorf, 2014), 39.

70 Riccomini, "Non solo Augustae: le donne degli imperatori nei disegni di Jacopo Strada", 92; Cacciotti, "Una galleria di Foeminae illustri alla corte di Filippo II: Il códice h.I.4 dell'Escorial", 78-79.

junto demuestra que las *antiquae feminae* no constituyeron un motivo secundario, sino un vehículo de reinterpretación del pasado, reflejo de la percepción de la transformación del papel social de la mujer en la cultura ilustrada.

BIBLIOGRAFÍA

- Acciarino, Damiano. "The nature of renaissance antiquarianism: History, methodology, definition". *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 57 (4) (2017), 485-502. <https://doi.org/10.1556/068.2017.57.4.8>
- Acciarino, Damiano. *Atlas of Renaissance Antiquarianism*. Venice: Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press, 2022. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-538-4>
- Albertí Cabot, Margalida. "Las colecciones privadas del Cardenal Despuig". En *Modelos, intercambios y recepción artística*. Palma: Comité Español de Historia del Arte y Universidad de las Islas Baleares, 2008.
- Arroyo de la Fuente, M^a Amparo. "El culto isíaco en el Imperio Romano. Cultos diarios y rituales iniciáticos: iconografía y significado". *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, n^o 12 (2002), 207-232.
- Ameling, Walter. "Die Kinder des Marc Aurel und die Bildnistypen der Faustina Minor." *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1992, 90 (1992), 147-166.
- Andreae, Bernard. *Museo Chiaramonti. Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I, 2*. Berlin, 1995.
- Bacci, Francesca M., y Andrea Nesi. *Ritratti di imperatori e profili all'antica. Scultura del Quattrocento nel Museo Stefano Bardini*. Ediz. illustrata. Centro Di, 2012.
- Bartman, Elisabeth. "Hair and the Artifice of Roman Female Adornment." *American Journal of Archaeology* 105, n^o 1 (2001), 1-25. <https://doi.org/10.2307/507324>
- Bassoli, Fernando. "A Case of Numismatic Plagiarism in the Sixteenth Century". En *Antiquarian Books on Coins and Medals from the Fifteenth to the Nineteenth Century*, editado por Fernando Bassoli. London: Spink&Son, 2001.
- Beckmann, Martin. "The Relationship Between Numismatic Portraits and Marble Busts: The Problematic Example of Faustina the Younger". En *'Art in the Round': New Approaches to Ancient Coin Iconography*, editado por Nathan T. Elkins y Stefan Krmnicek. Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf., 2014.
- Bodon, Giulio. "L'interesse numismatico ed antiquario nel primo Trecento Veneto. Disegni di monete antiche nei codici delle *Historiae imperiales di Giovanni Mansionario*". *Xenia Antiqua*, n^o 2 (1993), 111-125.
- Bover, Joaquín María. *Noticia histórico-artística de los Museos del eminentísimo señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*. Palma de Mallorca: Imprenta de Don Felipe Gusap, 1945.
- Buccino, Laura. "Morbidi capelli e acconciature sempre diverse. Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritratti scultorei dal secondo triumvirato all'età costantiniana". En *Ritratti. Le tante facce del potere* (catalogo della mostra, Roma, Musei Capitolini, 10 marzo - 25 settembre 2011), editado por Eugenio La Rocca, Claudio Parisi Presicce y Annalisa Lo Monaco. Roma: Mondo Mostre, 2011.
- Busseni, Alessio Busseni, "La monetazione imperiale di Faustina II. Storia, caratteristiche, tematiche". *Presentación en el V Convegno Numismatico di Venezia*, Venezia, 19 de octubre de 2019. https://www.academia.edu/40309810/La_monetazione_imperiale_di_Faustina_II_Storia_caratteristiche_tematiche_cronologia.
- Cacciotti, Beatrice. "Ritratti femminili della collezione Despuig". En *Homenaje a Ricardo Olmos. Per Speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad*, editor por Pedros Bádena de la Peña, Cabrera Bonet, Margarita Moreno Conde, et. al. Madrid:

- Asociación Cultural Hispano-Helénica, 2014.
- Cacciotti, Beatrice. "Le antichità di Annibale e Ottavio Caro nei disegni di Alonso Chacón." En *Die Antikenalben des Alphonse Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*, editado por Christian Vorster. Herzog Anton Ulrich-Museum, 2018.
- Cacciotti, Beatrice. "Una galleria di *Foeminae* illustri alla corte di Filippo II: Il códice h.I.4 dell'Escorial". En *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, editado por Beatrice Cacciotti. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científica, 2022.
- Cantarellas, Catalina. "Raixa, una ampliación de la idea de villa italiana en Mallorca". *Mayrqua*, nº 17 (1978), 79-83.
- Cantarellas, Catalina. *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*. Palma: Universidad de las Islas Baleares, 1981.
- Carbonell i Buades, Marià. *El cardenal Despuig: col·leccionisme, Grand Tour i cultura il·lustrada*. Mallorca: Consell de Mallorca, 2013.
- Cavalca, Cecilia. "Un contributo alla cultura antiquaria del XVI secolo in area padana: Le immagini delle donne Auguste di Enea Vico". *Arte Lombarda*, 113/115, nº 2-4 (1995), 43-52. <http://www.jstor.org/stable/43132358>
- Cid López, Rosa M^a. "La matrona y las mujeres de la Roma antigua. Un estereotipo femenino a través de las imágenes religiosas y las normas legales". En *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, coordinado por David Hidalgo Rodríguez, Noemí Cubas Martín y M^a Esther Martínez Quintero. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Claveria, Montserrat, *Antiguo o moderno: Encuadre de la escultura de estilo clásico en su periodo correspondiente*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Claveria, Montserrat, *Viri Antiqui*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.
- Claveria, Montserrat. "Medallones marmóreos masculinos del Museo Nacional del Prado." En *Viri Antiqui*, coordinado por Montserrat Claveria. Universidad de Sevilla, 2017.
- Conesa Navarro, Pedro David. "Faustina la Menor y Julia Domna como *matres castrorum*. Dos mujeres al servicio de la propaganda imperial de las dinastías antonina y severa". *Lucentum*, 38 (2019), 281-299.
- Coppola, M^a Rosaria. *Terracina. Il museo e le collezioni*. Terracina: Quasar, 1989.
- Delivorrias, Angelos. "Aphrodite". En *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. 2. Dusseldorf: Artemis Verlag, 1984.
- Domínguez Ruiz, Manuela. "La colección de escultura clásica del cardenal Despuig en Palma de Mallorca". Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- Donarini, Dolores. "Tradizione ed originalità nella monetazione di Faustina Minore". *Numismatica e antichità calisse*. Quaderni Ticinesi, (1974), 147-169.
- Fejfer, Jane. *Roman portraits in context*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Fittschen, Klaus. *Die Bildnistypen der Faustina Minor und die Fecunditas Augustae*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1982.
- Fittschen, Klaus, y Paul Zanker. *Katalog der römischen Porträts in der Capitulinischen Museen und der anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Band III: Kaiserinnen und Prinzessinnenbildnisse Frauenporträts*. Mainz am Rhein, 1983.
- Fittschen, Klaus, Paul Zanker y Gisela Fittschen-Badura. *Katalog der römischen Porträts in den Capitulinischen Museen*

- und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Band IV.* Boston: W. de Gruyter, 2014.
- Fulvio, Andrea. *Illustrium imagines*. 1517. Portland: Collegium Graphicum, 1972.
- García-Martínez, Saray. "La fortuna de la antigüedad. A propósito de los medallones báquicos conservados en el Museo Nacional del Prado". *Archivo Español de Arte*, 96 (382) (2023), 129–146. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.18>
- Gasparri, Carlo. *Le sculture Farnese. III. Le sculture delle Terme di Caracalla*. Napoli: Electa, 2010.
- Gaylard, Susan. "De mulieribus claris and the Disappearance of Women from Illustrated Print Biographies", *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18(2) (2015), 287–318. <https://doi.org/10.1086/683138>
- González-Palacios, Álar. "Souvenirs de Rome". En *Ricordi dell'antico: sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, coordinado por Andreina d'Aglilano y Luca Melegati. Roma: Silvana Ed., 2008.
- González Velarde, M^a Dolores. "Faustina II a través de la colección del Museo Arqueológico Nacional". En *Tesoros y hallazgos monetarios: protección, estudio y musealización: actas XVI Congreso Nacional de Numismática. Barcelona, 28, 29 y 30 de noviembre de 2018*, coordinado por Albert Estrada Rius y Maria Clua Mercadal. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2021.
- Grossi, Federica. "Coronae, stephanai e diademata. Manufatti per il capo e simboli del potere femminile (da Livia a Elia Ariadne)". Tesis doctoral. Università Cattolica del Sacro Cuore, 2017. <http://hdl.handle.net/10280/50918>.
- Budé, Guillaume. *De asse et partibus eius*. Josse Bade, 1514.
- Hallett, Judith P. *Fathers and Daughters in Roman Society: Women and the Elite Family*. Princeton: Princeton University Press, 1984. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt-7ztskd>
- Herklotz, Ingo. "Ornatus muliebris. Frauenköpfe im antiquarischen Diskurs." En *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*, editado por Christian Vorster, Georg Satzinger, Jochen Luckhardt, et.al., Herzog Anton Ulrich-Museum, 2018.
- Hidalgo de la Vega, M^a José. "Plotina, Sabina y las dos Faustinas. La función de las Augustas en la política imperial". *Studia histórica. Historia antiqua*. n^o 18 (2000), 191-224.
- Hübner, Emil. *Die antiken Bildwerke in Madrid: Nebst einem Anhang, enthaltend die übrigen antiken Bildwerke in Spanien und Portugal*. Berlin: Reimer, 1862.
- Huijbers, Anne. "The fortune of imperial history: Giovanni Mansionario's Ystorie imperiales and Benvenuto da Imola's Libellus augustalis". En *Emperors and imperial discourse in Italy, c. 1300-1500: new perspectives*, editado por Anne Huijbers. Rome: Publications de l'École française de Rome, 2022. <https://doi.org/10.4000/books.efr>.
- Juckovic, Miljenko. "Un raro motivo iconográfico sulla scultura Altomedievale – i Senmurv Di Arbe e Nevidane". En *Scripta in Honorem Igor Fiskovic, Dissertationes et Monographiae 7*. Universidad de Zagreb, 2015. <https://doi.org/10.17234/9789531755887.5>
- Kuttner, Ann. "(Re)presenting Romanitas at Sir John Soane's House and Villa". En *Housing the New Romans: Architectural Reception and Classical Style in the Modern World*, coord. por Katharine T. von Stackelberg y Elizabeth Macaulay-Lewis. Oxford Academia, 2017. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190272333.003.0002>.

- Metcalf, William. E. *The Oxford handbook of Greek and Roman coinage*. Oxford University Press, 2012.
- Micheli, Maria Elisa. "Augustae mulieres et Caesares tra Roma e la Spagna". En *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, editado por Beatrice Cacciotti. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científica, 2022.
- Mora, Gloria y Cacciotti, Beatrice. "Coleccionismo de Antigüedades y recepción del clasicismo". *Hispania: Revista española de historia*, vol. 56, nº 192 (1996), 63-75.
- Mora, Gloria. "Faunos, tanagras y otros souvenirs del mundo clásico: sobre la popularización de la Antigüedad en la época contemporánea". En *Del clasicismo de élite al clasicismo de masas*, coordinado por Antonio Duplá Ansuátegui, Amalia Emborrujo Salgado y Óskar Aguado Cantabrana. Madrid: Polifemo, 2022.
- Niederhuber, Christian. "Roman Imperial Portrait Practice in the II century AC. Marcus Aurelius and Faustina the Younger", *Oxford Monographs on Classical Archaeology*, XXIV. Oxford University Press, 2022.
- Nikoloska, Aleksandra, Inga Vilogorac y Gabrielle Kremer. "Faustina the Younger, Isis, and the grain trade in Styberra" *Contextualizing Oriental Cults. New Lights on the Evidence between the Danube and the Adriatic* (2024), 93-114. <https://doi.org/10.17234/9789533791074>
- Nogales, Trinidad. "Moda romana: símbolo de estatus y actividad vital en una sociedad multicultural", *Vínculos de la Historia*, nº 6 (2017), 40-70.
- Picozzi, Maria Grazia. "Ritratti di greci illustri nei manoscritti di Alonso Chacón." En *Roma e la Spagna in dialogo: Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, editado por Beatrice Cacciotti. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022.
- Piferrer, Pablo y Quadrado, Jose M. *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Islas Baleares*. Madrid: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cia, 1888.
- Radicke, Jan. *Roman Women's Dress: Literary Sources, Terminology, and Historical Development*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2023.
- Riccomini, Anna Maria. "Non solo Augustae: le donne degli imperatori nei disegni di Jacopo Strada". En *Roma e la Spagna in dialogo. Interpretare, disegnare, collezionare l'antichità classica nel Rinascimento*, editado por Beatrice Cacciotti. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científica, 2022.
- Rouillé, Guillaume. *Prima parte del prontuario de le medaglie de piu illustri & fulgenti huomini & donne dal principio del Mondo infino al presente tempo con le lor vite in compendio raccolte*. Appresso Guglielmo Rouillio, 1553. <https://archive.org/details/ARes203141/page/n1/mode/2up>.
- Salvá, Jaume. *El Cardenal Despuig*. Palma de Mallorca: Imprenta Mossèn Alcover, 1964.
- San Vicente González de Aspuru, José Ignacio. *Monedas romanas en los grabados de Enea Vico. Análisis histórico y numismático, facsímil y traducción de Le Imagini con tutti riversi trovati et le vite de gli Imperatori tratte dalle medaglie et dalle Historie de gli Antichi de Enea Vico y Antonio Zantani*. Universidad de Oviedo, 2018.
- Schröder, Stephan F. *Catálogo de la escultura clásica: Museo del Prado I*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1993.
- Schröder, Stephan F. *Entre dioses y hombres: esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- Vico, Enea. *Le imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame; con le vite et esposizioni sopra i riversi delle loro medaglie antiche. Libro primo – terzo*. Appresso Enea

Vico Parmigiano & Vincenzo Valgrisi, 1557.

Vinicio Gentili, Gino. "Elementi decorativi scultorei altomedievali da Sarsina (Forlì)". En *Antichità Altoadriatiche* VI. Edizione Università di Trieste, 1974.

Vorster, Christian. "Aufstellung, Deutung und Ergänzung antiker Skulpturen in

Sammlungen des 16. Jahrhunderts", In *Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro: Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert*, edición de Christian Vorster, Georg Satzinger, Jochen Luckhardt, et. al. Herzog Anton Ulrich-Museum, 2018.