VIRI ANTIQUI

Qüestions d'interpretació

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Museu d'Arqueologia de Catalunya

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

VIRI ANTIQUI

Qüestions d'interpretació

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Museu d'Arqueologia de Catalunya

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

CRÈDITS/CRÉDITOS/CREDITS

Edició/Edición/Edition
Museu d'Arqueologia de Catalunya
Universitat Autònoma de Barcelona

Director/Director/Director
J. Manel Rueda i Torres

Coordinació científica/Coordinación científica/Scientific coordination
Montserrat Claveria

Textos i estudis monogràfics/Textos y estudios monográficos/Texts and essays
Montserrat Claveria (Universitat Autònoma de Barcelona)
Eva M. Koppel (Universitat Autònoma de Barcelona)
Isabel Moreno (Museu d'Arqueologia de Catalunya)
Ulrike Müller-Kaspar (Col·laboradora Projecte HAR2012-35861)

BY NC ND

Disseny i maquetació/Diseño y maquetación/Design
Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions

Fotografia/Fotografía/Photography
Oriol Clavell
Isabel Moreno

Traduccions i correcció lingüística/Traducciones y corrección lingüística/Translation and linguistic correction
Unitat d'Assessorament Lingüístic i Traduccions de la Universitat Autònoma de Barcelona
Hiberno English

Coordinació editorial/Coordinación editorial/Editorial coordination
Jordi Principal

DL B 29226-2015
Barcelona, 2015

ÍNDEX
ÍNDICE
SUMMARY

PRESENTACIÓ
PRESENTACIÓN
PRESENTATION 6

INTRODUCCIÓ
INTRODUCCIÓN
INTRODUCTION 10

VIRI ANTIQUI
VIRI ANTIQUI
VIRI ANTIQUI 14

PRESENTACIÓ
PRESENTACIÓN
PRESENTATION

Vull aprofitar aquesta tribuna per agrair a la Universitat Autònoma de Barcelona i en concret a la Dr. Montserrat Claveria, instigadora i organitzadora del Simposi Internacional VIRI ANTIQUI. *El retrat escultòric masculí en les col·leccions antiquàries. Propietats, funció, processos de restauració i de transformacions al llarg de la seva història.* L'oportunitat que ens ha proporcionat per donar a conéixer el nostre fons de bustos de personatges romans del renaixement tardà, és important per nosaltres. És important a nivell científic perquè es dóna a conéixer en detall una col·lecció que guardaríem en el fons dels dipòsits del museu, sense poder palesar la seva transcendència. Ara serà un fons que quedarà perfectament estudiat i que la comunitat científica coneixerà bé. És important, també, perquè en motiu del simposi mostrarem les escultures al públic en una petita exposició, que tots els interessats, podran veure durant més d'un mes, en el període de les festes de Nadal, a l'espai de l'Anella Central del Museu. Per tant podran gaudir de la seva visió, no només els especialistes, sinó qualsevol persona interessada. I finalment és important, perquè amb l'edició del catàleg guardarem el testimoni i farem públic el coneixement que ha aportat l'estudi d'aquestes peces a l'escultura romana i d'estil clàssic. Per tant moltes coses importants ens ha aportat aquesta iniciativa.

És deure de qualsevol museu vetllar per la conservació dels objecters que custodia, però sobretot el museu ha de tenir clar que vetlla per aquest patrimoni, per tal de difondre al ciutadà el coneixement, la saviesa que desprenen els objectes. El museu és bàsicament un centre de transmissió de coneixement i de fabricació rigorosament científica de relats que ajuden a compendre i entendre la nostra història, encara que sigui la més pretèrita.

El conjunt d'accions que s'han articulat al voltant de VIRI ANTRIQUI, assoleixen amb escreix l'objectiu del paràgraf anterior.

Quiero aprovechar esta tribuna para agradecer a la Universitat Autònoma de Barcelona y en concreto a la Dr. Montserrat Claveria, instigadora y organizadora del Simposio Internacional VIRI ANTIQUI. *El retrato escultórico masculino en las colecciones anticuarias. Propiedades, función, procesos de restauración y de transformaciones a lo largo de su historia.* La oportunidad que nos ha proporcionado para dar a conocer nuestro fondo de bustos de personajes romanos del Renacimiento tardío, es importante para nosotros. Es importante a nivel científico porque se da a conocer con detalle una colección que guardaríamos en el fondo de los almacenes del museo, sin poder manifestar su trascendencia. Ahora será un fondo que quedará perfectamente estudiado y que la comunidad científica conocerá bien. Es importante, también, porque con motivo del simposio mostraremos las esculturas al público en una pequeña exposición que todos los interesados podrán ver durante más de un mes, en el período de las fiestas de Navidad, en el espacio de la Anilla Central del Museo. Por tanto podrán disfrutar de su visión, no solo los especialistas, sino también toda persona interesada. Y finalmente es importante, porque con la edición del catálogo guardaremos el testimonio y haremos público el conocimiento que ha aportado el estudio de estas piezas a la escultura romana y a la de estilo clásico. Por tanto esta iniciativa nos ha aportado muchas cosas importantes.

Es deber de cualquier museo velar por la conservación de los objetos que custodia, pero sobre todo el museo tiene que tener claro que vela por este patrimonio, para difundir el conocimiento al ciudadano, la sabiduría que desprenden los objetos. El museo es básicamente un centro de transmisión de conocimiento y de fabricación rigurosamente científica de relatos que ayuden a comprender y a entender nuestra historia, aunque sea la más pretérita.

El conjunto de acciones que se han articulado alrededor de VIRI ANTIQUI, alcanzan con creces el objetivo especificado en el párrafo anterior.

Este tipo de objetos son típicos de museos como el nuestro que tienen una densa historia y por tanto la com-

I would like to take advantage of this panel to thank the Universitat Autònoma de Barcelona and especially Dr. Montserrat Claveria, the person who instigated and organised the International VIRI ANTIQUI symposium, *The male sculptural portrait in antiquarian collections. Properties, function, restoration processes and changes throughout history.* This opportunity enables us to display our collection of Roman busts from the late Renaissance. That is very important to us. On the one hand, it is important on a scientific level because it offers detailed information about a collection conserved in the museum deposits, whose importance has not been conveniently emphasised. Now it will be a well-studied collection and well known by the scientific community. On the other, it is important because on the occasion of the symposium we will show the sculptures to the public in a small exhibition that anyone interested in ancient sculpture will be able to see for more than a month, over the Christmas season, in the Central Ring of the Museum. They will therefore be enjoyed not only by specialists but by the general public. And finally, it is also important because with the edition of the present catalogue we will have a testimony and document available to disseminate the knowledge contributed by the study of these pieces. In other words, this initiative has brought us many important things.

It is the duty of any museum to ensure the conservation of the objects in its care. But it must also be said that museums are caring for this heritage in order to disseminate knowledge to the citizens, the wisdom transmitted by the objects themselves. The museum is basically the centre for the transmission of that knowledge and the rigorously scientific production of the narratives helping to comprehend and understand our history, even if from the distant past.

The series of actions taking place around VIRI ANTIQUI, far and away, achieve the objective set out in the previous paragraph.

Aquest tipus d'objectes són típics de museus com el nostre que tenen una densa història i per tant la complexitat de les seves col·leccions respon a la complexitat del seu orígen. Alguns dels objectes del Museu d'Arqueologia de Catalunya a Barcelona, van començar a ser recollits al s. XVIII. Evidentment al llarg d'un munt de temps com el que reflecteix el nostre museu, els criteris de formació i recopilació de la col·lecció evolucionen amb el temps. De fet el patrimoni com a construcció cultural o com a convenció social, va modificant el seu concepte. La mateixa paraula patrimoni és una idea més contemporània, abans es parlava més béns històrico-artístics, científics, tècnics etc. Avui la paraula *bé,* s'empra, però parlem més de patrimoni. Per això les col·leccions són més eclèctiques, quant més història tenen. De fet els fons reflecteixen la història i evolució del concepte col·lecció.

Per tant la història al nostre museus de 7 bustos d'estil clàssic fets al renaixement i de 2 caps romans, perfectament explicada en el present catàleg, respon a l'interés d'una època determinada de fer col·lecció. Una idea de col·lecció desvinculada del concepte territori i del concepte museu nacional, com a presentació de la realitat històricai social de les comunitats que habitaven un territori concret. Aquestes obres fan referència a una idea de col·lecció més universal i que va més enllà del territori i que ens parla més del concepte civilització i art clàssic. Un altre tema és si aquest tipus de col·leccions donen coherència al museu i si són vàlides per a sostenir un discurs ja sigui territorial o cultural generalista. Està clar que no són suficients per si soles, però connectades a un relat territorial que compara els materials del territori amb el d'altres territoris o amb materials del període sense entrar d'on provenen, poden tenir la coherència que per si sols no tenen.

Josep Manuel Rueda Torres
Director del Museu d'Arqueologia de Catalunya

plejidad de sus colecciones responde a la complejidad de su origen. Algunos de los objetos del Museu d'Arqueologia de Catalunya en Barcelona comenzaron a ser recogidos en el siglo XVIII. Evidentemente, a lo largo de un amplio período de tiempo como el que refleja nuestro museo, los criterios de formación y recopilación de la colección han evolucionado con el tiempo. De hecho el patrimonio, como construcción cultural o como convención social, va modificando su concepto. La misma palabra patrimonio es una idea más contemporánea, antes se hablaba de bienes histórico-artísticos, científicos, técnicos etc. Hoy la palabra *bien,* se usa, pero hablamos más de patrimonio. Por eso las colecciones son más eclécticas cuanta más historia tienen. De hecho los fondos reflejan la historia y la evolución del concepto colección.

Por tanto la historia en nuestro museo de 7 bustos de estilo clásico hechos en el Renacimiento y de 2 cabezas romanas, perfectamente explicada en el presente catálogo, responde al interés de una época determinada de hacer colección. Una idea de colección desvinculada del concepto territorio y del concepto de museo nacional, como presentación de la realidad histórica y social de las comunidades que habitaban un territorio concreto. Estas obras hacen referencia a una idea de colección más universal y que va más allá del territorio y que nos habla más del concepto civilización y de arte clásico. Otro tema es si este tipo de colecciones dan coherencia al museo y si son válidas para sostener un discurso ya sea territorial o cultural generalista. Está claro que no son suficientes por sí solas, pero conectadas a un relato territorial que compara los materiales del territorio con el de otros territorios o con materiales del período sin entrar en su procedencia, pueden tener la coherencia que por sí solos no tienen.

Josep Manuel Rueda Torres
Director del Museu d'Arqueologia de Catalunya

These kinds of objects are typical of museums like ours, with a dense history, at which the complexity of its collections is a reflection of the complexity of their origins. Some of the collections of the Archaeological Museum of Catalonia, in Barcelona, have their origin in the 18th century. Evidently, over the long period of time represented in our museum, the criteria concerning the formation and compilation of the collections have evolved over time. In fact, heritage, as a cultural construction or social convention, has modified its concept. The word heritage is a much newer idea; previously people talked about historical-artistic, scientific and technical goods, etc. We still use the word *good* but we prefer to talk more about heritage these days. That is why these collections are more eclectic the older they are. In fact, these objects reflect the history and evolution of the "collection" concept.

Thus, the history of these 7 Classical-style busts made during the Renaissance and 2 Roman heads conserved in our museum, all studied in this catalogue, is the result of an idea of "collection" characteristic of a specific period. An idea of collection removed from the concept of territory and the concept of national museum, as a presentation of the historical and social reality of communities inhabiting a given territory. These works are a reference to the most universal idea of collection, that goes beyond territory and wants to connect with the concept of civilisation and classical art. Another issue is whether these types of collection offer coherence to the museum and whether they are valid for sustaining a narrative either territorial or more cultural in general terms. It is clear that they are not enough, on their own, to satisfy our present needs, but when connected to a territorial history comparing materials from one region with those of other regions or periods without being concerned about provenances, that could give them the coherence they do not have in themselves.

Josep Manuel Rueda Torres
Director of Museu d'Arqueologia de Catalunya

INTRODUCCIÓ
INTRODUCCIÓN
INTRODUCTION

L'exposició "VIRI ANTIQUI. Qüestions d'interpretació" presenta els resultats de l'estudi al que s'han sotmès set bustos i dos caps de personatges romans pertanyents als fons escultòrics del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Son efígies d'estil clàssic que amb altres estàtues de barons il·lustres del Museo Nacional del Prado i del Kunsthistorisches Museum de Viena han estat objecte d'un anàlisi en profunditat, portat a terme mitjançant el projecte de recerca *El retrat escultòric masculí en les col·leccions antiquàries. Funció, cronologia i maneres de restauració*, HAR2012-35861 del Ministeri espanyol d'Economía y Competitividad.

Aquesta mostra s'ha organitzat amb motiu de la celebració, del 1 al 3 de desembre de 2015, del Simposi Internacional VIRI ANTIQUI. *El retrat escultòric masculí en les col·leccions antiquàries. Propietats, funció, processos de restauració i de transformacions al llarg de la seva història*, el propòsit del qual és obtenir un marc de debat interdisciplinari sobre els avenços en l'estudi i la interpretació dels retrats d'estil clàssic, en el que hi participin arqueòlegs, restauradors i historiadors de l'art.

L'exposició i el simposi són el fruit d'una estreta col·laboració entre la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) i el Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC) que s'inicià ara fa 25 anys a partir de la relació professional entre els conservadors de la col·lecció d'obres romanes del MAC i els investigadors de l'àrea d'art clàssic de la UAB. Conjuntament s'han desenvolupat diversos projectes d'investigació, que en els darrers anys han requerit la cooperació d'aquests investigadors amb els tècnics de l'àrea de restauració-conservació del Museu, fet que ha portat a assolir interpretacions més integrals de les escultures estudiades. En aquesta mostra de retrats masculins es presenten les conclusions de les darreres recerques fetes amb aquests paràmetres, basats en complementar les dades obtingudes amb les anàlisis documental, estilística, iconogràfica, arqueomètrica (estudi dels materials lapidis) i arqueològica de les peces amb les observacions i exàmens d'aquestes des del punt de vista de la conservació i la restauració. L'exposició permet donar a conèixer els resultats d'aquesta manera d'investigar als especialistes participants en el simposi anteriorment esmentat, així com al públic en general.

Des del grup de recerca del projecte HAR2012-35861 volem expressar un reconeixement sincer al Museu d'Arqueologia de Catalunya, especialment al seu director J. M. Rueda Torres, per l'acollida i interès que ha demostrat por aquest projecte i al conservador J. Principal per la seva gestió i implicació en aquesta mostra de *viri illustres*. El nostre agraïment també al Laboratori per a l'Estudi dels Materials Lapidis de l'Antiguitat (LEMLA) en el que s'han analitzat els marbres de les escultures exposades, i al Deganat de la Facultat de Filosofia y Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona y a la Acció de Dinamització HAR 2015-63199-C concedida per la Dirección General de Investigación Científica; a ambdós organismes els agraïm les seves contribucions al finançament del marc científic en el que s'ha concebut aquesta exposició.

Montserrat Claveria
IP del projecte HAR2012-35861
Universitat Autònoma de Barcelona

La exposición "VIRI ANTIQUI. Cuestiones de interpretación" presenta los resultados del estudio al que se han sometido siete bustos y dos cabezas de personajes romanos pertenecientes a los fondos escultóricos del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Son efigies de estilo clásico que junto a otras estatuas de varones ilustres del Museo Nacional del Prado y del Kunsthistorisches Museum de Viena han sido objeto de un análisis en profundidad llevado a cabo mediante el proyecto de investigación *El retrato escultórico masculino en las colecciones anticuarias. Función, cronología y modos de restauración*, HAR2012-35861 del Ministerio español de Economía y Competitividad.

Esta muestra se ha organizado con motivo de la celebración del 1 al 3 de diciembre de 2015 del Simposio Internacional VIRI ANTIQUI. *El retrato escultórico masculino en las colecciones anticuarias. Propiedades, función, procesos de restauración y de transformaciones a lo largo de su historia*, cuyo propósito es obtener un marco de debate interdisciplinario sobre los avances en el estudio e interpretación de los retratos de estilo clásico, en el que participen arqueólogos, restauradores e historiadores del arte.

La exposición y el simposio son el fruto de una estrecha colaboración entre la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) y el Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC) que se inició hace ya 25 años a partir de la relación profesional entre los conservadores de la colección de obras romanas del MAC y los investigadores del área de arte clásico de la UAB. Conjuntamente se han desarrollado distintos proyectos de investigación, que en los últimos años han requerido la cooperación de estos investigadores con los técnicos del área de restauración-conservación del Museo, lo que ha llevado a alcanzar interpretaciones más integrales de las esculturas estudiadas. En esta muestra de retratos masculinos se presentan los resultados de las últimas investigaciones realizadas con estos parámetros, basados en complementar los datos obtenidos con los análisis documental, estilístico, iconográfico, arqueométrico (estudio de los materiales lapídeos) y arqueológico de las piezas con las observaciones y exámenes de éstas desde el punto de vista de la conservación y la restauración. La exposición permite dar a conocer estas conclusiones a los especialistas que participan en el simposio anteriormente mencionado, así como al público en general.

Desde el equipo de investigación del proyecto HAR2012-35861 queremos expresar un reconocimiento sincero al Museu d'Arqueologia de Catalunya, especialmente a su director J. M. Rueda Torres, por la acogida e interés que ha demostrado por este proyecto y al conservador J. Principal por su gestión e implicación en esta muestra de *viri illustres*. Nuestro agradecimiento también al Laboratorio para el Estudio de los Materiales Lapídeos de la Antigüedad (LEMLA) en el que se han analizado los mármoles de las esculturas expuestas, y al Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universitat Autònoma de Barcelona y a la Acción de Dinamización HAR 2015-63199-C concedida por la Dirección General de Investigación Científica; a ambos organismos les agradecemos sus contribuciones a la financiación del marco científico en el que se ha concebido esta exposición.

Montserrat Claveria
IP del proyecto HAR2012-35861
Universitat Autònoma de Barcelona

The exhibition "VIRI ANTIQUI. Questions of interpretation" presents the results of the study carried out on seven busts and two heads of Roman figures belonging to the sculpture collection of the Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC). They are classical statues which, in addition to other statues of illustrious men from the Prado Museum and the Kunsthistorisches Museum of Vienna, have been the subject of an in-depth analysis, carried out as part of the research project *Male portrait sculpture in antique collections. Function, chronology and restoration methods,* HAR2012-35861, of the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness.

This exhibition has been organised as part of the International Symposium VIRI ANTIQUI. *Male portrait sculpture in antique collections. Properties, function, restoration and transformation processes throughout its history,* held from December 1st to 3rd, in an effort to obtain an interdisciplinary framework to discuss the progress made in the study and interpretation of classical portraits, in which archaeologists, restorers and art historians participate.

The exhibition and the symposium are the fruit of a close collaboration between the Universitat Autònoma de Barcelona (AUB) and the Archaeological Museum of Catalonia (MAC) which began 25 years ago, as a result of the professional relationship between curators from the MAC's collection of Roman works and the classical art researchers from the UAB. Together, they developed different research projects, which in recent years have called for cooperation between these researchers and technicians in the area of restoration-conservation in the museum, and which have led to more comprehensive interpretations of the sculptures studied. In this sample of male portraits, conclusions from the last research undertaken with these parameters are presented, based on complementing the data obtained with the documentary, stylistic, iconographic, archaeometric (study of stone materials) and archaeological analysis of the pieces with the observation and examination of these from a conservation and restoration perspective. The exhibition enables the researchers to reveal the results of this research method to the specialists participating in the abovementioned symposium, as well as to the general public.

From the research group of the HAR2012-35861 project we would like to express our sincere gratitude to the Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC), and especially its director J.M. Rueda Torres, for the reception received and interest shown in this project, and to the curator J. Principal for his organisation and involvement in this sample of viri illustres. We would also like to thank the Laboratory for the Study of Stone Materials from Antiquity (LEMLA) where the marbles of the exhibited sculptures were analysed, and the Dean of the Faculty of Philosophy and Humanities of the Universitat Autònoma de Barcelona and the HAR 2015-63199-C promotion activity granted by the Directorate General for Scientific Research; we thank both organisations for their contributions towards the funding of the scientific framework in which this exhibition was conceived.

Montserrat Claveria
IP HAR2012-35861 project
Universitat Autònoma de Barcelona

VIRI ANTIQUI
VIRI ANTIQUI
VIRI ANTIQUI

Els set bustos de personatges romans que es presenten en aquesta exposició formen part de la col·lecció permanent del Museu d'Arqueologia de Catalunya a la seu de Barcelona. Al principi, s'havia considerat que aquests bustos, i altres exemplars, pertanyien a l'antiga col·lecció procedent del palau dels marquesos de Barberà. No obstant això, investigacions recents han demostrat que aquesta suposició no es correspon amb la realitat, ja que no es coneix la procedència original d'aquests retrats, si bé és bastant probable que formessin part, jutjant per documents de 1844, del grup d'escultures que la Junta de Comerç va lliurar al Museu de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Són poc coneguts, ja que fins ara es trobaven en els dipòsits del Museu, als quals no tenen accés els visitants, i els investigadors escassos que en el passat se n'havien ocupat els havien simplement esmentat o només els havien estudiat de manera superficial. Per tot això, i perquè es va considerar que a partir d'una anàlisi més exhaustiva d'aquests retrats es podria avançar en el coneixement de diversos aspectes de l'escultura d'estil clàssic a la península Ibèrica, tant si es tractava d'obres antigues com de l'època moderna, es va decidir fa uns anys reprendre'n l'estudi i publicar els resultats a *Antiguo o moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente* l'any 2013.

Aquestes peces estaven col·locades sobre sengles columnes a 3 m d'alçada, recreant l'ambient antiquari al qual pertanyien en el passat, fet que dificultava accedir-hi per fer-ne l'estudi i la conservació. En el procés d'execució del projecte de recerca HAR2012-35861, desenvolupat durant els últims tres anys, es va decidir baixar-les per analitzar aquells aspectes en els quals no s'havia pogut aprofundir a causa de la ubicació. En examinar-les de prop es va poder observar que tenien una capa de pols gruixuda que cobria la superfície de manera no homogènia i que se centrava especialment en les concavitats, i que hi havia zones més fosques que d'altres, circumstància que dificultava encara més una lectura correcta. A causa d'això va caldre eliminar les incrustacions de pols.

Los siete bustos de personajes romanos que se presentan en esta exposición forman parte de la colección permanente del Museu d'Arqueologia de Catalunya en su sede de Barcelona. En un principio estos bustos, junto a otros ejemplares, habían sido considerados como pertenecientes a la antigua colección procedente del palacio de los marqueses de Barberà. No obstante, recientes investigaciones han demostrado que esta suposición no se corresponde con la realidad, puesto que de estos retratos no se conoce su procedencia original, si bien, con bastante probabilidad, formaban parte, a juzgar por documentos de 1844, del grupo de esculturas que la Junta de Comercio entregó al Museo de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Son poco conocidos puesto que hasta ahora se encontraban en los depósitos del Museo, a los que no tienen acceso los visitantes y los escasos investigadores que en el pasado se habían ocupado de ellos simplemente los habían mencionado o únicamente estudiado de forma superficial. Por todo ello y porque se consideró que a partir de un análisis más exhaustivo de estos retratos se puede avanzar en el conocimiento de diversos aspectos de la escultura de estilo clásico en la Península Ibérica tanto si se trata de obras antiguas como realizadas en época moderna, se decidió hace algunos años retomar su estudio y publicar los resultados en *Antiguo o Moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su periodo correspondiente* del año 2013.

Estas piezas estaban colocadas sobre sendas columnas a 3 m de altura recreando el ambiente anticuario al que pertenecieron en el pasado, lo que dificultaba el acceso para su estudio y conservación. En el proceso de ejecución del proyecto de investigación HAR2012-35861 desarrollado durante los tres últimos años se decidió bajarlas para analizar aquellos aspectos en los que no se había podido profundizar debido a su ubicación. Al examinarlas de cerca se pudo observar que presentaban una gruesa capa de polvo que cubría la superficie de manera no homogénea, centrándose especialmente en las concavidades, había zonas más oscuras que otras, circunstancia que desvirtuaba todavía más una lectura correcta. Debido a ello resultó necesario eliminar las incrustaciones de polvo.

The seven busts of Roman figures displayed in this exhibition constitute a part of the permanent collection of the Museu d'Arqueología de Catalunya (MAC; Archaeological Museum of Catalonia) of Barcelona. Initially, the busts along with other pieces were considered to belong to an ancient collection from the palace of the Marquises of Barberá. However, recent research has shown that such assumption does not correspond to reality, since the origin of the portraits remains unknown, although, taking into account the documents from 1844, they were very likely to be part of the group of sculptures handed over by the Trade Board to the Museum of the Royal Academy of Bones Lletres of Barcelona. They are still little known, as up until now they have been kept in the Museum's storage area not accessible to visitors, whereas the few researchers who dealt with them formerly have either simply mentioned or just superficially examined them. For this reason and for the fact that a more exhaustive analysis of these portraits was bound to widen our knowledge of various aspects of the classical sculpture of the Iberian Peninsula, whether ancient or of the modern age, it was decided a few years ago to resume the studies and publish the findings in *Antiguo o Moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su periodo correspondiente* in 2013.

Each of the busts had been placed on a three metre high column reproducing an antiquarian milieu it had come from, which hindered access to their examination and conservation. During the execution of research project HAR2012-35861 developed over the last three years, the sculptures were taken down in order to analyse those aspects that had been overlooked due to their previuos emplacement. Under close examination it was observed that the surface had been covered with a thick layer of dust spread not homogeneously, predominantly in concavities, and as a result there were some areas darker than others, this being a circumstance which even more distorted their correct reading. Accordingly, it was necessary to remove the dust encrustations.

Figura 1
Bust de Domicià. Neteja química amb aigua desionitzada amb fase vapor
MAC Barcelona, n. 7577

Busto de Domiciano. Limpieza química con agua desionizada con fase vapor
MAC Barcelona, n. 7577

Bust of Domitian. Chemical cleaning with deionised water with vapor phase
MAC Barcelona, n. 7577

1

En la fase inicial del tractament es va fer una primera neteja en sec, mitjançant paletina i aspiració, que sols va actuar en les partícules que estaven despreses, però no en les que estaven incrustades. Es va continuar amb una neteja química amb aigua desionitzada en fase de vapor (figura 1), aplicada amb una vaporeta de conservació, que va suprimir parcialment la pols incrustada, però no la va poder eliminar totalment, de manera que va caldre continuar amb un altre tipus d'intervenció. L'última fase de neteja va consistir a aplicar diversos apòsits d'aigua desionitzada mitjançant polpa de cel·lulosa durant 24 h (Figures 2-3) aniria be que estiguessin juntes les figures 1,2 i 3.

Les fibres de cel·lulosa permeten que l'aigua desionitzada estigui en contacte amb la pols incrustada durant un període llarg de temps, de manera que, a poc a poc, la vagi estovant i en permeti l'eliminació posterior. És a dir, és un producte neutre que simplement s'utilitza com a suport de l'agent de neteja escollit. Amb aquest tractament es van estovar els dipòsits superficials, però per suprimir-los totalment va caldre utilitzar mitjans mecànics suaus, com ara diferents tipus de raspalls, mentre les peces encara estaven humides. Tan sols amb aquesta intervenció mínima es va obtenir, com a resultat final, el color blanc típic del marbre, ja que en aquestes

En la fase inicial del tratamiento se realizó una primera limpieza en seco, mediante paletina y aspiración, que solo actuó en las partículas que estaban sueltas, pero no en las que estaban incrustadas. Se continuó con una limpieza química con agua desionizada en fase vapor (figura 1), aplicada con una vaporeta de conservación que suprimió parcialmente el polvo incrustado, pero no lo pudo eliminar totalmente, así que fue necesario continuar con otro tipo de intervención. La última fase de limpieza consistió en la aplicación de diversos apósitos de agua desionizada mediante pulpa de celulosa durante 24 h (Figuras 2-3).

Las fibras de celulosa nos permiten que el agua desionizada esté en contacto con el polvo incrustado durante un periodo largo de tiempo, de forma que poco a poco lo va ablandando para permitir su posterior eliminación. Es decir, es un producto neutro que simplemente se utiliza como soporte del agente de limpieza escogido. Con este tratamiento se ablandaron los depósitos superficiales, pero para suprimirlos totalmente fue necesario utilizar medios mecánicos suaves, como diferentes tipos de cepillos, mientras las piezas estaban aún húmedas. Tan solo con esta intervención mínima se obtuvo, como resultado final, el color blanco típico del mármol puesto que en estas obras, afortunadamente, la abundancia de polvo no iba acompañada de otras patologías provocadas por éste debi-

At the initial stage of the treatment the preliminary dry cleaning was carried out using a brush and vacuum aspiration which acted only on loose particles, not the encrusted ones. Then chemical cleaning was performed by means of deionised water in the vapour deposition phase (Figure 1), applied with a conservation vapour steam cleaner, which partially eliminated the encrusted dust but could not do it thoroughly. Therefore, another kind of intervention was required. The last cleaning stage consisted in applying several deionised water dressings with cellulose pulp over a 24-hour period (Figures 2-3).

Cellulose fibers let the deionised water act on the encrusted dust over a long period of time so that the dust gradually softens leading to its subsequent disposal. In other words, it is a neutral product that is simply used as support for the selected cleaning agent. Thanks to this treatment the superficial deposits softened. It was, however, necessary to use other mild mechanical means, such as different sorts of brushes, while the sculptures were still humid, in order to remove them completely. Since in these sculptures the abundance of dust luckily was not accompanied by other pathologies – triggered by the dust that, when accumulating humidity along

Figures 2 i 3
Bust de Domicià. Neteja amb apòsits d'aigua desionitzada mitjançant polpa de cel·lulosa
MAC Barcelona, n. 7577

Busto de Domiciano. Limpieza con apósitos de agua desionizada mediante pulpa de celulosa
MAC Barcelona, n. 7577

Bust of Domitian. Cleaning with deionised water dressings, cellulose pulp
MAC Barcelona, n. 7577

2

3

Figura 4
Bust de Luci Ver. Detall de la junta entre el cap i el bust a la part inferior del coll
MAC Barcelona, n. 7578

Busto de Lucio Vero. Detalle de la juntura entre la cabeza y el busto en la parte inferior del cuello
MAC Barcelona, n. 7578

Bust of Lucius Verus. Detail of the joint between the head and the bust in the lower part of the neck
MAC Barcelona, n. 7578

4

Figura 5
Bust d'Adrià
MAC Barcelona, n. 7579
Marbre de Luni-Carrara
0,69 x 0,63 m
Final del segle XVI

Busto de Adriano
MAC Barcelona, n. 7579
Mármol de Luni-Carrara
0,69 x 0,63 m
Finales del siglo XVI

Bust of Hadrian
MAC Barcelona, n. 7579
Luni-Carrara marble
0,69 x 0,63 m
Late 16th century

5

obres, afortunadament, l'abundància de pols no anava acompanyada d'altres patologies que de vegades la pols pot provocar pel fet que acumula humitat i aquesta humitat, juntament amb la mateixa matèria orgànica que parcialment forma la pols, predisposa a un atac biològic. L'actuació sobre les escultures va permetre estudiar-ne millor els trets i els detalls, així com obtenir-ne una lectura més clara, i es va comprovar que no hi ha cap evidència d'alteració cromàtica a la superfície de les peces.

Es va poder corroborar el que ja s'havia observat fa un temps, això és, que cinc d'aquests exemplars estan fets en un únic bloc de marbre i que en els altres dos, que representen Luci Ver (Figures 9) i Pseudo-Vitel·li (Figura 11) les figures 9 i 11 poden estar més endavant ara només es mencionen, el cap i el bust estan elaborats separadament (Figura 4). Presenten un color molt semblant entre ells, tret d'una excepció, cosa que és coherent amb el fet que tots estan esculpits sobre el mateix tipus de suport i potser han viscut les mateixes condicions de conservació. Això queda confirmat per les anàlisis petrològiques dels materials lapidis, que demostren que sis dels retrats (Figures 5-8 i 11-18) estan esculpits en la mateixa varietat de marbre de Luni-Carrara, igual que el bust del de Luci Ver (Figures 9-10). Del cap de l'escultura d'aquest empe-

do a que acumula humedad que junto a la propia materia orgánica que parcialmente le conforma predisponen a un ataque biológico. La actuación sobre las esculturas permitió estudiar mejor sus rasgos y detalles, así como obtener una lectura más clara, comprobándose que no existe ninguna evidencia de alteración cromática en la superficie de las piezas.

Se pudo corroborar lo ya observado hace algún tiempo de que cinco de estos ejemplares están realizados en un único bloque de mármol, en tanto que en los dos restantes, que representan a Lucio Vero (Figures 9) y al Pseudo-Vitelio (Figura 11) respectivamente, la cabeza y el busto están elaborados por separado (Figura 4). Presentan un color muy parecido entre ellos, salvo una excepción, lo que es coherente con el hecho de que todos están labrados sobre el mismo tipo de soporte y, tal vez, hayan vivido las mismas condiciones de conservación. Eso queda confirmado por los análisis petrológicos de los materiales lapídeos que demuestran que seis de los retratos (Figuras 5-8 y 11-18) están esculpidos en la misma variedad de mármol de Luni-Carrara, al igual que el busto del de Lucio Vero (Figuras 9-10). De la cabeza de este emperador no se pudo tomar muestras por lo que solo se pudo realizar el estudio macroscópico a través del cual se identificaba el mármol también como Luni-Carrara aunque no se conocía si es de la misma variedad que el busto.

with the organic matter itself, which shapes it in part, makes it more vulnerable to a biological attack – it was possible to recover white colour typical of marble as the final result of this minimal intervention. The treatment the sculptures underwent allowed further study of their features and details, as well as a clearer reading which showed that no chromatic alteration had affected the surface.

Moreover, it has been corroborated what was discovered earlier on that five of the sculptures were carved from a single block of marble, whereas in the case of the two other, representing Lucius Verus (Figure 9) and Pseudo-Vitellius (Figure 11) respectively, the head was carved separately from the bust (Figure 4). The sculptures display a very similar colour, bar one, which agrees with the fact that they were made of the same material and might have been kept in the same conditions. These supositions have been confirmed by petrological analyses of the stone materials which show that six out of the seven sculptures (Figures 5-8 and 11-18) were carved from the same type of *Luni*-Carrara marble, and so was the bust of Lucius Verus (Figures 9-10). Since no samples could be taken of the emperor's head, only a macroscopic examination was carried out, which identified the marble as *Luni*-Carrara too, though, it remained unknown whether it had

rador no se'n va poder prendre mostres, per la qual cosa només se'n va poder fer l'estudi macroscòpic, a través del qual també es va identificar el marbre com Luni-Carrara, encara que no es va poder saber si era de la mateixa varietat que el bust. Tanmateix, després de la intervenció de conservació s'han obtingut noves perspectives, ja que les fotografies amb microscopi de 200 augments han permès constatar que la mida del gra és diferent de la resta, fet que suggereix que és d'un marbre diferent. A més, el cap presenta un color més fosc i no es pot saber si aquesta particularitat es deu al fet que es tracta d'un marbre diferent o que hi ha una pàtina natural produïda pel pas del temps. En aquest últim cas es tractaria d'una peça antiga i no moderna.

Igual que els investigadors que s'havien ocupat d'aquestes peces anteriorment, des d'un principi es va partir de la suposada filiació moderna de la resta d'exemplars i es confiava que l'anàlisi del material petri ajudés a aclarir els dubtes. Tanmateix, aquestes expectatives es van frustrar, ja que el tipus de marbre de Luni-Carrara fet servir en aquestes escultures ha estat sempre el més habitual, tant en l'Antiguitat com en èpoques modernes. La hipòtesi que no són peces antigues es veu reforçada pel fet que, com ja s'ha esmentat, més enllà de les incrustacions de pols no s'han trobat evidències

Sin embargo, tras la intervención de conservación se obtuvieron nuevas perspectivas puesto que las fotografías con microscopio a 200 aumentos han permitido constatar que el tamaño del grano es distinto al del resto lo que parece sugerir que es de un mármol diferente. Además la cabeza presenta un color más oscuro y no es posible saber si esta particularidad es debida a que se trata de un mármol diferente o a ser parte de una patina natural producida por el paso del tiempo. En este último caso se trataría de una pieza antigua y no moderna.

Al igual que los investigadores que se habían ocupado de estas piezas con anterioridad, desde un principio se dio por supuesto la filiación moderna del resto de ejemplares y se confiaba que el análisis del material lapídeo ayudara a despejar las dudas que se pudieran tener al respecto. Sin embargo, estas expectativas se vieron frustradas ya que el tipo de mármol de Luni-Carrara empleado en estas esculturas ha sido siempre el más habitual, tanto en la Antigüedad como en épocas modernas.

La hipótesis de que no son piezas antiguas se ve reforzada por el hecho de que, como ya se ha referido, más allá de las incrustaciones de polvo, no se han encontrado evidencias de otro tipo de depósitos en la superficie de las esculturas como concreciones calcáreas, concreciones terrosas, oxalatos, cambios de color en la superficie del mármol, restos de óxido de hierro,

been made of the same type as the bust. Nevertheless, the conservation treatment has opened new perspectives as the microscope photographs with 200x enlargement have shown that the grain size of the head differs from the bust, which would suggest that the head was made of a different type of marble. Furthermore, the head exhibits a darker colour and it is impossible to determine whether such a characteristic proves the use of different marble or it is just a natural patina produced with the passage of time. In the latter case, we would deal then with an ancient piece, not modern.

Based on the studies conducted formerly on the sculptures, the modern origin of the rest of the pieces was assumed from the very beginning, and it was hoped that the analysis of the stone material would dispel any doubts that might have arisen with respect to it. These expectations, however, have not been met, since both in ancient times and the modern age this type of *Luni*-Carrara marble was the most common.

The hypothesis that the sculptures are not ancient pieces is reinforced by the fact that, as observed above, apart from the dust encrustations no evidence of other type of deposits – calcaraeus concretions, earthy concretions, oxalates, colour changes

6

8

7

Figura 6
Bust d'Adrià. Cara posterior
MAC Barcelona, n. 7579

Busto de Adriano. Cara posterior
MAC Barcelona, n. 7579

Bust of Hadrian. Reverse side
MAC Barcelona, n. 7579

Figura 7
Bust d'Antoní Pius
MAC Barcelona n. 7580
Marbre de Luni-Carrara
0,65 x 0,55 m
Final del segle XVI

Busto de Antonino Pío
MAC Barcelona n. 7580
Mármol de Luni-Carrara
0,65 x 0,55 m
Finales del siglo XVI

Bust of Antoninus Pius
MAC Barcelona n. 7580
Luni-Carrara marble
0,65 x 0,55 m
Late 16th century

Figura 8
Bust d'Antoní Pius. Cara posterior
MAC Barcelona, n.7580

Busto de Antonino Pío. Cara posterior
MAC Barcelona, n.7580

Bust of Antoninus Pius. Reverse side
MAC Barcelona, n.7580

9

Figura 9
Bust de Luci Ver
MAC Barcelona, n. 7578
Cap: no es coneix el tipus de marbre; Bust: marbre de Luni-Carrara
0,73 m
Cap: tercer quart del segle II dC; Bust: final del segle XVI

Busto de Lucio Vero
MAC Barcelona, n. 7578
Cabeza: mármol desconocido; Busto: mármol de Luni-Carrara
0,73 m
Cabeza: tercer cuarto del siglo II d.C.; Busto: finales del siglo XVI

Bust of Lucius Verus
MAC Barcelona, n. 7578
Head: unknown marble; Bust: Luni-Carrara marble
0,73 m
Head: third quarter of AD 2nd century; Bust: late 16th century

de cap altre tipus de dipòsits a la superfície de les escultures, com ara concrecions calcàries, concrecions terroses, oxalats, canvis de color a la superfície del marbre, restes d'òxid de ferro, crostes negres, eflorescències, etc. En cas que alguns d'aquests sediments haguessin estat presents, ens haurien donat possibles pistes sobre els llocs en què havien estat dipositades aquestes peces abans d'ingressar al Museu d'Arqueologia de Catalunya. Així, per exemple, la presència d'oxalats o concrecions calcàries ens parlarien de processos postdeposicionals atribuïbles a contextos arqueològics.

Si continuem l'examen organolèptic més enllà dels dipòsits superficials i ens centrem en el suport, veiem una sèrie de patologies homogènies en el conjunt de les peces: totes tenen ruptures al nas i mostren alguns danys en altres zones, però cap és de gran importància, excepte en els casos del retrat de Pseudo-Vitel·li (Figura 11), que té diverses esquerdes al coll, i el d'un emperador que no s'ha pogut identificar amb certesa (Figures 17), el bust del qual està fracturat en tres parts, reintegrades, en un moment desconegut, amb el que sembla, a simple vista, una resina sintètica de tipus epoxi.

En canvi, s'ha constatat que totes les obres presenten un gran nombre de petits impactes i és curiós que siguin del mateix tipus, tinguin una intensitat similar i estiguin localitzats sempre a les mateixes zones del rostre, afectant de manera sistemàtica el nas, la barbeta, les galtes i el coll. Si, com s'ha determinat, els bustos no procedeixen d'un context arqueològic, la semblança i la reiteració d'aquests impactes podrien indicar que es van fer de manera intencionada, per fer-los malbé o provar de simular la degradació de les escultures realment romanes. Tanmateix, amb les dades disponibles resulta molt difícil confirmar aquesta circumstància.

Tret d'això, les obres no presenten més símptomes de patologies, excepte alguna petita erosió a causa de la ma-

costras negras, eflorescencias, etc. En el caso de que algunos de estos sedimentos hubieran estado presentes nos habrían dado posibles pistas sobre en que lugares estuvieron depositadas estas piezas antes de su ingreso en el Museu d'Arqueologia de Catalunya. Así, por ejemplo, la presencia de oxalatos o concreciones calcáreas nos hablarían de procesos postdeposicionales atribuibles a contextos arqueológicos.

Si continuamos con el examen organoléptico más allá de los depósitos superficiales y nos centramos en el soporte, vemos una serie de patologías homogéneas en el conjunto de las piezas puesto que todas tienen roturas en la nariz y muestran algunos daños en otras zonas pero ninguno es de gran importancia excepto en los casos del retrato del Pseudo-Vitelio (Figura 11) que tiene diversas cisuras en el cuello y el de un emperador que no se ha podido identificar con certeza (Figures 17), cuyo busto está fracturado en tres partes reintegradas en un momento desconocido con lo que parece, a simple vista, una resina sintética tipo epoxi.

En cambio se ha constatado que la totalidad de las obras presenta un gran número de pequeños impactos y resulta curioso que sean de igual tipo, tengan una intensidad similar y están localizados siempre en las mismas zonas del rostro, afectando de forma sistemática la nariz, la barbilla, las mejillas y el cuello. Si, como se ha determinado, los bustos no proceden de un contexto arqueológico, el parecido y la reiteración de estos impactos podrían indicar que fueron hechos de manera intencionada con el fin de dañarlos o tratando de simular la degradación de las esculturas realmente romanas. Sin embargo, con los datos disponibles resulta muy difícil confirmar esta circunstancia.

Por lo demás, las obras no presentan más síntomas de patologías, salvo alguna pequeña erosión debido a su manipulación, pero sin signos de descohesión del material ni de disgregación granular superficial, por lo que ha resultado innecesario realizar cualquier otro tipo de tratamiento de consolidación.

in the marble surface, iron oxide residues, black crusts or efflorescences – have been found in the sculptures' surface. Otherwise such sediments would have indicated in what places the sculptures had been set before their were brought to the Museu d'Arqueologia de Catalunya. In such a case, a trace of oxalates or calcaraeus concretions, for instance, would provide us with information on post-depositional processes attributable to archeological contexts.

If we proceed with the organoleptic examination beyond the surface deposits and focus on the support, we will notice a series of homogeneous pathologies in all the pieces. Each of them presents ruptures in the nose and some damage in other parts, but none of them is of grave importance except for the portrait of Pseudo-Vitellius (Figure 11) which has several fissures in the neck and the portrait of an emperor – difficult to identify with sufficient certainty (Figure 17) – whose bust suffered fractures in three parts reintegrated at an unknown point in the past by means of what seems to have been, at first sight, a synthetic resin such as epoxy.

On the other hand, it has been found that all the pieces show numerous small traces of blows and it is curious that they are all the same type, comparable in intensity and always located in the same parts of the face, affecting systematically the nose, chin, cheeks and neck. If, as already established, the busts do not come from one archeological context, the similarity and repetition of the blows could suggest that they were done intentionally in order to damage the busts or just to simulate degradation processes that affect authentic Roman sculptures. Notwithstanding, it is very difficult to confirm this course of events with the data available.

Otherwise, the sculptures do not show any other pathological symptoms, apart from a small erosion caused by their handling, but with no signs of the material dis-co-

Figura 11
Bust de Pseudo-Vitel·li
MAC Barcelona, n. 7576
Marbre de Luni-Carrara 0,64 m
Final del segle XVI

Busto de Pseudo-Vitelio
MAC Barcelona, n. 7576
Mármol de Luni-Carrara 0,64 m
Finales del siglo XVI

Bust of Pseudo-Vitellius
MAC Barcelona, n. 7576
Luni-Carrara marble 0,64 m
Late 16th century

Figura 10
Bust de Luci Ver. Cara posterior
MAC Barcelona, n. 7578

Busto de Lucio Ver. Cara posterior
MAC Barcelona, n. 7578

Bust of Lucius Verus. Reverse side
MAC Barcelona, n. 7578

Figura 12
Bust de Pseudo-Vitel·li. Cara posterior
MAC Barcelona, n. 7576

Busto de Pseudo-Vitelio. Cara posterior
MAC Barcelona, n. 7576

Bust of Pseudo-Vitellius. Reverse side
MAC Barcelona, n. 7576

11

10

12

nipulació, però sense signes de descohesió del material ni de disgregació granular superficial, per la qual cosa no ha calgut fer cap altre tipus de tractament de consolidació.

En conclusió, es pot afirmar que l'examen organolèptic contribueix, en gran manera, a aclarir el passat d'originals descontextualitzats, dels quals no es té clar l'origen, l'antiguitat ni la història que han viscut, i per tant és molt útil per posar en dubte o, com en aquest cas, corroborar les conclusions dels estudis estilístics.

Respecte a la identificació dels bustos, quatre no suposen cap problema, ja que de seguida es veu que representen Adrià (Figura 5), Antoní Pius (Figura 7), Luci Ver (Figura 9) i el denominat Pseudo-Vitel·li (Figura 11). N'hi ha dos que mostren, amb força probabilitat, Domicià (Figura 13) i Otó (Figura 15). I respecte a l'exemplar restant (Figura 17), es tenen dubtes, encara que es creu que es tracta d'un dels emperadors de la primera meitat del segle IV, sense que es pugui concretar quin.

La part anterior del bust d'Adrià (Figures 5-6) recrea en general els que sostenen els seus retrats antics i inclou els elements habituals, com ara la cuirassa amb el *gorgoneion* central i el *paludamentum* replegat sobre el costat esquerre i subjectat per una gran

En conclusión, se puede afirmar que el examen organoléptico contribuye en gran medida a esclarecer el devenir de originales descontextualizados, en los que no se tiene claro su origen, su antigüedad ni la historia que han vivido lo que es de mucha utilidad para poner en duda o, como en este caso, corroborar las conclusiones de los estudios estilísticos.

En lo que respecta a la identificación de los bustos, cuatro de ellos no suponen ningún problema, pues se advierte de inmediato que representan a Adriano (Figura 5), Antonino Pío (Figura 7), Lucio Vero (Figura 9) y al denominado Pseudo-Vitelio (Figura 11). Otros dos muestran con bastante probabilidad a Domiciano (Figura 13) y a Otón (Figura 15), en tanto que se tienen dudas con respecto al ejemplar restante (Figura 17), aunque se cree que se trata de uno de los emperadores de la primera mitad del siglo IV sin que se pueda concretar de cual.

La parte anterior del busto de Adriano (Figuras 5-6) recrea en general los que sustentan sus retratos antiguos incluyendo los elementos habituales como la coraza con el *gorgoneion* central y el *paludamentum* replegado sobre el lado izquierdo y sujeto por una gran fíbula circular sobre el hombro. La cabeza muestra el aspecto que nos es conocido de las efigies antiguas de Adriano. La distribución del pelo sobre la frente y las sienes encuentra

hesion or surface granular disintegration, making it unnecessary to carry out other type of consolidation treatment.

In conclusion, it can be asserted that the organoleptic test contributes greatly to clarifying the evolution of dexontextualised originals, whose provenance, age and history remain unclear, which is particularly helpful to put into question or, as is the case here, to confirm the conclusions of the stylistic studies.

With respect to the identification of the busts, four of them do not pose a problem, since one can immediately recognise the figures of Hadrian (Figure 5), Antoninus Pius (Figure 7), Lucius Verus (Figure 9) and so-called Pseudo-Vitellius (Figura 11). The other two represent, in all probability, Domitian (Figure 13) and Otho (Figure 15), whereas doubts are raised over the last figure: it is believed to be one of the emperors from the first half of the 4th century, but it remains unknown which one.

The front part of the Hadrian's (Figures 5-6) bust recreates in general the common elements usually found in his ancient portraits such as a cuirass with a central gorgoneion as well as a *paludamentum* folded along the left side and fastened with a big round brooch (fibula) at one shoulder. The

fíbula circular sobre l'espatlla. El cap mostra l'aspecte que ens és conegut de les efígies antigues d'Adrià. Pel que fa a la distribució dels cabells sobre el front i les temples, trobem paral·lelismes amb alguns tipus de retrats d'aquest emperador, encara que no es tracta d'una còpia exacta de cap d'ells, ja que els motius característics s'han simplificat en una interpretació matussera i abreujada. El modelatge del rostre és sobri, amb poques indicacions plàstiques, i presenta una expressió amorfa i distant, sense cap matís psicològic. Aquesta desídia en els detalls també es percep en l'execució del bust, i és especialment evident en els plecs del *paludamentum* i en el *gorgoneion*, que mostren una talla sumària.

No es pot concloure amb seguretat si, per fer aquest retrat, es va intentar reproduir un model concret o simplement es va tenir en compte, en general, l'aspecte que mostren les imatges antigues d'Adrià per representar-lo de tal manera que es pogués reconèixer de seguida, que és el més probable. En èpoques modernes les efígies d'aquest emperador devien tenir una gran popularitat, ja que n'hi ha moltes de realitzades a partir del segle XVI.

En un altre dels bustos es reconeix immediatament que representa Antoní Pius (Figures 7-8) per les semblances amb els seus retrats antics, principalment els que pertanyen al tipus principal, del qual hi ha una gran quantitat de rèpliques. Si bé coincideix amb aquest tipus de manera bastant aproximada pel que fa a la col·locació dels cabells, també incorpora detalls menys freqüents, com ara la manera d'articular els rínxols al costat de les temples, que en la majoria d'exemplars es caragolen enganxats a l'epidermis, mentre que aquí estan pentinats cap a enfora. Crida l'atenció una relativa uniformitat en la manera d'elaborar els flocs de cabells, independentment de la zona del cap en què es trobin, i que difereix de la diversitat que es pot observar en el tractament de la massa capil·lar a les efígies antigues d'Antoní Pius. L'escultor del cap que ens ocupa va mirar de plasmar

sus más cercanos paralelos en algunos tipos de retratos de este emperador, aunque no se trata de una copia exacta de ninguno de ellos, puesto que los motivos característicos se han simplificado en una interpretación torpe y abreviada. El modelado del rostro es escueto con pocas indicaciones plásticas y presenta una expresión amorfa y distante sin ningún matiz psicológico. Esta desidia en los detalles se advierte también en la ejecución del busto donde resulta especialmente evidente en los pliegues del *paludamentum* y en el *gorgoneion* que muestran una labra sumaria.

No se puede concluir con seguridad si para la realización de este retrato se intentó reproducir algún modelo concreto o simplemente se tuvo en cuenta, en general, el aspecto que muestran las imágenes antiguas de Adriano con el fin de representarlo de tal forma que pudiera ser reconocido de inmediato, lo que es más probable. En épocas modernas las efigies de este emperador debieron gozar de gran popularidad, puesto que existen muchas realizadas a partir del siglo XVI.

En otro de los bustos se reconoce de inmediato que representa a Antonino Pío (Figuras 7-8) por las semejanzas con sus retratos antiguos, principalmente los que pertenecen al tipo principal del que existen una gran cantidad de réplicas. Si bien coincide con este tipo de forma bastante aproximada en la colocación del cabello, también incorpora detalles menos frecuentes como la manera de articular los rizos junto a las sienes que en la mayoría de los ejemplares se enroscan pegados a la epidermis en tanto que aquí están peinados hacia fuera. Llama la atención una relativa uniformidad en el modo de elaborar los mechones de cabello, independientemente de la zona de la cabeza en que se encuentren y que difiere de la diversidad que se puede observar en el tratamiento de la masa capilar en las efigies antiguas de Antonino Pío. El escultor de la cabeza que nos ocupa trató de plasmar de la forma más cercana posible las características fisonómicas del emperador pero hay toda una serie de elementos discordantes como es el exagerado arqueado de las cejas, el grosor del párpado superior y la forma de indicar el iris y la pupila.

head bears the unmistakable features of the old effigies of Hadrian. The distribution of the hair over the forehead and the temples has a close similarity with some types of the portraits of this emperor – it is not, though, the exact copy of any of them as the idiosyncratic motifs have been simplified in an awkward and shortened interpretation. The face modelling is plain, with few sculptural indications, presenting an amorphous and distant expression devoid of any psychological nuances. This lack of care for details can be also perceived in the part of the bust, in particular in the draping of the *paludamentum* as well as in the gorgoneion cut in stone in a concise manner.

It is impossible to conclude with certainty whether an attempt was made to reproduce one particular model, or simply, which seems more likely, the ancient images of Hadrian were taken into account in order to represent him in such a way that he could be easily identified. In modern ages the effigies of this emperor must have enjoyed wide popularity since a great number of them have been made since the 16th century.

In the case of another of the busts one recognises immediately that it is Antoninus Pius (Figures 7-8) as it bears resemblance to his ancient portraits, predominantly the ones that belong to the main type replicated in large quantities. While it coincides approximately with this type in the arrangement of the hair, it also incorporates some less frequent elements, such as the way the curls are arranged by the temples – in most of the portraits they wind glued to the epidermis, whereas here they are swept back off the face. It is remarkable how the locks of hair are elaborated: with relative uniformity, regardless of the part of the head they are found, and different from a variety of ways in which the hair is treated in the ancient effigies of Antoninus Pius. The scultpor of the head in question sought to capture the physiognomic features of the emperor as closely as possible, there is, however, a whole range of in-

13

Figura 13
Bust de Domicià MAC Barcelona, n. 7577
Marbre de Luni-Carrara
0,75 x 0,64 x 0,27 m Final del segle XVI

Busto de Domiciano MAC Barcelona, n. 7577
Mármol de Luni-Carrara
0,75 x 0,64 x 0,27 m Finales del siglo XVI

Bust of Domitian MAC Barcelona, n. 7577
Luni-Carrara marble
0,75 x 0,64 x 0,27 m Late 16th century

14

Figura 14
Bust de Domicià. Cara posterior
MAC Barcelona, n. 7577

Busto de Domiciano. Cara posterior
MAC Barcelona, n. 7577

Bust of Domitian. Reverse side
MAC Barcelona, n. 7577

Figura 15
Bust d'Otó MAC Barcelona, n. 7581
Marbre de Luni-Carrara Final del segle XVI

Busto de Otón MAC Barcelona, n. 7581
Mármol de Luni-Carrara Finales del siglo XVI

Bust of Otho MAC Barcelona, n. 7581
Luni-Carrara marble Late 16th century

15

de la manera més propera possible les característiques fisonòmiques de l'emperador, però hi ha tota una sèrie d'elements discordants, com ara l'exagerat arc de les celles, el gruix de la parpella superior i la manera d'indicar l'iris i la pupil·la.

El bust vesteix una cuirassa a sobre de la túnica i un *paludamentum,* vorejat de serrells curts, que li cobreix tot el tors passant per sobre de l'espatlla esquerra i amb els extrems superposats sobre la dreta. Es tracta d'un model del qual no s'ha pogut trobar paral·lelismes ni amb els retrats antics ni amb les imitacions modernes. Per tot el que s'ha exposat anteriorment, el retrat d'Antoní Pius de Barcelona segur que no és una peça antiga, sinó una còpia moderna, feta bastant

El busto viste coraza encima de la túnica y un *paludamentum,* bordeado de flecos cortos, que le cubre todo el torso pasando por encima del hombro izquierdo y con los extremos superpuestos sobre el derecho. Se trata de un modelo del que no se ha podido encontrar ningún paralelo ni en los retratos antiguos ni en las imitaciones modernas. Por todo lo expuesto anteriormente es seguro que el retrato de Antonino Pio de Barcelona no es una pieza antigua sino una copia moderna realizada con bastante probabilidad en el Renacimiento. La calidad del trabajo de este ejemplar es superior a la del Adriano por ejemplo en los pliegues del *paludamentum* que se indican con mayor diversidad y menor rigidez.

El siguiente busto de los fácilmente identificables representa a Lu-

congruous elements, such as an exaggerated raising of the eyebrows, the thickness of the upper eyelid as well as the way of marking the iris and the pupil.

The bust wears a cuirass over a tunic and a *paludamentum* lined with short tassels that covers the whole torso stretching over the left shoulder, with the ends overlapping the right shoulder. This is a model that has no parallel in either the ancient portraits or modern imitations. In view of all that has been set out above, the portrait of Antoninus Pius of Barcelona is bound to be a modern copy, not an ancient piece, made, in all probability, in the Renaissance. Its craftsmanship is superior to the portrait of Hadrian, which is easily seen, for instance, in

probablement en el Renaixement. La qualitat del treball d'aquest exemplar és superior a la del bust d'Adrià, per exemple en els plecs del *paludamentum*, que s'indiquen amb més diversitat i menys rigidesa.

El bust següent del grup dels bustos fàcilment identificables representa Luci Ver (Figures 9-10). El cap mostra particularitats que coincideixen amb les que s'observen als retrats antics d'aquest emperador, principalment en el seu quart tipus, del qual hi ha nombroses rèpliques. Alguns autors han afirmat que és una peça moderna, i més concretament del període barroc. Tanmateix, són evidents les concomitàncies, quant a les característiques fisonòmiques i del pentinat, amb les efígies antigues, així com el modelatge, en general hàbil i sensible, del rostre, diferent de la majoria d'altres peces del conjunt de Barcelona. No obstant això, crida negativament l'atenció la uniformitat monòtona, així com el treball bast i esquemàtic fet amb el trepant, dels flocs de cabells en determinades zones del cap i de la barba. Probablement es tracta d'una efígie romana de Luci Ver, els cabells de la qual es van reelaborar en part en èpoques modernes, bastant probablement en el moment de fer els altres exemplars d'aquest conjunt, és a dir, a final del segle XVI, que és quan es va col·locar sobre el bust

cio Vero (Figuras 9-10). La cabeza muestra particularidades que coinciden con las que se observan en los retratos antiguos de este emperador principalmente en su cuarto tipo del que existen numerosas réplicas. Algunos autores han afirmado que es una pieza moderna y más concretamente del periodo barroco. Sin embargo, son evidentes las concomitancias en cuanto a las características fisonómicas y del peinado con las efigies antiguas, así como el modelado en general hábil y sensible del rostro diferente de la mayoría de las otras piezas del conjunto de Barcelona. No obstante, llama negativamente la atención la uniformidad monótona, así como el trabajo burdo y esquemático realizado con el trépano de los mechones de pelo en ciertas zonas de la cabeza y de la barba. Probablemente se trata de una efigie romana de Lucio Vero cuyo cabello fue reelaborado en parte en épocas modernas con bastante probabilidad en el momento de realizar los otros ejemplares de este conjunto es decir a finales del siglo XVI que es cuando se colocó sobre el busto realizado aparte. Llama la atención que la parte superior del cuerpo muestra el hombro izquierdo ligeramente más alto y un poco adelantado con respecto al derecho lo que se corresponde con el giro de la cabeza. Se ha expresado la opinión que pudiese haber sido tallado a partir de una estatua, si bien no se tienen elementos suficientes que corroboren esta impresión.

the folds of the *paludamentum* accentuated with a greater diversity and lower rigidity.

Another one of the busts easily identifieble represents Lucius Verus (Figures 9-10). The head shows particularities that coincide with the ancient portraits of this emperor, especially with those of the fourth type recreated in numerous replicas. Some authors consider the bust to be a modern piece, more specifically, of the Baroque period. The bust, however, draws a parallel with some physiognomic and hairstyle features of the ancient effigies, whereas the skilled and delicate sculpting of the countenance differs from the majority of the other pieces of the group of Barcelona. And yet what calls predominantly negative attention is its monotonous uniformity as well as crude and schematic work executed with a drilling tool over the locks of hair in some parts of the head and the beard. It is likely to be a Roman effigy of Lucius Verus whose hair was remade in modern ages, in all probability, at the time of sculpting the other pieces at the end of the 16th century, which is when the head was placed upon the bust carved separately. It is noticeable that the upper part of the body displays the left shoulder slightly higher and a little ahead of the right one, which corresponds to the turning of

16

Figura 16
Bust d'Otó. Cara posterior
MAC Barcelona, n. 7581

Busto de Otón. Cara posterior
MAC Barcelona, n. 7581

Bust of Otho. Reverse side
MAC Barcelona, n. 7581

esculpit a part. Crida l'atenció que la part superior del cos mostra l'espatlla esquerra lleugerament més alta i una mica avançada respecte a la dreta, fet que es correspon amb el gir del cap. Es creu que podria haver estat tallat a partir d'una estàtua, si bé no es tenen prou elements que corroborin aquesta impressió.

El quart bust (Figures 11-12) sosté un cap que és una còpia més del famós retrat, procedent originalment de la col·lecció Grimani, al qual s'ha donat el nom de Pseudo-Vitel·li. Aquest retrat es troba actualment al Museu Arqueològic de Venècia i en la investigació hi ha consens a l'hora de considerar que, de totes les rèpliques, aquesta és l'única antiga i, més concretament, una creació del període adrià tardà Va tenir una gran popularitat a partir del moment que va ser trobada, probablement el 1505, per la qual cosa es va reproduir innombrables vegades en escultura exempta en marbre i en bronze.

El bust de l'exemplar de Barcelona, com ja s'ha dit més amunt, està esculpit a part. Vesteix túnica i cuirassa coberta gairebé totalment per un *paludamentum* subjectat per una fíbula sobre l'espatlla dreta i amb una vora de la capa col·locada sobre l'esquerra i la part corresponent del pit. Es tracta d'un tipus habitual en els exemplars romans a partir del període d'Adrià que ha estat copiat freqüentment en èpoques modernes.

El cuarto busto (Figuras 11-12) sustenta una cabeza que es una copia más del famoso retrato procedente originalmente de la Colección Grimani y que actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico de Venecia y al que se le ha dado el nombre de Pseudo-Vitelio y sobre el que actualmente existe consenso en la investigación en considerar que de todas las replicas ésta es la única antigua y, más concretamente, una creación del periodo tardo-adrianeo. Gozó de gran popularidad a partir del momento de su hallazgo, probablemente en 1505, por lo que fue reproducido innumerables veces en escultura exenta en mármol y en bronce.

El busto del ejemplar de Barcelona, como ya se dijo más arriba, está realizado aparte. Viste túnica y coraza cubierta prácticamente en su totalidad por un *paludamentum* sujeto por una fíbula sobre el hombro derecho y con un reborde del manto colocado sobre el izquierdo y la parte correspondiente del pecho. Se trata de un tipo habitual en los ejemplares romanos a partir del periodo de Adriano que ha sido copiado frecuentemente en épocas modernas.

El retrato es, en general, de buena calidad. Sin embargo se observan claras diferencias entre el sensible modelado del rostro y el tratamiento más burdo del cabello y los pliegues del busto. El escultor se esmeró sobre todo en los rasgos de la cara puesto que, con toda probabilidad, lo que

the head. Views have been expressed that it could have been sculpted from a statue, though there is not sufficient evidence to bear out this assumption.

The fourth bust (Figures 11-12) supports a head being a replica of the famous portrait coming originally from the Grimani Collection, now kept in the National Archeological Museum of Venice, which bears the name of Pseudo-Vitellius, and on which a consensus exists amongst researchers that from all the replicas this one in question is the only genuinely ancient creation of the late Hadrianic period. It gained wide popularity from the moment it was found, probably in 1505, thus becoming reproduced countless times in free-standing marble and bronze sculpture.

The bust of the sculpture of Barcelona, as mentioned above, was sculpted separately. The bust wears a tunic and a cuirass virtually all covered by a *paludamentum* fastened with a fibula at the right shoulder, with the tip of the cloak placed over the left shoulder and the corresponding part of the breast. Busts of this type are quite common in the Hadrianic period and have been frequently replicated in modern ages.

The portrait is, in general, of good quality. There are, however, clear differences between a delicate sculpting of the face and a cruder treatment of

17

Figura 17
Bust d'emperador desconegut MAC Barcelona, n. 7575
Marbre de Luni-Carrara 0,61 x 0,60 m
Final del segle XVI

Busto de emperador desconocido MAC Barcelona, n. 7575
Mármol de Luni-Carrara 0,61 x 0,60 m
Finales del siglo XVI

Bust of unknown emperor MAC Barcelona, n. 7575
Luni-Carrara Marble 0,61 x 0,60 m
Late 16th century

El retrat és, en general, de bona qualitat. Tanmateix, s'observen clares diferències entre el modelatge sensible del rostre i el tractament més bast dels cabells i els plecs del bust. L'escultor va posar cura sobretot en els trets de la cara, ja que, probablement, el que realment l'interessava era mostrar els detalls fisonòmics i tipològics de tal manera que no només es reconegués el personatge representat, sinó que també en quedés reflectida la personalitat. En canvi, si bé la distribució dels flocs de cabells reprodueix la de l'original de Grimani i de les altres rèpliques, aquí la talla és més rutinària, característica que també és visible al bust, principalment en els plecs esquemàtics i durs de la túnica a la zona del coll. Com gairebé tots els retrats de Pseudo-Vitel·li, la peça d'aquesta exposició és una creació moderna i, segons la nostra opinió, de final del segle XVI.

Un altre dels retrats sobre bust de Barcelona (Figures 13-14) ha estat considerat per alguns investigadors com la representació d'un emperador de l'època flàvia. Respecte a les faccions del rostre, efectivament trobem paral·lelismes amb els retrats de Tit, però sobretot amb els de Domicià, si bé la disposició dels rínxols sobre el front i les temples en una seqüència de marcades pinces i agulles de ganxo no té paral·lel exacte amb cap de les efígies d'aquests *princeps*. L'únic que és clar és que l'escultor no va copiar un prototip antic determinat sinó que es va limitar a reflectir de manera aproximada l'aspecte del personatge que volia representar, probablement Domicià.

Aquest cap està, com ja hem dit abans, esculpit al mateix bloc de marbre que un bust amb vestidura militar. El bust és del mateix tipus que el que sosté el retrat d'Adrià (Figura 5), tanmateix s'hi observen determinades disparitats, entre les quals cal destacar la substitució de l'habitual *gorgoneion* per una màscara que sembla de sàtir i la presència d'uns elements rectangulars que sorgeixen de la vora lateral dreta de la cuirassa. Tot això ens indica que el bust no és antic, fet que concorda amb altres particularitats, com ara,

realmente le interesaba era mostrar los detalles fisonómicos y tipológicos de tal forma que no solo se reconociese al representado, sino que también quedara reflejada su personalidad. Por el contrario, si bien la distribución de los mechones de pelo reproduce la del original Grimani y de las otras réplicas, aquí la labra resulta más rutinaria, característica que también es visible en el busto, principalmente en los esquemáticos y duros pliegues de la túnica en la zona del cuello. Como la práctica totalidad de los retratos del Pseudo-Vitelio la pieza en esta exposición es una creación moderna y en nuestra opinión de finales del siglo XVI.

Otro de los retratos sobre busto en Barcelona (Figuras 13-14) ha sido considerado por algunos investigadores como la representación de un emperador de época flavia. En lo que respecta a las facciones del rostro efectivamente encuentra sus más cercanos paralelos en los retratos de Tito pero sobre todo en los de Domiciano, si bien la disposición de los bucles sobre la frente y las sienes en una secuencia de marcadas pinzas y horquillas no tiene paralelos exactos en ninguna de las efigies de estos *princeps*. Lo único que está claro es que el escultor no copió un prototipo antiguo determinado sino que se limitó a reflejar de forma aproximada el aspecto del personaje que quería representar, probablemente Domiciano.

Esta cabeza está, como ya dijimos antes, labrada en el mismo bloque de mármol que un busto con vestimenta militar del mismo tipo que el que sustenta el retrato de Adriano (Figura 5). Sin embargo, se observan ciertas disparidades entre las que hay que destacar la sustitución del habitual *gorgoneion* por una máscara que parece de sátiro y la presencia de unos elementos rectangulares que surgen del reborde lateral derecho de la coraza. Todo ello nos indica que el busto no es antiguo lo que concuerda con otras particularidades como son en la cabeza las incisiones en los ojos así como la forma y colocación decorativa de los mechones de pelo y en el busto la manera de labrar los pliegues de la túnica y el *paludamentum*.

Los dos bustos restantes presentan aun mayores dificultades para su identificación. Uno de ellos (Figuras 15-

the hair and the folds of the bust. The sculptor took great pains working on the facial features, since, in all likelihood, he was intent on showing the physiognomic and typological details in such a way that it would not only be easy to identify the figure but it would also reflect his personality. On the other hand, while the distribution of the locks of hair reproduce the Grimani's original and the other replicas, the sculpting itself turns out here to be more routine, a characteristic which is also visible in the bust, mainly in the schematic and tough folds of the tunic around the neck. As almost all portraits of Pseudo-Vitellius, the piece in question was made in modern times – in our opinion, at the end of the 16th century.

Another of the portrait busts of Barcelona (Figures 13-14) has been considered to represent a Flavian emperor by some researchers. With respect to the facial features, it indeed corrsesponds to the portraits of Titus, but especially to the portraits of Domitian, although the disposition of the curls of hair along the forehead and the temples, in a sequence of noticeable hairpins and clips, has no exact parallel to any of the effigies of these *princeps*. The only thing that is clear is that the sculptor did not copy a particular ancient prototype but confined himself to reflecting, to an approximate degree, the appearance of the figure he wanted to represent, who probably was Domitian.

This head was sculpted, as has already been said, from the same block of marble as the bust in military uniform of the same type as the one that supports the portrait of Hadrian (Figure 5). There are, however, certain disparities among which we should point out the replacement of the usual gorgoneion by a satyr-like mask and the existence of some rectangular elements that emerge from the right side rim of the cuirass. All this suggests that the bust is not ancient, which agrees with other particularities such as the incisions in the eyes and the decorative form and arrangement of the curls, as well as the way of sculpting the folds of the tunic and the *paludamentum* in the part of the bust.

al cap, les incisions als ulls, així com la forma i la col·locació decorativa dels flocs de cabells i, al bust, la manera d'esculpir els plecs de la túnica i el *paludamentum*.

Els dos bustos restants presenten encara més dificultats d'identificació. Un d'ells (Figures 15-16) té el cap una mica inclinat i girat cap a la dreta, fet que el diferencia dels altres. Els cabells estan distribuïts en flocs curts escalonats cap al clatell i cap a davant, on estan més estufats i amb prou feines cobreixen l'inici del front i les temples. Els flocs de cabells estan clarament individualitzats i separats per fines estries en les quals no apareix la tècnica del trepant. El rostre es caracteritza pel modelatge sobri, amb indicacions plàstiques molt escasses, i per la inexpressivitat. El bust és del tipus habitual: vesteix túnica, cuirassa i *paludamentum*, que li cobreix el tors i l'espatlla esquerra i que està subjectat per una fíbula circular sobre l'espatlla dreta.

Anteriorment ja s'havia dit que podia representar Otó, identificació que sembla plausible, ja que hi ha un nombre considerable de retrats d'Otó, en alguns casos dubtosos però majoritàriament moderns, dels quals se suposa que van ser elaborats partint de la seva imatge sobre monedes, que coincideixen aproximadament en els trets de la cara i en la distribució dels cabells sobre el front amb el bust de Barcelona. Pot ser datat com els altres, de final del zz XVI.

L'últim dels retrats del qual ens ocuparem (Figures 17-18) presenta el bust del mateix tipus que el de la peça anterior (Figura 15). Així mateix, té una fisonomia molt similar, i les diferències més grans són en el tractament dels cabells, que és bast i esquemàtic, ja que, encara que també estan pentinats cap endavant, al serrell els flocs s'uneixen en feixos gruixuts i toscos, separats per amples estries. La distribució dels cabells sobre el front recorda, de manera molt general, la d'algun dels membres de la família julioclàudia, si bé crida l'atenció l'agrupament dels flocs en blocs, que és més habitual en efígies de les èpoques dels Tetrarques i de Constantí, sempre tenint en compte que es tracta d'una

16) tiene la cabeza algo inclinada y vuelta hacia su derecha lo que lo diferencia de los otros. El cabello está distribuido en mechones cortos llevados en escalones hacia la nuca y hacia delante donde están más ahuecados y apenas cubren el arranque de la frente y las sienes. Las guedejas están claramente individualizadas y separadas entre sí por finas estrías en las que no aparece la técnica del trépano. El rostro se caracteriza por el modelado escueto con muy escasas indicaciones plásticas y por su inexpresividad. El busto es del tipo habitual que viste túnica, coraza y *paludamentum* que le cubre el torso y hombro izquierdo, estando sujeto por una fíbula circular sobre el derecho.

Con anterioridad ya se había dicho que podía representar a Otón, identificación que parece plausible, puesto que existe un número considerable de retratos de Otón en algunos casos dudosos pero en su mayoría modernos, de los que se supone que fueron elaborados en base a su imagen sobre monedas, que coinciden aproximadamente en los rasgos de la cara y en la distribución del cabello sobre la frente con el busto en Barcelona. Puede ser datado como los demás a finales del siglo XVI.

El último de los retratos del que nos ocuparemos (Figuras 17-18) presenta el busto del mismo tipo que el de la pieza anterior (Figura 15). Asimismo es muy similar su fisonomía, encontrando las mayores diferencias en el tratamiento del cabello que es burdo y esquemático, puesto que, aunque también está peinado hacia delante, en el flequillo los mechones se unen en haces gruesos y toscos, separados entre sí por anchas acanaladuras. La distribución del cabello sobre la frente recuerda de manera muy general a la de alguno de los miembros de la familia julio-claudia, si bien llama la atención el agrupamiento de los mechones en bloques que es más habitual en efigies de las épocas de los Tetrarcas y de Constantino siempre teniendo en cuenta que se trata de una reproducción torpe y abreviada de los motivos característicos. En algunos retratos de ese periodo se advierte el deseo de emular a los de los *princeps* de los inicios de la época imperial. Es posible que en el busto de Barcelona se quisiera representar a alguno de los empera-

The two remaining busts pose even bigger problems when it comes to their identification. The head of one of them (Figures 15-16) is a bit tilted and turned to the right, which distinguishes it from the others. The hair is disposed in short curls staggered towards the nape of the neck and the front part where they are thinned out, barely covering the edge of the forehead and the temples. The locks of hair are clearly individualised and separated from one another by fine carvings which do not show drilling technique. The face was austerely sculpted, with few sculptural indications and no expression. The bust of the usual type wears a tunic, a cuirass and a *paludamentum* that covers the torso and the left shoulder, fastened to the right shoulder with a round fibula. It had been previously stated that the bust was likely to represent Otho. The hypothesis seems plausible since there are a large number of portraits of Otho, in some cases questionable, but mostly modern, which are supposed to have been made on the basis of his image on the coins, and which approximately correspond to the bust of Barcelona in the facial features as well as in the disposition of the hair over the forehead. It can be dated, as the others, to the end of the 16th century.

The last of the portraits (Figures 17-18) we will deal with exhibits a bust of the same type as the previous piece (Figure 15). Likewise, its physiognomy is very similar, the greatest differences being found in the treatment of the hair – crude and schematic – since, though the hairstyle is also front-combed, in the fringe the locks of hair join together in thick and rough strands, separated from one another by wide grooves. The distribution of the hair along the forehead alludes vaguely to some members of the Julio-Claudian dynasty, although what draws the attention is the grouping of locks of hair in blocks, which is more common to the effigies of the period of the Tetrarchy and Constantine the Great, always bearing in mind that it is an awkward, shortened reproduction of the characteristic motifs. In some portraits of this period it is easy to notice

Figura 18
Bust d'emperador desconegut. Cara posterior
MAC Barcelona, n. 7575

Busto de emperador desconocido. Cara posterior
MAC Barcelona, n. 7575

Bust of unknown emperor. Reverse side
MAC Barcelona, n. 7575

18

19

Figura 19
Cap de Caracal·la
MAC Barcelona, n. 7583 Marbre de Luni-Carrara
0,31 x 0,19 x 0,24 m
Segon decenni del segle III dC

Cabeza de Caracalla
MAC Barcelona, n. 7583 Mármol de Luni-Carrara
0,31 x 0,19 x 0,24 m
Segundo decenio del siglo III d.C.

Head of Caracalla
MAC Barcelona, n. 7583 Luni-Carrara marble
0,31 x 0,19 x 0,24 m
Second decade of AD 3rd century

reproducció matussera i abreujada dels motius característics. En alguns retrats d'aquell període es percep el desig d'emular els dels *princeps* dels inicis de l'època imperial. És possible que al bust de Barcelona es volgués representar algun dels emperadors de la primera meitat del segle IV dC, encara que evidentment no es tracta d'una còpia fidel, sinó d'una imitació moderna lliure.

En resum, podem afirmar que, tret del cap de Luci Ver (Figura 9), que, com ja s'ha dit, segurament és antic, la resta de retrats són moderns. Aquesta afirmació és corroborada per mitjà de l'examen de la part posterior dels bustos, ja que s'ha pogut constatar que, a excepció del d'Antoní Pius (Figura 8), les parets són d'un gruix considerable i amb l'interior executat de manera bastant tosca, de manera que la superfície és molt rugosa. Als retrats de Domicià (Figura 14), Otó (Figura 16) i l'emperador no identificat (Figura 18), el pilar de suport està amb prou feines esbossat, mentre que als altres exemplars (Figures 6, 8, 10 i 12) se'n reconeix la forma i la funció, encara que estigui esculpit de manera molt matussera. Aquestes característiques contrasten amb el que era usual en època romana, principalment en els segles II i III dC. En aquesta època els bustos tenien les parets fines i generalment la superfície interior estava acuradament allisada igual com

dores de la primera mitad del siglo IV d.C., aunque evidentemente no se trata de una copia fiel, sino de una libre imitación moderna.

En resumen podemos afirmar que salvo la cabeza de Lucio Vero (Figura 9) que, como ya se ha dicho, es con bastante seguridad antigua, el resto de los retratos son modernos. Esta afirmación se ve corroborada por medio del examen de la parte posterior de los bustos puesto que se pudo constatar que, a excepción del de Antonino Pío (Figura 8), las paredes son de un considerable grosor con el interior ejecutado de forma bastante tosca por lo que la superficie es muy rugosa. En los retratos de Domiciano (Figura 14), Otón (Figura 16) y el emperador no identificado (Figura 18) el pilar de sostén está apenas esbozado, en tanto que en los otros ejemplares (Figuras 6, 8, 10 y 12) ya se reconoce su forma y función aunque esté realizado de manera muy torpe. Estas características contrastan con lo que era usual en época romana principalmente en los siglos II y III d.C. Los bustos tenían las paredes finas y generalmente la superficie interior estaba cuidadosamente alisada al igual que la del habitual pilar de sostén que servía de apoyo a la cabeza y que descansaba sobre una cartela rectangular y un pedestal circular de los que carecen las piezas de Barcelona. Se supone que la parte posterior de los bustos de los emperadores que se han mencionado en primer lugar (Figuras 14, 16 y 18) se

the intention to emulate those of the *princeps* of the beginning of the imperial epoch. It seems likely that the bust of Barcelona was intended to represent one of the emperors from the first half of the 4th century AD, although this is obviously not a faithful copy, but a free modern imitation.

In short, we can state that, except for the head of Lucius Verus (Figure 9) which, as already pointed out, is bound to date back to ancient times, the rest of the portraits are modern. This is further corraborated by the examination of the rear part of the busts, since it has been found that, except for the bust of Antoninus Pius (Figure 8), the walls are quite thick and the interior roughly shaped; therefore the surface is very coarse. In the portraits of Domitian (Figure 14), Otho (Figure 16) and the unidentified emperor (Figure 18), the supporting pillar is barely sketched out, while in the other pieces (Figures 6, 8,10 and 12) its form and function is already identifiable though it is made rather clumsily. These characteristics contrast with what was habitaul in Roman times, particularly, in the 2nd and 3rd century AD. The busts had thin walls and the interior surface was in general neatly smoothed, as was the surface of the common supporting pillar that held up the head and rested upon a rectangular corbel and a cir-

la de l'habitual pilar que servia de suport al cap i que descansava sobre una cartel·la rectangular i un pedestal circular de què manquen les peces de Barcelona. Se suposa que la part posterior dels bustos dels emperadors que s'han esmentat en primer lloc (Figures 14, 16 i 18) es van esculpir sense cap coneixement dels models antics, mentre que en els restants (Figures 6, 8 ,10 i 12) els models esmentats es van tenir parcialment en compte, destacant, en aquest sentit, el d'Antoní Pius (Figura 8), que és el més proper.

De cap d'aquests retrats no es pot afirmar que es tracti d'una còpia exacta d'un model romà, sinó que són reinterpretacions més o menys fidels a l'original. Les similituds dels bustos quant al tipus de marbre, Luni-Carrara, quant a les dimensions i quant a la tipologia ens fan suposar que es tracta d'un conjunt. Així mateix, l'examen organolèptic ha donat com a resultat que es tracta d'un grup coherent que, o bé sempre ha romàs unit, o bé ha tingut el mateix tipus de condicions de conservació. Respecte a les característiques estilístiques, presenten també concomitàncies que permeten especular que van ser esculpits cap a la mateixa època, bastant probablement a final del segle XVI, possiblement al mateix taller, encara que, a causa de determinades diferències de qualitat, per escultors diferents. Els que representen Adrià (Figura 5), Domicià

esculpieron sin ningún conocimiento de los modelos antiguos, mientras que en los restantes (Figuras 6, 8, 10 y 12) dichos modelos se tuvieron parcialmente en cuenta, destacando, en este sentido, el de Antonino Pío (Figura 8) que es el más cercano.

De ninguno de estos retratos se puede afirmar que se trate de una copia exacta de un modelo romano, sino que son reinterpretaciones más o menos fieles al original. Las similitudes de los bustos entre sí en cuanto al tipo de mármol, Luni-Carrara, a sus dimensiones y a su tipología nos hacen suponer que se trata de un conjunto. Asimismo el examen organoléptico ha dado como resultado que se trata de un grupo coherente que o bien siempre ha permanecido unido o bien ha tenido la misma índole de condiciones de conservación. En lo que respecta a las características estilísticas presentan también concomitancias que permiten especular que fueron realizados por la misma época bastante probablemente a finales del siglo XVI posiblemente en el mismo taller, aunque, debido a ciertas diferencias de calidad, por escultores diferentes. Los que representan a Adriano (Figura 5), a Domiciano (Figura 13), a Otón (Figura 15) y al emperador de época constantiniana (Figura 17) son estilísticamente muy semejantes. Se caracterizan por el modelado sobrio del rostro con escasas indicaciones plásticas y por mostrar una expresión anodina y distante sin ningún matiz psicológico. El cabello está trabaja-

cular pedestal – elements absent in the pieces of Barcelona. It is assumed that the rear part of the busts of the emperors first mentioned (Figures 14, 16 and 18) was sculpted without any knowledge of the ancient models, whereas, in case of the rest (Figures 6, 8, 10 and 12), such models were partially taken into account, highlighting, in this regard, the one of Antoninus Pius (Figure 8) which is the closest.

None of the portraits can be said to be an exact copy of a Roman model, being instead fairly faithful reinterpretations of the original. The similarities between the busts as to the *Luni*-Carrara type of marble, their size and typology, give reason to believe that they should be seen as as group. What is more, the organoleptic test has shown that it is a coherent group that either has always been united or has been preserved in the same kind of conditions. With respect to the stylistic characteristics, the sculptures also show some concomitance that lets us conjecture that they were made around the same time, in all likelihood, at the end of the 16th century, probably in the same studio, however, due to certain differences in quality, by different sculptors. The ones representing Hadrian (Figure 5), Domitian (Figure 13), Otho (Figure 15) and the emperor of the Constantinian period (Figure 17) have many stylistic similarities. The faces were moulded

20

Figura 20
Cap de Caracal·la il·luminat amb la llum de Wood
MAC Barcelona, n. 7583

Cabeza de Caracalla iluminado con luz de Wood
MAC Barcelona, n. 7583

Head of Caracalla illuminated with Wood light
MAC Barcelona, n. 7583

21

Figura 21
Cap de Caracal·la. Neteja amb bicarbonat d'amoni al 5 % en aigua desionitzada aplicat amb agar-agar
MAC Barcelona, n. 7583

Cabeza de Caracalla. Limpieza con bicarbonato de amonio al 5% en agua desionizada aplicado con agar-agar
MAC Barcelona, n. 7583

Head of Caracalla. Ammonium bicarbonate (5%) cleaning in deionized water, applied with agar-agar
MAC Barcelona, n. 7583

(Figura 13), Otó (Figura 15) i l'emperador d'època constantiniana (Figura 17) són estilísticament molt semblants. Es caracteritzen pel modelatge sobri del rostre, amb escasses indicacions plàstiques, i pel fet de mostrar una expressió anodina i distant, sense cap matís psicològic. Els cabells estan treballats de manera superficial i esquemàtica i, excepte en el d'Otó (Figura 15), els rínxols són gruixuts i estan escassament estructurats per mitjà de ranures de més o menys entitat, si bé en algunes zones s'observa el treball amb el trepant. També es percep aquesta falta d'atenció als detalls en l'execució dels bustos, principalment en la part posterior (Figures 6, 14, 16 i 18), però també en les launes sobre el braç dret i en els plecs del *paludamentum,* que també és una característica del que sosté el retrat de Luci Ver (Figura 9). En canvi, el d'Antoní Pius (Figures 7-8) i el de Pseudo-Vitel·li (Figures 11-12) són de més qualitat, ja que el tractament dels cabells i dels plecs de les teles és molt més natural i variat, però no es pot afirmar que els hagi elaborat el mateix escultor.

Hem de suposar que tots van formar part d'una mateixa galeria de retrats, probablement d'emperadors, de les que tant d'èxit van tenir durant el Renaixement, encara que no es pot saber si ha arribat fins a nosaltres la col·lecció completa o, com creiem que és el més probable, si se n'han

do de forma somera y esquemática y, salvo en el Otón (Figura 15), los rizos son gruesos y están escasamente estructurados por medio de ranuras de mayor o menor entidad, si bien en algunas zonas se observa el trabajo con el trépano. Esa falta de atención a los pormenores se advierte asimismo en la ejecución de los bustos principalmente en la parte posterior (Figuras 6, 14, 16 y 18) pero también en las launas sobre el brazo derecho y en los pliegues del *paludamentum,* lo que igualmente es una característica del que sustenta el retrato de Lucio Vero (Figura 9). Por el contrario los de Antonino Pío (Figuras 7-8) y el del Pseudo-Vitelio (Figuras 11-12) son de mejor calidad puesto que el tratamiento del pelo y del plegado de los paños es mucho más natural y variado sin que por ello se pueda afirmar que ambos estén elaborados por el mismo escultor.

Debemos suponer que todos formaron parte de una misma galería de retratos, probablemente de emperadores, de las que tanto éxito tuvieron durante el Renacimiento aunque no es posible conocer si ha llegado hasta nosotros la colección completa o, como creemos que es lo más probable, que se hayan perdido algunos ejemplares. Estas galerías servían para ser colocadas en las diversas estancias, patios y jardines de los palacios tanto en Italia como en otros países europeos. El hecho de que sobre la superficie de mármol de los ejemplares no haya presencia de costras negras o de

in a plain manner, with few sculptural indications, bearing a bland and distant expression, without any psychological shade. The hair was carved in a rough and schematic way, and, except for Otho's (Figure 15), the curls are thick and poorly structured by means of major or minor grooves, though some parts show traces of the use of a drilling tool. This lack of care for details is furthermore noticeable in the sculpting of the busts, mainly in the rear part (Figures 6, 14, 16 and 18), but also in the spaulders over the right shoulder as well as in the folds of the *paludamentum*, which is a distinctive feature of the portrait of Lucius Verus (Figure 9). Whereas, the portraits of Antonius Pius (Figures 7-8) and Pseudo-Vitellius (Figures 11-12) are of better quality as the treatment of the hair and the cloth folding is much more natural and varied, which, however, does not evidence that they were both made by the same sculptor.

We should assume that all of them were part of the same portrait gallery, consisting presumably of portraits of emperors, very popular during the Renaissance. Nevertheless, it is impossible to know if the whole collection has survived until our time or, as we believe, just a part of it, as some of the pieces seem to have been lost. These collections were displayed in various rooms, courtyards and gardens of Italian and other European

perdut alguns exemplars. Aquestes galeries servien per ser col·locades en les diverses estances, patis i jardins dels palaus, tant a Itàlia com en altres països europeus. El fet que en la superfície de marbre dels exemplars no hi hagi presència de crostes negres ni de qualsevol patologia produïda per la pol·lució, sembla indicar que mai no han estat en un entorn urbà a l'aire lliure. Així mateix, l'absència d'altres tipus de patologies, com podrien ser el desgast i l'erosió que provoca la força de la pluja, ens indueixen a suposar que sempre han romàs en ambients interiors o, almenys, en zones protegides, com ara patis coberts o porxos. A la zona superior de la part del darrere, aquests bustos estan rematats per un vorell pla i llis (Figures 6, 8, 10, 12, 14, 16 i 18), la qual cosa, al costat de l'absència d'un pedestal circular i una cartel·la rectangular, permet suposar que estaven col·locats al costat d'una paret o, més probablement, en una fornícula. A més, a causa de la inclinació d'algun dels caps, és possible que es trobessin exposats a una considerable altura, per la qual cosa el suport i la *tabula* n'haurien dificultat encara més la visió. És bastant probable que, almenys en algun moment, se'ls fixés per evitar que caiguessin, ja que en tots es conserva una classe de dipòsits que encara no s'ha esmentat. A la zona inferior de la part posterior es localitzen diversos

cualquier patología producida por la polución parece indicar que nunca han estado en un entorno urbano al aire libre. Asimismo, la ausencia de otros tipos de patologías, como podrían ser el desgate y la erosión que provoca la fuerza de la lluvia, nos inducen a suponer que siempre han permanecido en ambientes interiores o, al menos, en zonas resguardadas como pueden ser un patio cubierto o un porche. En la zona superior de la parte de atrás, estos bustos están rematados por un reborde plano y liso (Figuras 6, 8, 10, 12, 14 16 y 18), lo que, junto a la ausencia de un pedestal circular y una cartela rectangular, permiten suponer que estaban colocados junto a una pared o, más probablemente, en una hornacina. Además, debido a la inclinación de alguna de las cabezas, es posible que se hallasen expuestos a una considerable altura por lo que el soporte y la *tabula* hubieran dificultado aún más su visión. Es bastante probable que, al menos, en algún momento se les fijara para evitar que se cayeran, puesto que en todos se conserva una clase de depósitos que todavía no se ha mencionado. En la zona inferior de la parte posterior se localizan diversos tipos de morteros (Figuras 6, 8, 10, 12, 14, 16 y 18) cuyo grosor varía puesto que algunos casos es menor a un centímetro, mientras que otros llega a tener varios. Una misma obra puede presentar diversos tipos, por lo que se supone que fueron aplicados en momentos y/o lugares diferentes. Al no haber anali-

palaces. The fact that there are no traces of black crusts or other pathology produced by pollution on the marble surface of the pieces seems to show that they have never been kept outdoors, in an urban environment. What is more, the absence of other types of pathologies, such as weathering or erosion produced by the force of the rain, induces us to think that they have always been kept in indoor environments or sheltered areas, such as covered courtyards or porches. The busts are flat, smooth-rimmed at the top rear part (Figures 6, 8, 10, 12, 14 16 and 18), which, along with the lack of a circular pedestal and a rectangular corbel, suggests that they were located next to a wall or, even more likely, in a niche. Besides, they may conceivably have been displayed at a considerable height due to the tilt of some of the heads since any support or *tabula* would have made them even more difficult to see. It is quite likely that at some point they were fixed in their position to prevent them from falling down, given that all of them still retain a sort of deposits not mentioned so far. At the bottom rear part are various types of mortars of different thicknesses ranging from less than a centimetre in some cases to a few in others (Figures 6, 8, 10, 12, 14, 16 and 18). The same piece can display various types of mortars; hence, it is thought they were applied at different

22

Figura 22
Cap de Caracal·la. Detall de l'estat de conservació del coll
MAC Barcelona, n. 7583

Cabeza de Caracalla. Detalle del estado de conservación del cuello
MAC Barcelona, n. 7583

Head of Caracalla. Detail of the conservation status (neck)
MAC Barcelona, n. 7583

tipus de morters (Figures 6, 8, 10, 12, 14, 16 i 18), el gruix dels quals varia, ja que en alguns casos és de menys d'un centímetre i en d'altres arriba a tenir uns quants centímetres. Una mateixa obra pot presentar diversos tipus de morters, per la qual cosa se suposa que es van aplicar en moments o llocs diferents. Com que no se n'ha analitzat la composició, se'n desconeix la naturalesa, encara que, per l'aspecte *de visu*, és probable que majoritàriament es tracti de morters de calç. Òbviament, no se n'ha eliminat cap, ja que no són perjudicials, no comprometen la conservació futura de les escultures i, pel lloc on es van aplicar, tampoc no

zado su composición se desconoce su naturaleza, aunque, por su aspecto *de visu*, es probable que en su mayoría se trate de morteros de cal. Obviamente, no se ha eliminado ninguno ya que no son perjudiciales, no comprometen la conservación futura de las esculturas y, debido al lugar donde fueron aplicados, tampoco afectan a su percepción. Por lo tanto, en este caso, ha predominado el criterio de que estos morteros forman parte de las piezas, explican momentos de su vida y pueden aportar más información en el futuro.

La exposición se completa con otros dos retratos masculinos (Figuras 19 y 25) pertenecientes a coleccio-

times and/or places. Their nature remains unknown since their composition has not been analysed. However, their appearance suggests that in most cases they could have been lime mortars. For obvious reasons, none of these mortars have been removed as they are not detrimental, do not endanger the future conservation of the sculptures and, because of the areas to which they were applied, do not alter their perception. Therefore, in this case, the prevailing opinion is that these mortars are part of the pieces; they explain moments of their lives and they can provide more information in the future.

Figura 23
Cap de Caracal·la.
Fotografia de la prova amb rajos X
MAC Barcelona, n. 7583

Cabeza de Caracalla.
Fotografía de la prueba con rayos X
MAC Barcelona, n. 7583

Head of Caracalla.
X-ray test photography
MAC Barcelona, n. 7583

23

afecten la percepció. Per tant, en aquest cas, ha predominat el criteri que aquests morters formen part de les peces, expliquen moments de la seva vida i poden aportar més informació en el futur.

L'exposició es completa amb dos retrats masculins més (Figures 19 i 25), pertanyents a col·leccions antiquàries, que donen mostra d'haver patit restauracions invasives al llarg de la història. La seva interpretació ha requerit recórrer a metodologies d'anàlisi de la història de l'art i de la restauració, i gràcies a la suma dels resultats se n'ha pogut comprendre l'aspecte singular.

Els dos caps van pertànyer a la col·lecció que el cardenal Antoni Despuig va disposar al predi mallorquí de Raixa. Després de la desintegració d'aquesta col·lecció, els va adquirir Ròmul Bosch i Catarineu, un industrial adinerat de Barcelona que posseïa una col·lecció important, iniciada pel seu pare, Ròmul Bosch i Alzina. Els va obtenir a través de Josep Costa, antiquari, marxant d'art i dibuixant que regentava el seu negoci entre Barcelona i Palma de Mallorca. El 1934 part d'aquesta col·lecció la va passar a custodiar la Generalitat de Catalunya en concepte de garantia per a la continuïtat de la producció de la Unió Industrial Cotonera, empresa de Bosch i Catarineu que en aquell moment patia una profunda crisi. El Govern català va establir que les peces medievals i modernes d'aquest conjunt es dipositessin al Museu Nacional d'Art de Catalunya i que les antigues es conservessin al Museu d'Arqueologia de Catalunya, en el qual van ingressar els dos retrats que ens ocupen. L'industrial esperava recuperar totes les obres de la seva disgregada col·lecció quan millorés la seva situació econòmica, però dos anys més tard va morir sobtadament, la qual cosa va determinar la definitiva pertinença d'aquestes peces a les institucions que les custodiaven.

En els trets d'una d'aquestes dues testes es reconeix de seguida una efígie de l'emperador Caracal·la (Figura 19). En el seu estat de conservació anterior a les tasques de res-

nes anticuarias que dan muestra de haber sufrido invasivas restauraciones a lo largo de su historia. Su interpretación ha requerido el recurso a metodologías de análisis de la historia del arte y de la restauración, gracias a la suma de cuyos resultados se ha podido comprender el singular aspecto de ambas piezas.

Las dos cabezas pertenecieron a la colección que el Cardenal Antoni Despuig dispuso en el predio mallorquín de Raixa. Tras la desintegración de esta colección, ambas fueron adquiridas por Ròmul Bosch i Catarineu, un adinerado industrial de Barcelona que poseía una importante colección, iniciada por su padre Ròmul Bosch i Alzina, y que obtuvo estos retratos a través de Josep Costa, anticuario, marchante de arte y dibujante que regentaba su negocio entre Barcelona y Palma de Mallorca. En 1934 parte de esta colección pasó a ser custodiada por la Generalitat de Catalunya en concepto de garantía para la continuidad de la producción de la Unió Industrial Cotonera, empresa de Bosch i Catarineu que en aquel momento sufría una profunda crisis. El gobierno catalán estableció que las piezas medievales y modernas de este conjunto se depositaran en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y que las antiguas se conservasen en el Museu d'Aqueologia de Catalunya, ingresando entre ellas los dos retratos que nos ocupan. El industrial esperaba recuperar todas las obras de su disgregada colección cuando mejorara su situación económica, pero dos años más tarde murió repentinamente, lo que determinó la definitiva pertenencia de estas piezas a las instituciones que las custodiaban.

En los rasgos de una de estas dos testas se reconoce de inmediato una efigie del emperador Caracalla (Figura 19). En su estado de conservación, anterior a las labores de restauración que se le han practicado en los últimos años, resultaba incomprensible la pátina gris que cubría la casi totalidad de la cabeza y que parecía un sedimento de suciedad muy incrustado en el pelo, la mejilla derecha, parte de la izquierda, la boca y la zona maxilar. Además, el inherente desconchado de la frente parecía revelar la existencia de una reintegración poco perceptible. El examen de las par-

The exhibition is completed by two other male portraits (Figures 19 and 25), belonging to antiquarian collections, which show signs of having suffered invasive restorations throughout their lives. Their interpretation has required the use of art history analysis and restoration methods, whereby the singularity of their features has been demonstrated.

These two heads belonged to the cardinal Antoni Despuig's collection kept in his Majorcan property of Raixa. Ròmul Bosch i Catarineu, a rich industrialist from Barcelona – who already owned an important collection begun by his father Ròmul Bosch i Alzina – acquired both pieces after the cardinal's collection was dismantled. He obtained these two portraits from Josep Costa, an antiquarian, art merchant and draughtsman, who managed his business between Barcelona and Palma de Mallorca. In 1934, a part of Bosch and Catarineu's collection was guarded by the Generalitat de Catalunya to ensure the continuity of production of the Unió Industrial Cotonera, a company owned by Bosch i Catarineu, which, at that moment, was undergoing a deep crisis. The Catalan government decided to deposit the medieval and modern works in the Museu Nacional d'Art de Catalunya, and to store the ancient ones, including these two portraits, in the Museu d'Aqueologia de Catalunya. The industrialist was hoping to recover all the pieces of his scattered collection as soon as his financial situation improved, but his sudden death two years later thwarted his plans – the pieces remained in hands of the institutions that were already storing them.

It is easy to identify the effigy of Emperor Caracalla in the features of one of these heads (Figure 19). The grey patina – covering practically all the head and being apparently a deposit of dirt encrusted in the hair, the right cheek and part of the left one, as well as in the mouth and the maxillary area – was difficult to explain at the stage of the storage, previous to the restoration work performed over

tauració que se li han practicat en els últims anys, resultava incomprensible la pàtina grisa que cobria gairebé tot el cap i que semblava un sediment de brutícia molt incrustat als cabells, la galta dreta, part de l'esquerra, la boca i la zona maxil·lar. A més, l'inherent escrostonament del front semblava revelar l'existència d'una reintegració poc perceptible. L'examen de les parts més netes de la galta esquerra va permetre suposar que el cap era de marbre blanc, fet que es va confirmar a través de l'anàlisi microscòpica, que va donar com a resultat que estava esculpit en marbre de Luni-Carrara.

L'estudi comparatiu d'aquesta peça va revelar els trets distintius dels retrats d'aquest emperador classificats dins l'anomenat «primer tipus de retrat de sobirà únic», com ara la rodonesa del crani que s'entreveu sota els rínxols i que és clarament perceptible en els perfils i en la cara dorsal. Així mateix, s'observen en la distribució dels cabells que emmarquen el front amb tres flocs horitzontals ondulats sobre la templa esquerra i la successió de rínxols cargolats que arriba just fins a l'inici de la templa dreta. Molt similar és la col·locació dels cabells en la part posterior, que traça una estrella al voltant de la coroneta, de la qual parteixen bucles ondulats radials i una disposició anàloga de flocs cargolats en què destaquen aleatòriament alguns rínxols més pronunciats. Presentes más limpias de la mejilla izquierda permitió suponer que la cabeza era de mármol blanco, lo que se confirmó a través del análisis microscópico que dio como resultado que fue labrada en mármol de Luni-Carrara.

El estudio comparativo de esta pieza reveló los rasgos distintivos de los retratos de este emperador clasificados bajo el llamado "primer tipo de retrato de soberano único" como la redondez del cráneo que se vislumbra bajo los rizos y que es claramente perceptible en los perfiles y en la cara dorsal. Asimismo se observa en la distribución del cabello que enmarca la frente con tres mechones horizontales ondulados sobre la sién izquierda y la sucesión de rizos acaracolados que alcanza apenas el inicio de la sien derecha. Muy similar es la colocación del pelo en la parte posterior que traza una estrella alrededor de la coronilla de la que parten ondulados bucles radiales y análoga disposición de mechones acaracolados destacando aleatoriamente algunos rizos más pronunciados. Presenta también las características patillas, los ojos expresivos y redondeados en los que se marcan la pupila y el iris por medio de incisiones como es habitual en los retratos de este emperador, la nariz que surge del profundo entrecejo, los labios carnosos, la barba corta de contorno circular que deja descubiertas las mejillas, así como el mentón redondeado y protuberante con un pellizco en el centro. Tampoco falta la

the last years. Furthermore, the inherent chips on the forehead seemed to reveal the existence of a barely noticeable reintegration. After the cleaner parts of the left cheek were examined, it was presumed that the head had been made in white marble. The hypothesis was later confirmed by a microscopic analysis that additionally showed that the piece had been carved in *Luni-Carrara* type of marble.

The comparative study of this piece revealed the distinctive features of the portraits of this emperor classified under the "emperor's first type of portraits", such as the roundness of the skull discerned underneath the curls and clearly visible on the profiles and on the dorsal side. They are also perceptible in the distribution of the hair that frames the forehead with three horizontal wavy locks over the left temple and the succession of winding curls that barely reache the right temple. Other similarity is the arrangement of the hair on the back, where it traces a star around the crown of the head from which wavy ringlets part radially, as well as an analogous disposition of the winding locks of hair, among which some more pronounced curls stand out randomly. The portrait also shows the characteristic sideburns, the expressive rounded eyes – in which the pupil and the iris are marked by incisions as

ta també les característiques patilles, els ulls expressius i arrodonits en els quals es marquen la pupil·la i l'iris per mitjà d'incisions, com és habitual als retrats d'aquest emperador, el nas que sorgeix de la profunda entrecella, els llavis carnosos, la barba curta de contorn circular que deixa descobertes les galtes, així com el mentó arrodonit i protuberant amb un clotet al centre. Tampoc no hi falta la «mosca» o ranura angular sota el llavi inferior.

En canvi, hi manquen altres particularitats usuals, com ara les forçades arrugues radials i horitzontals al front, les celles marcades i, sobretot, el bigoti que delimita el llavi superior, les estries cisellades que dibuixen la superfície dels flocs de cabells i la irada tensió al rostre. Aquestes absències contribuïen a donar una expressió serena al rostre de Caracal·la que cridava especialment l'atenció pel fet de ser tan diferent de les imatges habituals en aquest tipus retratístic creat just després de l'assassinat de Geta. Per tot això es va considerar la possibilitat que es tractés d'una còpia moderna, però, jutjant per la possible reintegració que, com ja s'ha dit, s'entreveia en l'escrostonament del front, també podia ser una obra antiga que hagués patit alguna intervenció al llarg de la història.

A fi d'aclarir aquests dubtes es va sotmetre el cap a una sèrie d'avaluaci-

"mosca" o hendidura angular bajo el labio inferior.

Por el contrario, carecía de otras particularidades usuales como las forzadas arrugas radiales y horizontales en su frente, las marcadas cejas, y sobre todo, el bigote que delimita el labio superior, las estrías cinceladas que dibujan la superficie de los mechones y la airada tensión en su rostro. Estas ausencias contribuían a dar una expresón serena al semblante de Caracalla que llamaba especialmente la atención por ser tan diferente de las imágenes habituales en este tipo retratístico acuñado justo después del asesinato de Geta. Por todo ello se consideró la posibilidad de que se tratara de una copia moderna, pero, a juzgar por la posible reintegración que, como ya se ha dicho, se vislumbraba en el desconchado de la frente, también podía ser una obra antigua que hubiera sufrido alguna intervención a lo largo de su historia.

Con el fin de aclarar estas dudas se sometió la cabeza a una serie de evaluaciones desde el punto de vista de la conservación-restauración. En primer lugar se realizó un examen con luz ultravioleta. Al iluminar la pieza con la lámpara de Wood, se observó que la mitad izquierda de la cara, la nariz, parcialmente el ojo, la totalidad de la mejilla, dos tercios de los labios y la frente resaltaban por fluorescencia con la luz UV. Por el contrario en la zona restante no se obtenía ningún resultado (Figura 20).

is customary in the portraits of this emperor –, the nose that arises from the deep space between the eyebrows, the full lips, the short beard with a circular outline that leaves the cheeks uncovered, as well as the prominent rounded chin with a dimple in the middle. It also displays the typical angular indentation under the lower lip.

On the other hand, the portrait lacked other common distinctive features, such as unnatural radial and horizontal wrinkles on the forehead, thick eyebrows, but above all, a moustache delineating the upper lip, chiselled marks drawn on the surface of the locks of hair and an expression of anger on the face. Since these characteristics were missing, Caracalla's facial expression appeared calm, which was strikingly different from the usual images reproduced on this type of portraits coined just after Geta's murder. Because of the abovementioned, the piece was considered to be a modern copy. Nevertheless, taking into account the possible reintegration which, as already has been pointed out, was easy to discern in the chipped forehead, it could have also been an ancient piece that might have suffered some kind of intervention throughout its live.

In order to answer these questions, the head was submitted to some conservation-restoration tests. The first

ons des del punt de vista de la conservació i la restauració. En primer lloc, es va fer un examen amb llum ultraviolada. En il·luminar la peça amb la llum de Wood, es va observar que la meitat esquerra de la cara, el nas, part de l'ull, tota la galta, dos terços dels llavis i el front ressaltaven per fluorescència amb la llum UV. En canvi, a la zona restant no s'obtenia cap resultat (Figura 20).

Una de les hipòtesis que es van estudiar al principi va ser que la meitat esquerra esmentada devia estar més mal conservada, descohesionada de la resta de l'escultura, i per això potser havia rebut algun tipus de tractament de consolidació que en envellir va adquirir el to més fosc. Alhora, l'existència del suposat consolidant permetia explicar per què irradiava fluorescència sota la llum UV, si bé, com es veurà més endavant, aquest no és el motiu real.

Es va iniciar la intervenció fent servir el mètode menys invasiu possible per eliminar la capa fosca que cobria bona part de l'obra. Com a la resta d'escultures, es va utilitzar aigua desionitzada en fase vapor i aigua desionitzada aplicada amb apòsits de cel·lulosa, però cap de les dues tècniques va donar resultat, per la qual cosa es va comprovar que els dipòsits superficials no estaven formats per pols incrustada. En conseqüència,

Una de las hipótesis que se barajaron en un principio fue que dicha mitad izquierda debía estar peor conservada, descohesionada del resto de la escultura, y por ello tal vez hubiera recibido algún tipo de tratamiento de consolidación que al envejecer adquirió el tono más oscuro. Al mismo tiempo, la existencia del supuesto consolidante permitía explicar porqué irradiaba bajo la luz UV, si bien, como se verá más adelante, no era éste el motivo real.

Se inició la intervención empleando el método menos invasivo posible para eliminar la capa oscura que cubría buena parte de la obra. Como en el resto de esculturas, se utilizó agua desionizada en fase vapor y agua desionizada aplicada con apósitos de celulosa, pero ninguna de las dos técnicas dio resultado, por lo que se comprobó que los depósitos superficiales no estaban formados de polvo incrustado. En consecuencia este sedimento debía ser alguna resina oscurecida y deteriorada con el paso del tiempo.

Después de algunas pruebas se optó por emplear un agente quelante como el bicarbonato de amonio al 5 % en agua desionizada aplicado con agar-agar (Figura 21). Se descartaron los apósitos con fibra de celulosa ya que las pruebas realizadas daban como resultado un grado de limpieza irregular.

Suprimida esta gruesa capa se pudieron apreciar claramente manchas

one was an ultraviolet light examination. When illuminated with Wood's light, it was noted that the left half of the face, the nose, part of the eye, the entire cheek, two thirds of the lips and the forehead became highlighted by fluorescence whereas the rest of the head did not (Figure 20).

In the beginning, one of the hypotheses considered was that the left half could have been ill-preserved, with no cohesion with the rest of the sculpture, and because of that it might have received some sort of consolidation treatment that, when ageing, acquired a darker colour. Moreover, the existence of the apparent consolidant would also explain the irradiation under the UV light, although, as we will see later on, this was not the real cause.

To start the intervention, the least invasive method possible was used in order to remove the dark layer covering a large part of the piece. It consisted – as it had been done previously with the other sculptures – in applying deionized water first in the vapour phase and later with cellulose dressings. Since neither of these two techniques produced any results, it was verified that the surface deposits were not encrusted dust. Therefore, this sediment must have been some kind of resin that had darkened and deteriorated over the years.

Figura 24
Cap de Caracal·la. Detall de l'ull esquerra restaurat amb algun tipus de massilla
MAC Barcelona, n. 7583

Cabeza de Caracalla. Detall del ojo izquierdo restaurado con algún tipo de masilla
MAC Barcelona, n. 7583

Head of Caracalla. Detail of the left eye restored with some kind of putty
MAC Barcelona, n. 7583

24

25

Figura 25
Cap d'un filòsof
MAC Barcelona, n. 7573 Marbre de Paros, varietat Lichnites
0,37 x 0,21 x 0,25 m
Segona meitat del segle II dC

Cabeza de un filósofo
MAC Barcelona, n. 7573 Mármol de Paros, variedad Lichnites
0,37 x 0,21 x 0,25 m
Segunda mitad del siglo II d.C.

Head of a Philosopher
MAC Barcelona, n. 7573 Parian marble (Lichnites)
0,37 x 0,21 x 0,25 m
Second half of AD 2nd century

aquest sediment devia ser una resina enfosquida i deteriorada amb el pas del temps.

Després d'unes quantes proves es va optar per utilitzar un agent quelant com el bicarbonat d'amoni al 5 % en aigua desionitzada aplicat amb agar-agar (Figura 21). Es van descartar els apòsits amb fibra de cel·lulosa, ja que les proves fetes donaven com a resultat un grau de netedat irregular.

Suprimida aquesta capa gruixuda es van poder apreciar clarament taques d'òxid de ferro i una superfície marmòria amb un alt grau de descohesió granular, segurament a causa de la deshidratació del marbre, fet que també explicava les descamacions a la zona del coll (Figura 22). Probablement, aquest estat de desintegració va motivar, en un moment determinat, la protecció de la peça amb el recobriment esmentat anteriorment.

Conclosa aquesta fase es van fer fotografies de diverses zones de l'escultura a 50 i 200 augments, que van permetre observar amb claredat dos tipus diferents de superfícies. En el conjunt del cap es distingeix l'estructura de gra característica del marbre, excepte en la meitat esquerra de la cara, en què les imatges mostren una massa amorfa més pròpia dels morters. Amb això es va poder corroborar que aquesta part del rostre no és original sinó un afegit fet en una data

de óxido de hierro y una superficie marmórea con un alto grado de descohesión granular, seguramente debido a la deshidratación del mármol, lo que también daba explicación a las descamaciones a nivel del cuello (Figura 22). Probablemente, tal estado de desintegración motivó, en un momento determinado, la protección de la pieza con el recubrimiento anteriormente mencionado.

Concluida esta fase se tomaron fotografías de diversas zonas de la escultura a 50 y 200 aumentos, lo que permitió observar con claridad dos tipos diferentes de superficies. En el conjunto de la cabeza se distingue la estructura de grano característica del mármol, excepto en la mitad izquierda de la cara, donde las imágenes muestran una masa amorfa más propia de los morteros. Con ello se pudo corroborar que esta parte del rostro no es original sino un añadido realizado en una fecha desconocida con algún tipo de mortero y con el objetivo de rehacer los rasgos deteriorados del semblante. Aun así, una reintegración con mortero no explica la fluorescencia observada con la lámpara de Wood, salvo que se añadiera alguna resina a la masa, tal vez para darle más consistencia, práctica bastante habitual.

También se realizó una prueba con Rayos X en el CRBBC para intentar determinar hasta donde llegaba la pérdida del apéndice nasal. Los resultados fueron concluyentes puesto que se comprobó que toda la nariz había

After a few tests, it was decided to employ chelation – a 5 % solution of ammonium bicarbonate in deionized water – applied with agar-agar (Figure 21). The cellulose fibre dressings were dismissed because the tests performed showed varying degrees of cleaning.

Once this thick layer was removed, we could clearly notice some iron oxide marks and a marmoreal surface with a high-degree of granular decohesion, probably caused by marble dehydration, which would also explain the flaking around the neck (Figure 22). Such state of disintegration probably made it necessary, at a particular time, to protect the piece with the layer already mentioned.

After this phase, different areas of the sculpture were photographed with 50x and 200x enlargements, which clearly showed two different types of surface. The characteristic grain structure of the marble is easily distinguishable all around the head, except the left half of the face where the images show a formless mass more typical of mortars. The images have proved that this part of the face is not original – it was made posteriorly, at an unknown time, with some kind of mortar, with the aim of recreating the deteriorated features. Still, a mortar reintegration would not explain the fluorescence seen under

desconeguda amb algun tipus de morter i amb l'objectiu de refer els trets deteriorats del rostre. Tot i així, una reintegració amb morter no explica la fluorescència observada amb la llum de Wood, tret que s'afegís alguna resina a la massa, potser per donar-hi més consistència, pràctica bastant habitual.

També es va fer una prova amb rajos X en el CRBC per intentar determinar fins on arribava la pèrdua de l'apèndix nasal. Els resultats van ser concloents, ja que es va comprovar que tot el nas havia estat restituït, afegint-hi un pern metàl·lic d'unió a l'interior entre morter i marbre (Figura 23). En aquest no hi ha evidències de fissures, de la qual cosa s'infereix que el pern esmentat no està afectat per cap tipus de corrosió important que pugui perjudicar la peça a curt termini.

Aquesta no és l'única reintegració efectuada en el passat, ja que a les concavitats dels ulls, que devien estar bastant erosionats, se'ls va donar relleu per mitjà d'algun tipus de massilla que va anar adquirint un color groguenc a causa de l'envelliment (Figura 24). Encara que no és totalment segur, es pensa que aquesta intervenció i la de la meitat esquerra del rostre corresponen a moments diferents, ja que, sense haver-los analitzat, sembla que s'hi han utilitzat materials diferents.

Així mateix, a la part inferior del coll es va fer un orifici a fi d'inserir-hi un pern que subjectés la peça a una peanya, procediment habitual a molts museus fins fa poques dècades i actualment abandonat per massa intrusiu, si bé en general no ha tingut conseqüències, sempre que el metall no s'hagi rovellat. En aquesta peça, fins i tot sense oxidació, el pern ha provocat evidents fractures degudes a la considerable descohesió i deshidratació del marbre (Figura 22), que la converteixen en una escultura molt fràgil fins al punt que el coll no pot sostenir el pes del cap. Entre els fragments del coll també hi ha restes d'adhesius utilitzats en intervencions anteriors que no han estat efectives precisament per la descohesió granular esmentada.

sido restituida, añadiéndole un perno metálico de unión en su interior entre mortero y mármol (Figura 23). En éste no hay evidencias de fisuras de lo que se colige que dicho perno no está afectado por ningún tipo de corrosión importante que pudiera perjudicar a la pieza a corto plazo.

Ésta no es la única reintegración efectuada en el pasado puesto que a las concavidades de los ojos, que debían estar bastante erosionados, se les dio relieve por medio de algún tipo de masilla que fue adquiriendo un color amarillento debido al envejecimiento (Figura 24). Aunque no es totalmente seguro, se piensa que esta intervención y la de la mitad izquierda del rostro corresponden a momentos diferentes, ya que, a falta de haberlos analizado, parece que se han utilizado materiales distintos.

Asimismo en la parte inferior del cuello se le practicó un orificio con el fin de insertar un perno que sujetara la pieza a una peana, procedimiento habitual en muchos museos hasta hace pocas décadas y actualmente abandonado por resultar demasiado intrusivo, si bien, en general no ha tenido mayores consecuencias siempre que el metal no se haya oxidado. En esta pieza, incluso sin oxidación, el perno ha provocado evidentes fracturas debidas a la considerable descohesión y deshidratación del mármol (Figura 22) que la convierten en una escultura muy frágil hasta el punto que el cuello no puede sostener el peso de la cabeza. Entre los fragmentos del cuello también hay restos de adhesivos utilizados en intervenciones anteriores que no han sido efectivas debido precisamente a dicha descohesión granular.

En conclusión, se puede afirmar que buena parte de las patologías de las que se ha hablado, como la descohesión granular superficial e interna, la deshidratación o las manchas producidas por óxido de hierro, son debidas a procesos postdeposicionales producidos en el contexto de un yacimiento arqueológico y son coherentes con un nivel de destrucción provocado por un incendio.

Varias piezas de la colección de Raixa estuvieron sepultadas en un medio afectado por el fuego y, de modo similar a esta cabeza, presentan alteraciones cromáticas debido a

Wood's light, unless some sort of resin was added to the mass, perhaps to improve its consistency, which was, in fact, a quite usual practice.

An X-ray test in the CRBBC was also performed in order to determine how much of the original nasal appendix had been lost. The results were conclusive as it turned out that the entire nose had been replaced by attaching a joining metallic bolt in its interior, between the mortar and the marble (Figure 23). Since there is no evidence of fissures, it can be inferred that no important corrosions have affected the bolt, which otherwise could have been damaging to the piece in the short run.

This is not the only reintegration executed in the past, given that the cavities of the eyes, which must have been quite eroded, were refilled with some sort of putty that acquired a yellowish tone due to the ageing process (Figure 24). It is thought that both this procedure and the one applied to the left half of the face were carried out at different stages, since it appears that different materials were used. Nevertheless, as no analyses have been made, it remains only a supposition.

Moreover, a hole was made on the lower area of the neck in order to insert a bolt that would attach the piece to a plinth. This was a usual procedure in a lot of museums until a few decades ago, but recently it has been abandoned for being considered too intrusive. In general, however, it did not cause any major consequences as long as the metal was not oxidized. In this piece, even without any trace of oxidation, the bolt has produced obvious fractures due to the considerable decohesion and dehydration of the marble (Figure 22), which has made the sculpture very fragile to such a degree that the neck can no longer sustain the weight of the head. Among the fragments of the neck there are remains of additives used in former interventions that turned out unsuccessful due precisely to that granular decohesion.

En conclusió, es pot afirmar que bona part de les patologies de les quals s'ha parlat, com la descohesió granular superficial i interna, la deshidratació o les taques produïdes per òxid de ferro, són degudes a processos postdeposicionals produïts en el context d'un jaciment arqueològic i són coherents amb un nivell de destrucció provocat per un incendi.

Diverses peces de la col·lecció de Raixa van estar sepultades en un medi afectat pel foc i, de manera similar a aquest cap, presenten alteracions cromàtiques a causa de les altes temperatures a què van ser sotmeses durant aquest episodi de ruïna. Se les ha relacionat amb els treballs arqueològics que Despuig va iniciar a la *villa* lacial d'Aricia el 1789, ja que es tenen notícies que en aquest lloc es va exhumar el conjunt d'escultures més destacat de les excavacions del cardenal. Per aquesta raó es considera molt probable que aquest retrat formés part del conjunt esmentat, no sols pel fet de pertànyer a la col·lecció del promotor d'aquestes excavacions, sinó també pel nivell de qualitat que comparteix amb la majoria de les obres que la componen.

La resta de patologies detectades són conseqüència de l'envelliment de diverses intervencions fetes en el passat per a la restauració i la conservació d'aquest retrat. Aquestes reintegracions no es corresponen amb els criteris de conservació i restauració actuals, però es va decidir no eliminar-les perquè formen part de la història de la peça i no constitueixen un problema de conservació.

Gràcies als resultats d'aquestes anàlisis s'ha pogut comprovar que tant el morter com els pegats de massilla van contribuir a modificar l'aspecte original d'aquest retrat, el mal estat de conservació del qual ja alterava la qualitat de la talla i l'acabat originals de la superfície del marbre. Després de la neteja es va veure amb claredat part del bigoti característic de Caracal·la i es va confirmar que el desgast a la superfície dels cabells havia provocat la pèrdua de l'estriat

las altas temperaturas a las que fueron sometidas durante este episodio de ruina. Se las ha relacionado con los trabajos arqueológios que Despuig inició en la *villa* lacial de Ariccia en 1789, puesto que se tienen noticias de que en este lugar se exhumó el conjunto de esculturas más sobresaliente de las excavaciones del cardenal. Por esta razón se considera muy probable que este retrato formara parte de dicho conjunto, no solo por haber pertenecido a la colección del promotor de estas excavaciones, sino también por el nivel de calidad que comparte con la mayoría de las obras que la componen.

El resto de las patologías detectadas es debido al envejecimiento de diversas intervenciones realizadas en el pasado para la restauración y conservación de este retrato. Estas reintegraciones no se corresponden con los criterios de conservación-restauración actuales pero se decidió no eliminarlas puesto que forman parte de la historia de la pieza y no constituyen un problema de conservación.

Gracias a los resultados de estos análisis se ha podido comprobar que tanto el mortero, como los parches de masilla contribuyeron a modificar el aspecto original de este retrato cuyo mal estado de conservación ya alteraba la calidad de la labra y acabado originales de la superficie del mármol. Tras la limpieza se ve con claridad parte del bigote característico de Caracalla y se confirmó que el desgaste en la superficie del cabello había provocado la pérdida del estriado que modelaba los rizos del que quedan algunos restos en los bucles de la sien derecha. Se constató que el mortero cohesionante tapa las habituales arrugas de este emperador en la frente y suaviza las típicas incisiones diagonales que parten de cada cavidad nasal.

En resumen, se puede afirmar que los trabajos de restauración-conservación de este retrato han proporcionado la certeza de que se trata de una obra original romana, una réplica del tipo de retrato de soberano único de Caracalla, el primero que se acuñó tras el asesinato de Geta hacia el 212-217 d C. En ella se revela una obra de muy buena calidad, comparable a los ejemplares más representativos de

In conclusion, it can be stated that many of the pathologies described above, such as the surface and internal granular decohesion, the dehydration or the spots made by iron oxide, have been brought about by post-depositional processes produced in a context of an archaeological site, and they are equivalent to a degree of destruction caused by a fire.

Various other pieces of the Raixa collection were buried in an environment affected by a fire and show chromatic alterations, similar to the ones found on this head, produced by the effect of high temperatures they were exposed to. They have been related to the archaeological works that Despuig started in the Villa Ariccia of the Lazio region in 1789, since there are reports saying that this was the place where the most outstanding group of sculptures from the cardinal's excavations was exhumed. For this reason, this portrait is likely to be part of the same group – not only because it belonged to the collection of the promoter of these excavations but also because it shows the same quality as the majority of the pieces in the collection.

The rest of the pathologies detected have been caused by the ageing process of the different interventions carried out in the past, related to the restoration and conservation of the portrait. These reintegrations do not meet the current restoration-conservation criteria; nevertheless, it was decided not to remove them as they are part of the history of the piece and do not pose any problems for its conservation.

Through the results of these analyses it has been proved that both the mortar and the putty patches have contributed to modifying the original look of this portrait. Besides, its poor state of conservation was already altering the quality of the sculpting and the original finishing of the marble surface. After the process of cleaning, one part of the characteristic Caracalla's moustache is now clearly visible. It has also been confirmed that the erosion of the surface of the hair has caused the loss of the grooves that

que modelava els rínxols, del qual queden algunes restes als bucles de la templa dreta. Es va constatar que el morter cohesionant tapava les arrugues habituals d'aquest emperador al front i suavitzava les típiques incisions diagonals que sortien de cada cavitat nasal.

En resum, es pot afirmar que els treballs de restauració i conservació d'aquest retrat han proporcionat la certesa que es tracta d'una obra original romana, una rèplica del tipus de retrat de sobirà únic de Caracal·la, el primer que es va crear després de l'assassinat de Geta cap al 212-217 dC. Es revela com una obra de molt bona qualitat, comparable als exemplars més representatius d'aquest model, avui conservats als Museus Capitolins (núm. inv. 464 i 2310), al Museu Nacional Romà (núm. inv. R266), a la Ny Carlsberg Glyptotek (núm. inv. 2028) i al Museu del Louvre (núm. inv. Ma 1106). Alhora se sosté la possibilitat que procedeixi de l'entorn arqueològic itàlic de la *villa* d'Aricia.

L'altre retrat que Ròmul Bosch i Catarineu va adquirir de la col·lecció del cardenal Despuig presenta trets característics de la iconografia del filòsof (Figura 25). Són indicis clars, en aquest sentit, la combinació en el mateix cap d'una barba abundant amb un pentinat a base de flocs de cabells curts en forma de falç, ben adherits al cap, que accentuen la forma del crani. Tanmateix, la identificació amb un filòsof concret és problemàtica, en part a causa d'una reintegració anterior que denota que es va modificar una porció important dels trets originals del rostre. El segment en forma de T que s'inicia en ambdues celles i que acaba sota del nas és fruit d'una restauració moderna, possiblement feta a partir de ben entrat el segle XVIII, jutjant per l'execució superficial de formes i volums. Aquesta secció es va treballar a part en un marbre blanc d'aspecte molt semblant al de la resta del cap i per a la inserció es van utilitzar tècniques com la llima, que van afectar les parts originals limítrofes amb l'agregada, especialment les celles i les cavitats oculars. El bigoti, la boca, l'orella esquerra i un

este modelo, hoy conservados en los Museos Capitolinos (nºs Inv. 464 y 2310), el Museo Nazionale Romano (nº Inv. R266), la Ny Carlsberg Glyptotek (nº Inv. 2028) y el Museo del Louvre (nº Inv. Ma 1106). Al mismo tiempo se sostiene la posibilidad de que proceda del entorno arqueológico itálico de la *villa* de *Aricia*.

El otro retrato que Ròmul Bosch i Catarineu adquirió de la colección del Cardenal Despuig presenta rasgos característicos de la iconografía del filósofo (Figura 25). Son indicios claros en este sentido la combinación en la misma cabeza de una barba abundante con un peinado a base de mechones cortos en forma de hoz, bien adheridos a la cabeza, que acentúan la forma del cráneo. Sin embargo, su identificación con un filósofo concreto es problemática, debido en parte a una reintegración anterior que denota que se modificó una porción importante de los rasgos originales del rostro. El segmento en forma de T que se inicia en ambas cejas y que acaba debajo de la nariz es fruto de una restauración moderna, posiblemente realizada a partir de bien entrado el siglo XVIII, a juzgar por la ejecución superficial de formas y volúmenes. Esta sección se trabajó aparte en un mármol blanco de aspecto muy parecido al del resto de la cabeza y para su inserción se utilizaron técnicas como la lija, que afectaron las partes originales colindantes con la agregada, resultando muy modificadas las cejas y las cavidades oculares. El bigote, la boca, la oreja izquierda y un fragmento de los rizos del lado izquierdo de la barba son añadidos modernos de otro material, elaborados en la misma época o más tarde.

La parte antigua de esta cabeza tiene paralelos en diversos retratos de filósofos y oradores creados en los siglos III y II aC, especialmente en las imágenes de Metrodoro, Hipérides, Zenón y Carnéades. Su comparación con varias efigies de Metrodoro permite reconocer manifiestas similitudes en la estructura alargada del rostro, el saliente de los pómulos y el modo en que patillas y barba delimitan las mejillas. En cambio, los mechones de la barba del ejemplar de Barcelona no reproducen los anchos bucles movidos en sentido horizontal presentes en las barbas de este pen-

modelled the curls, remains of which are still noticeable on the ringlets over the right temple. It has been verified that the cohesive mortar covers the wrinkles usually found on the forehead of this emperor, and also softens the typical diagonal incisions parting from each of the nasal cavities.

To sum up, it can be stated that the works of restoration-conservation carried out on this portrait have proved that it is an original Roman piece, a replica of the type of Caracalla emperor's portraits, the first one that was coined after Geta's murder around 212-217 BC. It is a piece of high quality, similar to other more representative examples of this model, which are nowadays kept in the Capitoline Museums (nºs Inv. 464 y 2310), the National Roman Museum (nº Inv. R266), the Ny Carlsberg Glyptotek (nº Inv. 2028) and Louvre Museum (nº Inv. Ma 1106). Additionally, the possibility that it could come from the archaeological site of the Villa *Aricia* has not been ruled out.

The other portrait acquired by Ròmul Bosch i Catarineu from the collection of cardinal Despuig, shows typical features related to the philosopher's iconography (Figure 25). The clear evidence would be the combination, on the same head, of a thick beard and a hairstyle consisting of short, sickle-shaped locks adhered to the head, emphasising the shape of the skull. However, it is difficult to identify a specific philosopher due to a previous reintegration that seems to have modified an important part of the original features of the face. The T-shaped segment parting from the eyebrows and finishing under the nose is a result of a modern restoration, carried out probably well into the 18th century, judging by the superficial execution of shapes and volumes. This part was made separately in white marble very similar to the one of the head. In order to insert it such techniques as sanding were applied, affecting the original adjacent areas, being especially modified the eyebrows and the eyes cavities. The moustache, the mouth, the left ear and a part of the curls of the left side

fragment dels rínxols del costat esquerre de la barba són afegits moderns d'un altre material, elaborats en la mateixa època o més tard.

La part antiga d'aquest cap té paral·lelismes amb diversos retrats de filòsofs i oradors creats en els segles III i II aC, especialment amb les imatges de Metròdor, Hipèrides, Zenó i Carnèades. La seva comparació amb diverses efígies de Metròdor permet reconèixer similituds manifestes en l'estructura allargada del rostre, el sortint dels pòmuls i la manera en què patilles i barba delimiten les galtes. En canvi, els flocs de la barba de l'exemplar de Barcelona no reprodueixen els amples bucles moguts en sentit horitzontal presents a les barbes d'aquest pensador epicuri i els cabells del seu cap s'enganxen molt més al crani. Aquesta peça també s'acosta als retrats d'Hipérides i Zenó, amb els quals comparteix el rostre de contorn allargat i ovoide i la manera de distribuir els cabells. No obstant això, se'n diferencia per la contextura de la barba, configurada a base de cabells llisos i llargs en el cas del mestre de Cítion i a partir de flocs de cabells en forma de falç molt compactes i superficials als exemplars d'Hipèrides. En relació amb els retrats de Carnèades, aquest cap mostra un arranjament similar dels flocs de cabells, en forma de falç i enganxats al crani, i de la barba, poblada, amb bucles moguts i més aviat curta, però no s'hi reflecteix l'expressió d'aquest filòsof i orador cirenaic. Es constata, per tant, que aquest retrat no coincideix totalment amb cap dels seus equivalents tipològics més ajustats, sinó només en detalls particulars amb uns o altres, fet que ha portat a la conclusió que no és una còpia de cap dels personatges al·ludits, sinó la imatge d'un filòsof a l'estil dels pensadors d'aquesta època hel·lenística.wSi en la talla del rostre i els cabells es pot intuir que es va partir d'un o diversos originals grecs d'entre els segles III i II aC, a la barba, en canvi, es percep un estil pròpiament romà que, de perfil, s'acosta a la distribució dels rínxols de la barba dels retrats públics i privats de l'època d'Antoní Pius i, de cara, a les barbes més plenes i treballades amb el trepant

sador epicúreo y el pelo de su cabeza se pega mucho más al cráneo. Esta pieza también se aproxima a los retratos de Hipérides y Zenón; con ellos comparte el rostro de contorno alargado y ovoide y la manera de distribuir el cabello. No obstante, se diferencia de ellos por la contextura de la barba, configurada a base de cabellos lacios y largos en el caso del maestro de Citio y a partir de mechones en forma de hoz muy compactos y superficiales en los ejemplares de Hipérides. En relación a los retratos de Carnéades, ésta cabeza muestra un arreglo similar de los mechones en forma de hoz del pelo y su disposición pegada al cráneo, la barba semejantemente poblada, con bucles movidos y más bien corta, pero no se ve reflejada la expresión de este filósofo y orador cirenaico. Se constata, por tanto, que este retrato no coincide totalmente con ninguno de sus paralelos tipológicos más ajustados, sino solo en detalles particulares con unos u otros, lo que ha llevado a la conclusión de que no es una copia de ninguno de los personajes aludidos, sino la imagen de un filósofo al estilo de los pensadores de esta época helenística.

Si en la labra del rostro y el cabello se puede intuir que se partió de uno o varios originales griegos de entre los siglos III y II a C, en la barba, en cambio, se denota un estilo propiamente romano que en su perfil se aproxima a la distribución de los rizos de la barba de los retratos públicos y privados de la época de Antonino Pío y de frente a las barbas más llenas y trepanadas de los últimos antoninos y los primeros severos. Por esta razón, la factura de esta testa se sitúa en la segunda mitad del siglo II d C. Por esta cronología no se excluye la posibilidad de que se trate de un romano culto retratado con rasgos de filósofo, aunque por el trato impersonal de rostro y cabello es más probable que reproduzca la imagen de un filósofo.

El análisis petrográfico de su material pétreo ha determinado que se realizó en mármol de Paros Lichnites, una variedad subterránea de grano fino explotada principalmente en la Antigüedad, que fue muy apreciada por los escultores griegos y romanos por su compacta textura. Por sí solo, este dato no es determinante de la factura antigua

of the beard were made of a different material and were added in the same time or later.

The ancient part of this head bears similarities to various portraits of philosophers and orators created during the 3rd and 2nd centuries BC, especially to the effigies of Metrodorus, Hypereides, Zeno and Carneades. If we compare it with some effigies of Metrodorus, we will easily notice many similarities such as: a long structure of the face, high cheekbones and the way the sideburns and beard outline the cheeks. On the contrary, the locks of the beard from the piece of Barcelona do not reproduce the wide ringlets moving in a horizontal direction that usually appear on the beards of this Epicurean thinker, what is more, the hair on his head is more adhered to the skull. This piece also resembles the portraits of Hypereides and Zeno; they share the long, ovoid face and the way the hair is distributed. On the other hand, it differs from them in the contexture of the beard: long straight hair shapes the beard of the master of Citium whereas compact, superficial, sickle-shaped locks are found in the sculptures of Hypereides. In relation to the portraits of Carneades, this head shows a similar arrangement of the sickle-shaped locks of hair adhered to the skull; it has the same thick, rather short beard with hectic ringlets. The facial expression of this Cyrenaic philosopher and orator has, however, not been reflected. It is confirmed then that this portrait does not coincide totally with any of its typological parallels. It only shares some specific details with some of them, which leads to the conclusion that it is not a copy of any of the mentioned characters but the image of a philosopher made in the manner of the Hellenistic philosophers.

If the sculpting of the face and the hair suggests that the piece was inspired by one or various Greek originals from the 3rd and 2nd centuries BC, the beard (figs. 9, 11-12), on the other hand, indicates a clearly Roman style. Its profile resembles the distribution of the beard curls typical of the public and private portraits of Antonino Pio's pe-

dels últims Antonins i els primers Severs. Per aquesta raó, la factura d'aquesta testa se situa a la segona meitat del segle II dC. Per aquesta cronologia no s'exclou la possibilitat que es tracti d'un romà culte retratat amb trets de filòsof, encara que pel tracte impersonal de rostre i cabells és més probable que reprodueixi la imatge d'un filòsof.

L'anàlisi petrogràfica del material petri del retrat ha determinat que es va esculpir en marbre de Paros Lichnites, una varietat subterrània de gra fi explotada principalment en l'Antiguitat, que va ser molt apreciada pels escultors grecs i romans per la seva textura compacta. Per si sola, aquesta dada no és determinant de la factura antiga de la part original d'aquesta peça, ja que l'afany col·leccionista de l'edat moderna va impulsar la reutilització de blocs de marbre antics i la reelaboració d'escultures clàssiques. No obstant això, atesa la poca difusió d'aquesta varietat en comparació amb els marbres més utilitzats en la producció de l'art romà, aquesta dada corrobora els resultats obtinguts a través de l'estudi estilístic i iconogràfic d'aquest retrat, i alerta de la bona qualitat que el devia caracteritzar en l'estat original.

de la parte original de esta pieza, puesto que el afán coleccionista de la Edad Moderna impulsó la reutilización de bloques de mármol antiguos y la reelaboración de esculturas clásicas. No obstante, atendiendo a la poca difusión de esta variedad en comparación con los mármoles más usados en la producción del arte romano, este dato corrobora los resultados obtenidos a través del estudio estilístico e iconográfico de este retrato, así como alerta de la buena calidad que lo debió caracterizar en su estado original.

riod, meanwhile, the front side reminds of the thicker and more trepanned beards of the late *Nerva-Antonine* and *Severan* era. For this reason, the execution of this head dates back to the second half of the 2nd century AD. The possibility of the head reproducing a cultured Roman endowed with traits of a philosopher cannot be ruled out. Taking into account the impersonal treatment of the face and the hair, it is more likely, however, to reproduce the image of a philosopher.

The petrographic analysis has determined that the piece was made from *Paros Lichnites* marble, a subterranean fine-grained variety exploited mainly in Antiquity and very appreciated by the Greek and Roman sculptors because of its compact texture. This fact would not be enough by itself to define the ancient execution of the original part of this piece, since the Modern Age's interest in collecting prompted the reuse of ancient marble blocks and the rework of classical sculptures. Nevertheless, because of the little dissemination of this variety in comparison to other, more common, types of marbles used in the production of the Roman art, this data confirms the results obtained through the stylistic and iconographic study of this portrait, as well as points to the high quality that the piece must have shown in its original state.

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Museu d'Arqueologia
de Catalunya

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona