

Glíptica

*Camafeos y entalles de la
Universitat de València*







Glíptica

Camafeos y entalles de la Universitat de València



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Vicerektorat de Cultura

ENERO - ABRIL 2001

RECTOR DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
PEDRO RUIZ TORRES

VICERRECTOR DE CULTURA
JULI PERETÓ I MAGRANER

GERENTE DE LA FUNDACIÓN GENERAL DE LA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
ALEJANDRO MAÑES MARTÍNEZ

PRESIDENTE DE BANCAJA
JULIO DE MIGUEL AYNAT

GLÍPTICA. *Camaféos y entalles de la Universitat de València*

EXPOSICIÓN REALIZADA EN LA SALA THESAURUS, LA NAU · UNIVERSITAT DE VALÈNCIA ·
ENERO-ABRIL DE 2001

Comisarios de la exposición

Daniel Benito Goerlich
Norberto Piqueras Sánchez

Asistencia al comisariado

Pilar Pérez

Diseño del montaje

Carles Guri
Carolina Casajuana con Oriol Gili

Montaje, diseño gráfico e instalación de obra

Croquis. Dissenys, Muntatges i Realitzacions, S. A.

CATÁLOGO

Dirección

Daniel Benito Goerlich y Norberto Piqueras Sánchez

Textos

Carmen Alfaro, Luis Ochando, Rosa Moreno,
Susana Vilaplana, Rosa Elena Ríos, Pilar Pedraza, Martí Domínguez

Fichas catalográficas:

M.^a Cruz Cabezas, Carmen Rodrigo, M.^a Pía Catalá, Ascensión Lluch

Análisis gemológico de entalles y camaféos

Luis Ochando y Rosa Moreno

Traducciones y corrección lingüística

Antoni Lluch

Fotografías

Juan García (camaféos, entalles, manuscritos, minerales),
Juan Carlos Tormo (impresos), Gil Carles (macrofotografías pág. 26)

Diseño y maquetación

Pau Lagunas

Fotomecánica e impresión

La Imprenta, Comunicación Gráfica, SL

QUEREMOS AGRADECER LA COLABORACIÓN DE LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES:

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia,
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Arxiu Universitari de la Universitat de València, Biblioteca Històrica de la Universitat de València.

La exposición "Glíptica: Camaféos y entalles de la Universitat de València" y este catálogo han sido patrocinados por Bancaja.

Toda la infraestructura expositiva ha sido cedida por el CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

ÍNDICE

PRESENTACIONES

ESTUDIOS:

- Pág. 17 **LA COLECCIÓN GLÍPTICA DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**
CARMEN ALFARO. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
- Pág. 49 **ESTUDIO GEMOLÓGICO DE LA COLECCIÓN DE
ENTALLES Y CAMAFEOS DE LA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**
LUIS OCHANDO Y ROSA MORENO. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
- Pág. 77 **CAMAFEOS PINTADOS**
SUSANA VILAPLANA Y ROSA RÍOS

RELATOS:

- Pág. 93 ***MADAMINA, IL CATALOGO È QUESTO...***
UNA INTERPRETACIÓN DE LA MANÍA COLECCIONISTA
MARTÍ DOMÍNGUEZ. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
- Pág. 107 **PIEZAS SIN ENGARGE**
PILAR PEDRAZA. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
- Pág. 123 **OBRAS EN EXPOSICIÓN**
- Pág. 227 **ANÁLISIS GEMOLÓGICO**

Una de las principales líneas de actuación del programa Cinc Segles es el estudio y la difusión del patrimonio universitario. El proyecto *Thesaurus*, en sus diferentes facetas –catalogaciones, exposiciones, publicaciones– representa uno de los esfuerzos más logrados en este ámbito. Los profesores Daniel Benito y Manuel Costa han coordinado las diversas fases de catalogación del patrimonio histórico-artístico y naturalístico, respectivamente, que se encuentran ya en un estado de progreso muy avanzado y que, con la ayuda de un moderno programa informático de gestión, podrán estar a disposición de la comunidad científica internacional en un plazo muy breve. Por otra parte, durante el año central de la celebración del quinto centenario, el curso 1999-2000, vio la luz el libro *Tesoros de la Universitat de València*, donde algunos de los mejores de nuestros especialistas analizaban las riquezas patrimoniales universitarias, desde los códices medievales hasta las colecciones botánicas vivas.

Respecto a las exposiciones *Thesaurus* realizadas hasta ahora, todas ellas han sido un excelente escaparate de algunas de las joyas patrimoniales que conserva la Universitat de València. *Cel i Terra. El arte de los cartógrafos en la Universitat de València* (1997), nos brindó el esplendor de dos piezas singulares, un globo terráqueo y otro celeste, producidos en el setecientos, que fueron el complemento excepcional del *Atlas Maior* de Blaeu recientemente restaurado. *Espills de Justícia* (1998) presentó dos lienzos barrocos restaurados, y se recreó en su alambicada significación iconográfica, mientras que *Sapientia aedificavit. Una biografía del Estudi General de la Universitat de València* (1999), nos presentó de forma espléndida la evolución arquitectónica de la sede histórica de la calle de la Nave coincidiendo con la reapertura del edificio recuperado como biblioteca histórica y centro cultural universitario.

La exposición que presentamos ahora, *Glíptica: Camafeos y entalles de la Universitat de València*, pone al alcance del público la colección glíptica que pertenece a la Universitat de València desde el legado de José Narciso Aparici, coleccionista de los objetos más diversos y que supo reunir, prácticamente de forma obsesiva, una serie de piezas singulares que representan personajes mitológicos. Los casi cien elementos de la colección de camafeos y entalles de la Universitat de València presentan una notable diversidad histórica. Encontramos desde numerosas piezas romanas de gran calidad hasta ejemplos muy remarcables de grabadores italianos del XIX. Los camafeos representan muy bien las tendencias estéticas y las técnicas de los siglos XVI y XVIII, aunque el grupo fundamental de entalles corresponde a la Antigüedad. Hay que mencionar la representación de los dioses y héroes de la mitología clásica. Desde el punto de vista material,

la colección glíptica Aparici consta de piezas hechas de piedras semipreciosas como, en el grupo del cuarzo, las amatistas, calcedonias, cornalinas, sardas, plamas, ágatas, jaspes u ónices, junto a otras piezas de oro y pirita.

Los comisarios de la exposición, Daniel Benito y Norberto Piqueras, han tenido el acierto de resaltar el mensaje de las piezas que configuran esta singular colección universitaria mostrándonos, además, códices renacentistas y monedas, estableciendo así un diálogo entre las diversas colecciones –glíptica, numismática y bibliográfica– que se recrea en los diferentes motivos iconográficos y simbólicos y en los significados e ideas que pretenden propagar. La exposición quiere ser también un sencillo homenaje al mecenas, en este caso José Narciso Aparici, que generosamente donó su colección glíptica a la universidad donde había estudiado. Homenajeamos así la labor entusiasta de un valenciano que consiguió reunir unas joyas que, independientemente de su valor real, representan un conjunto de elementos temáticamente rico que nos sugiere un apasionante viaje por veintidós siglos de un refinamiento y una sublimación iconográfica heredera de la cultura clásica. Ojalá que su ejemplo de desprendimiento y altruismo, así como el de otras personas que a lo largo de la historia han ido enriqueciendo el patrimonio universitario con sus donaciones numismáticas, bibliográficas o pictóricas, sea un modelo para los ciudadanos actuales que vivimos en una sociedad que promueve tanto el individualismo y donde la filantropía parece pasada de moda.

Sólo nos queda hacer constar nuestro agradecimiento a los comisarios de la exposición por su dedicación abnegada, así como al resto de personas que han ayudado de una manera o de otra a hacer posible esta espléndida muestra y el magnífico libro que la acompaña. No podemos dejar de mencionar la colaboración desinteresada del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) en la cesión de todo el montaje que nos ha permitido realzar las piezas expuestas, y agradecer el patrocinio de Bancaja al programa **Thesaurus**, uno de los proyectos más emblemáticos de la celebración de nuestros quinientos años de historia.

Pedro Ruiz Torres
RECTOR
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Juli Pereto i Magraner
VICERECTOR DE CULTURA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Bancaja ha colaborado muy activamente en diversas iniciativas que han tenido por objeto conmemorar con la mayor dignidad el quinto centenario de la fundación de la Universitat de València-Estudi General, no con una visión nostálgica, sino con una perspectiva de futuro. Y lo hemos hecho de la misma manera y con el mismo propósito que nos lleva a participar de forma continuada en diversos proyectos que impulsan la actividad docente e investigadora de un centro tan significativo en el progreso académico de la Comunidad Valenciana.

Por todo ello, representa una nueva satisfacción prestar la cooperación de Bancaja a la muestra "Glíptica: camafeos y entalles de la Universitat de València", destinada a exhibir una parte muy destacada del importante tesoro artístico y documental conservado por esta institución universitaria y que es el resultado de una antigua donación, ahora estructurada y presentada con criterios actuales por los especialistas Daniel Benito Goerlich y Norberto Piqueras Sánchez.

Estamos convencidos de que la muestra ha de ser un auténtico descubrimiento para todas las personas que la visiten, por dos factores principales. De un lado, porque incluye un conjunto de piezas prácticamente desconocidas por el gran público. De otro, porque es una magnífica introducción –con voluntad didáctica muy clara– para ayudar a comprender el sentido de una práctica artística cargada de historia y de simbolismos, en las más diversas épocas y latitudes, pero igualmente poco conocida y apreciada en todo su valor.

Bancaja proporciona así una nueva aportación a la difusión de la cultura, cumpliendo uno de los objetivos primordiales de nuestra entidad y, como siempre, colaborando con las propuestas de las instituciones punteras de nuestra área de actuación.

Julio de Miguel Aynat
PRESIDENTE DE BANCAJA

Camafeos, entalles mágicos, amuletos, objetos de rara belleza, monedas e impresos antiguos y valiosos manuscritos iluminados componen esta exposición que, como las anteriores del proyecto Thesaurus, intentan acercar al ciudadano las ricas colecciones que componen el patrimonio cultural de nuestra universidad. Un patrimonio que ha sobrevivido a terribles avatares y también, muchas veces, al olvido y a la dejadez, pero que gracias a la constancia y al esfuerzo, alguna vez heroico, de los universitarios que nos precedieron, ha sido preservado de la rapiña y destrucción. El resultado de su esfuerzo nos ha sido legado.

Este patrimonio, en su importante magnitud y alta calidad, ha podido ser reunido a lo largo de los siglos no sólo por iniciativa de la institución académica, sino especialmente por los valiosos legados de muchos generosos donantes que en ella estudiaron o ejercieron su función docente u otras labores, de tantos benefactores que escogieron esta universidad como heredera universal de sus bienes, objeto de su trabajo ilusionado y sus desvelos. Nombres ilustres como el rector Vicente Blasco, Mariano Liñán, el doctor Peset, Pilar Gómez, Rafael Oloriz, José M^a Moles, Carlos Pastor y tantos otros a quienes hoy la Universitat debe un merecido homenaje.

También la colección glíptica, de piedras grabadas, camafeos y entalles, llegó a esta casa por la donación efectuada por José Narciso Aparici, que se graduó en Leyes y Filosofía en la Universitat a finales del siglo XVIII. Dedicó un gran esfuerzo y buena parte de su vida a reunir esta colección de valiosas piezas en un ambiente de exacerbado coleccionismo. Como otros muchos coleccionistas, tuvo al fin que plantearse la problemática perduración de su esfuerzo dado lo efímero e inseguro de las cosas humanas. Consciente del alto valor de su colección, pero también de la fragilidad de la misma, de su posible dispersión, a su muerte quiso asegurar su permanencia y aprecio, nombrando para ello, en 1844, heredera a la institución que mejor podía asumir el papel de su conservación, su universidad. Sólo unos pocos estudiosos la han podido contemplar en estos años, su existencia era desconocida por la mayor parte de los universitarios. Era por tanto necesario darla a conocer y, por ello, dentro del proyecto Thesaurus, programa de promoción, estudio y difusión del patrimonio cultural universitario asumido por la Universitat de València con motivo de los actos conmemorativos "Cinc Segles", esta cuarta exposición, "Glíptica: camafeos y entalles de la Universitat de València", tiene por objeto central la presentación pública de la colección glíptica Aparici.

La glíptica es el arte de hacer incisión, de grabar, sobre piedras duras. En la terminología arqueológica, el término se emplea para designar la labor de talla sobre piedras preciosas o semipreciosas,

con independencia de que su grabado sea en hueco (entalles) o en bajorrelieve (camafeos). Ya los griegos distinguían entre la *diaglífica*, lo que sería el grabado en hueco, es decir, el entalle, y la *anaglífica*, consistente en el proceso inverso, el grabado o esculpido en bajorrelieve, el camafeo.

La exposición "Glífica: camafeos y entalles de la Universitat de València" se estructura en ocho secciones. Las seis primeras, "Animalia (híbridos y monstruos)", "Natura divina (dioses y héroes)", "Potestas (emblemática y poder)", "Arcana (sellos mágicos, amuletos y talismanes)", "Erótica" y "Humana figura (retratos)", presentan la colección Aparici a partir del análisis del amplio repertorio temático e iconográfico representado en las piedras. La séptima sección, "Camafeos pintados", presenta una selección de códices miniados renacentistas, pertenecientes a la Universitat de València, en cuyas miniaturas se subraya la presencia reiterada de estas piezas glíficas, que parecen trasladarse de soporte artístico. Por último, la sección "Aparici, coleccionista y donante" rinde memoria al universitario que configuró y donó la colección a la Universitat.

Hemos intentado destacar la dependencia entre glífica y numismática con respecto a su repertorio figurativo, así como su extensión y reciprocidad en impresos y manuscritos. Es habitual que los temas difundidos en las acuñaciones monetales los encontremos simultáneamente en versiones glíficas, entalles y camafeos. Esto se observa especialmente cuando se trata de motivos simbólicos creados con evidente finalidad política y al servicio de la difusión de una idea concreta que se quiere propagar. La Universitat de València conserva una excelente colección numismática, especialmente de moneda romana, que nos ha permitido establecer este tipo de contagios temáticos y extensiones iconográficas. Por esta razón, presentamos también en esta muestra cuarenta piezas numismáticas cuyas versiones de divinidades, alegorías, emperadores o símbolos de poder, paralelamente, aparecen en nuestras piezas glíficas.

Además, también se expone una serie de impresos del siglo XVI al XVIII procedentes de diferentes bibliotecas valencianas. Algunos de ellos se convirtieron en auténticos repertorios visuales, a través de sus grabados, de las diferentes variantes formales y compositivas de las piezas glíficas y numismáticas, y otros en auténticos tratados de piedras preciosas donde se analizan sus virtudes y propiedades, así como los modos de tallar la piedra, los secretos de la glífica. Especialmente destacable es, en este sentido, el impreso *Recueil de Pierres Gravées Antiques*, publicado en París en 1732 por P. J. Mariette, perteneciente al fondo histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, y que se constituye en un repertorio excepcional de composiciones glíficas que en su día utilizaron los estudiantes académicos para adentrarse en el aprendizaje de la glífica.

Un conocimiento más completo del pasado depende no sólo de la información literaria que nos han legado los pensadores y escritores o de las ruinas de las ciudades antiguas y de los ambiciosos proyectos arquitectónicos, sino también de aquellos objetos de la vida cotidiana que las sociedades del pasado guardaban en sus templos o utilizaban para su adorno personal o como amuletos y talismanes con valores apotropaicos, profilácticos. Los entalles y camafeos de la Universitat, que ahora presentamos, constituyen una parte entrañable, exquisita, bella, de estos objetos menores que, a su vez, nos aporta una inmensa información de la cultura que los produjo.

La colección Aparici presenta una diversificación histórica considerable. El largo tramo histórico que incluye nos permite una aproximación amplia al mundo del grabado en piedras semipreciosas en el marco de la cultura occidental. Encontramos desde numerosas piezas romanas de gran calidad hasta manifestaciones del arte de la talla de interesantes grabadores italianos del siglo XIX que firmaron sus obras. La estética y técnica de los siglos XVI y XVIII están muy bien representados especialmente por los camafeos. El grupo fundamental de los entalles corresponde a la Antigüedad, unos de claro gusto helenístico, otros pertenecientes a los denominados *entalles mágicos*, amuletos y talismanes, otros representan inscripciones crípticas con referencia a religiones arcaicas y

sincréticas, siempre presentes en la mayoría de las importantes colecciones glípticas europeas. Pero resalta especialmente la representación sobre estas piedras de los dioses y héroes de la mitología oficial (Zeus, Helioserapis, Hércules, Venus, Marte, Flora, Victoria, Esculapio, Higea, Dionisos, Medusa, Abraxas...), que nos muestran y ofrecen todo un panteón acorde con la cultura y preferencias de la sociedad de la época. Las composiciones y los elementos temáticos que observamos en el ámbito de la glíptica responden en muchos casos a las recuperación de temas con prototipos mucho más antiguos, o bien a copias de motivos famosos heredados de la pintura o escultura de los grandes maestros.

Los entalles desempeñaron un importante papel como sellos durante mucho tiempo, y por esta razón es importante observar no tanto el dibujo en negativo que porta el sello como su impronta, considerada, en estos casos, como el trabajo final buscado por el tallista. Pero algunos entalles perdieron esta función –de sello- a favor de un carácter más ornamental, lo que determinaba la utilización de piedras en las que resalta el motivo con mayor facilidad: es el caso de los jaspes y también el de nuestra bella Gorgona mortal, Medusa [UVI 555]. Otros entalles fueron abandonando la primitiva función de sello, e incluso su exclusivo valor ornamental, para subrayar composiciones cargadas de valores simbólicos, convirtiéndose en amuletos y talismanes: son los sellos mágicos, en los que se llegan a grabar fórmulas cabalísticas y composiciones gnósticas, a veces vinculadas a tradiciones iconográficas egipcias, hebraicas y orientales. Es el caso de nuestro apreciado Abraxas [UVI 533].

Las piedras incisas, la glíptica, siguen una tradición que se remonta a las culturas orientales, mesopotámicas y egipcias y que adquiere un alto grado de desarrollo entre griegos y romanos, en el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo, pero siempre empleándose técnicas de grabado muy similares; el principio básico de la técnica de piedras duras no ha variado sustancialmente entre la Antigüedad y la Modernidad. Esto, evidentemente, dificulta la datación exhaustiva de muchas piezas, si además tenemos en cuenta la reiteración y recuperación sistemática de muchos temas e iconografías.

Desde el punto de vista material, las piedras semipreciosas utilizadas, como es corriente en otras colecciones glípticas europeas, están dentro del grupo del cuarzo, que proporciona una gran variedad de calidades y gamas de color: amatistas, calcedonias, cuarzos ahumados, cornalinas, sardos, plasmas, etc., junto con otras piezas como ágatas, jaspes, ónices, conchas, oro y piritas, son la base material que sustenta los bellos trabajos de talla, de glíptica.

Uno de los mayores problemas que presenta el estudio de las colecciones de glíptica es saber si las piedras grabadas son auténticas o falsas. Confiar en el pulido o no de las gemas no es siempre válido, ya que las antiguas se pueden volver a pulir y las modernas son muchas veces arañadas, para “manifestar” su antigüedad. Además, las piedras no adquieren pátina como las obras pictóricas. Si los criterios físicos no nos sirven para detectar falsificaciones, el procedimiento estilístico e iconográfico también plantea dificultades, ya que es habitual que artistas del siglo XVI en adelante copien obras de la Antigüedad hasta en sus más mínimos detalles. A nosotros lo que más nos interesa destacar es la riqueza temática que estas piezas nos muestran, heredera de nuestra cultura occidental. Y la delicada selección de coleccionista que desarrolló Aparici con sumo entusiasmo para lograr un repertorio bastante completo y diverso de los temas que configuran las más importantes colecciones glípticas europeas.

En una sociedad como la nuestra, convencida de la necesidad de reciclar por razones ambientales, económicas y solidarias, siempre nos ha sorprendido qué pocos ejemplos conocemos de montajes expositivos que reciclen o reutilicen otros previos. Pues bien, toda la infraestructura y equipamientos que se ha utilizado en esta exposición (vitrinas, estructuras murarias, etc.) son material reciclado, cedido gratuitamente por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

(CCCB). En mayo de 2000, el Dr. Juli Peretó, vicerrector de cultura de la Universitat de València, consciente de las dificultades expositivas que entrañaba la presentación pública de esta colección, especialmente por el pequeño tamaño de las piezas a exponer, nos indicó lo interesante que le había parecido el montaje de la magnífica exposición "La fundación de la ciudad. Mesopotamia, Grecia y Roma", producida por el CCCB y presentada entre el 6 de abril y el 23 de julio de 2000. Tras conocer este montaje, sus características técnicas, sus posibilidades de traslado y reutilización, su posible adecuación al espacio expositivo de nuestra universidad, y contando desde el primer momento con el entusiasmo y la colaboración incondicional de los responsables del CCCB, se decidió reutilizar todos aquellos elementos expositivos necesarios para nuestra exposición, adecuándolos *in situ* a nuestros condicionamientos espaciales y recorrido expositivo. Estamos convencidos de que la colaboración y cesión gratuita de equipamientos e infraestructuras para la realización de proyectos expositivos entre instituciones dejará de ser algo excepcional.

Nos gusta pensar que la materialización de este proyecto empezó a gestarse en 1845, en la pequeña y delicada caja de madera con tres cajones donde viajaron estas piezas desde Roma a Valencia con motivo del legado Aparici. Esta caja todavía se conserva y se expone en la muestra. Desde entonces no han vuelto a viajar, ni tan siquiera han salido del viejo edificio universitario. Quizás fue la propia mano de Aparici la que fue acomodando entalles y camafeos en esta peculiar caja de transporte para emprender un viaje sin retorno. Si bien este proyecto ha de ser un homenaje al coleccionista y donante, hoy no se hubiera concluido este proyecto sin la colaboración de otros universitarios más próximos. Queremos agradecer a Juli Peretó y Soledad Rubio su apoyo constante y su ánimo en las horas bajas; a Pilar Pérez por su empeño en poner orden en días de caos; a Toni Lluch por sus desvelos en la traducción y corrección de textos; a Pau Lagunas por su dedicación atenta en el diseño y maquetación de este catálogo; a Carles Guri y Carolina Casajuana por compartir el entusiasmo en la reutilización del material expositivo; a Margarita Escriche por su incondicional colaboración de siempre; a la geóloga Ana García por su estimable y atenta colaboración en la selección de materiales gemológicos; a Juan Jordán por su estimable participación; a Natxo Corresa por su disponibilidad; a los autores y colaboradores de los artículos y fichas catalográficas Carmen Alfaro, Luis Ochando, Rosa Moreno, Susana Vilaplana, Rosa Elena Ríos, M^a Cruz Cabeza, Carmen Rodrigo, M^a Pía Catalá y Ascensión Lluch; y, en fin, a los escritores, a la par que universitarios, Pilar Pedraza y Martí Domínguez por la creación de sus relatos literarios "Piezas sin engarce" y "Madamina, il catalogo è questo..." para este catálogo.

Como en las anteriores exposiciones, se ha intentado presentar una muestra contextualizada que ponga en valor y difunda el conocimiento de estas piezas valiosas no sólo por su materialidad, sino por el testimonio histórico y artístico que representan. Su belleza y el poder misterioso de sus imágenes configuran eficazmente una parte sustancial del imaginario colectivo europeo y occidental, determinando la forma y figura de los ideales éticos, políticos y estéticos de la cultura clásica que constituye la raíz más vigorosa y renovadora de nuestra cultura contemporánea.

ESTUDIOS

LA COLECCIÓN GLÍPTICA DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



Carmen Alfaro Giner

LA TRADICIÓN DE LA TALLA DE PIEDRAS EN LA ANTIGÜEDAD

El amplio y riquísimo ámbito de la glíptica antigua ($\gamma\lambda\upsilon\pi\tau\acute{o}\zeta$ “grabado”), que llenó en los siglos posteriores al Renacimiento las *dactyliothecae* ($\delta\alpha\kappa\tau\acute{\upsilon}\lambda\iota\omicron\varsigma$ “anillo”, “sortija”, “amuleto”) de todos los países de Europa, constituye un auténtico compendio de las artes de la historia de la religión y de la magia de la Antigüedad (sumeria, asiriobabilónica, caldea, irania, egipcia, hebrea, fenicio-cartaginesa, grecorromana).

El conocimiento de la talla y pulido de las superficies de la dura piedra de sílex constituyó sin duda una buena y necesaria “escuela” que permitió más tarde dominar el trabajo de las piedras semipreciosas. Según nuestros conocimientos actuales, tenemos que remontarnos al cuarto milenio a. C. para encontrar las primeras manifestaciones de este arte en Mesopotamia. Fundamentalmente se trata de pequeñas piezas de formas cilíndricas en las que unos determinados elementos entallados (grabados en negativo) permitían obtener un diseño “positivo” de una imagen o un concepto en caracteres muy esquemáticos. Tales cilindros-sello permitían trazar con mayor exactitud un desarrollo rectangular impreso sobre el barro tierno.

Pronto, cada cultura creó sus maneras de hacer. En unas sociedades que eran mayoritariamente analfabetas, los sellos y, sobre todo, sus improntas, permitían identificar con facilidad la autenticidad de un determinado objeto, así como la propiedad real o de los altos dignatarios sobre algún bien con el que se comerciara. Los egipcios utilizaron las formas de pequeñas divinidades zoomorfas, como el sagrado escarabajo, en cuya base se tallaban los caracteres que se querían imprimir para dar validez oficial a un documento o a un precinto que garantizara su inviolabilidad. Ese formato sería continuado tiempo después por los fenicios, quienes lo extendieron por todo el Mediterráneo (FERNÁNDEZ-PADRÓ 1982).

Uno de los conjuntos más bellos de la glíptica antigua lo constituyen los entalles cretenses y micénicos, punto de partida en sus concepciones

estéticas de las posteriores creaciones griegas. Entre ellos destaca una gran variedad de formas que, a partir de las imágenes de animales y seres humanos más o menos “maravillosos”, nos transmiten el complejo mundo religioso e histórico de la isla “forjadora de mitos”. Hipocampos, centauros, seres alados que esconden unas creencias religiosas que perdurarían largo tiempo y se alternarían con las características escenas de la vida cotidiana, flora y fauna, también presentes en las pinturas murales y en los vasos cerámicos. Además de los entalles sobre piedras duras eran frecuentes también los realizados sobre la superficie de imponentes anillos de oro, con formas ovaladas y una minuciosidad realmente extraordinaria. En la cultura cretomicénica y en los períodos geométrico, arcaico y clásico, los entalles siguen desempeñando una labor de sello y señal de propiedad. Son objetos que caminaron unidos a las clases poderosas, por lo que su presencia hoy es bastante escasa. Sólo más tarde, cuando las piedras semipreciosas talladas adquirieron la categoría de ornamentos personales y se cargaron de intencionalidad mágica usándose como amuletos, este tipo de objetos se popularizó y abarató. Con ello la calidad descendió bastante, aunque hubo excepciones que marcaron siempre la diferencia.

En todas las épocas, entalles y camafeos fueron objetos muy valorados. Según una anécdota que cuenta Heródoto (III, 40 s.), en la segunda mitad del siglo VI a. C., el tirano Polícrates de Samos, siguiendo el consejo de su amigo el rey egipcio Amasis, se deshizo de “su posesión más valiosa [un sello tallado sobre una esmeralda engastada en oro que era obra de Teodoro, hijo de Telecles de Samos] tirándolo al mar”. Pretendía de esta manera evitar la envidia de los dioses ante su buena fortuna, y esta era una manera de contrarrestar esa felicidad. Naturalmente, “lamentó su pérdida en cuanto regresó a casa” por ser lo más querido de su colección.

Debemos tener en cuenta que las piedras talladas, pese a su reducido tamaño, fueron siempre un fiel reflejo de los estilos estéticos de cada cultura, de manera que a través de estas delicadas joyas se puede seguir perfectamente la historia del arte antiguo, medieval, moderno y contemporáneo. Es más, podemos decir que, como otras obras de arte de pequeño tamaño, colaboraron a la difusión de la estética grecorromana por todo el territorio del Imperio. Sin embargo, a la hora de su estudio debemos contar con un problema añadido que dificulta su identificación y clasificación cronológica; y es que desde el Renacimiento se extendió enormemente la tendencia de la talla “a la antigua”. La perfección técnica de las imitaciones confunde hoy a los estudiosos que cuentan con unos materiales normalmente descontextualizados desde el punto de vista arqueológico.

EL ORIGEN DE LA COLECCIÓN DE ENTALLES Y CAMAFEOS DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Según consta en la documentación que guarda la Biblioteca de la Universitat de València, la pequeña pero interesantísima dactiloteca que aquí presentamos llegó a nuestra ciudad desde Italia. José Narciso Aparici Soler, un valenciano amante de las antigüedades, la donó en testamento a la universidad de su ciudad natal, seguramente en recuerdo de sus días de profesor de árabe en esa institución (entre los años 1792 y 1795). En un determinado momento de su vida, en el año 1828, había marchado a Italia como secretario de la embajada de España en Roma, donde consiguió reunir con esfuerzo estas piezas que hoy forman parte de nuestro patrimonio. A su muerte, su amigo monseñor Petro Marini, a la sazón gobernador de Roma, se ocupó de las gestiones del envío.

La pequeña colección, junto con una caja con libros y una importante cantidad de monedas, llegó en barco, haciendo escala en Barcelona y rodeada de todo tipo de cuidados. Como “procurador” de la Universitat actuó Agustín Ximeno, haciendo el viaje con los bienes cedidos; era portador a su vez de un inventario somero en italiano, que conservamos y que demuestra un conocimiento bastante profundo de la temática de las tallas. El testamento se firmó en julio de 1844 y como ejecutor testamentario figuraba el citado gobernador de Roma. Pero hasta el 30 de agosto de 1845 no se le traspasaron las colecciones al enviado de la Universitat. De dicha transferencia da fe, el 11 de septiembre, en la misma Roma, el agente Francesco Flajani. El 15 de mayo de 1846, pasado ya el otoño y el invierno, las piezas estaban en el puerto de Barcelona, para seguir viaje a Valencia, a bordo del *Ciudad de Madrid*, donde sin duda llegarían unos días después. Disponemos incluso de la documentación del flete del barco.

También su acogida por parte de la Universitat está bien documentada. En el Archivo de la correspondencia de la Universidad, bajo el título “Legado de D. José Narciso Aparici”, aparece transcrita una carta de Agustín Ximeno al entonces rector de Valencia, Francisco Villalba (en el cargo desde octubre de 1845), y un extracto del testamento de J. Narciso Aparici. La personalidad del donante se perfila así mejor. Fue estudiante en esa misma institución y había sido catedrático en Valencia. Cedió sus bienes “hereditarios” para que los conservaran los responsables de la universidad y se guardase memoria suya (ALFARO 1997).

Unos años después ya era conocida la presencia de estas piezas en Valencia, puesto que el gran epigrafista Emil Hübner, un tiempo antes de la edición del *CIL II (Corpus Inscriptionum Latinarum de Hispania)*, vino a verlas. Recogió información y dibujó las nueve piezas provistas de inscripción que le interesaban. Como conocedor de la estética romana, no pudo resistirse ante la belleza excepcional de “un anillo in oro d’ecellente lavoro coll’incisione d’un’aquila portante una corona d’alloro nell becco ed attorno le lettere CES(tii)”. Se trata del número 1509 de la colección.¹ Lo destaca claramente del conjunto de entalles, y afirma que el infante D. Gabrielle fue su anterior propietario, cuestión para la que remite al testimonio de una obra del “valente orientalista, D. Francesco Pérez Bayer”. Es curioso que este anillo no figure en la relación de piezas de la que hablábamos. La conclusión es que no perteneció al donante José Narciso Aparici. Debió llegar a los fondos de la Universitat por otro conducto, quizás ya a finales del siglo XVIII. Desde luego, dicho *anello* se hallaba en Valencia cuando algún empleado de la Biblioteca redactó un pequeño listado-catálogo (copia en castellano del listado en italiano que trajo Ximeno). Se le puso el número 78. Si observamos el listado en castellano que guarda la biblioteca universitaria, veremos que el número más alto que aparece es precisamente el 76; se hace alusión luego a 15 piezas más “de poca entidad” (que son realmente las que se incluyeron dentro del número 77). Por ello era lógico que el anillo de oro recibiera, en el catálogo en castellano, el número siguiente (78). Son, 92 piezas, a las que hay que sumar un magnífico retrato del papa Pío VII, que debió añadirse más tarde (¿en la segunda mitad del XIX?) y que carecía de número, al igual que el pobre anillo de pirita que cierra el conjunto: 93 piezas en total. El exquisito cuidado con que han llegado estas joyas a nosotros, gracias a la labor de los sucesivos responsables de la Biblioteca de la Universitat, es destacable.

Reproducción del listado que acompañó a las gemas donadas por Aparici Soler, con su valoración monetar. Los números de la izquierda corresponden al de inventario que llevaban las piezas sobre sí mismas; algunos no coinciden con los del listado en castellano. En el catálogo moderno se siguió un criterio cronológico y se cambió esa numeración de acuerdo con ello.

¹ Los números de las piezas que se señalen serán los de la nueva catalogación del Àrea de Conservació del Patrimoni de la Universitat de València.



Águila imperial
[Entalle en anillo,
detalle, vista frontal y perfil]
Oro macizo
Finales del s. I d. C.
16 x 14 mm
Núm. inv.: UV/1509

Elenco di Corniole incise, e Camei spettanti alle ereditá della Bo: (?) Me: (?) Signore Cavalier Narciso Apparici lasciato in legato all'Universitá di Valenza, come da suo testamento dei 16 luglio 1844. per gli atti del Sartori, notaio dell'Emo. Vicario.

68	Un anello legato in oro con un cameo rappresentante un Antonia antico	10_
69	Altro anello legato in oro con cameo rappresentante due tigri antico	23_
70	Altro anello con pietra corniola incisa moderna legato in oro	3.50_
71	Un medaglione di pietra dura legato in oro rappresentante la testa di Livia antico	7_
37	Un anello con topazio rappresentante la testa di Alessandro	2_
56	Altro anello con corniola figura con serpe	2_
35	Altro anello con corniola figura di abbondanza	2_
34	Altro anello con corniola con figura di guerriero	2_
33	Altro anello parimenti con figura di diaspro rosso sedente con lettere intorno	2_
32	Altro anello con corniola con due figure	1.50_
31	Altro anello con corniola rappresentante una Vittoria	1.20_
30	Altro anello con corniola con figura e serpe	1.20_
29	Altro anello con diaspro giallo rappresentante una testa coronata con stella e meza luna	1.20_
28	Anello con amatista con figura di Sole con lettere all intorno	2_
27	Altro anello con giaga verde rappresentante un putto	1.20_
26	Altro anello con amatista rappresentante una testa incognita	1.50_
25	Altro anello con corniola bianca carro di Diana	2.50_
24	Altro anello con diaspro verde con sacrificio	5_
23	Altro anello con onice a tre strati con figura di ginocatore	10_
22	Anello di diaspro rosso rappresentante la testa di Giove radiata	1.50_
21	Altro anello di diaspro verde rappresentante un caprone marino con tre lettere	1.50_
20	Altro anello con amatista rappresentante una testa di Ercole	1.50_
19	Un anello con calcedonia rappresentante la figura di Giove	1.20_
18	Altro anello con diaspro sanguigno verde con figura egiziana	1.20_
17	Altro anello con diaspro giallo con sei lettere	1.20_
16	Altro anello con corniola con lettere egizie	1.50_
15	Altro anello con giada verde con lettere	1.50_
14	Altro anello con corniola con lettere in quattro fila da due facciate	1.50_
13	Altro anello con onice con lettera	1.50_
12	Altro anello con onice bianco e nero con ucelli	2_
11	Altro anello con calcedonia con figura di Giove	1.20_
10	Altro anello con corniola piccola e figura di Fausto pastore	1_
9	Altro anello con corniola con satiro e capra	1.20_
8	Altro anello con corniola rappresentante un busto di Minerva	1.50_
7	Altro anello con plasma con figura di Venere	1.20_
6	Altro anello con plasma medesima rappresentante la testa di Sole	1.20_
5	Altro anello con plasma rappresentante la figura di Vittoria	2_
4	Altro anello con plasma medesima rappresentante come sopra	2_
3	Altro anello con agata nera con corvo	1.20_
2	Altro anello con piccola plasma con cavallo marino	1.20_
1	Altro anello con amatista figura incognita	1_
41	Cameo rappresentante un putto, e due cavalli del 500 legato in oro	2_
39	Cameo montato in oro con due putti del 500	1.50_
44	Cameo montato in oro rappresentante un Ganimede con Amore del 500	3_
38	Altro cameo montato in oro rappresentante figura e vaso parimenti del 500	1.50_
42	Altro cameo montato in oro rappresentante una figura sedutta con drago, de un putto in aria	2_

Elenco di Corniole incise, e Carnei Spettanti alla
 Credita della Ho: Mo: Sig Cavalier Narciso Apparici lasciato
 in legato all'Università di Salerno, come da suo Testamento del 16.
 Luglio 1844. per gli Otte del Martore Notajo dell'Orno Suario.

68	Un Anello legato in Oro con un Carneo rappresentante un Antonia antico	10.
69	Altro Anello legato in oro con Carneo rappresentante due Signi antico	23.
70	Altro Anello con pietra Corniola incisa moderna legato in oro	3. 30
71	Un Medaglione di Pietra dura legato in oro rappresentante la testa di Siria antico	7.
57	Un Anello con Topazio rappresentante la testa di Alessandro	2.
36	Altro Anello con Corniola figura con Serpe	2.
35	Altro Anello con Corniola con figura di abbondanza	2.
34	Altro Anello di oro con Corniola con figura di siberico	3.
33	Altro Anello sparmiento con figura di diaspro rosso dente con lettere intorre	2.
32	Altro Anello con Corniola con due figure	1. 50
31	Altro Anello con Corniola rappresentante una Vittoria	1. 20
30	Altro Anello con Corniola con figura di Serpe	1. 20
29	Altro Anello con diaspro giallo rappresentante una testa coronata con stella, e mezza luna	1. 20.
28	Anello con Amatista con figura di Sole con lettere all'interno	2. —
27	Altro Anello con giaga verde rappresentante un fante	1. 20.
26	Altro Anello con Amatista rappresentante una testa incognita	1. 50
25	Altro Anello con Corniola bianca Carro di Diana	2. 50.
24	Altro Anello con diaspro verde con sacrificio	3.
23	Altro Anello con onice a tre strati con figura di giuocatore	10.

Segue — — — 81. 80

		Riporto	81. 80 -
22	Anello di diaspro rosso rappresentante la testa di Giove radiata		1. 50. -
21	Altro Anello di diaspro verde rappresentante un'Isola marina con tre lettere		1. 50. -
20	Altro Anello con Amatista rappresentante una testa di Onice		1. 50. -
19	Un Anello con calcidonia rappresentante la figura di Giove		1. 20. -
18	Altro Anello con diaspro sanguigno verde con figura egiziana		1. 20. -
17	Altro Anello con diaspro giallo con sei Lettere		1. 20. -
16	Altro Anello con corniola con lettere egizie		1. 50. -
15	Altro Anello con giada verde con Lettere		1. 50. -
14	Altro Anello con Corniola con lettere in quattro file di due facciate		1. 50. -
13	Altro Anello con Onice con lettera		1. 50. -
12	Altro Anello con onice bianco e Nero con Ucelli		2. -
11	Altro Anello con Calcidonia con figura di Giove		1. 20. -
10	Altro Anello con corniola piccola e figura di Fausto Pastore		1. -
9	Altro Anello con corniola con salite e sopra		1. 20. -
8	Altro Anello con corniola rappresentante un Bruto di Minerva		1. 50. -
7	Altro Anello con plasma con figura di Seneca		1. 20. -
6	Altro Anello con plasma medesima rappresentante la testa di Sole		1. 20. -
5	Altro Anello con plasma rappresentante la figura di Vittoria		2. -
4	Altro Anello con plasma medesima rappresentante come sopra		2. -
3	Altro Anello con Opale nera con ferro		1. 20. -
2	Altro Anello con piccole plasma con Cavallo marino		1. 20. -
1	Altro Anello con Amatista figura incognita		1. -
4	Cameo rappresentante un'Isola, e due Cavallo del 500 legato		112. 60
		Segue	

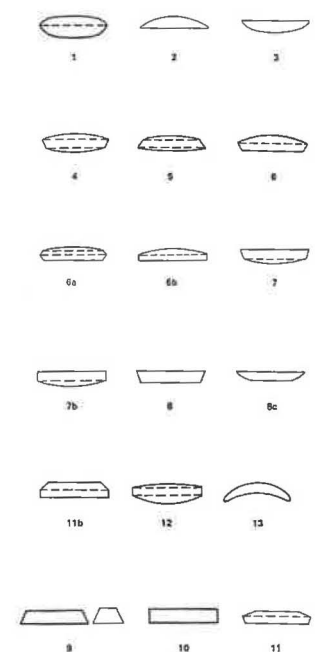
64	Altro cameo come sopra rappresentante cinghiali	2_
40	Altro cameo parimenti montato in oro rappresentante una figura mariana	2_
45	Altro cameo legato come sopra rappresentante una lotta	1.50_
46	Altro cameo come sopra con putto sedente	1.50_
47	Altro cameo con testa legato come sopra rappresentante una testa di Cesare	3_
48	Altro cameo simile legato in oro rappresentante un busto di donna	4_
49	Altro cameo legato in oro rappresentante la Giuditta	4_
50	Medaglione montato in oro di diaspro sanguigno rappresentante la testa di Medusa	15_
51	Altro cameo legato in oro con meza figura tenendo un vaso in mano parimenti del 500 rappresentante una Maddalena	3_
52	Altro cameo antico legato parimenti in oro rapp. la testa di cesare Galba	4_
53	Altro cameo legato in oro antico, e frammentato rapp. la testa di Sole	3_
54	Altro cameo parimenti legato in oro, e del 500 rappresentante una figura in ginocchio con vaso	1.50_
55	Altro cameo parimenti legato in oro del 500 rapp. un mezo busto di donna	2_
56	Altro cameo con testa barbata legato in oro	1.50_
57	Altro cameo parimenti legato in oro del 500 rappresentante una biga con due cavalli	15_
58	Cameo parimenti legato in oro rappresentante una testa barbata	1.50_
59	Altro cameo parimenti legato in oro rappresentante un ritratto	2_
43	Altro cameo parimenti legato in oro del 500 rappresentante Venere e Cupido	2.50_
65	Altro cameo parimenti in oro, e della stessa epoca rappresentante un cane	1.50_
62	Altro cameo parimenti legato in oro, e del 500 rappresentante uno scimmio	1.50_
61	Altro cameo parimenti legato in oro rappresentante un cane	1.50_
63	Altro cameo parimenti legato in oro rappresentante un rinoceronte	1.50_
66	Altro cameo similmente legato in oro, e del 500 rappresentante un leone	1.50_
60	Altro cameo parimenti legato in oro rappresentante la testa di Cesare	1.20_
67	Altro cameo ossia anello con cornice rappresentante una capra	1.50_
	Cammeo del 500 rappresentante un ritratto di Beatrice d'Este	12_
	Altro cameo con testa di vecchio	6_
	Numero quindici pezzi, fra y quali due camei il tutto di poca entità	3_
	Cammeo di Girometti con due figure rappresentanti Arianna ed Bacco con tigre in traccia orientale	50_
	Altro cameo in pietra orientale rappresentante il ritratto di Correggio fatto da Giuseppe Cerbara	20_
	Altro cameo rappresentante la testa di Raffaele in pietra orientale	20_

[Doble página anterior]

Reproducción de las primeras páginas del listado de gemas de la colección de José Narciso Aparici Soler (1770-1845). Tras su muerte, este legado pasó íntegramente a la Universitat de València por voluntad del propio Aparici.

Fig. I

Perfiles de entalles más usuales en época romana, según Zwiwlein-Diehl.



Dichiaro jo sottoscritto, di commissione avuta da S. E. reverendisima monsignor Don Pietro Marini, governatore di Roma, esecutore testamentario della bo. me. (cavalier) Giuseppe Narciso Aparici, di aver consegnato al signore Agostino Ximeno tutti li sopradescritti oggetti come procuratore della insigne Università di Valenza, e contro sua ricevuta ... di consimili nota, dei 30 agosto 1845.

Fig. 3
Grabador,
xilografía de Jost Ammann (1569).



Fig. 3b
Grabado sobre cobre, según Zazoff.



LOS INSTRUMENTOS DEL GRABADOR Y LA FORMA DE USO DE LOS MISMOS

Disponemos de dos tratados de mediados del siglo XVIII que recogen la forma de hacer de aquella época y la de los antiguos. El más completo es el de L. Natter, expertísimo grabador, que planteó la obra como un ejercicio enciclopedista y de difusión histórica de una vieja tradición artesanal (NATTER 1754). El de J. P. Mariette, también fundamental, no es tan completo desde el punto de vista técnico (MARIETTE 1750). En ellos se habla de la talla y grabado de las piedras semipreciosas. La elección de las piedras era crucial, tratando de evitar que tuvieran fisuras, contando con que las vetas de colores estuvieran en la posición idónea si se pretendía hacer un camafeo, y cortando y dando forma a las piedras antes de grabar sobre ellas [Fig. 1].

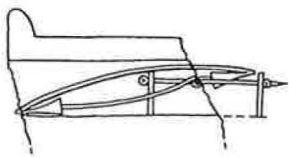


Fig. 2
Relieve sobre piedra representando
un torno de grabador. Reconstrucción
de J. Boardman.

El instrumento del grabador de gemas es el torno manual. Disponemos de representaciones gráficas que nos muestran su forma para la época grecorromana [Fig. 2]. Es un simple taladro de arco mojado manualmente. El principio es el mismo que el del torno que emplearon los escultores griegos para ahondar en la superficie de ciertas zonas como el cabello ensortijado de las figuras, sobre todo durante la época helenística, las pupilas de los ojos o algunos otros detalles que exigían una minuciosa penetración en la superficie del mármol. Sin embargo, el tamaño milimétrico con el que se juega en el campo de la glíptica o en el de los cuños de las monedas (que harían los mismos grabadores de entalles), aconseja pensar en un torno fijado a una mesa y en un acercamiento de la piedra a la punta del taladro que gira [Fig. 3]. La discusión entre los especialistas está en que el uso de la mesa implica el torno movido con un pedal. No podemos adentrarnos aquí en este problema.

Plinio hablaba del *fervor terebrarum* (NH XXXVII, 200) para referirse al giro de la punta del taladro y de su ahondamiento paulatino sobre la superficie de la piedra. Las cabezas del taladro podían cambiarse según el tipo de “toque” que se quisiera hacer: redondo, longitudinal, semi-circular, etc., y de mayor o menor tamaño o anchura. Por ello la forma de estas cabeceras, denominadas *tritus* porque actuaban por roce (SOLINO, XXX, 33), podían ser redondas, puntia-gudas, cilíndricas, discoidales, etc. [Fig. 4].

Se confeccionaban de hierro, pero el roce con la piedra hubiera desgastado su finísima punta en poco tiempo. Para mayor efectividad, estos delicados instrumentos se debían mojar en aceite e impregnarlos luego en polvo de diamante finísimo. Ese era el elemento principal, el esmeril que, levemente presionado por el hierro, mordía la piedra en cada giro. Su presencia sobre la superficie finísima de las puntas del taladro dejó marcas bien visibles en las tallas, como podemos ver en las macrofotografías de algunas piezas [UV/1502 y 1524], [Fig. 5 y 6]. Todos estos detalles son de mucho interés a la hora de estudiar los diferentes estilos, sobre todo por el hecho de que la inmensa mayoría de los ejemplares que se conservan están, como decíamos, descontextualizados arqueológicamente. Con infinita paciencia, a través de la observación de los paralelos en monedas y de la clasificación de las piezas aparecidas en contexto arqueológico y, por tanto, bien datables, podemos aproximarnos a la realidad cuando situamos un entalle en unos años determinados “por el estilo y la forma de la talla”. Sin embargo, resulta extremadamente difícil catalogar este tipo de piezas.

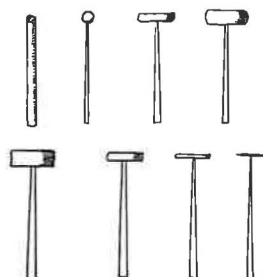


Fig. 4
Puntas de taladro más usuales, según Natter.



Fig. 5
Personaje báquico.
[Entalle completo y detalle ampliado]
Principios s. II d. C.
Núm. inv.: UV/1502



Fig. 6
Zeus de pie con cetro y águila.
[Entalle completo y detalle ampliado]
s. II d. C.
Núm. inv.: UV/1524



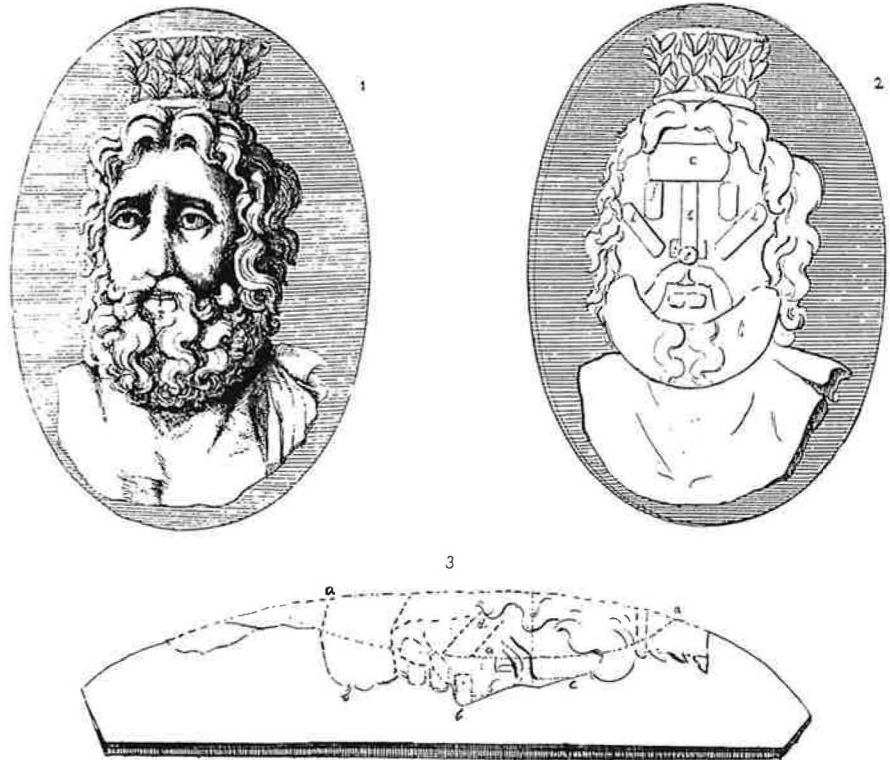


Fig. 7
Modelado de una cabeza de Serapis,
según Natter.

Se ha dicho, y nosotros estamos de acuerdo, que este trabajo tan minucioso requeriría del uso de algún tipo de lupa. Aristófanes (*Nubes*, 766-772) testifica que en su época se conocía el proceso de ignición a través de rayos solares concentrados en una piedra cristalina o en un vidrio. En excavaciones arqueológicas han aparecido cristales tallados para lograr el aumento (Pompeya, Maguncia) y Plinio también incidió sobre el tema del cristal tallado en forma curva para concentrar los rayos del sol (*NH* XXXVI, 193 s.; XXXVII, 10 y 64). Séneca (*Cuestiones naturales*, I, 6, 5), en una expresión ciertamente confusa, habla de que el cristal mejora el tamaño de los objetos. En cualquier caso, la minuciosidad y reducidísimo tamaño de estas tallas, la perfección con que los distintos “toques” de taladro se unen entre sí para hacer emerger escenas llenas de vida y de realismo (en un espacio que a veces no llega al centímetro cuadrado) hubiera hecho imposible dominar el campo de grabado y el lugar exacto donde aplicar el taladro sin un elemento amplificador.

LA TALLA DE PIEDRAS SEMIPRECIOSAS Y LA COLECCIÓN VALENCIANA

Dado que no contamos con espacio suficiente para hacer una detallada descripción de cada una de las piezas, iremos destacando, sin un orden previo, las más importantes de la colección a medida que surja la ocasión. En cierta forma, el listado que hemos incluido completa la panorámica.

La talla de piedras semipreciosas en ambiente grecorromano seguía dos formas de hacer que podríamos calificar de opuestas. Para la confección de un “entalle” el grabador partía de una piedra en la que se había preparado una superficie bien alisada, generalmente de forma ovalada o circular, pero también rectangular o cuadrada, y se grababa hacia adentro con la técnica de la que luego hablaremos [Fig. 7].

La palabra *entalle* viene del italiano *intaglio*, “tallar hacia dentro”. En buena ley, en castellano deberíamos decir *entalla* (corte, talla en el interior de la superficie, lo que lógicamente la haría pasar al género femenino); sin embargo esta denominación no ha hecho fortuna.

En el caso de los “camafeos” se actuaba al contrario, rebajando la parte de esa superficie lisa que sobraba para hacer salir, en volumen, el retrato o la escena que se quería representar.

El entalle tuvo originariamente como función el sellado de documentos, cartas, propiedades, etc. Como él mismo estaba trabajado en negativo, la imagen representada cobraba volumen sobre la materia sellada (cera, cerámica, etc.). Pero el grabador debía calcular que lo que él diseñara y ejecutara sobre la piedra saldría luego a la inversa en la imagen positiva: por ejemplo, el Marte victorioso de la colección valenciana [UV/1526], que sostiene con la mano izquierda una lanza y con la derecha un trofeo, pasa a tener en impronta la lanza con la derecha y el trofeo con la izquierda, cobrando así el conjunto de la figura su verdadero sentido. Por esa razón, cuando describimos una de estas piezas debemos referirnos a la posición, izquierda o derecha, desde el punto de vista de la propia figura una vez impresa, no desde nuestro propio punto de observación ante la piedra. En el caso de la cabeza de Helioserapis [UV/1501], decimos que estamos ante un retrato en perfil derecha.

Por su parte, el camafeo siempre tuvo un carácter ornamental. Ahora bien, en ambos casos la elección de la piedra era muy importante. Para la fabricación de los camafeos se solían emplear, como se hace todavía hoy en una industria que permanece viva, ágatas de bandas y sardónices de diferentes coloraciones y transparencias. Había que colocar la talla en paralelo a esas bandas. Al ir eliminando partes de ellas podría quedar, por ejemplo, algún tono amarillento-melado sobre la cabeza, para simular el cabello o el casco de un guerrero, uno blanco o crema para el rostro y partes del cuerpo al desnudo, y un tono marrón oscuro para el fondo del retrato. Con ello se trataba de dar más verismo a la imagen. Desgraciadamente, en la colección que presentamos no disponemos de ningún ejemplar romano de la calidad de los que guardan algunos museos.²



Mars Victor, Tropaiophoros
S. II d. C.
Núm. inv.: UV/1526



Helioserapis
Núm. inv.: UV/1501

² La llamada *Gema augustea* del Kunsthistorisches Museum de Viena podría servirnos de ejemplo paradigmático (ALFARO 1995; MEGOW 1987, 8-11 y 155-163).

[De izquierda a derecha]

Atleta con disco

S. I d. C.

Núm. inv.: UV/1521

El símbolo de las manos entrelazadas es muy usual en la iconografía romana.

Grabado del libro

Diálogos de medallas, de Antonio Agustín.

Biblioteca Histórica de la Universitat de València.

Dextrarum iunctio

S. I - II d. C.

Núm. inv.: UV/1521



La misma técnica de búsqueda del color como elemento cristizador del motivo continuó empleándose en tiempos posteriores y es la base de las mejores obras de cada época. Podemos apreciarla en el bellísimo retrato de Antonio Allegri, conocido como *Il Corregio*, [UV/1588]. Los matices más oscuros de la piedra, en la zona del ojo, ayudan a darle al rostro mucha profundidad aparente, pese a que se trata de un relieve que sobresale muy escasamente (1-3 mm). Las transparencias de la piedra en la zona superficial del cabello proporcionan volumen al mismo. Todos estos “trucos” técnicos se unen a la talla para lograr una obra de arte de primer orden, muestra del buen hacer de uno de los grabadores más importantes del siglo XIX: Giuseppe Cerbara. Más tarde hablaremos de él.

Sin embargo, en el caso de los entalles no importaba que una serie de bandas de diferentes colores de un ónice, por ejemplo, distorsionaran la contemplación directa de la figura en él grabada. Las tonalidades de la piedra no coaccionaban al tallista, que podía perfectamente trabajar con piedras jaspeadas o de diferentes colores colocadas bien en paralelo al diseño o verticalmente, sin que eso afectara para nada al delicado molde más o menos perfecto del que saldría la figura sobre cera u otros materiales. No se buscaba su contemplación directa sobre la piedra.

Esto no quiere decir que no fuera importante la utilización intencionada de ciertos tipos de piedras y colores para realizar con ellos determinados temas. Luego hablaremos de los entalles llamados *mágicos*, así como de las propiedades y los poderes que se consideraba tenían muchas de las piedras utilizadas,³ pero vaya por delante que había una tradición, seguramente muy antigua, que trataba de unir determinadas piedras con unos temas concretos a los que la propia *dynamis* de la piedra daba más fuerza.

Desde el punto de vista estético hemos de mencionar la elección de una piedra muy concreta en los entalles que denominamos *nicolos*. Los números 1520 y 1521 de la colección de la Universitat son magníficos ejemplos, cada uno en su estilo. En el primer caso, sobre una calcedonia de tonos azulado-blanco-pardos muy tenues, en bandas paralelas muy finas, se entalló la imagen de un atleta con disco en la mano derecha, palma del vencedor en la izquierda y corona infulada. Camina en posición forzada, sobre las puntas de

³ Desde antiguo se redactó toda una serie de escritos que llamamos genéricamente *lapidarios*, en donde se especificaban dichas cualidades. Los más famosos de los recogidos por los griegos y que nosotros conservamos (*Lapidario órfico*, *Declaraciones lapidarias de Orfeo*, *Lapidario de Sócrates y Dionisos*, *Lapidario náutico* y el de *Damigerón-Evax*) pueden verse en la magnífica edición de HALLEUX-SCHAMP 1985.

los pies, como es habitual en este tipo de trabajos bien catalogados y fechados en el siglo I d. C. En el segundo caso el tema es totalmente emblemático, muy común en el arte romano de los dos primeros siglos del Imperio y muy querido por los césares. Se trata básicamente de la *dextrarum iunctio* o motivo que representa dos manos derechas entrelazadas en símbolo de pacto de concordia y amistad, sobre todo entre vencedores y vencidos. Es muy común en monedas imperiales, copiando el prototipo de las acuñaciones de M. Antonio, Octavio y Lépido. La ceca hispana de Ilici también utilizó esta simbólica imagen. La escena se completa, siempre siguiendo la posición en candelabro, con una crátera de columnas flanqueada de dos cornucopias, símbolos de la riqueza. Sobre estos tres elementos se ha colocado un águila, símbolo del poder imperial, y dos gallos enfrentados que podrían aludir al orgullo de pertenecer a un estado fuerte, en opinión de Ph. Bruneau.

La historia del grabado sobre piedras duras empieza a ofrecernos las firmas de sus artífices desde la época clásica griega. Nombres como Aspasio, Frigilo (que trabajó en Siracusa) o Sosias, que lo hizo en Nápoles, quedaron inmortalizados sobre la superficie de bellísimos entalles del siglo V a. C. Sus colegas Onatas, Ateníades o Pérgamo no les fueron a la zaga, pero el mejor, el artista cumbre de la glíptica griega fue, por la limpieza de su trazo y la perfección de los volúmenes que supo imprimir a sus retratos, Dexámenes (RICHTER 1980, 248 s.; VOLLENWEIDER 1966). Todos ellos nos hablan de un reconocimiento público, que se plasmaba con esa inclusión de la firma en la superficie de la obra. Naturalmente, el nombre debía escribirse en sentido inverso al de la lectura para que surgiera legible en la impresión, por ejemplo con expresiones como ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ ΕΠΙΟΙΕ; “Dexámenes lo hizo”. Está claro que había una especialización y una valoración pública de esos artistas que no por dedicarse a una de las que llamamos actualmente “artes menores” eran menos considerados en su tiempo. Y así era lógico que sucediese si calculamos la dificultad y exquisitez de su trabajo. Sus obras alcanzaron cotas de perfección extraordinarias.

Ello no quiere decir que la obra no firmada deba ser considerada de menor calidad. Lo raro en glíptica es que aparezca la firma. En la colección de entalles y camafeos de la Universitat de València conservamos tres firmas de grabadores muy famosos y activos en Roma en el siglo XIX (números UV/1588, 1590 y 1591; RIGHETTI s/a, 43 s.; 51-60 y 64). El primero ya lo hemos mencionado, es el retrato de Antonio Allegri. Con sus 36 x 27 x 1-3 mm nos ofrece toda la belleza que un retrato puede alcanzar. Cuando se le observa parece crecer, y es porque se ha logrado el equilibrio absoluto en sus formas.



Antonio Allegri
Comienzos del s. XIX
Núm. inv.: UV/1588

La saga de los Cerbara estuvo formada por tres miembros. De Gian Battista, el padre, nacido seguramente en 1750 y muerto en 1812, no conservamos apenas obra. Firmaba en mayúsculas griegas o, cuando lo hacía en caracteres latinos, con sólo las tres primeras letras de su apellido. Giuseppe, el hijo mayor, nació en 1770, y el segundo, Nicola, lo hizo en 1792. Nosotros creemos que el ejemplar valenciano es obra de Giuseppe y lo encuadramos entre finales del XVIII y comienzos del siglo XIX. La F. que figura tras el apellido completo podría interpretarse como el habitual *fecit*, siguiendo la tradición grecorromana antigua a la que aludíamos antes, pero también podría ser un distintivo de Giuseppe para diferenciarse de la obra de su padre: F[iglió], expresión que tuvo sentido mientras no había nacido el tercero de los Cerbara.

La segunda firma con la que contamos es la del muy famoso grabador romano Girometti (ALFARO 1993-1994). Aparece sobre una magnífica escena simposiaca en sardónice anaranjado-blanco-amarillento que permitió al autor jugar con tonos y transparencias de belleza extraordinaria. Tal escena representa a Dionisos y Ariadna sentados y bebiendo en un ambiente totalmente relajado. El gusto neoclásico se percibe perfectamente en el conjunto de los detalles: la *kline* o lecho a la griega tan del gusto en esta época y que nos lleva a pensar en escultores como Canova, la *kylix* que el dios ofrece a su compañera, centro de la escena al hallarse rodeada de los rostros de ambos personajes en una perfecta simetría, el pequeño cántaro que lleva en la mano izquierda el dios, la *berma* con crátera que cubre el espacio que sobra a la izquierda y, por supuesto las formas “marmóreas” de los desnudos. La

firma, como decíamos, es visible sobre el hombro de Dionisos, invertida para facilitar su grabado. Los

Girometti también constituyeron una saga familiar de tallistas: el padre Giuseppe (1780-1851), su hijo Pietro (1811-1859) y una hija, Clara, que ayudaba a su padre en los trabajos pero que nunca firmó obra. Tampoco parece que Pietro firmara sus trabajos, por lo que podríamos asignar este camafeo al padre. Giuseppe era amigo de Canova y de Thorwaldsen, dado que se inició primero como escultor, pero pronto pasó al rentable y seguro oficio de medallista y grabador. Retrató a toda la alta sociedad

Ariadna y Dionisos
Primera mitad del s. XIX
Núm. inv.: 1590



europaea con este sistema y sus camafeos son la gloria de muchas colecciones. Fueron fruto de recopilación bibliográfica estando el artista todavía vivo, lo que nos demuestra la valoración social y artística en la que se le tenía. P. E. Visconti le dedicó un librito titulado *Gemme incise dal Cav. Giuseppe Girometti* (Roma 1836), y A. Gennarelli, un artículo en la revista especializada *Il Saggiatore* (Roma, vol. V, 1846). Desgraciadamente, en ninguna de las dos monografías a él dedicadas aparece descripción alguna que podamos identificar con nuestra pieza. Las piezas incluidas en ambas publicaciones son de extraordinaria altura estética: tal vez su elección obedeció a que los autores de estos dos estudios tan sólo recogieron aquellas que pudieron contemplar en el estudio del artista durante esos años.

La tercera pieza con firma que conservamos es un sobrio pero bellísimo retrato de Rafael Sanzio [UV/1591], obra de Vergé, sobre sardónice ovalada. La capa blanca de la piedra presta a la cabeza un característico estilo escultórico neoclásico. Tiene tan sólo dos milímetros de grosor, y con una técnica realmente extraordinaria se ha logrado crear todos los matices de un bulto redondo y los volúmenes de los hombros, que dejan ver un vestido de la época del gran pintor y arquitecto. Seguramente dispuso el autor de un modelo anterior, porque los rasgos son bastante fieles a los retratos que conservamos de Rafael. La firma aparece bajo el hombro izquierdo, casi en la sombra que éste proyecta sobre el tono verdoso del fondo de la piedra.

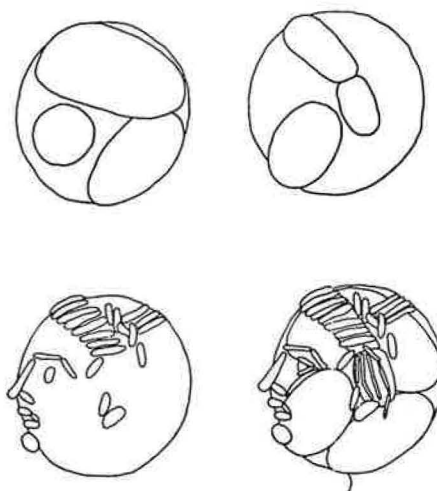
En la colección de la Universitat hay, además, algunas obras antiguas y modernas de excelente calidad. Brillan con luz propia por el saber hacer de sus anónimos artífices. Observemos por ejemplo la número 1503, una cabeza de carácter báquico que, por el estilo y la técnica de grabado fechamos a finales del siglo II a. C., en pleno apogeo del helenismo (ALFARO 1996, 37 s.). Sobre una amatista redonda, la cara de Dionisos destaca por sus formas sensuales y armoniosas. Las supuestas propiedades de la amatista para combatir los problemas de la embriaguez hicieron que se escogiera esta transparente piedra. La técnica empleada, con certeros toques de taladro cada vez más pequeños, se percibe claramente en el dibujo adjunto [Fig. 8].

En ocasiones, el tamaño de la piedra es tan reducido que parece increíble que su superficie pudiese albergar una escena completa como la del número 1519. Tan sólo bajo la lupa alcanzamos a apreciar la perfección de la talla. Bajo un arbolito que sugiere el bosque en el que vivía, se ha representado a



Rafael Sanzio.
Primera mitad del s.xix
Núm. inv.: UV/1591

Fig. 8
Dionisos [Detalle]
Núm. inv.: UV/15037
Proceso de grabado
de la cabeza del Dios.





[De arriba a abajo]
Cabrío rampante sobre una palma
S. I d. C.

Núm. inv.: UV/1508

Escena pastoril
S. I d. C.
Núm. inv.: UV/1519

Methe
S. I d. C.
Núm. inv.: UV/1511

Fáustulo, el pastor por antonomasia, aquel que recogió de las aguas del Tíber y al pie del Palatino a los gemelos Rómulo y Remo. Se inclina sobre su cayado, adoptando una actitud que el arte romano repitió en todas sus manifestaciones (pintura, escultura, relieves, etc.). Lo mismo podríamos decir del núm. 1508, una pequeña pieza (11,5 x 8 x 5 mm) en la que una cabra rampante se apoya sobre una pequeña palmera; el tema es muy reproducido entre finales de la República y comienzos del Imperio, siempre con altos niveles de calidad y generalmente sobre sardónices de grueso perfil, como en este caso.

Uno de los entalles más bellos y más interesantes de esta colección es el 1511. Sobre la amatista ovalada y agrietada internamente apenas es perceptible, a simple vista, la sinuosa figura de Methe bebiendo de una pátera plana. El *himation* le cubre escasamente los hombros y deja ver un sensual y moldeado cuerpo. En muchos de los paralelos antiguos con los que contamos, la figura de Methe se toca también con una diadema y el pelo se recoge en un moño bajo. La escena se rellena en ambos laterales con una simbólica *hydra* de la que sale una palma y con el nombre seguramente de la propietaria, CL[audia] HEDONE, inciso en letras latinas mayúsculas en sentido vertical. De esta manera resulta legible tanto en la piedra como en su impronta. Dicho nombre es de origen griego y fue muy utilizado en Roma entre esclavas y libertas (SOULIN 1982, 1238-1240). El tema debe enmarcarse dentro del ámbito de las escenas báquicas. La *hydra* simbolizaría el agua clara de la fuente frente a los efectos perniciosos del vino. También aquí el tipo de piedra, la amatista de color vinoso, se eligió por estar considerada como un amuleto protector frente a la embriaguez. Como en el caso del retrato de Dionisos antes mencionado, estamos ante un buen ejemplo de la conjunción del tema y de las propiedades de una determinada piedra que eliminaría un peligro concreto: las consecuencias del hecho de beber en exceso.

Llevar una imagen de la Fortuna se consideraba una forma de atraerla, de que estuviera siempre cercana al dueño del anillo en donde se hubiera grabado. El número 1510 de la colección es muy representativo y podríamos incluirlo, por el estilo de la talla, en la primera mitad del siglo I d. C. Como ocurrió con otros prototipos artísticos que servían de modelo a los grabadores, esta figura de Tyche-Fortuna pudo seguir las formas de alguna escultura de tradición griega o helenística. Plinio nos habla de la *Bona Fortuna* de Praxíteles que había en el Capitolio (NH XXXVI, 23). Esculturas como esta pudieron ser reproducidas con frecuencia. La diosa simbolizaba, con su timón de la nave y su cornucopia, el buen augurio, la seguridad en los viajes y la riqueza, en este caso para el portador del entalle. El tema es muy

común también en monedas y tiene variantes con la figura sentada. El estilo es muy similar al de la Methe que acabamos de comentar.

También pudo ser escultórico el prototipo de la Afrodita *sese lavans* [UV/1517]. Otra vez es Plinio el Viejo (*NH* XXXVI, 35) el que nos ilustra sobre el hecho de que había en su tiempo en Roma una escultura de Afrodita agachada lavándose. Cita a Doidalsas como autor de la obra, pero el texto de Plinio se halla muy corrupto en esta parte. El tipo se copió muchísimo en escultura y conservamos una quincena de esas creaciones de la Venus agachada. Entre las mejores están la de Viena, la del Louvre, la del Museo Nazionale Romano y la del Vaticano. En glíptica fue también muy utilizado. La pieza de nuestra colección es del siglo I d. C. por el estilo de la talla y por los abundantes paralelos de entalles de que disponemos. La técnica de grabado es muy buena, con superficies bien pulidas, dinamismo y sentido de giro en el cuerpo. La dificultad del trabajo y el tamaño reducido, menor al centímetro en su medida longitudinal, explican perfectamente algunas imperfecciones del dibujo. Sin embargo, el efecto final de la imagen es perfecto. En la mano derecha la diosa lleva un *askos*, vaso griego en forma de pequeño odre, con pie, asa y tapadera, que se utilizaba para contener vino o agua. En este caso sirve para la *toilette* de Venus.

En ocasiones las escenas de la vida cotidiana se incluyeron en la iconografía escultórica y de ahí se extendió hacia relieves, mosaicos, pinturas o entalles. Tal es el caso del pescador representado sobre jaspe rojo ovalado [UV/1513], que podemos fechar en el siglo I d. C. Todo el ambiente del acto de la pesca, incluidas las variedades más comunes (con caña y con red), se ha concentrado en la pequeña superficie de un poco más de un centímetro con la que contaba el grabador. Un amontonamiento de piedras simboliza una pequeña escollera, el mar es apenas marcado con nueve incisiones paralelas realizadas con un fino taladro discoidal. En él se hunde la red que deja caer el pescador mientras la caña está hincada entre las piedras. El sentido realista se aprecia en el tipo de vestido, la *exomis* o corta túnica que deja un hombro al aire, y en el característico sombrero de fieltro que está entre el *petasos* de ala ancha y un modelo más recogido y propio del trabajo que se realiza.

Muy del gusto de artistas y público fue un tipo especial de entalles denominados *grylloi*, composiciones fantásticas y antinaturales que en los casos más complicados engloban rostros humanos y de animales en forzadas amalgamas, y en otras dos o tres rostros solamente. Son temas que aparecen en un momento ya avanzado del Imperio romano, como una actividad cercana al mundo de la superstición, dado que en ocasiones se usaban contra el mal



Tyche-Fortuna
Primera mitad del s.I d. C.
Núm. inv.: UV/1510



Afrodita agachada.
S. I d. C.
Núm. inv.: UV/1517



Escena de pesca
S. I d. C.
Núm. inv.: UV/1513



[De arriba a abajo]

Busto de Atenea

S. I - II d. C.

Núm. inv.: UV/1523

Gryllos

S. III d.C. (?)

Núm. inv.: UV/1532

Zeus barbado entronizado

Finales del s. II d. C.

Núm. inv.: UV/1527

de ojo. La tradición de estas figuras curiosas es sin embargo muy antigua dentro de la glíptica. Dispone la colección valenciana de dos interesantes ejemplares de *grylloi*. Uno con cabeza de Atenea en perfil derecha sobre cornalina ovalada [UV/1523]. Su estilo de talla es de gran calidad y podemos situarla en el siglo I o II d. C. En la parte inferior del busto puede verse otro perfil muy nítido de formas redondeadas. Y sobre el casco dos rostros de Sileno, uno en la parte delantera, sobre la cabeza, y otro en la parte trasera, sobre la nuca. El segundo ejemplar [UV/1532] es una máscara múltiple sobre cornalina ovalada. El tipo de la talla, así como el hecho de que se trate de cinco rostros en lugar de tres (frente y perfiles), como era habitual, nos hace dudar de su antigüedad.

Las divinidades principales se entallaron muy frecuentemente sobre un tipo de piedra blanquecina que nosotros llamamos *calcedonia*. Nada tiene que ver con la piedra que describen los lapidarios griegos bajo el nombre *χαλκηδόνιοζ*, de tonalidades rojizas, en las que en alguna ocasión se recomienda grabar un Marte (HALLEUX-SCHAMP 1985, 167, 187, 266, 272, etc.). La calcedonia es una variedad del ágata, de mayor o menor finura. Se buscaba, naturalmente, identificar el tono blanco inmaculado con el tema representado sobre la piedra. La figura de Zeus/Júpiter aparece normalmente en glíptica de pie o sentada. Los números de inventario 1524 y 1527 corresponden a dos buenos ejemplares representativos de ello. Ambos se pueden fechar en el siglo II d. C. El primer tipo podría provenir de motivos escultóricos griegos del siglo IV a. C., concretamente se quiso relacionar con una obra de Lisipo (LACROIX 1949, 323). La técnica del entalle es buena, con empleo de taladro de punta redonda y retoques de taladro de discos de diferente grosor. Disponemos de muchísimos paralelos para esta pieza, como para la del Zeus entronizado que veremos a continuación. Ello quiere decir que eran motivos muy demandados y muy reproducidos, casi de forma maquinal, para cubrir un amplio mercado que no se reducía al de los lugares de producción. La ampliación del rostro [Fig. 6] nos permite ver las marcas dejadas por las puntas del taladro. La armonía de su diseño logra el efecto de un perfil que es absolutamente geométrico.

El Zeus sentado en el trono sigue el modelo fidíaco crisoelefantino. Se llegó a sugerir (LACROIX 1949, 259 s.) que el primitivo prototipo habría sido monetal (piezas de la liga arcadia del siglo V a. C.). El hecho es que la famosa escultura de Olimpia dio origen a toda una serie de réplicas a menor escala, sobre todo en monedas y en glíptica, que permiten estudiar perfectamente la evolución del tipo. Entre la descripción de Pausanias (V, II, 1 s.)¹ y

nuestro entalle hay diferencias que, sin embargo, no discrepan demasiado. La figura aparece coronada, sentada sobre su trono en posición de tres cuartos y con la cabeza en perfil derecha. La túnica cae sobre sus rodillas dejando el torso al aire. En lugar de sostener una Victoria en la mano derecha extendida, el dios lleva en ella una pátera. La Victoria, muy desdibujada y coronándole, está sobre el cetro que Zeus sostiene con la mano izquierda; precisamente en el lugar del águila, según Pausanias. Como decíamos, disponemos de muchos paralelos en glíptica, algunos de ellos más próximos que el nuestro al prototipo escultórico. Sin embargo, el estilo es siempre el mismo y podríamos decir que constituyen una amplia familia en la que, pese al logrado primer golpe de vista, la perspectiva no es demasiado acertada.

Uno de los temas más repetidos en la glíptica altoimperial fue el de la Victoria alada, prototipo griego utilizado por Fidias y engrandecido durante el helenismo temprano (Nike de Samotracia del Louvre). La figura de Victoria propiciaría el éxito de quien la llevara junto a su cuerpo. Los números de inventario, 1525, 1528 y 1531 de esta colección, que pueden fecharse en los siglos II y III d. C., responden a este modelo. Los dos primeros fueron tallados sobre prasio ovalado, el tercero sobre calcedonia igualmente ovalada. La posición, que se repite en muchos paralelos, es la de perfil (derecha o izquierda). La divinidad viste un *peplos* que el viento agita, indicando su movilidad y la eventualidad de la presencia de esta divinidad junto al vencedor, para el que porta siempre la corona y la palma.

Según las creencias de los antiguos, la riqueza de hombres y estados la protegían divinidades específicas, como Flora, Ceres, Tellus, Abundantia, Liberalitas, etc. El número 1534 es precisamente una Flora entronizada, provista de todos los elementos que le son propios, espigas de cereal en la mano derecha y más espigas y frutos de la tierra metidos en un cesto esbelto que sostiene con el brazo izquierdo. La figura, en perfil derecha, se cubre con una larga túnica ceñida bajo el pecho. Va rodeada por una inscripción de cinco letras, FLO[ra] CF.

Los camafeos de época antigua son poco abundantes en la colección valenciana. Pese a las dudas que despiertan en nosotros, a los pocos que ofrecemos como tales les hemos encontrado, laboriosamente, algunos paralelos entre los camafeos romanos bien fechados. Veamos los más interesantes. Un retrato de Drusilla [UV/1551] sobre sardónice ovalada (tal vez del siglo I d. C.) y con anillo del siglo XVIII provisto de inscripción en caracteres mayúsculos griegos: Κολάζε τα πάθη. Μή ποίει κακά, lo que en una traducción libre vendría a significar “[que el anillo] suavice o tempere los

+ “El dios está sentado sobre un trono y está hecho de oro y marfil. Sobre su cabeza hay una corona que imita ramas de olivo. En la mano derecha lleva una Nike, también de marfil y oro, que tiene una cinta y una corona en la cabeza. En la mano izquierda del Dios hay un cetro adornado con toda clase de metales, y el pájaro que está sobre el cetro es el águila. Las sandalias del dios también son de oro e igualmente su túnica. En su túnica están trabajadas figuras de animales y las flores del lirio.

El trono está artísticamente elaborado, con oro y piedras preciosas y con ébano y marfil...”



Flora entronizada
S. III d. C.
Núm. inv.: UV/1534

Victoria alada
S. II - III d. C.
Núm. inv.: UV/1531



Drusilla
S. I d. C. (?)
Núm. inv.: UV/1551

Pareja de panteras.
S. II - III d. C.
Núm. inv.: UV/1553

sufrimientos [para que el portador de la joya] no cometa maldades”. Las ideas de esta frase no entroncan con la tradición clásica. Se trata de una máxima extraída de los conocimientos de un erudito moderno. El retrato en sí es de una gran calidad. Los rasgos nos parecen más de Drusilla, hermana favorita de Calígula, que de Antonia, como apuntaba el catálogo italiano (?). No encontramos en él los enérgicos rasgos de la madre de Claudio.

La pareja de panteras [UV/1553] es de una gran belleza plástica. Sobre un sardónice negro-grisáceo-blanco se llevó a cabo una cuidada talla que deja ver los detalles de la piel del animal en primer término. La pantera o la pareja de panteras es un tema muy típico del helenismo. Se la asocia con Dionisos [UV/1590], al que acompaña acompasadamente en su cortejo. El anillo es moderno (s. XIX), pero está en la línea de los anillos antiguos empleados para engarzar camafeos.

A través de las pequeñas obras de arte que son los entalles y camafeos, estos motivos clásicos, junto con otros muchos que componen la iconografía complejísima de la glíptica antigua, viajaron con facilidad por todo el Imperio; lo hicieron en la mano de los colonizadores, de los soldados y de la gente que se instalaba en las provincias. En el Imperio avanzado, el llevar un entalle o un camafeo dejó de ser, como decíamos, signo de alta clase social o elevado poder económico para convertirse en algo que estaba al alcance de casi todos.

Aunque el arte de la talla de piedras no murió con el Imperio, la Edad Media supuso un momento de recesión, que acabó con la llegada del Renacimiento. Los grabadores volvieron a proliferar, a ser valorados y reconocidos como artistas (RIGHETTI s/a). Crearon su propio estilo a partir de las influencias de las gemas antiguas que aparecían constantemente en los campos de toda Italia (BABELON 1894). Muchas veces resulta por ello difícil distinguir sus propios trabajos de aquellos que utilizaron como modelos. Sobre todo porque, desde ese momento, el gusto por las antigüedades hacía que, a veces, se enterraran durante un tiempo los objetos reproducidos para darles incluso una pátina especial. No se pretendía engañar con ello a nadie. Todo el mundo aceptaba esta manera de hacer copias de gran altura técnica que un comercio de anticuarios muy desarrollado distribuía entre humanistas y gentes de fortuna. Uno de los coleccionistas más famosos fue Lorenzo el Magnífico, que no dudó en hacer algo que para nosotros hoy sería un

sacrilegio: mandó colocar en la superficie de todas las piezas de su colección (antiguas y modernas) un letrero, nada discreto, que decía LAUR MED. Sin duda una capacidad de abstracción que nosotros no comprendemos le permitía disfrutar igual de sus adoradas gemas.

En el Renacimiento tardío o primer Barroco los entalles siguen de lejos los temas clásicos grecorromanos, aunque con la impronta y la estética de la nueva época. Estamos siempre ante piezas de mayor tamaño en donde se pretende introducir escenas que puedan ser valoradas sobre la propia piedra. El uso del entalle como sello se había ido perdiendo poco a poco. Destacaremos algunos de los ejemplares con que cuenta la colección valenciana. Llama la atención por su belleza la escena de sacrificio de un carnero [UV/1539], tallada sobre un colorista jaspe heliotropo ovalado. La acción gira en torno a un altar cuadrangular que sostiene un “vaso de fuego” central y cuatro más pequeños en las esquinas. El personaje principal, siguiendo modelos mitraicos, sostiene el cuello del animal con una mano mientras con la derecha le acerca el cuchillo sacrificial. Delante, agachado, otro personaje masculino recoge la sangre en un recipiente. La escena la completa un joven con antorcha y dos figuras femeninas vestidas con vaporosas túnicas, una de las cuales porta una lira. En este caso son los modelos de la pintura del momento (Mantegna sobre todo) los que subyacen en la disposición de la escena, lo cual no quiere decir que no dispongamos de paralelos en glíptica (FURTWÄNGLER 1900, 19, lám. LXVII; KRIS 1929, I, 33 ss. y II, 29 y 280; RIGHETTI s/a, 4, lám II) que nos ayudan a fechar este entalle en el siglo XVI.

La lucha de Hércules y el gigante Anteo sobre jaspe rojo [UV/1540], así como la delicada escena del carro de Selene y sus acompañantes sobre ágata blanca [UV/1541], pueden enmarcarse en este mismo período del Renacimiento final. Todavía los temas clásicos son del gusto de los artistas, sin embargo los modelos pictóricos del momento que sirven de punto de partida (Mantegna, Dal Pozzo, etc.) imprimen un aire totalmente diferente a aquellos. Lo podemos apreciar muy bien en la cabeza de Atenea sobre cuarzo ahumado ovalado y afacetado en su perímetro [UV/1542], de estilo muy característico y alta calidad de talla.

Uno de los camafeos más interesantes de este período es el que lleva el número 1555, una Medusa sobre jaspe heliotropo redondo, fechable en el siglo XVI. Se trata de otro tema clásico, tomado a partir del denominado por J. Floren (en su estudio sobre la tipología del gorgoneion) *tipo bello*. Concretamente parece venir de la llamada *Medusa Rondanini* (Múnich, Glyptoteca) o de la tapa de la Taza Farnese (BABELON 1894, 139-141). Ni la



Escena de sacrificio
S. XVI
Núm. inv.: UV/1539



Hércules y Anteo
S. XVI
Núm. inv.: UV/1540



Cabeza de Medusa
Finales del s. XV
Núm. inv.: UV/1555



tranquilidad del rostro ni las ordenadas serpientes entre el cabello ensortijado hacen pensar en la terrible Medusa arcaica griega o en la patética expresión de la Medusa del helenismo tardío. El trabajo de talla es de una gran perfección, con un impecable pulido posterior. El detalle de las pupilas ahuecadas recuerda aspectos técnicos de la escultura clásica y renacentista (Miguel Ángel, por ejemplo).

Los nuevos temas puramente renacentistas también están presentes en la colección con excelentes ejemplares. Destaquemos el retrato femenino en perfil derecha [UV/1556] sobre un ónice de bandas de suavísimas tonalidades beige-gris-blanco. El tórax desnudo está dentro de un modelo que tuvo muchísima aceptación, lo que motivó que se repitiera incansablemente en camafeos de los siglos XVI y XVII; muchas de esas creaciones tienen un escaso interés estético [UV/1576]. Sin embargo, en el primer caso estamos ante la obra de un magnífico grabador. La figura irradia sensualidad. El cabello ensortijado, la boca entreabierta, la mirada atenta, dan vida a la reducida escena. En la misma línea podríamos situar a la bíblica Judit que porta en sus manos la cabeza de Holofernes [UV/1557]. La magnífica talla se ve, en esta ocasión, mermada por la rotura del exento perfil del rostro femenino.



El camafeo en el Renacimiento también se utilizó para hacer retratos de personas de alto rango, bien para darlas a conocer a pretendientes o como recuerdo para regalar a un ser querido. Tal pudo ser el caso del muy posible retrato de Beatriz d'Este [UV/1560] sobre sardónice ovalada. El riquísimo vestido de mangas abultadas y cuello subido nos transporta a algún retrato que Tiziano hizo al óleo a esta dama (Viena, Kunsthistorisches Museum). En nuestro caso, el blanco purísimo que escogió el grabador y el marcado relieve del cuerpo le dan al conjunto un aire escultórico.



El período barroco supuso un descenso de las calidades técnicas, sin duda porque el arte de la talla de piedras estaba tan extendido y tenía tantos seguidores que la producción se generalizó en talleres que buscaban más la cantidad que la calidad. Los nombres de estos artistas brillan normalmente por su ausencia. Las piedras talladas (antiguas y modernas) se empleaban en estos momentos para deleite de conocedores, pero también para la ornamentación de otros objetos de joyería o vajilla, así como para el enriquecimiento del vestido de las clases altas (botonaduras incluidas). La pintura de la época nos ilustra al respecto, como puede verse en otro capítulo de este catálogo. En la colección de la Universitat de València son bastantes las piezas que podemos adscribir a este período. Destaquemos algunas de ellas. Se trata principalmente de camafeos sobre pequeñas sardónicas

[De arriba a abajo]
Retrato femenino
S. XVI
Núm. inv.: UV/1556
Retrato femenino
S. XVII
Núm. inv.: UV/1576
Retrato de una dama
S. XVI
Núm. inv.: UV/1560

ovaladas. Desde el número 1565 (Leda y el cisne) al 1576 (mujeres, angelitos en diferentes posiciones y un tritón) muestran todos un mismo estilo y origen que aconseja pensar en ellos como procedentes de un mismo taller. Y lo mismo podríamos decir de los números de inventario 1577-1582. Seis camafeos de tema animal (perro, pantera, unicornio, perro atacando, león y pareja de jabalíes) que forman indudablemente un todo homogéneo, obra de la misma mano.

Con el Neoclasicismo entramos en uno de los períodos de mayor pujanza en la fabricación de entalles y camafeos. Las formas estilizadas y la frialdad propia del estilo se perciben perfectamente. Ya hemos visto algunas de estas piezas al hablar de los grabadores que dejaron su firma; sin embargo debemos destacar, antes de terminar, el perfecto retrato de Livia (núm. 1589) sobre sardónice gris claro-blanco-beige.

Al entalle número 1544, de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX, cabría englobarlo dentro del tipo que se ha denominado *anillos de amor y de fidelidad*. Son piezas que presentan leyendas alusivas a esos temas y pensadas para ser leídas sobre la impronta que pudieran dejar al sellar con ellas una carta: "AMOUR NOUS UNIT", "UNIS À JAMAIS", "POR VOUS", "L'AMOUR LES ASSEMBLE" (sobre un sello personal de Luis XV). En el caso presente el texto reza algo muy parecido: C'EST A VOUS, rodeando una figurita de Cupido que dispara su arco, tema que era muy característico.

LOS ENTALLES MÁGICOS DE LA COLECCIÓN

Hemos querido dejar para el final una serie de entalles que están cercanos al tema de la magia y a los aspectos protectores de la religión. Es esta una temática común en la glíptica antigua desde tiempos muy remotos y que fue cobrando mucha importancia al aunar en estas joyas el poder de las piedras y la fuerza de las imágenes y palabras sobre ellas inscritas. La muerte, las enfermedades y las desgracias de la vida llevaban a los creyentes a buscar la ayuda de las fuerzas benéficas, precisamente con la intención de contrarrestar los castigos divinos y las envidias y venganzas de los hombres. Se trataba de una doctrina antiquísima, originaria de Mesopotamia y Egipto, y remodelada en la orilla oriental del Mediterráneo. Plinio (*NH XXX, 1-7*) la hace remontar muchos siglos atrás, inada menos que seis mil años antes de la muerte de Platón! Y relaciona a Zaratustra con la creación misma de la magia (*NH XXX, 3; BIDEZ-CUMONT, I, 1 ss.*). Precisamente por ello, muchas veces las fórmulas mágicas resultaban ya incomprensibles incluso para los

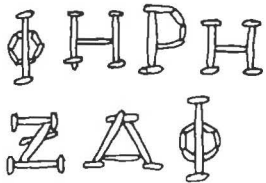


Cupido
S. XVIII - XIX
Núm. inv.: UV/1544



magos-advinos-chamanes-sacerdotes que las ponían en práctica en época grecorromana (MONTERO 1997). Los entalles pasaban a convertirse así en verdaderos talismanes que debían llevarse en contacto con la piel para que fueran efectivos. Este tipo de amuletos de carácter mágico se fabricaban en cantidades importantes, con una mecánica repetitiva de temas y fórmulas, y se vendían a precios no muy altos, lo que les daba una gran movilidad.

Llevar talismanes o amuletos era un signo de idolatría, propio de paganos, y su uso ya había sido censurado desde tiempo atrás por los escritos bíblicos. Sin embargo, la población de Israel utilizaba los entalles mágicos sin recato. Muchos de los dioses invocados en la magia tienen procedencia hebrea y nombres semíticos (Adonai, Iao, Sabaoth, Abraxas) (LUCK 1995, 14 s. y 20; BIDEZ-CUMONT I, 225-242). Nuestra colección cuenta con un excelente ejemplar de este tipo [UV/1533]. Como era habitual, se empleó en su confección un jaspe heliotropo. La imagen nos muestra a un dios que fue todopoderoso para los magos y que era representado con esta forma extraña, el *anguipedes alectorocéfalo* con cabeza de gallo en perfil derecha, tórax desnudo musculatura marcada y *lambrequines* propios del soldado romano que cubren el abdomen y el comienzo de unas piernas transformadas en sendas serpientes. Blande un látigo en su mano derecha y se protege con un escudo redondo donde podemos leer **IAEIE** (en mayúsculas griegas). Tal vez las dos primeras letras y la E invertida, que en la impronta quedan juntas, podrían constituir uno de los nombres mágicos de esta divinidad: **IAO**. También era identificado con los nombres de Sabaôth, Adonai, Semesilam... , pero sobre todo Abrasax (*Abraxas*, por metátesis). El primero y el último son los nombres más extendidos y los más frecuentes en entalles. Incluso en algún papiro mágico se relaciona al gran Zeus con **IAO** (PREISENDANZ 1928, I, 301).



[Arriba]
Anguípedes alectorocéfalo
[Anverso e inscripción del reverso]
S. III d. C.
Núm. inv.: UV/1533

[Abajo]
Grabados con distintas variantes de
Abraxas, del libro de
Joannes Macarius, (ca. 1540-1604)
Abraxas seu Apistopistus ...
Ayuntamiento de Valencia,
Biblioteca Serrano Morales.
Sign. SM 21/95



Para sus seguidores el nombre de Abraxas encerraba en sí mismo el número de los días del año (365, suma de los valores de las siete letras griegas que lo componen);⁵ se trata claramente de una divinidad de tipo cósmico. Su imagen se repite hasta la saciedad en textos y entalles mágicos del mismo tipo (ALFARO 1999, 27 s.). Al ir su nombre normalmente grabado sobre el escudo, se le ha puesto en relación con el “escudo de los hombres”, es decir, protector de los hombres (DELATTE-DERCHAIN 1964, 25); sin embargo, el nombre aparece inscrito a veces bajo la figura del propio dios, a sus pies simplemente. El látigo lo interpretó Preisendanz (*PCM* XII, 281) como el elemento con que se castigaba a los demonios maléficos. El carácter animal vuelve a ser patente en las piernas que, como en el caso presente, son sustituidas por sendas serpientes ondulantes o enroscadas sobre sí mismas, al estilo de alguna divinidad etrusca (DELATTE-DERCHAIN 1964, 23-42).

En todas las versiones de esta divinidad subyace el carácter de dios que guía el mundo, que lo ilumina y lo vigila, concededor de todas las cosas, salvador de los hombres. Se le implora constantemente para que venga y no abandone a quien lo porta en el entalle o a quien lo invoca. De él se busca protección y ayuda en las empresas difíciles; en las invocaciones de los papiros se advierte una relativa familiaridad con su persona, una ligazón íntima entre los hombres y este polifacético ser de la magia.

Muchos de los entalles mágicos resultan también muy difíciles de fechar dado que, por haber sido muy abundantes hasta el siglo VII, fueron profusamente imitados con el revivir de las sociedades secretas en épocas posteriores. La colección de la Universitat guarda otro interesante ejemplar que, con dudas, fechamos después del siglo III d. C. [UV/1537]. En el anverso podemos ver una Atenea mágica con casco, en la línea de la famosa gema de Aspasio (BABELON 1894, 122; FURTWÄNGLER 1900, XLIX, 12) y de perfecta factura. El busto de la diosa aparece rodeado de una serie de símbolos de carácter mágico-cabalístico entre los que se encuentran un grupo de dos letras griegas [AΘH]NH. Las dos espigas de adormidera pueden simbolizar el sueño propicio (CUMONT 1942, 396 s.), el sapo/rana, animales relacionados con la magia práctica, la estrella tiene un claro carácter astral, el cangrejo y el escorpión eran símbolos zodiacales, la cornucopia era propiciatoria de los bienes terrenales, etc. Todo ello fue rodeado por una orla incisa, paralela al borde de la piedra (una calcedonia negra ovalada), siguiendo la tradición egipcia. La inscripción mágica aparece en el reverso en esta forma:

⁵ α (1), β (2), ρ (100), α (1), σ (200), α (1), ξ (60) = 365; Tertuliano decía que “Basíledes proclamó un dios supremo de nombre *Abrasax*, creador del Espíritu, del Verbo, de la Providencia, de la Virtud y de la Bondad. De todos ellos salieron los Ángeles, en número infinito, de los que salieron luego los 365 cielos y un mundo en honor de *Abrasax*, cuyo nombre encierra ese número en sí mismo...”. Tiempo después, san Jerónimo contemplaba al personaje desde un punto de vista más crítico, pero recogió también el valor numérico de su nombre: “Basíledes denomina al Dios Todopoderoso con el nombre monstruoso de *Abrasax*, y pretende que según el valor de las letras griegas y el número de los días del curso del sol *Abraxas* se encuentra encerrado en su círculo, y lo mismo ocurre con el *Mitra* de los gentiles”. San Agustín también habla del tema desde una perspectiva de absoluta incredulidad: “Basíledes decía que hay 365 cielos, como el número de días del año, por lo que veía el nombre de *Abrasax* como santo y venerable”. El hecho de que se trate de un nombre de siete letras, como el de *Mitra* (Μειθραξ, cuyos valores numéricos son 40, 5, 10, 9, 100, 1 y 200 = 365) o el de *Serapis*, permite relacionar a los tres con los siete planetas y con el Sol.

ΤΡΑCΙ
 CΟ ΤΟΥ
 ΑΒΡΑC ΑΞ
 CΗCΙΙΝΔ
 ΑΛΛΙΝ
 ΝΟΥ



Atenea mágica
 [Inscripción del reverso
 e imagen anverso]
 S. III - V d. C.
 Núm. inv.: UV/1537

Podemos transcribirla así: Τρασισο του Αβρασαξ σησιυνδ αλλιωνου. El nombre del gran dios de la magia (Abraxas) se repite aquí junto a otra serie de invocaciones sin paralelos, que sepamos.

El UV/1538, un jaspe amarillo, representa una cabeza barbada en perfil derecha rodeada de una inscripción del tipo de los lettereros mágicos sin sentido y de tres signos zodiacales (el sol, la luna y una estrella). Su transcripción es la siguiente: Τυνιχυ ιαινιχι ηιχτα. Tales sonidos repetitivos y guturales son típicos de algunos papiros mágicos (BONNER 1950) y se encuentran en bastantes paralelos sobre entalles. Para el carácter astrológico- adivinatorio puede verse CUMONT (1942, 183 s.).



El texto más largo e interesante lo encontramos en el entalle núm. 1548, una cornalina ovalada con inscripción en anverso y reverso. En este caso la invocación, en mayúsculas griegas, tiene un sentido totalmente mágico. La divinidad invocada, mediante una fórmula relativamente común es “el más alto de entre los dioses” (θεός ὑψιστο). No se trata de Zeus, como podría pensarse a primera vista. En la época tardía en que estamos (siglos III-IV) el adjetivo ὑψιστο se aplicaba al dios de los judíos, Yahvé, precisamente para distinguirlo de los dioses paganos. Es el Altísimo. La transcripción y traducción completa de los dos epígrafes son las siguientes:

Anverso:	τὸν θεὸν σοι τὸν ὑψιστον, μὴ με ἀδικήσις “Por el Altísimo, yo te conjuro, no me perjudiques”
Reverso:	μέγα τὸ ὄνομα “¡Grande es su nombre!”

Entalle mágico
 S. VI- VII (?)
 Núm. inv.: UV/1538
 Amuleto mágico. [Anverso]
 S. III - IV d. C.
 Núm. inv.: UV/1548



La segunda expresión solía dirigirse también a Serapis y a los anteriormente vistos Iao, Sabaoth y Adonai.

La inscripción del entalle [UV/1549], también sobre cornalina, está en la línea de los letreros gnóstico-cabalísticos, pero es completamente ininteligible.



Entalle con inscripción
Bajo Imperio
Núm. inv.: UV/1549

LAS PIEDRAS UTILIZADAS EN LOS ENTALLES MÁGICOS

Las piedras trabajadas en la glíptica helenístico-romana fueron siempre del tipo que llamamos *semipreciosas*: el ágata, con sus variedades denominadas ónices, sardónices, cornalinas, calcedonias, prasios, sardos, plasmas, jaspes, amatistas, algunos mármoles, etc. A ello debemos añadir el coral, el ámbar, la pasta de vidrio, que trataba de imitar las calidades de las anteriormente citadas, algunas conchas marinas y hasta los simples cantos rodados.

En la época helenística y romano-imperial, las piedras más utilizadas en la magia, por considerarlas cargadas de poderes y cualidades, fueron adornadas con textos del mismo tenor que los de los papiros mágicos contemporáneos, aunque con mensajes más reducidos por razón de espacio. La ventaja de la piedra mágica frente al amuleto de otro material consistiría en su mayor perdurabilidad, pero sobre todo en el hecho de que, al efecto producido por la imagen y por el texto mágico, se añadía así el poder intrínseco de la piedra como talismán natural.

Bien por sus características, bien por sus irisaciones, bien, sobre todo, por su color, cada piedra era considerada propicia para unas funciones protectoras concretas. Es más, se consideraba que estas piedras tenían lo que podríamos llamar un “alma”, que les permitía conectar con el alma humana, de forma que las piedras acabaron siendo sentidas, por los adeptos a la magia, como auténticos seres vivos. Había un verdadero *lenguaje de las piedras y de sus colores* para significar lo que se buscaba; un lenguaje oculto, hermético, sólo descifrable por los iniciados en las técnicas mágicas (FESTUGIÈRE 1950, I, 201-216). Tal lenguaje perduró a través de los lapidarios antiguos árabes y medievales, y, en alguna medida, persiste en nuestra cultura actual (seguimos identificando el color verde con la esperanza, el rojo con la fuerza y con la vida, el blanco con la pureza y el mundo divino, etc.). La idea básica que alimentaba la creencia en el poder de las piedras era aquella que, de acuerdo con las teorías de la magia simpatética, se resumía en el enunciado *similia similibus* (BIDEZ-CUMONT 1973, I, 129). Rigiendo todas las comunicaciones entre hombres y piedras aparecen los astros, cuya actividad se decía que influía en el conjunto de los elementos



constitutivos de la tierra y, por consiguiente, también sobre las piedras y sus cualidades (HALLEUX-SCHAMP 1985, XXVIII). Imbuidas de la energía de unos determinados astros, las piedras pasaban a considerarse como parte de aquellos, con lo que el portador del amuleto recibía directamente el poder protector, sanador, etc., que emitían los cuerpos celestes (ALFARO 1999, 13-16).

Teofrasto, a la vez que analizó las piedras desde un punto de vista mineralógico, les otorgó ya toda una serie de cualidades intrínsecas. La tradición de considerar las piedras como auténticos “seres vivos” tenía mucho peso en su época. Por ello podemos decir que mantiene una vieja costumbre cuando habla de piedras “machos” y piedras “hembras” (*De lap.* 30 s.). Aunque parece no creérselo, trata incluso el tema de la generación de las piedras: dos piedras de sexo contrario pueden engendrar descendencia (*De lap.* 5). Años después Plinio (*NH* XXXV, 134) mantenía una actitud semejante cuando decía: “Teofrasto y Muciano creen que hay piedras que engendran otras”.

Tras ellos se continuó con la tradición de atribuir a determinadas piedras propiedades médicas y mágicas. Todo ese *corpus* de conocimientos acumulados fue refundido en los antes citados lapidarios. De entre las muchas variedades de que dispone la colección de la Universitat de València, veamos tan sólo dos ejemplos de piedras con cualidades especiales (ALFARO 1999, 16-23). Ello nos puede dar idea de la riqueza de información con que contamos en este sentido:

a) La más común de las piedras semipreciosas es el ágata (gr. ἀχάτης, lat. *achates*), una variedad del cuarzo muy polifacética en lo que a su aspecto externo se refiere, lo que creó en la Antigüedad bastante confusión respecto de los nombres, muy numerosos, y de sus colores (*iaspachates*, *cerachates*, *smaragdachates*, *haemachates*, *leucachates*, *dendrachates*, *quae velut arbusculis insignis est*, *antachates*, *quae, cum uritur, murram redolet*, *corallachates*...; Plinio, *NH* XXXVII, 139). Según Teofrasto (*De Lap.* 31), al que siguen Plinio (*NH* XXXVII, 139), Solino (5, 25) e Isidoro (XIV, 6, 34 y XVI, 11, 1), el nombre del ágata derivaba del de un río siciliano homónimo. Plinio decía que sólo por el hecho de contemplar el ágata, independientemente del tipo de variedad de que se tratara, la salud de los ojos mejoraba considerablemente y, si se metían unas cuantas piedras de este

material en la boca, quitaban la sed. Si se las llevaba unidas por pelos de hiena evitaban las discusiones y problemas entre las familias. Si la piedra era de un solo color, se convertía en un auténtico talismán colgado del cuerpo de los atletas (NH XXXVII, 140-142).

Al ágata se le llamaba también *pedra sacra*, dado que se consideraba como un buen remedio contra las mordeduras de las arañas (sólo para Plinio) y de los escorpiones (Plinio, NH XXXVII, 139 y 142; Solino, 5, 26; y los lapidarios *Damigerón-Evax*, XVII, *Sócrates y Dionisos*, 39; *Decl. lap. de Or.*, 21; *Lap. Órfico*, 617 s. y 622-624). Todas las noticias contenidas en los lapidarios griegos atribuyen este poder a la variedad concreta que tiene el color de la piel del león, con una extraña mezcla de coloraciones: rojiza-blanca-negrucosa-verdosa.⁶ La similitud de color entre el fiero animal y la piedra confiere a esta el carácter de invencible frente al veneno.

Con respecto a la terapéutica, no hay muchas variantes entre unas fuentes y otras. En líneas generales debía ser suspendida en los vendajes de la herida dolorosa del enfermo. Pero también tenía muchas aplicaciones después de triturada, aplicada en un emplastro o bien disuelta en agua. El ágata de piel de león tenía otras utilidades: podía convertir a un enfermo en una persona sana si mantenía un trocito de este material entre las manos, adueñándose así del poder sanador del cielo (de algún astro concreto que controlara su enfermedad) (*Lap. Órf.* 629 s.); y en un sentido más frívolo, podía hacer irresistible a un hombre ante las mujeres (*Lap. Órf.* 624 s.) o bien suscitar entre los hombres el deseo hacia las mujeres y viceversa, siempre que el interesado se atara la piedra al cuerpo (*Decl. lap. de Or.*, 21).

Llevada como anillo, se pensaba que el ágata convertía al orador en persona muy hábil en su empresa, sociable, persuasivo, fuerte, amable, vigoroso y de buen carácter. Por último, contamos con un dato de mucho interés. Se nos dice que el ágata se consagraba de la siguiente manera: había que tomar una aguja de bronce y grabar sobre la piedra el nombre de Ιαχω.⁷ Tras ello se debía engarzar la piedra en un anillo y ponérselo después de haber hecho una impresión con ella, es decir, habiéndola utilizado como sello (*Lap. de Sócrates y Dionisos*, 39).

b) El nombre de *jaspe* (gr. ἰάσπις, lat. *iaspis*) responde a una etimología de origen muy antiguo (acadio *jaspu*, hebreo *jaspe*), posiblemente porque nombre y material llegaron al Mediterráneo precedidos ya de una fama que impidió las confusiones.⁸ Mineralógicamente es una variedad granular del cuarzo y, por tanto, opaco y sin brillo. Su asociación con el hierro le lleva a los tonos más comunes que son los rojos y marrones rojizos; pero con impurezas vira hacia

⁶ En concreto aquella que el lapidario *Decl. lap. de Or.*, 21 identifica como ágata sanguina o purpúrea.

⁷ Que equivale al Ιαω de los hebreos (lahveh), gran dios de la magia.

⁸ Sin embargo Isidoro lo da como nombre griego. *Orig.*, XVI, 7, 8: "ias significa verde y pinasim gema".



Jaspe
Colección del Museo de Geología
Universitat de València

el verde opaco. En ese caso recibe hoy también la denominación de *calcedonia verde opaca*. Generalmente se suele reservar la voz *jaspe* para las piedras con mezcla de colores, como por ejemplo el jaspe sanguino, provisto de manchas color caldera o doradas, también llamado *jaspe heliotropo (aureus pulvis)*. Tales manchas destacan sobre el verde opaco del fondo. De este tipo conservamos muchos ejemplares en las colecciones de glíptica europeas. Plinio (NH XXXVII, 75) lo da como originario de muchos lugares y con características de distinto orden: la India

proporciona un tipo parecido a la esmeralda y de Chipre procede uno verde oscuro, que Teofrasto identificaba con la calcedonia (*De lap.*, 35). El jaspe persa y el de las orillas del Caspio tenía un tono azulado, lo que hace que algunos autores lo identifiquen con lo que Solino llama el *ciano* (15, 28), que parece responder más a las características del lapislázuli, de la malaquita o de la turquesa. El jaspe de Frigia era un tanto purpúreo, azul-purpúreo el de Capadocia, el de Calcedonia lo da Plinio como de color *turbidus...*; las denominaciones que nos proporciona son interminables, al igual que lo son realmente las variedades del jaspe.

Hablando del jaspe, Plinio (NH XXXVII, 118 s.) ratifica la generalización de su empleo y pretende demostrar su incredulidad ante sus propiedades: “Todos los orientales llevan los jaspes como amuletos... Tengo el placer de denunciar aquí, de nuevo, la falsedad de los magos, que recomiendan su uso para los oradores”. Este valor que les concedió la magia, bien presente a lo que se ve en el siglo I d. C., debía de generar una alta demanda que elevaría el precio de estos productos, porque, a renglón seguido, el mismo autor nos dice que “los jaspes se falsificaban muy bien tiñendo otras piedras, técnica ésta que era el orgullo de los egipcios”.

Respecto a las cualidades intrínsecas de los jaspes, sólo sabemos por el *Lapidario Órfico* (267-270) que “un jaspe delicado, de un verde primaveral, puede servir de intercesión a los bienaventurados y procurar que llegue la lluvia abundante sobre los campos alterados”.⁹ La atribución de una cualidad especial para “apartar la epilepsia de la persona que lleve consigo el jaspe” es muy tardía (*Lapidario Kérigmes* 6).

Todas las piedras utilizadas en los entalles de la colección valenciana tenían especiales cualidades para los autores antiguos, cualidades que fueron desechándose con el paso del tiempo y en las que se dejó de creer, sobre todo, a partir del humanismo renacentista.

⁹ Isid. *Orig.*, 7. 8.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO (1993-1994): C. Alfaro Giner, "Un camafeo inédito del grabador Girometti", *Estudis Castellonencs*, 6, 57-62.
- ALFARO (1995): C. Alfaro Giner, "Lectura sin palabras. La transmisión de la ideología a través del documento iconográfico: el ejemplo de la Gema Augústea de Viena", *Ant. Crist. (Murcia)* XII, 491-400.
- ALFARO (1996): C. Alfaro Giner, *Entalles y camafeos de la Universitat de València*, Valencia.
- ALFARO (1997): C. Alfaro Giner, "El origen de la colección de entalles y camafeos de la Universidad de Valencia", *Saitabi*, 47, 365-376.
- ALFARO (1999): C. Alfaro Giner, "La magia y sus manifestaciones: el caso de los entalles sobre piedras duras", en J. M. Blázquez y R. Ramos (eds.), *Religión y magia en la Antigüedad*, Generalitat Valenciana, 11-13.
- BABELON (1894): E. Babelon, *La gravure sur pierres fines, camées et intaglies*, París.
- BIDEZ-CUMONT (1973): J. Bidez - F. Cumont, *Les mages hellénisés. Zoroastre, Ostanès et Hystaspe d'après la tradition grecque*, I-II, París.
- BONNER (1950): C. Bonner, *Studies in Magical Amulets, chiefly Greco-Egyptian* (University of Michigan Studies, Humanistic XLIX), Ann Arbor.
- CUMONT (1942): F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París.
- DELATTE-DERCHAIN (1964): A. Delatte - O. Derchain, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Bibliothèque National, Cabinet des Médailles, París.
- FERNANDEZ-PADRÓ (1982): J. H. Fernández y J. Padró, *Escarabeos del Museo Arqueológico de Ibiza*, Madrid.
- FESTUGIÈRE (1950): A. J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, I, París.
- FURTWÄNGLER (1900): A. Furtwängler, *Die Antiken Gemmen Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum*, I-III, Leipzig-Berlín.
- LUCK (1995, 1985): G. G., Luck, *Arcana Mundi. Magia y ciencias ocultas en el mundo romano*, Madrid.
- HALLEUX-SCHAMP (1985): R. Halleux y J. Schamp, *Les lapidaires grecs. Lapidaire Orphique, Kérygmes Lapidaires d'Orphée, Socrate et Denys, Lapidaire Nautique, Damigéron-Evax*, Coll. Budé, "Les Belles Lettres", París.
- HÜBNER (1861): E. Hübner, "Antichità della Spagna: III. Regni di Valencia e Murcia", *Bulletino dell'Instituto di Corrispondenza archeologica*, 24, pp. 22-24.
- KRIS (1929): E. Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der Italienischen Renaissance*, I-II, Viena.
- LACROIX (1949): L. Lacroix, *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques. La statuaire archaïque et classique*, Lieja.
- LAUBSCHER (1982): H. P. Laubscher, *Fischer und Landleute. Studien zur Hellenistischen Genreplastik*, Maguncia.
- MARIETTE (1750): P. J. Mariette, *Traité des pierres gravées*, París.
- MEGOW (1987): W.-R. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus* (DAI, AMuGS XI), Berlin.
- MONTERO (1997): S. Montero, *Diccionario de adivinos, magos y astrólogos de la Antigüedad*, Madrid.
- NATTER (1754): L. Natter, *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines, comparée avec la méthode moderne*, París.
- PREISENDANZ (1928-1931-1941): K. Preisendanz, *Papyri Graecae Magicae*, I-III, Leipzig.
- RICHTER (1980): G. M. A. Richter, *El arte griego*, Barcelona.
- RIGHETTI (s/a): R. Righetti, *Incisori di gemme e cammei in Roma. Dal Rinascimento all'Ottocento*, Roma.
- SOLIN (1982): H. Solin, *Die griechischen Personnamen in Rom. Ein Namenbuch*, I-III, Berlín-New York.
- VOLLENWEIDER (1966): M.-L. Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden-Baden.
- ZAZOFF (1983): P. y H. Zazoff, *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*, Múnich.

ESTUDIO GEMOLÓGICO DE LA COLECCIÓN DE ENTALLES Y CAMAFEOS DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



Luis E. Ochando y Rosa Moreno

INTRODUCCIÓN

De entre las diferentes colecciones de bienes artísticos patrimonio de la Universitat de València, cabe destacar por su interés, tanto histórico como científico, la compuesta por una serie de camafeos y entalles.

Con el ánimo de mostrar al público en general y a los especialistas en particular esta magnífica colección, se han editado previamente estudios de diferente índole (*Entalles y camafeos de la Universitat de València*, “Estudis Numismàtics Valencians”, n.º 7, Valencia, 1996; y “La colección de entalles y camafeos”, en el libro *Los tesoros de la Universitat de València*, Publicacions de la Universitat de València, Patronat Cinc Segles, 1999; ambos por Carmen Alfaro Giner).

En el presente capítulo, como contribución a una obra más amplia donde se estudian desde diferentes puntos de vista los mencionados camafeos y entalles, se plantea una revisión histórica de la técnica de la glíptica, unos comentarios acerca del proceso de datación y posibles imitaciones/falsificaciones, así como un trabajo de descripción de las piezas desde una visión gemológica.

La palabra *glíptica* deriva del verbo griego γλυπτω, que se traduce por el latín *scalpere*, que significa “el arte de hacer incisión sobre piedras duras”. Los mismos griegos distinguen entre lo que se podría llamar *diaglítica* (grabado en hueco, es decir, el entalle) y *anaglítica* (o esculpido en bajorrelieve, es decir, el camafeo). En la terminología arqueológica la palabra *glíptica* se emplea para designar la labor de talla sobre piedras preciosas o semipreciosas, con independencia de que el grabado sea en hueco o en bajorrelieve (entalles o camafeos), agrupados por el hecho de que se requiere una técnica y una labor que solamente están capacitados para ejecutar quienes dominan los secretos de la glíptica. (Tomado de *Colección de glíptica del Museo Arqueológico Nacional*, de Raquel Casal García.)

En un sentido muy amplio, la Gemología se puede considerar como una ciencia, derivada de la Mineralogía, que estudia un pequeño grupo de minerales que por su belleza, rareza, transparencia, etc. se emplean desde tiempo inmemorial con fines comerciales e industriales. Entre este privilegiado grupo de minerales, que habitualmente se conocen con el nombre de *gemas* o *pedras preciosas*, se encuentran los materiales empleados como entalles y camafeos.

La palabra *mineral* se refiere colectivamente a las más de 3.000 especies minerales cuyas propiedades químicas y físicas se han determinado. En este sentido, un mineral puede definirse como un sólido homogéneo que se presenta de manera natural, que es sustancia inorgánica y que posee una estructura atómica ordenada y una composición química definida, o bien alguna que varía entre límites establecidos.

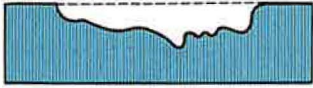
Los términos *pedra preciosa* o *gema* se aplican a aquellos minerales que después de ser tallados y pulidos poseen suficiente atractivo para ser usados como adorno personal o decorativo. También se podrían definir como aquellos minerales que por su tamaño, belleza, pureza, rareza, etc. son susceptibles de ser empleados para su uso en joyería, decoración, coleccionismo o, incluso, en la industria.

Se utiliza el término *camafeo* para referirse a las piedras semiopacas y opacas, grabadas o trabajadas en relieve. Cuando el trabajo consiste en una incisión, dejando un hueco en la piedra, se utiliza el término *entalle*, aunque también es utilizado el vocablo italiano *intaglio*.

HISTORIA DE LA GLÍPTICA

La palabra *camafeo* apareció por primera vez en el siglo XIII, y se utilizaba para distinguir una piedra preciosa tallada en relieve o resaltada sobre el fondo de una piedra de una gema cuyo diseño se había grabado o tallado dentro de la piedra, a la que se denominaba *entalle*. El origen de la palabra *camafeo* resulta poco clara. Puede poseer un origen árabe, de *khamea*, que significa "amuleto". O puede estar relacionada con las palabras griegas que designan "joya": *camabeu* o *camaieul*. Según el *Webster's Dictionary*, la palabra inglesa *cameo* proviene de la italiana *cammeo*, que deriva probablemente del francés medieval *camaieu*, o del latín medieval *camabutus* o *camaeus*. En algunos documentos antiguos aparece esta palabra como *camabutum*, *chamah* y *camabieu*. Puede provenir de la palabra siria *chemeia*, que significa "encanto", o de *camaut*, la joroba de un camello, que se aplicaba metafóricamente para cualquier cosa prominente y que, por lo tanto, pueda ser que se utilizara

[A]



[B]



[A] En un entalle, el diseño se graba o se incide en la superficie de la piedra.

[B] Un camafeo tiene el diseño grabado para que se proyecte sobre el fondo de la piedra.

para diferenciar una gema en relieve de un entalle. Lo que sí que parece claro es que *camafeo* define el trabajo que se ha realizado y no el material en el que se ha realizado.

Los camafeos de hace miles de años eran los sellos que se utilizaban para los documentos personales o los bienes de la morada, es decir, los entalles. Los entalles son piedras grabadas con imágenes, firmas o ambas. Tanto los entalles como los camafeos pertenecen a lo que se denomina *glíptica*, y esta palabra proviene de la griega *glyptos*, que significa “tallar”.

Los primeros grabados

Las primeras piedras talladas —remontándonos por lo menos al año 15.000 a. C.— eran *petroglifos*, símbolos o meras figuras talladas o rayadas en una roca para que quedaran registrados o dieran una información. Los petroglifos dieron lugar a dos tipos de formas: las *pictografías*, que contaban acontecimientos con imágenes; y las *ideografías*, que son símbolos que pretenden representar ideas. Las primeras pictografías, o el arte pictórico, dieron lugar a la escritura cuneiforme, que es la primera forma de escritura. Ambas fueron las precursoras del sello cilíndrico, antecesor del sello estampador, del escarabeo egipcio, el escarabeo griego y el camafeo.

Los sellos simbolizaban el intento del hombre por inventar un instrumento que pudiera identificar y autorizar documentos, así como proteger y tasar la propiedad, o que sirviera como amuleto. Los sellos, realizados a partir de una gran variedad de materiales, incluyendo la madera, el marfil y la piedra, tenían su diseño impreso en arcilla blanda o en cera que se adjuntaba a una carta, un tonel o una jarra, por ejemplo. Mientras que el lacre permaneciera intacto, se consideraba que los artículos se encontraban perfectamente sellados, o cerrados. Parece ser que los primeros sellos tallados importantes son los sellos cilíndricos de Mesopotamia, que datan de antes del 3300 a. C.

El sello cilíndrico era un cilindro de piedra dura alargado, normalmente de jaspe, serpentina o caliza, grabado en entalle y diseñado para rodarlo alrededor de las bocas de las jarras u otras vasijas, imprimiendo este diseño en cera blanda o en arcilla. Algunos de los sellos más antiguos fueron realizados por los egipcios, que perfeccionaron el sello cilíndrico para satisfacer sus propias necesidades y lo reemplazaron finalmente por un sello denominado *escarabeo*. El uso del escarabeo, un escarabajo pelotero y el símbolo egipcio de la eternidad, se remonta al menos al año 3200 a. C. El escarabeo

era la mitad de una cúpula oval, con la base plana grabada usada como sello. Era popular y tenido en tan alta estima por parte de los que lo llevaban que se realizaron cientos de miles para que el pueblo los usara todos los días.

Los sellos de escarabeos del antiguo Egipto se realizaban principalmente en piedras blandas como la esteatita, una variedad de talco que a menudo se llama *jabón de saстре*; selenita, un tipo incoloro y translúcido de yeso con una variedad denominada *alabastro*; y serpentina, que se utilizaba frecuentemente como sustituto del jade. Sin embargo, la mayoría de los escarabeos egipcios se hacían bien a partir de una mezcla de esteatita y polvo de cuarzo, o bien a partir de vidrio de sílice. La utilización de materiales más duros, tales como la calcedonia, la carneola y el ónice, se debió a la aparición de mejores utensilios de molienda. Egipto fue un productor prolífico de sellos de escarabeos desde el 3200 al 200 a. C.

Los fenicios, griegos, etruscos y romanos fueron los encargados de expandir el arte del tallado de gemas hasta el punto de que los sellos se consideraban como artículos codiciados no sólo como adorno personal, sino también como utensilios.

Grecia clásica: del escarabeo al camafeo

Los griegos reavivaron el tallado de piedras entre los siglos XI y VII a. C. Los sellos de este periodo estaban grabados principalmente en materiales blandos, como el *jabón de saстре*, y representaban una gran variedad de temas con animales.

Durante el siglo VI del periodo arcaico, los artesanos griegos lograron dominar la técnica de tallar piedras duras mediante una broca y una sierra. Este conocimiento descubierto desde hacía poco tiempo dio lugar a un específico estilo de talla, la forma de cabujón oval. Durante este periodo, en Grecia los sellos se utilizaban en la mayoría de los utensilios para proteger los bienes, y el arte de realizar sellos era uno de los más respetados.

La glíptica alcanzó su máximo auge en la denominada *edad de oro* del arte clásico griego, del siglo V al IV a. C. Los tallistas y grabadores utilizaban en especial la calcedonia semitranslúcida, los jaspes de color, las carneolas pardo-rojizas y el cuarzo púrpura y claro como materia prima. El color y la capacidad para transmitir la luz representaban dos criterios determinantes a la hora de elegir materiales para tallar: la translucidez permitía que el diseño de la obra fuera más efectivo, y el color producía un impacto más dramático;



Sello de escarabeo egipcio con varios ejemplos de bases grabadas.

A partir de las campañas de Alejandro Magno en Oriente, se introdujeron nuevas gemas y materiales –como el sardónice– en la cultura de la glíptica helena.

En la imagen, grabado donde se reproduce un camafeo con la imagen de Alejandro Magno.

Illustrium imagines...

Fulvio Orsini

Ayuntamiento de Valencia. Sign. Y-23/051



además, los colores cuentan con su propio simbolismo, a menudo asociados con un tema en especial. La piedra de sardónice multicolor y con muchas capas no era demasiado conocida por los griegos. Los que la habían visto, la confundían con un componente artificial de oriente. Debido a la riqueza de los colores azul y verde, la turquesa y la malaquita también eran unos materiales bastante codiciados, y se encuentran numerosos ejemplos de talla en estas piedras.

El empleo de las piedras talladas no se restringía en Grecia a un rango en particular o nivel social, como ocurría en otras culturas. Cualquiera que lo deseara –y pudiera permitírselo– tenía el derecho a llevar una piedra tallada. Los griegos mostraban interés por las piedras talladas que exhibían una gran gama de temas, incluyendo mitos, leyendas, victorias militares (aún más si el propietario era un guerrero) y acontecimientos especiales. Naturalmente, los griegos eran grandes supersticiosos y a menudo llevaban la imagen de su deidad favorita para que les concediera valor y seguridad.

Se introdujeron en Grecia nuevos materiales como gemas después de las campañas orientales de Alejandro Magno. La conquista de territorios desde la desembocadura del Nilo hasta la India significó la entrada de la cultura

helénica en estas vastas regiones, por lo que la migración de cultura fue en ambos sentidos. La introducción en Grecia de nuevas piedras que provenían de las tierras conquistadas, junto con las ideas frescas en cuanto a los diseños y la acumulación de riqueza, sentaron las bases de una nueva forma de tallar: el camafeo. Los historiadores sostienen que el lugar del nacimiento del camafeo es Alejandría, la ciudad fundada por Alejandro Magno en la desembocadura del Nilo en Egipto en el 332 a. C. La introducción de una variedad muy especial de piedra, un sardónice de múltiples capas de la India y de Arabia, dio lugar a la inspiración de los camafeos. En vez de un diseño cortado de una piedra, o grabado en ella como había ocurrido durante siglos, el camafeo era una imagen realizada en relieve, utilizando uno o más estratos (capas) de la piedra en uno o más colores. Dicho de otra manera, el camafeo producía una imagen en la capa clara más externa de la piedra, que sobresalía en contraste con la capa más oscura del fondo. La mayoría de los camafeos sólo emplean dos capas, pero pueden tener tantas como cinco o más capas de color.

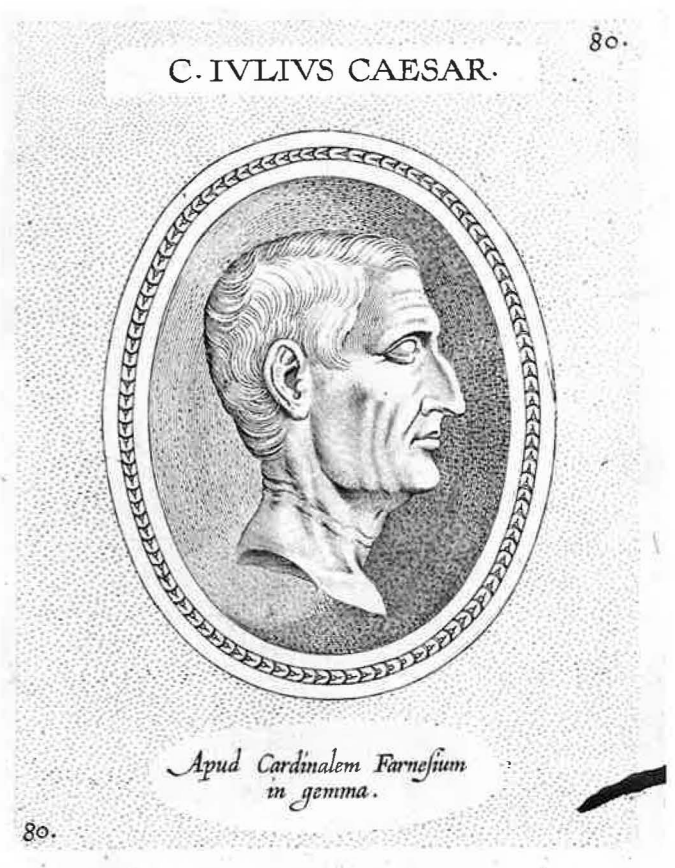
El arte del tallado del camafeo es uno de los que más floreció en los momentos de prosperidad económica, como la que Grecia poseía bajo el reinado de Alejandro Magno.

Los camafeos romanos

Durante el siglo I a. C., Augusto se convirtió en el primer emperador de Roma, y la República se convirtió en un poderoso imperio. En la época de César, el arte del camafeo superó a la época helénica, con el dominio de la técnica y el desarrollo que alcanzó en el año 70 d. C. Se trata de un importante punto de referencia para los expertos en camafeos, ya que la época de Augusto fue considerada posteriormente como un periodo perfecto y clásico para el arte, y el estilo fue copiado fielmente por los tallistas del Renacimiento cientos de años después.

Los ricos y los nobles coleccionaban camafeos y llenaban vitrinas con ellos por el mero placer de coleccionarlos. Algunos situaban sus piezas en templos como ofrenda a la deidad. Cualquiera que tuviera la más mínima pretensión de poseer gusto y cultura coleccionaba vitrinas con gemas. La rivalidad que nació entre los coleccionistas de camafeos provocó un aumento sin precedente de su valor.

El avance más importante para el camafeo en este periodo fue el uso de retratos de nobles, generales y héroes. Otro tema muy frecuente en las gemas



Durante los primeros siglos de nuestra era, y especialmente durante el mandato de Augusto, la clase patricia romana demostró su gran aprecio por los camafeos, convirtiéndolos en objetos preciosos de distinción social.

En la imagen, dos grabados que reproducen camafeos con las imágenes de Marco Antonio y Julio César.

Illustrium imagines...

Fulvio Orsini

Ayuntamiento de Valencia. Sign. Y-23/051

Grabado del camafeo denominado "Grand Camée de France".

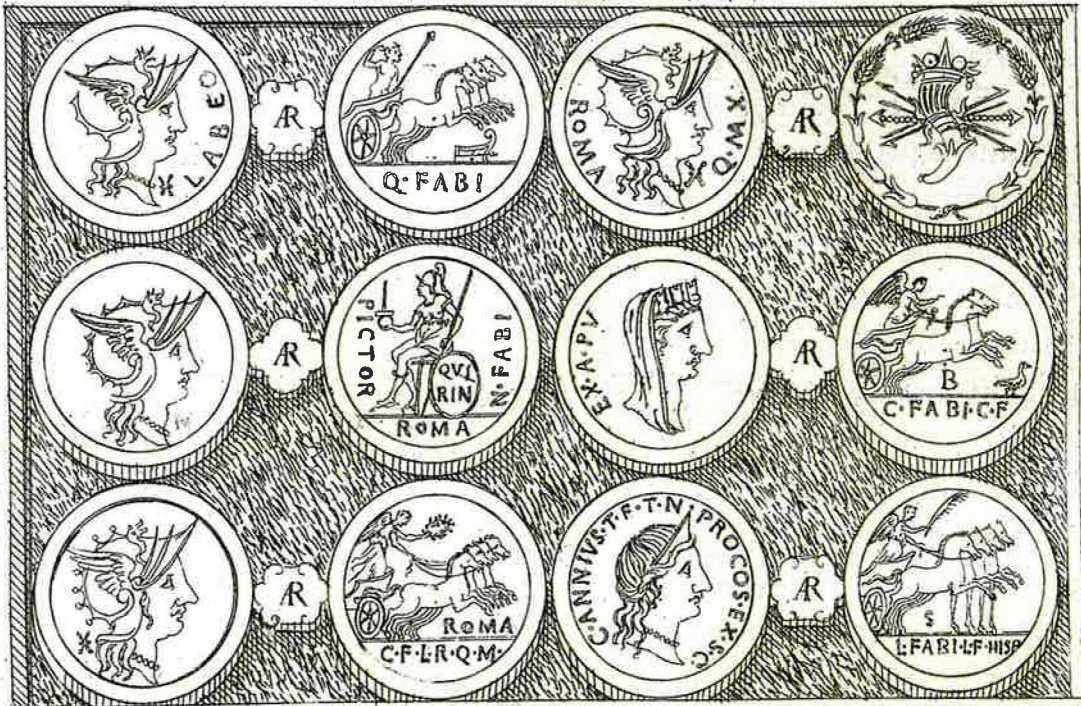


romanas era la representación de deidades como Júpiter, Minerva y Juno, así como algunos especialmente adorados en Roma, como por ejemplo la diosa Roma, una adaptación de la diosa griega Atenea, patrona de Atenas.

Durante su reinado, César coleccionó al menos seis vitrinas con gemas talladas y camafeos para el templo de Venus. El periodo del principado de Augusto (del 30 a. C. al 14 d. C.) fue la edad de oro de la glíptica antigua, y vino determinada por una considerable profusión de entalles y de camafeos. Se creó un nuevo método para tallar pequeñas ágatas, denominado *nicolo*, y se utilizó en gran medida en la glíptica romana. *Nicolo* es un término otorgado a los camafeos tallados en ónice con una fina capa de un material de un apagado blanco azulado encima de una gruesa capa de negro; el diseño se encuentra tallado en la capa más externa de color blanco azulado y translúcida, por lo que el fondo negro se ve a través de ésta, concediendo al diseño un tinte azulado. La Gemma Augustea (Coronación de Augusto) y el Agathe de la Sainte-Chapelle (Grand Camée de France), dos de los camafeos más famosos alguna vez tallados, se completaron en la época de Augusto.

Por la época de Constantino, en el siglo IV d. C., el oficio de tallar las gemas y camafeos, como la mayoría de las artes, sucumbió hasta un nivel muy bajo. Cuando el Imperio romano se derrumbó, el camafeo, al igual que el mundo, entró en una época oscura.

FABIA



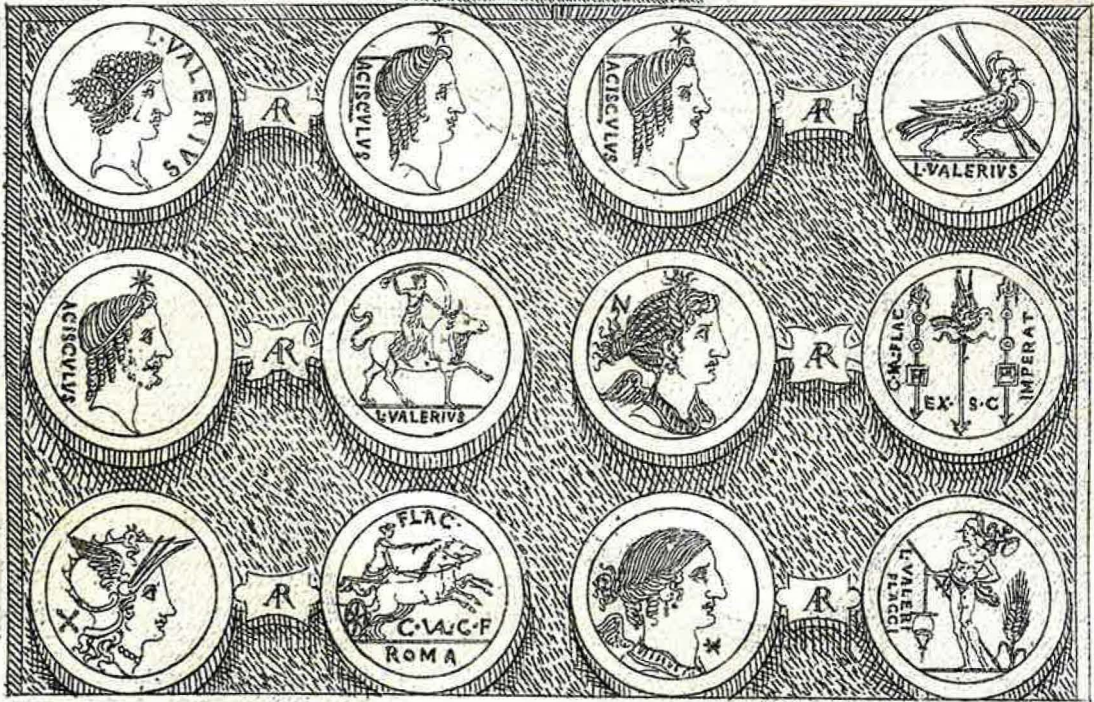
PLAVTIA



POMPONIA



VALERIA



La Edad Media

Cuando los bárbaros conquistaron Roma y se derrumbaron las antiguas civilizaciones, sólo algunos grupos lograron mantener vivas las artes centenarias. Lo que sobrevivió de esta época se debe en gran medida a los monjes que mantuvieron el interés por el arte gracias a sus manuscritos ilustrados. Gran número de manuscritos tenían los márgenes decorados con dibujos poco elaborados, a menudo con rigidez o con camafeos tallados en hueso o marfil. Aunque existía poca consideración por el valor artístico de los antiguos camafeos, se consideraban como talismanes o amuletos para la enfermedad y el cansancio.

En el siglo V floreció un nuevo tipo de tallado de camafeos, clasificados como *camafeos con lema*. Los grabados consistían en pequeñas frases o lemas tallados en un círculo en una piedra, que alguna vez encerraba un símbolo.

Los expertos señalan que la capacidad creativa de los monjes de los siglos IV al VI se extinguió debido a que no tenían acceso a modelos reales y los modelos de la Antigüedad se habían destruido. Lo más interesante de todo es que se reciclaban los viejos motivos paganos y se les volvía a dar otro nombre para que se ajustaran a la nueva religión. Todos los mitos antiguos dieron lugar a una nueva iconografía, donde se expresaban las enseñanzas cristianas mediante los antiguos camafeos griegos y romanos tallados cientos de años antes del nacimiento de Cristo.

En el siglo XI, los camafeos clásicos eran muy cotizados como colgantes, en particular en la Alemania otomana (hay múltiples ejemplos en museos tales como los de Viena, Pforzheim, Múnich y Berlín).

A lo largo de la Edad Media, el mecenazgo real y religioso mantuvo a los artesanos trabajando y produciendo. A principios del siglo XII, se llevaban algunos broches que se habían realizado en piedras talladas en bajorrelieve; y a principios del siglo XIII, aumentó el interés por el pasado clásico, junto con una nueva demanda de camafeos y gemas talladas.

Del Renacimiento hasta nuestros días

Desde el Renacimiento en adelante, existe un nuevo interés por el clasicismo, y el renacimiento del conocimiento empezó con el estudio de las antiguas artes y literatura grecorromanas.

[Doble página anterior]

Grabados del libro

Familiae Romanae

Fulvio Orsini

Biblioteca Histórica de la

Universitat de València

Los escultores del siglo XIV se inspiraron en todo el arte antiguo que pudieron encontrar, mientras que al mismo tiempo daban rienda suelta a su propia imaginación creativa. El resurgir de las artes tuvo un gran efecto en los camafeos. El declive de la artesanía de los camafeos y de los entalles dio un giro de 180° con la utilización de mejores instrumentos y técnicas.

El tema y los diseños de los camafeos de este periodo eran principalmente retratos y mitos grecolatinos. El cambio en el diseño durante el Renacimiento, sin embargo, no reflejaba un nuevo estilo, sino el resurgir de lo antiguo y lo clásico. Los artesanos copiaban los antiguos diseños de los camafeos, al igual que creaban nuevos utilizando antiguas historias y leyendas. Muchos de los retratos de camafeos se realizaban de perfil; los doce césares, así como Alejandro Magno, eran algunos de los temas favoritos.

Durante esta época, los camafeos no se tallaban como amuletos o encantos, como ocurría en la época romana. Se copiaban los antiguos mitos, dioses y diosas de los clásicos, se admiraban como objetos de arte y se consideraban como símbolo de alto intelecto. Los coleccionistas se dejaron arrastrar por una manía a la hora de coleccionar escenas de Eros y Psique y de Leda y el cisne. Los camafeos que se llevaban en la vestidura se montaban en lo que hoy se conocen como *broches*. Existía otra joya con un camafeo denominada *insignia*, que se llevaba en la parte delantera de un sombrero o gorra y se convirtió en una moda para los hombres a partir de 1520.

Debido a la escasez de un material aceptable para tallar en el siglo XVI, algunos tallistas empezaron a utilizar las cuentas adquiridas de la India, cortándolas a la mitad y tallando la superficie abombada. Cuando se agotó esta fuente, la sustituyeron por genuinos camafeos antiguos, algunas veces trabajando los reversos de las piedras, y no tan infrecuentemente eliminando todo el diseño anterior y volviendo a tallar sus propios temas en el material. La búsqueda de nuevos materiales dio lugar al empleo de nácar, que tenía varias capas en diferentes colores. El nácar se convirtió en un medio popular para tallar, especialmente para objetos con una gran producción, ya que se podían grabar rápidamente con herramientas manuales.

Durante el siglo XVIII, auténtico periodo romántico de los camafeos, orfebres y artistas de todo el mundo acudieron a Roma y a Florencia para recibir formación sobre el arte de tallar las gemas. En las escuelas de tallado, los posibles tallistas estudiaban los temas clásicos y los copiaban en detalle. Más tarde, algunos de los mejores artistas y con una calidad superior estaban consternados al ver que los ejercicios realizados en la escuela

acudían al mercado como “auténticas antigüedades”. Por supuesto, unos pocos aprovecharon la oportunidad para cometer fraude, firmando sus obras con el nombre de un tallista griego real o ficticio. Se trataba de un esfuerzo bastante lucrativo, ya que coleccionar camafeos gozaba de otra ola de popularidad. La producción masiva era necesaria para satisfacer la demanda, y los camafeos se agotaban en el mercado sin que siguiera existiendo la misma precisión al tallar que existía con las primeras piezas. La falta de calidad parecía no importar demasiado, sin embargo, dado que los nuevos coleccionistas y menos sofisticados tenían un menor sentido de la estética o conocimiento para diferenciar un camafeo clásico de una fabricación contemporánea.

Después de la campaña italiana de Napoleón en 1796, el furor por los camafeos incluso aumentó. El deseo francés venía alentado por el propio gusto de Napoleón por los camafeos; y se trajo muchas piezas de Italia. Impresionado con la forma/tipo de arte, Napoleón promovió el tallado de los camafeos en Francia y fundó una escuela en París especialmente para enseñar el tallado de camafeos.

Junto con los tallistas pobres y mediocres, el siglo XVIII puede presumir de algunos de los tallistas más famosos: Lorenz Natter, Jacques Guay, Giovanni Pichler y otros. Uno de los problemas a la hora de identificar los camafeos de esta época es que algunos de los tallistas más famosos copiaban las obras de la Grecia clásica, y los tallistas totalmente desconocidos firmaban sus obras con los nombres de algunos de los citados.

En el siglo XIX, la popularidad de los camafeos de nácar resurgió y su uso diario se convirtió de nuevo en una moda. Los tallistas pasaron de las piedras duras al nácar, un material más blando, aunque en todo caso se mostraban indiferentes porque la producción masiva y las técnicas en cadena habían convertido este oficio vivo y de calidad en un anónimo par de manos. Los tallistas de camafeos de principios del siglo XIX no poseían, la mayoría de ellos, el virtuosismo técnico de sus antecesores.

En esta atmósfera de indiferencia del siglo XIX, los perfiles anónimos de las mujeres se convirtieron en un tema popular para los camafeos. Se podía hacer rápidamente una réplica, y si el modelo original hubiera tenido alguna vez una identidad, se perdió debido a la repetición y las reinterpretaciones de un artesano a otro.

En la primera mitad del siglo XIX, la glíptica se extinguió con bastante facilidad cuando se instauraron las imitaciones y las falsificaciones en el mercado de las artes y causaron tales escándalos que los coleccionistas perdieron



Con el renacer del clasicismo, en el s. XVIII, se publicaron abundantes estudios sobre el arte de la talla de camafeos y las variaciones de los programas iconográficos de los mismos. Aquí se recogen algunas portadas de dichos tratados.

[Arriba]

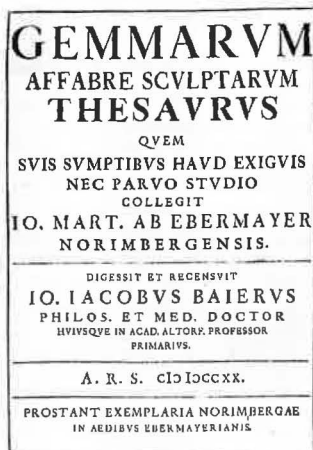
*Gemmae antiquae
ex thesaurus mediceo*
Antonio Francisco Gori, 1731

[Página siguiente]

*Gemmarum et numismatum
et graecorum...*
Lorenzo Beger, 1696-1701

Gemmae selectae,
Jacobo de Wilde, 1703

*Gemmarum affabre sculptarum
thesaurus...*
Jacobo Bayer, 1720



el interés, especialmente cuando se empezaron a dar cuenta de que se les podía engañar fácilmente. El mercado del camafeo entró en declive, y en el siglo XX a los camafeos ya no se les veneraba como una forma de arte; el público perdió el interés. Los camafeos que se usaban en la joyería se seguían haciendo con límites, y aquellos que pertenecían al negocio de la bisutería lucharon para promoverlos, junto con las piedras semipreciosas, como artículos de moda.

La II Guerra Mundial interrumpió la industria del tallado de camafeos, que ya estaba en declive. Después de la guerra la demanda ascendió ligeramente, pero nunca a gran escala.

Aunque es prematuro el análisis, parece ser que la última década ha supuesto un resurgir de los camafeos que se extenderá al siglo XXI. Son varias las razones: a los coleccionistas les atrae este “nuevo descubrimiento” y singular forma de arte; los inversores creen que las gemas del siglo XIX verán incrementado su valor rápidamente; el artesano que puede tallar a mano empieza a vislumbrar una oportunidad para dar a un mercado exigente un trabajo creativo; una nueva generación de consumidores con dinero y educación están empezando a descubrir este tipo de arte; y los camafeos producidos masivamente con máquinas han generado un nuevo interés, creando posibles mercados para los coleccionistas.

En general, los camafeos cuentan con un largo y noble pasado. Fueron —y pueden volver a serlo otra vez— uno de los mayores logros artísticos y mejor valorados de la humanidad.

DATACIÓN, IMITACIONES Y FALSIFICACIONES

Distinción entre camafeos antiguos y nuevos

No existe una manera científica convincente para establecer la fecha del tallado de un camafeo. Es una locura intentar datar un camafeo por el estilo de su montura, ya que los camafeos se volvían a montar para los siguientes dueños.

Algunos autores de finales del siglo XIX y principios del XX han ofrecido algunos indicios para establecer una fecha aproximada de tallado de los camafeos, pero la mayoría de estos indicios se encuentran en libros franceses, alemanes, o italianos inéditos, y gran parte de la información resulta errónea en algún punto.

Diferenciar camafeos antiguos y nuevos depende del conocimiento adquirido de los diseños, inscripciones y estilos de tallado que eran comunes en el pasado. El primer elemento necesario para diferenciarlos es un conocimiento personal de la glíptica. Hasta que la tecnología de la era espacial pueda arrojar algún exótico método científico, la experiencia es la principal ayuda a la hora de datar.

Resulta esencial poder reconocer al tacto el material, los estilos de tallado y las épocas en las que fueron tallados. Una anécdota citada por Derek Content, experto en gemas y camafeos tallados, justifica esta dificultad:

“Un chico quería tallar el jade igual que su bisabuelo, su abuelo y su padre. Por lo tanto, el abuelo, el padre y el chico se sentaron todos formando un círculo, cogiendo rocas para sentir las y tocarlas. El ritual se llevaba a cabo todos los días durante horas varios meses, hasta que finalmente el chico explotó totalmente exasperado y dijo: «¡Lo único que hacemos es sentir estas piedras, y quiero empezar a tallar! ¡Además, esta piedra que acaba de darme no se siente como el jade!» «¡Ahá!», exclamó el abuelo, «por fin estás aprendiendo sobre el jade»”.

La moraleja es obvia: para aprender sobre el material de la gema, los grabados, los camafeos tallados, uno tiene que tocar los materiales todos los días y sentirlos. Para la mayoría de los compradores y coleccionistas de camafeos, esto significa una educación básica en cuanto a la observación, en muchas exposiciones de museos, colecciones privadas que se abren al público (normalmente de gemas y minerales), con los comerciantes especializados en camafeos y las casas de subastas que venden joyería, y que a menudo incluyen camafeos. A los compradores de camafeos, coleccionistas y tasadores de joyas se les aconseja que adquieran un conocimiento específico y profundo sobre el tema antes de lanzar una opinión firme sobre el origen de un camafeo.

Cálculo aproximado de la fecha de un camafeo

Algunas gemas pueden asociarse con periodos específicos de descubrimiento y uso, así como las minas, debido a sus inclusiones distintivas. Este tipo de cálculo, no obstante, se debería dejar en manos de un gemólogo con un laboratorio equipado. Con un análisis e investigación adecuados, el gemólogo puede establecer el país de origen de la gema y el periodo en el que fue más popular. Se trata de un origen muy generalizado, y que incluso puede cuestionarse.

La mejor manera para revelar el origen radica en el estudio de la técnica y el virtuosismo del tallista, junto con la investigación de los estilos e historia del periodo en cuestión. Si se posee un conocimiento sobre las antiguas culturas, se puede ganar mucho más, ya que a través del lenguaje universal del arte, el tallista —aunque ya hubiera muerto hace mucho tiempo— ha dejado un mensaje claro indispensable.

Los retratos e inscripciones que hacen referencia a gobernantes no son un medio demasiado seguro para datar una pieza, ya que algunos gobernantes eran venerados mucho tiempo después de su muerte. No obstante, a algunos se les despreciaba después de sus reinados, por lo que si se encuentran nombres o retratos en camafeos, deberían considerarse como contemporáneos al reinado de ese gobernante.

Los retratos encontrados en antiguas monedas a menudo coinciden con los retratos de los camafeos. Se trata tan sólo de un indicio para poder establecer una posible fecha. Una cara en una moneda antigua tiene más valor a la hora de identificar el retrato en un camafeo que para datarlo.

En el libro *Illustrated Guide to Jewelry Appraising*, de Anna M. Miller, se señalan algunas de las características más importantes respecto del diseño, que pueden ayudar a la datación aproximada de un camafeo o entalle. Por ejemplo, la nariz ha experimentado cambios dramáticos con el paso del tiempo en los perfiles. Las clásicas caras griegas y romanas tienen una nariz recta, mientras que la nariz de las mujeres de una época posterior muestra una ligera inclinación hacia arriba. Los que se han tallado en el siglo XX parecen un poco más alegres y adorables, con una nariz respingona, que hace que el tema se parezca a la chica de la portada de una revista moderna.

El dibujo del perfil de una mujer también es un indicio a la hora de datarlo: las sencillas cabezas clásicas de hombres y mujeres se veían normalmente en los primeros camafeos; mientras que los camafeos recargados de la época victoriana a partir de 1850 representan a mujeres con cuellos gruesos, carrillos y aires matroniles. Esto ocurre en particular con los camafeos de producción masiva de finales del siglo XIX.

[Izquierda]
Alegoría de la glíptica.
Grabado del s. XVIII.

[Derecha]
Proceso de tallado de un camafeo.
Imagen actual.



APUNTES SOBRE ALGUNOS CONCEPTOS CLAVE

Anatomía: Los tallistas modernos no interpretan el cuerpo como lo hacían sus predecesores. El tono muscular se articulaba de manera diferente en la época helenística, en el Renacimiento, en el siglo XIX y en los camafeos del siglo XX; los griegos, por ejemplo, eran unos maestros a la hora de tallar figuras animales y humanas. Los investigadores señalan que todos los grandes grabadores griegos utilizaban motivos mitológicos y heroicos en vez de temas contemporáneos.

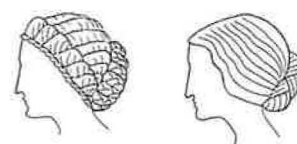
Peinados: Los estilos particulares de los hombres y mujeres que aparecen en los camafeos arcaicos y antiguos pueden ser de ayuda a la hora de datarlos. Los hombres llevaban el pelo corto y seguían la moda macedonia de afeitarse, hasta el siglo II d. C. Un peinado masculino llamado *cofia* estuvo de moda durante la mayor parte del siglo XIII. Prueba de esto son los dibujos de este estilo, popular en Francia desde 1235. Los historiadores nos cuentan que se llevó este peinado hasta el siglo XIV, para desaparecer completamente hacia el 1340. La *cofia* podría describirse como un estilo de peinado pegado a la cabeza, casi como si se llevara una gorra, con flequillo en la frente y en la nuca.

Durante los siglos VI y VII a. C., la mujer griega llevaba el pelo largo, normalmente caía sobre los hombros y por la espalda, por lo general atado con una cinta o con una diadema. Alrededor del 500 a. C., el pelo comenzó a ser más comedido, las puntas se recogían bajo una cinta de pelo o se recogían con una redcilla pegada a la nuca. Desde el siglo V al IV, era más normal que el pelo se recogiera en un moño. Muchos jarrones y esculturas son testigos de estos estilos. Durante el periodo helenístico el pelo se rizaba en distintos estilos. Los dibujos, tomados de *Cameos, Old & New*, de Anna M. Miller, son peinados típicos de mujer de los periodos indicados. El peligro de utilizar estos peinados para datar los camafeos es que son muy útiles para identificar tan sólo el tema y no necesariamente tienen que corresponder a la fecha original de la talla del camafeo.

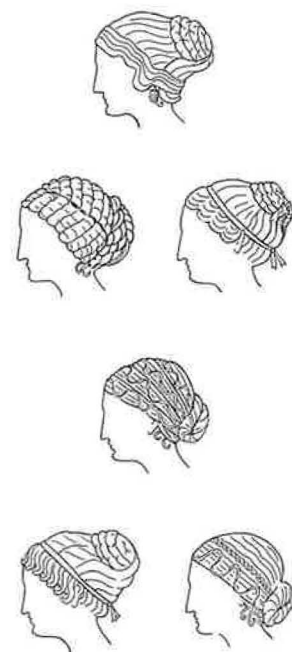
Los tallistas del siglo XVI, aunque eran unos artesanos excelentes, no eran muy creativos. Copiaban y hacían réplicas de los temas clásicos griegos y romanos que sacaban de los libros que circulaban y se usaban. Por lo tanto, datar un camafeo tan sólo por el tipo de peinado tan sólo obvia. Hay que tener en cuenta pistas individuales en el contexto de la pieza en su conjunto. A pesar de todo lo anteriormente mencionado, los peinados son un indicador interesante de la sociedad y de las tendencias de la moda, desde los estilos de rizos largos y tirabuzones románticos del periodo victoriano hasta el pelo corto de mediados de



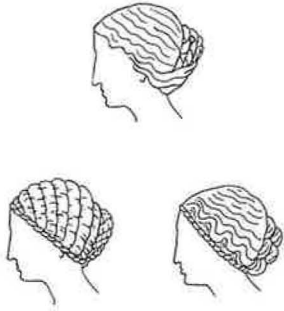
Peinado del siglo I d. C.



Peinado estilo Crispina, del siglo II d. C.



Peinados estilo Faustina, del siglo II d. C.



Peinados estilo Lucila, de finales del siglo II y principios del siglo III d. C.

los años 20 y la melena suelta más reciente. De una cosa sí podemos estar seguros, de todos modos: si en un camafeo está tallada una mujer con un peinado victoriano o posterior, obviamente no podrá ser un grabado arcaico, ya que los tallistas primitivos no podían reproducir lo que nunca habían visto.

Joyería: En los camafeos antiguos, rara vez aparecían mujeres llevando joyas. Atenea podía aparecer con su búho, Diana con una media luna, pero será difícil encontrar a una mujer llevando joyas en las orejas o alrededor de su cuello. De todos modos, las diademas, lazos, redcillas y guirnaldas eran populares. Esta falta de joyería es sorprendente desde el punto de vista de que las mujeres en la antigüedad clásica apreciaban las joyas.

Puede que haya camafeos representando un retrato adornado con joyas que sean anteriores al Renacimiento, pero serán escasos. Desde 1700 en adelante, Italia destacó por sus tallas en las que el tema de la mujer iba adornado con joyas, a menudo un collar de cuentas alrededor del cuello o en el pelo, a veces cuentas o pendientes u otras combinaciones de joyería. Es casi una costumbre hoy en día para los tallistas que las figuras femeninas aparezcan con joyas.

Diseño: Una de las maneras que nos pueden ayudar a determinar cuándo se ha tallado un camafeo es llevar a cabo una inspección de la exactitud –integridad– del diseño. Si la talla parece demasiado moderna para que sea una pieza antigua o del Renacimiento, entonces puede que la pieza no sea tan antigua. Cada cultura tenía sus normas propias sobre lo que se consideraba exacto y bonito. La definición de bueno cambia a medida que mejora la tecnología para trabajar. Esto no implica que toda pieza realizada hoy, con herramientas modernas, sea una pieza finamente realizada, con un buen diseño; también es verdad que a medida que aumenta la demanda de bienes y se hacen más comunes, inevitablemente resulta un declive en la calidad de la artesanía.

La talla: Tan sólo muy pocos camafeos datan del siglo de Augusto. Los que existen son muy pequeños, normalmente bajorrelieves. El bajorrelieve resulta como consecuencia de la utilización de herramientas que cortan poco a poco en materiales duros. La mayoría de los camafeos antiguos son pequeños y con la superficie lisa. A menudo, el tema ocupa todo el campo de la talla, con muy poco espacio entre la figura o el retrato y los bordes del camafeo, porque el objetivo del tallista era eliminar lo menos posible con su herramienta afilada.

El tallado en relieve de retratos o escenas en los camafeos para convertirlos en un relieve casi tridimensional no ha sido una práctica constante a lo largo de la historia de los camafeos. Algunos artesanos utilizarían este método según les conviniera en vez de ser más artistas porque les ahorra tiempo y problemas a la hora de aplanar y pulir los reversos.

Firmas: Se puede encontrar una firma en cierto número de camafeos de piedra dura, pero su presencia no siempre determina la fecha del camafeo porque no hay garantía alguna de que la firma sea auténtica. Muchos camafeos de piedra antiguos, genuinos y finamente tallados que no tenían firma, la adquirieron posteriormente, de la mano de un tallista totalmente diferente. Esta práctica persistió desde el Renacimiento hasta el siglo XIX; tan sólo cuando el camafeo vaya acompañado de una documentación absoluta y contrastada, con sus orígenes completos, la firma del camafeo verificará que el trabajo es de un artista específico. Era común la práctica de añadir al camafeo la firma de un maestro importante aunque no fuese el autor porque, como con todas las bellas artes, la firma aumentaba de manera significativa el valor del camafeo.

Las firmas son un ejercicio interesante a la hora de la deducción. En los escarabajos etruscos, el nombre inscrito se refiere a la persona que se representa. En las gemas griegas, la firma es el nombre del artesano que realizó la pieza. En el siglo II a. C., el único interés del grabador era a quién pertenecía la pieza, así que las inscripciones hacían referencia al propietario del sello o del camafeo. La inscripción podía estar en caracteres latinos, griegos o etruscos, pero la mayoría nombraban al propietario, no al artista. En cuanto a los camafeos del periodo grecorromano (Augusto y principios del Imperio) que han sobrevivido con la firma del artista, son los realizados por Dioskourides y sus tres hijos, Eutyches, Hyllos y Herofilos.

Se puede consultar un catálogo bastante completo con los nombres de algunos de los tallistas más celebres que firmaron sus trabajos en *Cameos, Old & New*, de Anna M. Miller.

Algunos aspectos a tener en cuenta en la datación de las piezas

- Todos los artistas y artesanos estaban rodeados del idioma artístico de sus días y no tenían conocimientos de estilos posteriores. Tan sólo podían observar estilos anteriores y copiar o adaptar obras ya existentes.
- El estilo característico de los camafeos de mostrar efectos de color en los estratos no apareció hasta finales del siglo I a. C.
- Se conocen imitaciones y falsificaciones desde la época romana y se siguen haciendo hoy en día, especialmente en países donde se llevan a cabo excavaciones arqueológicas.
- Las firmas en relieve normalmente son contemporáneas a la gema; las que aparecen en entalles pueden ser añadidas a posteriori.
- Los temas de los camafeos antiguos solían ser generalmente clásicos o

mitológicos. Los camafeos bizantinos eran desde mitológicos hasta bíblicos con diseños cristianos.

- Los camafeos de los siglos VIII a XI normalmente son retratos de personas no conocidas. Existen reproducciones de antiguos emperadores romanos y héroes militares, pero la mayoría están burdamente tallados. De este periodo, se pueden encontrar camafeos mediocres de temas mitológicos.
- En el siglo XV se vuelve a las ideas antiguas clásicas, copiando temas antiguos y creando nuevos. La ejecución de un diseño enérgico, junto con unas figuras bien modeladas, caracterizan las obras así como las reproducciones. El tallado en relieve se ve a menudo en gemas de esta época.
- Los camafeos de finales del siglo XIX tratan temas clásicos estrictamente porque renace el arte clásico. En este periodo se vendían falsificaciones como antigüedades verdaderas y se reproducían con temas que no existían en el repertorio clásico, con firmas que se conocían tan sólo de los textos antiguos.
- Se puede hacer una distinción entre los camafeos de principios y de finales del siglo XIX por los temas que tratan, ya que el interés del público en cuanto a los camafeos cambió: los camafeos ya no se coleccionaban tanto como arte al utilizarse como joyas. Alrededor de 1830 los temas clásicos de mitos y dioses dieron lugar al romanticismo y a la mujer idealizada.
- El estudio de la nariz de la figura representada nos puede aportar alguna información a la hora de datar la pieza. El perfil de la mujer con un puente inclinado y la nariz respingona son característicos de los talleres de los siglos XIX y XX.
- Los camafeos de lava son principalmente de la época victoriana (1837-1901). Se encuentran en colores que van del gris al marrón verdoso, blanco, amarillo, negro y beige. Normalmente son en altorrelieve, con temas que varían desde los motivos arqueológicos hasta los perfiles de dioses o máscaras grotescas.
- Leda aparece de pie al lado del cisne en el arte clásico, pero aparece talleada reclinada a partir del siglo IV.

Detección de imitaciones, fraudes y falsificaciones

La ventaja de ganar experiencia datando camafeos es tener la habilidad de reconocer imitaciones y falsificaciones.

A principios del siglo XVIII se producían dos tipos básicos de camafeos: copias fraudulentas de modelos antiguos y verdaderas tallas modernas de retratos y escenas alegóricas y modernas. Aunque existían ya antes del Renacimiento algunas copias, incluso falsificaciones, de camafeos y sellos anteriores, coleccionar gemas antiguas y camafeos al principio era un entretenimiento de moda, que se convirtió en una manía incontrolable en el siglo XVIII, que creó un terreno muy fértil para los tramposos. Dada la popularidad de los camafeos, los comerciantes legítimos demandaban enormes cantidades de dinero tanto para los camafeos bien tallados como para los burdamente tallados. Cuando el falsificador de arte vio el apetito insaciable del público, la producción de las falsificaciones aumentó increíblemente.

Los camafeos antiguos de Grecia y Roma normalmente están realizados en sardónice pero raramente se realizan en bajorrelieve. El alto bajorrelieve era una práctica de los lapidarios del Renacimiento; esta misma característica se da en las falsificaciones de las obras originales del siglo XV en el siglo XVIII.

Los científicos no tienen casi medios para detectar las falsificaciones y la deducción sigue siendo una decisión según la sensibilidad estética del coleccionista o conservador. Algunos académicos piensan que pueden detectar las falsificaciones examinando la dureza de la talla, argumentando que las líneas y formas ejecutadas por las manos del maestro tallador serán decididas, mientras que el falsificador repite las líneas sin seguridad, como bocetos. Este método no es nada fiable de todos modos, dado que las técnicas de tallado han cambiado muy poco con los siglos. Es seguro, en cualquier caso, que las piezas originales antiguas replicadas en los siglos XVIII y XIX a menudo muestran marcas visibles de lima que son demasiado agudas como para confundirlas con un trabajo antiguo. Además, la uniformidad del detalle puede darnos cierta información sobre las falsificaciones.

Se puede encontrar alguna pista pequeña en el acabado del pulido, porque se sabe que la mayoría de las piedras antiguas nunca estaban excesivamente pulidas. De todos modos, no se puede confiar en la apariencia de que esté desgastado como evidencia de que es antiguo.

Aunque es de gran ayuda el comprender la iconografía del pasado, si la talla es una copia directa de una pieza original del periodo puede que no tenga fallos iconográficos. Si el comprador siente instintivamente que el tema del camafeo no está en sintonía con la cultura del periodo en cuestión, también deberá saber por qué. Puede que sea un traje imposible, un peinado o un tocado raro, una pose artificial, un atributo erróneo, una inscripción con fallos, que la ortografía no este bien, o una multitud de otras minucias.

En muy pocos laboratorios se disponen de sofisticados equipos que ayuden en la completa identificación de una pieza. Una técnica denominada *espectrofotometría por absorción atómica* es capaz de analizar la composición de una aleación para determinar si la mezcla concuerda con la edad supuesta del objeto. Por supuesto, esta prueba es para metales y no sirve para las piedras. La *microscopía electrónica de barrido* muestra ciertas diferencias entre la abrasión en los sellos cilíndricos antiguos y los homólogos modernos falsificados: los bordes son perfectos, sin ningún indicio de envejecimiento ni desgaste; una delgada pátina, atribuida por naturaleza a los enterramientos o al paso de mucho tiempo (en el vidrio y algunas piedras), también está ausente. Por ejemplo, los mármoles nuevos utilizados en las esculturas y en los bajorrelieves tienen una fluorescencia rojo-violeta cuando se les irradia luz ultravioleta; el mármol antiguo de las esculturas antiguas normalmente tiene un color a manchas azuladas amarillentas.

Los profesionales se guardan de las falsificaciones comprando con mucho cuidado. Juzgan la fuente de la antigüedad, revisan la historia y utilizan la vista y el tacto. Buscan tallas en relieve, arreglos y cambios en la textura de la superficie. Algunas reglas de sentido común para el coleccionista de camafeos para utilizar a la hora de intentar evitar las antigüedades falsas son las siguientes:

- Cada pieza debe ser considerada como nueva, imitación o réplica.
- Si una pieza parece totalmente nueva, probablemente lo sea.
- Las marcas o letras en toda gema grabada deberán tener una explicación lógica o sentido.
- Se deberá utilizar aumentos para buscar arañazos superficiales. Una superficie perfecta puede indicar que el grabado es nuevo o que se ha pulido recientemente; los arañazos uniformes en una superficie pulida pueden ser indicio de un envejecimiento artificial.
- Los bordes rotos cubiertos con una montura dan la apariencia de una conservación cuidada.
- Habrá que comprobar que los motivos antiguos están correctamente usados y habrá que comprobar su interpretación, según la supuesta época y lugar de origen de la pieza.
- Una inscripción no acorde con el lenguaje o cultura del periodo que supuestamente representa, es un signo que nos puede avisar de una imitación.
- Una mezcla de letras griegas y romanas (latinas) es un signo obvio de falsificación.
- Se deberá estudiar con atención los símbolos y atributos para asegurarse de que no estén fuera de contexto y de que están representados normalmente. Por ejemplo, los instrumentos musicales deberán ser técnicamente correctos:

los tallistas antiguos habrían sabido que la lira siempre se cogía con la mano izquierda, y la mano derecha o permanecía vacía o sostenía un objeto utilizado para afinar las cuerdas de la lira.

Todavía no se ha inventado el test completamente infalible para autenticar camafeos de piedra o de nácar antiguos. Hoy en día, ninguna tecnología moderna, máquina o instrumento puede eliminar la necesidad del juicio de valor del coleccionista experto.

TÉCNICAS USADAS EN GEMOLOGÍA

En este apartado nos vamos a limitar a realizar una descripción de los entalles y camafeos de acuerdo con las diferentes técnicas empleadas en gemología. Todas y cada una de ellas están basadas en la medida de alguna propiedad física o química que presenta el material como mineral que es. Una sucinta descripción de estas técnicas se comenta a continuación:

a) Probablemente, la propiedad intrínseca más fiable en la identificación de una gema es su *índice de refracción*, propiedad óptica que nos indica la capacidad del material de desviar un rayo de luz cuando éste pasa a su través. La medida se hace con un aparato denominado *refractómetro*.

b) Otra importante propiedad ampliamente usada en el proceso de identificación de una gema es su *peso específico*. El peso específico de una sustancia es la relación que hay entre el peso de dicha sustancia y el peso de un volumen igual de agua, siendo ésta destilada y a una temperatura de 4°C. Se exige que el agua esté a 4°C porque es cuando el agua tiene una densidad exactamente igual a 1 g/cm³. El instrumento utilizado en la medida es la *balanza hidrostática*.

c) El análisis de la composición química del mineral sería claramente identificativo; sin embargo, no es práctica habitual en gemología, por su complejidad. En cambio, es relativamente sencillo deducir alguno de los elementos químicos presentes, en particular los causantes del color de la piedra. Esto se hace mediante un *espectroscopio de absorción*, que analiza la luz que ha sido capaz de atravesar la piedra, permitiéndonos ver el llamado *espectro* característico de absorción de la gema.

d) Mediante el uso de una fuente de luz polarizada se puede deducir si el material es monorrefringente o birrefringente, pudiendo distinguir claramente entre materiales que aparentemente muestran un aspecto similar. El *polariscopio* es el instrumento que permite efectuar esta prueba, y consta de una fuente de luz y dos filtros polarizadores dispuestos adecuadamente.

e) La última técnica instrumental más común que ayuda a una completa identificación es el *microscopio gemológico*, que permite observar, en caso de que la pieza sea transparente, las inclusiones internas; y en todo caso se puede analizar la calidad de la talla, del pulido y cualquier otra característica interna y externa. En ocasiones, el análisis exhaustivo de las inclusiones permite sacar conclusiones respecto de su origen geológico, tipo de yacimiento, incluso del depósito concreto al que pertenece la piedra. Una interesante utilidad del uso de esta técnica es la realización de los denominados *mapas de inclusiones*, que permiten una perfecta identificación de la gema en caso de robo y posterior recuperación.

Además de las cinco técnicas instrumentales brevemente descritas, existen otras más específicas, que se aplican sobre gemas concretas o en casos de más dudosa identificación: *lámpara de luz ultravioleta*, *conductímetro térmico*, *dicroscopio*, etc.

Hay que indicar de antemano también que algunas de estas técnicas tienen muchas limitaciones, por lo que no todas son de aplicación sobre todas las gemas o piezas a estudiar. Por ejemplo, para usar el refractómetro es imprescindible que la piedra tenga una faceta plana y pulida, de modo que haya un perfecto contacto óptico con el aparato. De modo análogo sucede con otras técnicas.

Adicionalmente, es importante señalar que todos los análisis realizados a las piezas de la colección de camafeos y entalles han sido respetando escrupulosamente el estado de la pieza. Por ejemplo, hay algunas piezas que están montadas en anillos y esto impide realizar pruebas con el refractómetro o con la balanza hidrostática. Quizás ésta haya sido la principal limitación que se ha tenido a la hora de realizar los distintos informes técnicos de las piezas (la totalidad de las fichas gemológicas están en el apéndice).

A continuación se muestra un cuadro que resume los diferentes tipos de materiales presentes en todas las piezas analizadas de la colección universitaria, el número de ejemplares de cada material y los números correspondientes al inventario de las gemas. Se incluye además una selección de los minerales en estado puro más utilizados en entalles y camafeos.

Colección de entalles y camafeos de la Universitat de València.
Clasificación de piezas según su material

Material	Total de piezas	Núm. de inventario del ejemplar
Pirita	1	1592
Cuarzo ahumado	1	1542
Concha	1	1587
Jaspe y calcedonia	1	1579
Jaspe amarillo	1	1547
Pasta de vidrio	2	1562, 1563
Jaspe rojo	2	1513, 1540
Jaspe	2	1501, 1534
Calcedonia negra	2	1500, 1537
Jaspe heliotropo	4	1505, 1533, 1539, 1555
Amatista	4	1502, 1504, 1511, 1530
Calcedonia	4	1524, 1527, 1541, 1545
Ónice	5	1521, 1553, 1560, 1585, 1589
Calcedonia crómica	6	1503, 1516, 1517, 1525, 1528, 1550
Sardónice	6	1508, 1520, 1554, 1588, 1590, 1591
Cornalina	19	1506, 1507, 1510, 1512, 1514, 1515, 1518, 1519, 1522, 1523, 1526, 1529, 1531, 1532, 1535, 1536, 1544, 1548, 1549
Ágata de bandas	31	1538, 1543, 1546, 1552, 1551, 1556, 1557, 1558, 1559, 1561, 1564, 1565, 1566, 1567, 1568, 1569, 1570, 1571, 1572, 1573, 1574, 1575, 1576, 1577, 1578, 1580, 1581, 1582, 1583, 1584, 1586

Amatista: variedad de cuarzo

Etimología: su nombre proviene del griego *améthustos* ('usado contra la embriaguez')

Clasificación mineral: silicatos

Composición química: SiO_2

Sistema de cristalización: romboédrico

Colección Museo de Geología de la

Universitat de València

Número de inventario: B-91



Cuarzo ahumado: variedad de cuarzo

Etimología: de su coloración

Clasificación mineral: silicato

Composición química: SiO_2

Sistema de cristalización: romboédrico

Colección Museo de Geología de la

Universitat de València

Número de inventario: B-93



Geoda de ágata y cuarzo

Colección Museo de Geología de la

Universitat de València





**Ágata de bandas:
variedad de calcedonia**

Etimología: el término proviene del nombre del río Achates, en el sur de Sicilia

Clasificación mineral: silicato

Composición química: SiO_2

Colección Museo de Geología de la Universitat de València

Número de inventario: MG-38, MG-38', B-95



Pirita

Etimología: su nombre proviene del griego "pyr" ('fuego')

Clasificación mineral: sulfuro

Composición química: FeS_2

Sistema de cristalización: cúbico

Colección Museo de Geología de la Universitat de València

Número de inventario: MGM - 1418



[Derecha]
Ágatas
B-95



[Abajo izquierda]
Calcedonia:
variedad criptocristalina del cuarzo
Etimología: su nombre proviene del desaparecido pueblo de Calchedon, en Asia Menor
Clasificación mineral: silicato
Composición química: SiO_2
Colección Museo de Geología de la Universitat de València
Número de inventario: B-94

[Abajo derecha]
Cristal de cuarzo



BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO (1996): Carmen Alfaro Giner, *Entalles y camafeos de la Universitat de València*, "Estudis Numismàtics Valencians", n.º 7, Valencia.
- ALFARO (1999): Carmen Alfaro Giner, "La colección de entalles y camafeos", *Los tesoros de la Universitat de València*. Patronat Cinc Segles, Publicacions de la Universitat de València.
- CASAL GARCÍA (1990): Raquel Casado García, *Colección de glíptica del Museo Arqueológico Nacional (Serie de entalles romanos)*. Dirección General de los Museos Estatales, Madrid.
- LYNN & ROSSER (1999): Monica Lynn Clements-Patricia Rosser Clements, *Cameos, a pocket guide*. Schiffer Publishing Ltd.
- MILLER (1998): Anna M. Miller, *Cameos Old and New*. 2nd. Ed. GemStone Press, Vermont.
- MILLER (1999): Anna M. Miller, *Gems & Jewelry Appraising. Techniques of professional practice*. 2nd. Ed. GemStone Press, Vermont.
- MILLER (1999): Anna M. Miller, *Illustrated guide to jewelry Appraising*. 2nd. Ed. GemStone Press, Vermont.
- NOGUÉS (1999): Joaquim M. Nogués, *Diccionari de gemmologia*. Edicions de la Universitat de Barcelona.
- CAVENAGO & MONETA (1991): Speranza Cavenago-Bignani Moneta, *Gemología*. Ediciones Omega, S. A., Barcelona.
- GÜBELIN & KOIVULA (1986): E. J. Gübelin-J. I. Koivola, *Photoatlas of Inclusions in Gemstones*. ABC Edition, Zurich.
- WEBSTER (1987): R. Webster, *Piedras preciosas. Sus fuentes, descripciones e identificación*. Ediciones Omega, S. A., Barcelona.
- SCHUMANN (1997): Walter Schumann, *Guía de las piedras preciosas y ornamentales*. Ediciones Omega, S. A., Barcelona.

CAMAFEOS PINTADOS



Susana Vilaplana y Rosa Ríos Lloret

¹ McCrory, M. (2000): "Cameos and intaglios", en *Renaissance Jewelry in the Alsdorf Collection*, The Art Institute of Chicago. *Museum Studies*, Chicago.

En el Renacimiento, camafeos y entalles eran propiedad imprescindible de príncipes y acaudalados *connaisseurs*, que los colocaban en sus gabinetes de maravillas. Ser su dueño era su privilegio, y con frecuencia se marcaba la piedra con algún distintivo que indicara quién era su propietario. A la colección Alsdorf¹ pertenece un magnífico colgante con el camafeo de un retrato imperial romano, cuyo reverso muestra un emblema mediceo, que puede tener su origen en la corte real francesa de la primera mitad del siglo XVI, y que debe estar relacionado con el círculo de la reina Catalina de Médicis. Poseer aquellas piezas en que confluían belleza y antigüedad era prerrogativa de esta minoría no sólo acaudalada sino también culta. Isabel de Este, marquesa de Mantua, tenía en la Gruta del Palacio Gonzaga de Mantua una de las piedras labradas más famosas del Renacimiento, un gran camafeo que, según su inventario, mostraba a Augusto y Livia. Estaba espléndidamente montado en oro y rodeado por una guirnalda de hojas de laurel esmaltadas de verde, con una perla en su parte inferior. El anverso tenía una decoración nielada y, una vez más, no faltaba el nombre de su ama, la marquesa Isabela.

Aunque los camafeos y los entalles se montaban de forma elaborada con el único fin de enseñarlos, también era frecuente que se llevaran puestos, rodeados por unos marcos de oro, esmaltados y engarzados con perlas y toda clase de gemas. Un hermoso marco mejoraba inevitablemente el valor de estas piedras, pero además permitía una exhibición más fácil, y desde luego más frecuente. Los retratos contemporáneos, tanto femeninos como masculinos, son testimonio de esta costumbre.

La razón de este interés de los hombres y mujeres de este periodo en el coleccionismo de camafeos y en su conversión en joyas que ciñeran sus muñecas y dedos, o que colgaran de cinturones y collares, está en que camafeos y entalles formaban parte de un pasado clásico del que se consideraban herederos. Camafeos y entalles *eran* griegos y romanos, por eso se apreciaban no sólo porque fueran antiguos, sino también porque se integraban en un mundo, en una sociedad, que ahora se añoraba, y las excavaciones romanas,

las gemas y restos encontrados, proporcionaron los materiales y los modelos. A esta cualidad se añadían la variedad de representaciones que aparecían en sus tallas, toda la rica mitología a la que el neoplatonismo dotaba de una carga simbólica, sólo perceptible para los iniciados. Las academias neoplatónicas propusieron nuevos temas procedentes de textos antiguos, a menudo de oscura interpretación, que se pretendían conciliar con las ideas cristianas. Todo un mundo hermético de alegorías, emblemas y atributos en los que se mezclaban, de forma homogénea, religión, magia, astrología y filosofía, servía como iconografía para entalles y camafeos. Y a este conjunto de atractivos se sumaba el de su belleza, su escasez y su originalidad. ¿Cómo se podían pasar por alto objetos que en sí mismos reunían todos los deseos secretos y públicos impulsos, que conformaban el espíritu de los hombres y mujeres renacentistas?

Aquellos hombres y mujeres del Renacimiento no sólo poseyeron camafeos y entalles, sino que además quisieron retratarse con ellos. Hay que concluir que tenían que considerarlos como unos objetos muy importantes, cuando desearon pasar con ellos a la posteridad, permanecer con ellos en el tiempo y fijar, con ellos, su camino por el curso de la historia. Explicar las causas de estos afanes es el propósito de la primera parte de este estudio.

Chartier,² al enunciar las categorías fundamentales que explican los cambios en los que se sustenta la sociedad del mundo moderno, considera el proceso de civilidad, el conocimiento del yo y la valoración del gusto como indispensables. Las joyas, los camafeos y los entalles, son una demostración palpable de todos estos cambios que sugiere Chartier, y permiten seguir un doble recorrido: el que va de las exigencias sociales y desemboca en determinado modelo de alhaja, y el que lleva desde ese objeto precioso a la constatación de esa sociedad específica.³

El proceso de civilidad marca las pautas de comportamiento que separan el mundo medieval del renaciente. Las formas de comportamiento son, pues, importantes. Por ello, será necesario establecer adecuadamente sus reglas, y así son muy abundantes los libros que las codifican, como el de Baltasar de Castiglione o, en Valencia, el de Luis Milá, y también aquellos dedicados a instruir a niños y jóvenes, como los de Erasmo o de Luis Vives. El concepto de caballero ha cambiado desde la Edad Media. Frente al aguerrido caballero medieval está el del gentilhomme que en compañía de otros nobles y príncipes debe adecuar su lenguaje y su compostura, debe tener decoro y mesura en su manera de hablar, de moverse o de vestir. Ha de saber tratar

² CHARTIER, R. (1992): "Formas de la privatización. Introducción", en ARIÈS, P. y DUBY, G. (com.) *Historia de la vida privada*, Taurus Ediciones, Madrid, vol. 5, pág. 165.

³ RÍOS LLORIET, R. E., y VILAPLANA SANCHIS, S. (1999): "Joyas y sociedad", en *Estudis. Revista de Historia Moderna*, nº 25, Departamento de Historia Moderna, Facultad de Geografía e Historia, Universitat de València.

Vida y muerte de Sir Henry Unton.
Anónimo. Londres,
National Portrait Gallery.



con las damas, tener ingenio, saber danzar, pero también debe tener unos conocimientos intelectuales: saber griego y latín, conocer la filosofía antigua y la contemporánea.

El origen y las características de los camafeos daban a quienes los poseían una pátina de intelectualidad. El interés por los camafeos se convirtió en un rasgo de civilidad, de gusto por unas formas y modos que definían a su propietario como ferviente seguidor de esa Edad de Oro perdida, de esa Arcadia feliz en que para muchos se había convertido el mundo clásico. Todavía hacia finales del siglo XVI se realiza un retrato de un caballero isabelino, *Vida y muerte de sir Henry Unton*, en el que éste lleva una cadena de la que pende un camafeo con magnífico marco de oro y piedras preciosas. El artista, y por supuesto el modelo, han hecho todo lo posible por realzar su presencia, y para ello fuerzan su ubicación encima de la mesa. Sir Henry es un caballero culto, y prueba de ello son su acción de escribir y la posesión de esta joya. Y es que la propiedad de estas piezas indicaba los conocimientos y las tendencias de su propietario y lo convertía en un “hombre moderno”. Las mujeres pudieron participar en este proceso de civilidad, no sólo como meras espectadoras. También ellas poseían estos objetos tan queridos y ellas también entendían toda la variedad de sus significados: filosóficos, religiosos,

apotropaicos, mágicos y amorosos. Pero de todas estas posibilidades temáticas, casi siempre eran los temas amorosos y morales los que se consideraban más propiamente femeninos. Lucrecia Borja, según consta en el inventario de sus alhajas correspondiente al año 1519, poseía un brazalete compuesto por láminas de oro que representaban animales y camafeos, probablemente con un significado tan vario como oculto: ¿zodiacal, amoroso, simbólico, emblemático? Lo cierto es que su adorador, el poeta Pietro Bembo, le regala un brazalete con serpientes en el que



Micer Marsilio y su esposa, de Lorenzo Lotto. Madrid, Museo dei Prado.

que escribe unos versos dedicados a Lucrecia.⁴ Cuando Rafael realiza el cuadro *La donna velata*, que para Pope-Hennessy⁵ es un retrato de su amante, la Fornarina, el collar de camafeos de diversas tonalidades, ¿es un presente amoroso del propio artista? Tal vez tenga un sentido moral y emblemático el camafeo que lleva la esposa de micer Marsilio, que representa un busto femenino de perfil. Este tipo de camafeos eran específicos para las damas e indicaban su valía intelectual, pero también su calidad espiritual al tomar como modelo determinada figura del pasado. No siempre son griegos y romanos, ya que las necesidades de la demanda favorecieron su realización durante los siglos XV y XVI. Sobre todo el camafeo con retrato femenino grabado se desarrolló mucho durante todo el quinientos; de hecho, los de la colección de la Universitat de València que tienen esta iconografía son de este siglo.⁶ A veces se recurría a una figura simbólica, como la bíblica Judith, que representaba la Justicia,⁷ o bien se representaban virtudes. Hackenbroch⁸ cita un lienzo de la Escuela de Fontainebleau, *Dama desconocida*, en el que aparece una dama con un *commesso*⁹ de la Prudencia que pende de un cinturón de seda, símbolo de las gracias que la adornan.

Este afán por la posesión de estas joyas no era exclusivo de la nobleza; también los príncipes de la Iglesia se adhirieron con convicción a estas propuestas, de tal forma que muchos fueron grandes coleccionistas, y la cantidad y la calidad de las piezas que tenían era realmente magnífica. En el retrato que Rafael hace al papa León X aparece, en primer término, un camafeo engarzado en una orla de oro y cosido al final de una cinta de lectura de seda roja. La información que se quiere dar sobre el pontífice se resume en dos objetos: el

⁴ RÍOS LORET, R. E., y VILAPLANA SANCHIS, S. (2000): "Las joyas de los Borja", en *Los Borja. Del mundo gótico al universo renacentista*, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus, València.

⁵ POPE-HENNESSY, JOHN (1985): *El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madrid.

⁶ Un camafeo de la colección de la Universitat de València, catalogado como *Retrato femenino*, con el núm. inv.: 1556, tiene claras similitudes con el del citado cuadro.

⁷ De este tipo es uno de los que posee la Universitat de València, una Judith, con sus atributos: la espada y la cabeza de Holofernes.

⁸ HACKENBROCH, YVONNE (1996): *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*, Firenze.



Detalle y obra completa,
León X con los cardenales Giulio de Médicis y Luigi de Rossi, de Rafael.
 Florencia.
 Galería de los Uffizzi.

códice miniado de tema religioso y el camafeo de origen pagano. Es decir, el Papa era un perfecto representante del Renacimiento, sabía y podía aunar filosofía y teología. Era un intelectual, pero los intereses de su conocimiento no se centraban exclusivamente en lo divino.

Este ambiente que permite la convivencia entre el mundo clásico y el cristianismo es el que explica algunas características de la obra de Pablo de San Leocadio, *San Miguel*. En este lienzo, el arcángel guerrero aparece armado con lanza y escudo y revestido de coraza, todo ello propio de la iconografía tradicional tardomedieval, como también lo es el edificio gótico que se vislumbra a la derecha. Sin embargo, el diseño del escudo y de la armadura, las arquitecturas romanas del fondo izquierdo y el camafeo orlado de perlas que sirve de broche para la capa, son elementos claramente renacentistas. Resulta significativo que en este cuadro fechable hacia 1485 se represente a un personaje de la corte celestial adornado con una joya de claro sentido clásico. Más aún, San Leocadio viaja a Valencia, junto con Francesco Pagano y el Maestro Richard, porque Rodrigo Borja, futuro papa Alejandro VI, es el que los trae, es decir, que eran protegidos de un prelado eclesiástico, lo que demuestra que la Iglesia permitía y aceptaba las representaciones religiosas con estas características.

El papa Pablo II tenía una magnífica colección de camafeos que, a su muerte, pasó a las colecciones pontificias y, posteriormente, a la familia Médicis por donación de Sixto V. La cristianización de los temas clásicos permitía su posesión por el Vicario de Cristo, de la misma manera que pintores y escultores podían usar las figuras mitológicas como analogías de

⁹ Literalmente significa "unido". Es un tipo raro de joya del Renacimiento que suele representar una figura o una cabeza y que combina, en una composición unificada, una o más piedras duras labradas formando un camafeo y accesorios de oro, a veces esmaltados. La técnica la practicaron los joyeros y tallistas italianos y franceses en la corte de Enrique II y de Catalina de Médicis.

los diferentes personajes del cristianismo, en una especie de prefiguración pagana. “Hércules luchando con el león” sería una paráfrasis del *miles cristianus*, una sustitución del San Jorge medieval por una figura clásica, todo ello relacionado con el libro de Erasmo, *Enchiridión o Manual del soldado cristiano*, publicado en 1503. Tal vez tenga ese mismo sentido el tema de “Hércules luchando con Anteo”. En la colección de entalles y camafeos de la Universitat de València hay uno del siglo XVI con esta iconografía, la misma que una célebre pintura de Pollaiuolo, lo que sería prueba de su popularidad. En esta misma colección hay un camafeo llamado *Eros con biga*, que presenta grandes similitudes con el que pende de un busto de un joven de bronce, atribuido a Donatello. Aunque se ha considerado que el entalle valenciano es símbolo lúdico del Amor,¹⁰ es posible también que este tipo de piezas ampliaran su simbología durante el Renacimiento y, cuando se reprodujeran, como es el caso de la obra de Donatello, se les diera un significado que se encontraría inmerso dentro de las ideas de la filosofía neoplatónica de la época. Para Platón el alma era como un carro arrastrado hacia abajo por un caballo (los sentidos), y hacia Dios, por otro (el amor al bien). El carretero, la Razón, intentaba dominarlos. Pero en el neoplatonismo, el carretero se convirtió en el Amor, como el que aparece en ambos entalles.

Es significativa una leyenda que circulaba por Roma, según la cual Pablo II había muerto estrangulado por los demonios que estaban escondidos en el *castoni* de su anillo. No hay que olvidar que muchas sortijas llevaban entalles y camafeos con palabras o figuras que se consideraban mágicas y a las que se atribuían propiedades preventivas y terapéuticas.¹¹ Con esto se estigmatizaban las enormes sumas de plata gastadas en estas piedras antiguas y en su conversión en ricas joyas, pero además se aceptaba que estas piezas poseían unos poderes diabólicos, siguiendo unas creencias medievales todavía vivas pero que se confundían con el certero poder que se atribuía a la magia en el mundo renacentista.¹²

Este sentido mágico que se daba a los camafeos era el que tenían muchas de las insignias cuyo destino era el sombrero o las gorras de los caballeros. Uno de los temas más utilizados para este tipo de camafeos es el del “ojo profiláctico”, que normalmente se hacía de calcedonia de dos colores. Es la calcedonia-*nicolo*, del italiano *niccolo*, que sería una corrupción tardía del *oculus* latino,¹³ es decir, que tal vez la frecuencia del uso de este material para fabricar ese determinado modelo de camafeo llegaría a calificar el tipo de calcedonia. En el Museum für Kunst und Gewerbe, de Hamburgo, se conserva una enseña de sombrero, de entre 1520-30, que representa un “ojo

[Página siguiente]

San Miguel,
Paolo da San Leocadio.
Orihuela, Museo de Arte Sacro.



Eros con biga. Entalle. Siglo I d. C.
Colección de entalles y camafeos de
la Universitat de València.
Núm. Inv.: 1504

Detalle del busto de un joven.
Atribuido a Donatello. Florencia,
Museo Nazionale del Bargello.

¹⁰ ALFARO GINER, Carmen (1996): *Entalles y camafeos de la Universidad de Valencia*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, págs. 55, 56 y 57.

¹¹ Este sentido es el que tienen los entalles núm. 1533 y 1538 de la colección de la Universitat, por citar algunos.

¹² GARÍN, Eugenio (1984): *La revolución cultural del Renacimiento*, Crítica, Barcelona.

¹³ ALFARO GINER, Carmen (1996): *Op. cit.*



profiláctico”, realizado con capas blancas y marrones de ágata y rodeado de una doble aureola de oro con motivos vegetales. El ojo es una iconografía muy antigua dentro de la tradición mediterránea, y se utiliza como amuleto que ofrece protección frente a las influencias de los seres malignos. Pintado en las quillas de los barcos, aseguraba el regreso a buen puerto. Los egipcios lo usaron alado en sus jeroglíficos, y los griegos y romanos también, con el lema de Ovidio “Quod tum”. De esta forma llegaría al Renacimiento, como lo demuestra la medalla de Leon Battista Alberti, en la que el ojo alado representaría “la unión de la penetración suprema con el supremo poder”. El cristianismo sacralizaría el tema como Ojo de Dios, “el ojo que todo lo ve”.

Otro tipo de enseñas que también se pueden considerar profilácticas son las que representan bustos o cabezas humanas. Müller¹⁴ dice que la que lleva en la gorra el donante de la *Adoración de los Magos*, de Rodrigo de Osona, pertenece a esta categoría, como también sería de este tipo, para Hackenbroch,¹⁵ la que aparece en el sombrero del caballero de *La partida de Santa Úrsula*, del Maestro de Santa Ana, o incluso la de Hernán Cortés en el retrato que le hace Sánchez Coello. A pesar de este posible sentido de los camafeos usados como insignias, hay que precisar que no es el único, ya que la proliferación de estos bustos de perfil, cuyo origen eran las monedas y los camafeos romanos, también se debió a un cambio estético. En efecto, según Hackenbroch,¹⁶ las enseñas, que son el adorno masculino más característico del Renacimiento, se convirtieron a menudo en auténticos emblemas y jeroglíficos que servían para identificar las cualidades y los deseos de la persona que las llevaba, y podían ofrecer una clave amorosa sólo entendible para aquella a quien iba dirigida, o bien encerraban una divisa o lema de vida que podía o no tener un significado religioso.

El gusto renacentista por la individualidad, por desarrollar el concepto del yo frente al sentido de colectividad más típico del mundo medieval, tuvo en los camafeos, usados como alhajas de diversa tipología, un medio excelente para propagarse. En la edad moderna la dicotomía entre individualidad y sociabilidad resulta evidente, sobre todo en el periodo renacentista. Así, además de pertenecer a un grupo, a determinado estamento, el ser humano es un individuo único y pretende mostrarse en esta singularidad. La multiplicación de sellos, entalles y camafeos, no es baladí. Responde a esa necesidad del hombre de ser. No se trata sólo de mostrarse ante los demás dentro de determinada clase o grupo, sino de asentar su propia singularidad. El descubrimiento del yo, su conocimiento, se observa en el discurso literario

¹⁴ MÜLLER, Priscilla (1972): *Jewels in Spain. 1500-1800*, The Hispanic Society of America, Nueva York.

¹⁵ HACKENBROCH, Yvonne (1996): *Op. cit.*

¹⁶ HACKENBROCH, Yvonne (1996): *Op. cit.*

y filosófico, y también en la profusión de un tipo de retrato que elimina las coartadas religiosas de la *sacra conversazione* o del donante y muestra a su protagonista tanto física como espiritualmente. La persona representada aparece con aquello que cree que la identifica, y los camafeos y entalles la definen.

El uso del sello como representación del propio individuo es tan antiguo como la misma civilización. El monarca autentificaba con él los documentos y cuando se regalaba a alguien era una prenda de muy alto valor, que confirmaba la confianza real en aquel que lo recibía. El sello podía tener forma de anillo, pero también los hay del tipo de colgar, cuya abertura es demasiado estrecha para que quepa el dedo pero no para introducir una cinta, cordón o cadena que se ata al cuello. De este tipo es el que lleva sir John Hawkins en un retrato anónimo, actualmente en la National Maritime Museum de Greenwich. Durante el Renacimiento se van a poner muy de moda los sellos que llevan grabados el propio nombre, la inicial o algún tipo de emblema o escudo heráldico que define a su propietario. Los materiales son diversos, a veces sólo son de oro, y otras se engarzan toda clase de piedras preciosas, aunque singularmente suelen ser las llamadas piedras duras, por lo general las de la familia de las amatistas y jaspes, y variedades de la calcedonia, como cornalinas, ágatas u ónices.

Los camafeos y entalles con el retrato de reyes y príncipes se pusieron muy de moda en el siglo XVI. No tienen un sentido de adorno, sino de estado, dinástico, y aparecen con frecuencia en los cuadros. A lo largo de la primera mitad de esta centuria, la imagen de los Austrias españoles se asimila a la figura del César cristiano.¹⁷ Sobre todo durante los primeros años del gobierno de Carlos V, su formación e intereses erasmistas son evidentes. Esta inclinación intelectual explica representaciones como la de *Carlos V y el Furor*, de Pompeo Leoni. Cuando se produzcan los conflictos religiosos que llevarán a las guerras de religión y al peligro de desintegración de su imperio, será cuando los ideales humanistas empiecen a retroceder ante el miedo a la difusión del protestantismo y sus consecuencias en el plano político. Pero hasta entonces, parece lógica la existencia de camafeos con la imagen del monarca, en vez de la de algún emperador romano. En un retrato de Isabel Clara Eugenia, obra de Sánchez Coello, se da esta circunstancia. La princesa lleva en sus manos un camafeo con el retrato de su padre, Felipe II. El camafeo, pues, se convierte en la demostración palpable de aquello que reviste más importancia en la personalidad de la retratada: su condición de hija del monarca más poderoso del mundo. Un camafeo similar, pero con un marco en cartón más elaborado, cuelga de los cabos de un velo o toca en la

¹⁷ SEBASTIÁN, S. (1995): *Emblemática e historia del arte*, Madrid.

efigie de la tumba de Juana de Austria, obra de Pompeo Leoni, en el convento de las Descalzas Reales. El mismo Leoni y Jacopo da Trezzo serán los que fabricarán los camafeos que constan en los inventarios de los bienes de Felipe II, realizados a su muerte.

En la Florencia medicea, los miembros de la familia Médicis acostumbraron a retratarse con algún medallón o camafeo con la efigie de perfil de un ascendiente importante. Cuando Bronzino pinta el retrato de Bía de Médicis, no olvida colgar del cuello de la niña una pesada medalla con la efigie de Cosme I, cabeza del clan. Este retrato dentro del retrato caracteriza la naturaleza dinástica del cuadro. En el retrato de Alessandro Allori, *Francesco de Médicis*, el joven lleva en su mano el camafeo con la imagen de su hermana Lucrecia. En todos ellos se observa esa dicotomía anteriormente señalada: la búsqueda del yo, de la identificación personal, pero sin poder evitar la pertenencia a un grupo que les identifica.

En Inglaterra, la soberana Isabel I acostumbraba a regalar miniaturas o camafeos con su retrato a aquellos de sus cortesanos a los que quería manifestar su aprecio. Una conocida historia novelesca gira en torno a un camafeo con el retrato en sardónice de la Reina que, engarzado en un anillo, le regaló a su favorito, Robert Devereux, conde de Essex, como un presente de su eterno favor. El camafeo, tallado en tres capas de color, estaba montado en un sencillo aro de oro y con el reverso esmaltado con flores azules. Cuando Essex fue sentenciado a muerte, entregó la joya a su primo para que Isabel se apiadara de él. El anillo cayó en manos de la condesa de Nottingham, quien, celosa de sir Robert, no lo envió a su majestad, y la sentencia fue cumplida. Cuando en el lecho de muerte la dama confesó a la Reina toda la verdad, se dice que ésta angustiada gritó que Dios la perdonara, pero que ella nunca podría. Todavía se conserva este anillo, hoy propiedad de lady Devereux, descendiente directa del conde de Essex. Sea en forma de anillo, insignia o en pinjante, estos camafeos/retratos reales eran la demostración del afecto real, con todo lo que ello conllevaba; favor, fortuna e incluso la vida, como fue, aunque en sentido contrario, el caso de sir Robert Devereux. La imagen del monarca en un camafeo lo convertía en un talismán, del mismo modo que los que en otras épocas llevaban palabras mágicas o imágenes protectoras. El camafeo retrato es el Rey, y como él todo lo puede, dentro del contexto de lo que significa la monarquía autoritaria o absoluta.

Así pues, el simbolismo de los camafeos y entalles, incluso los temas que representan, ha ido variando a lo largo del siglo XVI. Ya no es necesario

¹⁸ PAZ Y MELIA, Antonio (1902), "Medallas y piedras grabadas que la marquesa del Cenete legó en su último testamento a D. Diego Hurtado de Mendoza", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 1, Madrid.

¹⁹ GUERRERO MAYLLO, Ana (1993): *Familia y vida cotidiana de una élite de poder. Los regidores madrileños en tiempos de Felipe III*, Siglo XXI Editores, Madrid.



Rubens y su esposa Isabel Brandt, de Pedro Pablo Rubens. Múnich, Alta Pinacoteca.

representar con ellos la Antigüedad clásica, ya no es necesario que lleven grabados personajes y figuras de la mitología o de la filosofía griega. Poco a poco, el coleccionismo sustituirá su uso como joyas. Felipe II posee múltiples camafeos y piedras semipreciosas en las que están grabadas figuras de la Antigüedad, seres mitológicos o divisas de emblemas, pero no hay ningún retrato del monarca en el que los luzca. Los nobles y la Iglesia, incluso la burguesía y la nobleza de toga acapararán estos camafeos, pero los guardarán en sus casas. La causa de este cambio tal vez esté relacionada con la nueva situación derivada de la Reforma y la Contrarreforma. Podría resultar peligroso, o cuando menos sospechoso, exhibir un objeto que encerraba una carga emblemática que, en esos momentos, era arriesgada y comprometida. Doña Mencia de Mendoza poseía un rica colección de medallas y camafeos antiguos, recibida de su padre, que legó en su testamento a su sobrino.¹⁸ En los inventarios, dotes y testamentarías de los regidores de Madrid,¹⁹ se pueden ver ejemplos como un camafeo, perteneciente a Francisco de Peralta, con marco de oro y adornado con más de doscientas cincuenta perlas, cuyo peso era de más de mil quinientas onzas, y que estaba valorado en 68.000 maravedíes. Este afán burgués por coleccionar este tipo de objetos se debía al deseo de formar parte de un estamento social superior, la nobleza, al que resultaba muy difícil acceder y cuya consideración social era tan elevada que provocaba en la rica, pero no aristocrática burguesía, el anhelo de asemejarse en lo posible a aquella. Así pues, no desaparece su atesoramiento, pero resulta rara su exhibición.

Hay pocos ejemplos de camafeos pintados en el siglo XVII, y menos lucidos por un caballero o una dama. Sin embargo, en una obra de Rubens, *Rubens y su esposa Isabel Brandt*, la joven esposa lleva en sus muñecas dos pulseras hechas con camafeos de distintos materiales engarzados en oro. Algunas de las explicaciones posibles de la existencia de estas joyas pueden encontrarse en la formación italiana de Rubens, en el hecho de que no era español, y aun viviendo en Flandes, territorio perteneciente al imperio hispano, sin embargo, el poder de la Inquisición no llegaba hasta allí. Otra razón puede estar en su propio gusto por lo mitológico, como lo prueban los múltiples lienzos que pinta con este tipo de temas; el que su esposa fuera hija de un abogado y humanista, y por qué no, que fuera un presente de amor a su esposa, el regalo de una antigüedad traída de Italia, y por ello Isabel deseara llevarlas en el retrato en el que posaba con su marido.

Sí que resulta significativo el camafeo que aparece en un cuadro de Pereda, *Jeroglífico de la vanidad*. Gállego²⁰ señala el interés del artista por resaltar el



camefeo que el ángel lleva en sus manos. En los inventarios de Felipe II aparece un camefeo, sin atribución, con un busto-retrato del monarca, en el que el Rey lleva armadura y va coronado con una guirnalda de flores. El fondo de la imagen es una piedra negra, grande y oval. Encima del marco esmaltado de oro y decorado con flores, frutos en forma de cornucopia, había un águila esmaltada de gris sobre un orbe, mientras que en la parte inferior aparece un mascarón. Esta descripción casi coincide con el camefeo del cuadro de Pereda, en el que según Müller²¹ estaría representado Carlos V.

Evidentemente, este camefeo pintado del cuadro de Pereda tiene unos significados enteramente distintos a los que, en un principio, se adjudicaron a los que aparecían en los lienzos renacentistas. La concepción religiosa de que esta vida es un tránsito hacia la verdadera existencia que es la vida eterna favoreció que se juzgara a la muerte como un trámite necesario para el auténtico gozo, y que las riquezas y glorias de este mundo fugaz se consideraran inútiles quimeras. Es el tema del “Ubi sunt?”, principio que obliga a representar los bienes terrenales, como en los “jeroglíficos” de Valdés Leal para la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, en los que aparecen toda clase de objetos como signos de las vanidades humanas. En estas obras la muerte aparece representada en forma de esqueleto, con ataúd, sudario y guadaña; las glorias terrenas terminan en carroña y podredumbre, y sobre la cáscara humana se pasean los gusanos.²² Este es el sentido del poema de Ferrant Sánchez Talavera,²³ titulado “Dezir de las vanidades del mundo”:

¿A dó los tesoros, vasallos, servientes,
 A dó los firmalles, piedras preciosas;
 A dó el aljófar, posadas costosas,
 A dó el algalia e aguas olientes?
 ¿A dó paños de oro, cadenas lucientes,
 A dó los collares, jarreteras,
 A dó peñas grises, a dó peñas veras,
 A dó las sonajas que van retinientes?

Aunque con la lógica distancia del tiempo, este brazalete decimonónico ilustra como sería el que llevaba Isabel Brandt en el retrato con su esposo.

Brazalete de camefeos de diversas piedras labradas. Colección privada. Primera mitad del siglo XIX.

²⁰ GÁLLEGO, Julián (1987): *Visión y símbolos de la pintura española del siglo XVIII*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, pág. 207.

²¹ MÜLLER, Priscilla (1972): *Op. cit.*

²² BROWN, Jonathan (1988): *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza Forma, Madrid.

²³ BLECUA, José M. (1972): *Floresta de lírica española*, Editorial Gredos, Madrid.



Retrato de Joaquín y Carolina Murat, Anónimo. Nápoles, Museo de San Martino.

En la España del siglo XVII, la idea de la muerte barroca llevará a la popularidad un género de pinturas llamadas *Desengaño del mundo*, conocidas como *Vanitas*, nombre inspirado en unas palabras del Eclesiastés: “Vanidad de vanidades, todo es vanidad” (Ecc. 1-2). Esta idea la recoge Tomás de Kempis en su *Imitación de Cristo*, y la convierte en una máxima ascética. Son imágenes admonitorias sobre la naturaleza ilusoria de los éxitos terrenales frente a las postrimerías, de lo fugaces que son las

cosas humanas: *Sic transit gloria mundi*. En la obra de Antonio de Pereda, el ángel enseña una serie de objetos representativos de las glorias terrenales, y junto con toda la variedad de símbolos, las palabras “Nil omni”. Los camafeos son ahora emblemas de la vanidad y del orgullo, de un pensamiento heterodoxo en una nación que exige la ortodoxia más absoluta. Su tiempo ha pasado. Es significativo lo extraño, por no decir lo imposible, que es encontrar camafeos con una representación estrictamente religiosa, y mucho menos, camafeos de estas características en la pintura. En la sociedad española del siglo XVII ya no tenían cabida como objetos que llevar en el cuerpo como bandera, como emblema o divisa de un amor, de un pensamiento o de una filosofía.

Con los descubrimientos de Pompeya y Herculano, los camafeos se pusieron de moda a finales del siglo XVIII. Se ampliaron los materiales con los que se fabricaban, se introdujo el coral y las conchas, y se hicieron muy populares pero integrados en la joyería específicamente femenina. Madame de Pompadour desarrolló el estudio del arte del grabado de las piedras duras y era tan grande su interés que permitió que Boucher le hiciera un retrato en el que aparece rodeada de todos los instrumentos para realizar este trabajo. Porque lo cierto es que era una aplicada aficionada. Según los Goncourt,²⁴ instalaba al grabador Gay en sus habitaciones y permanecía horas dedicada al delicado trabajo de tallar y grabar las piedras. Ella trabajó mucho en la cornalina del *Génie militaire*, en el ágata-ónix del *Génie de la musique*, o en la cornalina blanca de la *Fidèle Amitié*, que prácticamente fue ella quien la grabó en su totalidad. Sin embargo, los Goncourt no consideran que fuera una restauradora del arte griego. Según ellos, mujer de buen gusto, supo elegir aquellas cosas que su frivolidad le exigía. No trata este

²⁴ GONCOURT, Edmundo y Julio (1944): *Madame de Pompadour*, Emecé Editores, Buenos Aires, págs. 354-355.

estudio de reivindicar o no la figura de esta favorita real, pero sí de fijar una idea. En el siglo XVIII, los camafeos han perdido el significado intelectual del que gozaban en el Renacimiento. Ahora son simplemente resultado de una moda, y como tales sujetos a veleidades. Es más, se convierten en objetos que sólo llevan las damas y, dada la consideración en que se tenía a la mujer, son productos banales y efímeros. Los camafeos engarzados en oro son una joya más. Algo más de aprecio se tiene por los que, por su antigüedad, se conservan en las nuevas cámaras de maravillas y que son objeto de colección. Pero los que se crean en esos momentos para pulseras, diademas o todo tipo de aderezos son eminentemente femeninos, de los que se aprecia sólo su valor material o la atención con que su dueña sigue todas las novedades y caprichos de la moda.

Fue la saga napoleónica la que favoreció la difusión de este tipo de *parures*. Hacia finales del siglo XVIII, Wedgwood elaboró un tipo de pasta cerámica muy fina que se podía teñir de colores delicados como el rosa, el azul, el verde o el lila. Con este material, al que dio el nombre de *jasperware*, realizó placas para camafeos que sustituyeron a los antiguos de piedras duras. Los temas clásicos, a menudo tópicamente clásicos, se reprodujeron hasta la náusea, junto con los bustos de personajes contemporáneos en anillos conmemorativos. El hecho de que se engarzaran en acero y que se adornaran con circonitas o pastas vítreas abarató su coste y los convirtió en piezas más de serie que de un trabajo individualizado de taller. Cuando su número se multiplicó excesivamente, las mismas damas que los habían propalado los consideraron vulgares y los dejaron de llevar. Habrá que esperar a mediados del siglo XIX para volver a ver camafeos entre las joyas pintadas de las damas de la alta sociedad.



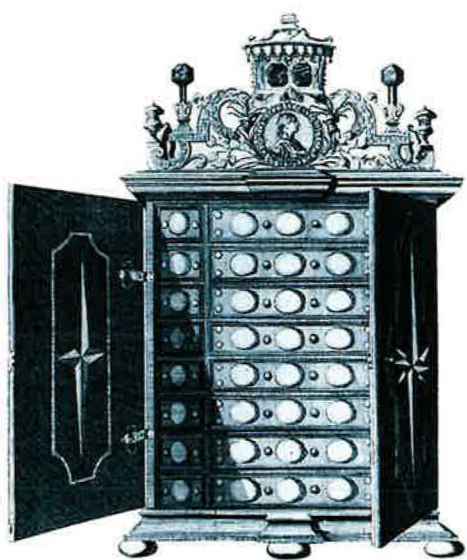
Retrato de Antonio López y su esposa Antonia Larrazábal, obra de Vicente López. Madrid Museo del Prado.

RELATOS

MADAMINA, IL CATALOGO È QUESTO...

UNA INTERPRETACIÓN DE LA MANÍA COLECCIONISTA

Martí Domínguez



Madamina, il catalogo è questo/ Delle belle che amò il padron mio;/ Un catalogo egli è ho fatt'io;/ Osservate, leggete con me./ In Italia seicento e quaranta;/ In Allemagna duecento e trentuna;/ Cento in Francia;/ In Turchia novantuna;/ Ma in Ispagna son già mille e tre./ V'han fra queste contadine,/ Cameriere, cittadine,/ V'han contesse, baronesse,/ Marchesine, principesse,/ E v'han donne d'ogni grado,/ D'ogni forma, d'ogni età./ Nella bionda egli ha l'usanza/ Di lodar la gentilezza,/ nella bruna la costanza,/ Nella bianca la dolcezza./ Vuol d'inverno la grassotta,/ Vuol d'estate la magrotta;/ È la grande maestosa,/ La piccina è ognor vezzosa./ Delle vecchie fa conquista/ Pel piacer di porle in lista;/ Sua passion predominante./ È la giovin principiante/ Non si picca se sia ricca,/ Se sia brutta, se sia bella;/ purchè porti la gonnella,/ Voi sapete quel che fa.

Don Giovanni. Mozart / Lorenzo da Ponte.

“Filosofar es sacar las palabras de la momia de su sentido corriente en la que la literatura las secó y marchitó”, escribió Eugeni d’Ors en un librito universitario titulado *Europa*. Sin duda, D’Ors ha sido uno de los filósofos europeos más destacados; un filósofo que, a mi entender, ha aguantado mejor el paso del tiempo que Ortega y Gasset, su más destacado rival (a don Eugenio, durante su período español, las malas lenguas le llamaban Eugenio “Dos”, por oposición a Ortega). Y, en este librito de juventud, D’Ors escribe sobre las vocaciones: “¿No debemos precisamente los más importantes productos de la historia del espíritu a un cruce o una indecisión entre caminos profesionales? Darwin, por ejemplo, un caso de vocación malograda de *sportman* y de cazador”. El pensamiento de D’Ors es sugerente, porque de una vocación “malograda”, de una indecisión, puede surgir un fenómeno inesperado, de una fuerza y de una vitalidad mayor. Y el caso

de Darwin es particularmente singular: en su correspondencia se puede leer cómo el deseo de abandonar las tediosas clases de Medicina en Edimburgo hicieron de él un naturalista iniciático, que se aficionó a la historia natural hasta tal punto que su padre, el doctor Robert Darwin, le censuró con una frase estremecedora: “No te importa nada más que la caza, los perros y la recolección de bichos, y serás una desgracia para toda la familia”. He aquí las grandes ironías que depara la historia de los hombres: la recolección de bichos haría de Darwin “una desgracia para la familia”. Y, sin embargo, tal vez su padre, aquel colosal Robert Darwin, tenía parte de razón: coleccionar no es suficiente, o incluso, no es una garantía de nada.

Y, no obstante, coleccionar hace al hombre. Ya el Neanderthal coleccionaba: en el transcurso de unas excavaciones en Borgoña, se descubrió en un estrato correspondiente al paleolítico medio una pequeña “colección paleontológica”, formada por un políporo y por algunos gasterópodos fósiles. Aquel “hombre fósil” ya coleccionaba otros “fósiles” más pretéritos que él, ya excavaba la tierra y extraía aquellas formas extrañas (la palabra *fósil* proviene del latín *fodere*, “cavar la tierra”), y es muy posible que aquel Neanderthal de alguna manera ya buscara en su colección de objetos singulares una justificación sobrenatural que explicase la presencia de conchas y caracoles petrificados en las alturas de las montañas. Necesariamente, las primeras colecciones de la historia de la humanidad tienen que haber estado relacionadas con el mundo de la naturaleza: minerales, conchas, fósiles, semillas, flores e insectos, cuernos de animales y osamentas singulares... Lo que los coleccionistas renacentistas agrupaban como “*naturalia*” y que oponían al término “*Artificialia*”, a los productos manufacturados por los humanos. Pues bien, en aquellas primeras colecciones de objetos singulares de la naturaleza se acumularían todas las rarezas y maravillas del mundo natural, desde minerales formidables hasta aquellos “juegos de la naturaleza” entre los que se incluirían fósiles, animales teratológicos y raíces antropomorfas de mandrágoras.

El historiador Julius von Schlosser, en una de sus contribuciones a la historia del coleccionismo, señala el gran impulso coleccionista que tienen los niños, y cómo este innatismo se dirige a menudo hacia las formas insólitas de la naturaleza, que hace de aquellos objetos curiosos sus primeros juguetes. Y es cierto que coleccionar es algo innato en el hombre. En la biografía de Carl von Linné, su biógrafo Wilfrid Blund cuenta que el padre del naturalista tenía un hermoso jardín y que “Carl se crió entre bellezas, fragancias y placeres puros. Sus juguetes eran flores”. Y algo parecido se puede leer en la biografía de Alexander von Humboldt, al cual, cuando era niño se le conocía con el apelativo afectuoso de “joven boticario”, porque “desde una edad muy temprana mostró gran inclinación por la historia natural: flores, mariposas, escarabajos, conchas y piedras eran sus juguetes preferidos”. Por eso, el doctor Darwin, un hombre que —dicho sea con todos los respetos— era un energúmeno que tuvo atemorizado a



2

su hijo durante toda su vida, consideraba aquella manía de Charles por los escarabajos “y por las moscas” como un simple pretexto infantil para seguir jugando.

Y tal vez no se equivocaba del todo. De hecho, la mayor parte de los gabinetes de historia natural del siglo XVIII, que recibían a menudo el nombre de *cabinets de curiosités*, habían nacido con esta finalidad “recreativa”, más que científica. No era raro que, a veces, incluso los regentara una *dame savante*, que se vanagloriaba de las piezas de su colección de una forma que hubiese hecho las delicias de Molière. Como ocurría, por ejemplo, con Mlle. de Mourtiers, que escribía satisfecha:

Si le nacre de mes nautiles
M'amène des admirateurs,
Un plus grand nombre d'amateurs
Se rend chez moi pour mes fossiles!

Por supuesto, la condesa de Vertillac le recordaba enseguida que ni todos los nautilos y fósiles del mundo reunidos podrían competir con un pez fosilizado de su colección, que era, sin duda, el más grande de Francia...

El nombre de *cabinets de curiosités* resume a la perfección la filosofía de estos museos de singularidades: una colección de objetos espectaculares y extravagantes, algunos de ellos fantasmagóricos y a un paso de la falsificación, regida y frecuentada por diletantes y holgazanes empolvados, que utilizaban aquellos ambientes ilustrados para

dedicarse al *dolce far niente* y a la contemplación simplona y meditativa. En aquellas colecciones se podían encontrar cosas tan sugerentes como colas de sirena (en el gabinete del padre Athanasius Kircher, en el Colegio Romano de la Compañía de Jesús); cuernos de unicornio (en la colección de rarezas del duque de Curland, amigo de Thomas Browne), o incluso una espeluznante hidra de siete cabezas (en la colección de Albert Seba, un reconocido farmacéutico de Amsterdam). Carl von Linné, que analizó aquella hidra, descubrió que se trataba de una falsificación (las cabezas eran de comadreja y los cuerpos de serpiente), pero no quiso desvelar el fraude al coleccionista, porque éste aseguraba que aquella hidra era única en su género y “daba gracias a Dios que no se hubiera multiplicado”. ¡Nunca sabremos si el buen boticario temía más a la ferocidad de la hidra o a perder la estrella de su colección!



1 „Hicoroni im Gemmengespräch“, Zeichnung von Ghezzi, Wien, Albertina

3

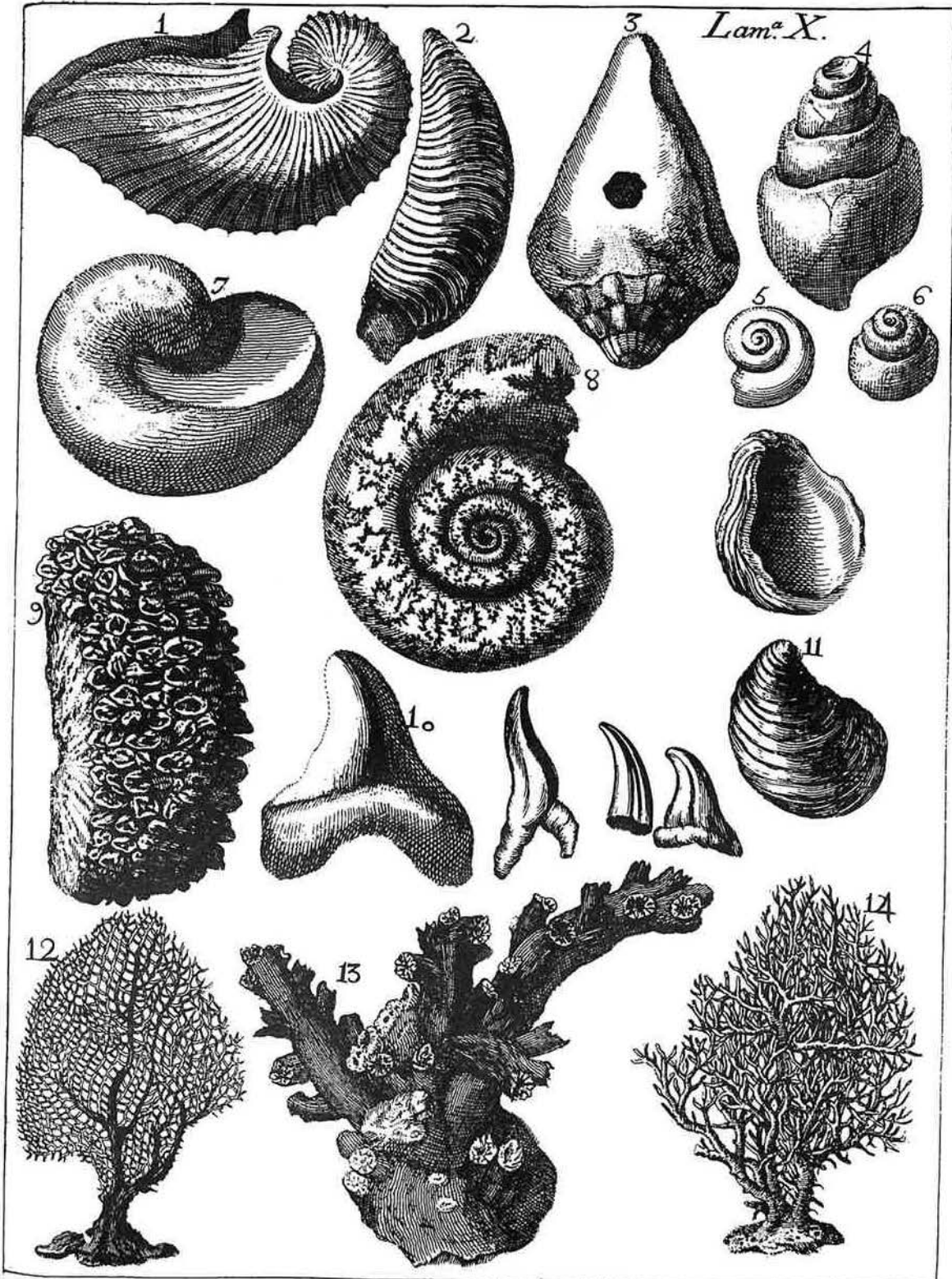
En cualquier caso, todo cabía en aquellos gabinetes, todo lo que fuese singular, único, original, y al mismo tiempo, divertido y extraordinario. Joan Fuster escribía que la búsqueda de la originalidad rige los pasos de la humanidad y, en cierta manera, es *leitmotiv* de la mayor parte de las colecciones: atesorar piezas únicas e irrepetibles. Por eso, en aquellos gabinetes, los *naturalia* coexistían a menudo con los *artificialia*, en una especie de *pot-pourri* barroco, churrigueresco, desbordado y abrumador: las piezas colgaban del techo, se encajonaban en aparadores, se acumulaban por el suelo, se alzaban sobre tarimas y columnas... En realidad, aquellos ambientes espesos de las colecciones destilaban aquel barroquismo que tan bien supieron reflejar los pintores flamencos en sus naturalezas muertas (especialmente en las obras de Brueghel el Viejo o en las de Frans Franken el Joven), en las que junto a caracoles iridiscentes, corales deslumbrantes, minerales prístinos, cuelgan de las paredes y se apuntalan por el suelo cuadros de pintores famosos, esculturas y vasos antiguos, orfebrerías suntuosas y libros delicadamente iluminados, con encuadernaciones lujosas selladas con las armas del propietario... Los artistas flamencos y alemanes fueron particularmente proclives a descubrir en los productos de la naturaleza una clara proyección de la obra de arte, y por eso en sus talleres se acumulaba toda esta *naturalia*, muy cerca de sus lienzos inacabados, junto con las obras adquiridas a amigos y compañeros. El mismo Alberto Durero intercambiará sus dibujos a cambio de caparazones de tortugas, aletas de tiburón y unos loros venidos de los trópicos, y los exhibirá en su casa de Nuremberg como uno de sus mayores tesoros.



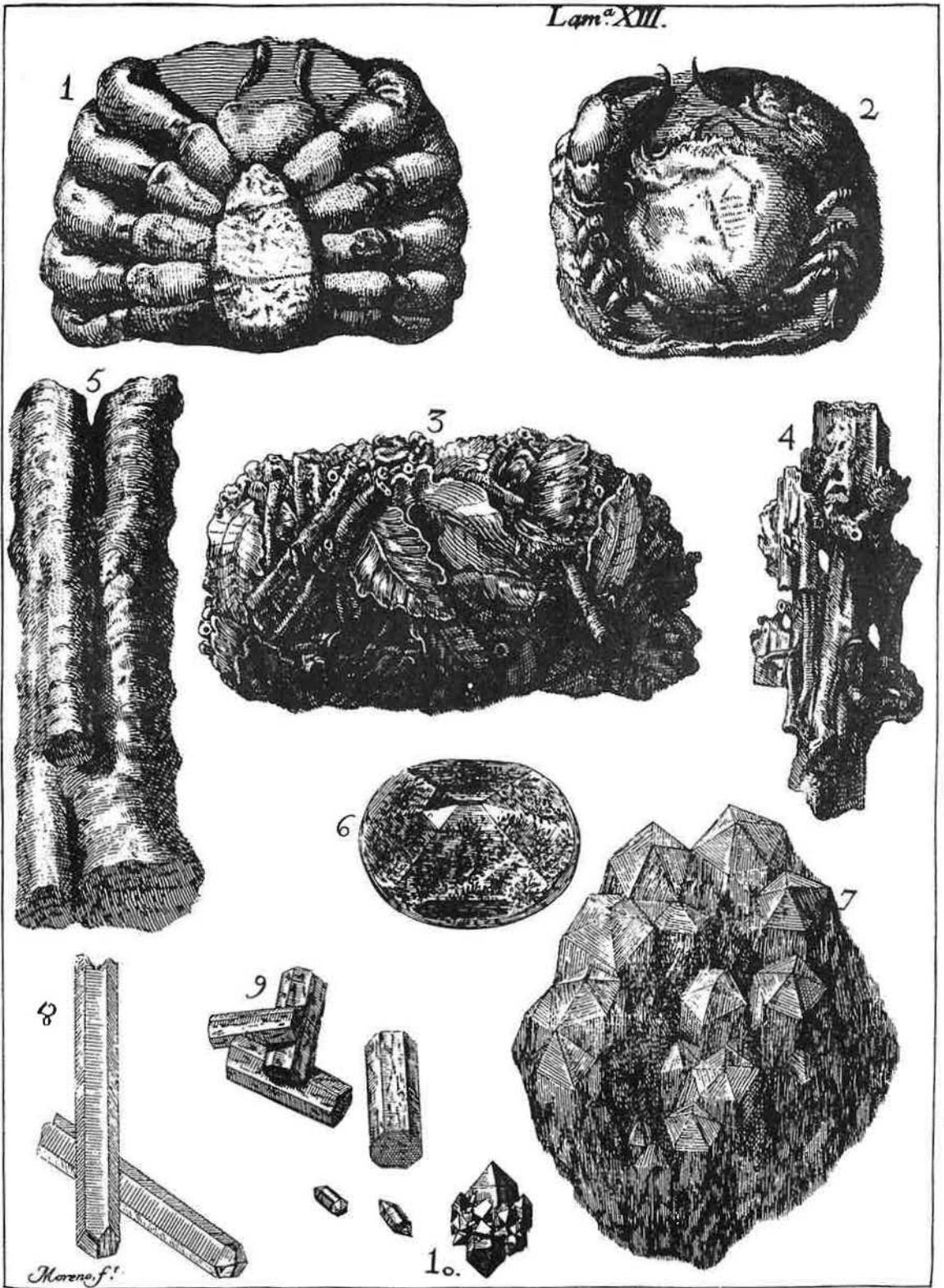
4

Estos coleccionistas *ramasseurs* (como los calificaba Balzac) están afectados por la inquietud de hacer acopio del mayor número de cosas posible, siempre que haya entre ellas algún tipo de nexo de unión. Para Don Giovanni era requisito indispensable para entrar en su catálogo que “*porti la gonnella*” (“que lleve falda”); en cambio, Rembrandt tenía una auténtica avidez por objetos heterogéneos y singulares, que adquiría pagando precios desorbitados, como nos explica uno de sus biógrafos:

Acudía a menudo a las subastas públicas, donde compraba vestidos usados y pasados de moda que le parecían extraños y pintorescos. Y, a pesar de estar a veces muy sucios, los colgaba de las paredes de su estudio entre otras cosas bellas que también le complacía poseer; por ejemplo, toda clase de armas antiguas y modernas —flechas, alabardas, puñales, sables, navajas y cosas por el estilo—; también innumerables dibujos exquisitos, estampas, medallas y cosas parecidas.



Moreno, sculp.



ELENCHVS GEMMARVM,

In quo cuiusque, quoad fieri potuit, expressa species, & nomina eorum, qui vel eas apud se habuere aliquando, vel hodieque possident.

T A B V L A I.

<i>Gemma.</i>	<i>Ex collectione,</i>
1. M agnes	I o. Michaëlis Riti.
2. M Onyx	P etri Antony Rascaſij Bagarry.
3. Onyx	A brahami Gorlei.
4. Heliotropium	I o. Michaëlis Riti.
5. Heliotropium	E iufdem.

T A B V L A II.

6. Sarda	A brahami Gorlei.
7. Heliotropium	E iufdem.
8. Achates	A ntony le Pois.
9. Iaspis	T homa le Cointe.
10. Iaspis	E iufdem.
11. Heliotropium	I o. Michaëlis Riti.

T A B V L A III.

12. Magnes	T homa Pagij.
13. Heliotropium	I oannis Schinkelij.
14. Ectypum	L aurentij Pignorij.

T A B V L A IV.

15. Ectypum	L aurentij Pignorij.
16. Ectypum	E iufdem.
17. Heliotropium	A lberti Rubenij.
18. Onyx.	A ntony le Pois.

G

T A B V L A

T A B V L A V.

19. Ectypum	<i>Io. Georgij Herwartij.</i>
20. Onyx	<i>Io. Michaëlis Riti.</i>
21. Onyx	<i>Io. Iacobi Chifletij.</i>
22. Onyx.	<i>Abrahami Gorlati.</i>
23. Achates.	<i>Eiusdem.</i>

T A B V L A V I.

24. Magnes	<i>Serenissimi Archid. LEOPOLDI GVIL.</i>
25. Magnes	<i>Philippi Chifletij.</i>
26. Ectypum	<i>Laurentij Pignorij.</i>
27. Ectypum	<i>Ioannis Schinkelij.</i>

T A B V L A V I I.

28. Heliotropium	<i>Serenissimi Archid. LEOPOLDI GVIL.</i>
29. Amethystus.	<i>Fuluji Vrsini.</i>
30. Ectypum.	<i>Laurentij Pignorij.</i>

T A B V L A V I I I.

31. Ectypum.	<i>Othonis Zylj.</i>
32. Sarda	<i>Io. Michaëlis Riti.</i>
33. Magnes.	<i>Alberti Rubenij.</i>
34. Ectypum.	<i>Laurentij Pignorij.</i>

T A B V L A I X.

35. Heliotropium.	<i>Philippi Chifletij.</i>
36. Achates.	<i>Thoma Pagij.</i>
37. Iaspis	<i>Thoma le Cointe.</i>
38. Magnes.	<i>Thoma Pagij.</i>

T A B V L A X.

39. Ectypum.	<i>Laurentij Pignorij.</i>
40. Ectypum.	<i>Eiusdem.</i>
41. Ectypum.	<i>Eiusdem.</i>

TABV-

En este sentido, tal vez sea Johann Wolfgang Goethe el máximo exponente de aquella inquietud abierta a todo, que se materializó en sus famosas colecciones artísticas, bibliófilas, mineralógicas y botánicas de Weimar. El autor del *Werther*, en sus conversaciones con Eckermann, explica que gran parte de su patrimonio se ha invertido en aquellas colecciones, y lo justifica con una frase soberbiamente goethiana: “Cada frase acertada que formulo me ha costado una buena suma de dinero”. Y es cierto: como decíamos, todo coleccionista es un obseso, un quimerista, un hombre abstraído en el único pensamiento de mejorar y agrandar su colección (“*Pel piacer di porle in lista*”, que diría Leporello), y para ello no repara en gastos, y a menudo incluso despilfarra su patrimonio. Rembrandt, cuando tenía cincuenta años, se declaró insolvente, y sus colecciones, que habían sido valoradas en diecisiete mil florines tuvieron que ser vendidas por cinco mil; y dos años después se vio obligado a deshacerse de su casa y trasladarse a uno de los barrios más pobres de Amsterdam.



También Rubens fue un coleccionista impulsivo, que reunió mármoles y estatuas comprados en Roma, además de toda clase de antigüedades como medallas, camafeos, *intaglios*, joyas, metalistería y libros de elevadísimo valor. Mandó construir en su casa de Amberes una gran habitación circular con una sola claraboya redonda en el techo, parecida a la del Panteón de Roma, para conseguir una luz uniforme, e instaló en ella su valioso museo. Rubens dedicó gran parte de su fortuna a conservar y agrandar aquel museo; los precios elevadísimos que estipulaba para sus pinturas —sin acceder nunca a hacer ni el más pequeño descuento—, se debían a menudo a la necesidad de sufragar dichas aficiones. Ernst Jünger, que además de tener una colección valiosísima de escarabajos era un excelente bibliófilo, justificaba en *Radiaciones* la compra de un libro muy caro con la frase “bien puede gastarse en libros lo que con libros se gana”. Rubens era seguramente también de esta opinión e invirtió en su colección de arte cantidades fabulosas ganadas con horas y horas pasadas tras el lienzo.

Por todo ello, el coleccionista trabaja a menudo sin desfallecer, impelido por este deseo de agrandar la lista de su catálogo, obnubilado por aquel pensamiento único. Tal vez sea Balzac, en *Le Cousin Pons*, el que mejor ha descrito el estado de ánimo que domina a los grandes coleccionistas:



A menudo nos encontramos con un tal Pons, y con un tal Elie Magnus, vestidos miserablemente... Tienen aspecto de no aficionarse a nada, de no preocuparse de nada; no prestan atención ni a las mujeres ni a los gastos. Caminan como en un sueño, sus bolsillos están vacíos, la mirada vacía como los pensamientos, y uno se pregunta a qué especie de parisinos pertenecen. Estas gentes son millonarias; los hombres más apasionados que hay en el mundo.

He aquí la descripción balzaquiana del coleccionista: el hombre más apasionado que hay en el mundo. Parece como si Balzac lo escribiese con un poco de envidia, especialmente cuando se sorprende de que éstos no prestan atención “ni a las mujeres”... Tal vez el autor de *Le père Goriot*, mientras escribía estas líneas, pensaba que si se hubiese parecido un poco más a Pons y a Magnus habría sido un poco más feliz, indiferente a los hechizos femeninos de Madame Hanska... En cualquier caso, un coleccionista, en los momentos amargos de la vida, siempre tiene un cobijo donde refugiarse; unos papeles, unos objetos singulares e irrepetibles con los que se embelesa generosamente. Un coleccionista camina por la vida “como en un sueño”, y a veces incluso también en sueños sueña con la colección:

Carolina había sido la verdadera creadora de esta colección [de reliquias]: había descubierto a la tía Rosa, una vieja gorda mitad monja que tenía buenas relaciones con todas las iglesias, todos los conventos y todas las obras piadosas de Palermo y sus alrededores. Esta tía Rosa llevaba cada dos meses a Villa Salina una reliquia de santos envuelta en papel de seda. Había logrado arrancársela a una parroquia menesterosa o a una gran casa en decadencia. [...] Hubo un momento, que duró un par de años, durante el cual la manía coleccionista turbó hasta el descanso de Carolina y Caterina: por la mañana se contaban una a otra sus sueños de milagrosos hallazgos y esperaban que se realizasen, como sucedía cuando los sueños eran confiados a la tía Rosa.

Convendréis que el fragmento de *El gatopardo* del príncipe de Lampedusa es perfecto para ilustrar lo que intentamos sugerir, ¡qué maravilla soñar con la colección! ¡Soñar con cosas amables! Con las setenta y cuatro reliquias del catálogo... Por eso, cuando Walter Benjamin, en el inicio de su ensayo *Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs*, escribe que “hay muchas especies de coleccionistas y, además, en cada uno de ellos opera una profusión de impulsos”, la afirmación es de una evidencia palmaria. Porque si bien es cierto que en cada coleccionista actúa una profusión de estímulos, no obstante, todos ellos utilizan la colección como un refugio ante los golpes de la existencia, y si llegan a vivirla de verdad, es decir, como una pasión, les llena la vida. Esta es la característica común a todo coleccionista, la pasión, una pasión “predominante” sobre todas las otras pasiones vitales. En este sentido, el que mejor entiende al coleccionista es otro coleccionista, o incluso, en cierta medida, un coleccionista sólo puede ser totalmente comprendido por aquel que haya practicado o practique la manía coleccionista. No importa que lo coleccionado sean fósiles, camafeos, pinturas o grabados, vasos antiguos, monedas o armas de fuego, reliquias de santos o *belle cbe amò il padron mio...*

A pesar de todo, coleccionar hace al hombre: hay que volver a precisarlo. Si Charles Darwin no hubiese coleccionado escarabajos, tal vez hoy su apellido no significaría gran cosa. Vasari explica que Donatello fue el creador de la colección de los Médicis, y sin duda el gusto innovador de Donatello nace de su amor por las antigüedades: “Su mérito fue mayor —insiste Vasari— en la medida que en su época las obras antiguas permanecían aún bajo tierra, excepto algunas columnas, sarcófagos y arcos de triunfo. Fue uno de los grandes responsables de la pasión de Cosme por las antigüedades”. Donatello —según Ernst Gombrich— rompió completamente con el pasado, y su escultura tiene una fuerza, una sencillez, una dignidad que lo aleja definitivamente de la escultura gótica, y que marca uno de los puntos más definidos del inicio del Renacimiento. Tal vez si Donatello no hubiese tenido aquel gusto por las “antigüedades”, por *foldere*, por excavar la tierra, y crear en Florencia una colección, sus esculturas no habrían experimentado aquella vitalidad renacentista. Y algo parecido se podría argumentar del duque de Berry, que dio trabajo a los hermanos Libourg (autores de *Très Riches Heures du duc de Berry*), y que gracias a su pasión coleccionista introdujo en Francia el gusto renacentista. Al igual que si Goethe no hubiese frecuentado “gabinetes de curiosidades” de Weimar, donde se acumulaban todas aquellas colecciones de curiosidades naturales, no habría realizado uno de los descubrimientos más importantes de su obra biológica: el hallazgo del hueso intermaxilar en el cráneo humano.

En realidad, parafraseando a D’Ors, “coleccionar es recuperar, de la momia en que la vida los secó y marchitó, el significado real de los objetos”. Todo coleccionista es, por lo tanto, un descubridor de objetos, una especie de intérprete, al igual que el filósofo lo es de las palabras. Y ahora, como decía D’Ors, ¿no debemos precisamente los más importantes productos de la historia del espíritu a un cruce o a una indecisión entre caminos profesionales? Cuando el coleccionista se entrecruza con el filósofo se entrevé, de repente, la verdadera dimensión del hombre. Sea Darwin o, claro, Don Juan.

ILUSTRACIONES

- 1 Grabado del libro
Gemmarum Thesaurus, 1720.
- 2 *Stochs y los anticuarios*, *Zeichung von Ghezzi*, 1725,
Viena, Albertina
- 3 Grabado del libro
Ficoroni im Gemmengespräch, *Zeichnung von Ghezzi*, Viena, Albertina
- 4 *Las ciencias y las artes* [Detalle]
Adriaen Van Stalpent.
Museo del Prado, Madrid.
- 5 y 6 Grabados del libro *Aparato para la Historia Natural española*,
de José Torrubia, 1754. Madrid, Museo de Ciencias Naturales.
- 7 y 8 *Elenchus Gemmarum*
- 9 Grabado de la obra de
Heinrich Sigismund von Stochs, 1731, Ghezzi, Vaticano.
- 10 *La vista* [Detalle]
Jan Brueghel, 1617.
Museo del Prado, Madrid.
- 11 *La vista y el olfato* [Detalle]
Jan Brueghel, 1618-20
Museo del Prado, Madrid.

PIEZAS SIN ENGARCE

Pilar Pedraza

La Medusa tallada en heliotropo verde con pintas rojas, que parecían las gotitas de sangre de su propia decapitación, era la pieza más llamativa y celebrada de la muestra de entalles y camafeos. Como sus compañeras, salía a la luz tras un largo sueño de más de un siglo sobre el terciopelo paji-zo del estuche, oculta en cajones y cajas fuertes de la Biblioteca universitaria. Lucía su belleza traslúcida y sombría en un expositor de madera, cartón y cristal, iluminado para resaltar las partes de bulto y poner en valor, como se decía entonces, sus delicados volúmenes, quizá falsos pero no por eso menos hermosos.

Mientras la contemplaba, Josep Vicent Pellicer cayó al suelo como fulminado por el rayo de Zeus.

El revuelo que se organizó a su alrededor en la sala atestada fue aplacado sabiamente por la directora general de dispersión del patrimonio cultural, que se adelantó a la rectora magnífica y flemática en la tarea de disipar la visión ingrata del desfallecimiento de aquel desconocido, su caída al suelo y el descenso de un hilo de saliva desde la comisura de sus labios hasta el cuello de la camisa de polo granate. A ella no le deslucía nadie un evento subvencionado con una cantidad de ocho cifras.

Pellicer fue socorrido con mucho apremio y quitado de en medio por el séquito de la ilustrísima, que lo sacó al claustro alto para que le diera el aire. El hombre, al verse rodeado por unas columnas que le resultaban familiares, revivió y pudo ponerse en pie, con gran alivio de todos, que ya se veían teniendo que llevarle en sus coches particulares al Hospital Clínico.

Puede decirse que lo que le había ocurrido tenía que ver con el síndrome de Stendhal, pero al revés. Para Josep Vicent Pellicer cada espacio arquitectónico, cada



MEDUSA
In Calcedonio
del Sig. Marcantonio Sabbatini

28

ornato y cada línea eran metáforas vivientes de su propia alma. El edificio de la vieja Universidad formaba parte de sí mismo. Había estudiado en él toda su carrera de Filosofía y Letras a finales de los años sesenta, y había visto y vivido en su recinto muchas cosas que para él fueron importantes.

El primer beso propiamente dicho que dio a una chica, por ejemplo, tuvo lugar en la majestuosa y poco iluminada escalera de la Biblioteca. Fue un beso casto y algo soso —todo en aquella época lo era—, pero lo recordaba como el colmo del amor sublime, sobre el que estaba leyendo aquellos días, en traducciones argentinas, unos escritos de Benjamín Péret.

Recordaba también haber estado entre los que encontraron un día, al llegar a clase, todo el claustro —suelo, columnas, paredes, bancos— embadurnado con pintura negra bajo la forma de símbolos y letreros, que echaron a perder el vestuario de media Facultad, pues bastaba arrimarse a ellos para manchar de modo indeleble cualquier clase de tejido. Parecían eternos, y según los amigos de las catástrofes, no iban a poder borrarse jamás, aunque lo cierto es que una brigada de limpieza los quitó en un par de días, dejando, eso sí, unos cercos repugnantes como huellas de amputaciones, que tardaron en unificarse con el resto, ya que el método empleado había sido la abrasión con chorros de arena, tan eficaz como arrancar la piel a tiras para eliminar un tatuaje.

En cuanto a la autoría de la pintada, nunca llegó a saber Josep Vicent Pellicer si aquella intervención sombría había sido obra de los fascistas para provocar el cierre de la universidad o de algún grupo de izquierdas para protestar por el estado de excepción. Él no estaba muy al tanto. Se pasaba el tiempo medio enfermo, doliente, enamorado, leyendo a los clásicos de la literatura centroeuropea y empapándose de cine soviético y películas checas y búlgaras en los cine clubs de los alrededores, especialmente el del colegio de Odontólogos, donde vio por primera vez en su vida *La Huelga* y entendió que la belleza no era monopolio del Renacimiento. A su manera, Pellicer era un posmoderno prematuro. Su perpetuo decaimiento interrumpido por súbitos entusiasmos, lejos de pertenecer al ámbito de la tristeza franquista, estaba más bien del lado de la gran melancolía de Edgar A. Poe y Frida Kahlo.

Antigua o moderna, la melancolía es un mal suntuoso, que pide arquitecturas góticas o clasicistas grandes, sombrías, con grietas, manchas de humedad y ecos, y un *atrezzo* en consonancia, pero los melancólicos suelen carecer de medios para procurárselo. Josep Vicent Pellicer compartía con otros estudiantes un piso de noventa metros cuadrados, en un barrio nuevo de calles tan anchas que parecían carreteras, sin árboles ni sombra. Del espíritu universal le llegaban raudales de música discotequera que los niños ponían a todo volumen en descomunales radio cassettes apoyadas en un banco bajo sus ventanas. Cuando entraba en las fauces del viejo edificio de la Universidad suspiraba de alivio. Se sentía de regreso a su verdadero país. Un país como Italia, con columnas y terciopelos.

En aquella época se daban clases en el Paraninfo, como si ya por entonces se quisiera acabar cuanto antes con las partes del edificio que tenían alguna gracia. Todo se deterioraba con aquel uso inadecuado: el terciopelo rojo que tapizaba los muebles, el barniz de los retratos de los rectores que colgaban de sus muros, el cristal de las arañas y los dorados. Lo único positivo de esta barbarie era que proporcionaba un marco noble a los sueños —a menudo, verdaderas siestas— de los estudiantes.

A Josep Vicent Pellicer le gustaba aquel lugar con su lujo macilento, que tenía algo de teatro o de antigua sala de cine mudo —incluso de fantástico burdel—, pero no paraba mucho allí. Le cansaban las lecciones, dadas por profesores desfasados y desganados o por sus lacayos, que explicaban, sin el menor apoyo bibliográfico, mil tonterías de su invención a manadas de estudiantes cimarrones y llenos de resabios. Huyendo de aquella tortura soporífera, el joven tomaba unos chatos en el bar de enfrente, llamado Club Universitario sin más motivo que el de la proximidad física de ambos edificios. No era infrecuente encontrar en su barra a miembros de la brigada político social —la policía secreta franquista—, unos tipos que deberían haber llevado cuernos y escrita en la frente su condición de miembros de un hampa no precisamente dorada. Pero su cara y figura eran normales tirando a vulgares, lo cual aumentaba el terror. El hecho de que siempre fueran los mismos les convertía en elementos familiares de aquel paisaje humano.

Luego, Pellicer volvía y se dedicaba a pasear por el interior del castillo encantado. Le gustaba subir al archivo, que casi nadie frecuentaba, y pegar la hebra con el padre Genís, párroco de la parroquia vecina, un vejstorio chiflado, que desde hacía años se entretenía dando cabezadas sobre tremendos infolios y códices encuadernados en una clase de pergamino que olía a muerto.

Estaba escribiendo, según decía, la historia de las cátedras de filosofía tomista en el siglo XVII. Pero lo que a Josep Vicent Pellicer le interesaba era que sabía muchas historias de la ciudad y de la universidad, antiguas y modernas. Le tiraba de la lengua para que se las contara, especialmente la de un chico que había estado trabajando en el estudio y clasificación de los camafeos de la colección. No llegó a terminar su tesis porque se suicidó. Nadie sabía mucho sobre esta desgracia, salvo que se cortó las venas en la bañera de su pensión aprovechando que su patrona había salido a misa.

—Estoy convencido —decía el padre Genís limpiándose una lágrima que no brotaba de la emoción sino de



MORTIS SYMBOLA

un constipado crónico— que algo influyó lo de los camafeos en la muerte del pobrecillo. Estaba obsesionado con ellos, con las pegas que según él le ponían para estudiarlos, con sus dificultades para pagar las fotografías. Claro, ya sé yo que por cosas así no se suicida uno, pero quizá formaban parte del mal que le atormentaba. Como cristiano y como hombre sensato, no debería decir esto, pero hay un par de entalles con un aspecto muy raro, ¿no le parece a usted?

Él no sabía, porque lo único que nunca pudo ver en aquella época fue, precisamente, la colección de gemas, custodiada por el bibliotecario en la caja fuerte de su despacho con un celo digno del tesoro de los nibelungos.

Cuando el cura llegaba a aquel punto crítico, Pellicer temblaba, porque el padre Genís dejaba de ser un amable insecto papirófago que contemplaba el mundo con unos ojos agrandados por los cristales de lupa de sus gafas. Encendido y tembloroso, se convertía en una especie de inquisidor que estaba convencido de haber visto al demonio y sabía cómo actuar al respecto.

—Habría que deshacerse de esas piedras, especialmente de la que tiene la cabeza de la Gorgona. Sólo de verla se me ponen los pelos de punta —¿qué pelos?, se preguntaba el joven, pues la cabeza del anciano parecía una bola de marfil—. La Gorgona es el diablo. El peor de los diablos: el diablo hembra. Tengo que hablar con el rector antes de que sea demasiado tarde.

El caso era destruir. Josep Vicent Pellicer, que en quinto de carrera había leído por su cuenta a Freud, a Jung, a Marcuse y a Fromm, como hacían por aquel entonces los chicos de su edad, pensaba para su caletre que si aquel viejo loco llegaba a saber qué representaba en realidad la cabeza cortada de Medusa, le daría un patatús.

Las gemas grabadas no eran lo único raro o incluso siniestro, y por lo tanto vetado, que había en el viejo edificio. También estaba prohibido el acceso al lugar donde se guardaba la colección de monstruos y malformaciones, procedente de las cátedras de Medicina de la época ilustrada. Como casi todo lo que constituía el patrimonio de la Universidad, aquella otra colección se había tratado de borrar de la memoria y de la vista de la gente, y sobre todo de los estudiantes, no fuera a faltar algo y hubiera un fusilamiento. Josep





Vicent Pellicer la había visto, porque aunque tímido y perezoso, sabía conseguir lo que deseaba, siempre que no estuviera en los dominios del bibliotecario. Aprovechó la visita de unos relojeros que mantenían con vida el reloj del patio para colarse en el desván donde se hallaba.

Pocos se habían horripilado tan plazeramente como él viendo la monstruosidad mayor, arrumbada en un rincón, rodeada por esculturas anatómicas, falsas momias de basilisco, cuernos de unicornio hechos con vergas de rinoceronte, y grandes frascos conteniendo fetos en sabe dios qué alcoholes o turbios escabeches, entre ellos dos siameses unidos por el cráneo y una niña diminuta con rabo de lagarto. Había también un caimán diseccionado y una momia humana remotísima, de pequeño tamaño, guardada en un cofre con azufre y sal para protegerla de la humedad y las polillas.

Mucha ciencia no había entre aquellos trastos medio ocultos bajo una capa de polvo, que luego con las reformas desaparecieron, pero sí ameno pasto para un espíritu tan amigo de lo extravagante como el de Pellicer.

Acabar la carrera y verse expulsado del paraíso donde la caprichosa realidad coincidía generalmente con sus deseos, constituyó para él un golpe muy duro. El resto de su vida se dedicó a evocarlo y, en consecuencia, se atrofió. Fue incapaz de competir con otros por un trabajo que mereciera la pena. Regresó a su ciudad, se aficionó a destiempo a los cuidados y mimos de su madre viuda. Malvivió escribiendo para la prensa local y organizando talleres literarios en la casa de la cultura. Poco a poco fue apagándose en sus ojos la chispa de la juventud, se le cayó el pelo, perdió calcio, fósforo, potasio, magnesio y hierro, pero apenas lo notaba. Estaba enfrascado en su gran obra, una novela que debía ser la réplica literaria de la vieja Universidad, como su alma o su doble.

El personaje del cura, sobre todo, estaba vivo y era una fuente de historias que crecían y se derramaban en el texto como las que Scherazade contaba al sultán Schahriar en *Las mil y una noches*. Entre ellas, la del muchacho presa del enigmático mal que le llevó a bañarse en sangre en una pensión de mala, y tan mala, muerte. El que, según el padre Genís, sufrió la influencia diabólica de la Gorgona.

Cuando supo que se inauguraba la exposición de las gemas, ya no vivió más que para llegar a verla. Por fin iba a poder contemplar aquellas preciosidades, que le habían sido

hurtadas en sus años de explorador de la Universidad y escalador de sus techumbres. Como la impaciencia le hizo presentarse demasiado pronto, se dedicó a husmear. Hacía mucho tiempo que no iba por allí, veinte, treinta años, porque según decía no quería dejarse influir. En realidad, temía encontrar algo, no sabía qué, que desautorizara su trabajo.

Comprobó con alivio que el patio coincidía con su recuerdo, con la estatua de Erasmo de Rotterdam en el centro. El hecho de que hubieran suprimido el minúsculo jardincillo que rodeaba el pedestal no era importante. Allí seguían también las columnas toscanas, tan limpias como cuando tuvieron que quitarles el pringue negro en tiempos del juicio de Burgos.

Pero al subir al segundo piso, empezó a experimentar una fuerte sensación de irrealidad. Las obras nuevas de esta parte eran tan drásticas que no habían dejado en pie nada de lo que conocía. La arquitectura sosa pero coherente de antes había sido sustituida por una maraña funcionalista de salas, despachos, hierros y cristales, ascensores y muebles anémicos, tan tristes como los anteriores pero sin pátina y sin aquella graciosa fealdad que no se tomaba en serio a sí misma. Ahora, sin embargo, todo parecía importante y trascendental, desde el último ladrillo hasta el flexo del vicerrector de asuntos exteriores. También los lavabos habían cambiado radicalmente. Eran como los de los aeropuertos escandinavos. No había en la cara interna de sus puertas, antaño pintadas con titanlux blanco, letreros como aquel famoso de su época, que decía: "Si quieres comer niños tiernos, deja aquí tu teléfono". Ni sus correspondientes respuestas, unas goliardescas y otras francamente obscenas.

Empezó a sentirse mal.

En la biblioteca había pasado innumerables horas de su vida estudiando apuntes junto a sus novias, y más tarde libros antiguos, agujereados por los insectos hasta la entraña. Pues bien, había desaparecido, sustituida por una sala de exposiciones temporales bibliográficas. Todo relucía como bajo una capa de mortífero cristal. ¿Dónde estaban los estudiantes y los estudiosos? Pero lo peor fue subir al Archivo, donde una rehabilitación ecléctica había respetado a medias algunos elementos antiguos. Casi era mejor, pensó, no dejar piedra sobre piedra.

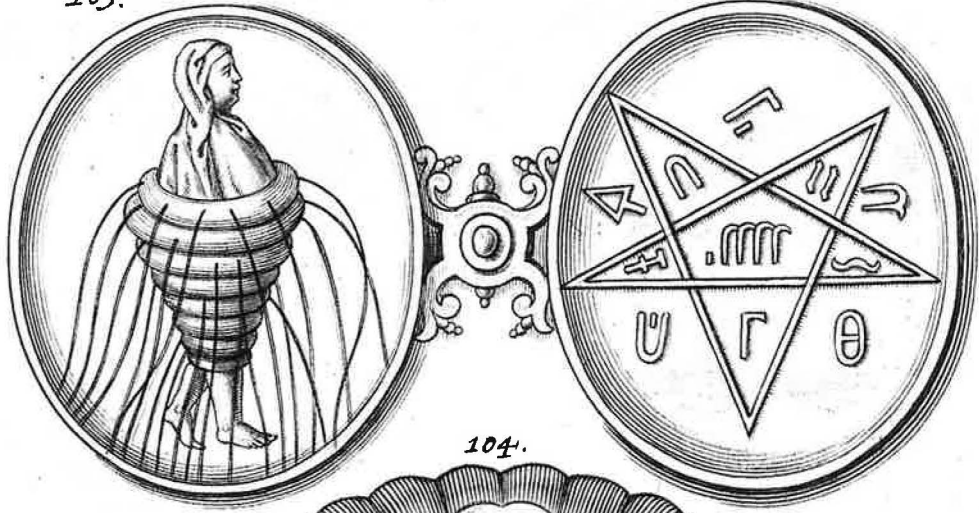
Sabía que el padre Genís había muerto hacía años. Fue encontrado de bruces sobre el librote que estaba consultando o que le servía de almohada para su eterna siesta. Su fantasma no estaba allí, pero nada ni nadie mejor había venido a llenar su hueco. Unos cuantos ordenadores se alineaban junto a las paredes desnudas, prometiendo tranquilas travesías a los internautas en busca de catálogos virtuales.

Por eso se desmayó, dijo, porque le habían robado su juventud. Pero era injusto. Simplemente, había perdido el conocimiento al contemplar la Medusa, que —por algo sería— le resultaba tan odiosa al padre Genís. En lugar de quejarse tanto, bien podía haberla incorporado a su libro, ahora que la había visto con sus propios ojos.

*** *** ***

TABVLA XXV.

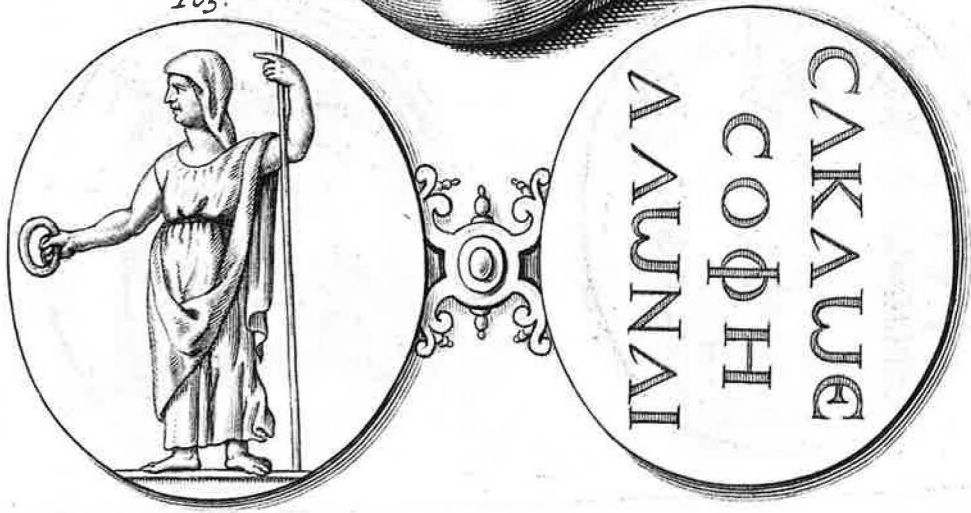
103.



104.



105.



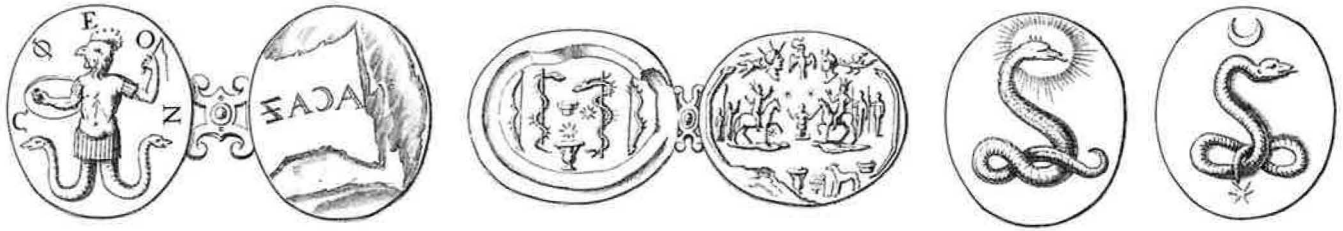
Por allí rondaba aquellos días una de las urracas de la cultura más finas del mundo. Era conocido por la elegante policía democrática como *Raskolnikov* a causa de su aspecto de ruso anarquista, alto, desgarrado y tenebroso. Tenía los ojos más negros que la noche, en la que vivía y se procuraba sus misteriosos placeres. Sus compañeros de estudios apenas le veían el pelo, porque no aparecía mucho por la Facultad, pero era muy popular, casi una leyenda urbana.

Vivía largas temporadas de los beneficios que le reportaba vender su propia sangre a los hospitales –autofagia, lo llamaba él–, y de comer gato asado y otros alimentos que podían ser objeto de recolección como los canapés de las inauguraciones o los restos dejados en las barras de los bares en las horas punta. Pero su especialidad consistía en sustraer documentos antiguos del Archivo Histórico, que vendía en locales nocturnos frecuentados por funcionarios snobs y profesionales horteras, capaces de enmarcar un documento de compraventa del siglo XVII como si fuera una obra de arte.

También escamoteaba libros raros en las bibliotecas y librerías de lance. Estos últimos, los restauraba hábilmente, los hacía encuadernar con primor y se los vendía a los profesores de la Facultad, que le daban cantidades nada despreciables por primeras ediciones de autores como Felipe Trigo y Antonio de Hoyos y Vinent. En una ocasión un guardia jurado le encontró en los depósitos de la Filmoteca, muerto de frío, porque se había cerrado accidentalmente la puerta blindada, dejándole dentro mientras sustraía una cinta de vídeo con las dos versiones de *La aldea maldita* de Florián Rey. Las tenía apalabradas con una licenciada en Comunicación Audiovisual que estaba haciendo la tesis doctoral sobre este director.

De aquel lance, como de otros muchos, salió bien parado. Nadie pudo probar que no se había quedado encerrado por accidente. Un día estuvieron a punto de pillarle en el depósito de cadáveres de la Facultad de Medicina intentando robar la cabeza del cadáver de un menestero, que nadie había reclamado. Una vez hervida y adecentada, pensaba vendérsela a un místico toledano que la quería como instrumento de meditación, pero tuvo que abandonarla en una papelería del pasillo del bar. No era frecuente que se viera obligado a soltar una presa, pero ocurría, y él lo asumía como un riesgo más de los muchos que corría en su negocio.





La caja de las gemas encontró alojamiento en los inmensos bolsillos interiores de su abrigo, parecidos a sendas bolsas marsupiales y preparados para su función, pues tan pronto tenían que albergar un librejo minúsculo como un animal de tamaño considerable, un instrumento musical o uno de esos mapas que coinciden con el Imperio.

Fue verdadera casualidad que el comisario de policía Lorenzo Arrabal, que estaba allí por otros asuntos, saliera del despacho de la rectora en el momento en que el joven bajaba las escaleras tranquila aunque raudamente. El comisario lo conocía, tenía a sus hombres tras él a raíz de un chivatazo sobre ciertos papeles de la Biblioteca de la Facultad de Derecho, pero no deseaba dar un espectáculo precisamente allí sin saber si el chico llevaba o no algo encima. Raskolnikov, a su vez, se asustó un poco y decidió no dejarse coger con la caja de las gemas, mercancía difícil de colocar y de escaso rendimiento al tener que venderla por piezas sueltas. Se desharía de ellas inmediatamente como buen profesional y artista que era. Así que, apenas el responsable de la colección se dio cuenta de que la caja faltaba, y tras casi ser víctima de un síncope, estuvo a punto de sufrir otro, éste de alegría y alivio, cuando uno de los bedeles la trajo muy ufano, diciendo que la había encontrado en el contenedor de papel situado en el hueco de la escalera, al ir a arrojar en él un montón de fotocopias defectuosas. No faltaba una sola pieza.

*** *** ***

El Abraxas era una calcedonia negra tallada, muy hermosa. Una de las “embruajadas” del padre Genís. No se trataba de un camafeo con dos capas de color sino de una piedra monocroma ovalada, oscura y brillante, que contenía un busto de Minerva rodeado en la parte inferior por una serie de animales y objetos simbólicos: una rana, una estrella, un caracol, un cangrejo, una mariposa, un escorpión y una cornucopia. Se invocaba a Abraxas en una inscripción griega en el reverso, lo que indicaba que se trataba de un talismán gnóstico.

La prensa dio mucho relieve a esta piedra desde algunos días antes de la inauguración. Una reportera, después de hablar con los responsables y consultar el catálogo, llegó a maravillosas conclusiones sobre el carácter esotérico del conjunto de la colección, aunque en realidad ésta se componía de piezas reunidas por azar; otro, puso el acento en el coleccionismo ilustrado; alguno, incluso habló de sectas.

El titular periodístico “Magia negra y talismanes en la Universidad”, y la insistencia en el carácter gnóstico del Abraxas, hizo mella incluso en ciudadanos que no solían leer los periódicos, pero que aún así pillaron la onda de que, una vez más, tras los viejos muros de la calle de la Nave había gente entregada a algo muy raro y quizá maligno. No es que se lo tomaran, en su mayoría, en serio. Cualquiera motivo de asombro había sido barrido ya hacía tiempo por la televisión, en general, y en particular por el canal autonómico, experto en convertir la magia en basura y viceversa.

Santi y Sonia tenían una tienda de artículos *heavy* en el barrio gótico. Se llamaba Gore Center. Vendían algunos discos, pero sobre todo camisetas, fancies, pósters y piezas de coleccionismo popular: muñecos de serie, últimamente los personajes de la Universal y los del expresionismo alemán, entre los que brillaba por su acabado un Nosferatu en resina con los pies rodeados de ratas, que daba auténtico miedo.

Sonia estaba harta de aquel ambiente cutre y de vender baratijas que consideraba infantiles. Ella era una maga y una bruja de verdad, no una tendera. Tenía poderes. Podía hacer cosas muy extrañas, entre ellas romper cristales con un silbido inaudible. Leía el tarot con notables resultados. Sometida a una gran presión psicológica, era capaz de segregar ectoplasma, por lo que estaba notablemente solicitada como médium.

Santi no gozaba de tantas capacidades esotéricas, pero era una buena persona y gran entendido en cine *gore*. Viajaba con frecuencia y a veces traía cintas de Troma, que vendía bastante caras, y muñecos de los personajes animados de Tim Burton, cabezas de los cenobitas de *Hellraiser* y otros caprichos que los aficionados le quitaban de las manos.

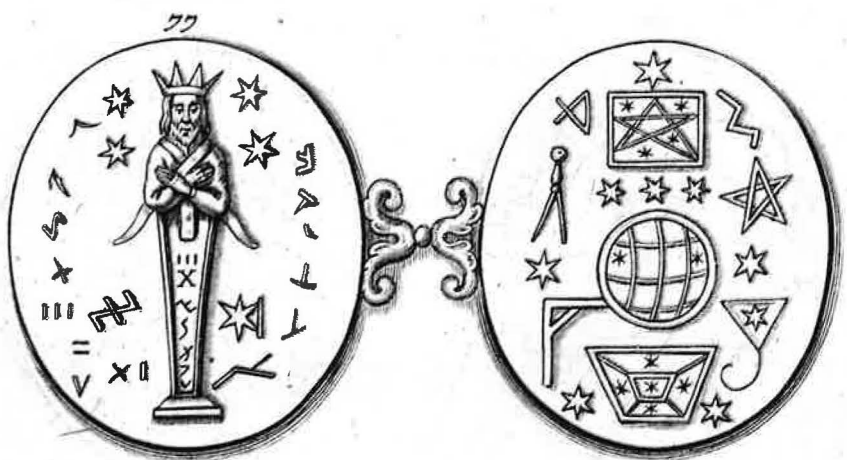
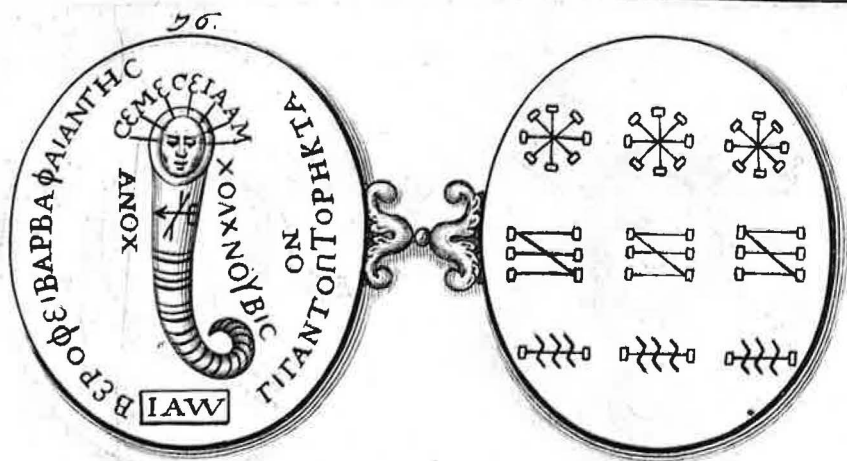
Les ayudaba Jesús Castillo, adolescente perpetuo, erudito de las movidas de culto, y loco por H. R. Giger, Clive Barker, Cronenberg y los artistas de la Nueva Carne.

—¿Habéis visto esto, tíos? —entró diciendo este último, mientras enarbolaba el periódico, abierto por el titular ya dicho y una foto enorme de la piedra negra y sus jeroglíficos.

Santi miró distraídamente y se encogió de hombros. Aquello no era más que basura facha de arqueólogos y joyeros —para él la palabra *fascista* no tenía connotaciones políticas sino vagamente sociales, y a veces ni eso—. Nada que pudiera interesarle. Pero Sonia arrebató el periódico a Jesús y leyó con avidez.

Qué alucinante. Hacía poco había visto piedras como esa en un libro de invocaciones satánicas. Y lo mejor era que, según decía allí, al día siguiente todo el mundo podía verla, y muchas más, en vivo y en directo.

TABVLA XIX.



—Yo voy a ir.

—¿A dónde? —preguntó Santi, que estaba entregando a Jesús un montón de fancines invendibles y de poemarios ácratas autoeditados, para que se los restituyera a los respectivos productores.

Cuando manejaba pilas de papel, Santi tenía pinta de dueño de copistería, que es oficio compatible con las camisetas de la calavera cornuda, el pelo grasiento y el ombligo al aire. Jesús cultivaba una elegancia clásica: vaqueros, chupa negra, pelo rapado y pendiente.

—A esto, tío, a esto —dijo ella—. Mañana es la inauguración ahí al lado, en el edificio de la Universidad vieja. Exponen piedras mágicas. Voy a verlas y si se dejan, me hago alguna.

—¿Qué te vas a hacer tú? —comentó Santi rectificando la posición de un poster de Björk un poco torcido—. Como que no estará aquello así de polis y de guardias jurados. Además, mañana hay que acercarse a Nueva Acrópolis, a llevarles esos libros de ahí. Que luego, si no, se arrepienten y nos los tragamos nosotros.

Tuvo que llevarlos él.

Sonia deambulaba por la muestra un poco intimidada hasta que vio algunos estudiantes con un *look* parecido al suyo y se tranquilizó. Vestía camiseta negra, falda negra muy corta, medias a rayas horizontales blancas y moradas, zapatos de Betty Boop y mechass lilas y moradas en el pelo, y llevaba a la espalda una mochilita de peluche rosa fosforescente. Lo más llamativo era la cantidad de anillos que perforaban sus cejas, y un tatuaje de estilo maorí que se desplegaba en dos espirales desde la frente y bajaba por la nariz hasta la barbilla. Al mirarla, uno confiaba en que no fuera permanente, aunque la verdad es que le favorecía. Había procurado no pasarse, pero estaba claro que aquello no tenía nada que ver con las fiestas en el estudio de Carmila, la mujer de Jesús, ni en el garaje donde ensayaban los Gouls, y que si bien lo negro molaba, lo rosa y demás parece que daba miedo a todos aquellos rectores o lo que fueran.

La gema no le defraudó. Parecía mentira, pero allí estaba, enigmática y sombría, con su cabeza de guerrera y sus animales misteriosos. Un espejito estratégicamente situado, qué buena idea, permitía ver la inscripción de su reverso, tallada en letras pequeñas y extrañas, que debían ser mágicas, porque no había dios que las entendiera.

Con toda aquella gente dando vueltas por allí, no era el momento más indicado para tratar de sacar al pájaro mágico quebrando su jaula de cristal. Sonia renunció a él de momento, pero se prometió volver, porque la piedra la llamaba con fuerza. Le parecía tenerla, fría y suave, en la palma de la mano. Sabía qué debía hacer con ella para animarla, obligarle a mediar entre los mundos y traer a los muertos de regreso a la tierra.



9

Ella los conocía. Sabía que necesitaban que alguien les llamara, y estaban encantados de dejar por algún tiempo su morada de tedio para acudir en las ondas de la música y por otros medios al mundo de los vivos. Frecuentaban las discotecas e Internet. En la sala de la exposición vio un par de ellos. Luego estaban los de los aparcamientos, los de los grandes almacenes, los de los aeropuertos. Era difícil ayudarles, pero con la piedra negra tenía que resultar pan comido.

Jesús no sabía nada de eso, y tampoco Santi. Ambos consumían toneladas de literatura siniestra, pero no se habían enterado de la película. Les gustaba aquello como podía haberles gustado el fútbol. Ella lo aprendió de un novio muerto que tenía, que se partió el cuello en un accidente de moto. La visitaba todos los años la noche de Halloween y daban largos paseos charlando e intercambiando información. La piedra podía hacer que se vieran más a menudo.

*** **

En las inauguraciones de aquel tipo de muestras no había discurso. Las autoridades, en este caso la rectora y la directora general, acompañadas por el comisario de la exposición, abrían una comitiva que daba la vuelta al recinto, se detenían en sitios estratégicos, se dejaban hacer las fotos correspondientes, y ahí acababa todo. Pero en esta ocasión la directora general se empeñó en pronunciar unas palabras, lo que obligó a la rectora a hacer lo mismo. Hubo que improvisar un mínimo de escenografía.

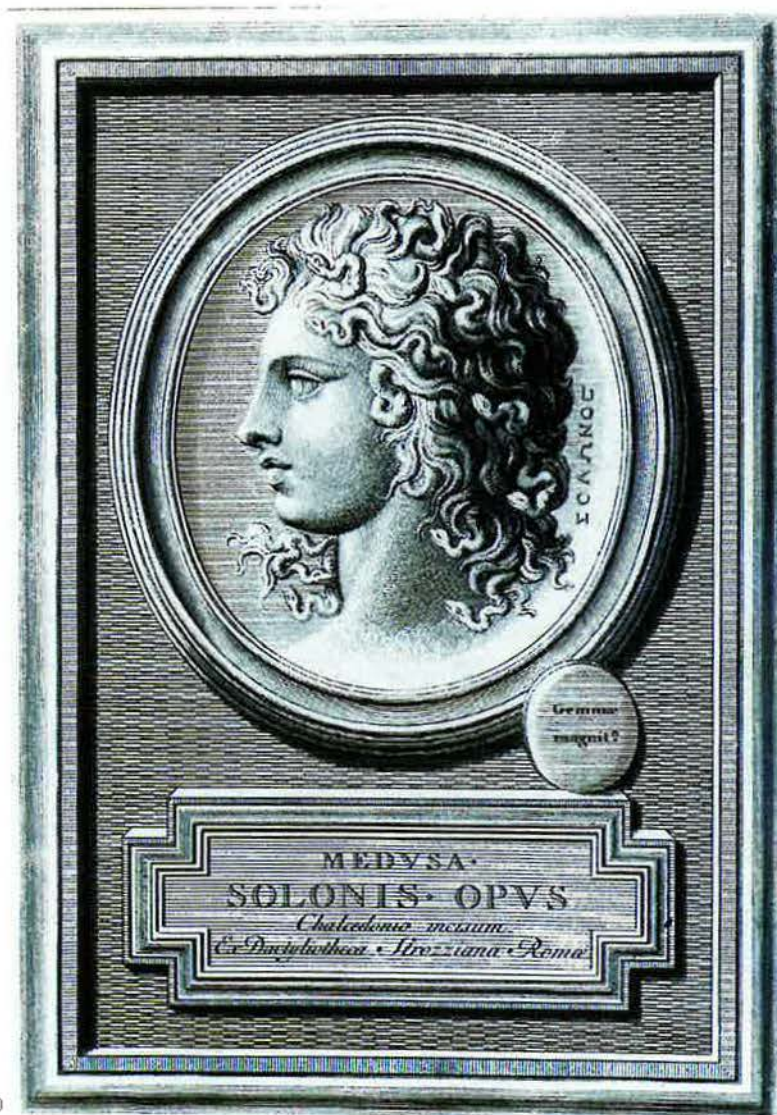
Cuando la rectora estaba a punto de comenzar su improvisado discurso, apareció en el patio un hombrecillo gris, cubierto con un abrigo que parecía un guardapolvo. Sostenía entre las manos un ramo de flores silvestres mustias. Tras carraspear enérgicamente, arrancó a gritar.

No decía nada, sólo gritaba con voz muy potente, de forma maquina, sin entonación ni patetismo. Su grito sonaba seco y restallante: "Che, che, che, che". Lo repitió una docena de veces. En el primer piso, los invitados enmudecieron, muy embarazados. Era como oír los lamentos de un perro atropellado por un automóvil y no poder acudir en su ayuda. Luego, el hombrecillo de las flores dio media vuelta y se fue mansamente por donde había venido, como una nube que descarga y desaparece. No se había metido con nadie ni subió a la sala de exposiciones. Unas cuantas personas, entre ellas Josep Vicent Pellicer, sabían que era un loco inofensivo. Frecuentaba el patio de la Universidad, sin causar la menor molestia a nadie, pero resultó difícil retomar el hilo de la ceremonia. Se había creado una tensión que quizá sólo se rompería cuando aparecieran los canapés.

*** *** ***

Josep Vicent Pellicer fue uno de los primeros que abandonó el edificio. Reprimiendo su malestar, había examinado cuidadosamente cada una de las piedras, leyó los letreros explicativos y consultó el bonito catálogo, que contenía, además de las fichas y las fotografías de las piezas, unos estudios sobre la colección y un par de relatos, entre ellos, este.

De todo ello no sacó en limpio absolutamente nada. Para él no tenía ningún sentido la calcedonia negra de Abraxas ni el sardónice de las panteras ni el Baco y Ariadna de Girometti. Consideró con amargura lo que habría disfrutado si hubiera podido acceder a ellas en su momento, cuando las conversaciones con el padre Genís les daban sentido y él experimentaba en su interior el deseo de tenerlas en sus manos. Ahora lo único que podía hacer era escribir una nota y enviarla al periódico con el que colaboraba. Al menos, cobrarla le confirmaría que estuvo allí y que no había perdido la tarde completamente.



ILUSTRACIONES

- 1 Medusa Strozzi, de P. A. Maffei, *Gemme antiche figurate* (1707-1709)
- 2 Símbolo de la muerte, Grabado del libro *Theseus*, aus Venuti, *Collectanea*, 1736
- [3-9] *Varietas gemmae*:
Abraxos seu Apistopistus...
Macarius, Joannes (ca. 1540-1604)
Ayuntamiento de Valencia, Biblioteca Serrano Morales. Sign. SM 21/95
- 10 Grabado del libro *Medusa Strozzi*, Stosch Lam. 63

Los objetos expuestos junto a los camafeos y entalles indagan en la dependencia entre glíptica y numismática en cuanto al repertorio figurativo, así como su difusión iconográfica en impresos y manuscritos iluminados, que a su vez se constituyen en fuentes de nuevos trabajos de glíptica. Especial interés muestra, en este sentido, la presentación de seis códices miniados del siglo XV, conservados en el excepcional fondo histórico bibliográfico de la Universitat de València. Además, se presentan cuarenta monedas, también pertenecientes al patrimonio universitario, cuyas versiones de divinidades, alegorías, emperadores o símbolos de poder, paralelamente, aparecen en las piezas glípticas. Los impresos son, a través de sus grabados, auténticos repertorios visuales de las variantes formales y compositivas de las piezas glípticas y numismáticas, o tratados de piedras preciosas donde se analizan sus virtudes y propiedades, así como los modos de tallarlas.

OBRAS EN EXPOSICIÓN



Pantera sentada
[Camafeo]
Finales del s. xvi.
Sardónice ovalada
11,5 x 8,5 x 4 mm
Núm. inv.: UV/1578

I. ANIMALIA

HÍBRIDOS Y MONSTRUOS



Pareja de panteras
[Camafeo]
S. II - III d. C.
Sardónice ovalada
14 x 11,5 x 4 mm
Núm. inv.: UV/1553

La pantera como tipo iconográfico es muy frecuente en el repertorio helenístico. Muy pronto se asocia al mundo dionisíaco; sus fauces abiertas simbolizan la defensa sin tregua de la divinidad a la que protegen.



Dos cangrejos enfrentados

[Entalle]

S. III d. C. ?

Cornalina ovalada

10 x 7,5 x 2 mm

Núm. inv.: UV/1536



Cangrejo

[Entalle]

S. III d. C. ?

Cornalina ovalada

8 x 7 x 1,5 mm

Núm. inv.: UV/1535

El cangrejo era considerado desde la época griega un ser astuto y ambiguo, cercano a las divinidades menores. Cargado de simbología astrológica, constituye desde antiguo uno de los signos zodiacales, Cáncer. Se ha señalado en él la representación gráfica de la idea del renacimiento, como portador de felicidad y de abundancia.

Capricornio

[Entalle]

S. I a. C.

Jaspe heliotropo ovalado

14 x 12 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1505

Animal fantástico perteneciente al mundo marino, mezcla de cabra y pez. El capricornio constituye un asunto glíptico muy antiguo, pero tomó excepcional importancia en época augústea, no ya como animal marino que integra el cortejo de las divinidades acuáticas, sino como representativo de la figura del *princeps*.

El jaspe era una de las piedras más utilizadas para la confección de entalles con valor mágico o talismanes. Según Plinio, los magos atribuían a los jaspes diferentes propiedades, entre las cuales sobresalía la capacidad de hacer transparente a su portador, y señala que estas piedras verdes las llevaban como amuletos "todos los orientales".



Pareja de jabalíes

[Carnafeo]

Finales del s. XVI

Sardónice ovalada

16 x 13 x 5,5 mm

Núm. inv.: UV/1582

El jabalí es un animal emblemático que representa el empuje y la *virtus* de aquel que consigue matarlo o del que se atreve a luchar contra él.





Cabrío rampante sobre una palma

[Entalle]

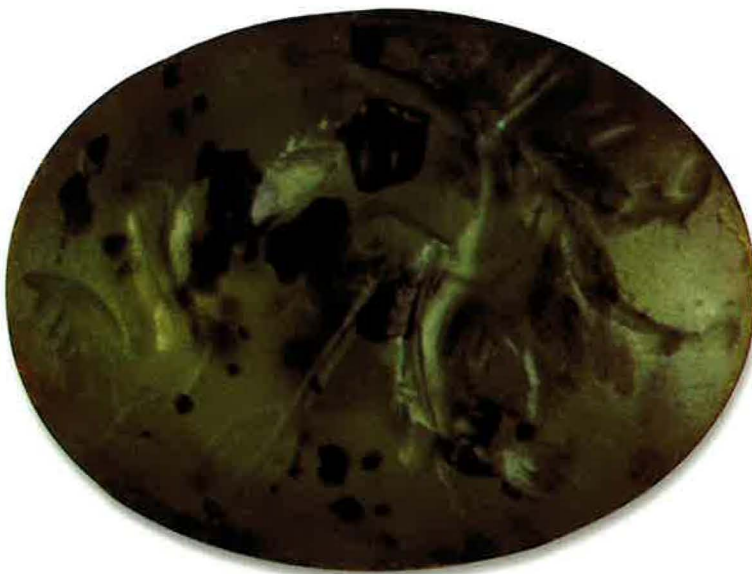
S. I a. C - S. I d. C

Sardónice ovalada

11,5 x 8 x 5 mm

Núm. Inv.: UV/1508

Este tema y diseño es muy común en el mundo helenístico y se prolonga en los entalles romano-republicanos de modo habitual.



Hipopampo

[Entalle]

S. I d. C.

Prasio ovalado

9 x 7 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1516

El hipocampo es un monstruo marino, mezcla de caballo y pez. Pausanias y Plinio nos describen este tipo de seres que acompañan a Poseidón y Anfitrite en su viaje por mar.

Esta representación del animal-híbrido se convierte en elemento propiciatorio de la buena fortuna para el portador de la sortija.



Tritón
[Camafeo]
S. XVII
Sardónice ovalada
11 x 8 x 3 mm
Núm. inv.: UV/1570

Los tritones que portan la trompa marina personifican los vientos favorables que sobreelevan a las almas y facilitan su ascensión; su entorno es el océano celeste. Esta vinculación con la muerte explica su aparición en sarcófagos y urnas cinerarias, pero siempre en conexión con el mundo dionisiaco. En la cultura helenística y romana, Tritón surge como figura alegre, a veces mitad hombre/mujer y mitad pez, pero también se representa como Centauro marino, jugueteando, a menudo, en compañía de las Nereidas.



Perro recostado
[Camafeo]
Finales del s. XVII
Cornalina ovalada
16 x 6,5 x 4 mm
Núm. inv.: UV/1577



León
[Camafeo]
Finales del s. XVI
Sardónice ovalada
12,5 x 9,5 x 2 mm
Núm. inv.: UV/1581

La iconografía del león hay que relacionarla, como la del jabalí y otras fieras objeto de caza, con la idea de que el ser dominado proporciona al que lo vence el aura de su valor, su resistencia y su fuerza. En la cultura clásica, esta transferencia queda plasmada en el episodio de Hércules dando muerte al león de Nemea.

Perro en actitud de ataque

[Camafeo]

Finales del s. XVI

Sardónice ovalada

13,5 x 10 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1580



Unicornio

[Camafeo]

Finales del s. XVI

Sardónice ovalada

13 x 10 x 1,5 mm

Núm. inv.: UV/1579



El tema del unicornio, animal fantástico compuesto por varios distintos, se considera originario de la India y Etiopía. La versión musulmana destaca su carácter perverso y mágico en vida y en muerte, ya que "su bilis, fumigada, protege contra la magia". En la tradición cristiana, el cuerpo del unicornio era capaz de expulsar a los demonios. Las copas elaboradas con cuernos de unicornio eran capaces de transformar el veneno vertido en algo inocuo. Hemos de relacionar su presencia en un camafeo con ese elemento conjurador para el portador de la pieza.



Escena de pesca
[Entalle]
S. I d. C.
Jaspe rojo ovalado
13 x 10,5 x 1,5 mm
Núm. inv.: UV/1513



Escena pastoril
[Entalle]
S. I d. C.
Cornalina ovalada
9 x 6 x 2,5 mm
Núm. inv.: UV/1519

II. NATURA DIVINA

DIOSES Y HÉROES



Horus halcón
[Entalle]
S. II a. C.
Calcedonia negra teñida
12 x 11 x 2,5 mm
Núm. inv.: UV/1500

Se trata de un animal totémico cargado de significado en la historia de la religión egipcia. Horus representa una antiquísima divinidad solar, concebido como un halcón que se eleva en el cielo para iluminar la tierra con sus rayos. Su principal centro de culto estaba en Heliópolis, y su rito se extendió por el Alto Egipto, donde Horus se identificó con varias divinidades indígenas. Era invocado por los faraones antes de subir al trono y, después, se apropiaban de su nombre, pues los faraones personificaban a Horus durante su reinado.



Hora de verano ?

[Camafeo]

S. XVII ?

Ágata rosada ovalada

22 x 17 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1583

Las Horas son ninfas o diosas responsables del orden de la naturaleza y de la alternancia de las estaciones. Hijas de Zeus y de Temis, según Homero, custodiaban la morada de su divino padre y las puertas del cielo. Se las representaba como jóvenes bellísimas adornadas de flores y cornucopias. Cuando las Horas entraron a formar parte del panteón romano, su número se estableció en doce. La forma clásica de la figura de la Hora de verano se suele encontrar en camafeos modernos, como este, que mantiene el esquema antiguo aplicado a un retrato.



Tyche-Fortuna

[Entalle]

Primera mitad del s. I

Sardo ovalado

17 x 13 x 4 mm

Núm. inv.: UV/1510

Fortuna es una diosa romana que distribuye sus bienes al azar. Se corresponde con la diosa griega Tyche, protectora de las ciudades y asimilada con posterioridad, en la época helenística, a la Isis de los egipcios. La imagen de la Fortuna se desarrolla ininterrumpidamente sobre todo en las monedas, pero también, por extensión, en numerosos entalles como este. El éxito del tema tiene que ver, presumiblemente, con el carácter de buen augurio atribuido a esta divinidad. Muchos emperadores hicieron uso de ella como protectora de viajes y campañas. Sus atributos son múltiples, pero la combinación de timón de nave y cornucopia es una de las más repetidas. De su uso de culto oficial pasó a ser utilizada por particulares en entalles.

Helioserapis

[Entalle]

S. II a. C.

Jaspe ovalado

13,3 × 10,3 × 2,6 mm

Núm. inv.: UV/1501

El culto a Serapis se instituye poco después de la fundación de Alejandria, hacia el 332 a. C., y se extiende junto al de Isis por el mundo grecorromano. Su triunfo definitivo en la cuenca mediterránea se produce en épocas de Claudio y Nerón. Su carácter solar está marcado por la corona radiada, mientras que el sentido ctónico lo ofrece el *kalathos* o cesta sagrada de los misterios de la reproducción y de la abundancia de la tierra. Además, se le atribuían facultades curativas, lo que explicaría su presencia en entalles como amuletos.



Hércules

[Camafeo]

Finales del s. II - I a. C.

Prasio ovalado

11 × 8 × 2 mm

Núm. inv.: UV/1503

Hércules, el más famoso héroe griego, es hijo de Zeus y de una princesa tebana, Alcmena, célebre por su fidelidad. Desde su nacimiento, Hércules fue el blanco de los celos de Juno, intenta matarlo y ya adulto le provoca un tránsito de violenta locura, que le lleva a matar a sus propios hijos. Acude a Delfos para purificarse y la Pitia le impone como obligación entrar al servicio de su primo, Euristeo, rey de Tirinto. Los duros e inhumanos trabajos impuestos por Euristeo a Hércules han ido estandarizándose gradualmente en número de doce: el *dodekathlos*. Durante sus expediciones le suceden acontecimientos que dan pie a otros actos heroicos. En los momentos más cruciales siempre recibirá la ayuda de Atenea.

Fuentes: Diodoro Sículo, IV, 11-27.

Apolodoro, *Biblioteca*, II, 4, 8.

Jenofonte, *Memorables*, II, 1, 21.





Fortuna sentada sobre el timón

[Entalle]

Primera mitad del s. I d. C.

Cornalina ovalada

11 x 9 x 1,5 mm

Núm. inv.: UV/1512

Este entalle representa a Fortuna sentada sobre su principal atributo, el timón que maneja. La presencia del timón se asocia a la incertidumbre de un viaje por mar. Con la mano derecha sostiene una espiga, elemento que suele encontrarse ligado a esta divinidad.



Higea

[Entalle]

S. I d. C.

Cornalina rectangular

11 x 8 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1515

Higea es la personificación de una idea abstracta (el equilibrio del cuerpo), y los artistas la representan con los atributos de los dioses a los que suele acompañar. Originalmente se la honraba junto a Apolo, y después se asoció con Asclepio, junto al que se la representaba frecuentemente en los cuños monetales, el dios curador por excelencia, o Serapis-Isis en ámbitos egipcios. El término latino con que se designa a esta personificación es el de *Valetudo*. El carácter de Higea trasciende lo puramente médico para convertirse en virgen protectora y tutelar en general.

Pan y macho cabrío en actitud de lucha

[Entalle]

S. I d. C.

Cornalina ovalada

9 x 7 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1518

El culto a la divinidad Pan, animal de cintura para abajo, se documenta en la Arcadia desde el siglo V a. C. a través del himno homérico, donde se relaciona genealógicamente con Hermes y la ninfa Driope. Por su carácter agreste y primitivo, Pan está muy cercano a los sátiros y a Príapo, de cuyo sentido sensual se impregna, y pertenece al séquito de Dionisos. Se trata de un dios pastor que recibió un lugar de culto propio por haber ayudado a los atenienses en Maratón contra los persas. Pan es enamorado en grado sumo, y persigue sobre todo a las ninfas, que a menudo huyen de él.



Busto de Atenea

[Entalle]

S. I - II d. C.

Cornalina ovalada

11 x 7 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1523

Se trata de una representación concebida como *gryllos* (el término *gryllos* se emplea para denominar composiciones fantásticas y antinaturales, y procede de un pasaje de Plinio que narra la realización de una caricatura realizada a un personaje denominado *Gryllos*), en la que se puede observar como el rostro de Atenea se asienta sobre un cuerpocillo de animal. Hay que concebir la razón de ser, el empleo y la difusión de este tipo de representaciones y piezas cercanos al mundo de la superstición. Eran muy populares y a menudo utilizadas contra el mal de ojo.

Atenea (Minerva) es hija de Zeus y Metis. Hesiodo nos cuenta que Zeus, tras recibir la advertencia de que Metis iba a engendrar un hijo que sería más poderoso que su padre, se tragó a Metis embarazada a fin de prevenirlo. Cuando llegó el momento del nacimiento, Zeus le pidió a Hefesto que le

partiese el cráneo, y de su cabeza surgió Atenea, completamente desarrollada y armada, preparada para ocupar su importante lugar entre los dioses olímpicos como diosa guerrera. Es una diosa virgen —*parthenos*— y que rehúye el matrimonio. Sólo Hefesto intentó abordarla, y del semen derramado de este fallido intento surgió el héroe Erictonio, al que Atenea adoptó como hijo. Atenea, la hija preferida de Zeus, es una diosa de la guerra, aparece manejando la lucha con control, inteligencia y criterio estratégico. Diosa de la guerra dirigida con serenidad, también es la diosa de la paz. Simboliza la sabiduría, la civilización, la comunidad política de la ciudad, las actividades que deben ser efectuadas con inteligencia: la filosofía, la poesía, la música, el trabajo artesanal y el arte de tejer.

Fuentes: Hesiodo, *Teogonía*, 886-900. Pausanias, I, 24.





Zeus de pie con cetro y águila

[Entalle]

S. II d. C.

Cornalina ovalada

12,5 x 9 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1524

Zeus (lat. Júpiter), hijo de Crono (lat. Saturno) y de Rea (lat. Cibeles), se crió en el monte Ida (Creta), bajo la protección de las ninfas. Crono, temiendo ser devorado por sus hijos, los devoraba a medida que iban naciendo. Rea, sin embargo, consiguió salvar a Zeus envolviendo en pañales una piedra que Crono devoró. Según Ovidio, Zeus rompió un cuerno del que fluyó el néctar y la ambrosía, que proporcionaron los frutos de la tierra: la *cornu copiae*, el cuerno de la abundancia. Homero le llama "padre de dioses y humanos", sin embargo él también está subordinado al destino. Como dios supremo se convierte en ejemplo para los soberanos. A diferencia de la mayoría de dioses, no está asociado con ninguna región o ciudad específica.

Zeus gozó de muchas relaciones, con diosas y mujeres mortales (Dánae, Iocasta, Sémelé, etc), así como relaciones homosexuales con el pastor Ganimedes. Estos contactos continuos no eran considerados inmorales, sino que servían como prueba de la inmensa fuerza natural de Zeus, que se perpetúa y prolonga en sus hijos mortales e inmortales. Las numerosas metamorfosis que experimenta durante sus relaciones (toro con Iocasta, cisne con Leda, sátiro con Antíope) encajan con el antiguo carácter natural, difícil de entender por las culturas posteriores, y que recuerda formas culturales primitivas. Hera se convierte en su esposa "legítima", y celebran el matrimonio sagrado, la hierogamia.

En las representaciones más antiguas, Zeus aparece como guerrero con una lanza y un rayo, de pie o caminando. Siempre lleva abundante barba y presenta cabellera áspera. Esta imagen será la predilecta durante mucho tiempo.

Zeus de pie

[Entalle]

S. II - III d. C.

Amatista ovalada

11 x 8 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1530



Zeus barbado entronizado

[Entalle]

Finales del s. II

Calcedonia ovalada

12 x 11 x 6 mm

Núm. inv.: UV/1527

Es uno de los temas más comunes en la glíptica romana, consolidando una sólida tradición iconográfica. A esta tradición hay que añadir la figuración de Júpiter tal y como aparece representado en las monedas romanas que reproducen la Triada Capitolina con los dioses sentados. Estos se repita en monedas de Claudio, Nerva, Galba, Vespasiano y Domiciano.



Victoria alada

[Entalle]

S. II d. C.

Prasio ovalado

13 x 11 x 2 mm

Núm. inv.: UV/1525

Victoria, diosa latina, hija del Éstige y de la Violencia; asimilada por sus atributos con la Niké griega. Se representa con alas, con una palma en la mano y una corona de laurel sobre la cabeza. Tema muy frecuente en la glíptica antigua, con gran popularidad entre el reinado de Augusto y el siglo III de nuestra era. Los paralelos en acuñaciones monetales son cuantiosos para subrayar la difusión de la idea de imperio victorioso y dominante.





Victoria alada
[Entalle]
S. II - III d. C.
Cornalina ovalada
13 x 10 x 2,5 mm
Núm. inv.: UV/1531



Victoria alada
[Entalle]
S. II d. C.
Prasio ovalado
15 x 10 x 2 mm
Núm. inv.: UV/1528

Flora entronizada

[Entalle]

S. III d. C.

Jaspe musgoso negro

19 x 16 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1534

Flora (Chloris) es una divinidad relacionada con la riqueza de la tierra y la abundancia de sus frutos. Su presencia pretende suscitar la idea de buen gobierno y adecuada administración. Antigua divinidad de los sabinos, patrona de las floraciones y de la primavera. Su culto pasó en época tardía desde la Sabina a Roma, donde se construyó un santuario sobre el Quirinal y otro cerca del Circo Máximo. Estaba encargado de su culto un sacerdote, el *Flamen floralis*, y una sacerdotisa, la *Flamen mater*. Las mujeres estériles deseosas de ser madres imploraban a Flora. En abril, se celebraban en honor a esta diosa las fiestas llamadas *ludi florales* o *floralia*.

Fuentes: Ovidio, *Fastos*, V, 193-214.



Mars Victor

[Entalle]

S. II d. C.

Cornalina ovalada

18 x 11,5 x 2,5 mm

Núm. inv.: UV/1526

Marte, dios de la guerra, hijo de Júpiter y Juno, forma parte de la segunda generación de dioses olímpicos (junto con Apolo y Mercurio). Marte sólo renuncia a llevar sus armas cuando se siente enamorado, en particular de Venus. En Roma, Marte es el padre de los héroes fundadores de la ciudad, Rómulo y Remo. Se le asocia a la primavera, en tanto que estación en la que se reemprende la guerra.

El tema de Marte es muy frecuente en la glíptica romana. Sus representaciones responden comúnmente a dos esquemas: por una parte el del dios

barbado, con armadura completa, que se identifica con el Mars Ultor del templo augusteo. Y el que nos ocupa, denominado Marte "danzante", siendo este el tipo más extendido en entalles. Este Marte bailarín, imberbe, provisto de casco y *subligaculum*, lanza y trofeo, debe su forma al influjo del arte griego arcaizante, conocido a comienzos del s. I a. C. a través de la producción neoática. Esta representación de Marte no copia ningún modelo esculpido, sino que constituye un tipo recreado especialmente para monedas y entalles.

Fuentes: Homero, *Iliada*, V, 825; *Odisea*, VIII, 266-366. Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 171-189.





Selene

[Entalle]

Ágata blanca ovalada

19 x 15 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1541

Selene, diosa de la Luna, hija de Hiperión y Eurifaesa, hermana de Helios y Eos, se personifica en una esbelta figura femenina con una antorcha que representa la esperanza de la luz frente a la oscuridad, precedida de la luna y el sol. Esta imagen del carro arrastrado por una pareja de jóvenes o *psychai* es habitual también en cameos romanos, con una clara simbología religioso-funeraria. Las creencias sobre la divinidad lunar proceden del mundo indo-iranio y se depuran entre los pitagóricos, para quienes la luna es receptora de los cuerpos de los mortales, mientras que el sol recibe las almas.



Hércules y Anteo

[Entalle]

S. XVI

Jaspe rojo ovalado

21 x 16 x 2,5 mm

Núm. inv.: UV/1540

Escena de lucha que representa el momento descrito por las fuentes antiguas en el que Hércules consigue levantar por la fuerza a Anteo, invencible gigante de Lidia, al que no se podía matar mientras estuviese en contacto directo con la Tierra, Gea, su madre, quien le transmitía constantemente la fuerza que necesitaba. Los dos juntos representan el enfrentamiento entre lo bárbaro y desmesurado y lo griego y civilizado. Esta lucha de Hércules y Anteo figura habitualmente en gemas y vasos y, a partir del Renacimiento, fue un tema muy reproducido tanto en pintura como escultura.

Fuentes: Ovidio, *Metamorfosis*, IX, 182-183.

Hércules y el león de Nemea

[Camafeo]

S. XVII

Sardónice ovalada

10 x 7,5 x 1,5 mm

Núm. inv.: UV/1573

El tema del hombre luchando con un león para medir y apropiarse de su fuerza es muy antiguo en el arte: ya aparece en los sellos micénicos, pero es en el periodo clásico cuando se perfecciona y se extiende a través de entalles y camafeos. Este entalle representa el primer trabajo de Hércules, que consistió en asfixiar al león de Nemea, invulnerable, cuyos despojos sirvieron luego de protección a Hércules, que los empleó como túnica.



Eos en su carro

[Camafeo]

S. II d. C. ?

Sardónice

17 x 13 x 2 mm

Núm. inv.: UV/1554

A Eos (Aurora), diosa griega que anuncia el día, Homero la llamaba "diosa de los dedos de rosa". Hermana del dios del sol, Helios, y de la diosa de la luna, Selene, es un personaje que, precediendo a Helios, se desplaza por el cielo diariamente en su carro ahuyentando la noche. Bellísima y atractiva, tuvo muchísimos amores (Astreo, Orión, Títono, Céfalo...).





Cabeza de Atenea

[Entalle]

S. XVI - XVII

Cuarzo ahumado ovalado

14 x 11 x 6 mm

Núm. inv.: UV/1542

Este tipo pretende seguir bastante de cerca el modelo clásico. El casco es una amalgama del yelmo apulo-corintio con formas manieristas; presenta cimera estrecha y sinuosa, en la línea de los entalles antiguos, pero transformada en una sierpe de boca abierta por la que asoma una afilada lengua. El escudo y el pectoral escamoso y contorneado de pequeñas serpientes que recuerdan la cabellera medusiana de las corazas clásicas, tratan de perpetuar el viejo modelo fidíaco.

Cabeza de Ónfale

[Camafeo]

S. XVI

Ónice ovalada

15 x 12 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1559

Reina de Lidia, fue amante de Hércules durante tres años. Ónfale le hizo objeto de sus caprichos y él, arrebatado por ella, se avino a travestirse con ropas de mujer mientras que ella se pavoneaba en su piel de león. Por esta razón, representaciones como la que nos ocupa adquieren cierta carga irónica ante el cambio de roles entre el hombre y la mujer, de tal manera que algunos modelos estilísticos en camafeos pudieran ser representaciones de Hércules joven, malinterpretados como Ónfale.



Judith

[Camafeo]

S. XVI

Sardónice

17 x 16 x 4 mm

Núm. inv.: UV/1557

Judith, heroína bíblica, para salvar su pequeña ciudad palestina, Betulia, asediada por Holofernes, decide vestirse con atavíos de fiesta y se dirige al campamento enemigo dispuesta a seducir a Holofernes, quien la encuentra "hermosa de aspecto y discreta en sus palabras" (Jdt. 11, 23). Judith se aprovecha de la embriaguez de Holofernes tras un banquete para decapitarlo. La cabeza decapitada se convierte en atributo de victoria. A partir del Renacimiento, Judith se convierte en imagen viva del heroísmo femenino.





Fortuna
[Entalle]
S. XIX ?
Sardónice ovalada
16 x 13 x 4 mm
Núm. inv.: UV/1543

III. POTESITAS

EMBLEMÁTICA Y PODER



Retrato del emperador Galba
[Camafeo]
Segunda mitad del s. XVI
Ónice de dos bandas ovalada
16,5 x 14 x 3,5 mm
Núm. inv.: UV/1558

Se representa a Galba con corona de laurel, ínfulas y *paludamentum* sujeto sobre el hombro derecho con ayuda de una fíbula redonda. El grabador que lo realizó tomaría como modelo alguna moneda con la efigie del emperador. Es muy difícil datar esta serie de retratos con clara iconografía antigua, ya que sabemos que desde el siglo XVI comenzaron a rehacerse como respuesta al auge del fenómeno anticuarista.



Hércules
[Entalle]
S. I a. C. ?
Amatista ovalada
12,5 x 10,5 x 4,5 mm
Núm. inv.: UV/1504



Retrato del emperador Calígula
[Camafeo]
S. I d. C. ?
Sardónice ovalada
9,5 x 7,5 x 2 mm
Núm. inv.: UV/1552

Son muy famosos los rasgos definidores de Calígula: delirios de grandeza, crueldad monstruosa, tendencia a los excesos. Se consideraba superior a su familia y a los dioses, exigiendo la veneración de sus estatuas incluso en el templo de Jerusalén, humilla a los senadores, sacrifica a sus supuestos adversarios sin dudarlos. Según narra Suetonio, Calígula no podía soportar belleza alguna que no proviniese de él. Su estilo de vida demencial implicaba unos problemas financieros que le condujeron a confiscar las fortunas de los romanos y a exprimir las provincias romanas.

Calígula, miembro de la familia Julia Claudia, se representa laureado, siguiendo el esquema de las monedas de la época (37-41 d. C.). Es un excelente ejemplo de camafeo realizado a partir de una moneda acuñada en el 40-41 d. C.

Retrato de Livia
[Camafeo]
S. XIX
Sardónice ovalada
32 x 26 x 6 mm
Núm. inv.: UV/1589



Retrato del emperador Adriano
[Camafeo]
S. XVI ?
Ónice de bandas ovalada
14 x 11 x 3,5 mm
Núm. inv.: UV/1564

Desde el 85 estuvo bajo la custodia de Trajano, al que posteriormente sucedería en el gobierno imperial. Parece ser que la relación entre ambos siempre fue problemática. A la muerte de Trajano (117), Adriano era gobernador de Siria; sus tropas lo proclamaron emperador y el Senado lo ratificó. En Roma supo imponer respeto por su rápido y eficaz saneamiento de la situación política y financiera, y también despiertan admiración sus enormes actividades constructivas en todas las provincias romanas. Durante su viaje por Asia Menor conoció en Bitinia a Antínoo, que se convertiría en su amante y compañero fiel. Siete años más tarde se ahogó en el Nilo en circunstancias oscuras. Adriano declaró dios a Antínoo y fundó la ciudad de Antinópolis en memoria de su amante.





Águila imperial

[Entalle, vista frontal y perfil]

Oro macizo

Finales del s. I d. C.

16 x 14 mm.

Núm. inv.: UV/1509

El tema del águila, muy frecuente en época imperial, representa el poder y la fuerza del emperador y del imperio como sistema político. Se le atribuye una gran fuerza que se identifica con el poder absoluto, triunfadora sobre la terrenal serpiente y sobre todos los demás pájaros: el águila se encuentra en la poesía latina asociada, como el león, a la idea de victoria. Tanto la forma como el tipo de anillo, todo de oro, siguen un estilo muy extendido

en la glíptica romana. El águila incisa directamente sobre el oro nos hace pensar, junto con la estrechez de su orificio, en un uso como colgante-sello y no como anillo-sello para llevar en la mano. Este tipo de anillos estaba destinado eminentemente a la certificación de documentos, por lo que hemos de pensar que la pieza perteneció a alguna persona al servicio de las oficinas o de la administración imperial, idea ratificada por la inscripción que podemos leer sobre la superficie lisa del anillo: C[ai] ES[ar]. Esta forma de llevar el sello la conocemos a través de numerosos retratos renacentistas en los que el retratado porta al cuello el anillo-sello.

Dextrarum iunctio

[Entalle]

Calcedonia-nícolo

S. I - II d. C.

Cornalina ovalada

12 x 10 x 2 mm

Núm. inv.: UV/1521



Este tipo de entalle emblemático es el resultado de la fusión y mezcla de imágenes mucho más antiguas, pero que ahora se romanizan y adquieren su propio carácter y significado a través de sus esquemas iconográficos. Sobre dos manos que se entrelazan, se sitúa una perfecta cratera flanqueada por sendas cornucopias en candelabro. Encima de cada cornucopia se posa un gallo y sobre la cratera un águila imperial.

El tema de las manos entrelazadas gozó de aprecio en el complejo simbolismo cesariano: significa concordia, el sosiego que proporciona la *fides*, divinidad que simboliza la buena fe reinante entre dos que firman un acuerdo. La *dextrarum iunctio* no debe considerarse como un simple saludo, sino como un signo de confianza entre vencedores y vencidos, entre personas que realizan una transacción o

pacto, y también representa la promesa o enlace entre amantes y la concordia entre cónyuges.

El vaso o cratera central simboliza la victoria. En esta pieza, el trasfondo político se acentúa con la colocación, sobre la misma cratera, del águila imperial. La representación de una pareja de gallos enfrentados alude al orgullo de pertenecer a un estado fuerte que cuenta sus lides y batallas por triunfos. El simbolismo de la lucha de gallos representa el ardor guerrero, alegoría de la victoria, incluso victoria sobre la muerte, la inmortalidad. Cabe destacar, además, la presencia de dos pequeñas esferas o globos celestes, que simbolizarían la buena política universal realizada por Roma; aunque también se han interpretado como cápsulas de adormidera (*Papaver somniferum*), opiáceo común en la cultura culinaria de la época. Estamos, por tanto, ante un sello propiciatorio de toda clase de bienes y felicidad, cargado de intención y de mensaje político al conjugar los temas del buen gobierno, de la paz y de la prosperidad bajo un régimen victorioso.

IV. ARCANA

SELLOS MÁGICOS, AMULETOS Y TALISMANES



Cabeza de Medusa

[Camafeo]

Finales del S. XV

Jaspe heliotropo redondo

28 mm diám., 7 mm grosor máximo

Núm. inv.: UV/1555

Camafeo con carácter apotropaico. Medusa, hija de los dioses marinos Forcis y Ceto, es la única mortal de las tres Gorgonas. Bellísima, con una hermosa cabellera, se atrevió a compararse con Atenea, que para castigarla cambió sus cabellos por un revoltijo de serpientes e hizo que sus ojos tuviesen una mirada horrible capaz de petrificar a cualquiera que la mirase. Perseo la mató valiéndose de un espejo encantado, regalo de Atenea. De la sangre que manaba de la cabeza cortada de Medusa nacieron el caballo alado Pegaso y el gigante Crisaor. La cabeza de Medusa ocuparía desde entonces el escudo de Atenea, el *gorgoneion*, y, gracias a su efecto petrificador, le servía como instrumento para el exterminio de la maldad. Según una leyenda, la mirada de Medusa petrificó su propia sangre dando origen al coral. En el arte y la literatura de la cultura moderna los artistas se rinden fascinados especialmente por la antítesis entre el bello rostro y la espantosa cabellera en una cabeza decapitada.

El rostro de nuestra Medusa mira sereno y de frente al tiempo que una boca carnosa y entreabierta sonríe enigmática. Se adorna con dos serpientes cuyas cabezas enfrentadas se miran amenazadoras. La forma convexa de esta talla es muy habitual en escudos o *falerae* donde el tema es bien común.



Anguipedes alectorocéfalo
 [Entalle, anverso y reverso]
 S. III d. C.
 Jaspe heliotropo ovalado
 13,5 x 11 x 1,5 mm
 Núm. inv.: UV/1533



Entalle-amuleto de tipo mágico. Los amuletos de carácter mágico fueron hechos para ser leídos y vistos directamente y no sobre la impronta. El jaspe, preferiblemente el de color verde, es uno de los materiales más usados para la confección de sellos mágicos. Plinio nos asegura que todos los orientales lo llevaban en su época como amuleto.

La iconografía de Abraxas no es en absoluto exclusiva del mundo de los amuletos-entales, y su presencia es también habitual en el campo numismático, en papiros, en escultura, etc. Sus combinaciones posibles son múltiples, dependiendo de la orientación

de su cabeza y de los atributos con que se representa. Abraxas se nos presenta como un ser cercano a lo monstruoso, con cuerpo humano, cabeza de gallo y piernas conformadas por dos serpientes que se enroscan sobre sí mismas. Estas serpientes, que soportan el cuerpo humano, representan al Nous y al Logos, el conjunto de los sentidos internos y del entendimiento.

El significado de Abraxas es críptico, dado el carácter ocultista del medio religioso en el que se construye. Formalmente tiene un claro antecedente en las representaciones del monstruo marino homérico denomi-

nado *Skylla*, figura femenina que, rodeada de serpientes, recuerda el esquema compositivo de nuestro Abraxas. Pero no hay conexión desde el punto de vista de su significado. Este tipo de amuletos son manifestaciones del gnosticismo practicado en los primeros siglos del Imperio, mezcla de cristianismo, judaísmo, paganismo, hinduismo e ideas religiosas egipcias, desarrolladas en Alejandría por el heresiarca Basilides. Se trata, pues, de una figura sincrética, probablemente adoptada por los judíos de Egipto y Siria como dios supremo cósmico, señor del cielo y de la luz, enigmático y armado, que participa a la vez de una dimensión ctónica.

Atenea mágica

[Entalle, anverso y reverso]

S. III - V d. C.

Calcedonia negra ovalada

33 x 25 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1537



Esta cabeza de Atenea sigue el modelo de la famosa gema de Aspasio, rodeada de toda una serie de símbolos de carácter mágico-cabalístico enmarcados por un doble contorno ovalado protector. En el reverso, una inscripción mágica también enmarcada donde aparece Abraxas acompañado de una serie de referencias e invocaciones. Este tipo de entalles mágicos hay que analizarlos como amuletos cargados de referencias gnósticas. Se trata de talismanes que sólo tenían sentido para aquellas personas iniciadas en este tipo de composiciones más o menos enigmáticas.

Los signos de esta pieza nos remiten al mundo oriental alejandrino, como el doble contorno ovalado, que recuerda la antigua composición de los escarabajos egipcios. En el interior de este óvalo protector aparece una serie de símbolos, animales y objetos, en conexión con ritos mágicos: las dos espigas de adormidera, sapo o rana, estrella, mariposa vista de perfil, salamandra o camaleón, escorpión, cornucopia y una *syrinx*, símbolo báquico. Atenea, diosa que personifica la Astucia y la Sabiduría en todos los campos, nació completamente armada de la cabeza de Zeus, después de

que el dios hubiese engullido a su primera mujer, Metis, cuando estaba encinta. En tanto que diosa de la guerra y de la inteligencia, ayudó a Zeus en la lucha contra los gigantes y combatió con los griegos en la guerra de Troya. Como divinidad de las artes y de las ciencias, protegió a los filósofos, los científicos, los trabajos, las industrias y el comercio. Se la veneró en muchísimas ciudades y sus santuarios de culto fueron numerosos.

Fuentes: Hesiodo, *Teogonía*, 886-900. Pausanias, I, 24.



Gryllos

[Entalle]

S. III d. C. ?

Cornalina ovalada

16 x 14 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1532

Máscara quintuple de rostro repetido a partir de la oposición frontal. Las cinco cabezas se aprietan unas contra otras formando un todo compacto. Estas composiciones mágicas eran utilizadas contra el mal de ojo, así como para asegurar riqueza y fertilidad, aunque también podrían tener que ver con el deseo de protección contra los efectos del alcohol. El significado del término *gryllos* en la Antigüedad es muy ambiguo, pero se emplea sobre todo para denominar las composiciones fantásticas y antinaturales. El término está tomado de un pasaje de Plinio que cuenta la realización, por parte del pintor Antífilo, de una caricatura de un personaje llamado *Gryllos*.



Entalle mágico

S. VI - VII ?

Jaspe amarillo ovalado

15 x 12 x 4,5 mm

Núm. inv.: UV/1538

Cabeza barbada con corona radiada, muy frecuente en el siglo III d. C., utilizada en relación con divinidades estelares. Probablemente se trata de un entalle mágico del periodo sasánida, carácter subrayado por la inscripción que presenta y los tres elementos astrales (sol, estrella con estela y luna) que coronan la cabeza por la parte superior. La inscripción pertenece al tipo de letreros mágicos, para ser leída no desde su impronta sino desde el mismo entalle. Pieza, por tanto, relacionada con lo mágico, astrológico y adivinatorio.

Escena de sacrificio

[Entalle]

S. XVI

Jaspe heliotropo ovalado

26 x 18 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1539

Se representa una escena de sacrificio de un carnero, configurando un complicado altar de base cuadrada y adornado con molduras y resaltes. Toda la acción gira en torno al altar; el esquema sigue de cerca precedentes clásicos de carácter dionisiaco y mitraico. Nos llama poderosamente la atención el clasicismo de todo el conjunto de la disposición y selección de personajes pero, evidentemente, se trata de un clasicismo releído en época renacentista. El tema de los altares con fuego en escenas abigarradas tiene un origen muy antiguo.



Amuleto mágico

[Entalle, anverso y reverso]

S. III - IV d. C.

Cornalina ovalada

18 x 11 x 4 mm

Núm. inv.: UV/1548



Sello con inscripción
Época imperial romana
Ónice de bandas ovalado
11 x 9 x 2 mm
Núm. inv.: UV/1546

El UV1546 es un sello romano, del tipo denominado *nicolo*, sin decoración alguna. Sólo presenta una inscripción latina para ser leída en la impronta: IULIA C[aii] L[iberta] EUCTE. El sello perteneció a una liberta, posiblemente de acomodada posición, que posee un *cognomen* griego. Este tipo de entalle-sello en *nicolo*, con nombre femenino de origen griego y aplicable a esclavas, estuvo muy extendido.



Entalle con inscripción
Época imperial romana
Jaspe amarillo ovalado
14 x 11 x 1,5 mm
Núm. inv.: UV/1547

El UV1547, con inscripción de una voz griega que puede interpretarse bien como nombre propio, de la persona propietaria de la gema, o como nombre común, en este caso para indicar que la piedra es un ágata, *achates*, dentro de las muchas variedades que del ágata señala Plinio. El *achates* tenía un valor de piedra propiciatoria del amor de los demás hacia el portador de la gema.



Entalle con inscripción
Bajo Imperio
Cornalina ovalada
14 x 8 x 3 mm
Núm. inv.: UV/1549

El amuleto mágico presenta dos inscripciones grabadas. La traducción de la inscripción del anverso sería: "Por el Altísimo, yo te conjuro, no me perjudiques", y la del reverso "¡Grande es su nombre!". Aunque la divinidad invocada podría ser, en principio, Zeus, hay que tener presente que durante la época helenística y romana, la figura del Yahvé judío ya se había aproximado en todo el mundo oriental a la del máximo representante del panteón griego. Por lo tanto, no se puede descartar la posibilidad de que este amuleto apuntase al Altísimo judeo-cristiano.



Entalle con inscripción
S. XVIII - XIX
Prasio ovalado
17 x 13 x 3 mm
Núm. inv.: UV/1550

Sobre la bella superficie de esta piedra se grabó, para ser leída directamente, una forma proverbial antigua, "lacta est alea", que nos pone en manos del destino al reconocer que la suerte está echada. La imagen de echar las suertes como símbolo del arrojarse ante el peligro gozó de gran vitalidad en el mundo helénico, y la idea se integró pronto en el mundo romano. Apela a un tópico proverbial, ya arraigado entre la sociedad romana, ante situaciones críticas, que esta gema recoge. Su inclusión dentro de un entalle buscaría propiciar la capacidad de iniciativa y la propia seguridad en uno mismo.

V. ERÓTICA



Eros conduciendo una biga
[Camafeo]
S. XVII
Sardónice ovalada
10 x 7 x 1,5 mm
Núm. inv.: UV/1571

Eros se representa con niños desnudos, llamados *putti*. Se considera que fue Donatello el inventor moderno del *putto*, aunque su modelo directo son los cupidos griegos y romanos. Estos amorcillos a veces hacen compañía a los dioses del Olimpo, y en particular, a Venus. Se convirtieron en motivo ornamental esencial de las artes visuales a partir del siglo xv, y es fácil confundirlos con geniecillos o angelitos.



Methe
[Entalle]
S. I d. C.
Amatista ovalada
14 x 10 x 5 mm
Núm. inv.: UV/1511

Methe proporciona protección a los bebedores, es un talismán frente a los estragos del alcohol. La inscripción izquierda, CLHEDONE, se presenta para ser leída en la impronta. El *nomen* Hedone está ampliamente documentado entre los nombres de origen griego utilizados en Roma: las dos primeras letras son seguramente la abreviatura del *praenomen* CL[audia] y, por lo tanto, la propietaria de esta pieza sería con toda probabilidad Claudia Hedone.



Personaje báquico
[Entalle]
Principios del s. II
Amatista redonda
15 mm. diám., 4 mm grosor
Núm. inv.: UV/1502

Eros con biga

[Entalle]

S. I d. C.

Cornalina ovalada

22 x 1,3 x 2,5 mm

Núm. inv.: UV/1514



Dionisos y Ariadna

[Entalle]

S. I - II d. C.

Cornalina ovalada

17 x 12 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1522

El tema recoge una escena dionisiaca, de la que podrían darse varias interpretaciones:

- Dionisos se apoya en Eros, ambos borrachos.
- Dionisos, con túnica, es sostenido por un sátiro desnudo y de mayor tamaño que él.
- Dionisos está raptando a Ariadna, sujetándola por detrás del brazo.

Este motivo aparece ampliamente recogido en escenas de vasos griegos de finales del siglo V a. C. y continúa vigente hasta el Neoclasicismo.





Cupido
[Entalle]
S. XVIII - XIX
Cornalina cuadrangular
14 x 10,5 x 2 mm
Núm. inv.: UV/1544

Un pequeño cupido ante un ara encendida, hacia la que parece avanzar. En la parte superior aparece una inscripción para ser leída sobre la impronta, no sobre el original. Se trata de un evidente mensaje amoroso: C'EST A VOUS. Pertenece al tipo de anillo conocido como "anillos de amor y fidelidad".



Cupido
[Entalle]
S. XIX
Jaspe ovalado
14 x 11 x 2 mm
Núm. inv.: UV/1545



Ariadna y Dionisos
 [Camafeo]
 Primera mitad del s. XIX
 Sardónice ovalada
 42 x 28 x 7,5 mm
 Núm. inv.: UV/1590

Nuestro camafeo representa una escena simposiaca. Sobre un *triclinium* se sientan relajados Ariadna y Dionisos; el dios desnudo ofrece de beber a Ariadna, su esposa, en un *kylix*, esta copa que sobresale del relieve y que se convierte en el centro de la composición, rodeada por el enfrentamiento de ambas divinidades. La pieza está claramente firmada por Girometti, dinastía de grabadores de fama que trabajaron siempre en la Roma ochocentista, aunque sus obras salieron hacia toda Europa: los monarcas y la alta sociedad se hicieron retratar en camafeos por estos artistas.

Dionisos es el más importante dios terrestre de los antiguos griegos, hijo

de Zeus y de la mortal Sémelé. Todavía adolescente, descubrió las propiedades y el modo de obtener el vino. Tras numerosas aventuras, y seguido por un séquito de ménades (bacantes), pasó a Asia Menor, donde difundió su culto. Estas mujeres poseídas se entregan al *ekstasis* (salir de la propia personalidad) y al *enthousiasmos* (la plenitud en el dios) inspirados por Dionisos. A su cortejo se incorporan, además, los sátiros y silenos, que completan la educación de Dionisos. Desposó a Ariadna, con la que tuvo tres hijos. En su honor se celebraban solemnes fiestas caracterizadas por el desorden y la alteración de lo cotidiano: las dionisiacas. Los romanos lo llamaron Baco y Bromio.

Ariadna es la hija del rey de Creta, Minos. Se enamoró de Teseo, hijo del rey ateniense, que había venido a Creta para matar al minotauro. Ella fue la que le proporcionó un ovillo de hilo para desenrollarlo en el laberinto y poder encontrar, tras su hazaña, la salida. Ambos huyen a Atenas, pero en la isla de Día (Naxos) se separan sus caminos, bien porque es secuestrada por Dionisos, bien porque Teseo la abandona mientras duerme, donde es encontrada por Dionisos. Según Ovidio, en *Fastos y Ars Amatoria*, se convierte en su esposa y, tras su fallecimiento, la hace inmortal y la conduce al Olimpo.



Leda y el cisne
 [Camafeo]
 Finales del s. XVI
 Ónice de bandas
 15 x 11 x 2 mm
 Núm. inv.: UV/1565



Venus y amor
 [Camafeo]
 Finales del s. XVI
 Ónice de bandas
 11 x 8 x 2 mm
 Núm. inv.: UV/1566

Estas dos piezas, que guardan gran parecido estilístico, posiblemente pertenecían, como elemento ornamental, a una joya de tamaño superior.

Leda, esposa de Tíndaro, rey de Esparta, tras ser amada por Zeus metamorfoseado en cisne, puso uno o más huevos, de donde nacieron dos niños, Cástor y Pólux (los Dioscuros), y dos niñas, Helena y Clitemnestra. La historia de Leda ha sido un tema popular en todas las épocas por su belleza intrínse-

ca, carente de la dureza de otros temas zoófilos. Evidentemente, el hecho de tratarse de Zeus favoreció su gran aceptación. La sensibilidad de las gentes no se alteraba ante un abrazo amoroso que en el mundo de los humanos, en sentido estricto, hubiera sido considerado perverso y condenado. Lo prohibido a los humanos se permite a los dioses que, así, se "disfrazan" para engañar a sus esposas (en este caso Hera) y vivir todos los amores posibles.

Venus (Afrodita) es una de las doce divinidades del Olimpo. Diversas leyendas se originaron en torno a ella: Homero la hace hija de Zeus y de Dione; Hesiodo afirma que nació de la espuma del mar, en el que habían caído los genitales de Urano, castrado por Cronos. Venus es, sobre todo, la diosa del amor y de la belleza. Los autores antiguos han distinguido diversas Afroditas-Venus: así, Platón contrapone la Afrodita urania, diosa del amor casto y puro, a la

Afrodita pandemia, protectora de los amores carnales.

La iconografía de Venus es inmensa tanto por la multiplicidad de obras como por la variedad de los motivos reproducidos. Desde la antigua Grecia hasta el siglo XX, esta divinidad ha inspirado a artistas hasta el extremo de convertir a Venus en pretexto para la representación del desnudo femenino ideal.

Fuentes: Hesiodo, *Teogonía*, 180-206. Homero, *Ilíada*, V, 311-430. Lucrecio, I, 1-43.

Pareja de erotes

[Camafeo]

S. xvii

Sardónice ovalada

10 x 8 x 1,5 mm

Núm. inv.: UV/1569



Eros

[Camafeo]

S. xvii

Sardónice ovalada-trapezoidal

9 x 6,8 x 1,5 mm

Núm. inv.: UV/1568

En las diversas cosmogonías griegas, Eros –el Amor– es un principio primigenio que permite engendrar el mundo a partir de la tierra y del cielo. Existe otro Eros, hijo de Afrodita, que se refiere más directamente a la pasión amorosa. En el arte helenístico y romano, los Amores son niños, gorduzuelos, que revolotean sin dirección fija y que imitan las actitudes de los hombres.

Fuentes: Hesiodo, *Teogonía*, 120. Ovidio, *Metamorfosis*, I, 452-480. Pausanias I 43,6. Platón, *El banquete*.





Venus, grifo y Eros
[Camafeo]
S. xvii
Sardónice ovalada
15 x 11 x 5 mm
Núm. inv.: UV/1572



Eros leyendo ?
[Camafeo]
S. xvii
Sardónice ovalada-trapezoidal
9 x 7 x 1,5 mm
Núm. inv.: UV/1574

Se trata de temas que parten de la tradición renacentista, a través de la cual se acercan al mundo iconográfico del clasicismo helenístico y romano. Los temas dionisiacos están muy presentes en muchas de ellos.

La propia forma desigual de estos camafeos nos indica que su misión no era ser leídos como joyas, sino seguramente formar parte de un objeto mayor de orfebrería y joyería.

Eros ante un altar de fuego

[Camafeo]

S. XVII

Sardónice ovalada

9,5 x 7 x 2 mm

Núm. inv.: UV/1575



Afrodita agachada

[Entalle]

S. I d. C.

Prasio ovalado

9 x 7 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1517



Retrato femenino
[Camafeo]
S. XVII
Sardónice ovalada-trapezoidal
11,5 x 8,5 x 2,5 mm
Núm. inv.: UV/1576



Retrato femenino
[Camafeo]
S. XVI
Ónice de bandas ovalada
20 x 13 x 4,5 mm
Núm. inv.: UV/1556

Composiciones que siguen los esquemas dentro de las tendencias de la escultura barroca que recogen los camafeos italianos del siglo XVII. Están dentro de ese tipo de camafeos con asunto repetido, casi en serie, que se realizaba no para deleite de coleccionistas, sino para ser engarzados en joyas mayores como elemento ornamental.

VI. HUMANA FIGURA

RETRATOS



Drusilla
[Camafeo]
Sardónice
S. I d. C. (camafeo), s. XVIII (anillo)
22,5 x 16,2 x 7,4 mm
Núm. inv.: UV1551

Este tipo de retratos de la familia imperial servía como medio de propaganda política, sumándose a la llevada a cabo con las monedas, dentro del marco general de difusión de la idea imperial de los Julio Claudio. El paralelismo de los retratos monetales con los de muchos entalles y camafeos es algo lógico si pensamos que, a lo largo de los siglos, fueron los mismos artistas quienes trabajaron en estos campos indistintamente, así como en el ámbito de la medallística.

Drusilla (16-38 d. C.) fue la hermana favorita de Claudio, hija de Germánico y Agripina Mayor. Aunque fue nombrada *panthea* (37 d. C.) por su hermano Calígula, sus retratos son más bien escasos y, dado su escaso papel político, su presencia es también muy escasa en el ámbito de la numismática.

Sobre el borde del anillo aparecen dos inscripciones griegas que deben entenderse como la manifestación del deseo de que el anillo "suavice o tempere los sufrimientos [las pasiones, los males de amor]" y que el portador de la joya "no cometa maldades".



Atleta con disco
[Entalle]
S. I d. C.
Calcedonia-nicolo
19 x 15 x 4 mm
Núm. inv.: UV/1520



Busto de Esculapio
[Entalle]
S. I a. C. ?
Cornalina ovalada
27 x 22 x 3,5 mm
Núm. inv.: UV/1507

Esculapio (Asclepios), hijo de Apolo y de la princesa Coronis, embarazada por obra del dios, prefiere sin embargo el amor de un mortal, Isquis. Ante esto, Apolo, celoso, la mata y confía la educación de Esculapio al centauro Quirón, que le cuida y le instruye en el arte de la medicina. Fulminado por Júpiter, Apolo lo vengará matando a los cíclopes.

Fuentes: Ovidio, *Metamorfosis*, II, 600-634; XV, 626-744.

Retrato masculino

[Entalle]

S. II d. C. ?

Cornalina redonda

17 mm. de diám. 2 mm de grosor

Núm. inv.: UV/1529



Retrato masculino

[Entalle]

S. I a. C. ?

Cornalina ovalada

18 x 15,5 x 2,5 mm

Núm. inv.: UV/1506



Retrato de una dama
[Camafeo]
S. XVI
Sardónice ovalada
24 x 19 x 9 mm
Núm. inv.: UV/1560



Retrato femenino
[Camafeo]
Segunda mitad del s. XVI
Ónice de bandas ovalada
11,5 x 8,5 x 3,5 mm
Núm. inv.: UV/1561

Tito Tacio

[Camafeo]

S. XVI

Pasta de vidrio blanca

1,6 mm de diám., 3,25 mm de grosor

Núm. inv.: UV/1563



Rómulo

[Camafeo]

S. XVI

Pasta de vidrio blanca

1,6 mm de diám., 3 mm de grosor

Núm. inv.: UV/1562

En el Renacimiento, este tipo de retratos se llevó a cabo con una maestría extraordinaria, de suerte que resulta muy difícil distinguir una pieza antigua de una de esta época. Es costumbre colocar las efigies idealizadas de Rómulo, Tito Tacio, Numa, Quirinus y otros en los anversos de monedas. De este tipo de representaciones monetales debieron sacarse, ya en la Antigüedad y luego en el Renacimiento, copias en piedra o, como es el caso de esta bella pareja

de camafeos, en pasta de vidrio. Rómulo, fundador legendario de la ciudad de Roma, hijo del dios Marte y de la vestal Rea Silvia, fue designado por los dioses rey de Roma. Abandonado al nacer, junto a su hermano Remo, en las aguas del Tíber, el pastor Fáustulo los encontró mientras eran amamantados por una loba. Fueron criados por él y por su hermana, Acca Larentia. Ya adultos, sintieron el deseo de fundar una ciudad en el

lugar donde se habían criado; ese lugar sería Roma. Remo, su hermano, desafió la decisión de los dioses y Rómulo, ultrajado, lo asesinó al instante. Rómulo demostró ser un comandante militar competente en las guerras contra las tribus circundantes, entre ellas la de los sabinos, a los que raptó varias de sus hijas para asegurar el crecimiento de la población romana (las "vírgenes sabinas"). Posteriormente se firmó la paz entre sabinos y roma-

nos como consecuencia de la insistencia de dichas mujeres, lideradas por Hersilia, esposa de Rómulo. Así, Rómulo y Tito Tacio reinaron en conjunto hasta que Tito fue asesinado de modo traicionero por los laurentinos. Sobre el fin de Rómulo se narra que de repente fue envuelto por una nube y, entre truenos y relámpagos, fue llevado de la tierra.

Fuentes: Tito Livio, *Historia de Roma*, I, 4-7. Ovidio, *Fastos*, II, 381-422. Plutarco, *Vida de Rómulo*.



Retrato masculino
[Camafeo]
Comienzos del. XVII
Sardónice ovalada
13,5 x 10 x 2,5 mm
Núm. inv.: UV/1567



Cabeza masculina
[Camafeo]
Finales del s. XVII
Sardónice ovalada
13 x 10 x 4 mm
Núm. inv.: UV/1584

Desde el Renacimiento se empiezan a recoger pequeñas imágenes en grabado, que imitaban sobre papel los comunes retratos en piedras duras. Estos, a su vez, se convierten en motivo de inspiración para muchos grabadores de camafeos.



Busto de filósofo
[Camafeo]
S. XVIII
Sardónice ovalada
19 x 13 x 10 mm
Núm. inv.: UV/1586

Cabeza de filósofo representado a la manera de la escultura grecorromana, con toga sobre la túnica. Este tipo de retratos en relieve fue ya muy empleado en época antigua en la realización de camafeos, sobre todo en el periodo helenístico, de modo paralelo al desarrollo del verismo en escultura. Lo más probable es que nuestro camafeo sea una copia neoclásica de modelos antiguos más o menos transformados.



Retrato de un negro

[Camafeo]

S. xvii - S. xvi

Sardónice ovalada

21 x 13-16 x 4 mm

Núm. inv.: UV/1585

El tema del retrato de negros es bastante común en camafeos, tanto helénicos y romanos como manieristas y barrocos. Se pretende demostrar que la raza blanca no tiene la exclusividad de la belleza, y se acentúan los signos raciales externos: labios carnosos, nariz amplia, elección del color gris oscuro de la piedra. Desde el siglo iv hubo un gran interés por describir tipos diferentes a las normas de lo bello y de lo bueno, siguiendo los criterios de Aristóteles en sus teorías sobre el carácter. Los estudios fisiognómicos prosiguen en el Renacimiento y son la base de las primeras ideas evolucionistas.



Retrato papal

[Camafeo]

Hacia el año 1821

Concha marina ovalada

(*Cassis madagascariensis*)

29 x 23 x 2 mm

Núm. inv.: UV/1587

Camafeo obtenido seguramente a partir de una medalla de las que anualmente se hacían los pontífices. Parece tratarse del papa Pío VII. Este tipo de emisiones cumplían el cometido de extender y dar a conocer por el mundo cristiano la faz del pontífice. Los trabajos en piedra dura o en concha, como este, vendrían a ampliar las posibilidades de expansión de la imagen ante las demandas de particulares o entidades religiosas.

La talla de camafeos en concha constituye una actividad que empezó a comienzos del siglo xvi como novedad, y que se extendió durante el seiscientos, precisamente coincidiendo con la decadencia de la técnica del camafeo tradicional.



Rafael Sanzio

[Camafeo]

Primera mitad del s. XIX

Sardónice ovalada

35 x 28 x 4 mm

Núm. inv.: UV/1591

Retrato del pintor y arquitecto renacentista Rafael Sanzio. La calidad excelente de la banda blanca del ágata con la que se ha trabajado y la pericia en la manufactura proporcionan a este bello retrato sensación escultórica, destacable si observamos que el relieve sobresale de la base tan sólo dos milímetros. Debajo del hombro de primer plano, puede leerse la firma del artista: Vergé. Se trata de uno de los muchísimos tallistas de piedras duras que trabajó en Roma en la primera mitad del siglo XIX.



Antonio Allegri
[Camafeo]
Comienzos del s. XIX
Sardónice ovalada
36 x 27 x 1-3 mm
Núm. inv.: UV/1588

Se trata de un retrato idealizado de Antonio Allegri, conocido como *Il Corregio* por haber nacido en esta localidad en 1489. Quizás el punto de partida pudo ser alguna medalla del siglo XVI. Alcanza un aspecto claramente romántico acentuado por el juego de las diferentes intensidades de color de las capas del ágata. El apellido Cerbara corresponde a una importante dinastía romana de tallistas de piedras duras que trabajó en Roma entre 1750 y 1850. Su importante obra ha llegado a nosotros a través de diferentes colecciones europeas, como la de la Universitat de València.

VII. CAMAFEOS PINTADOS

Mari Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz



ARISTÓTELES

Ethica ; Política ; Aeconomica / A Leonardo Aretino e greco in latinum traductus.

S. xv, posterior a 1475.

Copiado por Giovanni Rinaldo Mennio, los títulos son de mano de Bartolomé de Sanvito y las miniaturas atribuidas a Gaspar Romana da Padova.

233 h. (32 lfn.) : vitela, il. ; 356 x 246 mm.

Encuadernación del siglo xv restaurada en 1982, piel con adornos dorados, sobre tabla; falto de broches y con cantos dorados.

Universitat de València, Biblioteca Histórica, Ms. 388. Olim. 828.



Descripción:

Ornamentación humanística: En la primera hoja del texto (fol. 6) una ancha franja en la que los elementos ornamentales son amorcillos, candelabros, trofeos, guirnalda, etc., con el escudo real de Nápoles en el margen inferior, dentro de una guirnalda sostenida por dos amorcillos. En el interior de una gran inicial «O» aparece una miniatura, que se cree que es el retrato del traductor Leonardo Bruni D'Arezzo. Veinticinco capitales historiadadas o de adorno, en las que aparecen repetidos los lemas «Bien finir», «Sustinere», «Bien elir», «Remedar es furza», «Arboresser extremos».

En el título de inicio de la obra alternan las líneas en oro y azul. Los «incipit» y los «explicit» en tinta roja, reclamos cada 10 hojas. Los folios 3, 4, 5, 209 y 223 en blanco.

Procedencia:

Colección del Cardenal de Aragón; Biblioteca de Ferrante de Aragón; Biblioteca del Duque de Calabria; «Librería de San Miguel de los Reyes».

Este códice es una de las obras maestras del *quattrocento* italiano que se conservan en las colecciones españolas.

Bibliografía:

«Inventario de los libros del Duque de Calabria (A. 1550)», 621; Repullés, «Catálogo de los códices procedentes del Monasterio de San Miguel de los Reyes», 8; Mazzatinti, *Inventario dei manuscritti italiani de la Bibliothéche di Francia*. p. LIX. Mazzatinti, *Biblioteca dei Re d'Aragona*; 350, 356, 357, 361; Gutiérrez del Caño, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, 129, lám. IV; Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*, 1948, grab. 646-647; De Marinis, *Biblioteca Napoletana*, t. II, p. 14-15, lám. 14-15; Ruysschaert, «Minaturistes "Romains" à Naples», *Supplemento t. I*, p. 271; De la Mare, «The Florentine Scribes of Cardinal Giovanni of Aragon», p. 271, appendix I, núm 31; Kristeller IV, t. II p. 655(a); Haffner, *Der Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456-1485)*, kat. 19, p. 259-271, lám. XV; grab. 27-29.

Exposiciones:

Los Reyes Bibliófilos, 34, p. 63. *La corona de Aragón en el Mediterráneo*, 334. *La corona d'Aragó*, 168. *La biblioteca real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*, 37. *La biblioteca real de Nápoles de Alfonso el Magnánimo al Duque de Calabria, 1442-1550*, 28.

ARISTOTELIS PHILOSOPHI PRAESTANTISSI
 ETHICORVM AD NICOMACHVM FILIVM LIBER
 PRIMVS A LEONARDO ARETINO E GRAECO
 IN LATINVM TRADVCTVS



Mis ars: omnisq; doctrina: si-
 militer autem & actus & electio
 bonum quoddam appetere uide-
 tur: Quapropter bene ostender-
 unt summum bonum quod omnia
 appetunt. Videtur autem inter fi-
 nes differentia quaedam. Alii naq;
 sunt operationes. alii preter eas
 opera aliqua. Quorum uero fines
 sunt. aliqui preter actiones: in his
 potiora sunt opera q; operationes. Sed cum multi sint actus: & ar-
 tes: & scientie: fit etiam ut multi sint fines. Nam medicine qui-
 dem sanitas: nauicularie uero nauigium rei autem militaris uictoria.
 Economice diuitie. Quaecunq; autem sunt huiusmodi sub una
 aliqua uirtute quemadmodum ars frenorum faciendorum: &
 alie omnes que ad structuram equorum pertinent sub equestri
 consistunt. Ipsa uero equestris: & omnis bellica actio sub re mili-
 tati. Eodemq; modo alie sub aliis. In cunctis autem fines earum:
 que magis principes sunt. omnibus inferioribus sunt anteponendi
 nam illorum gratia istos persequimur. Nihil autem refert utrum
 operationes ipse fines sint actuum uel preter ipsas aliud quiddam
 quemadmodum in his que appellantur scientie. **S**i igitur agibi-
 lium finis quispiam est quem propter se ipsum uelimus: alia uero
 propter illum: nec omnia propter aliud optamus. Nam sic in infi-
 nitum esset progressus: uanaq; & stulta resultaret humana cupi-
 ditas. **M**anifestum est id esse summum bonum: & optimum. Atq;
 huius nimirum cognitio ad uitam nostram multum conferret: ac
 uelut sagittarii lignum habentes facilius quod oporteret alleque





BRADWARDINE, THOMAS

Geometria

Nápoles. ca. 1480. Miniado en el taller de Cola Rabicano.

90 h. (28 lín.) : vitela, il. ; 325 x 224 mm.

Encuadernación del siglo xv restaurada en 1971, tafilete sobre tabla labrado y con dorados, resto de broches y cantos dorados.

Universitat de València, Biblioteca Histórica, Ms. 50. *Olim.* 847.

Descripción:

Orla renacentista, miniada en oro y colores, ostentando cinco medallones con los bustos de cinco emperadores (Nerón, Vespasiano, Germánico y Adriano, el quinto no ha sido identificado), emblemas, cuernos de la abundancia, conejo, amorcillos y escudo de los soberanos de Nápoles. En la primera hoja, alegoría de la Geometría bifronte (con rostro de dama y el de Euclides) sedente, en la quinta, el autor leyendo su obra. Capitales en oro y colores, orladas las que encabezan los libros; títulos alternando líneas en azul y oro; notas en rojo; figuras geométricas en rojo y negro, huecos dejados por el copista y reclamos cada ocho hojas.

Procedencia:

Biblioteca de Ferrante de Aragón, Biblioteca del Duque de Calabria, «Librería de San Miguel de los Reyes».

El frontispicio de este códice, miniado en el taller de Cola Rabicano, está descrito en el inventario de 1527 (BUV ms. 947) (f. 108r): «Miniato nella prima fazata de oro et azuro e altri colori de uno friso a torno con le arme reale e imprese aragonie, e con la imagine de una donna con una spera in mano figurata per Geometria».

Bibliografía:

«Inventario de robbe della guardarrobe...» (Ferrara, 1527), 196; «Inventario de los libros del Duque de Calabria (A. 1550)», 620; Repullés, «Catálogo de los códices procedentes del Monasterio de San Miguel de los Reyes», 51; Mazzatinti, *Biblioteca dei Re d'Aragona*, 387; Gutiérrez del Caño, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, 320, lám. VII; Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*, 1968; Alcina, *Historia de la Biblioteca de Alfonso V en Nápoles*, 193; De Marinis, *Biblioteca Napoletana*; t. I, p. 148, t. II, p. 35, lám. 42, 43; Kristeller IV, t. II, p. 657(a); Muñoz Viñas, *Ars y Tecne en la miniatura renacentista del sur de Italia...* p. III.5; Cherchi-De Robertis, *Un inventario...*, pp. 232-233, n. 196, G. Toscano, «Los miniaturistas de Corte en la segunda mitad del siglo xv. 1) El taller de Cola y Nardo Rabicano», *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*. p. 396, grab. 21.

Exposiciones:

La biblioteca real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa, 22. *La biblioteca real de Nápoles de Alfonso el Magnánimo al Duque de Calabria, 1442-1550*, 13.





TITO LIVIO

De Secundo Bello Punico: Libri X

Florença, ca. 1480-1490. Cópia atribuída a Piero Strozzi, miniaturas atribuídas a Gerardo di Giovanni di Miniato.

244 h. (32 lín.): vitela, il. ; 367 x 255 mm.

Encuadernación actual (1972), piel sobre tabla, con palmetas en dorado como motivo ornamental.

Universitat de València,

Biblioteca Histórica, Ms. 384. Olim. 763.

Descripción:

En la vuelta del segundo folio en letras capitales doradas sobre fondo azul «In hoc ornatissimo codice continentur Titi Livii Patavini De Secundo Bello Punico. Libri X». Rodeado por dos orlas, en la exterior en la que predomina el tono dorado entre joyas, aparecen dos preciosos camafeos y dos efigies imperiales, el «monte de diamante», la «planta de mijo» y la «sede ardiente»; en los ángulos en dorado sobre azul la «madeja de seda», la peluca de mujer, y la polea. En la orla interior decoración de *candelieri* y joyas, rematadas por la sede ardiente enmarcada por un círculo formado por perlas sostenida por dos ángeles, y un amorcillo a cada lado sujetando un hilo de perlas; en la parte inferior, el escudo del duque de Calabria rodeado por una orla de perlas, y un haz de flechas a cada lado, unidos por una cinta con la leyenda «NO SON TALES AMORES». En el folio tercero una orla rodea el texto, en la que se mezclan las joyas y la decoración de *candelieri*, en la parte inferior el escudo del duque de Calabria, en los ángulos medallones con la peluca de mujer y el haz de flechas. En la capital miniada, un guerrero; capitales miniadas y media orla al comienzo de cada libro, en las que se repiten los motivos ornamentales de la planta de mijo, la cabellera de mujer, la sede ardiente, el monte de diamante, etc. Los «incipit» y «explicit» en capitales doradas. Reclamos cada diez folios. Los folios 1 y 244 en blanco.

Procedencia:

Biblioteca de Alfonso, Duque de Calabria; Biblioteca del Duque de Calabria; «Librería de San Miguel de los Reyes».

Este códice, entre los más ricos y elegantes realizados para la biblioteca de Alfonso, duque de Calabria, es descrito en el inventario de 1527 (BUV ms. 947) (fol. 79v): «Miniato nelle due prime fazate de oro macinato e azuro con uno campo azuro cornizato de verde e oro con littere scripte de sopra, con friso largo a torno con le imprese aragonie e molti altri ornamenti; e all'altra fazata dello incontro è una imagine de uno homo armato con una tabella de sopra de campo violato cornizata de azuro verde e oro macinato, scripta de sopra ditto campo de littere de oro maiusculi Titi Livii Patavini. De Secundo Bello Punico, e con friso a torno largo con le arme aragonie, e finisce: *Claraque cognomina familie fecere*».


Bibliografía:

«Inventario de robbe della guardarrobe...» (Ferrara, 1527), 152; «Inventario de los libros del Duque de Calabria (A. 1550)», 384; Repullés, «Catálogo de los códices procedentes del Monasterio de San Miguel de los Reyes», 198; Mazzatinti, *Biblioteca dei Re d'Aragona*, 526; Gutiérrez del Caño, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, 1314; Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*, 2040, grab. 687-688; Alcina, *Historia de la Biblioteca de Alfonso V en Nápoles*, 125; De Marinis, *Biblioteca Napoletana*, t. II, p. 98-99, lám. 148-150; Pilar Gómez, «Códices miniados», p. 127; Rubio Fernández, *Catálogo de los manuscritos clásicos latinos*, 686; Cherchi-De Robertis, *Un inventario...*, pp. 210-211, n. 152; Alexander, «All'antica», *The Painted Page*, p. 160; G. Toscano, «La colección de Ippolita Sforza y la Biblioteca de Alfonso Duque de Calabria», *La Biblioteca Real de Nápoles...*, p. 259, grab. 9.

Exposiciones:

La corona de Aragón en el Mediterráneo, 330. *La corona d'Aragó*, 179. *The Painted Page*, 76. *La biblioteca real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*, 47. *La biblioteca real de Nápoles de Alfonso el Magnánimo al Duque de Calabria, 1442-1550*, 34.





IN HOC ORNATISSIMO CODICE
CONTINENTUR
TITULI VII PATAVINI
DE SECVNDO
BELLO PVNICO
LIBRI X

TITILIVII PATAVINI DE SECVNDO PELLIPVNICO LIBER PRIMVS INCIPIT



IN PARTE OPERIS MEMPLICET MIHI praefari quod in principio summe totius pro- fecti pleriq. sunt rerum scriptores: bellum ma- xime omnium memorabile: quae unq. gesta sunt me scriptarum quod Hannibale duce Cartha- genenses cum populo regere. istam neq. uali- duos op. bu. uille. uice. se ciuitates gentesq. con- culerunt: arma neq. his ipsis tantum unq. uirum aut robor. fuit. Et haud ignotas belli arte in- ter se: sed experias primo punico coniecebant bello. Et adeo uaria belli fortuna ancepsq. ma- fuit: ut proprios periculis fuerant: qui uicerunt

Odis etiam prope maioribus certant. quibus Romanis indignan- tibus quod uideribus uicti uisito inferant. ma. penit quod super- be auareq. conderent imperitatum uictis esse. fama etiam est: Han- nibalem annorum ferme nouem pueriliter blandientem patri Hamil- carum: ut duceretur in hispaniam. cum perfecto africo bello eo traiectu- rus sacrificaret: alicuius admotum tacidi: sacris iurcurando adadum se cum primus posset: hostem fore populi romani. A. nebant ingen- til spiritus uirum hostia sardiniq. amisse. Nam s. siliam amissio- ri desperatione rerum concessam: s. sardiniam uices motum africe: s. au- de romanorum: s. pendio etiam superimpositis uictis: cepit. His aru- u. curi. ita se africo bello quod fuit sub reuerentem romanam pacem: pe- quing. annos: ita deinde nouem annis in hispania augendo punico im- perio gessit: ut appareret: manus cum. q. quod gereret agitare in an- mo bellum. Et si diuise uictis: Hamilcarem duce. penit. arma italie: illat: res fuisse: qui Hannibali ductu. iurauerunt. Mort. Hamilcaris





TITO LIVIO

[Decades. IV. Italiano]

La quarta deca di Tito Livio Padovano... della guerra macedonica.

Florença, ca. 1475-1478. Cópia atribuída a Antonio Sinibaldi y miniaturas a Mariano del Buono.

356 h. (33 lín.): vitela, il. ; 342 x 236 mm.

Encuadernación actual (1972), piel sobre tabla, con palmetas en dorado como motivo ornamental.

Universitat de València,
Biblioteca Histórica, Ms. 386. Olim. 757.



Descripción:

Hermosa orla compuesta por tres partes diferenciadas: La central formada por un cuadro en cuyo interior se encuentra escrito en letras mayúsculas, en oro «In questo volumen si contiene la Quarta Deca di Tito Livio Padovano historico nobilissimo de la Gverra Macedonica» sobre fondo púrpura; rodeando esta composición se encuentra una orla, sobre fondo azul, formada por una decoración *a candelieri* a izquierda y derecha, interceptada por dos medallones con los retratos de las emperatrices: *Cornelia* y *Gulia Augusta*, en la parte inferior dentro de una corona de laurel, sostenida por dos amorcillos, uno de los lemas de Ferrante, el balcón árabe y la leyenda «Amor mincende et mi struggie»; en la parte superior coronando la composición otros dos amorcillos que sujetan dos guirnaldas de cuentas de coral que salen del escudo real, tipo 15 (De Marinis), y que sostiene la decoración *a candelieri*, anteriormente citada, que descansa sobre la cabeza de dos amorcillos, el de la izquierda de espaldas y el de la derecha de frente; el tercer elemento de esta composición es la orla exterior, formada por una decoración de celosía, interrumpida por siete cuadrados, cuatro con retratos femeninos con las leyendas «Domitia», «Faustina»; «Sabina Adriana» y «Agrepina» y en la

parte inferior con los lemas: «planta de mijo», «libro abiertos», «monte de punta de diamantes» (fol. 6v). En la hoja enfrentada preciosa orla con motivos florales, en cuya parte superior se encuentra el armiño. Y debajo de él una filacteria con la leyenda «Amor mmtiende e struggie» [sic]; en los cuatro ángulos medallones con ciervos; en la parte derecha de la orla dos camafeos, y un personaje con la leyenda «Mario Consulo», en la izquierda, en dorado, otros dos medallones, con dos cabezas masculinas, una mirando hacia la izquierda y otra a la derecha y un zafiro orlado por perlas; la composición se cierra por la parte inferior, con un paisaje, en el que se encuentra el escudo de Ferrante sostenido por cuatro amorcillos, teniendo a cada lado del escudo un cervatillo y un pavo real (fol. 7r). Tiene diez iniciales en oro con una decoración florentina de flores y puntos, una al comienzo de cada una de las décadas; las demás capitales en azul; títulos y epígrafes en rojo. Reclamamos cada diez folios. Están en blanco las hojas 4 y 5; foliación antigua en tinta roja que comienza en las hojas del frontispicio y moderna a lápiz desde principio del manuscrito.

Procedencia:

De la Biblioteca de Ferrante de Aragón; De la Biblioteca del Duque de Calabria; «Librería de San Miguel de los Reyes». *Lit. B. Plu. 2 n. 18.*

Debió ser una obra maravillosa, pues a sus preciosas miniaturas, atribuidas a Mariano del Buono (Garzelli, p. 193), habría que añadirle una magnífica encuadernación que por desgracia no se conserva, y según se describe en el inventario de Ferrara de 1527 era en terciopelo labrado en tres colores, blanco rosa y verde, con tres cierres y cuatro escudos en plata nielada y dorada, y cintas de brocado.



Este códice es uno de los cinco manuscritos que se conservan en la Biblioteca Universitaria de Valencia, de los que tres están en italiano y dos en latín; y está descrito en el inventario de Ferrara de 1527 (Ms. 947 BUJ) (fol. 123-124), de la siguiente manera: «E più la *Quarta Deca* de Tito Livio, vulgare, de volume de foglio bastardo, scripto de littera bastarda antica in carta bergamena. Miniato nelle prime doi fazate de oro brunito e azuro e altri coluri. La prima fazata è tutta miniata de una tavola, in mezo cornigiata, de dentro a campo morello con maiuscole de oro de sopra, e a torno sono frisi e candelieri e imagine, e con le arme aragonie reale; e in l'altra faza è con uno friso a torno con imagini e arme reali aragonie. Comenza: *La inenarrabile providentia de collui il quale de nulla creao tutte le cose*, e in fine dell'opera: *Gli decemviri comandorno supplicatione in due giorni per cagione de sanitate in tutte le corte e intrate gli conciliaboli*. Finis. Coperto de velluto figurato bianco e rosso e verde con 3 chiudende e 4 scuti de argento niillato e indorato con cinti de broccato. Signato: Deca 4. Notata allo imballaturo a foglio partita prima».

Bibliografía:

«Inventario de robbe della guardarrobe...» (Ferrara, 1527), 262; «Inventario de los libros del Duque de Calabria (A. 1550)», 776; Repullés, «Catálogo de los códices procedentes del Monasterio de San Miguel de los Reyes», 197; Mazzatinti, *Biblioteca dei Re d'Aragona*, 525; Gutiérrez del Caño, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, 1317, lám. XVI; Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*, 2043, grab. 693-694; Alcina, *Historia de la Biblioteca de Alfonso V en Nápoles*, 126; De Marinis, *Biblioteca Napoletana*, t. II, p. 101, lám. 157-158; Pilar Gómez, «Códices miniados», p. 126; A. Garzelli, *Miniatura fiorentina*, p. 193, fig. 732; Kristeller IV t. II 651(b); Cherchi-De Robertis, «Un inventario...», pp. 259-260, n. 262; Alexander, «Classical and Humanistic Text», *The Painted Page*, p. 118-119; G. Toscano, «La biblioteca de Ferrante», *La Biblioteca Real de Nápoles...*, p. 227.

Exposiciones:

The Painted Page, 49. *La biblioteca real de Nápoles de Alfonso el Magnánimo al Duque de Calabria 1442-1550*, 19.



Della Libreria di S. Marco del Reale Palazzo.

AMOR MMTI E I EST R V G E

INCOMINCIA LA QVARTA DECA DI TITOLI
VIO PADOVANO DILATINO DA ALTRI FACTA
VOLGARE. & TRACTA DELLA GVERRA MAC
DONICA: PROEMIO DEL VOLGARIZATOR CI



A INEFFABILE PROVIDEN
ta di colui il quale di nulla cre
tutte le cose di terra compuose
el primo huomo: Et in lui spira
anima di uentre: darato di libera
arbitrio & di ragione: Dopo al
quale, nelli mo nacque se non
di lui: Ne fu anima peccata da al
chuno se non da colui che al pri
mo huomo donata lauea, ilquale conferito amore et
doli tutti nequali generati corpi lenfondette. Adunque da
tutto choi facto principio sanza aiebuna diuisione o di na
me fu nel suo cominciamiento laburgana natura choi gen
tile et choi libero produendo lino come laltio. Ma il na
turale ingegno et larite lanatura imitante & lo opere vir
tuose colla dimostatua scientia poi uenuta meritamente
in due diuisione lunica progenie diuidendola ghualto.
Et gli industriosi trattati dagli altri al residuo sopponendo
quali si fussino ne primi secoli tanto agli excellenti quanto
a poxi humili nomi donati credo che appena conosere si
possa pechi presenti. Ma loro effetti considerati allai accon
ciatiente nel presente tempo con loro Signori & Principi
& gli altri seuidori & soggetti se possono credere che fussino.
Aduegna che poi il mondo in quantita di huomini molto
magiori aduersandosi non essendo possibile che tutti prin
cipi fussino ualerosi restando e treramente luoghi diue
si, il titolo & honore della signoria essendo con gli altri insie
me aquella subditio nobili uechiamarono adistractione de
gli altri mini & quali per nome rimane plebei o uero igno





PLINIO EL VIEJO

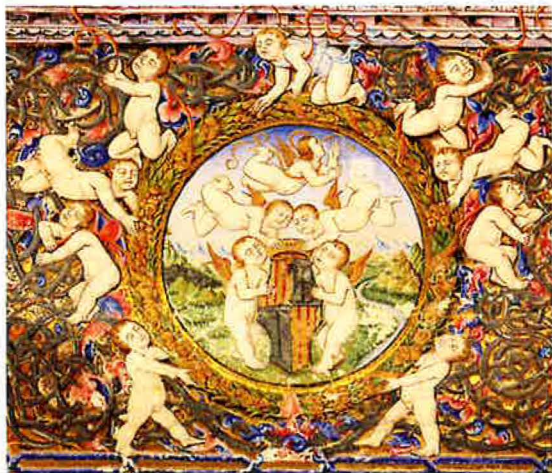
Historia Naturalis

Nápoles, entre 1470-1480 y 1494-1495. Miniado por Cristoforo Majorana y Joan Todeschino.

64 h. (41 fín.) : vitela, il. ; 423 x 278 mm.

Encuadernación del siglo xv restaurada en 1972, piel sobre tabla, que conserva parte de la antigua encuadernación renacentista con hierros en seco, en la que se combinan los *candelieri* con los medallones.

Universitat de València,
Biblioteca Universitaria, Ms. 691. *Olim.* 787.



Descripción:

Ornamentación humanística: Orla en oro y colores adornada con motivos florales entrelazados, amorcillos, animales: un león, un tigre, un oso, dos perros, una cabra, varios patos, un pavo y dos monos, y los emblemas: «el monte de diamantes», «la sede ardiente», «la tela de araña», «el haz de dardos» con el lema «NO SON TALES AMORES», «la cabellera de mujer» y «las cuerdas»; en la parte inferior, en el centro, el escudo de Alfonso, duque de Calabria, sostenido por amorcillos. Está en blanco el espacio para la composición pictórica y para la capital miniada (fol. 1r). El otro motivo ornamental es una orla arquitectónica (fol. 3r) compuesta por un arco de triunfo, del que únicamente está iluminado el ático, coronado por el escudo real de Nápoles sostenido por dos sirenas, y sentados en la cornisa unos amorcillos cantando y tañendo diversos instrumentos musicales, en las pilastras dos figuras; el resto de la decoración está dibujada y sin miniar, dentro del arco se puede apreciar Pegasus y las nueve Musas; en la parte interior una escena en la que se representa a Ferrante y su corte. Se han dejado espacio para las iniciales y los títulos de los diversos libros, las notas marginales en rojo y negro. Los folios 17v y 26v en blanco. Es un ejemplar incompleto y mutilado, entre los folios 8 y 9, 12 y 13, 15 y 16, puede verse que se han cortado algunas hojas.

Procedencia:

Biblioteca de Alfonso, duque de Calabria (fol. 1) y Biblioteca de Ferrante de Aragón (fol. 3), Biblioteca del Duque de Calabria, «Librería de San Miguel de los Reyes».

Este códice llamó la atención del viajero francés Tirán; pues comenta en 1842, en la visita que hace a los archivos y bibliotecas de Valencia, que la miniatura inacabada deja ver la pureza del dibujo y permite hacerse idea del proceso empleado para la realización de las miniaturas.

El primer frontispicio, atribuido por J. G. J. Alexander a Cola Rabicano, presenta, según Genaro Toscano, caracteres más típicos del estilo de Cristoforo Majorana, todavía activo en el taller de Cola Rabicano. Esta obra está próxima a la serie de códices realizados por Majorana, en la década de los ochenta para Alfonso, duque de Calabria.

El segundo frontispicio fue ejecutado probablemente para Ferrante de Aragón, identificado por De Marinis con el personaje sentado en el trono al pie de la página y rodeado por los miembros de su corte. Este frontispicio, considerado por De Marinis como «el documento más interesante» de la Biblioteca Real de Nápoles, fue atribuido a Joan Todeschino por Ruyschaert y Alexander. Este último notaba en la obra rasgos napolitanos en un contexto veneto-padovano. Posteriormente A. De la Mare señalaba la fuerte semejanza con el Maestro del Plinio de Londres.



Debajo de la cornisa, el trabajo del artista se limita al dibujo; a pesar de ello, la alta calidad de ejecución y la autonomía expresiva del dibujo traen a la mente las palabras de Summonte «sulla somma pazienza del pingere» y sobre su dibujo «fermo e vigilante».

Recientemente, Alexander ha propuesto considerar la muerte de Ferrante en 1494, seguida por la invasión de Carlos VIII de Francia, como causa de la interrupción de este frontispicio.

Este códice está descrito en el inventario de 1527 (BUV 947) (f. 110v) de la siguiente manera: «*Plinio De naturali historia*, de volume de foglio reale, scripto de littera antica in carta bergamena. Miniato nella prima faza de oro macinato e azuro, de uno casamento con la imagine de Vespasiano in medaglia e con lo cavallo de Theseo alato, e altre imagine, e con le arme aragonie reale, e miniato a tutti li principî de libri. Comenza de littere maiuscole de oro: *C. Plinii Secundi naturalis historia*, e finisce: *Duxerim Hispaniam quecumque ambitur mari*. Coperto de broccato vecchio con due chiudende de argento indorate de tre pezzi. Signato: Plinio 1^o. Notato allo imballaturo a foglio 67, partita [...]».

Bibliografía:

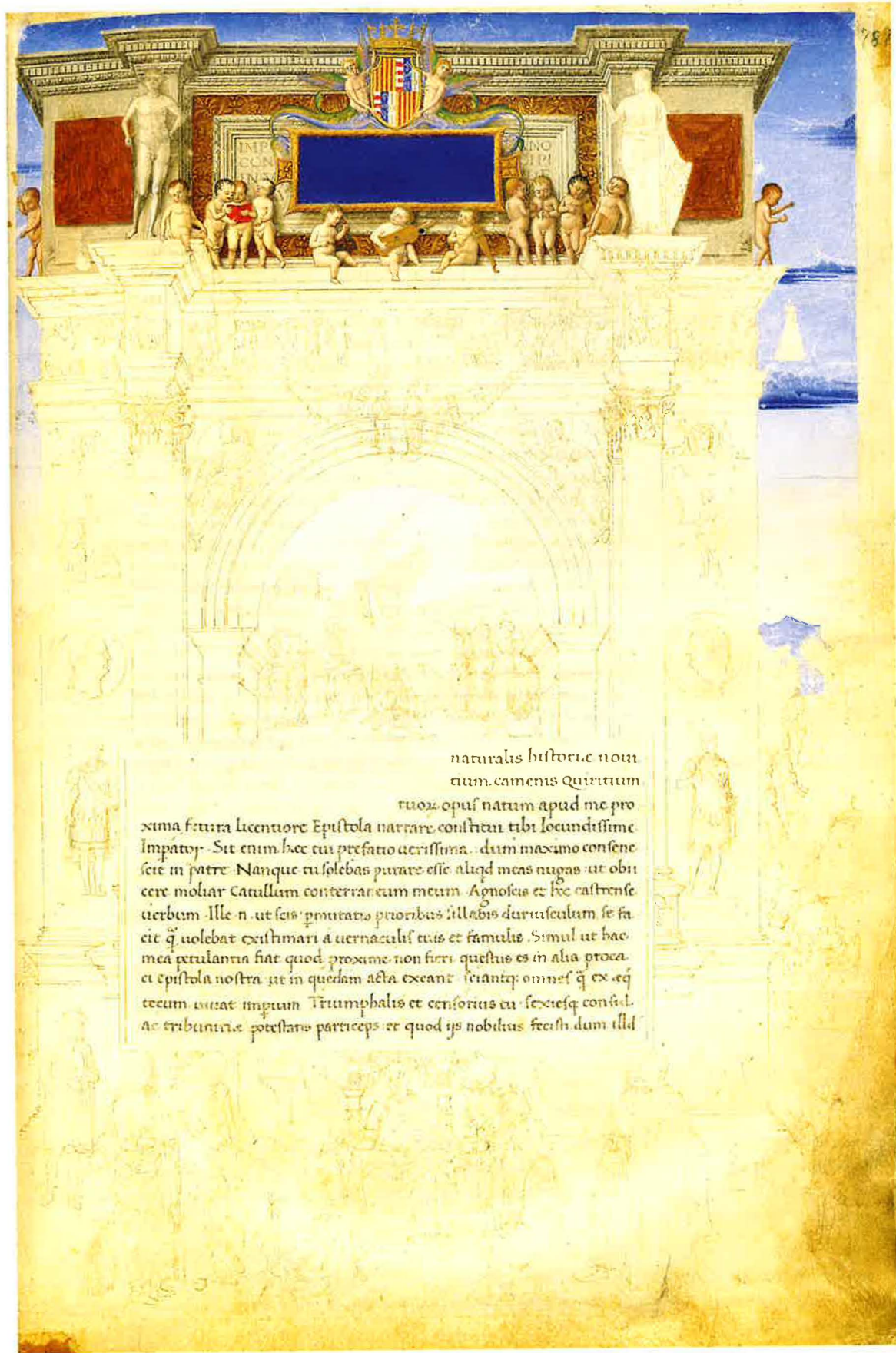
«Inventario de robbe della guardarrobe...» (Ferrara, 1527), 152; «Inventario de los libros del Duque de Calabria (A. 1550)», 387; Repullés, «Catálogo de los códices procedentes del Monasterio de San Miguel de los Reyes», 151; Mazzatinti, *Biblioteca dei re d'Aragona*, 484; Julián Paz, «Los Archivos y las Bibliotecas de Valencia en 1842...», *R.A.B.M.* XVII, 11-12 (1913), p. 368; Gutiérrez del Caño, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, 1803, lám. X; Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*, 2070, grab. 706-708; Alcina, *Historia de la Biblioteca de Alfonso V en Nápoles*, 154; De Marinis, *Biblioteca Napoletana*, t. II, pp. 129-130, 326. lám. 193-194; Alexander, *Notes on some Veneto-Paduan...*, p. 20, n. 36; Ruysschaert, «Minaturistes "Romains" à Naples», *Supplemento*. t. I, pp. 267, 271; Gómez, Pilar, «Códices miniados», p. 137; Rubio Fernández, *Catálogo de los manuscritos clásicos*, 695, p. 569; De la Mare, «The Florentine Scribes of Cardinal Giovanni of Aragon», p. 290, appendix IV, núm 6; Muñoz Viñas, *Ars y Tecne en la miniatura renacentista del sur de Italia*, p. II, 20, p. III.18, tablas, 2, 11; Cherchi-De Robertis, *Un inventario...*, pp. 217-218, n. 165; G. Toscano, *La libreria des rois d'Aragona à Naples*, p. 280, grab. 6; G. Toscano, «Matteo Felice...», p. 109, grab. 39; Alexander, «Illuminators and their Methods of work», pp. 209-211, D'Urso, «Los miniaturistas de Corte en la segunda mitad del siglo XV. 6) Joan Todeschino [Maestro del Plinio de Londres?]», *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*, pp. 467 y 468.

Exposiciones:

La corona de Aragón en el Mediterráneo, 341. *La corona d'Aragó*, 184. *The Painted Page*, 106. *La biblioteca real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*, 54. *La biblioteca real de Nápoles de Alfonso el Magnánimo al Duque de Calabria, 1442-1550*, 38.



Origo gemmarum. De polyeratis tyranni gemma. De pyr-
 rhi Regis. Qui scalptores optimi. Nobilitates scalpture. Quae pri-
 mi Romae dactilo thece. Gemmae in pompeii magni triumpho trans-
 late. Quando primum inuenta Murina. Luxuria circa eam. Na-
 murinoz. Natura chrystalli. Medicinae ex eo. Luxuria in chrystal-
 lo. De succino qui inuenti sunt auctores de eo. Genera succinorum. vi.
 Medicinae ex his. Lygurum medicinae. ii. De Adamante siue Ancite.
 Genera Adamantis. vi. Medicinae. ii. De Smaragdis genera eorum.
 xii. uita eorum. Tanos geminata. Calchosmaragdos. De Berillis.
 Genera eorum. xii. Vita eorum. ix. De opialis. Genera eorum. vii.
 uita eorum et experimenta. De Sardoniis. De Onice. Genera eius.
 De Carbunculis. Genera eorum. uita eorum et experimenta. xii. An-
 thacis. Sandastros siue rancis. siue Santais. Sandaresus. Ly-
 thenis. Genera eius. iii. Calcedonio. Sandra. Genera eius. v. De
 topazio. Genera eius. ii. De Galliana. De prassio. Genera eius. ii.
 Milion. Molochintis. De iaspide. Genera eius. uita eorum. De gra-
 no. Genera eius. i. Saphyrus. Metisus. Genera eius. v. Sacodion.
 Saperus. Parantibus. Haprodires. Elephanton siue Antros. siue pe-
 deros. Hiacyntibus. Genera eius. vii. De chrisolito. De trisselectro.
 L. cacechnos. Genera eius. iii. Melytyrsi xynthi. Pederos siue Age-



naturalis historie nou
tum. camenis Quiritium
tuorum opus natum apud me pro
xima futura licentiore Epistola narrare constitui tibi locundissime
Impator. Sit enim haec tua prefatio uerissima. dum maximo consene
scit in patre. Namque tu solebas putare esse aliqd meas nugas. ut obi
cere moliar Catullam conterraneum meum. Agnoscis et hoc castrense
uerbum. Ille n. ut leis pmutatis prioribus syllabis durusculam se fa
cit q̄ uolebat exulimari a uernaculis tuis et famulis. Simul ut haec
mea petulantia fiat quod proxime non fieri questus es in alia proca
ei epistola nostra. ut in quodam acta exeat. sciantq; omnes q̄ ex aq̄
tecum uicat impium. Triumphalis et censorius tu. sedesq; consil.
Ac tribunariae potestatis particeps. et quod is nobilis fecisti dum illd



QUINTILIANO, MARCO FABIO

De institutione oratoria

Nápoles?, 1482. Copiado por Giovanni Rinaldi Mennio y miniado por el Maestro del Plinio de Londres (Joan Todeschino?).

320 h (31 lín.) ; vitela, il. ; 369 x 252 mm.

Encuadernación siglo XX (1980), piel sobre tabla, con adornos dorados.

Universitat de València, Biblioteca Histórica, Ms. 292. *Olim.* 738.

Descripción:

En el folio segundo, portada con orla de puro estilo renacentista, en la cual se incluyen en la parte superior en un medallón con el nombre del autor y título de la obra, a ambos lados se encuentran joyas, perlas y camafeos, en otros medallones rodeados de una montura de oro, podemos ver ciervos y leones. El escudo real se encuentra en la parte inferior sujeto por tritones y nereidas; capitales, que encabezan los libros, miniadas en oro y colores con temas mitológicos con orlitas, las demás capitales son de menor tamaño. Títulos en rojo, reclamos cada diez hojas, espacios en blanco dejados por el copista para los textos en griego. Falta la primera capital por haber sido cortada, antes de 1876.

En el folio 319: «Illustrissimom et reverendissimo Ioanni Presbitero Cardinali de Aragonia. Ioannes rainaldus Mennius Millesimo Quadragesimo octuagesimo secundo quod bene vortat exscripsit».

Procedencia:

Colección del Cardenal de Aragón; perteneció a las Infantas, Biblioteca del Duque de Calabria; «Librería de San Miguel de los Reyes».

Este códice, realizado en 1482 para el cardenal Juan de Aragón, pasó a su muerte a la colección real, siguiendo después la misma ruta que el resto de los manuscritos, es decir de Ferrara a Valencia.

La suntuosa decoración del frontispicio como obra de Gaspar de Padua, lo mismo que el *Ovidio* de París, hasta que L. Armstrong los incluyó en la producción del Maestro del Plinio de Londres, identificado unas veces con Gaspar, otras con Jacometto Veneziano. El *Quintiliano*, que L. Armstrong había considerado como obra de un seguidor septentrional del artista, ha sido directamente atribuido al Maestro del Plinio de Londres por A. De la Mare.

Los camafeos «a la antigua», las perlas, de dos en dos, unidas a piedras preciosas encastradas, tritones y nereidas inspirados en Mantegna, van acompañadas por medallones al estilo de Ferrara, con animales sobre un fondo de paisaje. No obstante, las figuras alargadas y sobre todo el sabor de las referencias clásicas, fruto de una asimilación de los modelos clásicos, son el signo inequívoco del Maestro del Plinio de Londres.

Por otro lado, según Teresa D'Urso, estos rasgos se pueden confrontar con la producción de Joan Todeschino, a partir de los perfiles en los camafeos, los masculinos barbudos, como el rey David en frontispicio de las *Horas de la Sainte-Chapelle* atribuido a Todeschino por F. Avril, los femeninos peinados «a la antigua» con mucha delicadeza, y semejantes a los camafeos del *Horacio* de Berlín.

MAR
CI FABII QV
INTILIANI DE
INSTITVTIONE
ORATORIA AD
VICTORIVM
LIBER
PRIMVS IN
CIPIT

ad autem oratoriam pertinere. an si fuerit fortitudine. temperantia. ceterisque similibus. ut in ulla possit causa reperiri. sic ex his uincat. ea quoque omnia inueniuntur. duplicandi. dubitabitur ubi cumque. uisum. stulanti. ubi partes oratoris esse. precipi. ro. a. p. sine colligunt. quem ad modum. Larenti. ut aliquid de qua. et. uolata. ut uidem sapientes atque ratione dicendi compo. cidit. deinde se studium atque inerta. fa. n. n. diuisum equide. res uideretur. Nam ut primum lingua. reluctatus. quod aucto. sit. in. eloquenti. e. bonus male. ut. ci. res. ut. ut. lingu. e. cla. habitatur. reliquerunt. Ea uero de. n. n. n. non ignora. ba. uelut. p. e. s. u. inde quidem con. tem. multa. que ad hoc opus. ad. formandos animos. statuenda. s. q. u. p. t. u. e. n. t. diligenti. sine. scripta. posteris. reliquisse. Sed qua ego ex causa. faciliore. mihi. ueniam. me. e. de. p. e. c. a. t. i. o. n. i. s. a. r. b. i. t. a. r. i. b. u. s. h. a. c. a. c. c. e. n. d. e. b. a. n. t. u. r. i. l. l. i. m. a. g. i. s. q. u. o. d. i. n. t. e. r. d. i. u. e. r. s. a. s. e. p. i. n. i. o. n. e. s. p. r. i. o. r. u. m. e. t. q. u. o. d. a. m. e. t. i. a. m. i. n. t. e. r. s. e. c. o. n. t. r. a. r. i. a. s. d. i. f. f. i. c. i. l. i. s. e. s. s. e. t. e. l. e. c. t. i. o. n. e. u. t. i. m. b. i. s. i. n. o. i. n. u. e. n. i. e. n. d. i. n. o. u. a. a. t. c. e. r. t. e. i. u. d. i. c. a. n. d. i. d. e. u. e. t. e. r. i. b. u. s. i. n. i. u. n. g. e. r. e. L. a. b. o. r. e. n. o. n. i. n. i. u. s. t. e. u. i. d. e. r. e. n. t. u. r. Q. u. a. n. t. i. s. a. u. t. e. m. n. o. n. t. a. m. m. e. u. i. n. c. e. r. e. t. p. r. e. s. t. a. n. d. i. q. u. o. d. e. x. i. g. e. b. a. t. u. r. f. i. d. u. t. i. a. q. u. e. n. e. g. a. n. d. i. u. e. r. e. c. u. n. d. i. a. L. a. t. i. u. s. s. e. r. a. m. e. n. a. p. e. r. i. e. n. t. e. m. a. t. e. r. i. a. p. l. u. s. q. u. e. i. m. p. o. n. e. b. a. t. u. r. o. n. e. r. i. s. i. s. p. o. n. t. e. s. u. s. c. e. p. i. s. u. m. u. l. u. t. p. l. e. n. o. n. o. b. s. e. q. u. i. o. d. e. n. e. r. e. r. i. t. a. m. a. n. t. i. u. s. h. o. s. m. e. i. s. i. m. a. l. n. e. u. i. n. g. a. r. e. m. u. a. m. i. n. g. r. e. s. s. i. u. s. a. l. i. e. n. i. s. d. e. n. u. m. u. e. s. t. i. g. i. u. s. i. n. s. i. s. t. e. r. e. m. N. a. m. c. a. e. t. e. r. i. f. e. r. e. q. u. i. a. r. t. e. m. o. r. a. n. d. i. l. i. t. e. r. i. s. t. r. a. d. i. d. e. r. i. t. u. t. a. s. i. u. n. t. e. x. o. r. s. i. q. u. a. s. i. p. e. r. f. e. c. t. i. s. o. m. n. i. a. l. i. o. g. e. n. e. r. e. d. e. t. r. i. n. e. s. u. m. m. a. e. l. o. q. u. e. n. t. i. e. m. a. n. u. m. i. m. p. o. n. e. r. e. n. t. s. i. u. e. c. o. n. t. e. m. n. e. n. t. e. s. t. a. n. q. u. e. p. a. r. u. a.

U. de la libreria de S. Miguel de la Puente.





Más cerca, y no obstante la diferencia de escala, se pueden confrontar las dos figuritas clásicas en los camafeos del pie de página, con las dos cariátidas de la cornisa de la *Historia natural* de Plinio, dibujadas con el mismo cuidado siguiendo los modelos clásicos. Las amplias incrustaciones de joyería, el colorido brillante de los fondos y la grisalla con las nereidas y tritones, son indicativos del nivel artístico de este maestro. A propósito de las orlas con *candelieri* que acompañan las iniciales de los libros del Quintiliano es posible compararlas con las posteriores del *Libro de Horas* de Federico de Aragón, en las que se ve con frecuencia la misma combinación de motivos antiguos que contrastan con el fondo esfumado.

Bibliografía:

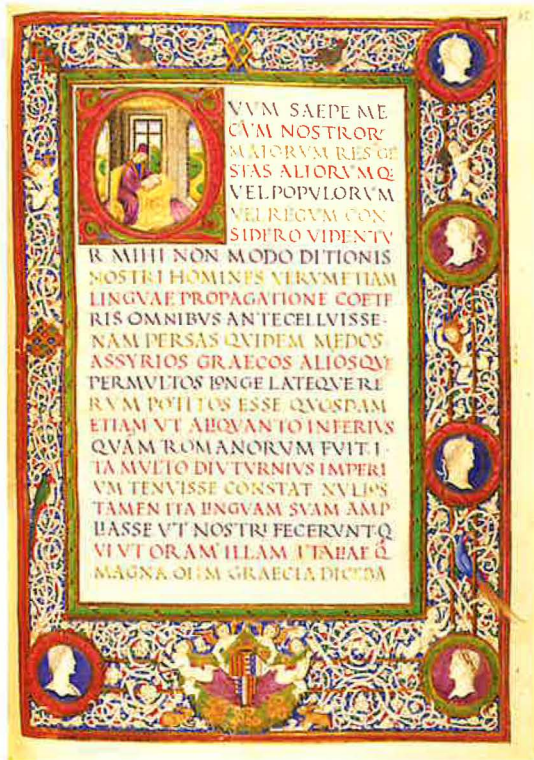
Repullés, «Catálogo de los códices procedentes del Monasterio de San Miguel de los Reyes», 163; Mazzatinti, *Biblioteca dei Re d'Aragona*, 496; Gutiérrez del Caño, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, 1903; Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*, 2080; Alcina, *Historia de la Biblioteca de Alfonso V en Nápoles*, 152; De Marinis, *Biblioteca Napoletana*, t. II, p. 143-144, lám. 214; Ruyschaert, «Minaturistes "Romains" à Naples», *Supplemento I*, p. 267;



Mariani Canova, *La miniatura veneta...*, pp. 66 e 165; Alexander, *Notes on some Veneto-Paduan...*, p. 18; Putaturo Murano, *Miniature napoletane del Rinascimento*, pp. 15, 35, 36; Putaturo Murano, *Ipotesi per Gaspare...*, cit., p. 100; Gómez, Pilar, «Códices miniados», p. 139; De la Mare, «The Florentine Scribes of Cardinal Giovanni of Aragon», p. 250; Kristeller IV, t. II, p. 652(a); Haffner, *Der Bibliothek des Kardinals Giovanni d'Aragona (1456-1485)*, kat. 18, p. 250-259, lám. XIII, XIV(1 y (2.; grab. 25-26; Teresa D'Urso, «Los miniaturistas de Corte en la segunda mitad del siglo XV», 6) Joan Todeschino «[Maestro del Plinio de Londres?]», *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*, pp. 465 y 482.

Exposiciones:

La biblioteca real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa, 36. *La biblioteca real de Nápoles de Alfonso el Magnánimo al Duque de Calabria, 1442-1550*, 27.



VALLA, LORENZO

Liber Elegantiarum

Nápoles, 1473, Copiado por Hipólito de Luna y miniado por Cola Rabicano.

369 h. (1 y 2 col., 24 lín.) : vitela, il. ; 335 x 238 mm.

Encuadernación del siglo xv restaurada en 1976, piel sobre tabla labrada en seco; orlas renacentistas y puntitos dorados.

Universitat de València, Biblioteca Histórica, Ms. 408.

Descripción:

El manuscrito comienza con la tabla (fol. 1-26), en el vuelto del folio 42 el título del primer libro, el folio 43 en blanco y en el 44 vuelto un tondo con la dedicatoria a Giovanni Tortello, en el 45 recto orla miniada con cinco medallones con retratos de emperadores romanos, las notas marginales en mayúsculas, alternan en azul y rojo, así como el comienzo de cada libro. Registros cada ocho hojas.

Expurgado por la Inquisición, según figura en el folio 367 vuelto, el 13 de septiembre de 1613; suponemos que los cortes y los papeles superpuestos en el reverso de los folios 340 y 341 son debidos al mencionado expurgo.

Procedencia:

Biblioteca de Ferrante de Aragón; Biblioteca del Duque de Calabria; «Librería de San Miguel de los Reyes».

El 6 de abril de 1473, Hipólito de Luna recibió un pago «per lo scrivre de xxxiii quinterns de forma bolunyessa que ha scritto de letra antiqa de Alegancies de misser Lorenzo Valle»; y el 30 de octubre del mismo año, Cola Rabicano recibe otro por miniar el frontispicio con el escudo de Ferrante de una obra «intitulat les allegancies per misser Lorenço, per vi letres grans ab codetes ystoriades, per CCCCLXX metres ystoriades de xiques dor et atzur». Estas dos cédulas de la tesorería real, según G. Toscano, hacen referencia seguramente al códice expuesto.

Este códice está descrito en el inventario de 1527 (BUV ms. 947) (f. 84r) de la siguiente manera: «E più le allegancie del ditto Lorenzo Valla, de volume de foglio bastardo, scripto de littera bastarda in carta bergamena. Miniato, nelle prime doi fazate de oro brunito e azuro e altri coluri, de uno tondo con uno festone verde a torno con littere maiuscole de più coluri, comenzano: *Summi oratoris Laurentii*, e allo incontro della fazata è la imagine del ditto Valla con uno friso a torno con le arme aragonie reale, e con 5 medaglie con le imagine di imperatori in colore, de Calcedonio. Comenza: *cum sepe mecum*, e finisce: *Nemo mihi succedendus*, de littere maiuscole.. Coperto de coramo lionato scuro con 4 chiudende de ramo con li cinti de seta verde. Signato: Lorenzo Valla 3. Notato allo imballaturo a foglio 30, partita 6ª.»

Bibliografía:

«Inventario de robbe della guardarrobe...» (Ferrara, 1527), 97; «Inventario de los libros del Duque de Calabria (A. 1550)», 602; Repullés, «Catálogo de los códices procedentes del Monasterio de San Miguel de los Reyes», 127; Mazzatinti, *Biblioteca dei Re d'Aragona*, 460; Gutiérrez del Caño, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, 2368;



Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*. 2111, grab. 725; Alcina, *Historia de la Biblioteca de Alfonso V en Nápoles*, 190; De Marinis, *Biblioteca Napoletana*, t. II, p. 169-170; Gómez, Pilar, «Códices miniados», p. 148; Kristeller IV t. II p. 652(b); Muñoz Viñas, *Ars y Tecne en la miniatura renacentista del sur de Italia*, p. III.24; G. Toscano, *Les rois bibliophiles...*, cit., I, p. 305; Cherchi-De Robertis, *Un inventario...*, cit., pp. 180-181, n. 97; G. Toscano, «Los miniaturistas de Corte en la segunda mitad del siglo XV. I) El taller de Cola y Nardo Rabicano», *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*, p. 392, grab. 11.

Exposiciones:

Manuscrits del Duc de Calàbria, pp. 46, 47, 70, 71. *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*, 16. *La biblioteca real de Nápoles de Alfonso el Magnánimo al Duque de Calabria, 1442-1550*, 10.



VIII. IMPRESOS

Mari Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz

Universitat de València. Biblioteca Histórica

Ascensión Lluch

Universitat de València. Archivo Universitario

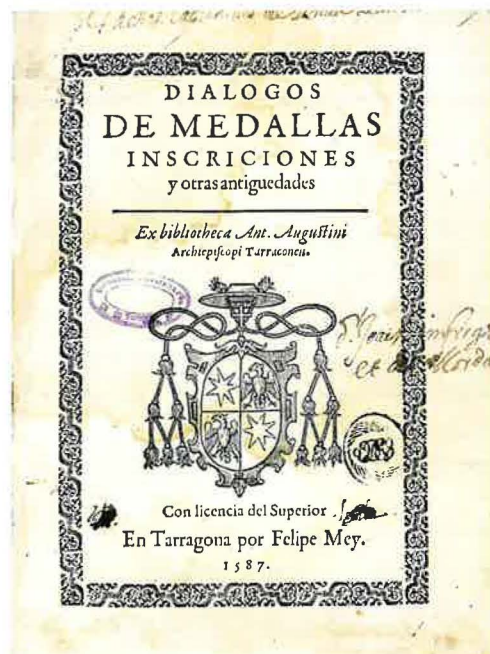
Carmen Rodrigo Zarzosa

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos,

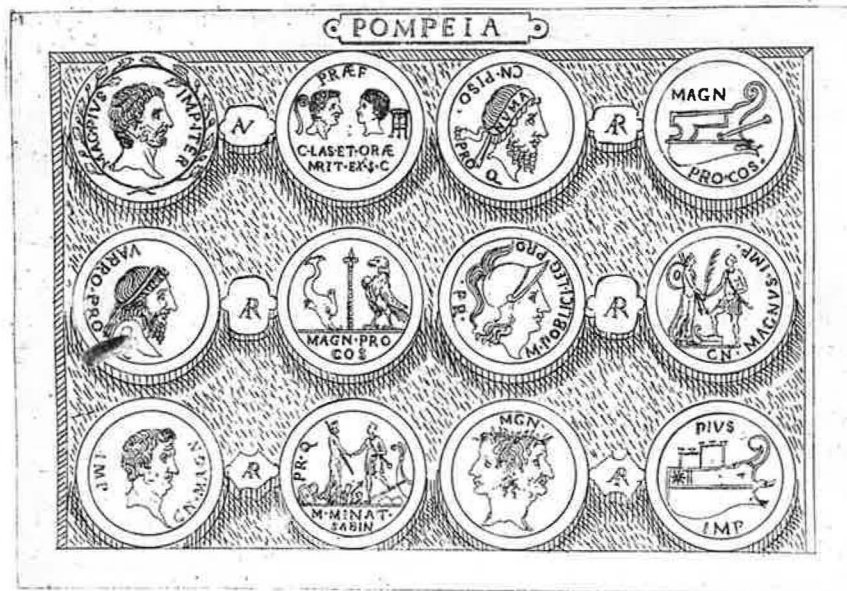
Valencia. Biblioteca

María Pía Catalá

Ayuntamiento de Valencia. Biblioteca Serrano Morales



Antonio Agustín,
*Dialogos de medallas, inscripciones y
otras antiguedades / ex bibliotheca
Ant. Augustini Archiepiscopi Tarracoenis.* Tarragona: por Felipe Mey, 1587
Universitat de València,
Biblioteca Histórica. Sign. Z-8/159



ORSINI, Fulvio

Familiae Romanae que reperiuntur in antiquis numismatibus ab Urbe Condita ad tempora Divi Augusti / ex Bibliotheca Fulvi Ursini ; adiunctis familiis XXX. ex libro Antoni Augustini Ep. Ilerdensis. - Romae : impensis haeredum Francisci Tramezini : apud Iosephum de Angelis, 1577

[8], 296, 293-403, [12] p. : il. ; Fol. (33 cm.) - Marca tipográfica en la portada.

Sign: *2; A-Z6, Aa4-Bb1; Bb-Qq4, Rr8.

El lugar y el impresor constan en el colofón. Portada grabada arquitectónica.

Enc. pergamino.

La obra está compuesta de las siguientes partes: Dedicatoria al cardenal Alejandro Farnesio; *Prefatio in Numismata ad lectorem*.; «Motu proprio» de Gregorio XIII, ... «dat. Roma apud Sanctum Petrum Id. Iulii anno Quinto»; el texto: *Familiae Romanae quae in antiquis numismatibus. Reperiuntur.*; una addenda que contiene: *Numismata ommissa*; Ex libro familiis romanorum. Antonii Augustini Ep. Ilerdensis; *Scriptorum*; y los índices: *Index, quorum loca in hoc libro citantur, emendantur, vel suppletur.*; *Index nominum et rerum quae in hoc libro continentur*; y por último: *Regestum* y colofón.

En esta edición existen varios errores en la paginación, aparte de la repetición de las páginas 293 a la 296.

Universitat de València. Biblioteca Histórica. Sign. Z-5/207

Ediciones:

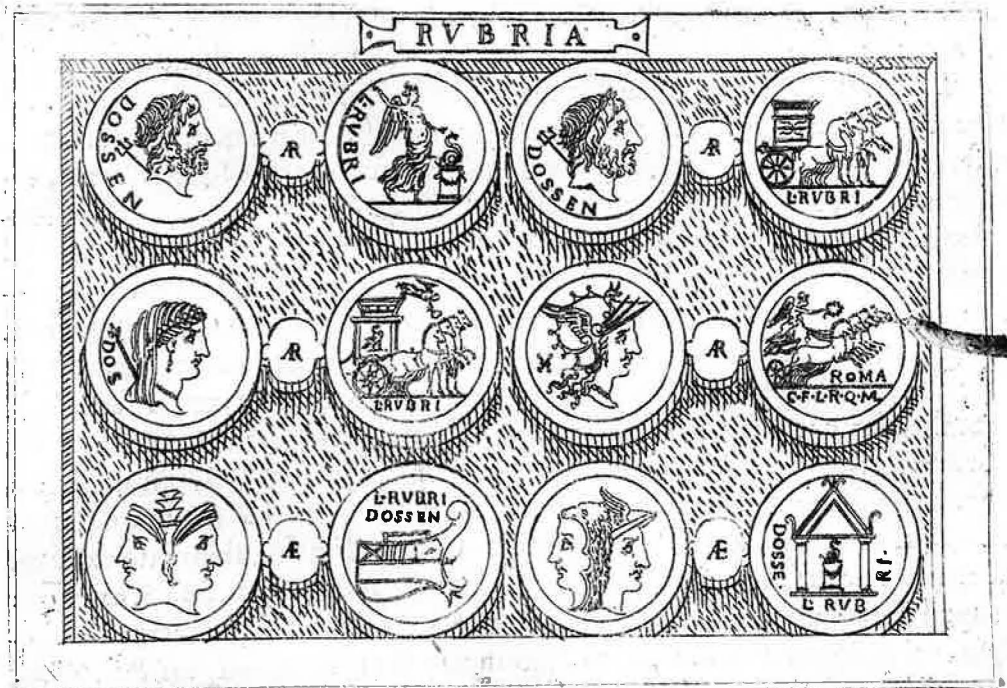
Ed. de Amberes : por Plantino, 1598, en 4º, conteniendo únicamente las 151 láminas diseñadas por Theodorus Gallaeus.

Charles Patin realizó una edición de esta obra, corregida y aumentada, Paris, 1663, en Fol.

Abraham Gorlaeus y Jean-Foi Vaillant continuaron las investigaciones de Orsini sobre las familias romanas que publicaron bajo el título: *Nummi antiqui familiarum Romanarum, perpetuis interpretationibus illustrati*. En Amsterdam, en 1703, en 2 partes, en Fol. En esta obra se encuentra varias medallas sospechosas y la edición está, por otra parte, desfigurada por un gran número de faltas.

Referencias bibliográficas:

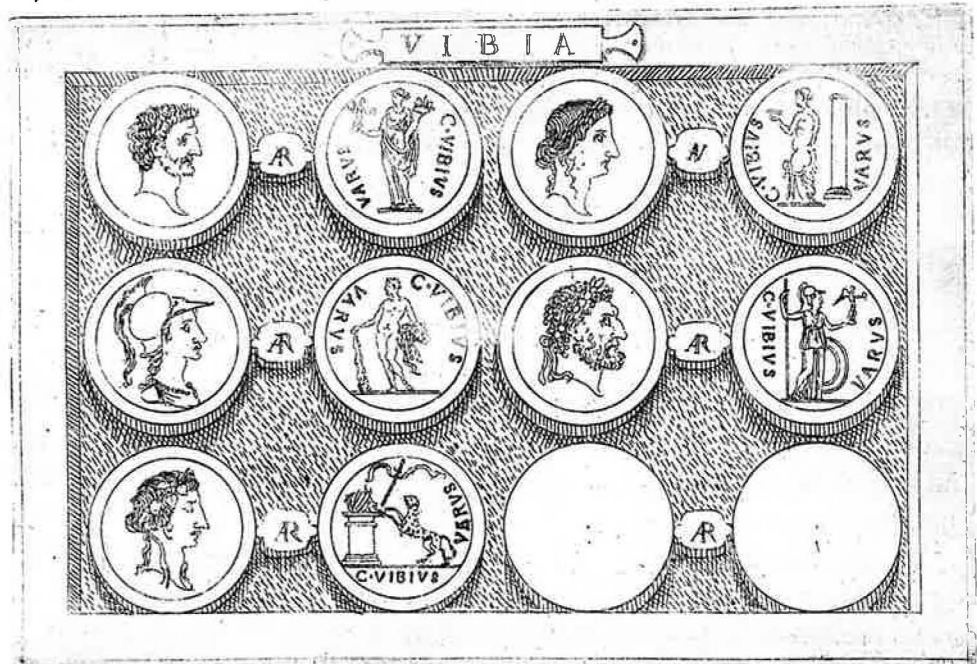
Biographie universelle, p. 2227. Brunet, t. 6, 2ª part., col. 1702, n. 29802 y 29803. *Catalogue... in Cambridge Libraries*, p. 299. Fabricius, pp. 921-922. Gisbert y Ortells, n. 2565; Latassa (ed. de 1798), p. 431. Goldsmith, V. F., pp. 424 y 541. Weiss. *Biographie universelle, ancienne et moderne*, 1822, t. 32., pp. 177-178. Palau, n. 346092.



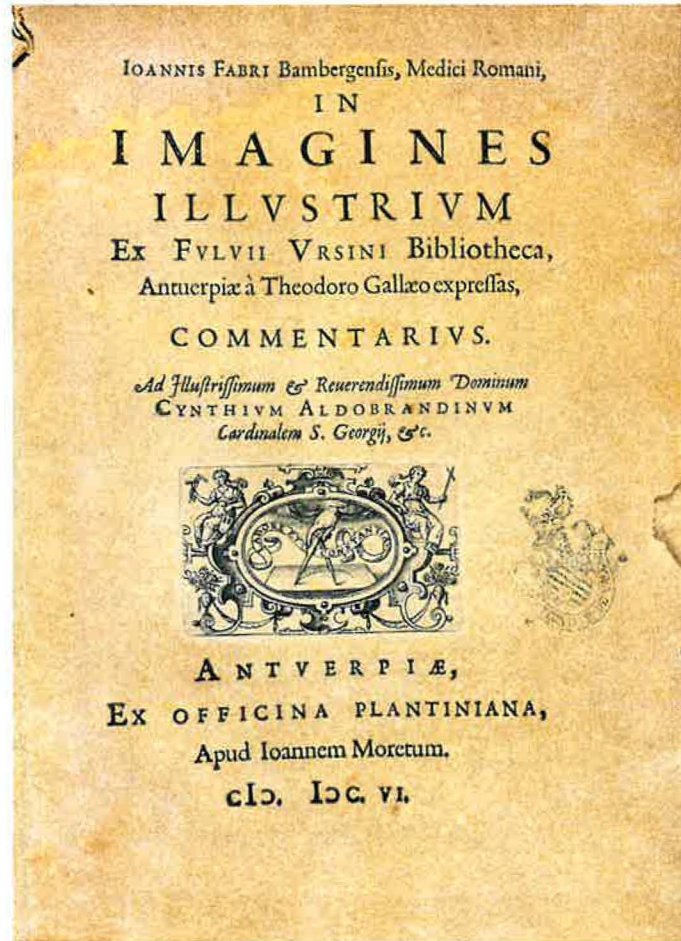
Familiae Romanae...
Rubria

276

FAMILIAE ROMANAE



Familiae Romanae...
Vibia



ORSINI, Fulvio

Illustrium imagines ex antiquis marmoribus, nomismatibus, et gemmis expressæ quæ exstant Romæ, maior pars apud Fulvium Ursinum.../ Theodorus Gallæus delineabat Romæ ex archetypis incidebat Antuerpiæ MDXCIIIX. – Editio altera aliquot imaginibus et l. Fabri ad singulas commentario auctor atque illustrior. – Antuerpiæ: ex officina Plantiniana, 1606

8, [4] p., 151 h. de lám., [2] p. en bl., [2] p., [16] h. de lám., [8], 88, [6] p. ; 4° (23 cm). – 2 partes en 1 v.

El dato de la ed. delante del nombre del grab. – Marca tip. en la 2ª port. y al fin del t. 2º. – La 1ª port. grab. – Grab. calc. – Sign.: A4, B2, []2, *4, A-M4 (la últ. en bl.)

Port. de los Comentarios: Ioannis Fabri... in Imagines Illustrium ex Fulvii Ursini bibliotheca, Antuerpiæ à Theodoro Gallæo expressas Commentarius... – Antuerpiæ : ex officina Plantiniana : apud Ioannem Moretum, 1606.

El Comentario de Faber enc. en primer término.

Appendix ad imagines illustrium ex Fulvii Ursini Bibliotheca, Antuerpiæ a Theodoro Gallo expressas. M.DC.VI.

Procede del legado de «D. Giner de Perellós, Marqués de Dos Aguas».

Enc. perg.-

Universitat de València. Biblioteca Histórica. Sign. Y-23/041

La obra está compuesta por: Dedicatoria del comentario al Cardenal de San Giorgio, Cynthio Aldobrandino; carta dirigida al lector; comentario de Jean Faber de Bamberg sobre las imágenes de personajes ilustres procedentes de la Bibliotheca de Fulvio Orsino; *Index illustrivm per classes digestus.*; y la aprobación fechada el 16 de febrero de 1605. Y por último el apéndice con 17 láminas, «numeradas» alfabéticamente de la A a la R.

Ediciones:

La 1ª ed. de 1569 es citada normalmente bajo el nombre de Achille Statius (Estaço), que la dedicó al cardenal Granvelle. La mayor parte de las láminas recogidas en esta edición aparecen de nuevo en la de 1570, pero las añadidas son de un buril de calidad bastante inferior.

Esta 2ª ed., rara; con el texto impreso en Venecia, fue publicada en Roma por Antonio Lafreri, que había realizado, el año anterior, una edición menos completa, menos crítica y sin texto, pero con grabado a buril mejor, que, por la firmeza de su trazo, recuerda el estilo de las estampas de Marc-Antoine Raimondi.

ARCHELAUS REX.



*Apud Fulvium Ursinum
in numismate argenteo.*

MITHRADATES REX.



*Apud Cardinalem Farnesium
in numismate argenteo.*

PLATO.



*Apud Fulvium Ursinum
in gemma.*

LEANDER HEROS.



*Apud Fulvium Ursinum
in gemma.*

Referencias bibliográficas:

Biographie universelle, p. 2227. Brunet, p. 599, n. 11050. Brunet, t. 5, 2ª part., p. 1019, n. 30407. *Catalogue... in Cambridge Libraries*, p. 299. Fabricius, pp. 921-922.

El autor:

Fulvio Orsini,¹ hijo natural de un comendador de Malta, de la ilustre familia de los Orsini, nació en Roma el 11 de diciembre de 1529. Su padre comenzó su educación, pero por causa de las desavenencias con su amante, les abandonó, y Fulvio tuvo que superar todos los obstáculos surgidos por causa de la pobreza, en la que quedó sumida su madre, para llegar a ser un gran erudito, y filólogo. A los seis años fue admitido entre los clérigos de San Juan de Letrán, siendo protegido por el canónigo Gentilio Delfini, hombre apasionado por las antigüedades, que le proporcionó profesores para que aprendiese griego y latín, y él se encargó personalmente de enseñarle los fundamentos de arqueología; sobrepasando en sabiduría a todos sus maestros. Delfini le destinó al estado eclesiástico y más tarde le pasó su canongía.

La reputación de Fulvio Orsini crecía de día en día, de tal manera, que el cardenal Farnesio le nombró su bibliotecario, y se vio solicitado por todos los sabios y hombres de letras que destacaban por aquel entonces en Roma. Entre sus amigos podemos destacar a Pablo Manuzio, Faërne, Latino-Latini, y Antonio Agustín. La fama hizo que se fijara en él el mismo rey de Polonia, que intentó en 1578 atraerle a sus estados, pero Fulvio no quiso separarse de su madre y permaneció en Roma.

Para poder dedicar más tiempo al estudio, no aceptó ser más que subdiácono y se hizo dispensar de la celebración de la misa y la asistencia al coro; sin embargo conservó sus diversos beneficios. El papa Gregorio XIII le asignó además una pensión de 200 ducados de las rentas del obispado de Aversa.

Orsini empleó su fortuna en la adquisición de cuadros, bronce, medallas, etc., con los que llegó a formar una espléndida colección que legó al cardenal Odoardo Farnesio, nieto de su protector; sus manuscritos los donó a la biblioteca del Vaticano; dejó diversos legados a las diferentes personas que le habían ayudado.

Murió el 18 de mayo de 1600 y fue enterrado en la capilla de Santa Magdalena, que él había hecho construir cerca de San Juan de Letrán.

Tuvo algunos detractores, como Thomasius y Casaubon, que le acusaron de haberse apropiado sin escrúpulos de las investigaciones de algunos filólogos contemporáneos.

¹ En algunos repertorios bibliográficos figura como Ursini, en lugar de Orsini.

Bibliografía:

Biographie universelle, ancienne et moderne... : ouvrage entièrement neuf. - Paris: Michaud Frères, 1811-1853. - 83 v.; t. 32, pp. 177-179.

Biographie universelle ou Dictionnaire historique contenant la nécrologie des hommes célèbres de tous les pays... Dictionnaire historique contenant la nécrologie des hommes célèbres de tous les pays... Paris : Lachevardiere, 1833. - 6 v.; 23 cm.

BRUNET, JACQUES-CHARLES, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres contenant 1º un nouveau dictionnaire bibliographique... 2º une table en forme de catalogue raisonné.* - Paris, Leblanc, 1810-1814. - 4 v.

BRUNET, JACQUES-CHARLES, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres.* - Paris, Lib. Fermin Didot Frères, 1860-1880 - 14 v.

Catalogue of book printed on the continent of Europe, 1501-1600, in Cambridge Libraries / compiled by H. M. Adams. - Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1967. - 2 v. ; 26 cm.

«De Romanorum gentibus et familiis scriptores duo praestantissimi, Antonius Augustinus et Fulvius Ursinus». En: *Thesaurus Antiquitatum romanorum / congestum a Joanne Georgio Graevio. Accesserunt variae & accuratae tabulae aeneae.* Lugduni. Batavorum : Apud Franciscum Halman, Petrum Vandeer A.A., 1698. t. VII, col. 1143-1308. - Fulvio Orsini, col. 1278-1308.

FABRICIUS, I. Albertus, *Bibliographia antiquaria sive introductio in notitiam scriptorum...* - Hamburgi, Apud Ioannem Carolum Bohn, 1760. - 2 v. 4º.

GISBERT TEROL, ANA Y Mª LUTGARDA ORTELLS PÉREZ, *Catálogo de obras impresa en el siglo XVI de la Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València.* - Valencia, 1992.- 2 v.

GOLDSMITH, V. F., *A short title catalogue of French book 1601-1700 in the Library of the British Museum.* - Folkestone and London, Dawsons of Pall Mall, 1973.

LATASSA Y ORTÍN, Felix de, *Bibliotheca antigua de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1500 hasta 1599.* - En Pamplona, en la Oficina de Joaquín de Domingo, 1798.

LATASSA Y ORTÍN, Felix de: *Biblioteca antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa.* Aumentada y refundida en forma de diccionario bibliográfico-Biográfico por Miguel Gómez Uribe. - Zaragoza, Imp. de Calisto Ariño, 1884-1886. 3 v.

PALAU CLAVERIAS, Antonio, *Manual de librero hispanoamericano. Bibliografía general española e hispano-americana...* - 2ª ed. corr. y aum. - Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, 1948-1977.



FRANC. PEREZII BAYERII
 ARCHIDIACONI VALENTINI
 SER. HISP. INFANTVM
 CAROLI III REGIS FILIORVM
 INSTITVTORIS PRIMARII
 DE NVMIS
 HEBRAEO-SAMARITANIS



VALENTIAE EDETANORVM
 EX OFFICINA BENEDICTI MONFORT
 M DCC LXXXI.

PÉREZ BAYER, Francisco

Franc. Perezii Bayerii : Achidiaconi Valentini Ser. Hisp. Infantvm Caroli III Regis Filiorvm Institvtoris Primarii : De Nvmis Hebraeo-Samaritanis

Ed. príncipe.

Valentiae Edetanorvm : Ex Officina Benedicti Monfort, 1781

[4] h., [12], 245, XXI, 12 p, [6] h., 6 h. de lám.: il. grab. calc. ; Fol. (31 cm)

Aguilar Piñal 6. 2495. - Palau 219818.

[*]-***2, A-L14, Mm-Nn2

Antep. grab. aleg.: "R. Ximeno inv., F. Selma inc." - Retr. Carlos III: "Et veteris revocavit artes / Hor. Carm Lib IV/Xv / R. Ximeno inv.", "J. Ballester inc." - Cabeceras, inic., florones, monedas, grab. - Reclamos. - Titul. - Sign. tipogr. - Notas a 2 col. - Caracteres hebreos. - Regalo del autor en 1881. - N° 15 del inv. de 1797.

1. Numismática - Tratados, manuales, etc. - S. XVIII. 2. Monedas hebreas - Tratados - S. XVIII.

Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia. 119 Sign. B.H. 8-3 R. 823



En el tercer cuarto del siglo XVIII es cuando la imprenta logra en España un alto grado de calidad y perfección, debido en parte al progreso alcanzado por el arte del grabado. El apoyo real fue fundamental, y por Real Cédula de 2 de junio de 1778 se confirmaban varias reales órdenes "expedidas y dirigidas al fomento del arte de la imprenta, y del comercio de libros en estos reinos, y se hacen distintas declaraciones en punto a los privilegios que se conceden para las impresiones y reimpressiones de libros". En esa misma fecha otra real cédula prohibía "absolutamente la introducción en estos reinos de todos los libros encuadernados fuera de ellos, a excepción de los que vengan en papel o a la rústica y de las encuadernaciones antiguas de manuscritos".

Las más destacadas imprentas parecieron rivalizar en sacar a la luz ediciones de auténtico lujo, no sólo por sus estampas sino por la especial atención que dispensaron a la tipografía, la composición, el papel y la encuadernación.

Esta obra de Pérez Bayer, junto con la *Historia general de España*, del P. Mariana (1785-1787), es la más perfecta de las que salió de la oficina de Benito Monfort, y se puede comparar con las mejores impresiones de los Ibarra y los Sancha, de la misma época. Benito Monfort contó con los mejores dibujantes y grabadores valencianos del momento, que a la vez trabajaban para las imprentas madrileñas y para la Real Calcografía, que desarrollaba un plan de publicaciones dirigido por la Real Academia de San Fernando, pero al servicio de los deseos de Carlos III.

Precisamente Pérez Bayer había dirigido el libro más perfecto salido de prensas españolas del momento, *La Conjuración de Catilina y la Guerra de Yugurta*, de Salustio, en 1772, patrocinado por el infante D. Gabriel. Pérez Bayer era por esa época director de la Biblioteca de Palacio y preceptor de los infantes. No es de extrañar que Pérez Bayer aglutinase en torno suyo a los artistas valencianos formados en la Real Academia de San Carlos, becarios de la de San Fernando y residentes en la corte, realizando las tareas impuestas por el Rey a través de la Calcografía Real. Entre ellos estaban Manuel Salvador Carmona, López Enguádanos, Vicente Galcerán, Agustín Esteve, José Camarón, José Espinós, Maella, Mariano Brandi, Fernando Selma, Joaquín Fabregat, Joaquín Ballester, José y Rafael Ximeno, Tomás y Luis Planes, todos ellos artistas destacados en la más gloriosas empresas tipográficas de la Ilustración.

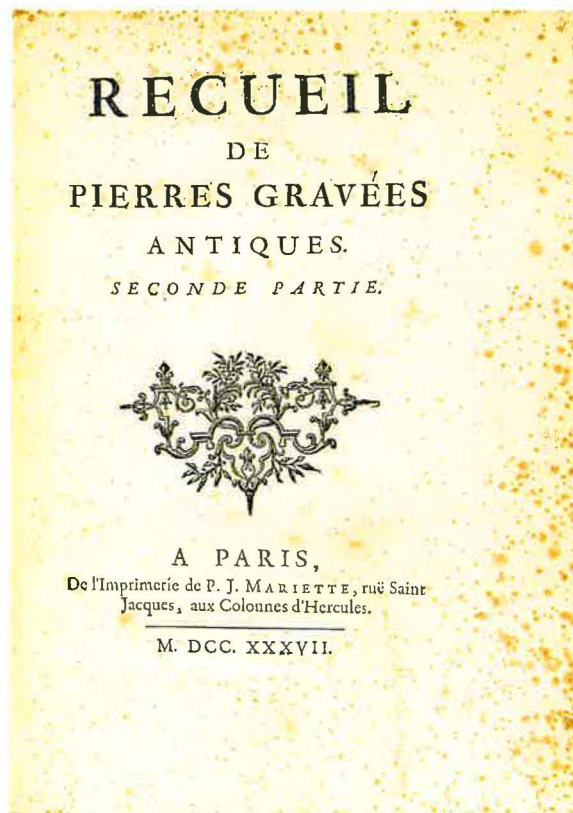
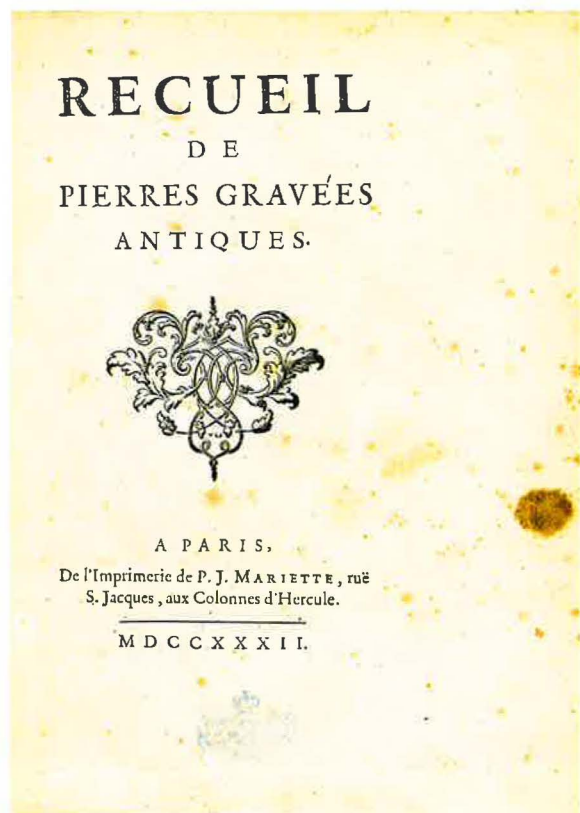
El papel principal lo desempeñó Manuel Monfort, grabador hermano del impresor y enviado de la Real Academia de San Carlos para gestionar sus intereses ante el monarca Carlos III, a través de la Academia de San Fernando, tutora de aquella por expreso deseo real.

Esta edición de la obra de Pérez Bayer es precisamente la edición príncipe o primera. *De Nymis Hebraeo-Samaritanis* se inicia con un frontispicio alegórico firmado por "R. Ximeno, inv." y "F. Selma, inc.", grabado realizado por Fernando Selma al cobre, talla dulce, según acertado dibujo de Rafael Ximeno y Planes. Entre la portada y la dedicatoria aparece un espléndido *Retrato de Carlos III*, firmado por "Raph. Ximeno, inv." y "J. Ballester, inc.". Se trata de un espléndido retrato dibujado por Ximeno y grabado por Joaquín Ballester, en el que aparece el Rey con armadura, manto de armiño, el toisón de oro y el cetro real en la mano derecha. Abajo, la leyenda: "Et veteres revocavit artes" " Hor. Carm. Lib. IV.xv."

Después de la dedicatoria al monarca y del prólogo, comienza el libro con una bella cabecera, consistente en una guirnalda floral entrelazada con cartela de caracteres hebreos, firmada por "Raph. Ximeno, inv." y "M. Brandi, inc.", grabado calcográfico en talla dulce de Mariano Brandi sobre composición de Rafael Ximeno. Una cuidada inicial de la letra "A" comienza el capítulo primero de la obra y un gracioso medallón con *putti* trabajando en la fabricación de monedas sirve de colofón al final del capítulo once. Siguen epístolas entre Pérez Bayer y Carolus Godofredus Woide de Londres y Jacobus Barthelmeus de París, intercambiando consultas sobre numismática.

La encuadernación es de piel de la época, con hierros en caliente de fina greca dorada bordeando las cubiertas, lomo con tejuelo y hierros con medallones y guirnaldas. Las guardas son de seda *moirée* en color azul.

Se trata de un ejemplar de lujo enviado el 8 de junio por Monfort a la Academia, como regalo del autor y con el nº 15 del inventario de 1797.



Recueil de Pierres Gravées Antiques

A Paris : De l'Imprimerie de P. J. Mariette, rue S. Jacques, aux Colonnes d'Hercule, 1732-1737

2 v. (X, 40, [2], Cl h. de lám.; 79, [2], CIV h. de lám.) : il. grab. calc. ; 4° (26 cm)

Brunet 4, 2 29591. - Graesse 6, 49

a4,b,A-E4,F2;A-K4

Segunda parte ed. 1737. - Frontispicios alegóricos grab. "D.G.". - Citas en cursiva. - Notas a pie de página. - Por Michelle Ph. Levesque de Gravelle.

1. Escultura - Bajorrelieves - Repertorios - S. XVIII.

2. Piedras grabadas antiguas - Repertorios - S. XVIII.

3. Epigrafía - Edad antigua - Repertorios - S. XVIII.

I. Levesque de Gravelle, Michelle Ph., aut.

Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 164 Sign. B.H. 9-4

R. 354

Después de una sencilla portada impresa, sigue un prefacio en el que el autor resume la historia del camafeo, estableciendo su origen en los egipcios, y se extiende sobre la belleza de "Estos pequeños trozos sin embargo, no son menos perfectos por estar trabajados difícilmente. Comparables en todo a las mas bellas Estatuas antiguas, tienen además la facilidad de multiplicarse ellos mismos por una infinidad de impresiones...".

La tabla contiene la descripción del contenido de 100 camafeos en 40 páginas, sigue el privilegio real firmado por Luis XIV, y a continuación una bella portada alegórica grabada, presidida por Palas Atenea llevando sus atributos de casco, coraza, lanza, apoyando su mano derecha sobre medallón ovalado con el título de la obra, rodeada de *putti*. Cien láminas bellamente grabadas en cobre siguiendo un meticuloso y preciso dibujo nos ofrecen los cien camafeos descritos en la tabla.

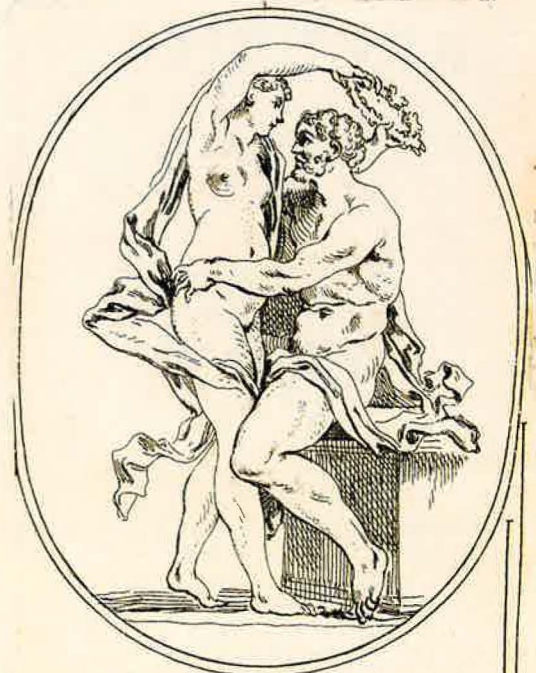
La segunda parte presenta similar portada pero editada en 1738, una advertencia explicando el contenido y el orden establecido en este segundo volumen, que es similar al del anterior y consiste en las *Divinidades, los Semi-dioses y los Héroes, las Bacanales y los Sacrificios*. Sigue la tabla con la descripción de 103 camafeos, y los dibujos en láminas, algunas plegables.

La encuadernación es de la época, en piel con filetes dorados y lomo con nervios y tejuelo. Guardas de pasta valenciana.

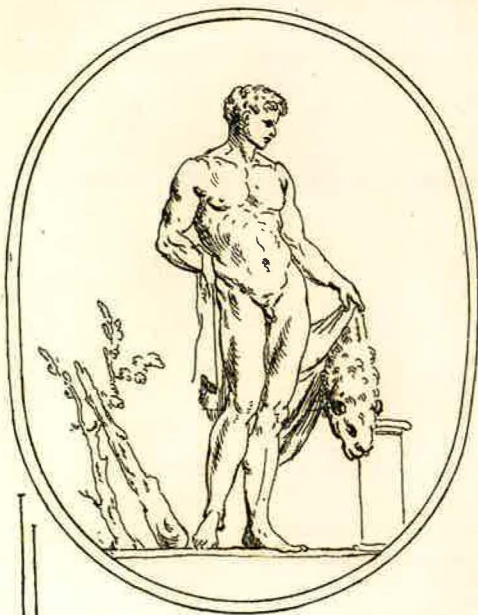
Por todo ello se convierte en un ejemplar de glífica muy interesante para los alumnos de la Real Academia que quisieran aprender este arte.



V



XXXVII



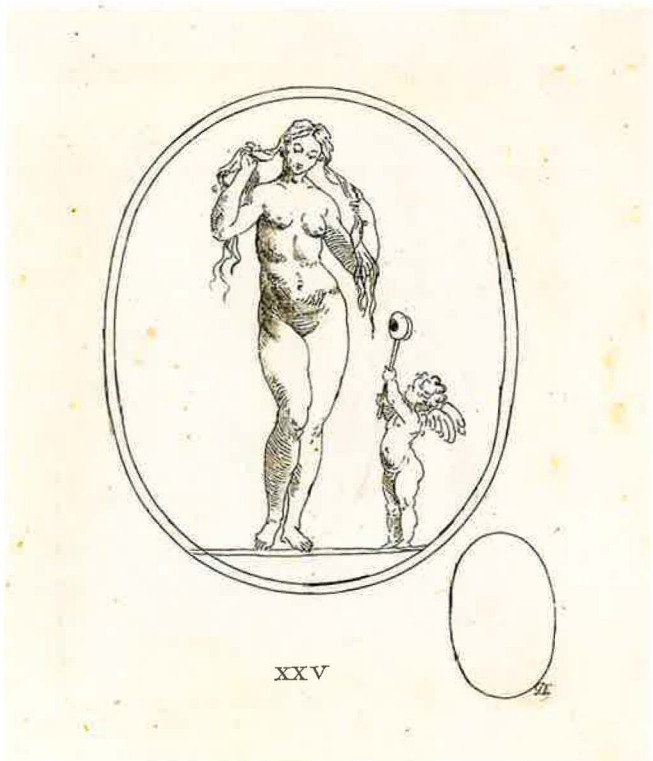
XXXI



XXXII

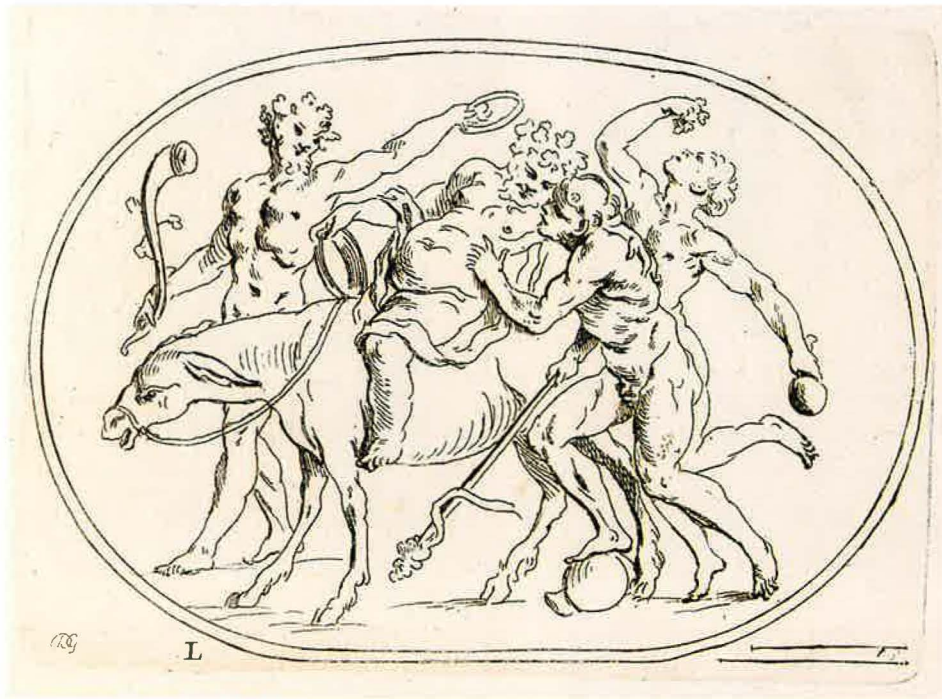
Recueil des pierres gravées...

- v.- Marte dando la mano al amor
- xxxvii.- Hércules coronado por Omphale
- xxxi.- Hércules portando su piel de león
- xxxii.- Hércules y Anteo



Recueil des pierres gravées...

- XLVII.- Las tres Gracias
- LVII.- Ménade báquica, el Dios Priapo y un pequeño fauno
- XXV.- El Dios Pan enseña a Apolo a tocar la flauta
- XXXV.- Venus Anadyomene



Recueil des pierres gravées...

L.- Bacanal

LXIII.- Nereida y caballo marino



ARFE Y VILLAFANE, Juan de

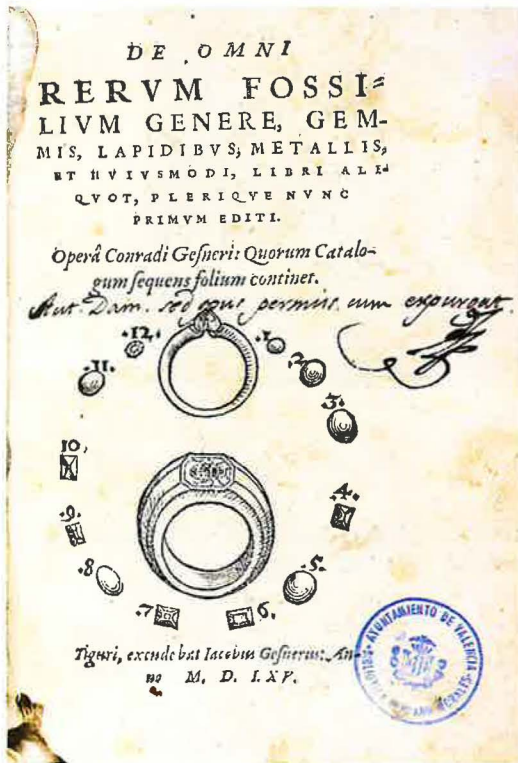
Quilatador de oro, plata y piedras / compuesto per Iuan de Arphe y Villafañe... -En Madrid: Por Antonio Francisco de Zafra... a costa de Doña Maria del Ribero, viuda de Bernardo de Sierra..., 1678.

[16], 408 p. : il. , 4º (20 cm)

Sign.: [calderón] 8, A-Z8, 2A-2B8, 2C4.— En port. grab. xil. con retr. del autor.- Inic. grab.- Grab. xil. intercalados en el texto relativos al mismo..

Enc. ho l.- Ejem. restaurado.

Ayuntamiento de Valencia, Biblioteca Serrano Morales. Sign. A-21//70



GESNER, Konrad

De omni rerum fossilium genere, gommis, lapidibus, metallis et huiusmodi, libri aliquot, plerique nunc primun editi / opera Conradi Gesneri; quorum catalogum sequens folium continet.- Tiguri: excudebat Iacobus Gesnerus, 1565-1566.

I v. (numeración var.): il. ; 8º (17)

Contiene: Catalogus rerum fossilium/lo. Kentmani. Caloularum qui in corpore ac membris hominum innascuntur, genera XII./ per Io. Kentmanum. De Metallicis rebus ac nominibus observationes variae & eruditae / ex schedis Georgii Fabricii. De succino libri duo / authore Severino Goebelio. De Halosantho.../Valerii Cordi. De XII Gemmis, quae erant in veste Aaronis, Liber Graecus, & e regione Latinus, Iola Hierotarantino interprete: cum corollario Conradi Gesneri/ Sancti Patris Epiphani Episcopi Cyprici. De gemmis aliquot, iis praesertim quarum Dinus Ioannes Apostolus in sua Apocalypsi meminit.../ authore Francisco Ruelo.

Reclamos.- Erratas de foliación.- Error en la encuadernación, parte del Catalogus rerum fossilium aparece detrás del Calculorum qui in corpore ac membris hominum...- En port. viñeta xil. ornamental.- Inic. grab.— Grab. xil. intercalados en el texto relativos al mismo.- Todos los opúsculos tienen portada y paginación propia.- En algunas port. An. Ms. "Aut. Dam. sed opus permisit cum expurgat".

Enc. en perg.

Ayuntamiento de Valencia, Biblioteca Serrano Morales. Sign. SM 2195

IOANNIS MACARII
CANONICI ARIENSIS
ABRAXAS,
SEV
APISTOPISTVS;
QVÆ EST ANTIQVARIA
DE GEMMIS BASILIDIANIS
DISQVISITIO
ACCEDIT
ABRAXAS PROTEVS,
SEV MVLTIFORMIS GEMMÆ BASILIDIANÆ
PORTENTOSA VARIETAS;

Exhibita, & Commentario illustrata à IOANNE CHIFLETIO, Canonico Tornacensi, PHILIPPO IV. Regi Catholico, & Serenissimo Principi IOANNE AVSTRIACO à Sacris Oratorij.



ANTVERPIÆ,
EX OFFICINA PLANTINIANA
BALTHASARIS MORETI.
M. DC. LVII.



MACARIUS, Johannes

Abraxas seu apiitopistus: quae est antiquaria de Gemmis Basilidianis disquisitio / Ioannis Macarii; accedit Abraxas Proteus seu Multiformis Gemmae Basilidianae portentosa varietas; exhibita, & Commentario illustrata a Ioanne Chifletio...- Antuerpiae: ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1657.

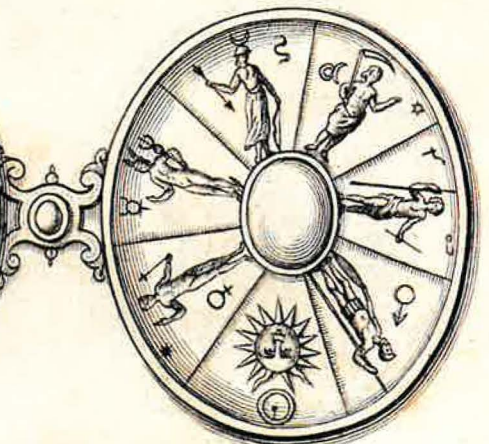
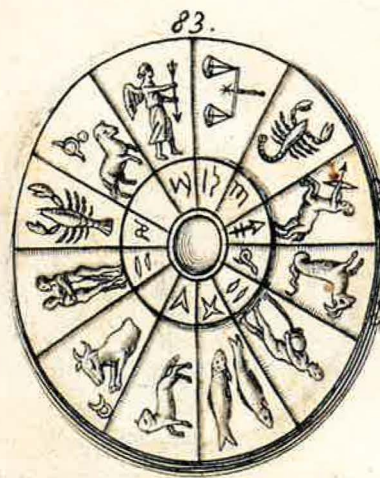
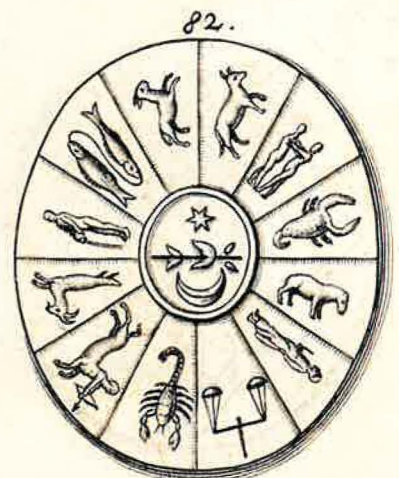
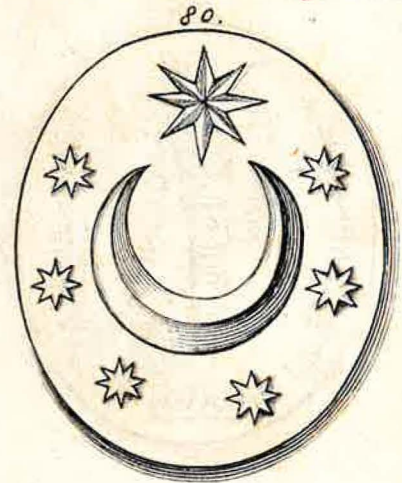
[12], 144, [11] p.: [14] h. de lám.: il. ; 4º (24 cm)

El nombre del autor precede al título.- Port. 2 col.- Esc. tip.- Lám. grab. en cobre.- Inic. grab.

En la h. de guarda an. ms. "Tratado de las piedras preciosas".- Enc. perg.

Ayuntamiento de Valencia. Biblioteca Serrano Morales. Sign. SM 21/95

TABVLA XX.



TABVLA XXVI.

106.



109.



107.



110.



108.



111.



214/4
2

In pari modo lascio a titolo di legato alla Università di Valenza mia Patria, ove ho fatto li miei studi, e sono stato anche Cattedratico, tutti li miei libri, camee, collezione di monete antiche, e moderne, ed oggetti di storia naturale, che si trovavano fra le mie cose ereditarie, ovunque poste, ed esistenti, onde colà si conservi una mia memoria, pregando li Signi Direttori, ed amministratori della detta Università di riceverle, e conservarle in contrasegno di mia stima, e riconoscenza, facendole memoria nei Registri della Università medesima, dichiarando che ogni spesa occorrente, anche per il trasporto fino alla rispettiva destinazione, debba essere a carico della mia Eredità.

Testamento del Sr. D. José Narciso de Aparici otorgado en Roma en 16 de Julio de 1844 ante Antonio Sartory Notario publico del Tribunal del Vicariato de Roma.

Dejo en igual modo a título de legado a la Universidad de Val.ª mi Patria, en donde he seguido mis estudios, i he sido tambien Catedratico, todos mis libros, camafios, colección de monedas antiguas i modernas, i objetos de historia natural, que se encontraran entre mis cosas hereditarias, puestas i existentes en donde quicra que sean, para que se conserve allí una memoria mia, rogando a los Señores Directores i Administradores de dicha Universidad que los reciban i conserven en prueba de mi aprecio i reconocimiento, haciendo de ello memoria en los registros de la misma Universidad, declarando que todo quanto que se ofrezca tambien para el transporte hasta su respectivo destino debe ser de cargo de mi herencia.



"Testamento del Sr. D. José Narciso Aparici otorgado en Roma en 16 de Julio de 1844 ante Antonio Sartory Notario público del Tribunal del Vicariato de Roma". Documento bilingüe, italiano y castellano. Universitat de València, Archivo Universitario

atque iuraret. Ad huiusmodi Baccha-
 laureatus Tunc Civili gradum promo-
 vimus et harum reme promovimus at-
 que in eadem facultate Bacchalaure-
 um creamus tanquam benemeriti-
 tum, valde condignum, et nemine dis-
 crepante est. Actum in praedicta gene-
 rali studiorum Academia Valentina
 die XXII. mensis Junii anno repa-
 rate salutis M.DCCXCII. Testibus An-
 tonio Morena Vedelo et Francisco Cor-
 tina Aguacelo dictae Universitatis Con-
 siliariis Valentiae.

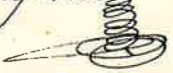
Recepit

Josephus Bayona

Bach. Reyes Universi et singulis has litteras, seu
 D. Joaquin Sanchez publicum hoc Privilegii monumentum
 inspecturis, lectoribus aut auditoribus. Nos
 D. Josephus, Doa et Fabian Presbiteri Sacra-
 Scient. et Sacrao. Canon. Doct. Jud. et
 Examin. Synod. huius Archi-Dia-
 cesis Canon. Sed. Valentiae et. Vices
 perem. et. Salutem a Deo et. Inum
 iotus D. Joacimus Sanchez Arias,
 16

Vbi una nobiscum interfuerunt: Canonr. D. Ioa-
 quimus Legarra: D. Ioannes Baptista Jordá: Dict.
 Benedito: D. Carolus Primo: D. Antonius Catarrý:
 D. Andrea Cuyi: D. Emanuel Lombardet D. Maxia-
 nus Tortosa; sac. theol. Doct. et dictae Philosophiae Fa-
 cultatis Censores dignissimi. Prædictus ergo bac-
 calaurus, coram nobis examinatus probatus est.
 Nobisque advenerunt prædictum baccalaurum
 dignum esse quem ad Magisterii gradum in Phi-
 losophiae Facultate promoveamus, tanquam bene-
 meritum valde condignum et nemine discre-
 pante. Et eum inquam quem hæc omnia re-
 vare et exequi prius spondidisset atque fecisset.
 Ad huiusmodi Magisterii gradum promovi-
 mus, et huiusmodi sive promovemus atque in
 eadem Facultate Magistrum creamus, tan-
 quam benemeritum valde condignum et nemine
 discrepante est. Actum in prædicta generali
 studiorum Academia Valentina die IV Mensis Iu-
 lii, anno M. DCC. LXXXVII. Testibus Antonio
 Morera Fedelo et Francisco Cortina Aguacelo dictæ
 Univ. Valentia.

Accipit.

Josephus Bayona


Mag. en Art.
 D. Ant.º Bakon
 et y Pascual

Iesu Christi Salvatoris nostri, episcopus Gloriosa

Libro de grados,
 especialidad Filosofía
 Aparici Soler, José Narciso
 Lugar de nacimiento: Valencia
 Bachiller: 16.06.1787
 Doctorado: 04.07.1788
 Universitat de València
 Archivo Universitario
 Signa. L.46 F.70r. 70v

IX. Monedas



Denario.
[Anverso y reverso]
Didio Juliano.
Ar. 193.
Núm. inv. UV20/24



Sólido.
Honorio.
Au. Milán. 394-395



Octodracma.
Ptolomeo V Epifanes.
Au. 204-181 a. C.



Áureo.
Domiciano.
Au. Roma. 77-78



Tetradracma.
Filipo II.
Ar. Macedonia,
Amphipolis. 359-336 a. C.
Núm. inv. UV1/4



Áureo.
Plautilla (esposa de
Caracalla). Au. Roma. 211



Tetradracma.
Alejandro/Balas.
Ae. Siria, Antioquía.
150-145 a. C.
Núm. inv. UV1/11



Denario.
Q. Marc. Libo. Ar. Roma.
148 a. C.
Núm. inv. UV2/6



Denario.
Nat. Ar. Roma. 155 a. C.
Núm. inv. UV3/9



Denario.
C. SCR. Ar. Roma.
154 a. C.
Núm. inv. UV2/21



Denario.
M. Baebi. Ar. 137 a. C.
Núm. inv. UV4/17



Aleandría. Antinoos.
Ae. 132 d. C.
Núm. inv. UV2/32



Denario.
CN. GELI. Ar. Roma.
138 a. C.
Núm. inv. UV4/25





Denario.
IMPER. Ar. Norte de Italia.
81 a. C.
Núm. inv. UV5/7



Denario.
Augusto.
Ar. Lugdunum (Lyon).
7-6 a. C.
Núm. inv. UV7/9



Denario.
L. CAESI. Ar. Roma.
112-111 a. C.
Núm. inv. UV5/25



Denario. Tiberio. Ar.
Roma. 14-37.
Núm. inv. UV7/22



Denario.
C. FONT.
Ar. Roma. 114-113 a. C.
Núm. inv. UV5/27



As. Augusto. Ae.
Nemausus. 10-14.
Núm. inv. UV9/29

Sestercio.
Gordiano III y Tranquilina.
Ae. Seleuceia ad
Calycadnum (Cilicia).
241-244.
Núm. inv. UV13/15



Sestercio.
Adriano.
Ae. Roma. 132-134.
Núm. inv. UV17/5



Denario.
Vespasiano.
Ar. Roma. 72-73.
Núm. inv. UV14/6



Denario.
Plotina,
acuñado bajo Trajano.
Ar. Roma. 98-117.
Núm. inv. UV19/7



Denario.
Domiciano.
Ar. Roma. 88.
Núm. inv. UV14/22



Denario.
Marciana,
acuñado bajo Trajano.
Ar. Roma. 98-117.
Núm. inv. UV19/26





Denario.
Faustina II, acuñado bajo
Antonio Pío.
Ar. Roma. 146-160.
Núm. inv. UV20/23



Sestercio.
Julia Mamaea, acuñado bajo
Alejandro.
Ae. Roma. 222-235.
Núm. inv. UV38/2



Sestercio.
Adriano.
Ae. Roma. 132-134.
Núm. inv. UV22/3



Antoniniano. Salonina.
Vellón. Roma. 253-260.
Núm. inv. UV51/4



Denario.
Julia Domna, acuñado bajo
Caracalla.
Ar. Roma. 196-211.
Núm. inv. UV35/25



Antoniniano.
Póstumo.
Vellón.
Ceca gala. 260-269.
Núm. inv. UV52/8



Análisis Gemológico

Análisis gemológico de los camafeos y entalles de la colección universitaria

Abreviaciones:

Fr. Fractura IR Índice de refracción

Luis Ochando y Rosa Moreno

1500	HORUS HALCON
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1500	
Color	Negro
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	1.55 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	11.79 x 10.52 x 2.82 mm
Examen al microscopio	Con luz transmitida se aprecia un bandeado translúcido
Observaciones	La superficie del entalle está rayada por el uso
Identificación	Calcedonia negra

1501	HELIOSERAPIS
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1501	
Color	Marrón rojizo
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	Concoidea
IR	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No presenta
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	13.32 x 10.32 x 2.60 mm
Examen al microscopio	Sin inclusiones
Observaciones	Dos fracturas. Deteriorada en la superficie de contacto.
Identificación	Jaspe

1502	PERSONAJE BAQUICO
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1502	
Color	Violeta
Transparencia	Transparente
Talla	Redonda
Lustre	De vítreo a céreo
Fr.	Concoidea
IR	= 1.550; = 1.559
Birrefringencia	0.009
Tipo de cristal	Uniaxial positivo
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	14.85-15.01 x 4.02 mm
Examen al microscopio	Coloración zonal. Inclusiones bifásicas líquido-gas. Aguas de goethita roja. Cristales negativos bifásicos. Velos de inclusiones líquidas de muy pequeño tamaño.
Observaciones	Deteriorada por el uso
Identificación	Amatista

1503	HÉRCULES
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1503	
Color	Verde
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	De céreo a vítreo
Fr.	No presenta
IR	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinado
Peso específico	No determinado
Espectro de absorción	Absorción total del violeta y del amarillo. Línea fina en el naranja y absorción del principio del rojo.
Fluorescencia	Inerte
Medidas	11.32 x 8.57 x 2.04 mm
Examen al microscopio	Inclusiones negras y de color pardo, repartidas por toda la masa de la gema
Observaciones	Se observa de color rojo a través del filtro de Chelsea
Identificación	Calcedonia crómica
No se ha podido identificar si el color es natural o teñido.	

1504	HÉRCULES
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1504	
Color	Violáceo
Transparencia	Transparente
Talla	Oval
Lustre	Vítreo a céreo
Fr.	No presenta
IR	1.54 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	12.62 x 10.72 x 4.78 mm
Examen al microscopio	Coloración zonal. Inclusiones líquidas. Cristales de pirita. Inclusiones aciculares de rutilo dorado y goethita roja. Asociaciones de goethita dorada en "escobas".
Observaciones	Desgastada en superficie por uso
Identificación	Amatista

1505	CAPRICORNIO
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1505	
Color	Verde con motitas rojas
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	1.53 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	14.45 x 12.19 x 3.15 mm
Examen al microscopio	Se observan las concentraciones de óxidos de hierro de color rojo y amarillo
Observaciones	--
Identificación	Jaspe heliotropo

1506	RETRATO MASCULINO [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1506
Color	Anaranjado
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo a céreo
Fr.	Concoidea
IR	= 1.543; = 1.550
Birrefringencia	0.007
Tipo de cristal	Uniaxial positivo
Peso	6.37 quilates
Peso específico	2.59
Espectro de absorción	Absorbe parcialmente el verde y totalmente el azul y violeta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	18.09 x 15.74 x 2.94 mm
Examen al microscopio	oloración típica de la cornalina producido por multitud de partículas de óxidos de hierro (probablemente hematites). Mayores concentraciones producen un bandeo que se aprecia al trasluz.
Observaciones	--
Identificación	Cornalina

1507	BUSTO DE ESCULAPIO [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1507
Color	Anaranjado
Transparencia	Semitransparente a transparente según zonas
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	No presenta
IR	= 1.549; = 1.553
Birrefringencia	0.004
Tipo de cristal	Uniaxial positivo
Peso	2.62
Peso específico	17.00 quilates
Espectro de absorción	--
Fluorescencia	Inerte
Medidas	27.01 x 22.22 x 3.74 mm
Examen al microscopio	Al trasluz existen zonas de mayor concentración de color, produciendo un bandeo difuso
Observaciones	Muy buena conservación
Identificación	Cornalina

1508	CABRIO RAMPANTE SOBRE UNA PALMA [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1508
Color	Anaranjado-blanco-blanco céreo
Transparencia	De translúcido a opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	Concoidea
IR	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorción del azul y violeta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	11.76 x 9.28 x 5.66 mm
Examen al microscopio	Depósitos de óxidos de color negro y anaranjado, de formas redondeadas o en fisuras y bandas.
Observaciones	Muy desgastada
Identificación	Sardónice

1509	AGUILA IMPERIAL [Anillo] Núm. inv.: UV/1509
Anillo de oro con entalle	

1510	TYCHE-FORTUNA [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1510
Color	Rojo anaranjado
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	De vítreo a céreo
Fr.	Granular
IR	1.54 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorbe el azul y el violeta, y transmite parte del verde
Fluorescencia	Inerte
Medidas	17.06 x 13.14 x 4.33 mm
Examen al microscopio	Inclusiones de óxidos de manganeso de color negro en formaciones similares a las dendríticas
Observaciones	Rayado en la base del mineral
Identificación	Cornalina

1511	METHE [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1511
Color	Violeta
Transparencia	Semitransparente
Talla	Oval
Lustre	Vítreo y céreo en la zona de mayor desgaste
Fr.	No presenta
IR	= 1.550; = 1.559
Birrefringencia	0.009
Tipo de cristal	uniaxial positivo
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	14.60 x 10.20 x 5.33 mm
Examen al microscopio	Coloración zonal. Velos de inclusiones líquidas. Fractura rizada o piel de cebra.
Observaciones	superficie muy desgastada
Identificación	Amatista

1512	FORTUNA SENTADA SOBRE EL TIMON [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1512
Color	Anaranjado
Transparencia	Transparente
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	= 1.540; = 1.545
Birrefringencia	0.005
Tipo de cristal	Uniaxial positivo
Peso	1.66 quilates
Peso específico	2.57
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	11.00 x 9.13 x 1.78 mm
Examen al microscopio	Bandas muy difusas de mayor concentración de color
Observaciones	Ligeramente rayada
Identificación	Cornalina

1513	ESCENA DE PESCA [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1513
Color	Rojo apagado
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	1.54 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	2.30 quilates
Peso específico	2.59
Espectro de absorción	no presenta
Fluorescencia	inerte
Medidas	12.95 x 10.65 x 2.02 mm
Examen al microscopio	la coloración está causada por la presencia de óxidos distribuidos en concentraciones puntuales de color rojo
Observaciones	ligeramente rayada
Identificación	Jaspe rojo

1514	EROS CON BIGA [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1514
Color	Anaranjado
Transparencia	Transparente
Talla	Oval
Lustre	Vítreo a céreo
Fr.	No presenta
IR	= 1.540; = 1.543
Birrefringencia	0.003
Tipo de cristal	uniaxial positivo
Peso	11.09 quilates
Peso específico	2.60
Espectro de absorción	--
Fluorescencia	inerte
Medidas	22.09 x 18.70 x 3.06 mm
Examen al microscopio	En campo claro existen bandas del mismo color en diferentes intensidades
Observaciones	rayado en superficie
Identificación	Cornalina

1515 HIGEA	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1515	
Color	Anaranjado
Transparencia	Transparente
Talla	Almohadilla rectangular
Lustre	Vítreo
Fr.	concoidea
IR	1.54 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Transmite parte del verde y absorbe débilmente el azul y violeta
Fluorescencia	inerte
Medidas	11.87 x 8.05 x 3.58 mm
Examen al microscopio	Concentraciones puntuales de hematites que proporcionan el color anaranjado y rojizo del ejemplar
Observaciones	Presenta una pequeña fractura en uno de los laterales
Identificación	Cornalina

1516 HIPOCAMPO	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1505	
Color	Verde intenso
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	De céreo a vítreo
Fr.	No presenta
IR	De 1.53 a 1.55 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Doblete en el rojo
Fluorescencia	Inerte
Medidas	9.21 x 6.90 x 3.65 mm
Examen al microscopio	Inclusiones de color negro y pardo, de gran tamaño, distribuidas a lo largo del mineral. Posiblemente de óxido de manganeso.
Observaciones	Se observa de color rojo al ser examinada al filtro de Chelsea
Identificación	Calcedonia crómica o crisoprasa No se ha podido identificar si el color es natural o teñido.

1517 AFRODITA AGACHADA	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1517	
Color	Verde
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	1.48 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Líneas finas en la región del rojo y absorción del violeta. Posiblemente debido al cromo.
Fluorescencia	Inerte
Medidas	9.52 x 7.63 x 3.84 mm
Examen al microscopio	Masas translúcidas de color verdoso y pardo. Depósitos de óxidos pardos y negros.
Observaciones	observado al filtro de Chelsea se aprecia de color rojo
Identificación	Calcedonia crómica o crisoprasa No se ha podido identificar si el color es natural o teñido.

1518 PAN Y MACHO CABRIO	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1518	
Color	Anaranjado
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	Concoidea
IR	1.53 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorción total del azul y violeta y parcial del verde
Fluorescencia	Inerte
Medidas	9.29 x 7.35 x 3.84 mm
Examen al microscopio	Inclusiones dendríticas de óxido
Observaciones	Muy deteriorada por el uso
Identificación	Cornalina

1519 ESCENA PASTORIL	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1519	
Color	Anaranjado rojizo
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	De vítreo a céreo
Fr.	No presenta
IR	1.54 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorbe gran parte del verde y todo el azul y violeta. Se aprecia débilmente.
Fluorescencia	Inerte
Medidas	9.59 x 6.50 x 2.73 mm
Examen al microscopio	Plano interno con gran concentración de color
Observaciones	--
Identificación	Cornalina

1520 ATLETA CON DISCO	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1520	
Color	Pardo-azulado-pardo oscuro
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	1.55
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	--
Fluorescencia	Inerte
Medidas	19.10 x 15.40 x 4.65 mm
Examen al microscopio	Sin inclusiones
Observaciones	Rayado en superficie
Identificación	Sardónice

1521 DEXTRARUM IUNCTIO	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1521	
Color	Blanco azulado - negro
Transparencia	Translúcido a semitranslúcido
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	--
Fluorescencia	Inerte
Medidas	12.59 x 10.05 x 2.47 mm
Examen al microscopio	La capa superior de color blanco azulado está formada por concreciones de calcedonia de este color
Observaciones	Nicolo
Identificación	Ónice

1522 DIONISOS Y ARIADNA	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1522	
Color	Anaranjado
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	1.53 a 1.54
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	--
Fluorescencia	Inerte
Medidas	16.58 x 12.67 x 4.20 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	Deteriorada en superficie y con muy poco lustre
Identificación	Cornalina

1523 BUSTO DE ATENEA	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1523	
Color	Rojo anaranjado
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo en la zona pulida y céreo en el grabado
Fr.	Concoidea
IR:	= 1.538; = 1.542
Birrefringencia	0.006
Tipo de cristal	Uniaxial negativo
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorción total del azul y violeta, y parcialmente del verde. Débil.
Fluorescencia	Inerte
Medidas	0.85 x 7.41 x 2.85 mm
Examen al microscopio	Presenta dos fisuras internas que atraviesan la mitad del entalle
Observaciones	en la parte inferior derecha e izquierda hay un hueco y una depresión que están cubiertas por una sustancia rojiza, posiblemente para disimular los defectos del ejemplar
Identificación	Cornalina

1524 ZEUS DE PIE CON CETRO Y ÁGUILA [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1524	
Color	Gris pardo
Transparencia	Transparente
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	Concoidea
IR	1.54 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	A ultravioleta de onda larga su color es lechoso
Medidas	13.08 x 9.56 x 2.90 mm
Examen al microscopio	Inclusiones cristalinas romboédricas de calcita
Observaciones	Gran fractura en la parte inferior del entalle
Identificación	Calcedonia

1525 VICTORIA ALADA [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1525	
Color	Verde oscuro
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorción del principio del rojo, amarillo, violeta y líneas finas en el rojo
Fluorescencia	Inerte
Medidas	13.76 x 10.41 x 3.65 mm
Examen al microscopio	Restos de óxidos anaranjados con formas de velos arborescentes. Pirlita limonitizada.
Observaciones	Al filtro de Chelsea se observa de color rojo
Identificación	Calcedonia crómica
	No se ha podido identificar si el color es natural o teñido.

1526 MARS VICTOR [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1526	
Color	Rojo anaranjado
Transparencia	Semitransparente
Talla	Oval
Lustre	Vítreo a céreo
Fr.	Concoidea
IR	1.53
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Asorbe el azul, el violeta y parte de la región del verde
Fluorescencia	Verdosa con luz ultravioleta de onda corta. Débil.
Medidas	17.90 x 12.04 x 3.60 mm
Examen al microscopio	Sin inclusiones
Observaciones	--
Identificación	Cornalina

1527 ZEUS BARBADO ENTRONIZADO [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1527	
Color	Blanco azulado
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	1.53
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable por montura
Peso específico	No determinable por montura
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Amarillenta a onda larga. Débil.
IR	Inerte a onda corta.
Medidas	11.80 x 10.53 x 6.06 mm
Examen al microscopio	Inclusiones "tipo cristalinas" de color pardo
Observaciones	--
Identificación	Calcedonia

1528 VICTORIA ALADA [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1528	
Color	Verde intenso
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	No presenta
IR	1.53 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorción del principio del rojo, línea fina en el rojo y absorción del naranja, amarillo y gran parte del violeta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	15.06 x 10.52 x 2.59 mm
Examen al microscopio	Inclusiones de color negro y pardo, posiblemente óxidos. Color distribuido a manchas.
Observaciones	Se observa de color rojo al ser examinada al filtro de Chelsea
Identificación	Calcedonia crómica
	No se ha podido identificar si el color es natural o teñido.

1529 RETRATO MASCULINO [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1529	
Color	Anaranjado
Transparencia	De transparente a translúcido
Talla	Redonda
Lustre	Vítreo, y céreo en el grabado
Fr.	Concoidea
IR	= 1.539; = 1.542
Birrefringencia	0.003
Tipo de cristal	Uniaxial negativo
Peso	4.41 quilates
Peso específico	2.59
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	17.40-17.45 x 1.96 mm
Examen al microscopio	Pigmentación en forma de puntitos de color rojo, visibles a la lupa que causan las diferentes bandas. La coloración está producida por óxidos de hierro en la variedad de hematites.
Observaciones	--
Identificación	Cornalina

1530 ZEUS DE PIE [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1530	
Color	Violeta
Transparencia	Transparente a semitransparente
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
IR	1.54 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	10.57 x 8.44 x 4.29 mm
Examen al microscopio	Velos de inclusiones bifásicas (líquido-gas) con formas típicas. Agujas de goethita en patas de escarabajo muy sencillas. Coloración zonal característica.
Observaciones	--
Identificación	Amatista

1531 VICTORIA ALADA [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1531	
Color	Anaranjado
Transparencia	Semitransparente a translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo a céreo
Fr.	No presenta
IR	1.53 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorción parcial del verde, y total del azul y violeta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	13.09 x 10.40 x 3.29 mm
Examen al microscopio	Coloración anaranjada producida por partículas microscópicas de óxido de hierro en la variedad de hematites.
Observaciones	--
Identificación	Cornalina

1532 GRYLLOS [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1532	
Color	Anaranjado
Transparencia	De semitransparente a translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	Concoidea
IR	= 1.548; = 1.550
Birrefringencia	0.002
Tipo de cristal	Uniaxial positivo
Peso	6.62 quilates
Peso específico	2.60
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	16.26 x 14.84 x 3.31 mm
Examen al microscopio	Inclusiones dendríticas de óxidos en el centro y en los laterales. Bandas de color de diferente intensidad.
Observaciones	--
Identificación	Cornalina

1533 ANGUIPEDES ALECTOROCEFALO	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1533	
Color	Verde oscuro moteado en rojo
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	Concoidea y granular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	13.80 x 11.40 x 2.35 mm
Examen al microscopio	Depósitos de óxidos de hierro con formas redondeadas que proporcionan el moteado en rojo
Observaciones	La montura del entalle posee una forma especial para enmascarar una rotura del ejemplar
Identificación	Jaspe heliotropo

1534 FLORA ENTRONIZADA	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1534	
Color	Rojo oscuro moteado en azulado
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	Concoidea y granular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	19.48 x 16.15 x 3.54 mm
Examen al microscopio	Depósitos de óxidos de color rojo
Observaciones	--
Identificación	Jaspe

1535 CANGREJO	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1535	
Color	Anaranjado
Transparencia	De semitransparente a translúcido
Talla	Oval
Lustre	De vítreo a céreo
Fr.	No presenta
IR	1.53
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	0.99 quilates
Peso específico	2.64
Espectro de absorción	--
Fluorescencia	Inerte
Medidas	8.04 x 7.30 x 2.19 mm
Examen al microscopio	Coloración provocada por diminutas partículas de óxido de hierro (hematites) con mayor concentración en una fisura interna central
Observaciones	--
Identificación	Cornalina

1536 DOS CANGREJOS ENFRENTADOS	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1536	
Color	Anaranjado
Transparencia	Transparente
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	Concoidea
IR	1.53 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorbe parte de la región del verde y todo el azul y el violeta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	0.40 x 7.55 x 2.43 mm
Examen al microscopio	Bandas de coloración paralelas, con distintas intensidades, provocadas por las diferentes concentraciones puntuales de óxido de hierro en la variedad de hematites
Observaciones	--
Identificación	Cornalina

1537 ATENEA MÁGICA	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1537	
Color	Negro
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo, y vítreo en el grabado
Fr.	Concoidea
IR	Entre 1.54 y 1.55
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	32.78 quilates
Peso específico	2.60
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	32.88 x 25.36 x 4.12 mm
Examen al microscopio	Presenta unas fibras alargadas paralelas, visto de perfil a lo largo del filetín. Estructura punteada allí donde se observan algunas bandas de la estructura.
Observaciones	--
Identificación	Calcedonia negra

1538 ENTALLE MÁGICO	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1538	
Color	Verde amarillento
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	No presenta
IR	1.53
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	14.87 x 12.75 x 4.79 mm
Examen al microscopio	En la base aparece la estructura típica del crecimiento brotiforme de la calcedonia
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1539 ESCENA DE SACRIFICIO	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1538	
Color	Verde oscuro con motas rojizas y anaranjadas
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	Concoidea y granular
IR	1.54
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	25.34 x 18.66 x 2.96 mm
Examen al microscopio	Depósitos de óxidos de hierro de color rojizo y anaranjado que dan lugar a las motitas de estos colores
Observaciones	--
Identificación	Jaspe heliotropo

1540 HERCULES Y ANTEO	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1540	
Color	Rojo apagado
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	1.54 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	9.27 quilates
Peso específico	2.83
Espectro de absorción	--
Fluorescencia	Inerte
Medidas	21.36 x 16.40 x 3.21 mm
Examen al microscopio	Se aprecia la pigmentación de diminutos puntitos rojos, amarillos verdosos y fibras negras, producidos por óxidos de hierro
Identificación	Jaspe rojo

1541 SELENE	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1541	
Color	Blanco lechoso
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo a céreo
Fr.	No presenta
IR:	= 1.540; = 1.545
Birrefringencia	0.005
Tipo de cristal	Uniaxial positivo
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Blanco tizoso a onda larga y violeta a onda corta. Débil.
Medidas	19.17 x 15.56 x 3.25 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Calcedonia

1542 CABEZA DE ATENEA	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1542	
Color	Ahumado
Transparencia	Transparente
Talla	Oval facetado
Lustre	Vítreo
Fr.	Concoidea
IR:	= 1.549; = 1.558
Birrefringencia	0.009
Tipo de cristal	Uniaxial positivo
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	17.37 x 13.78 x 6.06 mm
Examen al microscopio	Coloración zonal. Diminutas inclusiones líquidas redondeadas observadas a partir de 50x.
Observaciones	este entalle está facetado en la parte superior a modo de bisel. La parte inferior o culata también está facetada.
Identificación	Cuarzo ahumado

1543 FORTUNA	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1543	
Color	Rosado anaranjado - beige
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Vítreo-céreo
Fr.	No presenta
IR	1.55 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	8.09 quilates
Peso específico	2.58
Espectro de absorción	Absorbe totalmente el azul y violeta, y parcialmente el verde
Fluorescencia	Inerte
Medidas	16.49 x 13.23 x 4.70 mm
Examen al microscopio	Bandeado marcado en la base del ejemplar producido por la concentración en bandas de diminutos puntitos de color anaranjado, posiblemente de óxido de hierro
Observaciones	Fisura que divide a la pieza por la mitad.
Identificación	Ágata de bandas

1544 CUPIDO	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1544	
Color	Anaranjado
Transparencia	Semitransparente
Talla	Cuadrangular
Lustre	Céreo-vítreo
Fr.	No presenta
IR:	= 1.550; = 1.553
Birrefringencia	0.003
Tipo de cristal	Uniaxial positivo
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorción del amarillo, verde, azul y violeta. Posiblemente causado por el hierro.
Fluorescencia	Inerte
Medidas	15.76 x 12.50 x 2.76 mm
Examen al microscopio	Sin inclusiones
Observaciones	--
Identificación	Cornalina

1545 CUPIDO	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1545	
Color	Verde con zonas blanquecinas y puntitos rojos
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	Concoidea
IR	1.53 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	14.13 x 11.48 x 2.25 mm
Examen al microscopio	Nódulos cristalinos blancos y verdosos. Concentraciones puntuales de óxidos de hierro de color rojizo.
Observaciones	--
Identificación	Calcedonia

1546 ENTALLE CON INSCRIPCIÓN	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1546	
Color	Azulado-negro
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	= 1.55
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	--
Fluorescencia	--
Medidas	12.92 x 10.17 x 1.85 mm
Examen al microscopio	El color blanco azulado está formado por nódulos blancos redondeados de calcedonia
Observaciones	Nícolo
Identificación	Ágata de bandas

1547 ENTALLE CON INSCRIPCIÓN	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1547	
Color	Amarillo verdoso
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR	1.53 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorbe parcialmente el verde y, en su totalidad, el azul y violeta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	13.78 x 10.26 x 2.26 mm
Examen al microscopio	Estructura granular. Depósitos de óxidos amarillentos.
Observaciones	Un agujero en la culata
Identificación	Jaspe amarillo

1548 AMULETO MAGICO	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1548	
Color	Anaranjado
Transparencia	Semitransparente
Talla	Oval
Lustre	Vítreo a céreo
Fr.	Concoidea
IR	1.55 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorbe las regiones del azul y violeta, y parcialmente el verde
Fluorescencia	A onda corta presenta un resplandor verde mostaza. Débil.
Medidas	17.94 x 11.23 x 5.19 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Cornalina

1549 ENTALLE CON INSCRIPCIÓN	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1549	
Color	Anaranjado
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo a céreo
Fr.	No presenta
IR	1.55 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorción del azul, violeta y gran parte del verde
Fluorescencia	Inerte
Medidas	17.07 x 10.20 x 2.89 mm
Examen al microscopio	Bandas de diferente grosor e intensidad. Zonas lechosas. Concentraciones, en la unión de las bandas, de óxidos de hierro rojizos.
Observaciones	--
Identificación	Cornalina

1550 ENTALLE CON INSCRIPCIÓN	
[Entalle montado] Núm. inv.: UV/1550	
Color	Verde
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	No presenta
IR	1.53 (visión distante)
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Banda de absorción en rojo-naranja, en el amarillo y absorción del violeta. Débil.
Fluorescencia	Inerte
Medidas	17.12 x 13.80 x 3.11 mm
Examen al microscopio	Coloraciones pardas en forma de velos, producidas por óxidos. Óxidos metálicos limonitizados. Color distribuido a manchas.
Observaciones	Se aprecia de color rojo observada al filtro de Chelsea
Identificación	Calcedonia crómica*
* No se ha podido identificar si el color es natural o teñido.	

1551	DRUSILLA [Entalle montado] Núm. inv.: UV/1551
Color	Beige-pardo
Transparencia	Opaco-translúcido
Talla	Oval
Lustre	Céreo a vítreo
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Débil absorción del azul y del violeta
Fluorescencia	Amarillenta a onda larga. Débil. Inerte a onda corta.
Medidas	22.57 x 16.24 x 7.38 mm
Examen al microscopio	Múltiples esférulas blancas de calcedonia, que proporcionan el color a esta capa del camafeo. En el estrato inferior se presentan las mismas inclusiones en menor concentración.
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1552	RETRATO DEL EMPERADOR CALÍGULA [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1552
Color	Blanco-amarillo
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Banda de absorción entre el verde y azul
Fluorescencia	Inerte
Medidas	10.20 x 7.43 x 2.43 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1553	PAREJA DE PANTERAS [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1553
Color	Blanco-gris-negro
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo-vítreo
Fr.	Granular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	14.87 x 11.98 x 4.58 mm
Examen al microscopio	Dos finas vetas del mineral que pueden parecer fisuras
Observaciones	--
Identificación	Ónice

1554	EOS EN SU CARRO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1554
Color	Blanco-gris-pardo
Transparencia	Translúcido y opaco según capas
Talla	Rectangular irregular
Lustre	Vítreo y céreo
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	--
Fluorescencia	Inerte
Medidas	17.02 x 13.30 x 3.40 mm
Examen al microscopio	Sin inclusiones
Observaciones	Al trasluz, el color que transmite la pieza es claramente pardo
Identificación	Sardónice

1555	CABEZA DE MEDUSA [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1555
Color	Verde moteado en rojo
Transparencia	Opaco
Talla	Redonda
Lustre	Céreo brillante
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	28.01-27.31 x 7.63 mm
Examen al microscopio	Depósitos de óxidos de hierro con formas redondeadas que proporcionan el moteado en rojo
Observaciones	--
Identificación	Jaspe heliotropo

1556	RETRATO FEMENINO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1556
Color	Blanco-gris
Transparencia	Opaco-transparente
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	Concoidea
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	20.14 x 13.21 x 6.17 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1557	JUDITH [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1557
Color	Blanco-pardo
Transparencia	Opaco-translúcido
Talla	Triangular
Lustre	Céreo-vítreo
Fr.	Concoidea
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	16.84 x 16.33 x 4.85 mm
Examen al microscopio	Sin inclusiones
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1558	RETRATO DEL EMPERADOR GALBA [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1558
Color	Blanco rosado - pardo grisáceo
Transparencia	Translúcido a opaco según capas
Talla	Oval
Lustre	Vítreo y céreo (según zonas)
Fr.	No presenta
IR:	No determinable por la montura
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	17.20 x 13.65 x 3.90 mm
Examen al microscopio	Presenta dos grietas, una en la cabeza y otra en la mandíbula
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1559	CABEZA DE ONFALE [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1559
Color	Marrón claro - beige - blanco - gris
Transparencia	Translúcida a opaca
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	No presenta
IR:	No determinable por la montura
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	15.60 x 12.80 x 4.30 mm
Examen al microscopio	El color está producido por concentraciones puntuales anaranjadas de óxido de hierro
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1560 RETRATO DE UNA DAMA [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1560	
Color	Blanco-negro
Transparencia	Opaco y translúcido en la base
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR:	1.55
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	--
Fluorescencia	Inerte
Medidas	23.80 x 18.80 x 9.70 mm
Examen al microscopio	La capa inferior vista con iluminación transmitida es un ágata musgosa por inclusiones de clorita (hornblenda verde) que proporcionan un color verde oscuro al mineral
Observaciones	--
Identificación	Ónice

1561 RETRATO FEMENINO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1561	
Color	Blanco-gris
Transparencia	Opaco-translúcido
Talla	Oval con perfil irregular
Lustre	Céreo
Fr.	Concoidea
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorción en la región verde-azul
Fluorescencia	A onda larga la calcedonia blanca muestra un resplandor amarillento. Débil.
Medidas	12.46 x 8.88 x 4.57 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1562 ROMULO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1545	
Color	Azul-blanco
Transparencia	Opaco
Talla	Redonda
Lustre	Céreo
Fr.	Concoidea y granular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	4.74 quilates
Peso específico	2.82
Espectro de absorción	Tres bandas de absorción al principio del espectro y absorción parcial del verde. Causado por el cobalto.
Fluorescencia	--
Medidas	16.01 - 16.10 x 3.20 mm
Examen al microscopio	Aspecto granular
Observaciones	Al ser examinado bajo el filtro de Chelsea se aprecia de color rojo. Destacar el pobre acabado de las formas, por la baja dureza del material empleado.
Identificación	Pasta de vidrio

1563 TITO TACIO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1563	
Color	Blanco-azul
Transparencia	Opaco
Talla	Redonda
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	4.66 quilates
Peso específico	2.86
Espectro de absorción	Tres bandas al principio del espectro y absorción del verde. Causado por cobalto.
Fluorescencia	--
Medidas	16.11 - 16.16 x 3.09 mm
Examen al microscopio	Aspecto granular compacto
Observaciones	Destacar el pobre relieve de los detalles del rostro. Al ser examinado bajo el filtro de Chelsea, se observa de color rojo.
Identificación	Pasta de vidrio

1564 RETRATO DEL EMPERADOR ADRIANO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1564	
Color	Blanco lechoso - grisáceo
Transparencia	Opaco-translúcido
Talla	Oval
Lustre	De vítreo a céreo
Fr.	Concoidea y granular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Banda de absorción entre el verde y el azul
Fluorescencia	A onda larga presenta un resplandor a manchas. A onda corta es inerte.
Medidas	14.16 x 11.13 x 4.45 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1565 LEDA Y EL CISNE [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1565	
Color	Blanco-acaramelado
Transparencia	Opaco-translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo-céreo
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Banda de absorción entre el verde y el azul. Débil.
Fluorescencia	Inerte
Medidas	14.78 x 10.75 x 2.84 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1566 VENUS Y AMOR [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1566	
Color	Blanco-pardusco
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	Concoidea y granular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Banda difusa entre la región verde-azul
Fluorescencia	Resplandor zonal de color blanco, más intenso a onda larga que a la onda corta
Medidas	11.21 x 8.62 x 2.85 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1567 RETRATO MASCULINO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1567	
Color	Blanco-pardo
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo-céreo
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Banda de absorción ancha difusa entre el verde y el azul
Fluorescencia	A onda larga presenta un resplandor lechoso. Débil.
Medidas	14.06 x 10.57 x 3.02 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1568 EROS [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1568	
Color	Blanco-pardo
Transparencia	Translúcido
Talla	Ovalada trapezoidal
Lustre	Céreo
Fr.	Concoidea y granular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Banda de absorción difusa entre el verde y el azul
Fluorescencia	Inerte
Medidas	9.51 x 7.06 x 2.01 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1569	PAREJA DE EROTOS [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1569
Color	Blanco-pardo
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Banda de absorción ancha y difusa en la región del verde-azul
Fluorescencia	Inerte
Medidas	10.32 x 8.13 x 1.90 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1570	TRITÓN [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1570
Color	Blanco-pardusco
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Banda de absorción, difusa, entre el verde y azul
Fluorescencia	Inerte
Medidas	11.83 x 9.11 x 3.80 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1571	EROS CONDUCIENDO UNA BIGA [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1571
Color	Blanco-pardo
Transparencia	Translúcido a opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	Concoidea
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Banda difusa entre el verde y el azul
Fluorescencia	Resplandor lechoso más intenso a onda larga que a la onda corta. Débil.
Medidas	10.73 x 7.07 x 2.40 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1572	VENUS, GRIFO Y EROS [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1572
Color	Blanco-pardo
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	15.82 x 12.00 x 3.49 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1573	HERCULES Y EL LEÓN DE NEMEA [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1573
Color	Blanco - marrón claro
Transparencia	Transparente a translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo a céreo
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	10.16 x 7.90 x 2.68 mm
Examen al microscopio	Presenta dos fisuras internas
Observaciones	Se mueve la gema en la montura
Identificación	Ágata de bandas

1574	EROS LEYENDO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1574
Color	Blanco
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval trapezoidal
Lustre	Céreo a vítreo
Fr.	Concoidea-granular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	9.47 x 7.17 x 3.08 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1575	EROS ANTE UN ALTAR DE FUEGO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1575
Color	Blanco y ocre
Transparencia	Semitransparente y opaco
Talla	Oval
Lustre	Vítreo a céreo
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	9.91 x 7.65 x 2.52 mm
Examen al microscopio	Una fisura interna que cruza oblicuamente el camafeo por la parte inferior
Observaciones	Trrabajo mucho más sencillo y más pobre
Identificación	Ágata de bandas

1576	RETRATO FEMENINO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1576
Color	Blanco-pardo
Transparencia	Translúcido
Talla	Oval trapezoidal
Lustre	Céreo
Fr.	Concoidea
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	--
Fluorescencia	La capa inferior (blanca) muestra un resplandor débil de color lechoso a onda larga. Es inerte a onda corta.
Medidas	11.92 x 9.65 x 2.72 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1577	PERRO RECOSTADO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1577
Color	Marrón rojizo - ocre
Transparencia	De translúcido a opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	Granular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorción parcial y difusa de la región del verde, azul y violeta
Fluorescencia	Sólo la base del camafeo es fluorescente a onda larga de color amarillenta.
Medidas	10.79 x 6.40 x 5.21 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1578	PANTERA SENTADA [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1578
Color	Marrón-rosado-blanco
Transparencia	Opaco-translúcido
Talla	Oval desigual
Lustre	Vítreo y céreo
Fr.	Concoidea
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Es Inerte a onda corta y amarillenta a onda larga.
Media.	
Medidas	12.20 x 9.04 x 4.40 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1579	UNICORNIO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1579
Color	Rojizo y marrón - pardo lechoso
Transparencia	Opaco y translúcido (según capas)
Talla	Oval
Lustre	Vítreo, y céreo en la capa inferior
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	12.75 x 10.45 x 4.04 mm
Examen al microscopio	Las concentraciones de color rojo y marrón amarillenta, típicas del jaspe, se deben a óxidos de hierro
Observaciones	Este camafeo está compuesto por una capa de cuarzo microcristalino fibroso (calcedonia) y otra de cuarzo microcristalino granular (jaspe)
Identificación	Jaspe y calcedonia

1580	PERRO EN ACTITUD DE ATAQUE [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1580
Color	Zarrón claro - marrón oscuro - blanco
Transparencia	Opaco-translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	Concoidea y granular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorción difusa del violeta
Fluorescencia	A onda larga la capa inferior del camafeo presenta un resplandor lechoso. Débil. Con onda corta es de color amarillo verdoso. Intensa.
Medidas	13.80 x 10.85 x 4.38 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1581	LEON [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1581
Color	Amarillo pardo - pardo
Transparencia	Opaco-translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo a céreo
Fr.	Concoidea-granular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	Absorción del azul, violeta y parte del verde
Fluorescencia	A onda corta aparece un resplandor amarillo verdoso. Intensa. A onda larga sólo aparece un resplandor a manchas. Intensidad media.
Medidas	13.18 x 10.00 x 3.84 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1582	PAREJA DE JABALIES [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1582
Color	Gris-ahumado
Transparencia	Translúcido-opaco
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	Concoidea
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	A onda larga presenta un resplandor amarillento
Medidas	17.15 x 13.21 x 5.41 mm
Examen al microscopio	Zonas algodonosas de color pardo
Observaciones	El ojo del jabalí pequeño parece estar incrustado
Identificación	Ágata de bandas

1583	HORA DEL VERANO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1583
Color	Rosa moteado
Transparencia	Translúcido a opaco
Talla	Oval
Lustre	Vítreo
Fr.	Concoidea
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	A onda corta aparece una fluorescencia débil, zonal a manchas, que coincide con el cabello. A onda larga, reacciona del mismo modo pero más intensa.
Medidas	23.07 x 18.56 x 3.90 mm
Examen al microscopio	Numerosos nódulos de calcedonia
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1584	CABEZA MASCULINA [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1584
Color	Blanco-grisáceo
Transparencia	Opaco a translúcido
Talla	Ovalada de contorno muy irregular
Lustre	Vítreo a céreo
Fr.	No presenta
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta espectro
Fluorescencia	Inerte
Medidas	12.36 x 9.70 x 4.92 mm
Examen al microscopio	Pequeños depósitos de óxido de hierro anaranjados y rojizos que se esconden bajo el relieve
Observaciones	Orificio en la zona del cabello
Identificación	Ágata de bandas

1585	RETRATO DE UN NEGRO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1585
Color	Gris-ahumado
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	Vítreo-céreo
Fr.	Concoidea irregular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	9.29 quilates
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	21.40 x 16.10 x 4.80 mm
Examen al microscopio	--
Observaciones	--
Identificación	Ónice

1586	BUSTO DE FILOSOFO [Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1586
Color	Pardo-beige
Transparencia	Opaco-translúcido
Talla	Almohadilla rectangular
Lustre	Vítreo y céreo
Fr.	No presenta
IR:	1.535
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	15.234
Peso específico	2.48
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	19.44 x 13.54 x 9.23 mm
Examen al microscopio	Dendritas de óxido de manganeso (negras) y esferas de goethita (rojas)
Observaciones	--
Identificación	Ágata de bandas

1587 RETRATO PAPAL	
[Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1587	
Color	Blanco crema - anaranjado
Transparencia	Opaco-transparente
Talla	Oval
Lustre	Céreo
Fr.	Dentada
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	10.48 quilates
Peso específico	2.86
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	--
Medidas	29.67 x 23.95 x 3.15 mm
Examen al microscopio	Estructura lineal fibrosa, en paralelo, observada con luz transmitida
Observaciones	El camafeo está curvado, siguiendo la forma natural del caracol original proveniente del <i>Cassis madagascariensis</i> .
Identificación	Concha

1588 ANTONIO ALLEGRI	
[Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1588	
Color	Beige - pardo anaranjado
Transparencia	Opaco-translúcido
Talla	Oval
Lustre	Vítreo y céreo
Fr.	No presenta
IR:	= 1.538; = 1.544
Birrefringencia	0.006
Tipo de cristal	Uniaxial positivo
Peso	10.48 quilates
Peso específico	2.58
Espectro de absorción	Absorción total del azul y violeta y parcial del verde. Causado por el hierro.
Fluorescencia	Inerte
Medidas	36.38 x 28.40 x 6.29 mm
Examen al microscopio	Distribución del color en forma de puntitos de óxido de hierro (goethita) y en agrupaciones lineales
Observaciones	--
Identificación	Sardónice

1589 RETRATO DE LIVIA	
[Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1589	
Color	Ahumado - blanco - gris oscuro
Transparencia	Opaco
Talla	Oval
Lustre	De vítreo a céreo
Fr.	No presenta
IR:	1.54 borroso
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	31.24 x 25.37 x 5.10 mm
Examen al microscopio	Al trasluz la capa oscura transmite un color rojo pardo. La capa superior tiene estructura bandeada concéntrica.
Observaciones	--
Identificación	Ónice

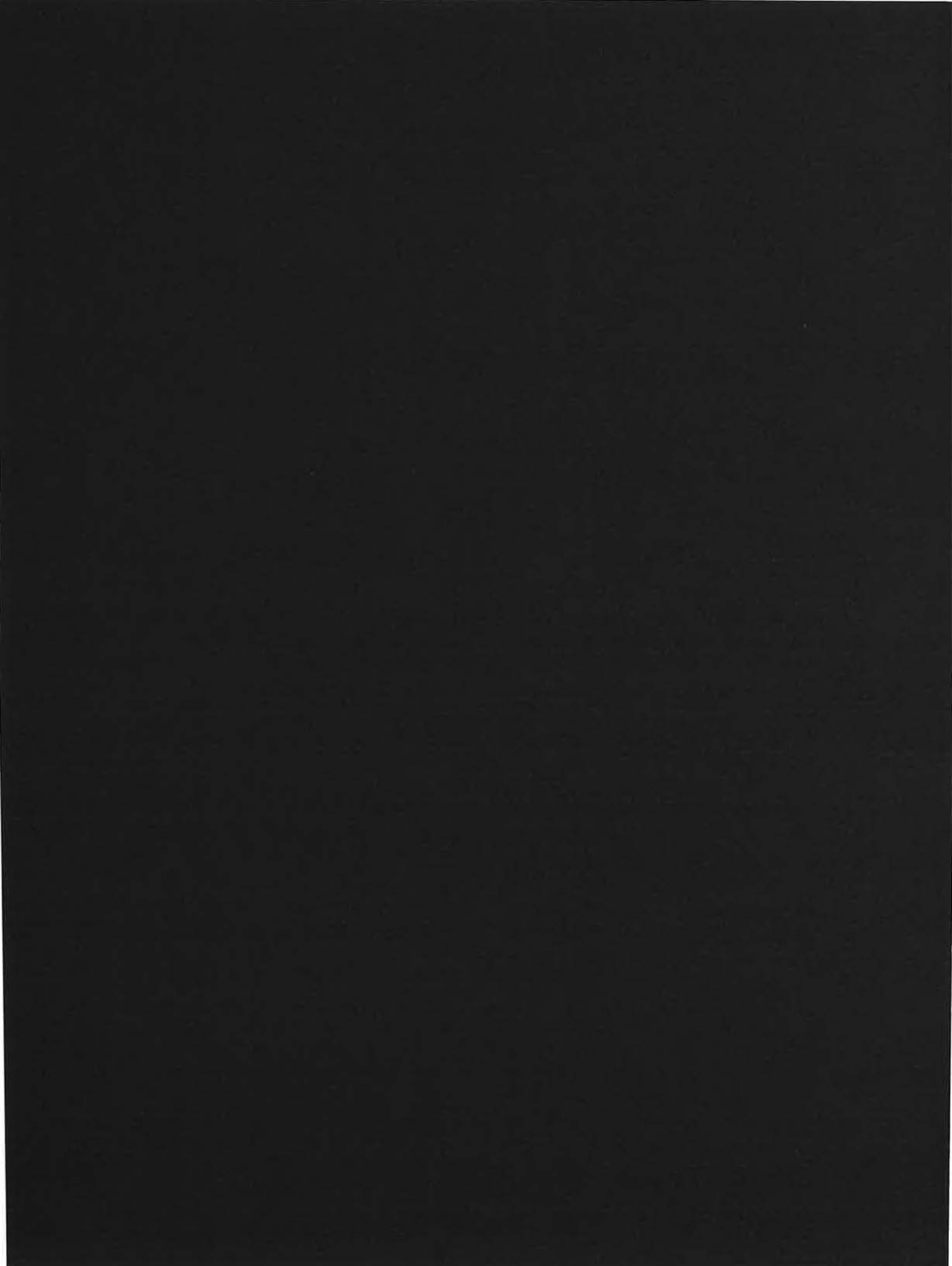
1590 ARIADNA Y DIONISOS	
[Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1590	
Color	Amarillento-blanco-anaranjado
Transparencia	Translúcido a opaco
Talla	Oval
Lustre	Vítreo-céreo-vítreo
Fr.	No presenta
IR:	= 1.538; = 1.545
Birrefringencia	0.007
Tipo de cristal	Uniaxial positivo
Peso	77.76 quilates
Peso específico	2.61
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	42.72 x 29.27 x 9.15 mm
Examen al microscopio	En la base, existen concentraciones redondeadas de goethita. La capa blanca está formada por esférulas de calcedonia.
Observaciones	--
Identificación	Sardónice

1591 RAFAEL SANZIO	
[Camafeo montado] Núm. inv.: UV/1591	
Color	Beige-blanco-pardo
Transparencia	Translúcido-opaco
Talla	Oval
Lustre	Céreo-vítreo
Fr.	Concoidea
IR:	= 1.550; = 1.559
Birrefringencia	0.009
Tipo de cristal	Uniaxial positivo
Peso	34.28 quilates
Peso específico	2.60
Espectro de absorción	Absorción total del azul y violeta, y parcial del verde
Fluorescencia	Inerte
Medidas	35.96 x 28.56 x 5.52 mm
Examen al microscopio	Deposiciones de óxido en forma de pequeños puntitos, pilas de monedas, esférulas. La capa de color blanco está formada por esférulas de calcedonia.
Observaciones	Presenta una rotura coincidiendo con una de las inscripciones, y pegada posteriormente. <u>Queda disimulada por una veta natural del cuarzo.</u>
Identificación	Sardónice

1592 ANILLO METALICO	
[Anillo con mineral metálico] Núm. inv.: UV/ 1592	
Color	Gris amarillo
Transparencia	Opaco
Talla	Cuadrada
Lustre	Metálico
Fr.	Concoidea granular
IR:	No determinable
Birrefringencia	No determinable
Tipo de cristal	No determinable
Peso	No determinable
Peso específico	No determinable
Espectro de absorción	No presenta
Fluorescencia	Inerte
Medidas	11.64 x 12.10 x 4.49 mm
Examen al microscopio	Muy rayado en superficie
Observaciones	--
Identificación	Pirita

Este libro se acabó de imprimir el día 23 de enero de 2001,
cinco siglos después de que Alejandro VI otorgara
la bula fundacional de la Universitat de València,
el 23 de enero de 1501.









1499 CINC 1999
SIGLES

DE LA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Vicerektorat de Cultura

THESAURUS
Programa de difusió del Patrimoni Universitàri

BANCAJA



Centre de Cultura Contemporània
de Barcelona

