

# Glíptica

*Camafeus i entalles de la  
Universitat de València*











# Glíptica

*Camafeus i entalles de la Universitat de València*



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
**Vicerektorat de Cultura**

GENER - ABRIL 2001



RECTOR DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
PEDRO RUIZ TORRES  
VICERECTOR DE CULTURA  
JULI PERETÓ I MAGRANER

PRESIDENT DE BANCAIXA  
JULIO DE MIGUEL AYNAT

GERENT DE LA FUNDACIÓ GENERAL DE LA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
ALEJANDRO MAÑES MARTÍNEZ

GLÍPTICA. *Camafeus i entalles de la Universitat de València*  
EXPOSICIÓ REALITZADA A LA SALA THESAURUS DE LA NAU · UNIVERSITAT DE VALÈNCIA ·  
GENER-ABRIL DE 2001

**Comissaris de l'exposició**

Daniel Benito Goerlich  
Norberto Piqueras Sánchez

**Assistència al comissariat**

Pilar Pérez

**Disseny del muntatge**

Carles Guri  
Carolina Casajuana amb Oriol Gili

**Muntatge, disseny gràfic i instal·lació d'obra**

Croquis. Dissenys, Muntatges i Realitzacions, SA

CATÀLEG

**Direcció**

Daniel Benito Goerlich i Norberto Piqueras Sánchez

**Textos**

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

**Fitxes catalogràfiques**

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

**Anàlisi gemmològica d'entalles i camafeus**

Luis Ochando i Rosa Moreno

**Traduccions i correcció lingüística:**

Antoni Lluch

**Fotografies**

Juan García (camafeus, entalles, manuscrits, minerals),  
Juan Carlos Tormo (impresos), Gil Carles (macrofotografies pàg. 26)

**Disseny i maquetació**

Pau Lagunas

**Fotomecànica i impressió**

La Imprenta, Comunicación Gráfica, SL

VOLEM AGRAIR LA COL·LABORACIÓ DE LES INSTITUCIONS SEGÜENTS

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Biblioteca Serrano Morales de l'Ajuntament de València,  
Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, Arxiu Universitari de la Universitat de València, Biblioteca Històrica de la Universitat de València.

L'exposició "Glíptica: camafeus i entalles de la Universitat de València" i aquest catàleg han estat patrocinats per Bancaixa.

Tota la infraestructura expositiva ha estat cedida pel CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

ISBN: 84-370-4928-8  
DL: V-361-2001

© 2001 D'aquesta edició: Fundació General de la Universitat de València  
© 2001 Dels textos i les fotografies: els autors.

# ÍNDIX

## PRESENTACIONS

### ESTUDIS:

- Pàg. 17 **LA COL·LECCIÓ GLÍPTICA  
DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**  
CARMEN ALFARO. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
- Pàg. 51 **ESTUDI GEMMOLÒGIC DE LA COL·LECCIÓ  
D'ENTALLES I CAMAFEUS DE LA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**  
LUIS OCHANDO I ROSA MORENO. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
- Pàg. 81 **CAMAFEUS PINTATS**  
SUSANA VILAPLANA I ROSA RÍOS

### RELATS:

- Pàg. 97 ***MADAMINA, IL CATALOGO È QUESTO...***  
**UNA INTERPRETACIÓ DE LA MANÍA COL·LECCIONISTA**  
MARTÍ DOMÍNGUEZ. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
- Pàg. 113 **PECES SENSE ENCASTAR**  
PILAR PEDRAZA. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
- Pàg. 131 **OBRES EN EXPOSICIÓ**
- Pàg. 217 **ANÀLISI GEMMOLÒGICA**





Una de les principals línies d'actuació dins del programa Cinc Segles és l'estudi i difusió del patrimoni universitari. El projecte *Thesaurus*, en les seues diferents facetes –catalogacions, exposicions, publicacions– representa un dels esforços més reeixits en aquest àmbit. Els professors Daniel Benito i Manuel Costa han coordinat les diverses fases de catalogació del patrimoni historicoartístic i naturalístic, respectivament, que ja es troben en un estat de progrés molt avançat i que, amb l'ajut d'un modern programa informàtic de gestió, podran estar a disposició de la comunitat científica internacional en un termini molt breu. D'altra banda, l'any central de la celebració del cinquè centenari, el curs 1999-2000, va veure la llum el llibre *Tresors de la Universitat de València*, on alguns dels millors dels nostres especialistes analitzaven les riqueses patrimonials universitàries, des dels còdexs medievals fins a les col·leccions botàniques vives.

Pel que fa a les exposicions *Thesaurus* realitzades fins ara, totes elles han estat un excel·lent aparador d'algunes de les joies patrimonials que conserva la Universitat de València. *Cel i Terra. L'art dels cartògrafs a la Universitat de València* (1997), ens brindà l'esplendor de dues peces singulars, un globus terraqüi i un de celeste, produïts al set-cents i que foren el complement excepcional de l'*Atlas Maior* de Blaeu recentment restaurat. *Espills de Justícia* (1998) presentà dos llenços barrocs restaurats i es recreà en la seua alambinada significació iconogràfica, mentre que *Sapientia aedificavit. Una biografia de l'Estudi General de la Universitat de València* (1999), ens va presentar de forma esplèndida l'evolució arquitectònica de la seu històrica del carrer de la Nau tot coincidint amb la reobertura de l'edifici recuperat com a biblioteca històrica i centre cultural universitari.

L'exposició que ara presentem, *Glíptica: camafeus i entalles de la Universitat de València*, posa a l'abast del públic la col·lecció glíptica que pertany a la Universitat de València des del llegat de Josep Narcís Aparici, col·leccionista dels objectes més diversos i que va saber reunir, gairebé de forma obsessiva, una sèrie de peces singulars que representen personatges mitològics. Els quasi cent elements de la col·lecció de camafeus i entalles de la Universitat de València presenten una notable diversitat històrica. Hi trobem des de nombroses peces romanes de gran qualitat fins a exemples molt remarcables de gravadors italians del XIX. Els camafeus representen molt bé les tendències estètiques i les tècniques dels segles XVI i XVIII, per bé que el grup fonamental d'entalles correspon a l'antiguitat. Cal mencionar la representació dels déus i herois de la mitologia clàssica. Des del punt de vista material, la col·lecció glíptica Aparici consta de peces fetes de pedres semiprecioses, com ara dins del grup del quars, les ametistes, calcedònies, cornalines, sardes, plasmes, àgates, jaspis o ònixs, juntament amb altres peces d'or i pirita.

Els comissaris de l'exposició, Daniel Benito i Norberto Piqueras, han tingut l'encert de fer ressaltar el missatge de les peces que configuren aquesta singular col·lecció universitària mostrant-nos, a més, còdexs renaixentistes i monedes, establint un diàleg entre les diverses col·leccions —glíptica, numismàtica i bibliogràfica— recreant-se en els diferents motius iconogràfics i simbòlics i els significats i idees que pretenen propagar. L'exposició també vol ser un senzill homenatge al mecenes, en aquest cas Josep Narcís Aparici, que generosament va donar la seua col·lecció glíptica a la universitat on havia estudiat. Homenatgem així la tasca entusiasta d'un valencià que aconseguí reunir unes joies que, independentment del seu valor real, representen un conjunt d'elements temàticament ric que ens suggereix un apassionant viatge per vint-i-dos segles d'un refinament i una sublimació iconogràfica hereva de la cultura clàssica. Tant de bo el seu exemple de desprendiment i altruisme, com el d'altres persones que al llarg de la història han anat enriquint el patrimoni universitari amb les seues donacions numismàtiques, bibliogràfiques o pictòriques, siga un model per als ciutadans actuals que vivim en una societat que tant promou l'individualisme i on la filantropia sembla passada de moda.

Només ens resta fer constar el nostre agraïment als comissaris de l'exposició per la seua dedicació abnegada, així com a la resta de persones que han ajudat d'una forma o altra a fer possible aquesta esplèndida mostra i el magnífic llibre que l'acompanya. Cal mencionar la col·laboració desinteressada del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) en la cessió de tot el muntatge que ens ha permès realçar les peces exposades. I agrair el patrocini de Bancaixa al programa *Thesaurus*, un dels projectes més emblemàtics de la celebració dels nostres cinc-cents anys d'història.

Pedro Ruiz Torres  
RECTOR  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Juli Peretó i Magraner  
VICERECTOR DE CULTURA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**B**ancaixa ha col·laborat ben activament en diverses iniciatives que han tingut com a objecte commemorar amb la major dignitat el quint centenari de la fundació de la Universitat de València-Estudi General, no amb una visió nostàlgica, sinó amb una perspectiva de futur. I ho hem fet de la mateixa manera i amb el mateix propòsit que ens porta a participar de forma continuada en distints projectes que impulsen l'activitat docent i investigadora d'un centre tan significatiu en el progrés acadèmic de la Comunitat Valenciana.

Per tot això, representa una nova satisfacció prestar la cooperació de Bancaixa a la mostra *Glíptica: camafeus i entalles de la Universitat de València*, destinada a exhibir una part molt destacada de l'important tresor artístic i documental conservat per aquesta institució universitària i que és el resultat d'una antiga donació, ara estructurada i presentada amb criteris actuals pels especialistes Daniel Benito Goerlich i Norberto Piqueras Sánchez.

Estem convençuts que la mostra ha de ser un autèntic descobriment per a totes les persones que la visitaran, per dos factors principals. D'una banda, perquè inclou un conjunt de peces pràcticament desconegudes per al gran públic. D'una altra, perquè és una magnífica introducció -amb una voluntat didàctica ben clara- per a ajudar a comprendre el sentit d'una pràctica carregada d'història i de simbolismes, en les més diverses èpoques i latituds, però igualment poc coneguda i apreciada en tot el seu valor.

Bancaixa proporciona així una nova aportació a la difusió de la cultura, complint un dels objectius primordials de la nostra entitat i, com sempre, col·laborant amb les propostes de les institucions capdavanteres de la nostra àrea d'actuació.

Julio de Miguel Aynat

PRESIDENT DE BANCAIXA





**C**amafeus, entalles màgiques, amulets, objectes de rara bellesa, monedes i impresos antics i valuosos manuscrits il·luminats componen aquesta exposició amb la qual, com també amb les anteriors del projecte Thesaurus, s'intenten acostar al ciutadà les riques col·leccions que integren el patrimoni cultural de la nostra universitat. Un patrimoni que ha sobreviscut a terribles avatars i també, moltes vegades, a l'oblit i a la deixadesa, tot i que gràcies a la constància i a l'esforç, alguna vegada heroic, dels universitaris que ens han precedit, ha estat preservat de la rapinya i la destrucció. El resultat de les seues penes i treballs ens ha estat llegat.

Aquest patrimoni, d'una important magnitud i alta qualitat, s'ha pogut reunir al llarg dels segles no sols per iniciativa de la institució acadèmica, sinó especialment pels considerables llegats de molts generosos donants que hi van estudiar o exercir el seu treball docent o altres labors, de tants benefactors que van triar aquesta universitat com a hereva universal dels seus béns, objecte del treball il·lusionat i dels afanys de noms il·lustres com ara el rector Vicent Blasco, Marià Liñan, el doctor Peset, Pilar Gómez, Rafael Oloriz, José M. Moles, Carlos Pastor i tants altres als quals avui la Universitat deu un homenatge merescut.

També la col·lecció glíptica, de pedres gravades, camafeus i entalles, va arribar a aquesta casa mitjançant la donació efectuada per Josep Narcís Aparici, que es va graduar en Lleis i Filosofia a la Universitat a la darrerria del segle XVIII. Dedicà un gran esforç i bona part de la seua vida a reunir aquesta col·lecció de peces d'un valor considerable en un ambient de col·leccionisme exacerbat. Com també molts altres col·leccionistes, hagué de plantejar-se per fi la problemàtica perdurabilitat del seu esforç, atès el caràcter efímer i insegur de les coses humanes. Conscient de l'alt valor però també de la fragilitat i, per tant, de la possible dispersió de la col·lecció, va voler, abans de morir, assegurar-ne la permanència i l'estimació, i el 1844 nomenà hereva la institució que millor podia assumir la conservació de les peces: la seua universitat. Només uns pocs estudiosos l'han poguda contemplar durant aquests anys, i la major part dels universitaris en desconeixia l'existència. Era necessari, per tant, donar-la a conèixer i, per això, en el marc del projecte Thesaurus, el programa de promoció, estudi i difusió del patrimoni cultural universitari assumit per la Universitat de València amb motiu dels actes commemoratius "Cinc Segles", aquesta quarta exposició, "Glíptica: camafeus i entalles de la Universitat de València", té per objecte central la presentació pública de la col·lecció glíptica Aparici.

La gliptografia, o glíptica, és l'art de gravar sobre pedres fines. En la terminologia arqueològica, s'utilitza el terme per designar la labor de talla sobre pedres precioses o semiprecioses,

independentment que es faça el gravat al buit (entalles) o al relleu (camafeus). Els grecs ja distingien entre la *diaglífica*, el gravat al buit, és a dir, l'entalla, i l'*anaglífica*, precisament el procés invers, el gravat o escultura al relleu, el camafeu.

L'exposició "Glífica: camafeus i entalles de la Universitat de València" s'estructura en vuit seccions. Les sis primeres, "Animàlia (híbrids i monstres)", "Natura divina (déus i herois)", "Potestas (emblemàtica i poder)", "Arcana (segells màgics, amulets i talismans)", "Eròtica" i "Humana figura (retrats)", presenten la col·lecció Aparici a partir de l'anàlisi de l'ampli repertori temàtic i iconogràfic representat en les pedres. La secció setena, "Camafeus pintats", ofereix una selecció de còdexs miniats renaixentistes, pertanyents a la Universitat de València, en les miniatures dels quals se subratlla la presència reiterada d'aquestes peces glífiques, que semblen traslladar-se de suport artístic. Finalment, la secció "Aparici, col·leccionista i donant" ret memòria a l'universitari que va configurar i donà la col·lecció a la Universitat.

Hem intentat fer ressaltar la dependència entre gliptografia i numismàtica quant al repertori figuratiu, com també la seua extensió i reciprocitat en impresos i manuscrits. És habitual que els temes difosos en les encunyacions de monedes els trobem simultàniament en versions glífiques, entalles i camafeus. Això s'observa especialment quan es tracta de motius simbòlics creats amb una evident finalitat política i al servei de la difusió d'una idea concreta que es pretén propagar. La Universitat de València conserva una excel·lent col·lecció numismàtica, especialment de moneda romana, que ens ha permès establir aquest tipus de contagis temàtics i extensions iconogràfiques. Per això, presentem també en la mostra quaranta peces numismàtiques les versions de divinitats, al·legories, emperadors o símbols de poder de les quals apareixen, paral·lelament, en les nostres peces glífiques.

A més a més, també s'hi exposa una sèrie d'impresos del segle XVI al XVIII procedents de diferents biblioteques valencianes. Alguns d'aquests esdevingueren autèntics repertoris visuals, a través dels seus gravats, de les diferents variants formals i compositives de les peces glífiques i numismàtiques, i altres autèntics tractats de pedres precioses en què s'analitzen les seues virtuts i propietats, com també les maneres de tallar la pedra, els secrets de la gliptografia. Cal destacar especialment, en aquest sentit, l'imprès *Recueil de Pierres Gravées Antiques*, publicat a París l'any 1732 per P. J. Mariette, que pertany al fons històric de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, un repertori excepcional de composicions glífiques que al seu dia van utilitzar els estudiants acadèmics per endinsar-se en l'aprenentatge de la gliptografia.

Un coneixement més complet del passat depèn no sols de la informació literària que ens han deixat els pensadors i escriptors, o de les ruïnes de les ciutats antigues i dels ambiciosos projectes arquitectònics, sinó també dels objectes de la vida quotidiana que les societats del passat guardaven als temples o utilitzaven per a l'adornament personal o com a amulets i talismans amb valors apotropaics, profilàctics. Les entalles i els camafeus de la Universitat, que ara presentem, són una part entranyable, exquisida, bella, d'aquests objectes menors que, al seu torn, aporta una immensa informació de la cultura que els va produir.

La col·lecció Aparici presenta una diversificació històrica considerable. El llarg tram històric que enclou ens permet una aproximació àmplia al món del gravat sobre pedres semiprecioses en el marc de la cultura occidental. Hi trobem des de nombroses peces romanes de gran qualitat fins a manifestacions de l'art de la talla d'interessants gravadors italians del segle XIX que van signar les seues obres. Els camafeus, especialment, representen molt bé l'estètica i la tècnica dels segles XVI i XVIII. El grup fonamental de les entalles correspon a l'antiguitat, uns de clar gust hel·lenístic, altres situats en l'àmbit de les denominades *entalles màgiques*, amulets i talismans, altres representen inscripcions críptiques referents a religions arcaiques i sincrètiques, sempre presents en



la majoria de les col·leccions glíptiques europees importants. Però ressalta especialment la representació sobre aquestes pedres dels déus i herois de la mitologia oficial (Zeus, Helioserapis, Hèrcules, Venus, Mart, Flora, Victòria, Esculapi, Higea, Dionís, Medusa, Abraxas...), que ens mostra i ofereix tot un panteó d'acord amb la cultura i les preferències de la societat de l'època. Les composicions i els elements temàtics que observem en l'àmbit de la gliptografia responen molt sovint a la recuperació de temes amb prototips molt més antics, o a còpies de motius famosos heretats de la pintura o l'escultura dels grans mestres.

Les entalles van desplegar un important paper com a segells durant molt de temps, i per això és important observar no tant el dibuix en negatiu que porta el segell com l'empremta, considerada, en aquests casos, el treball final buscat pel tallista. Però algunes entalles van perdre aquesta funció –de segell– en favor d'un caràcter més ornamental, i això determinava l'ús de pedres en què ressalta el motiu amb major facilitat: és el cas dels jaspis i també el de la nostra bella Gorgona mortal, *Medusa* [uv 1555]. Altres entalles van anar abandonant la primitiva funció de segell, i fins i tot l'exclusiu valor ornamental, per subratllar composicions carregades de valors simbòlics i esdevenir, així, amulets i talismans: són els segells màgics, en els quals s'arriba a gravar fórmules cabalístiques i composicions gnòstiques, a vegades vinculades a tradicions iconogràfiques egípcies, hebraiques i orientals. És el cas del nostre *Abraxas* [uv 1533].

Les pedres tallades, la gliptografia, segueixen una tradició que es remunta a les cultures orientals, mesopotàmiques i egípcies i que adquireix un alt grau de desenvolupament entre grecs i romans, en el Renaixement, el Barroc i el Neoclassicisme, però sempre amb l'ús de tècniques de gravat molt semblants; el principi bàsic de la tècnica de pedres fines no ha variat substancialment entre l'antiguitat i la modernitat. Això, evidentment, dificulta la datació exhaustiva de moltes peces, si tenim en compte a més a més la reiteració i recuperació sistemàtica de molts temes i iconografies.

Des del punt de vista material, les pedres semiprecioses utilitzades, com és corrent en altres col·leccions glíptiques europees, pertanyen al grup del quars, que proporciona una gran varietat de qualitats i gammes de color: ametistes, calcedònies, quarsos fumats, cornalines, sardes, plomes, etc..., amb d'altres peces com ara àgates, jaspis, ònixs, closques, or i piritita, són la base material que sustenta els bells treballs de talla, de gliptografia.

Un dels majors problemes que presenta l'estudi de les col·leccions de gliptografia és saber si les pedres gravades són autèntiques o falses. Confiar en el poliment o no de les gemmes no és sempre vàlid, ja que les antigues es poden tornar a polir i les modernes són moltes vegades ratllades, per "palesar-ne" l'antiguitat. A més, les pedres no adquireixen patina com les obres pictòriques. Si els criteris físics no ens serveixen per detectar-hi falsificacions, el procediment estilístic i iconogràfic també planteja dificultats, ja que és habitual que artistes del segle XVI en avant copien obres de l'antiguitat fins i tot en els detalls més mínims. En qualsevol cas, ens interessa posar l'accent sobretot en la riquesa temàtica que aquestes peces ens mostren, hereva de la nostra cultura occidental. I la delicada selecció de col·leccionista que va desplegar Aparici amb un gran entusiasme per aconseguir un repertori bastant complet i divers dels temes que configuren les col·leccions glíptiques europees més importants.

En una societat com la nostra, convençuda de la necessitat de reciclar per raons ambientals, econòmiques i solidàries, sempre ens hem sorprès pels pocs exemples que coneixem de muntatges expositius que reciclen o reutilitzen d'altres previs. Doncs bé, tota la infraestructura i els equips utilitzats en aquesta exposició (vitrines, estructures murals, etc.) són material reciclat, cedit gratuïtament pel Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). Al maig de 2000, el Dr. Juli Peretó, vicerector de Cultura de la Universitat de València, conscient de les dificultats expositives que comportava la presentació pública d'aquesta col·lecció, especialment per

les petites dimensions de les peces que calia exposar, ens va indicar com li havia semblat d'interessant el muntatge de la magnífica exposició "La fundació de la ciutat. Mesopotàmia, Grècia i Roma", produïda pel CCCB i presentada entre el 6 d'abril i el 23 de juliol de 2000. Després de conèixer aquest muntatge, les seues característiques tècniques, les possibilitats de trasllat i reutilització, la possible adequació a l'espai expositiu de la nostra universitat, i amb l'entusiasme i la col·laboració incondicional dels responsables del CCCB des del primer moment, es va decidir de reutilitzar tots aquells elements expositius necessaris per a la nostra exposició i d'adequar-los *in situ* als nostres condicionaments espacials i al recorregut expositiu. Estem convençuts que la col·laboració i la cessió gratuïta d'equipaments i infraestructures per a la realització de projectes expositius entre institucions deixarà de ser res excepcional.

Ens agrada pensar que la materialització d'aquest projecte començà a gestar-se el 1845, en la petita i delicada caixa de fusta amb tres calaixos en què van viatjar aquestes peces de Roma a València amb motiu del llegat Aparici. Aquesta caixa encara es conserva i s'exposa en la mostra. Des d'aquell moment no han tornat a viatjar, ni tan sols han eixit del vell edifici universitari. Potser va ser la mateixa mà d'Aparici la que diposità entalles i camafeus en aquesta peculiar caixa de transport per emprendre un viatge sense retorn. Tot i que aquest projecte ha de ser un homenatge al col·leccionista i donant, avui no s'hauria conclòs sense la col·laboració d'uns altres universitaris més propers. Volem agrair a Juli Peretó i a Soledad Rubio el suport constant i l'ànim en les hores baixes; a Pilar Pérez, l'entestament per posar ordre els dies de caos; a Toni Lluch, l'afany en la traducció i correcció de textos; a Pau Lagunas, la dedicació atenta en el disseny i la maquetació d'aquest catàleg; a Carles Guri i a Carolina Casajuana, per compartir l'entusiasme en la reutilització del material expositiu; a Margarita Escriche, la incondicional col·laboració de sempre; a la geòloga Ana García, l'estimable i atenta col·laboració en la selecció de materials gemmològics; a Juan Jordán, la seua estimable participació; a Natxo Corresa, la seua disponibilitat; als autors i col·laboradors dels articles i fitxes catalogràfiques Carmen Alfaro, Luis Ochoa, Rosa Moreno, Susana Vilaplana, Rosa Elena Ríos, M. Cruz Cabeza, Carmen Rodrigo, M. Pía Catalá i Ascensión Lluch; i, en fi, als escriptors, i també universitaris, Pilar Pedraza i Martí Domínguez, la creació dels seus relats literaris "Peces sense encastar" i "Madamina, il catalogo è questo..." per a aquest catàleg.

Com en les exposicions anteriors, s'ha intentat presentar una mostra contextualitzada que palesi el valor i difonga el coneixement d'aquestes peces valuoses no sols per la seua materialitat, sinó pel testimoni històric i artístic que representen. La seua bellesa i el poder misteriós de les seues imatges configuren eficaçment una part substancial de l'imaginari col·lectiu europeu i occidental, i determina la forma i figura dels ideals ètics, polítics i estètics de la cultura clàssica que constitueix l'arrel més vigorosa i renovelladora de la nostra cultura contemporània.

Daniel Benito Goerlich i Norberto Piqueras Sánchez

COMISSARIS DE L'EXPOSICIÓ

**ESTUDIS**



# LA COL·LECCIÓ GLÍPTICA DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



**Carmen Alfaro Giner**

## LA TRADICIÓ DE LA TALLA DE PEDRES EN L'ANTIGUITAT

L'ampli i riquíssim àmbit de la gliptografia antiga (γλυπτός, “gravat”), que va omplir durant els segles posteriors al Renaixement les *dactylothecae* (δακτύλιος, “anell”, “amulet”) de tots els països d'Europa, constitueix un autèntic compendi de les arts de la història de la religió i de la màgia de l'antiguitat (sumèria, assiriobabilònica, caldea, iraniana, egípcia, hebrea, feniciocartaginesa, grecoromana).

El coneixement de la talla i el poliment de les superfícies de la dura pedra de sílex esdevingué, sens dubte, una bona i necessària “escola” que va permetre més tard dominar el treball de les pedres semiprecioses. Segons els nostres coneixements actuals, ens hem de remuntar al quart mil·lenni abans de Crist per trobar les primeres manifestacions d'aquesta art a Mesopotàmia. Fonamentalment es tracta de petites peces de formes cilíndriques en què uns determinats elements entallats (gravats en negatiu) permetien obtenir un disseny “positiu” d'una imatge o un concepte amb caràcters molt esquemàtics. Aquests cilindres-segell permetien traçar amb major exactitud un desenvolupament rectangular imprès sobre el fang tendre.

Ben aviat, cada cultura va crear les seues maneres de fer. En unes societats que eren majoritàriament analfabetes, els segells i, sobretot, les seues empremtes, permetien identificar amb facilitat l'autenticitat d'un objecte determinat, com també la propietat reial o dels alts dignataris sobre algun bé amb què es comerciava. Els egipcis van utilitzar les formes de petites divinitats zoomorfes, com l'escarabat sagrat, en la base de les quals es tallaven els caràcters que es volien imprimir per donar validesa oficial a un document o a un precinte que en garantira la inviolabilitat. Aquest format el continuarien temps després els fenicis, els quals el van estendre per tota la Mediterrània (FERNÁNDEZ-PADRÓ 1982).

Un dels conjunts més bells de la gliptografia antiga el constitueixen les entalles cretenques i micèniques, punt de partida pel que fa a les concepcions

estètiques de les creacions gregues posteriors. En destaca una gran varietat de formes que, a partir de les imatges d'animals i éssers humans més o menys "meravellosos", ens transmeten el complex món religiós i històric de l'illa "forjadora de mites". Hipocamps, centaures, éssers alats que amaguen unas creences religioses que perdurarien molt de temps i s'alternarien amb les escenes característiques de la vida quotidiana, flora i fauna, també presents en les pintures murals i en els vasos ceràmics. A més de les entalles sobre pedres fines, eren freqüents també les realitzades sobre la superfície d'imponents anells d'or, amb formes ovalades i una minuciositat realment extraordinària. En la cultura cretencomicènica i en els períodes geomètric, arcaic i clàssic, les entalles continuen acomplint una funció de segell i senyal de propietat. Són objectes que van anar units amb les classes poderoses i, per tant, la seua presència avui és bastant escassa. Tan sols més tard, quan les pedres semiprecioses tallades van adquirir la categoria d'ornaments personals i es van carregar d'intencionalitat màgica amb l'ús com a amulets, aquest tipus d'objectes es va popularitzar i s'abaratí. Amb això, la qualitat va baixar bastant, tot i que hi va haver excepcions que van marcar sempre la diferència.

En totes les èpoques, entalles i camafeus van ser objectes molt valorats. Segons una anècdota que conta Heròdot (III, 40 s.), en la segona meitat del segle VI aC, el tirà Polícrates de Samos, seguint el consell del seu amic el rei egipci Amasis, es va desfer de "la seua possessió més valuosa [un segell tallat sobre una maragda encastada en or que era obra de Teodor, fill de Telecles de Samos] tirant-lo al mar". Pretenia així evitar l'enveja dels déus per la seua bona fortuna, i aquesta era una manera de contrarestar aquesta felicitat. Naturalment, "va lamentar-ne la pèrdua en tornar a casa", perquè era la peça més estimada de la seua col·lecció.

Hem de tenir en compte que les pedres tallades, malgrat les seues petites dimensions, van ser sempre un reflex fidel dels estils estètics de cada cultura, de manera que a través d'aquestes delicades joies es pot seguir perfectament la història de l'art antic, medieval, modern i contemporani. Encara més, podem dir que, com altres obres d'art de petites dimensions, van col·laborar a la difusió de l'estètica grecoromana per tot el territori de l'Imperi. Això no obstant, en el moment d'estudiar-les hem de comptar amb un problema afegit que en dificulta la identificació i classificació cronològica; i és que des del Renaixement es va estendre enormement la tendència de la talla "a l'estil antic". La perfecció tècnica de les imitacions confon avui els estudiosos que disposen d'uns materials normalment descontextualitzats des del punt de vista arqueològic.



## L'ORIGEN DE LA COL·LECCIÓ D'ENTALLES I CAMAFEUS DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Segons consta en la documentació que guarda la Biblioteca de la Universitat de València, la petita però interessantíssima *dactiloteca* que presentem ací va arribar a la nostra ciutat des d'Itàlia. Josep Narcís Aparici Soler, un valencià amant de les antiguitats, la va donar en el seu testament a la universitat de la seua ciutat natal, segurament com a record dels seus dies de professor d'àrab en aquesta institució (entre els anys 1792 i 1795). En un moment determinat de la seua vida, l'any 1828, se n'havia anat a Itàlia com a secretari de l'ambaixada d'Espanya a Roma, on aconseguí reunir amb esforç aquestes peces que avui formen part del nostre patrimoni. En morir, el seu amic, monsenyor Petro Marini, llavors governador de Roma, es va ocupar de les gestions de l'enviament.

La petita col·lecció, juntament amb una caixa amb llibres i una important quantitat de monedes, va arribar amb vaixell, després de fer escala a Barcelona, envoltada de tota mena d'atencions. Com a "procurador" de la Universitat va actuar Agustí Ximeno, el qual va fer el viatge amb els béns cedits; era portador, al seu torn, d'un succint inventari en italià, que conservem i que demostra un coneixement bastant profund de la temàtica de les talles. El testament es va signar al juliol de 1844, i com a executor testamentari hi figurava el governador de Roma esmentat. Però fins al 30 d'agost de 1845 no van ser traspassades les col·leccions a l'enviat de la Universitat. D'aquesta transferència dóna fe, l'II de setembre, a la mateixa Roma, l'agent Francesco Flajani. El 15 de maig de 1846, passada ja la tardor i l'hivern, les peces es trobaven al port de Barcelona per continuar el viatge a València, a bord del *Ciudad de Madrid*, on sens dubte van arribar uns dies després. Disposem fins i tot de la documentació del noli del vaixell.

També l'acollida que hi va fer la Universitat està ben documentada. A l'Arxiu de la Correspondència de la Universitat, amb el títol "Llegat de Josep Narcís Aparici", hi apareix transcrita una carta d'Agustí Ximeno al rector de València d'aleshores, Francisco Villalba (en el càrrec des d'octubre de 1845) i un extracte del testament de J. Narcís Aparici. La personalitat del donant es perfila així millor. Va ser estudiant en aquesta mateixa institució i havia estat catedràtic a València, i cedí els seus béns "hereditaris" perquè els conservaren els responsables de la Universitat i s'hi guardara la seua memòria (ALFARO 1997).

Uns anys després ja era coneguda la presència d'aquestes peces a València, ja que el gran epigrafista Emil Hübner, un temps abans de l'edició del *CIL II* (*Corpus Inscriptionum Latinarum* d'Hispania), hi vingué a veure-les, va recollir-ne informació i dibuixà les nou peces amb inscripció que l'interessaven. Com a coneixedor de l'estètica romana, no es va poder resistir davant la bellesa excepcional d'"un anello in oro d'eccellente lavoro coll'incisione d'un aquila portante una corona d'alloro nell becco ed attorno le lettere CES(tii)". Es tracta del número 1509 de la col·lecció.<sup>1</sup> El destaca clarament del conjunt d'entalles, i afirma que l'infante Gabrielle en fou el propietari anterior, qüestió per a la qual remet al testimoni d'una obra del "valente orientalista, D. Francesco Pérez Bayer". És curiós que aquest anell no figure en la relació de peces de què parlàvem adés. La conclusió és que no va pertànyer al donant Josep Narcís Aparici. Degué arribar als fons de la Universitat per una altra via, potser ja a la darrereria del segle XVIII. Per descomptat, aquest *anello* es trobava a València quan algun empleat de la Biblioteca va redactar una petita llista-catàleg (còpia en castellà de la llista en italià que va portar Ximeno). Se li va posar el número 78. Si observem la llista en castellà que es guarda a la biblioteca universitària, veurem que el número més alt que hi apareix és precisament el 76; es fa al·lusió després a 15 peces més "de poca entidad" (que són realment les que es van incloure dins el número 77). Per això era lògic que l'anell d'or rebera, en el catàleg en castellà, el número següent (el 78). Són 92 peces, a les quals cal afegir un magnífic retrat del papa Pius VII, que degué afegir-se més tard (en la segona meitat del XIX?) i que no tenia número, de la mateixa manera que el pobre anell de pirita que tanca el conjunt: 93 peces, comptat i debatut. L'exquisidà cura amb què han arribat aquestes joies a nosaltres, gràcies al treball dels successius responsables de la Biblioteca de la Universitat, és destacable.

<sup>1</sup> Els números de les peces que s'indiquen corresponen a la catalogació general efectuada per l'Àrea de Conservació del Patrimoni de la Universitat.



Àguila imperial  
[Entalla en anell,  
detall, vista frontal i perfil]  
Or massís  
Final del s. I dC  
16 x 14 mm  
Núm. inv.: UV/1509

**Reproducció de la llista que acompanyava les gemmes donades por Aparici Soler, amb la valoració monetària. A l'esquerra hi ha els números d'inventari que portaven les peces sobre si mateixes; alguns no coincideixen amb els de la llista en castellà. En el catàleg modern es va seguir un criteri cronològic i es canvià aquesta numeració d'acord amb això.**

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 Carni Spettanti alla  
 Eredità della No. Mo. Sig. Cavalier Marc'Antonio Apponici lasciate  
 in legato all'Università di Salenza, come da suo Testamento del 16.  
 Luglio 1844. per gli Atti del Santoro Notajo dell'Orno Suario.

68	Un Anello legato in Oro con un Cameo rappresentante un Antonia antico	10.
69	Altro Anello legato in oro con Cameo rappresentante due Tigris antico	23.
70	Altro Anello con pietra Corniola incisa moderna legata in oro	3.50
71	Un Medaglione di Pietra dura legato in oro rappresentante la testa di Serio antico	7.
37	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 sultano	3.
33	Altro Anello parimenti con figura di diasprio 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 di Serpe	1.20
29	Altro Anello con diasprio giallo rappresentante una testa coronata con stella, e mezza luna	1.20
28	Anello con Amatista con figura di Sole con lettere all'intorno	2.
27	Altro Anello con giada verde rappresentante un Putto	1.20
26	Altro Anello con Amatista rappresentante una testa incognita	1.50
25	Altro Anello con Corniola bianca Corno di Diana	2.50
24	Altro Anello con diasprio verde con Saggiario	3.
23	Altro Anello con onice a tre strati con figura di giuocatore	10.
	Segue	81.80

		Rapporto	81.80 -
22	Anello di diaspro rosso rappresentante la testa di s. piovra radiata		1.50 -
21	Altro Anello di diaspro verde rappresentante un safrano marino con tre lettere		1.50 -
20	Altro Anello con Amalita rappresentante una testa di Onice		1.50 -
19	Un Anello con calcidonia rappresentante la figura di s. piovra		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 da due fasciate		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 s. piovra		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 Busto 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 Vittonio		2. -
4	Altro Anello con plasma medesima rappresentante come sopra		2. -
3	Altro Anello con Opata nera con Corro		1.20 -
2	Altro Anello con piccole plasma con Cavallo marino		1.20 -
1	Altro Anello con Amalita figura incognita		1. -
14	Cameo rappresentante un fante, e due cavalli del 300 legato		
		Segue	112.60

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 mezza 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 mezzo 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 osia 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_
	Cameo 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 pàgina anterior]

Reproducció de les primeres pàgines de la llista de gemmes de la col·lecció de Josep Narcís Aparici Soler (1770-1845). Després de mort, aquest llegat va passar íntegrament a la Universitat de València per voluntat del propi Aparici.

Fig. 1

Perfils d'entalles més usuals en l'època romana. Segons Zwierlein-Diehl.

Dichiaro jo sottoscritto, di commissione avuta da S. E. reverendisima monsignor Don Petro Marini, governatore di Roma, executore 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  
Gravador.  
Xilografia de Jost Ammann (1569).



Fig. 3b  
Gravat sobre coure. Segons Zazoff.



### ELS INSTRUMENTS DEL GRAVADOR I LA FORMA D'ÚS

Disposem de dos tractats de mitjan segle XVIII on es recull la forma de treballar d'aquella època i la dels antics. El més complet és el de L. Natter, expertíssim gravador que va plantejar l'obra com un exercici enciclopedista i de difusió històrica d'una vella tradició artesanal (NATTER 1754). El de J. P. Mariette, també fonamental, no és tan complet des del punt de vista tècnic (MARIETTE 1750). En tots dos es parla de la talla i el gravat de les pedres semi-precioses. L'elecció de les pedres era crucial: es tractava d'evitar que tingueren fissures, es comptava amb què les vetes de colors es trobaren en la posició idònia si es pretenia fer un camafeu, i es tallaven les pedres i s'hi donava forma abans de gravar-hi a sobre [Fig. 1].

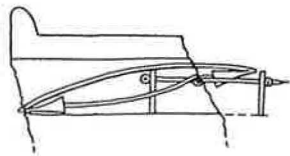


Fig. 2  
Relleu sobre pedra que representa un torn de gravador. Reconstrucció de J. Boardman.

L'instrument del gravador de gemmes és el torn manual. Disposem de representacions gràfiques que ens en mostren la forma en l'època grecoromana [Fig. 2]. És un senzill trepant d'arc mogut manualment. El principi és el mateix que el del torn que van fer servir els escultors grecs per apregonar dins la superfície de certes zones com els cabells arrissats de les figures, sobretot durant l'època hel·lenística, les pupil·les dels ulls o alguns altres detalls que exigien una penetració minuciosa en la superfície del marbre. No obstant això, les dimensions mil·limètriques amb què es treballa en el camp de la gliptografia o en el dels encunyys de les monedes (que farien els mateixos gravadors d'entalles) aconsella de pensar en un torn fixat a una taula i en un acostament de la pedra a la punta del trepant que gira [Fig. 3]. La discussió entre els especialistes se centra en el fet que l'ús de la taula implica el torn mogut amb un pedal. No podem endinsar-nos ací en aquest problema.

Plini parlava del *fervor terebrarum* (NH XXXVII, 200) per fer referència al gir de la punta del trepant i de l'apregonament gradual sobre la superfície de la pedra. Els caps del trepant podien canviar-se segons el tipus de "toc" que s'hi volia fer: redó, longitudinal, semicircular, etc., i de major o menor grandària o amplària. Per això, la forma d'aquests caps, denominats *tritus* perquè actuaven per fregament (Solí, XXX, 33), podia ser redona, punxeguda, cilíndrica, discoïdal, etc. [Fig. 4].

Es confeccionaven de ferro, però el frec amb la pedra n'hauria desgastat la punta finíssima en poc de temps. Per a obtenir una major efectivitat, calia mullar aquests delicats instruments en oli i impregnar-los després amb pólvores de diamant finíssim. Aquest era l'element principal, l'esmeril que, lleugerament pressionat pel ferro, mossegava la pedra en cada gir. La seua presència sobre la superfície finíssima de les puntes del trepant va deixar marques ben visibles en les talles, com podem veure en les macrofotografies d'algunes peces (núm. 3 i 25; [Fig. 5 i 6]). Tots aquests detalls tenen molt d'interès en el moment d'estudiar els diferents estils, sobretot perquè la immensa majoria dels exemplars que es conserven estan, com hem dit, descontextualitzats arqueològicament. Amb una paciència infinita, a través de l'observació dels paral·lels en monedes i de la classificació de les peces aparegudes en context arqueològic i, per tant, ben datables, podem aproximar-nos a la realitat quan situem una entalla en uns anys determinats "per l'estil i la forma de la talla". Això no obstant, resulta extremadament difícil catalogar aquest tipus de peces.

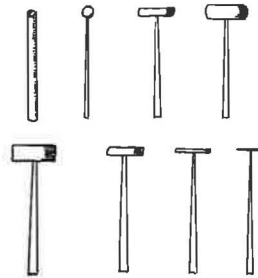


Fig. 4  
Puntes de trepant més usuals.  
Segons Natter.



Fig. 5  
Personatge bàquic,  
[Entalla completa i detall ampliat]  
Principi s. II dC  
Núm. inv.: UV/1502



Fig. 6  
Zeus dempeus amb ceptre i àguila.  
[Entalla completa i detall ampliat]  
S. II dC  
Núm. inv.: UV/1524



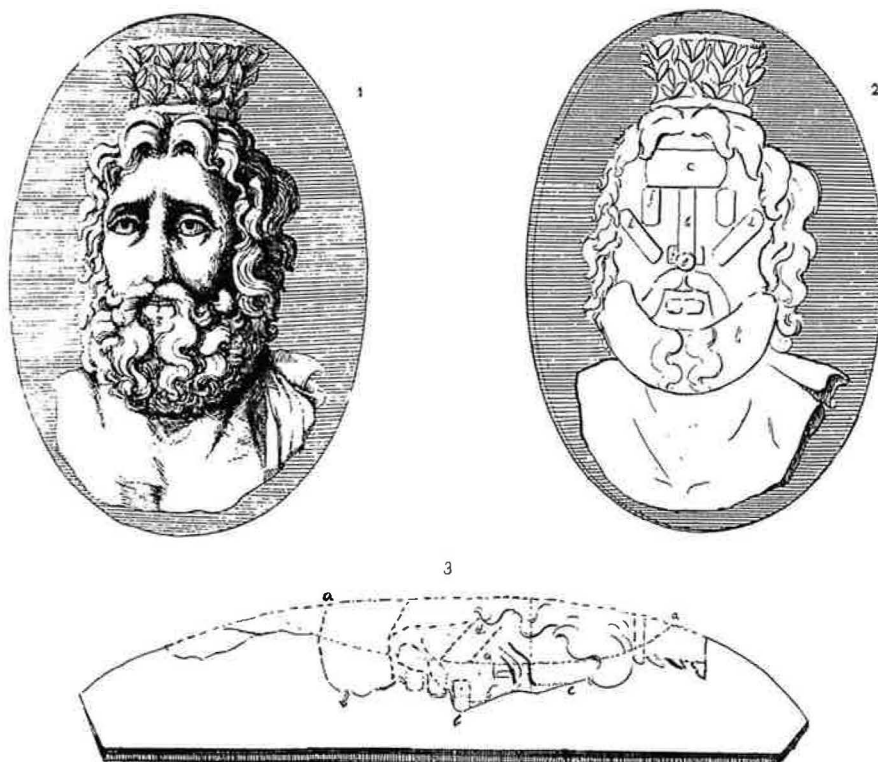


Fig. 7  
Modelatge d'un cap de Serapis.  
Segons Natter.

S'ha dit, i nosaltres hi estem d'acord, que aquest treball tan minuciós demanava l'ús d'algun tipus de lupa. Aristòfanes (*Núvols*, 766-772) testimonia que en la seua època es coneixia el procés d'ignició a través de raigs solars concentrats en una pedra cristal·lina o en un vidre. En excavacions arqueològiques han aparegut cristalls tallats per aconseguir-ne l'augment (Pompeia, Magúncia), i Plini també va parlar l'esment sobre el tema del cristall tallat amb la forma corba per concentrar els raigs del sol (*NH* XXXVI, 193 s.; XXXVII, 10 i 64). Sèneca (*Qüestions naturals*, I, 6, 5), en una expressió certament confusa, diu que el cristall millora la grandària dels objectes. En qualsevol cas, la minuciositat i les dimensions reduïdíssimes d'aquestes talles, la perfecció amb què els diferents "tocs" de trepant s'uneixen entre si per fer emergir escenes plenes de vida i de realisme (en un espai que a vegades no arriba al centímetre quadrat), haurien fet impossible dominar el camp de gravat i el lloc exacte on calia aplicar el trepant sense un element amplificador.

#### LA TALLA DE PEDRES SEMIPRECIOSES I LA COL·LECCIÓ VALENCIANA

Com que no disposem de prou espai per fer una descripció detallada de cadascuna de les peces, destacarem, sense un ordre previ, les més importants de la col·lecció a mesura que sorgesca l'ocasió. En certa manera, la llista que hi hem inclòs en completa la panoràmica.



La talla de pedres semiprecioses en l'àmbit grecoromà seguia dues maneres de fer que podríem qualificar d'oposades. Per a la confecció d'una "entalla", el gravador partia d'una pedra en la qual s'havia preparat una superfície ben allisada, generalment de forma ovalada o circular, però també rectangular o quadrada, i s'hi gravava cap endins amb la tècnica de què parlarem després [Fig. 7].

La paraula *entalla* ve de l'italià *intaglio*, "tallar cap endins". A dreta llei, en castellà caldria parlar d'*entalla* (tall, talla a l'interior de la superfície i, per tant, seria un mot de gènere femení); no obstant això, aquesta denominació no ha tingut fortuna.

En el cas dels "camafeus" s'actuava al contrari, rebaixant la part d'aquesta superfície llisa que sobrava per fer eixir, en volum, el retrat o l'escena que s'hi volia representar.

L'entalla va tenir originàriament com a funció el segellament de documents, cartes, propietats, etc. Com es treballava en negatiu, la imatge representada prenia volum sobre la matèria segellada (cera, ceràmica, etc.). Però el gravador havia de calcular que allò que ell dissenyava i executava sobre la pedra eixiria després a la inversa en la imatge positiva: per exemple, el Mart victoriós de la col·lecció valenciana (núm. 1526) que sosté amb la mà esquerra una llança i amb la dreta un trofeu passa, en l'empremta, a tenir la llança amb la dreta i el trofeu amb l'esquerra, de manera que el conjunt de la figura pren així el seu autèntic sentit. Per això, quan descrivim una d'aquestes peces hem de referir-nos a la posició, esquerra o dreta, des del punt de vista de la pròpia figura una vegada impresa, no des del nostre punt d'observació davant la pedra. En el cas del cap d'Helioserapis (núm. 1501), diem que ens trobem davant un retrat en perfil dreta.

Per la seua part, el camafeu sempre va tenir un caràcter ornamental. Ara bé, en els dos casos l'elecció de la pedra era molt important. Per a la fabricació dels camafeus solien utilitzar-se, com es fa encara avui en una indústria que resta viva, àgates de bandes i sardònixs de diferents coloracions i transparències. Calia col·locar la talla en paral·lel a aquestes bandes. En anar eliminant-ne parts, podria quedar, per exemple, algun to groguenc melat sobre el cap per simular els cabells o el casc d'un guerrer, un de blanc o crema per al rostre i parts del cos nues, i un to marró fosc per al fons del retrat. Amb això s'intentava donar més verisme a la imatge. Dissortadament, en la col·lecció que presentem no disposem de cap exemplar romà de la qualitat dels que guarden alguns museus.<sup>2</sup>



Mars victor, Tropaiphoros  
S. II dC  
Núm. inv.: UV/1526



Helioserapis  
Núm. inv.: UV/1501

<sup>2</sup> L'anomenada *Gemma augusta* del Kunsthistorisches Museum de Viena podria servir-nos d'exemple paradigmàtic (ALFARO 1995; MEGOW 1987, 8-11 i 155-163).

[D'esquerra a dreta]

Atleta amb disc

S. I dC

Núm. inv.: UV/1520

El símbol de les mans entrelaçades es molt usual en la iconografia romana.

Gravat del llibre

*Diàlogos de medallas,*

d'Antoni Agustí.

Biblioteca Històrica de la

Universitat de València.

*Dextrarum iunctio*

S. I - II dC

Núm. inv.: UV/1521



La mateixa tècnica de recerca del color com a element cristal·litzador del motiu continuà fent-se servir en temps posteriors i és la base de les millors obres de cada època. Podem apreciar-la en el bellíssim retrat d'Antonio Allegri (més conegut com *Il Corregio*) [UV/1588]. Els matisos més foscos de la pedra, a la zona de l'ull, ajuden a donar al rostre molta profunditat aparent, malgrat que es tracta d'un relleu que sobresurt molt escassament (1-3 mm). Les transparències de la pedra a la zona superficial dels cabells hi proporcionen volum. Cal afegir tots aquests "trucs" tècnics a la talla per aconseguir una obra d'art de primer ordre, mostra de la qualitat tècnica d'un dels gravadors més importants del segle XIX: Giuseppe Cerbara. Més tard en parlarem.

No obstant això, en el cas de les entalles no importava que una sèrie de bandes de diferents colors d'un ònix, per exemple, distorsionaren la contemplació directa de la figura que hi havia gravada. Les tonalitats de la pedra no coaccionaven el tallista, el qual podia perfectament treballar amb pedres jaspades o de diferents colors col·locades en paral·lel al disseny o verticalment, sense que això afectara gens el delicat motlle més o menys perfecte d'on havia d'eixir la figura sobre cera o uns altres materials. No se'n buscava la contemplació directa sobre la pedra.

Això no vol dir que no fóra important l'ús intencionat de certs tipus de pedres i colors per fer-hi determinats temes. Després parlarem de les entalles anomenades *màgiques*, i també de les propietats i els poders que es considerava que tenien moltes de las pedres utilitzades,<sup>3</sup> però cal assenyalar que hi havia una tradició, segurament molt antiga, per la qual es tractava d'unir determinades pedres amb uns temes concrets als quals la mateixa *dynamis* de la pedra donava més força.

Des del punt de vista estètic hem d'esmentar l'elecció d'una pedra molt concreta en les entalles que denominem *nicolos*. Els números 1520 i 1521 de la col·lecció de la Universitat en són exemples magnífics, cadascun en el seu estil. En el primer cas, sobre una calcedònia de tons blavencs-blancs-bruns molt tènues en bandes paral·leles molt fines es va entallar la imatge d'un atleta amb disc a la mà dreta, palma de vencedor a l'esquerra i corona amb ínfula. Camina amb una posició forçada, sobre les puntes dels peus,

<sup>3</sup> De ben antic es va redactar tota una sèrie d'escrits que anomenem genèricament *lapidaris*, en els quals s'especificaven aquestes qualitats. Els més famosos dels recollits pels grecs i que nosaltres conservem (*Lapidari d'òfic*, *Declaracions lapidàries d'Orfeu*, *Lapidari de Sòcrates i Dionís*, *Lapidari nàutic* i el de *Damigéron-Évax*) es poden veure en la magnífica edició d'HALLÉUX-SCHAMP 1985.

com és habitual en aquest tipus de treballs ben catalogats i datats en el segle I dC. En el segon cas, el tema és totalment emblemàtic, molt comú en l'art romà dels dos primers segles de l'Imperi i molt estimat pels cèsars. Es tracta bàsicament de la *dextrarum iunctio* o motiu que representa dues mans dretes entrelaçades com a símbol de pacte de concòrdia i amistat, sobretot entre vencedors i vençuts. És molt comú en monedes imperials copiant el prototip de les encunyacions de M. Antoni, Octavi i Lèpid. La seca hispana d'Ilici també va utilitzar aquesta imatge simbòlica. L'escena es completa, sempre seguint la posició en canelobre, amb un crater de columnes flanqueja per dues cornucòpies, símbols de la riquesa. Sobre aquests tres elements s'ha col·locat una àguila, símbol del poder imperial, i dos galls enfrontats que podrien al·ludir a l'orgull de pertànyer a un estat fort, segons l'opinió de Ph. Bruneau.

La història del gravat sobre pedres fines comença a oferir-nos les firmes dels seus artífexs des de l'època clàssica grega. Noms com ara Aspasi, Frigil (que va treballar a Siracusa) o Sosies, que ho va fer a Nàpols, van quedar immortalitzats sobre la superfície d'entalles bellíssimes del segle V aC. Els seus col·legues Onatas, Ateníades o Pèrgam no van restar a la saga, però el millor, l'artista que se situa al cim de la gliptografia grega va ser, per la netedat del traç i la perfecció dels volums que va saber imprimir als seus retrats, Dexamenós (RICHTER 1980, 248 s.; VOLLENWEIDER 1966). Tots ells ens parlen d'un reconeixement públic que es reflectia en la inclusió de la firma en la superfície de l'obra. Naturalment, calia inscriure el nom en sentit invers al de la lectura perquè sorgira llegible en la impressió, per exemple amb expressions com ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ ΕΠΟΙΕ; Dexamenós ho va fer. Per descomptat, hi havia una especialització i una valoració pública d'aquests artistes els quals no eren menys considerats al seu temps per dedicar-se a una de les que anomenem actualment "arts menors". I així era lògic que s'esdevinguera, si calculem la dificultat i l'exquisidesa del seu treball. Les seues obres van assolir quotes de perfecció extraordinàries.

Això no vol dir que l'obra no signada haja de ser considerada de menor qualitat. No és gens habitual en gliptografia que hi aparega la firma. En la col·lecció d'entalles i camafeus de la Universitat de València conservem tres firmes de gravadors molt famosos i actius a Roma durant el segle XIX (números 1588, 1590 i 1591; RIGHETTI s/a, 43 s.; 51-60 i 64). El primer ja l'hem esmentat, és el retrat d'Antonio Allegri. Amb 36 x 27 x 1-3 mm, ens ofereix tota la bellesa que un retrat pot assolir. Quan s'observa sembla créixer, i és perquè s'ha aconseguit l'equilibri absolut de les formes.





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

La nissaga dels Cerbara estava formada per tres membres. De Gian Battista, el pare, nascut segurament el 1750 i mort el 1812, no en conservem a penes obra. Signava amb majúscules gregues o, quan ho feia amb caràcters llatins, amb només les tres primeres lletres del cognom. Giuseppe, el fill major, va nèixer el 1770, i el segon, Nicola, el 1792. Nosaltres creiem que l'exemplar valencià és obra de Giuseppe i el situem entre el final del segle XVIII i el principi del XIX. La "F." que figura després del cognom complet podria interpretar-se com l'habitual *fecit*, seguint la tradició grecoromana antiga a què al·ludíem abans, però també podria ser un distintiu de Giuseppe per diferenciar-se de l'obra de son pare: F[iglio], expressió que tenia sentit mentre no havia nascut el tercer dels Cerbara.

La segona firma de què disposem és la del molt famós gravador romà Girometti (ALFARO 1993-1994). Apareix sobre una magnífica escena simposíaca en sardònix ataronjat blanc groguenc que va permetre a l'autor jugar amb tons i transparències d'una bellesa extraordinària. Aquesta escena representa Dionís i Ariadna asseguts i bevent en un ambient totalment relaxat. El gust neoclàssic es percep perfectament en el conjunt dels detalls: la *kline* o llit a l'estil grec tan del gust en aquesta època i que ens du a pensar en escultors com ara Canova, la *kylix* que el déu ofereix a la seua companya, la qual és el centre de l'escena ja que es troba envoltada pels rostres d'ambdós personatges en una perfecta simetria, el petit cànter que porta a la mà esquerra el déu, l'*herma* amb crater que cobreix l'espai que sobra a l'esquerra i, per descomptat, les formes "marmòries" dels nus. La firma, com hem dit

adés, és visible sobre el muscle de Dionís, invertida per facilitar-ne el gravat. Els Girometti també van

constituir una nissaga familiar de tallistes: el pare Giuseppe (1780-1851), el seu fill Pietro (1811-1859) i una filla, Clara, que ajudava son pare en els treballs però que no va signar mai obra. No sembla tampoc que Pietro signava els seus treballs, per la qual cosa podríem assignar aquest camafeu al pare. Giuseppe era amic de Canova i de Thorwaldsen, ja que s'inicià primer com a escultor, tot i que aviat va passar al rendible i segur ofici de medallista i gravador. Va retratar tota l'alta societat europea amb

Ariadna i Dionís  
Primera meitat del s. XIX  
Núm. inv.: UV/1590





aquest sistema i els seus camafeus són la glòria de moltes col·leccions. Van ser fruit de recopilació bibliogràfica mentre encara vivia l'artista, i això ens demostra la valoració social i artística que se li tenia. P. E. Visconti li va dedicar un llibret titulat *Gemme incise dal Cav. Giuseppe Girometti* (Roma 1836), i A. Gennarelli, un article en la revista especialitzada *Il Saggiatore* (Roma, vol. V, 1846). Desgraciadament, en cap de les dues monografies que li són dedicades hi ha cap descripció que puguem identificar amb la nostra peça. Les peces incloses en les dues publicacions són d'una altura estètica extraordinària: potser van ser triades perquè els autors d'aquests dos estudis només en van recollir les que van poder contemplar a l'estudi de l'artista durant aquells anys.

La tercera peça amb firma que conservem és un retrat sobri però bellíssim de Rafael Sanzio (núm. 1591), obra de Vergé, sobre sardònix ovalat. La capa blanca de la pedra atorga al cap un estil escultòric neoclàssic característic. Té només dos mil·límetres de grossor, i amb una tècnica realment extraordinària s'ha aconseguit crear tots els matisos d'un ple relleu i els volums dels muscles, que deixen veure un vestit de l'època del gran pintor i arquitecte. Segurament, l'autor va tenir un model anterior, perquè els trets són bastant fidels als retrats que conservem de Rafael. La firma apareix sota el muscle esquerre, pràcticament a l'ombra que aquest projecta sobre el to verdós del fons de la pedra.

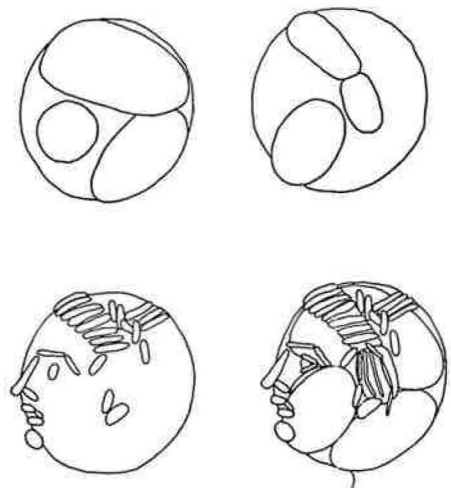
En la col·lecció de la Universitat hi ha, a més a més, algunes obres antigues i moderns d'excel·lent qualitat. Destaquen per la gran tècnica dels seus artífexs anònims. Observem, per exemple, la número 1503, un cap de caràcter bàquic que, per l'estil i la tècnica de gravat datem a final del segle II aC, en ple apogeu de l'hel·lenisme (ALFARO 1996, 37 s.). Sobre una ametista redona, la cara de Dionís destaca per les formes sensuais i harmonioses. Les preteses propietats de l'ametista per combatre els problemes de l'embriaguesa van fer que es triara aquesta pedra transparent. La tècnica utilitzada, amb tocs de trepant encertats cada vegada més petits, es percep clarament en el dibuix adjunt [Fig. 8].

A vegades, les dimensions de la pedra són tan reduïdes que sembla increïble que la superfície pugui allotjar una escena completa com la del nostre número 1519. Només sota la lupa aconseguim apreciar la perfecció de la talla. Sota un arbret que suggereix el bosc en què vivia, s'ha representat Fàustul, el



Rafael Sanzio.  
Primera meitat del s. XIX  
Núm. inv.: UV/1591

Fig. 8  
Dionís [Detall]  
Núm. inv.: UV/15037  
Procés de gravat  
del cap de Dionís





[De dalt a baix]

Boc rampant sobre una palma

S. I dC

Núm. inv.: UV/1508

Escena pastoril

S. I dC

Núm. inv.: UV/1519

Methe

S. I dC

Núm. inv.: UV/1511

pastor per antonomàsia, aquell que va recollir de les aigües del Tíber i al peu del Palatí els bessons Ròmul i Rem. S'inclina sobre la seua gaiata prenent una actitud que l'art romà va repetir en totes les seues manifestacions (pintura, escultura, relleus, etc.). Igualment podríem dir del número 9, una petita peça (11,5 x 8 x 5 mm) en la qual una cabra rampant recolza sobre una petita palmera; el tema és molt reproduït entre la fi de la República i el començament de l'Imperi, sempre amb alts nivells de qualitat i generalment sobre sardònixs de perfil gruixut, com en aquest cas.

Una de les entalles més belles i més interessants d'aquesta col·lecció és la que s'ha catalogat amb el número 1511. Sobre l'ametista ovalada i esquerdada internament a penes és perceptible, a primera vista, la figura sinuosa de Methe bevent d'una pàtera plana. L'*himation* li cobreix escassament les espatlles i hi deixa veure un cos sensual i modelat. En molts dels paral·lels antics de què disposem, la figura de Methe porta una diadema i es recull els cabells amb un monyo baix. L'escena es completa als laterals amb una simbòlica *hydra* de la qual ix una palma i amb el nom, segurament, de la propietària, CL[audia] HEDONE, amb lletres llatines majúscules en sentit vertical. D'aquesta manera resulta llegible tant en la pedra com en l'empremta. Aquest nom és d'origen grec i va ser molt utilitzat a Roma entre esclaves i llibertes (SOLIN 1982, 1238-1240). Cal emmarcar el tema dins l'àmbit de les escenes bàquiques. L'*hydra* simbolitzaria l'aigua clara de la font enfront de l'efecte pernicios del vi. També ací el tipus de pedra, l'ametista de color vinós, es va elegir pel fet de ser considerada com un amulet protector davant l'embriaguesa. Com en el cas del retrat de Dionís que hem esmentat adés, ens trobem davant un bon exemple de la conjunció del tema i de les propietats d'una pedra determinada que eliminaria un perill concret: les conseqüències de beure excessivament.

Portar una imatge de la Fortuna era considerat una manera d'atraure-la, de tenir-la sempre propera al propietari de l'anell allà on s'haguera gravat. El número 1510 de la col·lecció és molt representatiu i podríem incloure'l, per l'estil de la talla, en la primera meitat del segle I dC. Com s'esdevingué amb uns altres prototips artístics que servien de model als gravadors, aquesta figura de Tyche-Fortuna potser va seguir les formes d'alguna escultura de tradició grega o hel·lenística. Plini ens parla de la *Bona Fortuna* de Praxítel·les que hi havia al Capitoli (NH XXXVI, 23). Escultures com aquesta van poder ser reproduïdes amb freqüència. La deessa simbolitzava, amb el timó de la nau i la cornucòpia, el bon auguri, la seguretat dels viatges i la riquesa, en aquest cas per al portador de l'entalla. El tema és molt



comú també en monedes i té variants amb la figura asseguda. L'estil és molt similar al de la Methe que acabem de comentar.

També potser fou escultòric el prototip de l'Afrodita *sese lavans* del número 1517. Una altra vegada és Plini el Vell (*NH XXXVI, 35*) qui ens il·lustra sobre el fet que hi havia al seu temps a Roma una escultura d'Afrodita ajupida llavant-se. Cita Doidalsas com l'autor de l'obra, però el text de Plini és molt corrupte en aquesta part. El tipus va ser copiat moltíssim en escultura i conservem una quinzena d'aquestes creacions de la Venus ajupida, entre les millors de les quals la de Viena, la del Louvre, la del Museo Nazionale Romano i la del Vaticà. En gliptografia va ser també molt utilitzat. La peça de la nostra col·lecció és del segle I dC per l'estil de la talla i pels abundants paral·lels d'entalles de què disposem. La tècnica de gravat és molt bona, amb superfícies ben polides, dinamisme i sentit de gir al cos. La dificultat del treball i les dimensions reduïdes, menor del centímetre en la mida longitudinal, expliquen perfectament algunes imperfeccions del dibuix. Això no obstant, l'efecte final de la imatge és perfecte. A la mà dreta, la deessa hi du un *askos*, vas grec amb la forma d'un petit bot, amb peu, nansa i tapadora, que s'utilitzava per ficar-hi vi o aigua. En aquest cas serveix per a la toaleta de Venus.

A vegades, les escenes de la vida quotidiana es van incloure en la iconografia escultòrica, i d'aquí es va estendre als relleus, els mosaics, les pintures o les entalles. Aquest és el cas del pescador representat sobre jaspi roig ovalat (núm. 1513) que podem datar en el segle I dC. Tot l'ambient de l'acte de la pesca, incloses les varietats més comunes (amb canya i amb xarxa), s'ha concentrat en la petita superfície de poc més d'un centímetre de què disposava el gravador. Un amuntegament de pedres simbolitza una menuda escullera, la mar és a penes marcada amb nou incisions paral·leles realitzades amb un trepant discoïdal fi. El pescador deixa caure la xarxa, que s'enfonsa, mentre la canya està clavada entre les pedres. El sentit realista s'aprecia en el tipus de vestit, l'*exomis* o túnica curta que deixa un muscle a l'aire, i en el característic barret de feltre, a mig camí entre el *petasos* d'ales amples i un model més recollit i propi del treball que s'hi realitza.

Molt del gust d'artistes i públic va ser un tipus especial d'entalles denominades *grylloi*, composicions fantàstiques i antinaturals que, en els casos més complicats, apleguen rostres humans i d'animals amb amalgames forçades, i en altres dos o tres rostres tan sols. Són temes que apareixen en un moment ja avançat de l'Imperi romà, com una activitat pròxima al món de la superstició, ja que a vegades es feien servir contra el mal



Tyche-Fortuna  
Primera meitat del s. I dC  
Núm. inv.: UV/1510



Afrodita ajupida  
S. I dC  
Núm. inv.: UV/1517



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



d'ull. La tradició d'aquestes figures curioses és, no obstant això, molt antiga en l'àmbit de la gliptografia. La col·lecció valenciana disposa de dos interessants exemplars de *grylloi*: un amb el cap d'Atena en perfil dreta sobre cornalina ovalada (núm. 1523), amb un estil de talla de gran qualitat, que podem situar en el segle I o II dC. A la part inferior del bust es pot veure un altre perfil molt nítid de formes arrodonides, i sobre el casc dos rostres de Silè, l'un a la part de davant, sobre el cap, i l'altre a la part de darrere, sobre el clatell. El segon exemplar és una màscara múltiple (núm. 1532) sobre cornalina ovalada. El tipus de la talla, com també el fet que es tracte de cinc rostres en comptes de tres (front i perfils), com era habitual, ens fa dubtar de la seua antiguitat.

Les divinitats principals es van entallar molt freqüentment sobre un tipus de pedra blanquinosa que nosaltres anomenem *calcedònia*. No té res a veure amb la pedra que descriuen els lapidaris grecs amb el nom *χαλκηδόνιος*, de tonalitats rogenques, sobre les quals, alguna vegada, es recomana gravar un Mart (HALLEUX-SCHAMP 1985, 167, 187, 266, 272, etc.). La calcedònia és una varietat de l'àngata, de major o menor finesa. Es buscava, naturalment, identificar el to blanc immaculat amb el tema representat sobre la pedra. La figura de Zeus/Júpiter apareix normalment en gliptografia dreta o asseguda. Els números 1524 i 1527 corresponen a dos bons exemplars que ho representen. Tots dos poden datar-se en el segle II dC. El primer tipus podria provenir de motius escultòrics grecs del segle IV aC, concretament es va voler relacionar amb una obra de Lisip (LACROIX 1949, 323). La tècnica de l'entalla és bona, amb l'ús de trepant de punta redona i retocs de trepant de discos de diferent grossària. Disposem de moltíssims paral·lels per a aquesta peça, com també per a la del Zeus entronitzat que veurem tot seguit. Això vol dir que eren motius molt demanats i molt reproduïts, gairebé de forma maquinal, per cobrir un mercat ampli que no es limitava al dels llocs de producció. L'ampliació del rostre [Fig. 6] ens permet veure-hi les marques deixades per les puntes del trepant. L'harmonia del disseny aconsegueix l'efecte d'un perfil que és absolutament geomètric.

El Zeus assegut al tron segueix el model fidíac crisoelefantí. S'arriba a suggerir (LACROIX 1949, 259 s.) que el prototip primitiu hauria estat monetari (peces de la lliga arcàdica del segle V aC). El fet és que la famosa escultura d'Olímpia va ser l'origen de tota una sèrie de rèpliques a menor escala, sobretot en monedes i en gliptografia, que permeten estudiar perfectament l'evolució del tipus. Entre la descripció de Pausànies

[De dalt a baix]

Bust d'Atena

S. I - II dC

Núm. inv.: UV/1523

*Gryllos*

S. III dC (?)

Núm. inv.: UV/1532

Zeus barbat entronitzat

Finals del s. II dC

Núm. inv.: UV/1527



(V, II, I s.)<sup>4</sup> i la nostra entalla hi ha diferències que, això no obstant, no discrepen massa. La figura hi apareix coronada, asseguda sobre el tron en posició de tres quarts i amb el cap en perfil dreta. La túnica li cau sobre els genolls deixant el tors al descobert. En comptes de sostenir una Victòria a la mà dreta estesa, el déu hi du una pàtera. La Victòria, molt desdibuixada i coronant-lo, es troba sobre el ceptre que Zeus sosté amb la mà esquerra; precisament al lloc de l'àguila, segons Pausànies. Com hem dit, disposem de molts paral·lels en gliptografia, alguns dels quals més propers que el nostre al prototip escultòric. Amb tot, l'estil és sempre el mateix i podríem dir que constitueixen una àmplia família en què, malgrat el reeixit primer colp d'ull, la perspectiva no és massa encertada.

Un dels temes més repetits en la gliptografia de l'alt imperi va ser el de la Victòria alada, prototip grec utilitzat per Fídies i engrandit durant l'hel·lenisme primerenc (Nike de Samotràcia del Louvre). La figura de Victòria afavoriria l'èxit del qui la portara vora el seu cos. Els números 1525, 1528 i 1531 d'aquesta col·lecció, que poden datar-se en els segles II i III dC, responen a aquest model. Els dos primers van ser tallats sobre prasi ovalat, i el tercer sobre calcedònia igualment ovalada. La posició, que es repeteix en molts paral·lels, és la de perfil (dreta o esquerra). La divinitat vesteix un *peplos* que agita el vent, per tal d'indicar-ne la mobilitat i l'eventualitat de la presència d'aquesta divinitat al costat del vencedor, per al qual porta sempre la corona i la palma.

Segons les creences dels antics, la riquesa d'homes i estats la protegien divinitats específiques, com ara Flora, Ceres, Tellus, Abundantia, Liberalitas, etc. El número 1534 és precisament una Flora entronitzada, proveïda de tots els elements que li són propis, espigues de cereal a la mà dreta i més espigues i fruits de la terra dins una cistella esvelta que sosté amb el braç esquerre. La figura, en perfil dreta, es cobreix amb una túnica llarga cenyida sota el pit, i l'envolta una inscripció de cinc lletres, FLO[ra] CF.

Els camafeus d'època antiga són poc abundants en la col·lecció valenciana. Malgrat els dubtes que ens provoquen, dels pocs que oferim com a tals n'hem trobat, amb feines, alguns paral·lels entre els camafeus romans ben datats. Vegem-ne els més interessants. Un retrat de Drusil·la (núm. 1551) sobre sardònix ovalat (potser del segle I dC) i amb anell del segle XVIII proveït d'inscripció en caràcters majúsculs grecs: Κολάζε τα πάθη. Μη ποίει κακά, que en una traducció lliure significaria “[que l'anell] suavitze o tempere els patiments [perquè el portador de la joia]

+ “El déu es troba assegut sobre un tron i s'ha fet d'or i vori. Sobre el cap hi ha una corona que imita branques d'olivera. A la mà dret porta una Nike, també de vori i or, que té una cinta i una corona al cap. A la mà esquerra del déu hi ha un ceptre ornat amb toda mena de metalls, i l'ocell que hi ha sobre el ceptre és l'àguila. Les sandàlies del déu també són d'or, i igualment la túnica. A la túnica s'han treballat figures d'animals i les flors del lliri.

El tron està artísticament elaborat, amb or i pedres precioses i amb banús i vori...”.



Flora entronitzada  
S. III dC  
Núm. inv.: UV/1534

Victòria alada  
S. II - III dC  
Núm. inv.: UV/1531



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

Parella de panteres  
S. II - III dC  
Núm. inv.: UV/1553

no faça maldats". Les idees d'aquesta frase no s'adiuen amb la tradició clàssica. Es tracta d'una màxima extreta dels coneixements d'un erudit modern. El retrat en si és d'una gran qualitat. Els trets ens semblen més de Drusilla, germana favorita de Calígula, que d'Antònia, com s'assenyalava en el catàleg italià (?). No hi trobem els trets enèrgics de la mare de Claudi.

La parella de panteres del número 1553 és d'una gran bellesa plàstica. Sobre un sardònix negre grisenc blanc es va dur a terme una talla acurada que deixa veure els detalls de la pell de l'animal en primer terme. La pantera o la parella de panteres és un tema molt típic de l'hel·lenisme. S'associa amb Dionís, com veurem en el nostre número 1590, al qual acompanya compassadament en el seu seguici. L'anell és modern (s. XIX), però s'emmarca en la línia dels anells antics utilitzats per encastar-hi camafeus.

A través de les petites obres d'art que són les entalles i els camafeus, aquests motius clàssics, a més de molts altres que componen la iconografia tan complexa de la gliptografia antiga, van viatjar amb facilitat per tot l'Imperi; ho van fer a la mà dels colonitzadors, dels soldats i de la gent que s'instal·lava a les províncies. A l'Imperi avançat, portar una entalla o un camafeu deixà de ser, com hem dit, signe d'alta classe social o elevat poder econòmic per esdevenir un hàbit a l'abast de gairebé tothom.

Tot i que l'art de la talla de pedres no va morir amb l'Imperi, l'edat mitjana va significar un moment de recessió, que acabà amb l'arribada del Renaixement. Els gravadors van tornar a proliferar, a ser valorats i reconeguts com a artistes (RIGHETTI s/a). En van crear un estil propi a partir de les influències de les gemmes antigues que apareixien constantment als camps de tot Itàlia (BABELON 1894). Per això, moltes vegades resulta difícil distingir els seus treballs dels que utilitzaren com a models, sobretot perquè, des d'aquell moment, el gust per les antiguitats feia que, a vegades, s'enterraven durant un temps els objectes reproduïts per donar-los fins i tot una patina especial. No s'hi pretenia enganyar ningú; tothom acceptava aquesta manera de fer còpies de gran altura tècnica que un comerç d'antiquaris molt desenvolupat distribuïa entre humanistes i gent de fortuna. Un dels col·leccionistes més famosos va ser Lorenzo el Magnífic, que no va dubtar a fer allò que per a nosaltres, avui, seria un sacrilegi: va manar



col·locar a la superfície de totes les peces de la seua col·lecció (antigues i modernes) un rètol, gens discret, que deia LAUR MED. Sens dubte, una capacitat d'abstracció que nosaltres no comprenem li permetia gaudir igual de les seues gemmes estimades.

En el Renaixement tardà o primer Barroc, les entalles segueixen de lluny els temes clàssics grecoromans, tot i que amb l'empremta i l'estètica de la nova època. Ens trobem sempre davant de peces més grans en les quals es pretén introduir escenes que puguen ser valorades sobre la mateixa pedra. L'ús de l'entalla com a segell havia anat perdent-se a poc a poc. Destacarem alguns dels exemplars que posseeix la col·lecció valenciana. Crida l'atenció, per la seua bellesa, l'escena de sacrifici d'un moltó (núm. 1539), tallada sobre un colorista jaspí heliotropi ovalat. L'acció es desplega al voltant d'un altar quadrangular que sosté un "vas de foc" central i quatre de més petits als cantons. El personatge principal, seguint models mitraics, sosté el coll de l'animal amb una mà mentre que amb la dreta hi acosta el coltell per al sacrifici. Davant, ajupit, un altre personatge masculí hi recull la sang en un recipient. L'escena la completa un jove amb torxa i dues figures femenines vestides amb túniques vaporoses, una de les quals porta una lira. En aquest cas són els models de la pintura del moment (Mantegna sobretot) els que subjauen en la disposició de l'escena; tot i això, disposem de paral·lels en gliptografia (FURTWÄNGLER 1900, 19, lám. LXVII; KRIS 1929, I, 33 ss. i II, 29 i 280; RIGHETTI s/a, 4, lám. II) que ens ajuden a datar aquesta entalla en el segle XVI.

La lluita d'Hèrcules i el gegant Anteu sobre jaspí roig (núm. 1540), i també la delicada escena del carro de Selene i els seus acompanyants sobre àgata blanca (núm. 1541), es poden emmarcar en aquest mateix període de final del Renaixement. Encara són del gust dels artistes els temes clàssics; això no obstant, els models pictòrics del moment que serveixen de punt de partida (Mantegna, Dal Pozzo, etc.) hi imprimeixen un aire totalment diferent. Ho poden apreciar molt bé en el cap d'Atena sobre quars fumat ovalat i facetat en el perímetre (núm. 1542), d'estil ben característic i una alta qualitat de talla.

Un dels camafeus més interessants d'aquest període és el que porta el número 1555, una Medusa sobre jaspí heliotropi redó, datable en el segle XVI. Es tracta d'un altre tema clàssic pres a partir del denominat per J. Floren (en el seu estudi sobre la tipologia del *gorgoneion*) *tipus bell*. Concretament, sembla venir de l'anomenada *Medusa Rondanini* (Munic, Glyptoteca) o de la tapa de la Tassa Farnese (BABELON 1894, 139-141). Ni la



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



Hèrcules i Anteu  
S. XVI  
Núm. inv.: UV/1540



Cap de Medusa  
Final del s. XV  
Núm. inv.: UV/1555



[De dalt a baix]  
Retrat femení  
S. XVI  
Núm. inv.: UV/1556  
Retrat femení  
S. XVII  
Núm. inv.: UV/1576  
Retrat d'una dama  
S. XVI  
Núm. inv.: UV/1560

tranquil·litat del rostre ni les ordenades serps entre els cabells arrissats fan pensar en la terrible Medusa arcaica grega o en la patètica expressió de la Medusa de l'hel·lenisme tardà. El treball de talla és d'una gran perfecció, amb un poliment posterior impecable. El detall de les pupil·les buides recorda aspectes tècnics de l'escultura clàssica i renaixentista (Miquel Àngel, per exemple).

Els nous temes purament renaixentistes també són presents en la col·lecció amb excel·lents exemplars. En destaquem el retrat femení en perfil dreta, número 1556, sobre un ònix de bandes de suavíssimes tonalitats beix gris blanc. El tòrax nu està dins d'un model que va tenir moltíssima acceptació, cosa que va motivar que es repetira incansablement en camafeus dels segles XVI i XVII; moltes d'aquestes creacions no tenen gaire interès estètic (núm. 1576). Amb tot, en el primer cas ens trobem davant l'obra d'un gravador magnífic. La figura irradia sensualitat; els cabells arrissats, la boca entreoberta, la mirada atenta, donen vida a la reduïda escena. En la mateixa línia podríem situar la bíblica Judit que porta a les mans el cap d'Holofernes (núm. 1557). La magnífica talla es veu, aquesta vegada, minvada pel trencament del perfil exempt del rostre femení.

El camafeu en el Renaixement també es va utilitzar per fer retrats de persones d'alt rang, per fer-les conèixer a pretendents o com a record per regalar a un ésser estimat. Potser aquest fou el cas del molt possible retrat de Beatriu d'Este (núm. 1560) sobre sardònix ovalat. El riquíssim vestit de mànegues inflades i coll pujat ens transporta a algun retrat que Tiziano va fer a l'oli d'aquesta dama (Viena, Kunsthistorisches Museum). En el nostre cas, el blanc puríssim que va triar el gravador i el marcat relleu del cos donen al conjunt un aire escultòric.

El període barroc va comportar un descens de las qualitats tècniques, sens dubte perquè l'art de la talla de pedres estava tan estès i tenia tants seguidors que la producció es va generalitzar en tallers que buscaven més la quantitat que la qualitat. Els noms d'aquests artistes ens són, normalment, desconeguts. Les pedres tallades (antigues i modernes) s'utilitzaven en aquests moments per al plaer dels coneixedors, però també per a l'ornamentació d'altres objectes de joieria o vaixel·la, i també per a l'enriquiment del vestit de les classes altes (botonades incloses). La pintura de l'època ens il·lustra sobre això, com es pot veure en altre capítol d'aquest catàleg. En la col·lecció de la Universitat de València són bastants les peces que podem adscriure a aquest període. En destacarem algunes. Es tracta principalment de camafeus sobre petits sardònixs ovalats. Des dels



números 1565 (Leda i el cigne) fins al 1576 (dones, angelets en diferents posicions i un tritó), mostren tots un mateix estil i origen que aconsella pensar que procedeixen d'un mateix taller. I podríem dir igualment dels números 1577-1582. Sis camafeus amb tema animal (gos, pantera, unicorn, gos atacant, lleó i parella de senglars) que formen sens dubte un tot homogeni, obra de la mateixa mà.

Amb el Neoclassicisme entrem en un dels períodes de major puixança en la fabricació d'entalles i camafeus. Les formes estilitzades i la fredor pròpia de l'estil es perceben perfectament. Ja hem vist algunes d'aquestes peces en parlar dels gravadors que hi van deixar la firma; no obstant això, hem de destacar, abans d'acabar, el perfecte retrat de Lívia (núm. 1589) sobre sardònix gris clar –blanc– beix.

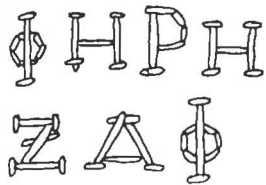
L'entalla número 1544, de final del segle XVIII o començament del XIX, caldria emmarcar-la dins del tipus que s'ha denominat *anells d'amor i de fidelitat*. Són peces que presenten llegendes que al·ludeixen a aquests temes i pensades per ser llegides sobre l'empremta que pogueren deixar en segellar-hi una carta: "AMOUR NOUS UNIT", "UNIS À JAMAIS", "POR VOUS", "L'AMOUR LES ASSEMBLE" (sobre un segell personal de Lluís XV). En el cas present, el text és ben semblant: "C'EST A VOUS", envoltant una figureta de Cupido que dispara l'arc, tema que era molt característic.



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

## LES ENTALLES MÀGIQUES DE LA COL·LECCIÓ

Hem volgut deixar per al final una sèrie d'entalles properes al tema de la màgia i els aspectes protectors de la religió. És aquesta una temàtica comuna en la gliptografia antiga des de temps ben remots i que té molta importància perquè en aquestes joies s'apleguen el poder de les pedres i la força de les imatges i paraules que s'hi inscriuen. La mort, les malalties i les desgràcies de la vida portaven els creients a buscar l'ajuda de les forces benèfiques, precisament amb la intenció de contrarestar els càstigs divins i les enveges i venjances dels homes. Es tractava d'una doctrina antiquíssima, originària de Mesopotàmia i Egipte i remodelada a la riba oriental de la Mediterrània. Plini (*NH* XXX, 1-7) la fa remuntar molts segles enrere: ni més ni menys que sis mil anys abans de la mort de Plató! I relaciona Zaratustra amb la mateixa creació de la màgia (*NH* XXX, 3; BIDEZ-CUMONT, I, 1 ss.). Precisament per això, moltes vegades les fórmules màgiques resultaven ja incomprensibles fins i tot per als mags-endevins-



[Dalt]  
 Anguipedes alectorocéfal  
 [Anvers i inscripció al revers]  
 S. III dC  
 Núm. inv.: UV/1533

[Baix]  
 Gravats amb diverses variants  
 d'Abraaxas, del llibre de  
 Joannes Macarius, (ca. 1540-1604)  
*Abraaxas seu Apistopistus...*  
 Ajuntament de València,  
 Biblioteca Serrano Morales.  
 Sign. SM 21/95

xamans-sacerdots que les posaven en pràctica en l'època greco-romana (MONTERO 1997). Les entalles esdevenien així autèntics talismans que s'havien de portar en contacte amb la pell perquè foren efectius. Aquests tipus d'amulets de caràcter màgic es fabricaven en quantitats importants, amb una mecànica repetitiva de temes i fórmules, i es venien a preus no gaire alts, cosa que els donava una gran mobilitat.

Portar talismans o amulets era un signe d'idolatria, propi de pagans, i l'ús ja n'havia estat censurat des de temps enrere pels escrits bíblics. Malgrat això, la població d'Israel utilitzava les entalles màgiques sense reserva. Molts dels déus invocats en la màgia tenen una procedència hebrea i noms semítics (Adonai, Iao, Sabaoth, Abraaxas) (LUCK 1995, 14 s. i 20; BIDEZ-CUMONT I, 225-242). La nostra col·lecció té un exemplar excel·lent d'aquest tipus (núm. 1533). Com era habitual, es va utilitzar per confeccionar-lo un jaspí heliotropi. La imatge ens mostra un déu que va ser totpoderós per als mags i que era representat amb aquesta forma estranya, l'*anguipedes alectorocéfal*, amb cap de gall en perfil dreta, tòrax nu, musculatura marcada i llambrequins propis del soldat romà que cobreixen l'abdomen i l'inici d'unes cames transformades en serps. Branda un fuet a la mà dreta i es protegeix amb un escut redó on podem llegir *IAEIE* (en majúscules gregues). Potser les dues primeres lletres i la E invertida, que en l'empremta queden juntes, constituïen un dels noms màgics d'aquesta divinitat: *IAO*. També era identificat amb els noms de Sabaòth, Adonai, Semesilam..., però sobretot *Abraaxas* (*Abraaxas* per metàtesi). El primer i el darrer són els noms més estesos i els més freqüents en les entalles. Fins i tot en algun paper màgic es relaciona el gran Zeus amb *IAO* (PREISENDANZ 1928, I, 301).





Per als seus seguidors, el nom d'Abrahas guardava en si mateix el nombre dels dies de l'any (365, suma dels valors de les set lletres gregues que el componen);<sup>5</sup> es tracta clarament d'una divinitat de tipus còsmic. La seua imatge es repeteix constantment en textos i entalles màgiques del mateix tipus (ALFARO 1999, 27 s.). Com que el seu nom anava normalment gravat sobre l'escut, s'ha posat en relació amb l'"escut dels homes", és a dir, protector dels homes (DELATTE-DERCHAIN 1964, 25); amb tot, el nom apareix inscrit a vegades sota la figura del mateix déu, als peus senzillament. El fuet va ser interpretat per Preisendanz (PGM XII, 281) com l'element amb què es castigava els dimonis malèfics. El caràcter animal torna a fer-se palès en les cames que, com en el cas present, són substituïdes per sengles serps ondulants o enroscades sobre elles mateixes, a l'estil d'alguna divinitat etrusca (DELATTE-DERCHAIN 1964, 23-42).

En totes les versions d'aquesta divinitat subjau el caràcter de déu que guia el món, que l'il·lumina i el vigila, coneixedor de totes les coses, salvador dels homes. Se l'implora constantment perquè venge i no abandone qui el porta a l'entalla o qui l'invoca. Se'n busca la protecció i l'ajuda en les empreses difícils; en les invocacions dels papirs s'adverteix una relativa familiaritat amb la seua persona, un lligam íntim entre els homes i aquest polifacètic ésser de la màgia.

Moltes de les entalles màgiques resulten també molt difícils de datar atès que, per haver estat molt abundants fins al segle VII, van ser profusament imitades amb el revifament de les societats secretes en èpoques posteriors. La col·lecció de la Universitat guarda un altre exemplar interessant que, amb dubtes, datem després del segle III dC (núm. 1537). A l'anvers hi podem veure una Atena màgica amb casc, en la línia de la famosa gemma d'Aspasi (BABELON 1894, 122; FURTWÄNGLER 1900, XLIX, 12) i de perfecta factura. El bust de la deessa hi apareix envoltat d'una sèrie de símbols de caràcter magicocabalístic entre els quals hi ha un grup de dues lletres gregues [ΑΘΗ]NH. Les dues espigues de cascall poden simbolitzar el son propici (CUMONT 1942, 396 s.), el gripau/granota, animals relacionats amb la màgia pràctica, l'estel té un caràcter astral clar, el cranc i l'escorpí eren símbols zodiacals, la cornucòpia afavoria els béns terrenals, etc. Tot això va ser envoltat amb una orla tallada, paral·lela a la vora de la pedra (una calcedònia negra ovalada), seguint la tradició egípcia. La inscripció màgica hi apareix al revers d'aquesta manera:

<sup>5</sup> α (1), β (2), ρ (100), α (1), σ (200), α (1), ξ (60) = 365; Tertulià deia que "Basílides va proclamar un déu suprem de nom *Abrasax*, creador de l'Esperit, del Verb, de la Providència, de la Virtut i de la Bondat. De tots ells van eixir els Àngels, amb un nombre infinit, dels quals van eixir després els 365 cels i un món en honor d'*Abrasax*, el nom del qual conté aquest nombre en si mateix...". Temps després, sant Jeroni contemplava el personatge des d'un punt de vista més crític, però va recollir també el valor numèric del seu nom: "Basílides denomina el Déu totpoderós amb el nom monstruós d'*Abrasax*, i pretén que segons el valor de les lletres gregues i el nombre dels dies del curs del Sol *Abrasax* es troba tancat dins el seu cercle, i igualment s'esdevé amb el Mitra dels gentils". Sant Agustí també parla del tema des d'una perspectiva d'absoluta incredulitat: "Basílides deia que hi ha 365 cels, com el nombre de dies de l'any, i per això veia el nom d'*Abrasax* com a sant i venerable". El fet que es tracte d'un nom de set lletres, com el de Mitra (*Μειθρας*, els valors numèrics del qual són 40, 5, 10, 9, 100, 1 i 200 = 365) o el de Serapis, permet relacionar tots tres amb els set planetes i amb el Sol.

ΤΡΑCΙ  
 CΟ ΤΟΥ  
 ΑΒΡΑC ΑΞ  
 CΗCΙΙΝΑ  
 ΑΛΛΙΝ  
 ΝΟΥ



Atena màgica  
 [Inscripció al revers  
 i imatge d'anvers]  
 S. III - V dC  
 Núm. inv.: UV/1537

Podem transcriure-la així: Τρασισο του Αβρασαξ σησιινδ αλλιωνου. El nom del gran déu de la màgia (Abrasax) es repeteix ací amb una altra sèrie d'invocacions sense paral·lels, que sapiem.



El número 1538, un jaspí groc, representa un cap barbat en perfil dreta envoltat per una inscripció del tipus dels rètols màgics sense sentit i de tres signes zodiacals (el sol, la lluna i un estel). La transcripció és la següent: Τυνιχυ ιαινιχι ηιχτα. Aquests sons repetitius i guturals són típics d'alguns papirs màgics (BONNER 1950) i es troben en bastants paral·lels sobre entalles. Per al caràcter astrologicoendevinatori es pot veure Cumont (1942, 183 s.).



El text més llarg i interessant el trobem a l'entalla número 1548, una cornalina ovalada amb inscripció a l'anvers i al revers. En aquest cas la invocació, en majúscules gregues, té un sentit totalment màgic. La divinitat invocada, per mitjà d'una fórmula relativament comuna, és "el més alt dels déus" (θεόζ'υψιστο). No es tracta de Zeus, com podria pensar-se a primera vista. En l'època tardana en què ens trobem (segles III-IV), l'adjectiu υψιστος s'aplicava al déu dels jueus, Jahvè, precisament per distingir-lo dels déus pagans. És l'Altíssim. La transcripció i traducció completa dels dos epígrafs són les següents:

Entalla màgica  
 S. VI- VII (?)  
 Núm. inv.: UV/1538  
 Amulet màgic [Anvers]  
 S. III - IV dC  
 Núm. inv.: UV/1548

Anvers:	τὸν θεὸν σοι τὸν υψιστον, μὴ με ἀδικήσιζ "Per l'Altíssim, jo et conjure, no em perjudiques"
Revers:	μέγα τὸ ονομα "Gran és el seu nom!"



La segona expressió solia adreçar-se també a Serapis i als esmentats anteriorment Iao, Sabaoth i Adonai.

La inscripció de l'entalla número I 549, també sobre cornalina, està en la línia dels rètols gnosticocabalístics, però és completament inintel·ligible.



Entalla amb inscripció  
Baix Imperi  
Núm. inv.: UV/1549

## LES PEDRES UTILITZADES EN LES ENTALLES MÀGIQUES

Les pedres treballades en la gliptografia hel·lenísticoromana van ser sempre del tipus que anomenem *semiprecioses*: l'àngata, amb les seues varietats denominades ònixs, sardònixs, cornalines, calcedònies, prasis, sardes, plasmes, jaspis, ametistes, alguns marbres, etc. Cal afegir-hi el corall, l'ambre, la pasta de vidre, amb la qual es tractava d'imitar les qualitats de les esmentades anteriorment, algunes closques marines i fins i tot els simples còdols.

En l'època hel·lenística i romanoimperial, les pedres més utilitzades en la màgia, ja que eren considerades carregades de poders i qualitats, van ser adornades amb textos del mateix estil que els dels papirs màgics contemporanis, tot i que amb missatges més reduïts per raó de l'espai. L'avantatge de la pedra màgica davant l'amulet d'un altre material consistiria en la major perdurabilitat, però sobretot en el fet que, a l'efecte produït per la imatge i pel text màgic, s'hi afegia així el poder intrínsec de la pedra com a talismà natural.

Siga per les característiques, per les irisacions o, sobretot, pel color, cada pedra era considerada propícia per a unes funcions protectores concretes. Més encara, es considerava que aquestes pedres tenien el que podríem anomenar una "ànima", que els permetia connectar amb l'ànima humana, de manera que les pedres van acabar per ser sentides, pels adeptes a la màgia, com a autèntics éssers vius. Hi havia un veritable *llenguatge de les pedres i dels seus colors* per significar allò que es buscava; un llenguatge ocult, hermètic, només desxifrabable pels iniciats en les tècniques màgiques (FESTUGIÈRE 1950, I, 201-216). Aquest llenguatge va perdurar a través dels lapidaris antics àrabs i medievals i, d'alguna manera, persisteix en la nostra cultura actual (continuem identificant el color verd amb l'esperança, el roig amb la força i amb la vida, el blanc amb la puresa i el món diví, etc.). La idea bàsica que alimentava la creença en el poder de les pedres era aquella que, d'acord amb les teories de la màgia simpatètica, es resumia en l'enunciat *similia similibus* (BIDEZ-CUMONT 1973, I, 129). Regint totes les comunicacions entre homes i pedres hi ha els astres, de l'activitat dels quals es deia que influïa en el conjunt dels elements constitutius de la

terra i, en conseqüència, també sobre les pedres i les seues qualitats (HALLEUX-SCHAMP 1985, XXVIII). Plenes de l'energia d'uns astres determinats, les pedres passaven a ser considerades com a part d'aquests, de tal manera que el portador de l'amulet rebia directament el poder protector, sanador, etc. que emetien els cossos celestes (ALFARO 1999, 13-16).

Teofrast va analitzar les pedres des d'un punt de vista mineralògic i, alhora, els va atorgar ja tota una sèrie de qualitats intrínseques. La tradició de considerar les pedres com a autèntics "éssers vius" tenia molt de pes en l'època. Per això podem dir que manté un vell costum quan parla de pedres "mascles" i pedres "femelles" (*De lap.* 30 s.). Encara que sembla no creure-s'ho, tracta fins i tot el tema de la generació de les pedres: dues pedres de sexe contrari poden engendrar descendència (*De lap.* 5). Anys després, Plini (*NH* XXXV, 134) mantenia una actitud semblant quan deia: "Teofrast i Mucià creuen que hi ha pedres que n'engendren d'altres".

Després d'ells es va continuar amb la tradició d'atribuir a determinades pedres propietats mèdiques i màgiques. Tot aquest corpus de coneixements acumulats va ser refós en els lapidaris abans esmentats. De les moltes varietats de què disposa la col·lecció de la Universitat de València, vegem-ne només dos exemples amb qualitats especials (ALFARO 1999, 16-23); això ens pot fer una idea de la riquesa d'informació que tenim en aquest sentit:



a) La més comuna de les pedres semiprecioses és l'àgata (gr. ἀχάτης, llat. *achates*), una varietat del quars molt polifacètica pel que fa a l'aspecte extern, cosa que va crear en l'antiguitat bastant confusió respecte dels noms, molt nombrosos, i dels seus colors (*iaspachates, cerachates, smaragdachates, haemachates, leucachates, dendrachates, quae velut arbusculis insignis est, antachates, quae, cum uritur, murrām redolet, corallachates...*; Plini, *NH* XXXVII, 139). Segons Teofrast (*De lap.* 31), al qual segueixen Plini (*NH* XXXVII, 139), Solí (5, 25) i Isidor (XIV, 6, 34 i XVI, 11, 1), el nom de l'àgata derivava del d'un riu sicilià homònim. Plini deia que només pel fet de contemplar l'àgata, independentment del tipus de varietat de què es tractara, la salut dels ulls millorava considerablement i, si es posaven unas quantes pedres d'aquest

material a la boca, llevaven la set. Si es portaven unides per pèls de hiena evitaven les discussions i els problemes entre les famílies. Si la pedra era d'un únic color, es convertia en un autèntic talismà penjat del cos dels atletes (NH XXXVII, 140-142).

L'àgata era denominada també *pedra sacra*, atès que es considerava com un bon remei contra les mossegades de les aranyes (només per a Plini) i dels escorpins (Plini, NH XXXVII, 139 i 142; Solí, 5, 26; i els lapidaris *Damigéron-Évax*, XVII, *Sòcrates i Dionís*, 39; *Decl. lap. d'Orf.*, 21; *Lap. Orf.*, 617 s. i 622-624). Totes les notícies que contenen els lapidaris grecs atribueixen aquest poder a la varietat concreta que té el color de la pell del lleó, amb una estranya barreja de coloracions: rogenca-blanca-negrosa-verdosa.<sup>6</sup> La semblança de color entre el feroç animal i la pedra confereix a aquesta el caràcter d'invencible enfront del verí.

Pel que fa a la terapèutica, no n'hi ha moltes variants entre unes fonts i les altres. En línies generals, calia suspendre-la en els embenatges de la ferida dolorosa del malalt. Però també tenia moltes aplicacions després de triturada, aplicada en un emplastre o dissolta en aigua. L'àgata de pell de lleó tenia altres utilitats: podia fer que un malalt esdevinguera una persona sana si mantenia un trosset d'aquest material entre les mans, fent seu així el poder sanador del cel (d'algun astre concret que controlara la seua malaltia) (*Lap. orf.* 629 s.); i en un sentit més frívol, podia fer irresistible un home davant les dones (*Lap. orf.* 624 s.) o suscitar entre els homes el desig cap a les dones i viceversa, sempre que l'interessat es lligara la pedra al cos (*Decl. lap. d'Orf.*, 21).

Portada com un anell, es pensava que l'àgata convertia l'orador en una persona molt hàbil en la seua empresa, sociable, persuasiu, fort, amable, vigorós i de bon caràcter. Per acabar, disposem d'una dada de molt d'interès. Se'ns diu que l'àgata es consagrava de la manera següent: calia prendre una agulla de bronze i gravar sobre la pedra el nom d'Ἰάχω.<sup>7</sup> Després d'això, calia encastar la pedra en un anell i posar-se'l després d'haver fet una impressió amb ella, és a dir, després d'haver-la utilitzat com a segell (*Lap. de Sòcrates i Dionís*, 39).

b) El nom de *jaspi* (gr. ἰάσπις, lat. *iaspis*) respon a una etimologia d'origen ben antic (arcàdic *jaspu*, hebreu *jaspe*), possiblement perquè nom i material van arribar a la Mediterrània precedits ja d'una fama que va impedir les confusions.<sup>8</sup> Mineralògicament és una varietat granular del quars i, per tant, opac i sense llúissor. La seua associació amb el ferro la mena als tons més comuns que són els rojos i marrons rogencs; però amb impureses vira cap

<sup>6</sup> En concret, aquella que el lapidari *Decl. lap. d'Orf.*, 21 identifica com a àgata sanguínia o purpúria.

<sup>7</sup> Que equival a Ἰάω dels hebreus (Iahvè), gran déu de la màgia.

<sup>8</sup> Això no obstant, Isidor el cita com a nom grec. *Orig.*, XVI, 7, 8: "ias significa «verd» i *pinasim* «gemma»".





Jaspi  
Col·lecció del Museu de Geologia  
Universitat de València

al verd opac. En aquest cas rep avui també la denominació de *calcedònia verda opaca*. Generalment, se sol reservar la veu *jaspi* per a les pedres amb barreja de colors, com ara el jaspi sanguini, proveït de taques de color de calder o daurades, també denominat *jaspi heliotropi (aureus pulvis)*. Aquestes taques destaquen sobre el verd opac del fons. D'aquest tipus, en conservem molts exemplars en les col·leccions de gliptografia europees. Plini (*NH XXXVII, 75*) l'esmenta com a originari de molts llocs i amb característiques d'ordre divers: l'Índia

proporciona un tipus semblant a la maragda i de Xipre en procedeix un de verd fosc, que Teofrast identificava amb la calcedònia (*De lap., 35*). El jaspi persa i el de les riberes del Caspi tenia un to blavenc, cosa que fa que alguns autors l'identifiquen amb allò que Solí denominava el *cianeo (15, 28)*, que sembla respondre més aviat a les característiques del lapislàtzuli, de l'atzurita o de la turquesa. El jaspi de Frígia era un tant purpuri, blau purpuri el de Capadòcia, el de Calcedònia el qualifica Plini com de color *turbidus...*; les denominacions que ens proporciona són interminables, com també ho són realment les varietats del jaspi.

Ara que parlem del jaspi, Plini (*NH XXXVII, 118 s.*) ratifica la generalització de l'ús i pretén demostrar la seua incredulitat davant les seues propietats: "Tots els orientals porten els jaspis com a amulets... Tinc el plaer de denunciar ací, novament, la falsedat dels mags, que en recomanen l'ús per als oradors". Aquest valor que els va concedir la màgia, ben present pel que es veu en el segle I dC, devia generar una alta demanda que n'apujaria el preu perquè, tot seguit, el mateix autor ens diu que "els jaspis es falsificaven molt bé tenyint altres pedres, tècnica aquesta que era l'orgull dels egipcis".

Pel que fa a les qualitats intrínseques dels jaspis, només sabem pel *Lapidari òrfic (267-270)* que "un jaspi delicat, d'un verd primaverat, pot servir d'intercessió als benaventurats i procurar que arribe la pluja abundosa sobre els camps alterats".<sup>9</sup> L'atribució d'una qualitat especial per "allunyar l'epilèpsia de la persona que porte amb ell el jaspi" és molt tardana (*Lapidari Kérigmes 6*).

Totes les pedres utilitzades en les entalles de la col·lecció valenciana tenien qualitats especials per als autors antics, qualitats que es van rebutjar amb el pas del temps i en les quals es va deixar de creure, sobretot, a partir de l'humanisme renaixentista.

<sup>9</sup> Isidor, *Orig.*, 7. 8.



## BIBLIOGRAFIA

- 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*, València.
- 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", dins J. M. Blázquez i R. Ramos (eds.), *Religión y magia en la Antigüedad*, Generalitat Valenciana, 11-33.
- BABELON (1894): E. Babelon, *La gravure sur pierres fines, camées et intagliés*, París.
- BIDEZ-CUMONT (1973<sup>2</sup>): J. Bidez - F. Cumont, *Les mages bellénisés. 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 i 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 i J. Schamp, *Les lapidaires grecs. Lapidaire Orpbique, Kérygmes Lapidaires d'Orpbée, Socrate et Denys, Lapidaire Nautique, Damigéron-Évax*, Coll. Budé, "Les Belles Lettres", París.
- HÜBNER (1861): E. Hübner, "Antichità della Spagna: III. Regni di Valencia e Murcia", *Bulletino dell'Istituto di Correspondenza archeologica*, 24, ps. 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*, Magúncia.
- MARIETTE (1750): P. J. Mariette, *Traité des pierres gravées*, París.
- MEGOW (1987): W.-R. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus* (DAI, AMuGS XI), Berlín.
- 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 Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*, I-III, Berlín - Nova York.
- VOLLENWEIDER (1966): M.-L. Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden-Baden.
- ZAZOFF (1983): P. i H. Zazoff, *Gemmensammler und Gemmenforscher: Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*, Munic.

# ESTUDI GEMMOLÒGIC DE LA COL·LECCIÓ D'ENTALLES I CAMAFEUS DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



Luis E. Ochando i Rosa Moreno

## INTRODUCCIÓ

De les diferents col·leccions de béns artístics patrimoni de la Universitat de València, cal destacar-ne per l'interès, tant històric com científic, la composta per una sèrie de camafeus i entalles.

Amb la intenció de mostrar al públic en general i als especialistes en particular aquesta magnífica col·lecció, s'han editat prèviament estudis de diversa índole (*Entalles y camafeos de la Universitat de València*, "Estudis Numismàtics Valencians", 7, València, 1996; i "La col·lecció d'entalles i camafeus", en el llibre *Els tresors de la Universitat de València*, Publicacions de la Universitat de València, Patronat Cinc Segles, 1999; els dos per Carmen Alfaro Giner).

En aquest capítol, com a contribució a una obra més àmplia on s'estudien des de diferents punts de vista els camafeus i les entalles esmentats, es plantegen una revisió històrica de la tècnica de la glíptica, uns comentaris al voltant del procés de datació i possibles imitacions/falsificacions, i també un treball de descripció de les peces des d'una visió gemmològica.

La paraula *glíptica* deriva del verb grec γλυπτω, que es tradueix pel llatí *scalpere*, que significa "l'art de fer incisió sobre pedres fines". Els mateixos grecs distingien entre el que es podria anomenar *diaglítica* (gravat al buit, és a dir, l'entalla) i *anaglítica* (o esculpit en baix relleu, és a dir, el camafeu). En la terminologia arqueològica, la paraula *glíptica* s'utilitza per designar el treball de talla sobre pedres precioses o semiprecioses, independentment que el gravat siga al buit o en baix relleu (entalles o camafeus), agrupats pel fet que cal una tècnica i un treball que només estan capacitats per executar els qui dominen els secrets de la glíptica. (Pres de *Colección de glíptica del Museo Arqueológico Nacional*, de Raquel Casal García.)

En un sentit molt ampli, la gemmologia es pot considerar com una ciència, derivada de la mineralogia, que estudia un petit grup de minerals que, per la seua bellesa, raresa, transparència, etc., s'utilitzen des de temps immemorials amb finalitats comercials i industrials. Entre aquest grup de minerals privilegiat, que habitualment són coneguts amb el nom de *gemmes* o *pedres precioses*, es troben els materials utilitzats com a entalles i camafeus.

La paraula *mineral* fa referència col·lectivament a les més de 3.000 espècies minerals les propietats químiques i físiques de les quals s'han determinat. En aquest sentit, un mineral pot definir-se com un sòlid homogeni que es presenta de manera natural, que és substància inorgànica i que posseeix una estructura atòmica ordenada i una composició química definida o alguna que varia entre límits establerts.

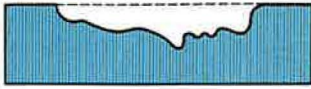
Els termes *pedra preciosa* o *gemma* s'apliquen als minerals que després de ser tallats i polits posseeixen prou atractiu per fer-los servir com a adornament personal o decoratiu. També podrien definir-se com aquells minerals que per les seues dimensions, bellesa, puresa, raresa, etc. són susceptibles de ser utilitzats en l'àmbit de la joieria, la decoració, el col·leccionisme o, fins i tot, la indústria.

S'utilitza el terme *camafeu* per referir-se a les pedres semiopaques i opaques, gravades o treballades en relleu. Quan el treball consisteix en una incisió i es deixa un buit en la pedra, s'empra el terme *entalla*, tot i que també és utilitzat el vocable italià *intaglio*.

## HISTÒRIA DE LA GLÍPTICA

La paraula *camafeu* va aparèixer per primera vegada en el segle XIII, i es feia servir per distingir una pedra preciosa tallada en relleu o ressaltada sobre el fons d'una pedra d'una gemma el disseny de la qual s'havia gravat o tallat dins de la pedra, la qual es denominava *entalla* (Figura 1). L'origen del mot *camafeu* resulta poc clar: potser el té en l'àrab *khamea*, que significa "amulet", o pot estar relacionat amb les paraules gregues *camabeu* o *camaieul*, que designen "joia". Segons el *Webster's Dictionary*, la paraula anglesa *cameo* prové de la italiana *cammeo*, la qual deriva probablement del francès medieval *camaieu* o del llatí medieval *camabutus* o *camaeus*. En alguns documents antics apareix aquest mot amb les formes *camabutum*, *chamab* i *camabieu*. Pot procedir de la paraula siríaca *chemeia*, que significa "encantament", o de *camaut*, el gep d'un camell, que s'aplicava metafòricament per a qualsevol cosa prominent i que, per tant, potser s'utilitzava per diferenciar una

[A]



[B]



[A] En una entalla, el disseny es grava o s'inscriu amb incisions en la superfície de la pedra.

[B] Un camafeu té el disseny gravat perquè es projecte sobre el fons de la pedra.

gemma en relleu d'una entalla. Sembla clar, però, que *camafeu* defineix el treball que s'ha realitzat i no el material on s'ha realitzat.

Els camafeus de fa milers d'anys eren els segells que s'utilitzaven per als documents personals o els béns de la casa, és a dir, les entalles. Les entalles són pedres gravades amb imatges o firmes, o amb totes dues. Tant les entalles com els camafeus pertanyen a allò que es denomina *la glíptica*, i aquesta paraula prové de la grega *glyptos*, que significa “tallar”.

### Els primers gravats

Les primeres pedres tallades —ens cal remuntar almenys fins a l'any 15.000 aC— eren *petroglifs*, símbols o meres figures tallades o ratllades en una roca perquè hi quedaren enregistrades o per donar una informació. Els petroglifs van donar lloc a dos tipus de formes: les *pictografies*, amb les quals es contaven esdeveniments amb imatges, i les *ideografies*, símbols que pretenen representar idees. Les primeres pictografies, o l'art pictòric, van donar lloc a l'escriptura cuneïforme, que és la primera forma d'escriptura. Totes dues van ser les precursoras del segell cilíndric, antecessor del segell d'estampació, de l'escarabeu egipci, l'escarabeu grec i el camafeu.

Els segells simbolitzaven l'intent de l'home d'inventar un instrument que poguera identificar i autoritzar documents, com també protegir i taxar la propietat, o que servira com a amulet. Els segells, realitzats a partir d'una gran varietat de materials que inclou la fusta, l'ivori i la pedra, tenien el disseny imprès en argila tova o en cera que s'adjuntava a una carta, una bóta o una gerra, per exemple. Mentre el lacre restava intacte, es considerava que els articles es trobaven perfectament segellats, o tancats. Sembla que els primers segells tallats importants són els segells cilíndrics de Mesopotàmia, que daten d'abans del 3300 aC.

El segell cilíndric era un cilindre de pedra dura allargat, normalment de jaspi, serpentina o calcària, gravat en entalla i dissenyat per fer-lo rodar al voltant de les boques de les gerres o altres atuells, i aquest disseny s'imprimia sobre cera tova o argila. Alguns dels segells més antics els van fer els egipcis, els quals van perfeccionar el segell cilíndric a fi de satisfer les pròpies necessitats i el van reemplaçar finalment per un segell denominat *escarabeu*. L'ús de l'escarabeu, un escarabat piloter i el símbol egipci de l'eternitat, remunta almenys a l'any 3200 aC. L'escarabeu era la meitat d'una cúpula oval, amb la base plana gravada utilitzada com a

segell. Era popular i tingut en tan alta estima per part dels que en portaven que se'n van fer centenars de milers perquè el poble els utilitzara diàriament.

Els segells d'escarabeus de l'Antic Egipte es realitzaven principalment en pedres toves com ara l'esteatita, una varietat de talc sovint anomenada *sabó de sastre*; la selenita, un tipus incolor i translúcid de guix amb una varietat denominada *alabastre*; i la serpentina, que s'utilitzava freqüentment com a substitut del jade. Això no obstant, la majoria dels escarabeus egipcis es feien adés a partir d'una barreja d'esteatita i pólvores de quars, adés a partir de vidre de sílice. L'ús de materials més durs, com ara la calcedònia, la carniola i l'ònix, és conseqüència de l'aparició de millors estris de mòlta. Egipte va ser un productor prolífic de segells d'escarabeus des del 3200 al 200 aC.

Els fenicis, grecs, etruscos i romans van ser els encarregats d'expandir l'art de la talla de gemmes fins al punt que els segells eren considerats com a articles cobejats no sols com a adornament personal, sinó també com a estris.



Segell d'escarabeu egipci amb diversos exemples de bases gravades.

### Grècia clàssica: de l'escarabeu al camafeu

Els grecs van revifar la talla de pedres entre els segles XI i VII aC. Els segells d'aquest període estaven gravats principalment sobre materials tous, com el sabó de sastre, i representaven una gran varietat de temes amb animals.

Durant el segle VI del període arcaic, els artesans grecs aconseguiren dominar la tècnica de tallar pedres dures per mitjà d'una broca i una serra. Aquest coneixement descobert feia poc temps va donar lloc a un estil de talla específic: la forma de caboixó oval. Durant aquest període, a Grècia els segells s'utilitzaven en la majoria dels utensilis per protegir els béns, i l'art de fer segells era un dels més respectats.

La glíptica assolí el màxim apogeu en la denominada *edat d'or* de l'art clàssic grec, del segle V al IV aC. Els tallistes i gravadors utilitzaven especialment la calcedònia semitranslúcida, els jaspis de color, les carniols brunes rogenques, i el quars porpra i clar com a primera matèria. El color i la capacitat de transmetre la llum representaven dos criteris determinants en el moment de triar materials per a tallar: la translucidesa permetia que el disseny de l'obra fóra més efectiu, i el color produïa un



A partir de les campanyes d'Alexandre el Gran a Orient, es van introduir noves gemmes i materials —com ara el sardònix— en l'àmbit de la glistografia hel·lena.

En la imatge, gravat en què es reproduceix un camafeu amb la imatge d'Alexandre el Gran.

*Illustrium imagines...*

Fulvio Orsini

Ajuntament de València. Sign. Y-23/051



impacte més dramàtic; a més a més, els colors posseeixen un simbolisme propi, sovint associats amb un tema concret. La pedra de sardònix multicolor i amb moltes capes no era massa coneguda pels grecs. Els qui l'havien vista, la confonien amb un component artificial d'orient. A causa de la riquesa dels colors blau i verd, la turquesa i la malaquita també eren uns materials bastant cobejats, i es troben nombrosos exemples de talla en aquestes pedres.

A Grècia, l'ús de les pedres tallades no es restringia a un rang en particular o nivell social, com s'esdevenia en altres cultures. Qualsevol que ho desitjava —i podia permetre-s'ho— tenia dret a portar una pedra tallada. Els grecs mostraven interès per les pedres tallades que exhibien una gran gamma de temes, inclosos mites, llegendes, victòries militars (encara més si el propietari era un guerrer) i esdeveniments especials. Naturalment, els grecs eren grans supersticiosos, i hi portaven sovint la imatge de la seua deïtat favorita perquè els concedira valor i seguretat.

Es van introduir a Grècia nous materials com a gemmes després de les campanyes orientals d'Alexandre el Gran. La conquesta de territoris des de la desembocadura del Nil fins a l'Índia va significar l'entrada de la cultura



hel·lènica en aquestes vastes regions, i la migració de cultura es produí en ambdós sentits. La introducció a Grècia de noves pedres que provenien de les terres conquerides, juntament amb les idees fresques quant als dissenys i l'acumulació de riquesa, va establir les bases d'una nova manera de tallar: el camafeu. Els historiadors afirmen que el lloc de naixement del camafeu és Alexandria, la ciutat fundada per Alexandre el Gran a la desembocadura del Nil a Egipte, l'any 332 aC. La introducció d'una varietat molt especial de pedra, un sardònix de múltiples capes de l'Índia i d'Aràbia, va donar lloc a la inspiració dels camafeus. En comptes d'un disseny tallat d'una pedra o gravat sobre ella com s'havia fet durant segles, el camafeu era una imatge realitzada en relleu, amb l'ús d'un o més estrats (capes) de la pedra en un o més colors. Per dir-ho d'una altra manera, el camafeu produïa una imatge a la capa clara més externa de la pedra, la qual ressortia per contrast amb la capa més fosca del fons. La majoria dels camafeus només utilitzen dues capes, però en poden tenir tantes com ara cinc o més de color.

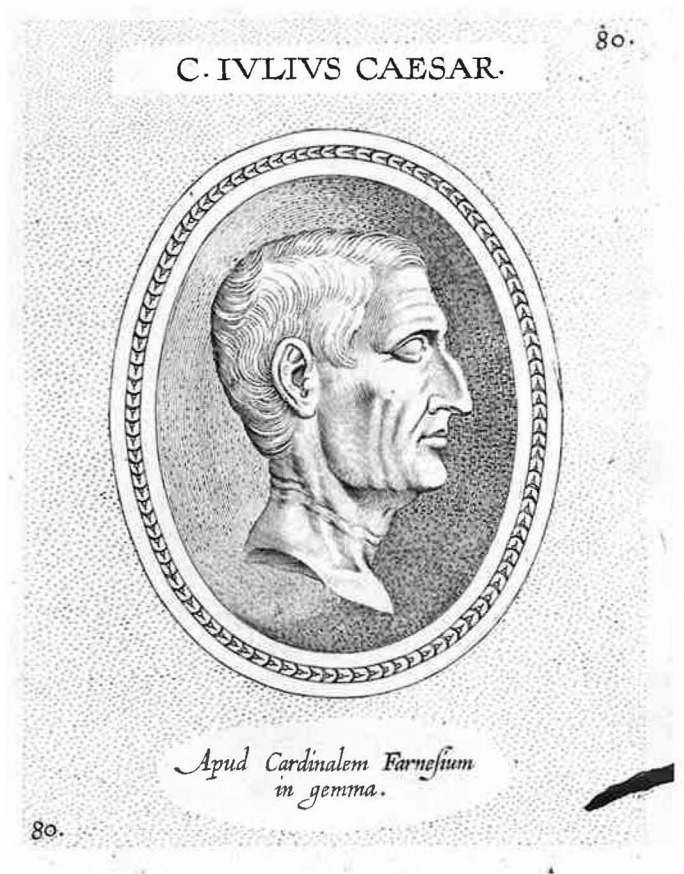
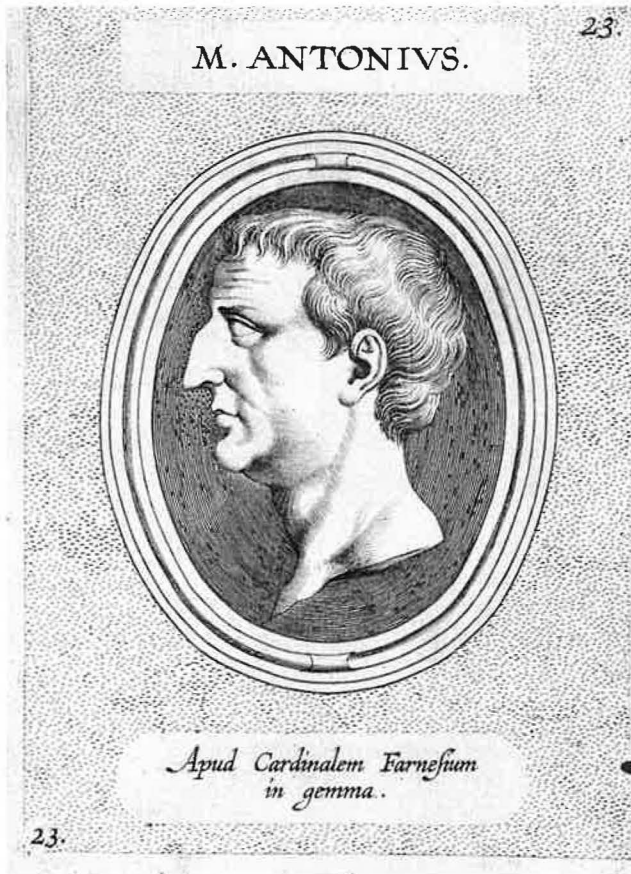
L'art de la talla del camafeu és una de les que més va florir en els moments de prosperitat econòmica, com la que Grècia posseïa sota el regnat d'Alexandre el Gran.

### **Els camafeus romans**

Durant el segle I aC, August es va convertir en el primer emperador de Roma, i la república esdevingué un imperi poderós. En l'època de Cèsar, l'art del camafeu va superar l'època hel·lènica amb el domini de la tècnica i el desenvolupament que aconseguí l'any 70 dC. Es tracta d'un important punt de referència per als experts en camafeus, ja que l'època d'August va ser considerada posteriorment com un període perfecte i clàssic per a l'art, i l'estil va ser copiat fidelment pels tallistes del Renaixement centenars d'anys després.

Els rics i els nobles col·leccionaven camafeus i n'omplien vitrines només pel plaer de col·leccionar-ne. Alguns situaven les seues peces als temples com a ofrena a la deïtat. Qualsevol que tinguera la més mínima pretensió de posseir gust i cultura col·leccionava vitrines amb gemmes. La rivalitat que va nàixer entre els col·leccionistes de camafeus provocà un augment sense precedent del seu valor.

L'avang més important per al camafeu en aquest període va ser l'ús de retrats de nobles, generals i herois. Un altre tema molt freqüent en les



Durant els primers segles de la nostra era, i especialment durant l'època d'August, la classe patricia romana va demostrar una gran estima pels camafeus, i els va convertir en objectes preciosos de distinció social.

En la imatge, dos gravats que reproduïxen camafeus amb les imatges de Marc Antoni i Juli Cèsar.

*Illustrium imagines...*

Fulvio Orsini

Ajuntament de València. Sign. Y-23/051

Esquema que representa el gravat del camafeu "Grand Camée de France".

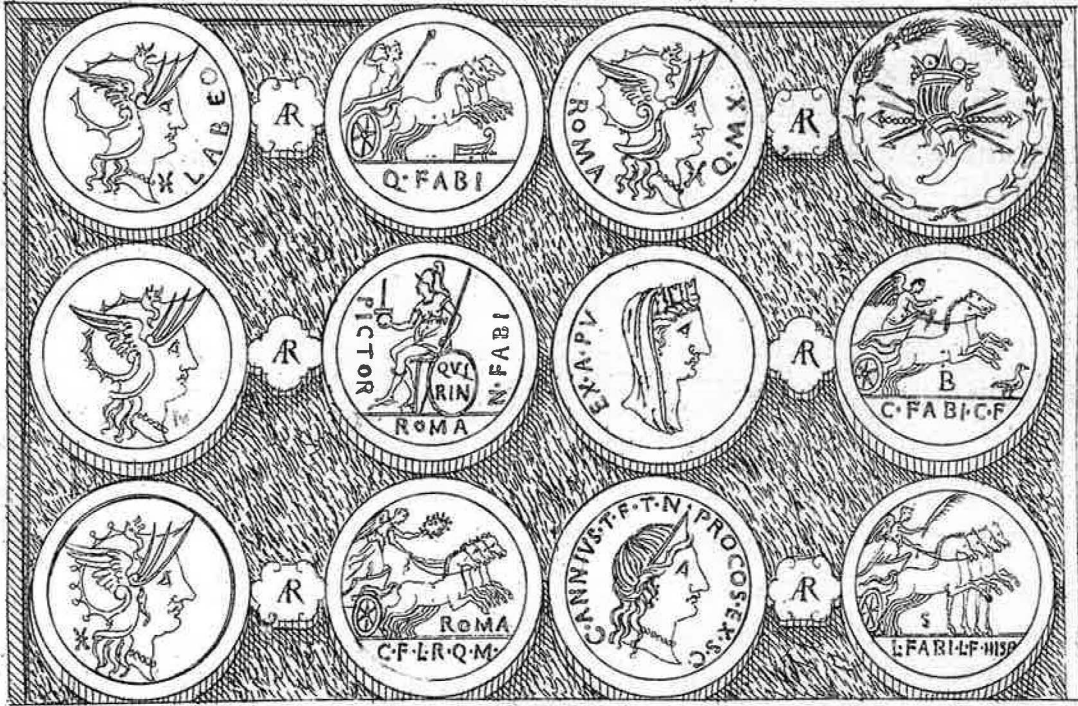


gemmes romanes era la representació de deïtats com Júpiter, Minerva i Juno, com també algunes especialment adorades a Roma, com ara la deessa Roma, una adaptació de la deessa grega Atena, patrona d'Atenes.

Durant el seu regnat, Cèsar va col·leccionar almenys sis vitrines amb gemmes tallades i camafeus per al temple de Venus. El període del principat d'August (del 30 aC al 14 dC) va ser l'edat d'or de la glíptica antiga, i es va caracteritzar per una considerable profusió d'entalles i de camafeus. Es va crear un nou mètode per a tallar petites àgates, denominat *nicolo*, i es va utilitzar en gran manera en la glíptica romana. *Nicolo* és un terme atorgat als camafeus tallats en ònix amb una fina capa d'un material d'un esmorteït blanc blavenc damunt d'una capa gruixuda de negre; el disseny s'ha tallat en la capa més externa de color blanc blavenc i translúcida, i el fons negre es veu a través d'aquesta, de manera que el disseny pren un color blavenc. La Gemma Augustea (Coronació d'August) i l'Agathe de la Sainte-Chapelle (Grand Camée de France), dos dels camafeus més famosos mai tallats, es van completar durant l'època d'August.

Per l'època de Constantí, en el segle IV dC, l'ofici de tallar les gemmes i els camafeus, com la majoria de les arts, va caure fins a un nivell molt baix. Quan l'Imperi romà s'esfondrà, el camafeu, igual que el món, va entrar en una època fosca.

FABIA



PLAVTIA

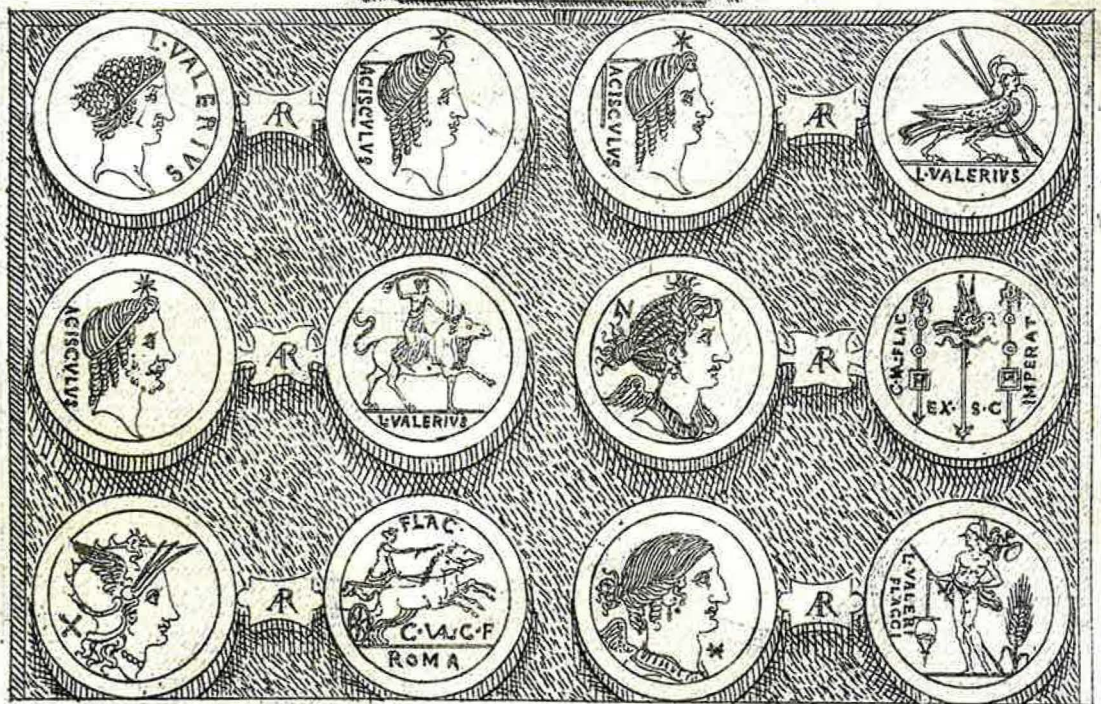




POMPONIA



VALERIA





## L'edat mitjana

Quan els bàrbars van conquerir Roma i es van esfondrar les antigues civilitzacions, només alguns grups aconseguiren mantenir vives les arts centenàries. Tot allò que ha sobreviscut d'aquesta època ho devem en gran manera als monjos que van mantenir l'interès per l'art gràcies als manuscrits il·lustrats. Una gran quantitat de manuscrits tenien els marges decorats amb dibuixos poc elaborats, sovint amb rigidesa o amb camafeus tallats en os o ivori. Tot i que hi havia poca consideració pel valor artístic dels antics camafeus, eren considerats com a talismans o amulets per a la malaltia i la fatiga.

En el segle V va prosperar un nou tipus de talla de camafeus, classificats com els *camafeus amb lema*. Els gravats consistien en petites frases o lemes tallats en un cercle en una pedra, que alguna vegada tancava un símbol.

Els experts assenyalen que la capacitat creativa dels monjos dels segles IV al VI es va extingir perquè no tenien accés a models reals i els models de l'antiguitat s'havien destruït. Allò més interessant de tot és que es reciclaven els vells motius pagans i se'ls tornava a donar un altre nom a fi que s'ajustaren a la nova religió. Tots els mites antics van donar lloc a una nova iconografia en què s'expressaven els ensenyaments cristians per mitjà dels antics camafeus grecs i romans tallats centenars d'anys abans del naixement de Crist.

En el segle XI, els camafeus clàssics eren molt cotitzats com a penjolls, en particular a l'Alemanya otomana (n'hi ha molts exemples a museus com els de Viena, Pforzheim, Munic i Berlín).

Al llarg de l'edat mitjana, el mecenatge reial i religiós va mantenir els artesans treballant i produint. A principi del segle XII, s'estilaven alguns fermalls que s'havien realitzat en pedres tallades en baix relleu; i, a principi del segle XIII, augmentà l'interès pel passat clàssic, juntament amb una nova demanda de camafeus i gemmes tallades.

## Del Renaixement als nostres dies

Del Renaixement ençà es produeix un nou interès pel classicisme, i el renaixement del coneixement va començar amb l'estudi de les antigues arts i literatura grecoromanes.

[Doble pàgina anterior]

Gravats del llibre  
*Familiae Romanae*  
Fulvio Orsini  
Biblioteca Històrica de la  
Universitat de València



Els escultors del segle XIV es van inspirar en tot l'art antic que van poder trobar, alhora que donaven curs a la pròpia imaginació creativa. El ressorgiment de les arts va tenir un gran efecte sobre els camafeus. El declivi de l'artesanía dels camafeus i de les entalles donà un tomb ben important amb l'ús de millors instruments i tècniques.

El tema i els dissenys dels camafeus d'aquest període eren principalment retrats i mites grecollatins. El canvi en el disseny durant el Renaixement, no obstant això, no es produïa amb un nou estil, sinó amb el ressorgiment de l'antic i del clàssic. Els artesans copiaven els antics dissenys dels camafeus i també en creaven de nous utilitzant antigues històries i llegendes. Molts dels retrats dels camafeus es realitzaven de perfil; els dotze cèsars i Alexandre el Gran eren alguns dels temes favorits.

Durant aquesta època, els camafeus no es tallaven com a amulets o encantaments, com passava en l'època romana. Es copiaven els antics mites, déus i deesses dels clàssics, s'admiraven com a objectes d'art i eren considerats símbol d'alt intel·lecte. Els col·leccionistes es van deixar arrossegar per una dèria a l'hora de col·leccionar escenes d'Eros i Psique i de Leda i el cigne. Els camafeus que es portaven en la vestidura es muntaven en allò que avui coneixem com a *fermall*s. Existia una altra joia amb un camafeu denominada *insígnia*, que es portava en la part de davant d'un barret o gorra i que es convertí en una moda per als homes a partir de 1520.

A causa de l'escassetat d'un material acceptable per a tallar en el segle XVI, alguns tallistes començaren a fer servir els grans adquirits a l'Índia, els quals partien per la meitat i en tallaven la superfície bombada. Quan es va esgotar aquesta font, la van substituir per camafeus antics genuïns, dels quals treballaven algunes vegades els reversos de les pedres i, no gaire infreqüentment, n'eliminaven tot el disseny anterior i tornaven a tallar els propis temes en el material. La recerca de nous materials va donar lloc a l'ús de nacre, el qual tenia diverses capes amb diferents colors. El nacre esdevingué un mitjà popular per a tallar, especialment per a objectes amb una gran producció, ja que es podien gravar ràpidament amb eines manuals.

Durant el segle XVIII, autèntic període romàntic dels camafeus, orfebres i artistes de tot el món van anar a Roma i a Florència per rebre formació sobre l'art de tallar les gemmes. A les escoles de talla, els possibles tallistes hi estudiaven els temes clàssics i els copiaven detalladament. Més tard, alguns dels millors artistes i amb una qualitat superior quedaven consternats en veure que els exercicis realitzats a l'escola es presentaven al mercat

com a “antiguitats autèntiques”. Per descomptat, uns pocs van aprofitar l'oportunitat per a cometre frau signant les obres amb el nom d'un tallista grec real o fictici. Es tractava d'un esforç bastant lucratiu, ja que col·leccionar camafeus era novament ben popular. La producció massiva era necessària per satisfer-ne la demanda, i els camafeus s'exhaurien al mercat sense que continuara existint la mateixa precisió en tallar que n'hi havia amb les primeres peces. No obstant això, la falta de qualitat semblava que no importava massa des que els nous col·leccionistes, menys sofisticats, tenien un menor sentit de l'estètica o coneixement per diferenciar un camafeu clàssic d'una fabricació contemporània.

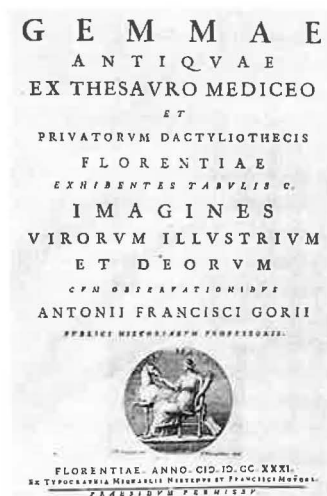
Després de la campanya italiana de Napoleó el 1796, el furor pels camafeus fins i tot va augmentar. El desig francès era animat pel mateix gust de Napoleó pels camafeus, el qual s'emportà moltes peces d'Itàlia. Impressionat amb la forma i el tipus d'art, Napoleó va promoure la talla dels camafeus a França i fundà una escola a París especialment per ensenyar la talla de camafeus.

A més dels tallistes pobres i mediocres, el segle XVIII pot presumir d'alguns dels tallistes més famosos: Lorenz Natter, Jacques Guay, Giovanni Pichler i altres. Un dels problemes en el moment d'identificar els camafeus d'aquesta època és que alguns dels tallistes més famosos copiaven les obres de la Grècia clàssica, i els tallistes totalment desconeguts signaven les seues obres amb els noms d'alguns dels esmentats.

En el segle XIX, la popularitat dels camafeus de nacre va ressorgir i l'ús diari esdevingué novament una moda. Els tallistes van passar de les pedres fines al nacre, un material més tou, tot i que en tot cas s'hi mostraven indiferents perquè la producció massiva i les tècniques en cadena havien convertit aquest ofici viu i de qualitat en un parell de mans anònim. La majoria dels tallistes de camafeus de principi del segle XIX no posseïen el virtuosisme tècnic dels seus antecessors.

En aquesta atmosfera d'indiferència del segle XIX, els perfils anònims de les dones van esdevenir un tema popular per als camafeus. Se'n podia fer ràpidament una rèplica, i si el model original haguera tingut alguna vegada una identitat, es va perdre a causa de la repetició i les reinterpretacions d'un artesà a l'altre.

En la primera meitat del segle XIX, la glíptica es va extingir amb bastant facilitat quan s'instauraren les imitacions i les falsificacions al mercat de les arts i van provocar tals escàndols que els col·leccionistes perderen l'interès,



Amb el renaiement del classicisme, al segle XVIII, es van publicar molts estudis sobre l'art de la talla de camafeus i les variacions dels seus programes iconogràfics. Aquí en recollim algunes portades.

**[Dalt]**

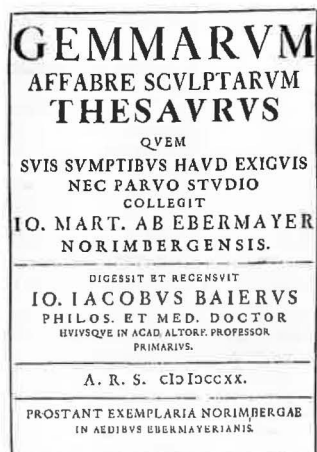
*Gemmae antiquae  
ex thesaurus medico*  
Antonio Francesco Gori, 1731

**[Pàgina següent]**

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

*Gemmae selectae*  
Jacob de Wilde, 1703

*Gemmarum alfabe sculptorum  
thesaurus...*  
Johann Jacob Baier, 1720



sobretot quan van començar a adonar-se que se'ls podia enganyar fàcilment. El mercat del camafeu inicià un declivi, i en el segle XX els camafeus ja no eren venerats com una forma d'art; el públic hi va perdre l'interès. Els camafeus que s'utilitzaven en l'àmbit de la joieria continuaven fent-se amb límits, i els qui pertanyien al negoci de la bijuteria van lluitar per promoure'ls, juntament amb les pedres semiprecioses, com a articles de moda.

La II Guerra Mundial va interrompre la indústria de la talla de camafeus, que ja es trobava en declivi. Després de la guerra, la demanda va pujar lleugerament, però mai a gran escala.

Tot i que és prematura l'anàlisi, sembla que l'última dècada ha comportat un ressorgiment dels camafeus que arribarà al segle XXI. Són moltes les raons: als col·leccionistes, els atrau aquest "nou descobriment" i forma d'art singular; els inversors creuen que el valor de les gemmes del segle XIX augmentarà ràpidament; l'artesà que pot tallar a mà comença a entreveure una oportunitat de donar a un mercat exigent un treball creatiu; una nova generació de consumidors amb diners i educació comencen a descobrir aquest tipus d'art; i els camafeus produïts massivament amb màquines han generat un nou interès i possibles mercats per als col·leccionistes.

En general, els camafeus posseeixen un llarg i noble passat. Van ser — poden tornar a ser-ho una altra vegada— una de les majors consecucions artístiques i millor valorades de la humanitat.

## DATAÇIÓ, IMITACIONS I FALSIFICACIONS

### Distinció entre camafeus antics i nous

No hi ha una manera científica convincent per establir la data de la talla d'un camafeu. És una bogeria intentar datar un camafeu per l'estil de la muntura, ja que tornaven a muntar-se els camafeus per als propietaris següents.

Alguns autors de final del segle XIX i principi del XX han oferit alguns indicis per establir una data aproximada de la talla dels camafeus, però la majoria d'aquests indicis es troben en llibres francesos, alemanys o italians inèdits, i una gran part de la informació resulta errònia en algun aspecte.

Diferenciar camafeus antics i nous depèn del coneixement adquirit dels dissenys, les inscripcions i els estils de talla que eren comuns en el passat. El primer element necessari per diferenciar-los és un coneixement personal de la glíptica. Fins que la tecnologia de l'era espacial pugui oferir algun exòtic mètode científic, l'experiència és l'ajuda principal a l'hora de datar.

Resulta essencial poder reconèixer al tacte el material, els estils de talla i les èpoques en què van ser tallats. Una anècdota citada per Derek Content, expert en gemmes i camafeus tallats, justifica aquesta dificultat:

Un xic volia tallar el jade igual que el seu besavi, l'avi i el pare. Per això, l'avi, el pare i el xic, asseguts tots formant un rotlle, agafaven roques per sentir-les i tocar-les. El ritual es duia a terme tots els dies durant hores al llarg d'alguns mesos fins que, finalment, el xic va esclatar totalment exasperat i digué: «L'únic que fem és sentir aquestes pedres, i vull començar a tallar! A més, aquesta pedra que m'heu donat no se sent com el jade!» «Ah!», va exclamar l'avi, «per fi vas aprenent sobre el jade».

La moralitat és òbvia: per aprendre sobre el material de la gemma, els gravats, els camafeus tallats, cal tocar els materials tots els dies i sentir-los. Per a la majoria dels compradors i col·leccionistes de camafeus, això implica una educació bàsica quant a l'observació, en moltes exposicions de museus, col·leccions privades que s'obren al públic (normalment de gemmes i minerals), els comerciants especialitzats en camafeus, i les cases de subhastes que venen joieria, i que sovint hi inclouen camafeus. Als compradors de camafeus, col·leccionistes i taxadors de joies, se'ls aconsella de tenir un coneixement específic i profund sobre el tema abans de llançar una opinió ferma sobre l'origen d'un camafeu.

### **Càlcul aproximat de la data d'un camafeu**

Algunes gemmes poden associar-se a períodes específics de descobriment i ús, com també les mines, a causa de les seues inclusions distintives. Aquest tipus de càlcul, no obstant això, caldria deixar-lo a les mans d'un gemmòleg amb un laboratori equipat. Amb una anàlisi i una investigació adequades, el gemmòleg pot establir el país d'origen de la gemma i el període en què va ser més popular. Es tracta d'un origen molt generalitzat i que, fins i tot, pot ser qüestionat.



La millor manera per revelar-ne l'origen rau en l'estudi de la tècnica i el virtuosisme del tallista, a més de la investigació dels estils i la història del període en qüestió. Si es posseeix un coneixement sobre les antigues cultures, es pot arribar molt més lluny, ja que a través del llenguatge universal de l'art, el tallista –encara que haja mort molt de temps enrere– ha deixat un missatge clar indispensable.

Els retrats i les inscripcions que fan referència a governants no són un mitjà gaire segur per datar una peça, ja que alguns governants eren venerats molt de temps després de la seua mort. Això no obstant, alguns eren menyspreats després dels seus regnats i, per tant, si se'n troben noms o retrats en camafeus, caldria considerar-los contemporanis al regnat d'aquell governant.

Els retrats trobats en monedes antigues coincideixen sovint amb els retrats dels camafeus. Es tracta només d'un indici per poder establir-ne una possible data. Una cara en una moneda antiga té més valor per identificar el retrat en un camafeu que per datar-lo.

En el llibre *Illustrated Guide to Jewelry Appraising*, d'Anna M. Miller, s'indiquen algunes de les característiques més importants, pel que fa al disseny, que poden ajudar a la datació aproximada d'un camafeu o una entalla. Per exemple, el nas ha experimentat canvis dramàtics amb el pas del temps en els perfils. Les clàssiques cares gregues i romanes tenen un nas recte, mentre que el nas de les dones d'una època posterior mostra una lleugera inclinació cap amunt. Els que s'han tallat en el segle XX semblen un poc més alegres i adorables, amb un nas arreveixinat que fa que el tema s'assemble a la xica de la portada d'una revista moderna.

El dibuix del perfil d'una dona també és un indici a l'hora de datar-lo: els senzills caps clàssics d'homes i dones es veien normalment en els primers camafeus, mentre que els camafeus recarregats de l'època victoriana a partir de 1850 representen dones amb colls grossos, bones galtes i aires de matrona. Aquest és el cas particularment dels camafeus de producció massiva de final del segle XIX.

**[Esquerra]**

Putti tallant un camafeu.  
Gravat del segle XVIII.

**[Dreta]**

Procés de talla d'un camafeu.  
Imatge actual.



## APUNTS SOBRE ALGUNS CONCEPTES CLAU

**Anatomia:** Els tallistes moderns no interpreten el cos com ho feien els seus predecessors. El to muscular s'articulava de manera diferent en l'època hel·lenística, en el Renaixement, en el segle XIX i en els camafeus del segle XX; els grecs, per exemple, eren uns mestres de la talla de figures animals i humanes. Els investigadors afirmen que tots els grans gravadors grecs utilitzaven motius mitològics i heroics en comptes de temes contemporanis.

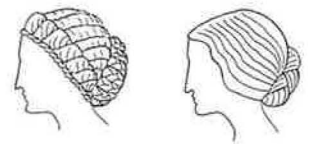
**Pentinats:** Els estils particulars dels homes i dones que apareixen en els camafeus arcaics i antics poden ser d'ajuda a l'hora de datar-los. Els homes portaven els cabells curts i seguien la moda macedònia d'afaitar-se fins al segle II dC. Un pentinat masculí anomenat *còfia* va estar de moda durant la major part del segle XIII. Una prova d'això són els dibuixos d'aquest estil, popular a França des de 1235. Els historiadors ens conten que es va estilar aquest pentinat fins al segle XIV, i que va desaparèixer completament cap al 1340. La *còfia* podria descriure's com un estil de pentinat apegat al cap, gairebé com si es portara una gorra, amb serrell al front i al clatell.

Durant els segles VI i VII aC, la dona grega portava els cabells llargs, normalment queien sobre els muscles i per l'esquena i generalment anaven lligats amb una cinta o amb una diadema. Al voltant del 500 aC, començaren a mostrar-se els cabells d'una manera més mesurada: les puntes es recollien sota una cinta o amb una gandalla apegada al clatell. Des del segle V fins al IV, era més normal que els cabells es recolliren en un monyo. Molts gerros i escultures són testimonis d'aquests estils. Durant el període hel·lenístic, els cabells s'arrissaven en diversos estils. Els dibuixos de les figures 4-6, 4-7, 4-8 i 4-9 (presos de *Cameos, Old & New*, d'Anna M. Miller) són pentinats típics de dona dels períodes indicats. El perill d'utilitzar aquests pentinats per datar els camafeus és que són molt útils per identificar-ne tan sols el tema i no necessàriament han de correspondre a la data original de la talla del camafeu.

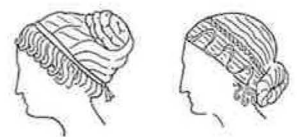
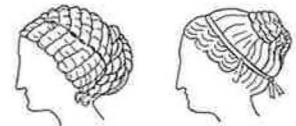
Els tallistes del segle XVI, encara que eren uns artesans excel·lents, no eren massa creatius. Copiaven i feien rèpliques dels temes clàssics grecs i romans que treien dels llibres que circulaven i que s'usaven. Per tant, datar un camafeu només pel tipus de pentinat no és gaire savi. Cal tenir en compte pistes individuals en el context de la peça en conjunt. Malgrat tot això que hem esmentat adés, els pentinats són un indicador interessant de la societat i de les tendències de la moda, des dels estils de rínxols llargs i tirabuixons romàntics del període victorià fins als cabells curts de mitjan anys



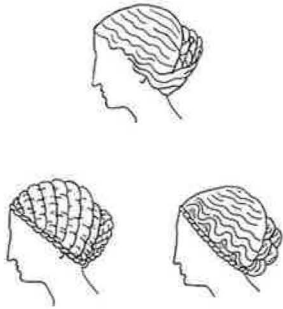
Pentinat del segle I dC.



Pentinats a l'estil Crispina, del segle II dC.



Pentinats a l'estil Faustina, del segle II dC.



Pentinats a l'estil Lucila, de final del segle II i principi del segle III dC.

20 i la cabellera solta més recent. De tota manera, podem estar ben segurs d'una cosa: si en un camafeu hi ha tallada una dona amb un pentinat victorià o posterior, òbviament no podrà ser un gravat arcaic, ja que els tallistes primitius no podien reproduir allò que no havien vist mai.

**Joieria:** En els camafeus antics, ben poques vegades hi apareixien dones que portaven joies. Atena hi podia aparèixer amb el seu brúfol, Diana amb una mitja lluna, però serà difícil de trobar-hi una dona que porte joies a les orelles o al voltant del coll. De tota manera, les diademes, els llaços, les gandalles i les garlandes eren populars. Aquesta falta de joieria és sorprenent, ja que les dones, en l'antiguitat clàssica, apreciaven les joies.

Potser hi ha camafeus que representen un retrat adornat amb joies anteriors al Renaixement, però són escassos. Del 1700 endavant, Itàlia va destacar per les seues talles en què el tema de la dona anava adornat amb joies, sovint un collaret de granadura al voltant del coll o als cabells, a vegades granadura o arracades o altres combinacions de joieria. És gairebé un costum avui dia per als tallistes que les figures femenines hi apareguen amb joies.

**Disseny:** Un dels procediments que ens pot ajudar a determinar quan s'ha tallat un camafeu és dur a terme una inspecció de l'exactitud –integritat– del disseny. Si la talla sembla massa moderna perquè siga una peça antiga o del Renaixement, llavors potser la peça no és tan antiga. Cada cultura tenia les seues normes pròpies sobre el que es considerava exacte i bell. La definició de bo canvia a mesura que millora la tecnologia per treballar. Això no implica que tota peça realitzada avui, amb eines modernes, siga una peça finament realitzada, amb un bon disseny; també és veritat que a mesura que augmenta la demanda de béns i es fan més comuns, inevitablement es produeix un declivi de la qualitat de l'artesanía.

**Talla:** Només molt pocs camafeus daten del segle d'August. Els que existeixen són molt petits, normalment baixos relleus. El baix relleu resulta com a conseqüència de l'ús d'eines que tallen a poc a poc en materials durs. La majoria dels camafeus antics són petits i amb la superfície llisa. Ben sovint el tema ocupa tot el camp de la talla, amb ben poc espai entre la figura o el retrat i les vores del camafeu, perquè l'objectiu del tallista era eliminar com menys millor amb l'eina punxeguda.

La talla en relleu de retrats o escenes en els camafeus a fi de convertir-los en un relleu quasi tridimensional no ha estat una pràctica constant al llarg de la història dels camafeus. Alguns artesans utilitzaven aquest mètode segons els convenia en comptes de ser més artistes perquè els estalviava temps i problemes a l'hora d'aplanar i polir els reversos.

**Firmes:** Es pot trobar una firma en una certa quantitat de camafeus de pedra dura, però la presència d'aquesta no sempre determina la data del camafeu perquè no hi ha cap garantia que la firma siga autèntica. Molts camafeus de pedra antics, genuïns i finament tallats que no tenien firma la van adquirir posteriorment de la mà d'un tallista totalment diferent. Aquesta pràctica va persistir des del Renaixement fins al segle XIX; només quan el camafeu vaja acompanyat d'una documentació absoluta i contrastada, amb els orígens complets, la firma del camafeu verificarà que el treball és d'un artista específic. Era comuna la pràctica d'afegir al camafeu la firma d'un mestre important encara que no en fóra l'autor perquè, com s'esdevé amb totes les belles arts, la firma augmentava de manera significativa el valor del camafeu.

Les firmes són un exercici interessant a l'hora de la deducció. En els escarbats etruscos, el nom inscrit fa referència a la persona que s'hi representa. En les gemmes gregues, la firma és el nom de l'artesà que va realitzar la peça. En el segle II aC, l'únic interès del gravador era a qui pertanyia la peça, així que les inscripcions feien referència al propietari del segell o del camafeu. La inscripció podia aparèixer amb caràcters llatins, grecs o etruscos, però la majoria anomenaven el propietari, no l'artista. Pel que fa als camafeus del període grecoromà (August i principi de l'Imperi) que han sobreviscut amb la firma de l'artista, són els realitzats per Dioskourides i els seus tres fills, Eutyches, Hyllos i Herofilos.

Es pot consultar un catàleg bastant complet amb els noms d'alguns dels tallistes més cèlebres que van signar els seus treballs en *Cameos, Old & New*, d'Anna M. Miller.

### **Alguns aspectes que cal tenir en compte en la datació de les peces**

- Tots els artistes i artesans estaven envoltats de l'idioma artístic del seu temps i no tenien coneixements d'estils posteriors. Només podien observar estils anteriors i copiar o adaptar obres ja existents.
- L'estil característic dels camafeus de mostrar efectes de color en els estrats no va aparèixer fins a la fi del segle I aC.
- Se'n coneixen imitacions i falsificacions des de l'època romana i encara se'n fan avui dia, especialment a països on es duen a terme excavacions arqueològiques.



- Les firmes en relleu normalment són contemporànies a la gemma; les que apareixen en les entalles poden ser afegides *a posteriori*.
- Els temes dels camafeus antics solien ser generalment clàssics o mitològics. Els camafeus bizantins eren des de mitològics fins a bíblics amb dissenys cristians.
- Els camafeus dels segles VIII a XI normalment són retrats de persones no conegudes. Hi ha reproduccions d'antics emperadors romans i herois militars, però la majoria s'han tallat toscament. D'aquest període es poden trobar camafeus mediocres de temes mitològics.
- En el segle XV es torna a les idees antigues clàssiques, es copien temes antics i se'n creen de nous. L'execució d'un disseny enèrgic, a més d'unes figures ben modelades, caracteritzen les obres i també les reproduccions. La talla en relleu sovint es veu en gemmes d'aquesta època.
- Els camafeus de final del segle XVIII i del segle XIX tracten temes clàssics estrictament perquè renaix l'art clàssic. En aquest període se'n venien falsificacions com a antiguitats autèntiques i se'n reproduïen amb temes que no existien en el repertori clàssic, amb firmes que es coneixien només dels textos antics.
- Es pot fer una distinció entre els camafeus de principi i de final del segle XIX pels temes que tracten, ja que l'interès del públic quant als camafeus va canviar: els camafeus ja no es col·leccionaven tant com a art perquè s'utilitzaven com a joies. Al voltant de 1830, els temes clàssics de mites i déus van donar lloc al romanticisme i a la dona idealitzada.
- L'estudi del nas de la figura representada ens pot donar alguna informació a l'hora de datar la peça. El perfil de la dona amb un pont inclinat i el nas arreveixinat són característics dels tallers dels segles XIX i XX.
- Els camafeus de lava són principalment de l'època victoriana (1837-1901). Se'n troben amb colors que van del gris al marró verdós, blanc, groc, negre i beix. Normalment són en alt relleu, amb temes que varien des dels motius arqueològics fins als perfils de déus o màscares grotesques.
- Leda apareix dempeus al costat del cigne en l'art clàssic, però apareix tallada reclinada a partir del segle IV.

### **Detecció d'imitacions, fraus i falsificacions**

L'avantatge de guanyar experiència en la datació de camafeus és tenir l'habilitat de reconèixer imitacions i falsificacions.

A principi del segle XVIII es produïen dos tipus bàsics de camafeus: còpies fraudulentas de models antics i autèntiques talles modernes de retrats i escenes al·legòriques i modernes. Tot i que existien ja abans del Renaixement algunes còpies, fins i tot falsificacions, de camafeus i segells anteriors, col·leccionar gemmes antigues i camafeus era al principi un entreteniment de moda que es va convertir en una dèria incontrollable en el segle XVIII i que va crear un terreny ben fèrtil per als tramposos. Atesa la popularitat dels camafeus, els comerciants legítims demanaven quantitats de diners enormes tant pels camafeus ben tallats com pels tallats toscament. Quan el falsificador d'art va veure l'apetència insaciabile del públic, la producció de les falsificacions va augmentar increïblement.

Els camafeus antics de Grècia i Roma normalment s'han realitzat en sardònix però rarament es fan en baix relleu. L'alt baix relleu era una pràctica dels lapidaris del Renaixement; aquesta mateixa característica es produeix en les falsificacions de les obres originals del segle XV durant el segle XVIII.

Els científics pràcticament no tenen mitjans per detectar-ne les falsificacions, i la deducció continua sent una decisió segons la sensibilitat estètica del col·leccionista o conservador. Alguns acadèmics pensen que poden detectar les falsificacions examinant la duresa de la talla: argumenten que les línies i formes executades per les mans del mestre tallador són decidides, mentre que el falsificador repeteix les línies sense seguretat, com esbossos. Aquest mètode no és gens fiable de tota manera, ja que les tècniques de talla han canviat ben poc amb els segles. És segur, en qualsevol cas, que les peces originals antigues reproduïdes en els segles XVIII i XIX sovint mostren marques visibles de llima que són massa agudes com per confondre-les amb un treball antic. A més a més, la uniformitat del detall pot donar-nos una certa informació sobre les falsificacions.

Es pot trobar alguna pista petita en l'acabat del poliment, perquè se sap que la majoria de les pedres antigues mai no estaven excessivament polides. De tota manera, no es pot confiar en una aparença de desgast com a evidència d'antiguitat.

Tot i que és de gran ajuda comprendre la iconografia del passat, si la talla és una còpia directa d'una peça original del període pot ser que no tinga errors iconogràfics. Si el comprador sent intuïtivament que el tema del camafeu no es troba en sintonia amb la cultura del període en qüestió, també haurà de saber per què: potser un vestit impossible, un pentinat rar, una posa artificial, un atribut erroni, una inscripció amb errors, una mala ortografia o un munt d'altres minúcies.

En ben pocs laboratoris es disposa d'equipaments sofisticats que ajuden en la identificació completa d'una peça. Una tècnica denominada *espectrofotometria per absorció atòmica* és capaç d'analitzar la composició d'un aliatge per determinar si la mescla concorda amb l'edat suposada de l'objecte. Per descomptat, aquesta prova és per a metalls i no serveix per a les pedres. La microscòpia electrònica de rastreig mostra certes diferències entre l'abradió en els segells cilíndrics antics i els homòlegs moderns falsificats: les vores són perfectes, sense cap indicatiu d'envelliment ni desgast; una patina prima, atribuïda per naturalesa als enterraments o al pas de molt de temps (en el vidre i algunes pedres), també hi és absent. Per exemple, els marbres nous utilitzats en les escultures i en els baixos relleus tenen una fluorescència roig-violeta quan se'ls irradia llum ultraviolada; el marbre antic de les escultures antigues normalment té un color a taques blavoses groguenques.

Els professionals es guarden de les falsificacions comprant amb molt de compte. Jutgen la font de l'antiguitat, revisen la història i utilitzen la vista i el tacte. Busquen talles en relleu, reparacions i canvis en la textura de la superfície. Algunes regles de sentit comú per al col·leccionista de camafeus per utilitzar a l'hora d'intentar evitar les antiguitats falses són les següents:

- Cada peça ha de ser considerada nova, imitació o rèplica.
- Si una peça sembla totalment nova, probablement ho és.
- Les marques o lletres en tota gemma gravada han de tenir una explicació lògica o sentit.
- Cal utilitzar augments per buscar ratllades superficials. Una superfície perfecta pot indicar que el gravat és nou o que s'ha polit recentment; les ratllades uniformes en una superfície polida poden ser indicatiu d'un envelliment artificial.
- Les vores trencades cobertes amb una muntura donen l'aparença d'una conservació acurada.
- Cal veure que els motius antics són correctament usats i comprovar-ne la interpretació, segons la pretesa època i el lloc d'origen de la peça.
- Una inscripció no coincident amb el llenguatge o la cultura del període que pretesament representa és un signe que ens pot avisar d'una imitació.
- Una mescla de lletres gregues i romanes (llatines) és un signe obvi de falsificació.
- Cal estudiar amb atenció els símbols i atributs per assegurar-se que no estan fora de context i que estan representats normalment. Per exemple, els

instruments musicals han de ser tècnicament correctes: els tallistes antics haurien sabut que la lira sempre s'agafava amb la mà esquerra, i la mà dreta restava buida o sostenia un objecte utilitzat per afinar les cordes de la lira.

Encara no s'ha inventat el test completament infal·libre per autenticar camafeus de pedra o de nacre antics. Avui dia, cap tecnologia moderna, màquina o instrument pot eliminar la necessitat del judici de valor del col·leccionista expert.

## TÈCNIQUES UTILITZADES EN GEMMOLOGIA

En aquest apartat ens limitarem a realitzar una descripció de les entalles i els camafeus d'acord amb les diferents tècniques utilitzades en gemmologia. Totes i cadascuna d'aquestes s'han basat en la mesura d'alguna propietat física o química que presenta el material com a mineral que és. Una sucinta descripció d'aquestes tècniques es comenta a continuació:

a) Probablement, la propietat intrínseca més fiable en la identificació d'una gemma és l'*índex de refracció*, propietat òptica que ens indica la capacitat del material de desviar un raig de llum quan aquest passa a través seu. La mesura es fa amb un aparell denominat *refractòmetre*.

b) Una altra propietat important àmpliament usada en el procés d'identificació d'una gemma n'és el *pes específic*. El pes específic d'una substància és la relació que hi ha entre el pes d'aquesta substància i el pes d'un volum igual d'aigua destil·lada a una temperatura de 4°C. S'exigeix que l'aigua estiga a 4°C perquè és quan té una densitat exactament igual a 1 g/cm<sup>3</sup>. L'instrument utilitzat en la mesura és la *balança hidrostàtica*.

c) L'anàlisi de la composició química del mineral seria clarament identificadora; no obstant això, no és una pràctica habitual en gemmologia, per complexa. En canvi, és relativament senzill deduir algun dels elements químics presents, en particular els causants del color de la pedra. Això es fa per mitjà d'un *espectroscopi d'absorció*, que analitza la llum que ha estat capaç de travessar la pedra i ens permet veure l'anomenat *espectre* característic d'absorció de la gemma.

d) Per mitjà de l'ús d'una font de llum polaritzada es pot deduir si el material és monorefringent o birefringent, i es pot distingir clarament entre materials que aparentment mostren un aspecte semblant. El *polariscopi* és l'instrument que permet efectuar aquesta prova, i consta d'una font de llum i dos filtres polaritzadors disposats adequadament.



e) L'última tècnica instrumental més comuna que ajuda a una completa identificació és el *microscopi gemmològic*, que permet observar, en cas que la peça siga transparent, les inclusions internes; i en tot cas s'hi pot analitzar la qualitat de la talla, del poliment i qualsevol altra característica interna i externa. A vegades, l'anàlisi exhaustiva de les inclusions permet traure conclusions de l'origen geològic, el tipus de jaciment, i fins i tot del dipòsit concret a què pertany la pedra. Una utilitat interessant de l'ús d'aquesta tècnica és la realització dels denominats *mapes d'inclusions*, que permeten una perfecta identificació de la gemma en cas de robatori i posterior recuperació.

A més de les cinc tècniques instrumentals breument descrites, n'hi ha d'altres més específiques, que s'apliquen sobre gemmes concretes o en casos de més dubtosa identificació: *làmpada ultraviolada*, *conductímetre tèrmic*, *dicroscopi*, etc.

S'ha d'indicar per endavant que algunes d'aquestes tècniques tenen moltes limitacions i, per tant, no totes són d'aplicació sobre totes les gemmes o peces que cal estudiar. Per exemple, per fer servir el refractòmetre és imprescindible que la pedra tinga una faceta plana i polida, de manera que n'hi haja un contacte òptic perfecte amb l'aparell. Amb altres tècniques succeeix d'una manera anàloga.

Addicionalment, és important assenyalar que totes les anàlisis realitzades a les peces de la col·lecció de camafeus i entalles s'han fet respectant escrupolosament l'estat de la peça. Per exemple, hi ha algunes peces que estan muntades en anells i això impedeix realitzar proves amb el refractòmetre o amb la balança hidrostàtica. Potser ha estat aquesta la principal limitació que s'ha tingut a l'hora de realitzar els diferents informes tècnics de les peces.

Atesa la magnitud de la col·lecció, s'ha trobat oportú d'incloure en aquest capítol únicament els informes tècnics d'una quantitat limitada de peces. No s'ha tingut un criteri concret de selecció. S'han triat les peces que mostraven algun interès pel tipus de material o per alguna característica determinada.

En la taula següent es mostren, de manera resumida, els diferents tipus de materials presents en totes les peces analitzades de la col·lecció, el nombre d'exemplars de cada material i els números corresponents de les gemmes. S'hi inclou a més, una selecció dels minerals en estat pur més utilitzats en entalles i camafeus.

Col·lecció d'entalles i camafeus de la Universitat de València.  
 Clasificació de peces segons el seu material

<b>Material</b>	<b>Total de peces</b>	<b>Núm. d'inventari de l'exemplar</b>
Pirita	1	1592
Quars fumat	1	1542
Closca	1	1587
Jaspi i calcedònia	1	1579
Jaspi groc	1	1547
Pasta de vidre	2	1562, 1563
Jaspi roig	2	1513, 1540
Jaspi	2	1501, 1534
Calcedònia negra	2	1500, 1537
Jaspi heliotropi	4	1505, 1533, 1539, 1555
Ametista	4	1502, 1504, 1511, 1530
Calcedònia	4	1524, 1527, 1541, 1545
Ònix	5	1521, 1553, 1560, 1585, 1589
Calcedònia cròmica	6	1503, 1516, 1517, 1525, 1528, 1550
Sardònix	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
Àgata de bandes	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

**Ametista: varietat del quars**

Etimologia: el nom prové del grec *améthystos* ('no embriagat') (també denominada *quars violeta*);  
Classificació mineral: silicat  
Composició química:  $\text{SiO}_2$   
Sistema de cristallització: romboèdric  
Col·lecció Museu de Geologia de la Universitat de València  
Número d'inventari: B-51



**Quars fumat: varietat de quars**

Etimologia: l'adjectiu fa referència a la coloració  
Classificació mineral: silicat  
Composició química:  $\text{SiO}_2$   
Sistema de cristallització: romboèdric  
Col·lecció Museu de Geologia de la Universitat de València  
Número d'inventari: B-93



**Geoda d'ágata i quars**

Col·lecció Museu de Geologia de la Universitat de València





**Àgata de bandes:  
varietat de calcedònia**

Etimologia: el terme prové del nom del riu Akhâtes, al sud de Sicília  
Classificació mineral: silicat  
Composició química:  $\text{SiO}_2$   
Col·lecció Museu de Geologia de la Universitat de València  
Número d'inventari: MG-38, MG-38', B-95



**Pirita**

Etimologia: el nom prové del grec "pyr" ('foc')  
Classificació mineral: sulfur  
Composició química:  $\text{FeS}_2$   
Sistema de cristallització: cúbic  
Col·lecció Museu de Geologia de la Universitat de València  
Número d'inventari: MGM - 1418





**[Dreta]**  
**Agates**  
B-95



**[Baix esquerra]**  
**Calcedònia:**  
**varietat criptocristal·lina del quars**  
Etimologia: el nom prové de la ciutat desapareguda Khalkedón, a l'Àsia Menor  
Classificació mineral: silicat  
Composició química:  $\text{SiO}_2$   
Col·lecció Museu de Geologia de la Universitat de València  
Número d'inventari: B-94

**[Baix dreta]**  
**Cristall de quars**



## BIBLIOGRAFIA

- ALFARO (1996): Carmen Alfaro Giner, *Entalles y camafeos de la Universitat de València*, "Estudis Numismàtics Valencians", núm. 7, València.
- ALFARO (1999): Carmen Alfaro Giner, "La col·lecció d'entalles i camafeus", *Els tresors de la Universitat de València*. Patronat Cinc Segles, Publicacions de la Universitat de València.
- CASAL GARCÍA (1990): Raquel Casal 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-Bignami Moneta, *Gemología* Ediciones Omega, S. A., Barcelona.
- CÜBELIN & KOIVULA (1986): E. J. Gübelin & J. I. Koivula, *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.

# CAMAFEUS PINTATS



Susana Vilaplana i Rosa Ríos Lloret

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

En el Renaixement, camafeus i entalles eren propietat imprescindible de prínceps i *connaisseurs* acabalats, els quals els col·locaven als seus gabinets de meravelles. Ser-ne el propietari era el seu privilegi, i amb freqüència es marcava la pedra amb algun distintiu que indicava qui n'era el propietari. A la col·lecció Alsdorf<sup>1</sup> pertany un penjoll magnífic amb el camafeu d'un retrat imperial romà, al revers del qual es mostra un emblema dels Mèdici, que pot tenir-ne l'origen en la cort reial francesa de la primera meitat del segle XVI, i que deu estar relacionat amb el cercle de la reina Caterina de Mèdici. Posseir aquelles peces en què conflüïen bellesa i antiguitat era prerrogativa d'aquesta minoria no sols adinerada sinó també culta. Isabel d'Este, marquesa de Màntua, tenia a la Gruta del Palau Gonzaga de Màntua una de les pedres llavorades més famoses del Renaixement, un gran camafeu que, segons l'inventari, mostrava August i Lívia. S'havia muntat esplèndidament en or i circumdat amb una garlanda de fulles de llorer esmaltades de verd, amb una perla a la part inferior. L'anvers tenia una decoració niellada i, una vegada més, no hi mancava el nom de la propietària, la marquesa Isabel.

Tot i que els camafeus i les entalles es muntaven d'una manera elaborada amb l'única finalitat d'ensenyar-los, també era freqüent que es duïen posats, envoltats d'uns marcs d'or, esmaltats i encastats amb perles i tota classe de gemmes. Un bell marc millorava inevitablement el valor d'aquestes pedres però, a més a més, en permetia una exhibició més fàcil i, per descomptat, més freqüent. Els retrats contemporanis, tant femenins com masculins, són testimoni d'aquest costum.

La raó d'aquest interès dels homes i les dones d'aquest període en el col·leccionisme de camafeus i en la conversió d'aquests en joies per cenyir-s'hi els canells i els dits, o perquè penjaren de cinyells i collars, rau en el fet que camafeus i entalles formaven part d'un passat clàssic del qual es consideraven hereus. Camafeus i entalles *eren* grecs i romans, i per això s'apreciaven: no sols perquè foren antics, sinó també perquè s'integraven en un món, en una societat, que ara s'enyorava, i les excavacions romanes,

les gemmes i les restes trobades van proporcionar-ne els materials i els models. A aquesta qualitat calia afegir la varietat de representacions que apareixien en les seues talles, tota la rica mitologia a la qual dotava el neoplatonisme d'una càrrega simbòlica, només perceptible per als iniciats. Les acadèmies neoplatòniques van proposar nous temes procedents de textos antics, sovint d'obscura interpretació, que es pretenien conciliar amb les idees cristianes. Tot un món hermètic d'al·legories, emblemes i atributs, en què es barrejaven de forma homogènia religió, màgia, astrologia i filosofia, servia com a iconografia per a entalles i camafeus. I, a aquest conjunt d'atractius, calia afegir-hi el de la seua bellesa, l'escassetat i l'originalitat. Com podien passar-se per alt objectes que en si mateixos aplegaven tots els desigs secrets i els impulsos públics, que conformaven l'esperit dels homes i les dones renaixentistes?

Aquells homes i dones del Renaixement no sols van posseir camafeus i entalles sinó que, a més a més, van voler retratar-se amb ells. Cal concloure que devien considerar-los com uns objectes molt importants, quan desitjaven passar amb ells a la posteritat, restar amb ells en el temps i fixar, amb ells, el seu camí pel curs de la història. Explicar les causes d'aquests afanys és el propòsit de la primera part d'aquest estudi.

Chartier,<sup>2</sup> en enunciar les categories fonamentals que expliquen els canvis en què se sustenta la societat del món modern, considera el procés de civilitat, el coneixement del jo i la valoració del gust com a indispensables. Les joies, els camafeus i les entalles són una demostració palpable de tots aquests canvis que suggereix Chartier, i permeten seguir un doble recorregut: el que va de les exigències socials i acaba en determinat model de joia, i el que porta des d'aquest objecte preciós fins a la constatació d'aquella societat específica.

El procés de civilitat marca la norma de comportament que separa el món medieval del renaixent. Les formes de comportament són, per tant, importants. Per això, caldrà establir-ne adequadament les regles i, així, són molt abundants els llibres que les codifiquen, com ara el de Baldassare de Castiglione o, a València, el de Lluís del Milà, i també aquells dedicats a instruir infants i joves, com ara els d'Erasmus o de Lluís Vives. El concepte de cavaller ha canviat des de l'edat mitjana. Enfront del cavaller medieval aguerrit hi ha el gentilhome que, en companyia d'altres nobles i prínceps, ha d'adequar el seu llenguatge i les seues maneres, ha de tenir decor i mesura en la manera de parlar, de moure's o de vestir. Ha de saber trac-

<sup>2</sup> CHARTIER, R. (1992): "Formas de la privatización. Introducción", dins ARIÈS, E. i DUBY, G. (com.) *Historia de la vida privada*, Taurus Ediciones, Madrid, vol. 5, p. 165.

<sup>3</sup> RÍOS LLORÉ, R. E., i VILAPLANA SANCHIS, S. (1999): "Joyas y sociedad", dins *Estudios, Revista de Historia Moderna*, 25, Departament d'Història Moderna, Facultat de Geografia i Història, Universitat de València.



*Vida i mort de sir Henry Unton.*  
Anònim. Londres, National Portrait  
Gallery.



tar amb les dames, tenir enginy, saber dansar, però també ha de tenir uns coneixements intel·lectuals: saber grec i llatí, conèixer la filosofia antiga i la contemporània.

L'origen i les característiques dels camafeus donaven als qui en posseïen una pàtina d'intel·lectualitat. L'interès pels camafeus esdevingué un tret de civilitat, de gust per unes formes i maneres que definien el propietari com a seguidor fervent d'aquella Edat d'Or perduda, d'aquella Arcàdia feliç en què s'havia convertit, per a molts, el món clàssic. Encara cap a la darrera del segle XVI es realitza un retrat d'un cavaller isabelí, *Vida i mort de sir Henry Unton*, en què aquest porta una cadena de la qual penja un camafeu amb un magnífic marc d'or i pedres precioses. L'artista i, sens dubte, el model, han fet tots els possibles per destacar-ne la presència, i per això forcen la seua ubicació damunt la taula. Sir Henry és un cavaller culte, i en tenim la prova amb l'acció d'escriure i la possessió d'aquesta joia. I és que la propietat d'aquestes peces indicava els coneixements i les tendències del propietari i el convertia en un "home modern". Les dones van poder participar en aquest procés de civilitat, i no sols com a meres espectadores. També elles posseïen aquests objectes tan estimats i també elles entenien tota la varietat dels seus significats: filosòfics, religiosos,

apotropaics, màgics i amorosos. Però de totes aquestes possibilitats temàtiques, gairebé sempre n'eren els temes amorosos i morals els que es consideraven més pròpiament femenins. Lucrecia Borja, segons consta en l'inventari de les seues joies corresponent a l'any 1519, posseïa un braçalet compost per làmines d'or que representaven animals i camafeus, probablement amb un significat tan divers com ocult: zodiacal, amorós, simbòlic, emblemàtic? El cas és que el seu adorador, el poeta Pietro Bembo, li regala un braçalet amb serps en el qual escriu uns versos dedicats a Lucrecia.<sup>4</sup> Quan Rafael va realitzar el quadre *La donna velata*, que per a Pope-Hennessy<sup>5</sup> és un retrat de la seua amant, *la Fornarina*, el collar de camafeus de diverses tonalitats, és un present amorós del mateix artista? Potser té un sentit moral i emblemàtic el camafeu que porta l'esposa de misser Marsili, que representa un bust femení de perfil. Aquest tipus de camafeus eren específics per a les dames i n'indicaven la vàlua intel·lectual, però també la qualitat espiritual en prendre com a model determinada figura del passat. No sempre són grecs i romans, ja que les necessitats de la demanda van afavorir-ne la realització durant els segles XV i XVI. Sobretot el camafeu amb retrat femení gravat es va desenvolupar molt durant tot el cinc-cents; de fet, els de la col·lecció de la Universitat de València que tenen aquesta iconografia són d'aquest segle.<sup>6</sup> A vegades es recorria a una figura simbòlica, com ara la bíblica Judit, que representava la Justícia,<sup>7</sup> o s'hi representaven virtuts. Hackenbroch<sup>8</sup> cita un llenç de l'Escola de Fontainebleau, *Dama desconeguda*, en el qual apareix una dama amb un *commesso*<sup>9</sup> de la Prudència que penja d'un cinyell de seda, símbol de les gràcies que l'adornen.

Lafany per la possessió d'aquestes joies no era exclusiu de la noblesa; també els prínceps de l'Església s'hi van adherir amb convicció, de tal manera que molts van ser grans col·leccionistes, i la quantitat i la qualitat de les peces que tenien era realment magnífica. En el retrat que Rafael va fer al papa Lleó X apareix, en primer terme, un camafeu encastat en una orla d'or i cosit al final d'una cinta de lectura de seda roja. La informació que es vol donar sobre el pontífex es resumeix en dos objectes: el còdex



*Misser Marsili i la seua esposa.* Lorenzo Lotto. Madrid, Museo del Prado.

<sup>4</sup> RÍOS LLORIET, R. E., i VILAPLANA SANCHIS, S. (2000): "Les joies dels Borja", dins *Els Borja. Del món gòtic a l'univers renaixentista*, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus, València.

<sup>5</sup> POPE-HENNESSY, John (1985): *El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madrid.

<sup>6</sup> Un camafeu de la col·lecció de la Universitat de València, catalogat com *Retrat femení*, amb el núm. 57, té semblances clares amb el del quadre esmentat.

<sup>7</sup> D'aquest tipus és un dels que posseeix la Universitat de València, una Judit, amb els seus atributs: l'espasa i el cap d'Holofernes.

<sup>8</sup> HACKENBROCH, Yvonne (1996): *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*, Florència.





Detall i obra completa,  
*Lleó X amb els cardenals Giulio de  
 Mèdici i Luigi de Rossi.* Rafael.  
 Florència, Galleria degli Uffizi.

miniat de tema religiós i el camafeu d'origen pagà. És a dir, el papa era un perfecte representant del Renaixement, sabia i podia conjuminar filosofia i teologia. Era un intel·lectual, però els interessos del seu coneixement no se centraven exclusivament en el diví.

Aquest ambient que permet la convivència entre el món clàssic i el cristianisme és el que explica algunes característiques de l'obra de Paolo di San Leocadio, *Sant Miquel*. En aquest llenç, l'arcàngel guerrer hi apareix armat amb llança i escut i revestit amb cuirassa, tot propi de la iconografia tradicional de l'edat mitjana tardana, com també ho és l'edifici gòtic que s'hi entreveu a la dreta. Amb tot, el disseny de l'escut i de l'armadura, les arquitectures romanes del fons esquerre i el camafeu orlat de perles que fa d'aguella per a la capa són elements clarament renaixentistes. Resulta significatiu que en aquest quadre datable cap al 1485 es represente un personatge de la cort celestial adornat amb una joia amb un clar sentit clàssic. Encara més, San Leocadio viatja a València, amb Francesco Pagano i el Mestre Richard, perquè Roderic de Borja, futur papa Alexandre VI, és el qui els hi porta, és a dir, que eren protegits d'un prelat eclesiàstic, cosa que demostra que l'Església permetia i acceptava les representacions religioses amb aquestes característiques.

El papa Pau II tenia una magnífica col·lecció de camafeus que, en morir, va passar a les col·leccions pontifícies i, posteriorment, a la família Mèdici per donació de Sixt V. La cristianització dels temes clàssics en permetia la possessió pel vicari de Crist, de la mateixa manera que pintors i escultors podien utilitzar les figures mitològiques com a analogies dels diferents

<sup>9</sup> Literalment significa "unit". És un tipus rar de joia del Renaixement que sol representar una figura o un cap i que combina, en una composició unificada, una o més pedres fines tallades formant un camafeu i accessoris d'or, a vegades esmaltats. La tècnica la van practicar els joiers i tallistes italians i francesos a la cort d'Enric II i de Caterina de Mèdici.

personatges del cristianisme, en una espècie de prefiguració pagana. “Hèrcules lluitant amb el lleó” seria una paràfrasi del *miles cristianus*, una substitució del sant Jordi medieval per una figura clàssica, tot això relacionat amb el llibre d’Erasmus, *Enchiridion o Manual del soldat cristià*, publicat el 1503. Potser té aquest mateix sentit el tema d’“Hèrcules lluitant amb Anteu”. En la col·lecció d’entalles i camafeus de la Universitat de València n’hi ha un del segle XVI amb aquesta iconografia, la mateixa que una pintura cèlebre de Pollaiuolo, que seria prova de la seua popularitat. En aquesta mateixa col·lecció hi ha un camafeu denominat *Eros amb biga* que presenta grans semblances amb el que penja d’un bust d’un jove de bronze, atribuït a Donatello. Tot i que s’ha considerat que l’entalla valenciana és símbol lúdic de l’Amor,<sup>10</sup> és possible també que aquest tipus de peces ampliarren la seua simbologia durant el Renaixement i, quan es reproduïen, com és el cas de l’obra de Donatello, reberen un significat que es trobaria immers dins les idees de la filosofia neoplatònica de l’època. Per a Plató, l’ànima era com un carro arrossegat cap avall per un cavall (els sentits), i cap a Déu per un altre (l’amor al bé). El carreter, la Raó, intentava dominar-los. Però en el neoplatonisme, el carreter esdevingué l’Amor, com el que apareix en ambdues entalles.

És significativa una llegenda que circulava per Roma segons la qual Pau II havia mort estrangulat pels dimonis que hi havia amagats al *castoni* del seu anell. No s’ha d’oblidar que molts anells portaven entalles i camafeus amb paraules o figures que es consideraven màgiques i a les quals s’atribuïen propietats preventives i terapèutiques.<sup>11</sup> Així s’estigmatitzaven les enormes quantitats de plata gastades en aquestes pedres antigues i en la seua conversió en riques joies, però s’acceptava a més que aquestes peces posseïen uns poders diabòlics, seguint unes creences medievals encara vives però que es confonien amb el segur poder que s’atribuïa a la màgia en el món renaixentista.<sup>12</sup>

Aquest sentit màgic que s’atorgava als camafeus era el que tenien moltes de les insígnies la destinació de les quals era el barret o les gorres dels cavallers. Un dels temes més utilitzats per a aquest tipus de camafeus és el de l’“ull profilàctic”, que normalment es feia de calcedònia de dos colors. És la calcedònia-*nicolo*, de l’italià *niccolo*, que seria una corrupció tardana de l’*oculus* llatí,<sup>13</sup> és a dir, que potser la freqüència de l’ús d’aquest material per a fabricar aquest model determinat de camafeu arribà a qualificar el tipus de calcedònia. Al Museum für Kunst und Gewerbe, d’Hamburg, s’hi conserva una insígnia de barret, d’entre 1520-30, que

[Pàgina següent]

Sant Miquel.

Paolo di San Leocadio.

Oriola, Museu d’Art Sacre.



*Eros amb biga*, entalla. Segle I dC. Col·lecció d’entalles i camafeus de la Universitat de València. Núm. Inv.: UV/1504

Detall del bust d’un jove. Atribuït a Donatello. Florència, Museo Nazionale del Bargello.

<sup>10</sup> ALFARO GINER, Carmen (1996): *Entalles y camafios de la Universidad de Valencia*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València, ps. 55, 56 i 57.

<sup>11</sup> Aquest sentit és el que tenen les entalles núm. 34 i 39 de la col·lecció de la Universitat, per citar-ne algunes.

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

<sup>13</sup> ALFARO GINER, Carmen (1996): *Op. cit.*





representa un “ull profilàctic”, realitzat amb capes blanques i marrons d’àngata i envoltat d’una aurèola doble d’or amb motius vegetals. L’ull és una iconografia molt antiga en la tradició mediterrània, i s’utilitza com a amulet que ofereix protecció enfront de les influències dels éssers malignes. Pintat a les quilles dels vaixells, assegurava la bona tornada a port. Els egipcis el van fer servir alat en els seus jeroglífics, i els grecs i els romans també, amb el lema d’Ovidi “Quod tum”. D’aquesta manera degué arribar al Renaixement, com ho demostra la medalla de Leon Battista Alberti, en la qual l’ull alat representaria “la unió de la penetració suprema amb el poder suprem”. El cristianisme sacralitzarà el tema com a Ull de Déu, “l’ull que tot ho veu”.

Un altre tipus d’ensenyes que també es poden considerar profilàctiques són les que representen bustos o caps humans. Müller<sup>14</sup> diu que la que porta a la gorra el donant de *l’Adoració dels Reis Mags*, de Roderic d’Osona, pertany a aquesta categoria, com també seria d’aquest tipus, per a Hackenbroch,<sup>15</sup> la que apareix al barret del cavaller de *La partida de santa Úrsula*, del Mestre de Santa Anna, o fins i tot la d’Hernán Cortés en el retrat que li fa Sanxes-Coello. A pesar d’aquest possible sentit dels camafeus utilitzats com a insígnies, cal subratllar que no n’és l’únic, ja que la proliferació d’aquests bustos de perfil, l’origen dels quals eren les monedes i els camafeus romans, també és deguda a un canvi estètic. En efecte, segons Hackenbroch,<sup>16</sup> les ensenyes, que són l’adorn masculí més característic del Renaixement, es van convertir sovint en autèntics emblemes i jeroglífics que servien per identificar les qualitats i els desigs de la persona que les portava, i podien oferir una clau amorosa només comprensible per a aquella a qui s’adreçava, o contenien una divisa o lema de vida que podia o no tenir un significat religiós.

El gust renaixentista per la individualitat, per desenvolupar el concepte del jo enfront del sentit de col·lectivitat més típic del món medieval, va tenir en els camafeus, utilitzats com a joies de diversa tipologia, un mitjà excel·lent per a propagar-se. En l’edat moderna, la dicotomia entre individualitat i sociabilitat resulta evident, sobretot en el període renaixentista. Així, a més de pertànyer a un grup, a determinat estament, l’ésser humà és un individu únic i pretén mostrar-se en aquesta singularitat. La multiplicació de segells, entalles i camafeus, no és intranscendent. Respon a aquesta necessitat de l’home de ser. No es tracta només de mostrar-se davant els altres dins de determinada classe o grup, sinó d’assentar-ne la pròpia singularitat. El descobriment del jo, el seu coneixement, s’observa en el discurs

<sup>14</sup> MÜLLER, Priscilla (1972): *Jewels in Spain. 1500-1800*, The Hispanic Society of America, Nova York.

<sup>15</sup> HACKENBROCH, Yvonne (1996): *Op. cit.*

<sup>16</sup> HACKENBROCH, Yvonne (1996): *Op. cit.*

literari i filosòfic, i també en la profusió d'un tipus de retrat que elimina les coartades religioses de la *sacra conversazione* o del donant i mostra el protagonista tant físicament com espiritualment. La persona representada hi apareix amb allò que creu que la identifica, i els camafeus i les entalles la defineixen.

L'ús del segell com a representació del mateix individu és tan antic com la mateixa civilització; el monarca hi autenticava els documents i quan se'n regalava a algú era una mostra, de gran valor, que confirmava la confiança reial en aquell que el rebia. El segell podia tenir forma d'anell, però també n'hi ha per a penjar, l'obertura dels quals és massa estreta perquè càpia el dit però no tant per introduir-hi una cinta, un cordó o una cadena que es lligava al coll. D'aquest tipus és el que porta sir John Hawkins en un retrat anònim, actualment a la National Maritime Museum de Greenwich. Durant el Renaixement es van posar molt de moda els segells que portaven gravats el propi nom, la inicial o algun tipus d'emblema o escut heràldic que defineix el seu propietari. Els materials són diversos, unes vegades només són d'or, i altres s'encasten tota classe de pedres precioses, encara que singularment solen ser les anomenades *pedres fines*, generalment les de la família de les ametistes i els jaspis, i varietats de la calcedònia, com ara cornalines, àgates o ònixs.

Els camafeus i les entalles amb el retrat de reis i prínceps es van posar molt de moda en el segle XVI. No tenen un sentit d'adorn, sinó d'estat, dinàstic, i apareixen amb freqüència en els quadres. Al llarg de la primera meitat d'aquesta centúria, la imatge dels Àustria espanyols s'assimila a la figura del cèsar cristià.<sup>17</sup> Sobretot durant els primers anys del govern de Carles V, la seua formació i els seus interessos erasmistes són evidents. Aquesta inclinació intel·lectual explica representacions com la de *Carles V i el Furor*, de Pompeo Leoni. Quan es produeixen els conflictes religiosos que van portar les guerres de religió i el perill de desintegració del seu imperi, va ser quan els ideals humanistes començaren a retrocedir davant la por a la difusió del protestantisme i les seues conseqüències en l'àmbit polític. Però, fins a aquells moments, sembla lògica l'existència de camafeus amb la imatge del monarca, en comptes de la d'algun emperador romà. En un retrat d'Isabel Clara Eugènia, obra de Sanxes-Coello, es dona aquesta circumstància. La princesa porta a les mans un camafeu amb el retrat de son pare, Felip II. El camafeu, per tant, esdevé la demostració palpable d'allò que revesteix més importància en la personalitat de la retratada: la seua condició de filla del monarca més poderós del món. Un camafeu semblant, però amb un marc en cartó més elaborat, penja dels caps d'una mantellina o toca

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



en l'efígie de la tomba de Joana d'Àustria, obra de Pompeo Leoni, al convent de les Descalces Reials. El mateix Leoni i Jacopo da Trezzo van ser els qui fabricaren els camafeus que consten en els inventaris dels béns de Felip II, realitzats quan va morir.

A la Florència dels Mèdici, els membres d'aquesta família acostumaven de retratar-se amb algun medalló o camafeu amb l'efígie de perfil d'un ascendent important. Quan Bronzino va pintar el retrat de Bia de Mèdici no oblidà penjar del coll de la xiqueta una pesada medalla amb l'efígie de Cosme I, cap del clan. Aquest retrat dins del retrat caracteritza la naturalesa dinàstica del quadre. En el retrat d'Alessandro Allori, *Francesco de Mèdici*, el jove porta a la mà el camafeu amb la imatge de la seua germana Lucrecia. En tots ells s'observa aquesta dicotomia anteriorment assenyalada: la recerca del jo, de la identificació personal, però sense poder evitar la pertinença a un grup que els identifica.

A Anglaterra, la sobirana Isabel I acostumava de regalar miniatures o camafeus amb el seu retrat als cortesans als quals volia manifestar estima. Una coneguda història novel·lesca gira al voltant d'un camafeu amb el retrat en sardònix de la reina que, encastat en un anell, li va regalar al seu favorit, Robert Devereux, comte d'Essex, com a present de favor etern. El camafeu, tallat en tres capes de color, s'havia muntat en un senzill anell d'or i amb el revers esmaltat amb flors blaves. Quan Essex va ser sentenciat a mort, va lliurar la joia al seu cosí perquè Isabel s'apiadara d'ell. L'anell va caure en mans de la comtessa de Nottingham, la qual, gelosa de sir Robert, no el va enviar a sa majestat, i la sentència va ser executada. Quan, al llit de mort, la dama va confessar a la reina tota la veritat, es diu que aquesta, angoixada, va cridar que Déu la perdonara, però que ella mai no podria. Encara es conserva aquest anell, avui propietat de lady Devereux, descendent directa del comte d'Essex. Siga en forma d'anell, d'insígnia o de penjoll, aquests camafeus/retrats reials eren la demostració de l'afecte reial, amb tot el que això comportava; favor, fortuna i fins i tot la vida, com va ser el cas, tot i que en sentit contrari, de sir Robert Devereux. La imatge del monarca en un camafeu el convertia en un talismà, de la mateixa manera que els que en altres èpoques portaven paraules màgiques o imatges protectores. El camafeu amb retrat és el rei, i com ell tot ho pot, dins del context del que significa la monarquia autoritària o absoluta.

Així doncs, el simbolisme dels camafeus i les entalles, fins i tot els temes que representen, ha anat variant al llarg del segle XVI. Ja no cal



<sup>18</sup> 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", dins *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1, Madrid.

<sup>19</sup> 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.

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



*Rubens i la seua esposa Isabel Brandt.* Peter Paulus Rubens. Munic, Alte Pinakothek.

representar amb ells l'antiguitat clàssica, ja no cal que porten gravats personatges i figures de la mitologia o de la filosofia grega. A poc a poc, el col·leccionisme en substituirà l'ús com a joies. Felip II posseeix molts camafeus i pedres semiprecioses en què hi ha gravades figures de l'antiguitat, éssers mitològics o divises d'emblemes, però no hi ha cap retrat del monarca en què en lluesca. Els nobles i l'Església, fins i tot la burgesia i la noblesa de toga van acaparar aquests camafeus, però els guardaven a casa. La causa d'aquest canvi potser es relaciona amb la nova situació derivada de la Reforma i la Contrareforma. Podria resultar perillós, o si més no sospitos, exhibir un objecte que tenia una càrrega emblemàtica que, en aquells moments, era arriscada i compromesa. Mencia de Mendoza posseïa un rica col·lecció de medalles i camafeus antics rebuda de son pare, la qual va llegar en el testament al seu nebot.<sup>18</sup> En els inventaris, dots i testamentaries dels regidors de Madrid<sup>19</sup> se'n poden veure exemples, com un camafeu, pertanyent a Francisco de Peralta, amb marc d'or i adornat amb més de dues-centes cinquanta perles, el pes del qual era de més de mil cinc-centes unces, i que estava valorat en 68.000 maravedisos. L'afany burges per col·leccionar aquest tipus d'objectes era degut al desig de formar part d'un estament social superior, la noblesa, al qual resultava molt difícil accedir i amb una consideració social tan elevada que provocava en la rica, però no aristocràtica burgesia, l'anhel d'assemblar-s'hi tant com siga possible. Així doncs, no desapareix la fal·lera de tresorejar-los, però en resulta rara l'exhibició.

Hi ha pocs exemples de camafeus pintats en el segle XVII, i menys encara lluïts per un cavaller o una dama. No obstant això, en una obra de Rubens, *Rubens i la seua esposa Isabel Brandt*, la jove esposa porta als canells dues polseres fetes amb camafeus de diferents materials encastats en or. Algunes de les explicacions possibles de l'existència d'aquestes joies poden trobar-se en la formació italiana de Rubens i en el fet que no era espanyol; fins i tot vivint a Flandes, un territori que pertanyia a l'imperi hispà però on, no obstant això, no arribava el poder de la Inquisició. Uns altres motius poden ser el seu propi gust per la mitologia, com ho proven els múltiples llenços que va pintar amb aquest tipus de temes; que la seua esposa fóra filla d'un advocat i humanista; i, per què no, que es tractara d'un present d'amor a l'esposa, el regal d'una antiguitat duta d'Itàlia, i per això Isabel deïtjava portar-les en el retrat en què posava amb el seu marit.

Resulta significatiu el camafeu que apareix en un quadre de Pereda, *Jeroglífic de la vanitat*. Gállego<sup>20</sup> assenyala l'interès de l'artista a subratllar el



Braçalet de camafeus de diverses pedres tallades. Col·lecció privada. Primera meitat del segle XIX. Tot i que amb la lògica distància del temps, aquest braçalet del segle XIX il·lustra com devia ser el que portava Isabel Brandt en el retrat amb el seu espòs.

camafeu que l'àngel porta a les mans. En els inventaris de Felip II apareix un camafeu, sense atribució, amb un bust-retrat del monarca, en què el rey du armadura i va coronat amb una garlanda de flors. El fons de la imatge és una pedra negra, gran i oval. Damunt del marc esmaltat d'or i decorat amb flors, fruits en forma de cornucòpia, hi havia una àguila esmaltada de gris sobre un orbe, mentre que a la part inferior apareix un mascaró. Aquesta descripció quasi coincideix amb el camafeu del quadre de Pereda en el qual, segons Müller,<sup>21</sup> hi hauria representat Carles V.

Evidentment, aquest camafeu pintat del quadre de Pereda té uns significats totalment diferents als que, en un principi, es van adjudicar als que apareixien en els llenços renaixentistes. La concepció religiosa segons la qual aquesta vida és un trànsit cap a l'autèntica existència que és la vida eterna afavorí que es jutjara la mort com un tràmit necessari per a l'autèntic gaudi, i que les riqueses i glòries d'aquest món fugaç foren considerades inútils quimeres. És el tema de l'*Ubi sunt?*, principi que obliga a representar els béns terrenals, com en els "jeroglífics" de Valdés Leal per a l'església de l'Hospital de la Caritat de Sevilla, en els quals apareix tota classe d'objectes com a signes de les vanitats humanes. En aquestes obres, la mort hi apareix representada en forma d'esquelet, amb taüt, sudari i dalla; les glòries terrenals acaben en carronya i podridura, i sobre l'escorça humana passen els cucs.<sup>22</sup> Aquest és el sentit del poema de Ferrant Sánchez Talavera,<sup>23</sup> titulat "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?

<sup>21</sup> MÜLLER, Priscilla (1972): *Op. cit.*

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

<sup>23</sup> BLECUA, José Manuel (1972): *Floresta de lírica española*, Editorial Gredos, Madrid.





Retrat de Joachim i Carolina Murat. Anònim. Nàpols, Museo di San Martino.

A l'Espanya del segle XVII, la idea de la mort barroca portarà a la popularitat un gènere de pintures anomenat *Desengany del món*, conegudes com a *Vanitas*, nom inspirat en unes paraules de l'Eclesiastès: "Vanitat de vanitats, tot és vanitat" (Coh I,2). Aquesta idea la recull Tomàs de Kempis en la seua *Imitació de Crist*, i la converteix en una màxima ascètica. Són imatges admonitòries sobre la naturalesa il·lusòria dels èxits terrenals davant les darreries, de com són de fugaces les coses humanes:

*Sic transit gloria mundi*. En l'obra d'Antonio de Pereda, l'àngel ensenya una sèrie d'objectes representatius de les glòries terrenals i, al costat de tota la varietat de símbols, les paraules "Nil omni". Els camafeus són ara emblemes de la vanitat i de l'orgull, d'un pensament heterodox en una nació que exigeix l'ortodòxia més absoluta. El seu temps ha passat. És significatiu com és d'estrany, per no dir impossible, trobar camafeus amb una representació estrictament religiosa, i menys encara camafeus d'aquestes característiques en la pintura. En la societat espanyola del segle XVII ja no tenien cabuda com a objectes per portar-los al cos com a bandera, com a emblema o divisa d'un amor, d'un pensament o d'una filosofia.

Amb els descobriments de Pompeia i Herculà, els camafeus es van posar de moda a final del segle XVIII. Es van ampliar els materials amb què es fabricaven, s'hi van introduir el corall i les closques, i es van fer molt populars però integrats dins la joieria específicament femenina. Madame de Pompadour va desenvolupar l'estudi de l'art del gravat de les pedres fines i tenia un interès tan gran que va permetre que Boucher li fera un retrat en el qual apareix envoltada de tots els instruments per realitzar aquest treball. Perquè és ben cert que era una aplicada aficionada. Segons els Goncourt,<sup>24</sup> instal·lava el gravador Gay a les seues habitacions i restava hores dedicada al delicat treball de tallar i gravar les pedres. Ella treballà molt en la cornalina del Génie militaire, en l'àgata-ònix del Génie de la musique, o en la cornalina blanca de la Fidèle Amitié, la qual pràcticament va gravar totalment. Amb tot, els Goncourt no consideren que fóra una restauradora de l'art grec. Segons ells, dona de bon gust, va saber triar aquelles coses que la seua frivolitat li exigia. No tracta aquest estudi de

<sup>24</sup> GONCOURT, Edmond i Jules (1944): *Madame de Pompadour*, Emecé Editores, Buenos Aires, ps. 354-355.

reivindicar o no la figura d'aquesta favorita reial, però sí de fixar una idea. En el segle XVIII, els camafeus han perdut el significat intel·lectual que posseïen en el Renaixement. Ara són simplement el resultat d'una moda i, com a tals, sotmesos a les vel·leïtats. Més encara, esdevenen objectes que només porten les dames i, atesa la consideració que es tenia de la dona, són productes banals i efímers. Els camafeus encastats en or són una joia més. Un poc més d'estima es té pels que, per l'antiguitat, es conserven a les noves cambres de meravelles i que són objecte de col·lecció. Però els que es fan en aquells moments per a polseres, diademes o tota classe d'adreços són eminentment femenins, dels quals només es considera el valor material o l'atenció amb què la propietària segueix totes les novetats i els capritxos de la moda.

Va ser l'estirp napoleònica la qui afavorí la difusió d'aquest tipus de *parures*. Cap a la fi del segle XVIII, Wedgwood va elaborar un tipus de pasta ceràmica molt fina que es podia tenyir de colors delicats com el rosa, el blau, el verd o el lila. Amb aquest material, al qual va donar el nom de *jasperware*, va fer plaques per a camafeus que substituïren els antics de pedres fines. Els temes clàssics, sovint tòpicament clàssics, es van reproduir fins al fàstic, a més dels bustos de personatges contemporanis en anells commemoratius. El fet que s'encastaven en acer i que s'adornaven amb zircons o pastes vítries n'abaratí el cost i els convertí en peces més de sèrie que d'un treball individualitzat de taller. Quan n'hi va haver una quantitat excessiva, les mateixes dames que els havien propalat els van considerar vulgars i els deixaren de portar. Caldrà esperar a mitjan segle XIX per tornar a veure camafeus entre les joies pintades de les dames de l'alta societat.



Retrat d'Antonio López i la seua esposa Antonia Larrazábal. Vicent López. Madrid, Museo del Prado.



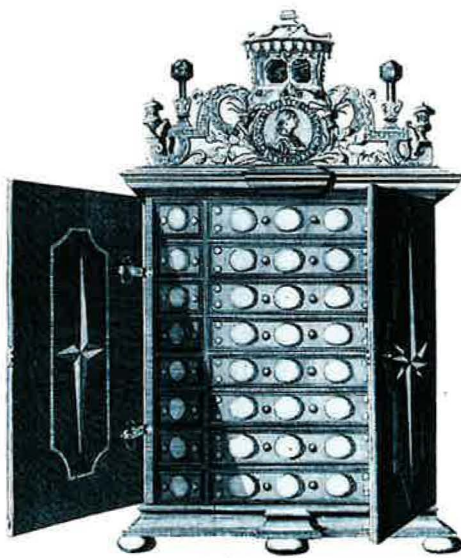
**RELATS**



# MADAMINA, IL CATALOGO È QUESTO...

UNA INTERPRETACIÓ DE LA MANIA COL·LECCIONISTA

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 és traure les paraules de la mòmia del seu sentit comú en la qual la literatura les va assecar i marcir”, va escriure Eugeni d’Ors en un llibret universitari titulat *Europa*. Sens dubte, D’Ors ha estat un dels filòsofs europeus més destacats; un filòsof que, al meu entendre, ha suportat millor el pas del temps que Ortega i Gasset, el seu més destacat rival (a don Eugenio, durant el seu període espanyol, les males llengües l’anomenaren Eugenio “Dos”, per oposició a Ortega). I, en aquest llibre de joventut, D’Ors escriu sobre les vocacions: “No devem precisament els més importants productes de la història de l’esperit al fet d’un encreuament o d’una indecisió entre camins professionals? Darwin, per exemple, un cas de vocació malangüanyada de *sportman* i de caçador”. El pensament de D’Ors és suggerent, perquè d’una vocació “malangüanyada”, d’una indecisió, pot sorgir un fenomen inesperat, d’una força i d’una vitalitat major. I

el cas de Darwin n'és particularment singular: en la seua correspondència es pot llegir com el desig d'abandonar les tedioses classes de Medicina a Edimburg feren d'ell un naturalista iniciàtic, que es va afeccionar a la història natural fins a l'extrem que son pare, el doctor Robert Darwin, el va censurar amb un frase escruixidora: "No t'importa res més que la caça, els gossos i la recol·lecció de bestioles, i seràs una desgràcia per a tota la família". Vet ací les grans ironies que depara la història dels homes: la recol·lecció de bestioles faria de Darwin "una desgràcia per a la família". I, tanmateix, potser el seu pare, aquell colossal Robert Darwin, tenia part de raó: col·leccionar no és prou, o fins tot, no és una garantia de res.

I, no obstant això, col·leccionar fa l'home. Ja el Neanderthal col·leccionava: en el transcurs d'unes excavacions a la Borgonya, es va descobrir en un estrat corresponent al paleolític mitjà una petita "col·lecció paleontològica", formada per un polípor i per alguns gasteròpodes fòssils. D'aquesta manera, aquell "home fòssil" ja col·leccionava altres "fòssils" més pretèrits que ell, ja excavava la terra i extreia aquelles formes estranyes (el mot fòssil prové del llatí *fodere*, "cavar la terra"), i és ben possible que aquell Neanderthal d'alguna manera ja hi buscara en la seua col·lecció d'objectes singulars una justificació sobrenatural que explicara la presència de petxines i caragols petrificats en les altures de les muntanyes. Per força, les primeres col·leccions de la història de la humanitat han d'haver estat relacionades amb el món de la naturalesa: minerals, petxines, fòssils, llavors, flors i insectes, banyes d'animals i ossaments singulars... Allò que els coleccionistes renaixentistes separaven com "naturalia" i que oposaven al terme "artificialia", als productes manufacturats pels humans. Doncs bé, en aquelles primeres col·leccions d'objectes singulars de la natura s'acumularien totes les rareses i meravelles del món natural, des de minerals formidables fins a aquells jocs de la natura "joc de la natura" on s'inclourien fòssils, animals teratològics i arrels antropomorfes de mandràgores.

L'historiador Julius von Schlosser, en una de les seues contribucions a la història del col·leccionisme, assenyala el gran impuls col·leccionista que tenen els nens, i com aquest innatisme sovint es dirigeix cap a les formes de la natura, que fa d'aquells objectes curiosos els seus primers joguets. I és cert que col·leccionar és quelcom ben innat en l'home. En la biografia de Carl von Linné, el seu biògraf Wilfrid Blund explica com el pare del naturalista tenia un bell jardí i com "Carl es va criar entre bel·leses, fragàncies i plaers purs. Les seues joguines eren flors". I quelcom semblant es pot llegir en la biografia d'Alexander von Humboldt, on s'explica com de xiquet el coneixien amb l'apel·latiu afectuós del "jove apotecari", perquè "des d'una edat molt primerenca va mostrar una gran inclinació per la història natural: flors, papallones, escarabats, petxines i pedres eren els seus joguets favorits". Per això, el doctor Darwin, un home que —dit siga amb tots els respectes— era un energumen que va tindre atemorit el seu





fill durant tota la seua vida, considerava aquella dèria de Charles pels escarabats “i per les mosques” com un simple pretext infantil per jugar.

I ja dic que potser no s’enganyava de totes totes. De fet, la major part dels gabinets d’història natural del segle XVIII, que sovint rebien el nom de *cabinets de curiosités*, havien nascut amb aquesta finalitat “recreativa”, més que no científica. No era estrany que, de vegades, fins i tot foren regentats per una *dame savante*, que es vanagloriava de les peces de la seua col·lecció d’una manera que haguera fet les delícies de Molière. Com s’esdevenia, per exemple, amb Mlle. de Mourtiers, que escrivia cofoia en vers:

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

Es clar que la comtessa de Vertillac li recordava de seguida que ni tots els nàutils i fòssils del món reunits podrien competir amb un peix fossilitzat de la seua col·lecció, que sens dubte era el més gran de França...

Siga com siga, el nom de *cabinets de curiosités* resumeix a la perfecció la filosofia d’aquests museus de singularitats: una col·lecció d’objectes espectaculars i extravagants, alguns d’ells fantasmagòrics i a un pas de la falsificació, regida i freqüentada per diletants i esquenadrets polvorejats, que empraven aquells ambients il·lustrats per a

dedicar-se al *dolce far niente* i a la contemplació sòmina i meditativa. En aquelles col·leccions es podien trobar coses tan suggerents com cues de sirenes (en el gabinet del pare Athanasius Kircher, al Col·legi Romà de la Companyia de Jesús); banyes d'unicorns (en la col·lecció de rareses del duc de Curland, amic de Thomas Browne), o fins i tot una esgarrifadora hidra de set caps (com es podia contemplar en la col·lecció d'Albert Seba, un reconegut farmacèutic d'Amsterdam). Carl von Linné, que va analitzar aquella hidra, va descobrir que es tractava d'una falsificació (els caps eren de mostela i els cossos de serp), però no va voler desvelar el frau al col·leccionista, perquè aquest assegurava que aquella hidra era única en el seu gènere i “donava gràcies a Déu que no s'haguera multiplicat”. Mai no sabrem si el bon apotecari temia més la ferotgia de la hidra o el fet de perdre la primícia de la seua col·lecció!



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

3

En qualsevol cas, tot cabia en aquells gabinets, tot allò que fos singular, únic, original, i al mateix temps, divertit i extraordinari. Joan Fuster escrivia que la recerca de l'originalitat regeix els passos de la humanitat, i, en certa manera, és leitmotiv de la major part de les col·leccions: atresorar peces úniques i irrepetibles. Per això, en aquells gabinets sovint els “naturalia” coexistien amb els “artificialia”, en una mena de *pot-pourri* barrocs, xurrigueresc, desbordat i embafador: les peces penjaven del sostre, s'encaixonaven en aparadors, s'acumulaven per terra, s'alçaven sobre tarimes i columnes... En realitat, aquells ambients covats de les col·leccions vessaven d'aquell barroquisme que tan bé van saber reflectir els pintors flamencs en les seues natures mortes (especialment en les obres de Brueghel el Vell o en les de Frans Franken el Jove), on vora caragols iridiscent, coralls enlluernadors, minerals prístins, pengen de les parets i s'estintolen per terra quadres de pintors famosos, escultures i vasos antics, orfebries sumptuoses i llibres delicadament il·luminats, amb enquadernacions luxoses segellades amb les armes del propietari... Els artistes flamencs i alemanys foren particularment proclius a descobrir en els productes de la natura una clara projecció de l'obra d'art, i per això en els seus tallers s'acumulava tota aquesta “naturalia”, frec a frec amb els seus llenços inacabats i amb les obres adquirides a amics i companys. El mateix Albrecht Dürer intercanviarà dibuixos seus a canvi de closques de tortugues, d'aletes de tauró, i d'uns lloros vinguts dels tròpics, i ho exhibirà en la seua casa de Nuremberg com un dels seus majors tresors.



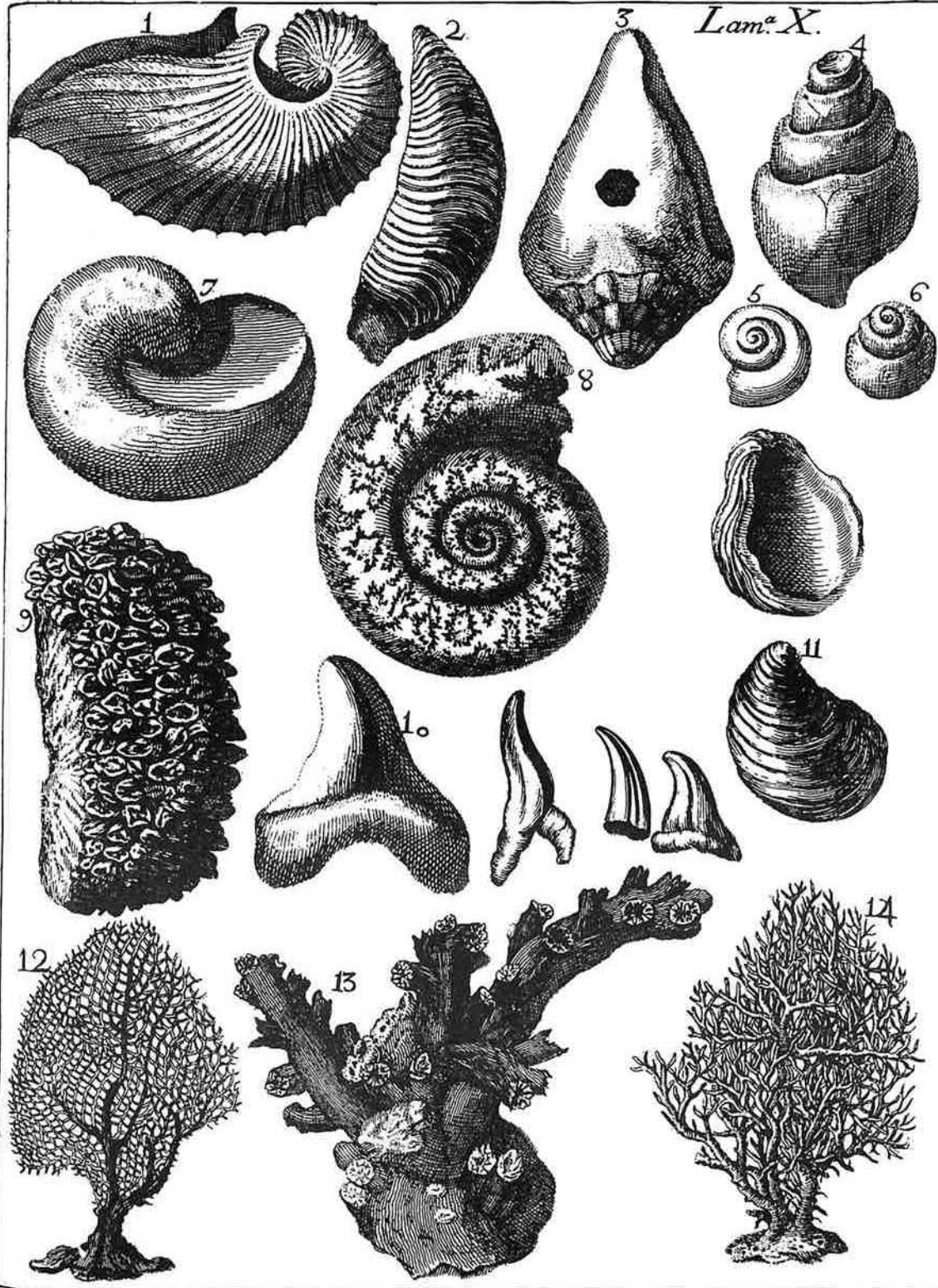
4

Aquests col·leccionistes *ramasseurs* (com els definia Balzac) estan afectats per la pruija d'arreglar quantes més coses millor, sempre que tinguen entre elles algun tipus de nexa d'unió. Per a Don Giovanni, era requisit indispensable per a entrar en el seu catàleg que “*porti la gonnella*” (que vestesca falda); en canvi, Rembrandt tenia una veritable avidesa per objectes heterogenis i singulars, que adquiria pagant preus desorbitats, com ens explica un dels seus biògrafs:

Acudia sovint a les subhastes públiques on comprava vestits usats i passats de moda que li semblaven estranys i pintorescs. I, malgrat estar de vegades brutíssims, els penjava de les parets del seu estudi entre altres coses molt belles que també es complaïa de posseir; per exemple, tota classe d'armes antigues i modernes —fletxes, alabardes, punyals, sables, navalles i coses per l'estil—; també quantitats innumbrables de dibuixos exquisits, estampes, medalles i coses semblants.

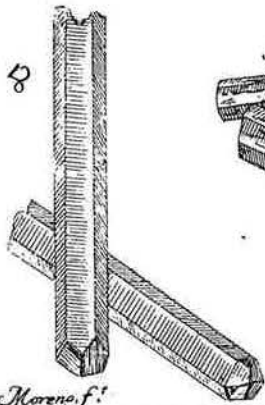
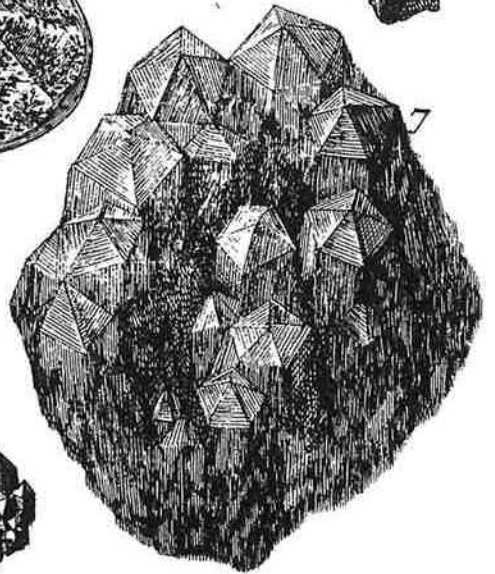
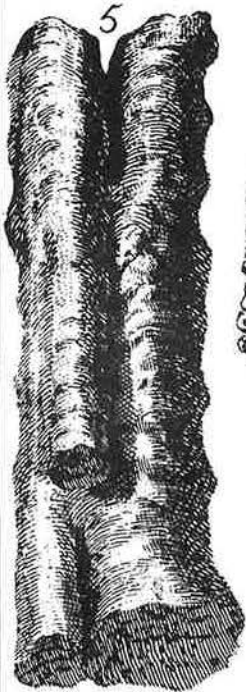
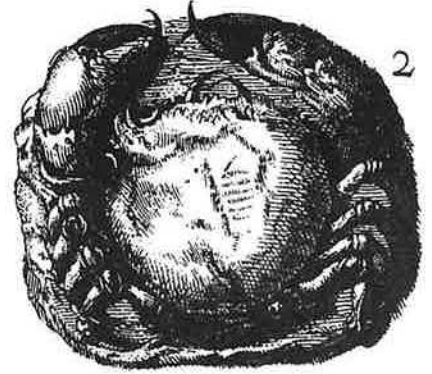
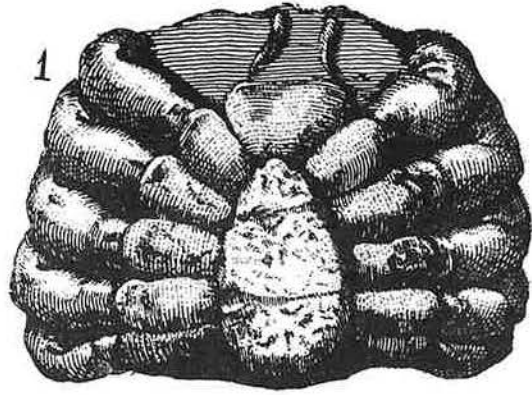


Lam. X.



Moreno, sculp.





10.

Moreno, f.!

# 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 collezione,</i>
1. <b>M</b> agnes	<b>I</b> o. Michaëlis Riti.
2. <b>O</b> nyx	Petri Antonij Rascaſij Bagarrj.
3. Onyx	Abrahami Gorlei.
4. Heliotropium	Io. Michaëlis Riti.
5. Heliotropium	Eiusdem.

## T A B V L A II.

6. Sarda	Abrahami Gorlei.
7. Heliotropium	Eiusdem.
8. Achates	Antonij le Pois.
9. Iāſpis	Thomæ le Cointe.
10. Iāſpis	Eiusdem.
11. Heliotropium	Io. Michaëlis Riti.

## T A B V L A III.

12. Magnes	Thomæ Pagj.
13. Heliotropium	Ioannis Schinkelj.
14. Ecſtypum	Laurentij Pignorij.

## T A B V L A IV.

15. Ecſtypum	Laurentij Pignorij.
16. Ecſtypum	Eiusdem.
17. Heliotropium	Alberti Rubenij.
18. Onyx.	Antonij le Pois.

G

T A B V L A

## T A B V L A V.

19. Ectypum  
20. Onyx  
21. Onyx  
22. Onyx.  
23. Achates.

*Io. Georgij Herovartij.*  
*Io. Michaelis Riti.*  
*Io. Iacobi Chifletij.*  
*Abrahami Gorlai.*  
*Eiusdem.*

## T A B V L A V I.

24. Magnes  
25. Magnes  
26. Ectypum  
27. Ectypum

*Serenissimi Archid. LEOPOLDI GVIL.*  
*Philippi Chifletij.*  
*Laurentij Pignorij.*  
*Ioannis Schinkelij.*

## T A B V L A V I I.

28. Heliotropium  
29. Amethystus.  
30. Ectypum.

*Serenissimi Archid. LEOPOLDI GVIL.*  
*Fulvij Vrsini.*  
*Laurentij Pignorij.*

## T A B V L A V I I I.

31. Ectypum.  
32. Sarda  
33. Magnes  
34. Ectypum.

*Othonis Zylj.*  
*Io. Michaelis Riti.*  
*Alberti Rubenij.*  
*Laurentij Pignorij.*

## T A B V L A I X.

35. Heliotropium.  
36. Achates.  
37. Iaspis  
38. Magnes.

*Philippi Chifletij.*  
*Thomae Pagij.*  
*Thomae le Cointe.*  
*Thomae Pagij.*

## T A B V L A X.

39. Ectypum.  
40. Ectypum.  
41. Ectypum.

*Laurentij Pignorij.*  
*Eiusdem.*  
*Eiusdem.*

T A B V.

En aquest sentit, potser siga Johann Wolfgang Goethe el màxim exponent d'aquella inquietud oberta a tot, que es va materialitzar en les seues famoses col·leccions artístiques, bibliòfiles, mineralògiques i botàniques de Weimar. L'autor del *Werther*, en les seues converses amb Eckermann, explica com gran part del seu patrimoni s'ha invertit en aquelles col·leccions, i ho justifica amb una frase superbament goethiana: "Cada frase encertada que formule m'ha costat un bon grapat de diners". I és ben cert: com dèiem, tot col·leccionista és un obsés, un enquimerat, un home capficat en l'únic pensament de millorar i engrandir la seua col·lecció ("Pel piacer di porle in lista", que diria Leporello), i per a això no repara en despeses, i sovint fins i tot balafia el seu patrimoni. Rembrandt, quan comptava amb cinquanta anys, es va declarar insolvent, i les seues col·leccions, que havien estat valorades en disset mil florins, hagueren de vendre's per cinc mil; i dos anys després es va veure obligat de desfer-se de la seua casa i traslladar-se a un dels barris més pobres d'Amsterdam.



També Rubens fou un col·leccionista impulsiu, que va reunir marbres i estàtues comprats a Roma, a més de tot tipus d'antiguitats, com medalles, camafeus, *intaglios*, joies, metal·listeria i llibres d'elevadíssim valor. Va manar construir en la seua casa d'Anvers una gran habitació circular amb una sola claraboia redona al sostre, semblant a la del Panteó de Roma, com per a aconseguir la mateixa llum uniforme, i hi va instal·lar el seu valuós museu. Rubens va dedicar gran part de la seua fortuna a conservar i engrandir aquell museu; els preus elevadíssims que estipulava per a les seues pintures —sense mai accedir a fer ni el més petit descompte—, sovint es basaven en la idea de dedicar-ne després una part important a l'adquisició de noves obres d'art. Ernst Jünger, que a més de tindre una col·lecció valuosíssima d'escarabats, era un excel·lent bibliòfil, justificava en *Radiacions* la compra d'un llibre molt car amb la frase de "ben pot gastar-se en llibres el que amb llibres es guanya"; doncs Rubens segurament era d'aquell parer i va invertir en la seua col·lecció d'art quantitats fabuloses guanyades amb hores i hores passades rere el lleng.

Per tot això, sovint el col·leccionista treballa indefallentment impel·lit per aquest desig d'engrandir la llista del seu catàleg, obnubilat en aquell pensament únic. Potser siga Balzac, en *Le Cousin Pons*, qui millor haja descrit l'estat d'ànim que domina els grans col·leccionistes:





10



11

Sovint ens trobem amb un tal Pons, i amb un tal Elie Magnus, vestits miserablement... Tenen aspecte de no afeccionar-se a res, de no preocupar-se de res; no paren atenció ni en les dones ni en les despeses. Caminen com en un somni, les seues butxaques estan buides, la mirada buida com els pensaments, i un es pregunta a quina espècie de parisencs pertanyen. Aquestes gents són milionàries; els homes més apassionats que hi ha al món.

Vet ací la descripció balzaquiana del col·leccionista: l'home més apassionat que hi ha al món. Sembla com si Balzac ho escriguera amb una punta d'enveja, especialment quan es sorprèn que aquests no paren atenció "ni en les dones"... Potser l'autor de *Le père Goriot*, mentre escrivia aquestes ratlles, pensava que si s'haguera assemblet una mica més a Pons i Magnus hauria estat un bri més feliç, ben indiferent als encanteris femenins de Madame Hanska... Siga com siga, un col·leccionista, en els moments amargs de la vida, sempre té un aixopluc amic on refugiar-se; uns papers, uns objectes singulars i irrepetibles amb els quals badar llargament. Un col·leccionista camina per la vida "com en un somni", i de vegades, fins i tot també en somnis somnia la col·lecció:

Carolina havia estat la vertadera creadora d'aquella col·lecció [de relíquies]; havia descobert la senyora Rosa, una grandíssima vella, mig monja, ben relacionada amb totes les esglésies, tots els convents i totes les obres pies de Palerm i els seus voltants. La senyora Rosa portava cada parell de mesos a Vil·la Salina alguna relíquia. Havia aconseguit atrapar-la, deia, a una parròquia pobra o a una casa vinguda a menys. (...) Durant uns anys la mania col·leccionista trastornà el repòs de Carolina i Caterina: cada matí es contaven l'una a l'altra els seus somnis de descobriments miraculosos i esperaven que es realitzaren, com solia ocórrer de vegades quan els somnis havien estat confiats a la senyora Rosa.

Convindreu que el fragment d'*El guepard* del príncep de Lampedusa és perfecte per a il·lustrar el que intentem suggerir. Quina meravella somniar amb la col·lecció! Somniar coses amables! Amb les setanta-quatre relíquies del catàleg... Per això, quan Walter Benjamin, a l'inici del seu assaig *Història i col·leccionisme: Eduard Fuchs*, escriu que "hi ha moltes espècies de col·leccionistes; i a més, en cadascun d'ells opera una profusió d'impulsos", l'afirmació és d'una evidència palmària. És cert, en cada col·leccionista actua una profusió d'estímuls, però, tanmateix, tots ells entren la col·lecció com un refugi al davant de les atzagaiades de l'existència, i si arriben a viure-la de veres, és a dir, com una passió, els ompli la vida. Aquesta és la característica comuna a tot col·leccionista, la passió, una passió "predominant" a totes les altres passions vitals. En aquest sentit, qui millor entén el col·leccionista és un altre col·leccionista, o fins i tot, en certa manera, un col·leccionista tan sols pot ser totalment capít per qui haja practicat o practique la dèria col·leccionista. Tant se val que allò col·leccionat es tracte de fòssils, de camafeus, de pintures o de gravats, de vasos antics, de monedes o d'armes de foc, de relíquies de sants o de *belle che amò il padron mio*...

Tot amb tot, col·leccionar fa l'home. Convè tornar a precisar-ho. Si Charles Darwin no haguera col·leccionat escarabats, el seu cognom potser avui no significaria gran cosa. Vasari explica que Donatello fou el creador de la col·lecció dels Mèdici, i sens dubte el gust innovador de Donatello naix de la seua estima per les antiguitats: "El seu mèrit fou més gran –insisteix Vasari– en tant que en la seua època les obres antigues romanienc encara sota terra, excepte algunes columnes, sarcòfags i arcs de triomf. Fou un dels grans responsables de la passió de Cosme per les antiguitats". Donatello –segons escriu Ernst Gombrich– va trencar completament amb el passat, i la seua escultura té una força, una senzillesa, una dignitat que l'allunyarà definitivament de l'escultura gòtica, i que marcarà un dels punts més definits de l'inici del Renaixement. Potser si Donatello no haguera tingut aquell gust per les "antiguitats", per *fodere*, per excavar la terra, i crear-ne a Florència una col·lecció, les seues escultures no haurien experimentat aquella vitalitat renaixentista. I quelcom semblant es podria argumentar del duc de Berry, que va donar treball als germans Limbourg (autors d'aquella obra exquisida que és les *Très Riches Heures du duc de Berry*) i que gràcies a la seua passió col·leccionista va introduir a França el gust renaixentista. A l'igual que si Goethe no haguera freqüentat aquells "gabinets de curiositats" de Weimar, on s'acumulaven totes aquelles col·leccions de curiositats naturals, no hauria realitzat un dels descobriments més cabdals de la seua obra biològica: la troballa de l'os intermaxil·lar en el crani humà.

En realitat, parafrasejant D'Ors, "col·leccionar és recuperar, de la mòmia en la qual la vida els havia assecat i marcit, el significat real dels objectes". Tot col·leccionista és, per tant, un descobridor d'objectes, una mena d'interpret, a l'igual que el filòsof ho és de les paraules. I ara, com deia D'Ors: no devem precisament els més importants productes de la història de l'esperit al fet d'un encreuament o d'una indecisió entre camins professionals? Quan el col·leccionista s'entrecrua amb el filòsof, s'albira, de sobte, la veritable dimensió de l'home. Siga Darwin, o, és clar, Don Joan.

## IL·LUSTRACIONS

- 1 Gravats del llibre  
*Gemmarum Thesaurus*, 1720.
- 2 *Stochs i antiquaris*, Zeichnung von Ghezzi, 1725,  
Viena, Albertina
- 3 Gravats del llibre  
*Ficoroni im Gemmengespräch*, Zeichnung von Ghezzi, Viena, Albertina
- 4 *Les Ciències i les arts* [Detalle]  
Adriaen Van Stalbert.  
Museo del Prado, Madrid.
- 5 y 6 Gravats del llibre *Aparato para la Historia Natural española*,  
de José Torrubia, 1754. Madrid, Museo de Ciencias Naturales.
- 7 y 8 *Elenchus Gemmarum*
- 9 Gravats de l'obra de  
Heinrich Sigismund von Stochs, 1731, Ghezzi, Vaticà.
- 10 *La vista* [Detall]  
Jan Brueghel, 1617.  
Museo del Prado, Madrid.
- 11 *La vista i l'olfacte* [Detall]  
Jan Brueghel, 1618-20  
Museo del Prado, Madrid.



# PECES SENSE ENCASTAR

Pilar Pedraza

La Medusa tallada en heliotropi verd amb clapes roges, que semblaven les gotetes de sang de la seua pròpia decapitació, era la peça més cridanera i celebrada de la mostra d'entalles i camafeus. Com les seues companyes, eixia a la llum després d'un llarg son de més d'un segle sobre el vellut pallós de l'estoig, amagada en calaixos i caixes fortes de la biblioteca universitària. Lluïa la seua bellesa translúcida i ombrívola en un expositor de fusta, cartó i vidre, il·luminat per fer-ne ressaltar les parts de relleu i fer palès el valor dels seus volums delicats, potser falsos però no per això menys bells.

Mentre la contemplava, Josep Vicent Pellicer va caure a terra com fulminat pel raig de Zeus.

L'enrenou que s'organitzà al seu voltant a la sala atapeïda va ser apaivagat sàviament per la directora general de dispersió del patrimoni cultural, que es va avançar a la rectora magnífica i flegmàtica per tal de dissipar la visió ingrata del defalliment d'aquell desconegut, la caiguda a terra i el descens d'un fil de saliva des de la comissura dels llavis fins al coll de la camisa polo granat. A ella no li deslluïa ningú un esdeveniment subvencionat amb una quantitat de vuit xifres.

Pellicer va ser atès amb molta pressa i llevat d'enmig pel seguici de la il·lustríssima, que el va traure al claustre alt perquè es reconfortara a la fresca. L'home, en veure's envoltat per unes columnes que trobava familiars, reviscolà i va poder posar-se dret, amb gran alleujament de tots, que ja es veien amb cotxe de camí a l'Hospital Clínic.

Es pot dir que això que li havia passat tenia a veure amb la síndrome de Stendhal, però a l'inrevés. Per a Josep Vicent Pellicer, cada espai arquitectònic, cada ornament i



MEDUSA  
In Calcedonio  
del Sig. Marcantonio Sabbatini 28

cada línia eren metàfores vivents de la seua pròpia ànima. L'edifici de la vella universitat formava part d'ell mateix. Hi havia estudiat tota la seua carrera de Filosofia i Lletres a final dels anys seixanta, i havia vist i viscut al seu recinte moltes coses que van ser per a ell importants.

El primer bes pròpiament dit que va fer a una xica, per exemple, va tenir lloc a la majestuosa i poc il·luminada escala de la biblioteca. Va ser un bes cast, sense suc ni bruc —tot en aquella època ho era—, però el recordava com el sùmmum de l'amor sublim sobre el qual llegia aquells dies, en traduccions argentines, uns escrits de Benjamin Péret.

Recordava també haver estat dels que van trobar un dia, en arribar a classe, tot el claustre —sòl, columnes, parets, bancs— empastifat amb pintura negra amb la forma de símbols i rètols, que van malmetre el vestuari de mitja facultat, perquè n'hi havia prou amb acostar-s'hi per tacar de manera indeleble qualsevol classe de teixit. Semblaven eternals, i segons els amics de les catàstrofes no podrien esborrar-se mai; tot i això, és ben cert que una colla de neteja els hi va llevar en un parell de dies, encara que hi va deixar uns cercles repugnants, com empremtes d'amputacions, que van tardar a unificar-se amb la resta, ja que el mètode utilitzat havia estat l'abrasió amb raigs d'arena, tan eficaç com arrancar la pell a tires per eliminar un tatuatge.

Pel que fa a l'autoria de la pintada, no arribà a saber mai Josep Vicent Pellicer si aquella tètrica intervenció havia estat obra dels feixistes per provocar el tancament de la universitat o d'algun grup d'esquerres per protestar per l'estat d'excepció. No estava massa al corrent. Passava el temps mig malalt, dolentós, enamorat, llegint els clàssics de la literatura centreeuropea i amarant-se de cinema soviètic i pel·lícules txeques i búlgares en els cineclubs dels voltants, especialment el del Col·legi d'Odontòlegs, on va veure per primera vegada en la vida *La buega* i va entendre que la bellesa no era un monopoli del Renaixement. A la seua manera, Pellicer era un postmodern prematur. El seu decaïment perpetu interromput per entusiasmes sobtats, lluny de pertànyer a l'àmbit de la tristesa franquista es posava més aviat al costat de la gran malenconia d'Edgar A. Poe i Frida Kahlo.

Antiga o moderna, la malenconia és un mal sumptuós, que demana arquitectures gòtiques o classicistes grans, ombrives, amb esquerdes, taques d'humitat i ressons, i un *atrezzo* en consonància, però els malenconiosos no solen posseir mitjans per procurar-se'l. Josep Vicent Pellicer compartia amb uns altres estudiants un pis de noranta metres quadrats, en un barri nou de carrers tan amples que semblaven carreteres, sense arbres ni ombra. De l'esperit universal li arribaven brams de música discotequera que els fatxendes posaven a tot volum en desmesurats radiocassets recolzats en un banc sota les seues finestres. Quan s'endinsava en el vell edifici de la universitat sospirava alleujat. Se sentia de tornada al seu vertader país. Un país com Itàlia, amb columnes i velluts.

En aquella època es feien classes al paranimf, com si ja llavors es volguera acabar com més prompte millor amb les parts de l'edifici que tenien alguna gràcia. Tot es deteriorava amb aquell ús inadequat: el vellut roig que entapissava els mobles, el vernís dels retrats dels rectors que penjaven dels murs, el cristall de les aranyes i les dauradures. L'única cosa positiva d'aquesta barbàrie era que proporcionava un marc noble als somnis —sovint, però, autèntics sons— dels estudiants.

A Josep Vicent Pellicer li agradava aquell lloc amb el seu luxe macilent, que tenia alguna cosa de teatre o d'antiga sala de cinema mut —fins i tot de fantàstic bordell—, però no parava gaire allà... El cansaven les lliçons, fetes per professors desfasats i desganats o pels seus lacais, que explicaven, sense el menor suport bibliogràfic, mil foteses de collita pròpia a bandades d'estudiants assilvestrats i saberuts. Per fugir d'aquella tortura soporífera, el jove es feia uns colpets al bar de davant, anomenat *Club Universitario* sense més motiu que la proximitat física dels dos edificis. No era infreqüent de trobar-ne al taulell membres de la brigada politicosocial —la policia secreta franquista—, uns individus que haurien d'haver portat banyes i escrita al front la condició de membres d'una gentalla no precisament daurada. Però la seua cara i figura eren normals tirant a vulgars, i això augmentava el terror. Que sempre foren els mateixos els convertia en elements familiars d'aquell paisatge humà.



**MORTIS SYMBOLA**

Després, Pellicer tornava i es dedicava a passejar per l'interior del castell encisat. Li agradava pujar a l'arxiu, que pràcticament ningú no freqüentava, i fer-la petar amb el pare Genís, rector de la parròquia veïna, un vell xaruc i guillat que des de feia anys s'entretenia fent becadetes sobre infòlios enormes i còdexs relligats en una classe de pergamí que podia a mort.

Escrivia, deia, la història de les càtedres de filosofia tomista en el segle XVII. Però allò que més interessava a Josep Vicent Pellicer era que sabia moltes històries de la ciutat i de la universitat, antigues i modernes. Li estirava la llengua perquè li les contara, especialment la d'un xic que havia treballat en l'estudi i la classificació dels camafeus de la col·lecció. No arribà a acabar la tesi perquè es va suïcidar. No sabia ningú massa sobre aquesta desgràcia, llevat que es va tallar les venes a la banyera de la pensió aprofitant que la patrona havia anat a missa.

—Estic convençut —deia el pare Genís netejant-se una llàgrima que no brollava de l'emoció, sinó d'un

constipat crònic— que això dels camafeus va influir d'alguna manera en la mort del pobret. Estava obsessionat amb ells, amb els entrebancs que, segons ell, li posaven per estudiar-los, amb les dificultats per pagar les fotografies. Clar, ja sé jo que per coses així no se suïcida ningú, però potser formaven part del mal que el turmentava. Com a cristià i com a home sensat no hauria de dir açò, però hi ha un parell d'entalles amb un aspecte molt estrany, no troba, vostè?

Ell no sabia, perquè l'única cosa que no va poder veure mai en aquella època era, precisament, la col·lecció de gemmes, custodiada pel bibliotecari a la caixa forta del seu despatx amb un zel digne del tresor dels nibelungs.

Quan el rector arribava a aquest punt crític, Pellicer tremolava, perquè el pare Genís deixava de ser un amable insecte papiròfag que contemplava el món amb uns ulls engrandits pels vidres de lupa de les seues ulleres. Encès i tremolós, esdevenia una mena d'inquisidor que estava convençut d'haver vist el dimoni i sabia com actuar pel que fa al cas.

—Caldria desfer-se d'aquestes pedres, sobretot de la que té el cap de la Gorgona. Només de veure-la em fa posar els cabells de punta —Quins cabells?, es preguntava el jove, perquè el cap del vell semblava una bola d'ivori—. La Gorgona és el diable. El pitjor dels diables: el diable femella. He de parlar amb el rector abans que no siga massa tard.

El cas era destruir. Josep Vicent Pellicer, que en cinquè de carrera havia llegit per compte seu Freud, Jung, Marcuse i Fromm, com aleshores feien els xics de la seua edat, es deia que si aquell vell boig arribava a saber què representava en realitat el cap tallat de Medusa tindria un tropell.

Les gemmes gravades no eren l'única cosa rara, o fins i tot sinistra i, per tant, vetada, que hi havia al vell edifici. També estava prohibit l'accés al lloc on es guardava la col·lecció de monstres i malformacions, procedent de les càtedres de Medicina de l'època il·lustrada. Com quasi tot allò que constituïa el patrimoni de la Universitat, aquella altra col·lecció s'havia intentat esborrar de la memòria i de la vista de la gent, i sobretot dels estudiants, no fóra cas que faltara alguna peça i n'hi haguera un afusellament.







Josep Vicent Pellicer l'havia vista perquè, encara que tímid i mandrós, sabia aconseguir allò que desitjava, sempre que no es trobara als dominis del bibliotecari. Va aprofitar la visita d'uns rellotgers que mantenien amb vida el rellotge del pati per esquitllar-se a la cambra on hi havia la col·lecció.

Pocs s'havien esborronat amb tant de plaer com ell veient la monstruositat major, apartada en un racó, envoltada d'escultures anatòmiques, falses mòmies de basilisc, banyes d'unicorn fetes amb vergues de rinoceront i grans flascons que contenien fetus en vés a saber quins alcohols o tèrbols escabetxos, entre els quals dos siamesos units pel crani i una xiqueta diminuta amb cua de llangardaix. Hi havia també un caiman dissecat i una mòmia humana remotíssima, de petites dimensions, guardada en un cofre amb sofre i sal per protegir-la de la humitat i l'arna.

De ciència, no n'hi havia gaire entre aquelles andròmines mig amagades sota una capa de pols que, després, amb les reformes, van desaparèixer, però sí amena pastura per a un esperit tan amic de les extravagàncies com el de Pellicer.

Acabar la carrera i veure's expulsat del paradís on la capritxosa realitat coincidia generalment amb els seus desitjos, va significar per a ell un colp molt dur. Es va dedicar la resta de la seua vida a evocar-lo i, en conseqüència, s'atrofià. Va ser incapaç de competir amb altres per un treball que valguera la pena. Tornà a la seua ciutat, s'aficionà a deshora a les atencions i moixaines de sa mare vídua. Va malviure escrivint per a la premsa local i organitzant tallers literaris a la casa de la cultura. A poc a poc anà apagant-se als seus ulls el foc de la joventut, li van caure els cabells, va perdre calci, fòsfor, potassi, magnesi i ferro, però a penes no ho notava. Estava capficat en la seua gran obra, una novel·la que havia de ser la rèplica literària de la vella universitat, com la seua ànima o el seu doble.

El personatge del rector, sobretot, era viu i una font d'històries que creixien i s'escampaven pel text com les que Xahrazad contava al soldà Xahriar en *Les mil i una nits*. Entre aquestes, la del jove pres de l'enigmàtic mal que el portà a banyar-se en sang en una pensió de mala, i tan mala, mort. El que, segons el pare Genís, va patir la influència diabòlica de la Gorgona.

Quan va saber que s'inaugurava l'exposició de les gemmes, ja no vivia més que per arribar a veure-la. Per fi podria contemplar aquelles preciositats que li havien estat

furtades en els seus anys d'explorador de la universitat i escalador de les seues sotrades. Com la impaciència el va fer presentar-se massa prompte, es va dedicar a furorejar. Feia molt de temps que no hi anava, vint, trenta anys, perquè, segons deia, no volia deixar-se influir. En realitat, temia trobar alguna cosa, no sabia quina, que desautoritzaria el seu treball.

Va comprovar alleujat que el pati coincidia amb el seu record, amb l'estàtua d'Erasme de Rotterdam al centre. El fet que hagueren suprimit el jardinet minúscul que envoltava el pedestal no era important. Allí continuaven també les columnes toscanes, tan netes com quan van haver de llevar-ne el greixum negre als temps del judici de Burgos.

Però en pujar al segon pis començà a experimentar una forta sensació d'irrealitat. Les obres noves d'aquesta part eren tan dràstiques que no havien deixat dret res del que coneixia. L'arquitectura insulsa però coherent d'abans havia estat substituïda per un garbuix funcionalista de sales, despatxos, ferros i vidres, ascensors i mobles anèmics, tan tristos com els anteriors però sense pàtina i sense aquella graciosa lletgesa que no es prenia seriosament a si mateixa. Ara, per contra, tot semblava important i transcendental, des del darrer maó fins al flexo del vicerector d'afers exteriors. També els lavabos havien canviat radicalment. Eren com els dels aeroports escandinaus. No hi havia a la cara interna de les portes, antany pintades amb titanlux blanc, rètols com aquell famós de l'època, que deia: "Si vols menjar xiquets tendres, deixa ací el teu telèfon". Ni les respostes corresponents, les unes goliardesques i les altres francament obscenes.

Començà a sentir-se malament.

A la biblioteca havia passat innumerables hores de la seua vida estudiant apunts amb les seues núvies, i més tard llibres antics, foradats pels insectes fins a les entranyes. Doncs bé, havia desaparegut, substituïda per una sala d'exposicions temporals bibliogràfiques. Tot resplendia com sota una capa de mortífer cristall. On estaven els estudiants i els estudiosos? Però el pitjor va ser pujar a l'arxiu, on una rehabilitació eclèctica havia respectat a mitges alguns elements antics. Gairebé era millor, va pensar, no deixar pedra sobre pedra.

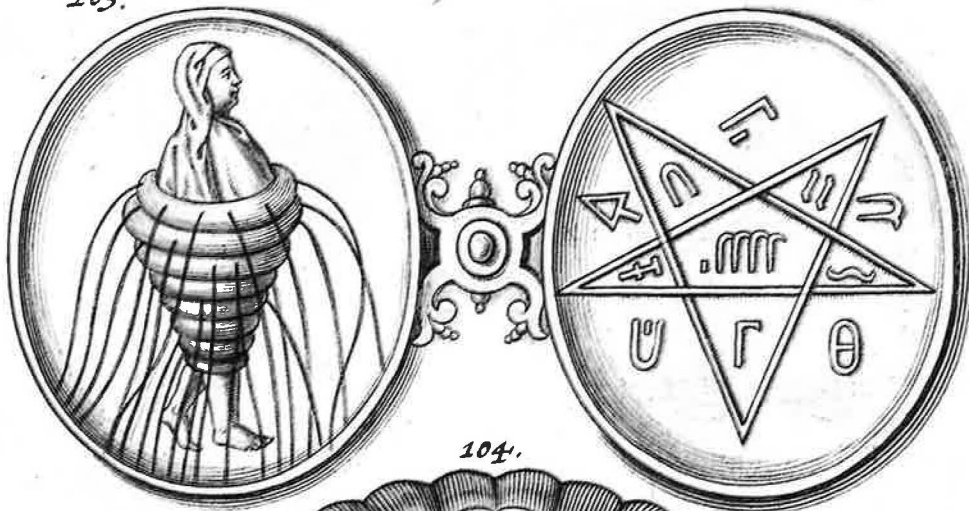
Sabia que el pare Genís havia mort feia anys. Va ser trobat de bocaterrosa sobre el llibrot que consultava o que li feia de coixí per a l'eterna migdiada. El seu fantasma no estava allà, però res ni ningú millor hi havia vingut a omplir el seu buit. Uns quants ordinadors s'alineaven vora les parets nues promettent tranquil·les travessies als internautes a la recerca de catàlegs virtuals.

Per això es va desmaiar, va dir, perquè li havien robat la joventut. Però era injust. Senzillament, havia perdut el coneixement en contemplar la Medusa, que —per alguna raó devia ser— li resultava tan odiosa al pare Genís. En comptes de queixar-se tant, prou que podia haver-la incorporat al seu llibre, ara que l'havia vista amb els propis ulls.

\*\*\* \*\*

TABVLA XXV.

103.



104.



105.

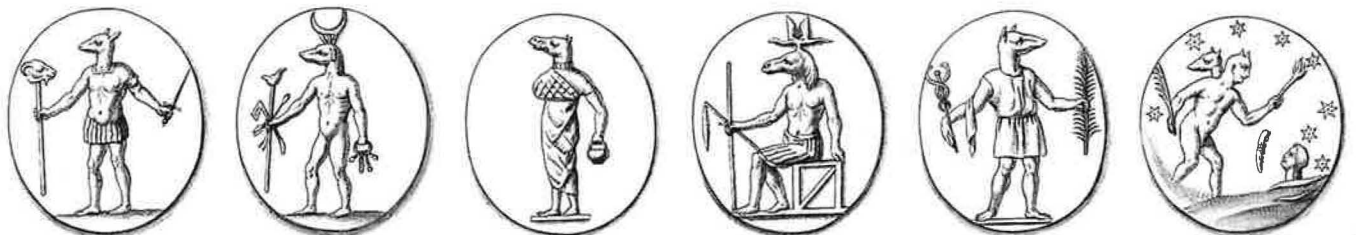


Aquells dies, rondava per allí una de les garses de la cultura més fines del món. Era conegut per l'elegant policia democràtica com a *Raskolnikov* pel seu aspecte de rus anarquista, alt, desmanegat i tenebrós. Tenia els ulls més negres que la nit en què vivia i es procurava els seus misteriosos plaers. Els seus companys d'estudis a penes no el veien, perquè no apareixia gaire per la facultat, però era molt popular, quasi una llegenda urbana.

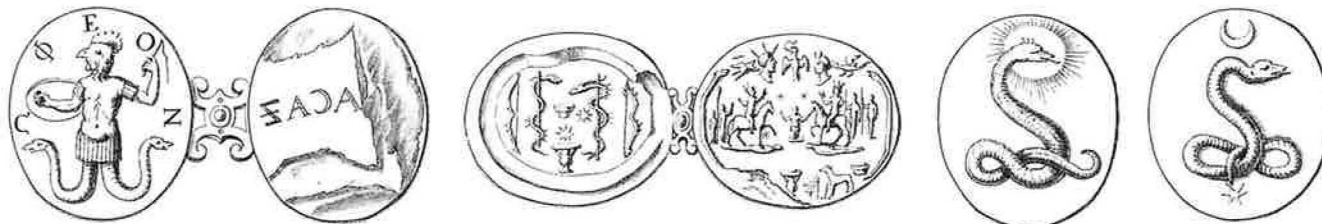
Vivia llargues temporades dels beneficis que li reportava vendre la pròpia sang als hospitals –autofàgia, ho anomenava ell–, i de menjar gat torrat i altres aliments que podien ser objecte de recol·lecció com els canapès de les inauguracions o les restes deixades als taulells dels bars en les hores punta. Però la seua especialitat consistia a sostroure documents antics de l'arxiu històric, que venia en locals nocturns freqüentats per funcionaris esnobs i professionals pixavins, capaços d'emmarcar un document de compravenda del segle XVII com si fóra una obra d'art.

També escamotejava llibres rars a les biblioteques i llibreries d'ocasió. Aquests últims, els restaurava hàbilment, els feia enquadrar amb gust i els venia als professors de la facultat, que li donaven quantitats gens menyspreables per primeres edicions d'autors com ara Felipe Trigo i Antonio de Hoyos y Vinent. Una vegada, un guarda jurat el va trobar als dipòsits de la Fílmoteca, mort de fred, perquè s'havia tancat accidentalment la porta blindada i s'hi havia quedat dins mentre sostreia una cinta de vídeo amb les dues versions de *La aldea maldita* de Florián Rey. Les tenia emparaulades amb una llicenciada en Comunicació Audiovisual que feia la tesi doctoral sobre aquest director.

D'aquell incident, com de molts altres, va eixir-se'n bé. Ningú no va poder provar que no s'hi havia quedat tancat per accident. Un dia van estar a punt d'enxampar-lo al dipòsit de cadàvers de la Facultat de Medicina intentant robar el cap del cadàver d'un captaire, que no havia reclamat ningú. Una vegada bullit i endreçat, pensava vendre'l a un místic toledà que el volia com a instrument de meditació, però hagué d'abandonar-lo en una paperera del corredor del bar. No era freqüent que es vera obligat a deixar anar una presa, però passava, i ell ho assumia com un risc més dels molts que corria en el seu negoci.







La caixa de les gemmes va trobar allotjament a les immenses butxaques interiors del seu abric, semblants a sengles bosses marsupials i preparades per a la seua funció, ja que igual havien d'albergar un llibret minúscul com un animal de grandària considerable, un instrument musical o un d'aquells mapes que coincideixen amb l'Imperi.

Va ser una autèntica casualitat que el comissari de policia Lorenzo Arrabal, que es trobava allí per altres assumptes, esquerra del despatx de la rectora en el moment en què el jove baixava les escales tranquil·lament encara que amb rapidesa. El comissari el coneixia, tenia els seus homes al seu darrere arran d'una confiança sobre certs papers de la biblioteca de la Facultat de Dret, però no desitjava fer un espectacle precisament allí sense saber si el xicot portava o no res damunt. Raskolnikov, al seu torn, es va espantar un poc i decidí no deixar-se agafar amb la caixa de les gemmes, mercaderia difícil d'endossar i de rendiment escàs, ja que calia vendre-la per peces soltes. Se'n desfaria immediatament, com a bon professional i artista que era. Així que, a penes s'adonà el responsable de la col·lecció que la caixa faltava, i després de ser quasi víctima d'una síncope, va estar a punt de patir-ne una altra, aquesta d'alegria i alleujament, quan un dels bidells la va portar ben ufanós dient que l'havia trobada al contenidor de paper situat al buit de l'escala quan anà a llançar-hi un munt de fotocòpies defectuoses. No hi faltava cap peça.

\*\*\* \*\*

L'Abraaxas era una calcedònia negra tallada, molt bella. Una de les "embruixades" del pare Genís. No es tractava d'un camafeu amb dues capes de color, sinó d'una pedra monocroma ovalada, fosca i brillant, que contenia un bust de Minerva envoltat a la part inferior per una sèrie d'animals i objectes simbòlics: una granota, un estel, un caragol, un cranc, una papallona, un escorpí i una cornucòpia. S'invocava Abraaxas en una inscripció grega al revers, cosa que indicava que es tractava d'un talismà gnòstic.

La premsa va posar molt en relleu aquesta pedra des d'alguns dies abans de la inauguració. Una reportera, després de parlar amb els responsables i consultar el catàleg, arribà a conclusions meravelloses sobre el caràcter esotèric del conjunt de la col·lecció, tot i que en realitat es componia de peces reunides per atzar; un altre va posar èmfasi en el col·leccionisme il·lustrat; n'hi hagué, fins i tot, qui va parlar de sectes.

El titular periodístic “Màgia negra i talismans a la Universitat”, i la insistència en el caràcter gnòstic de l'AbraXas, va fer efecte fins i tot en ciutadans que no solien llegir els periòdics, però que encara així van capir que, una vegada més, darrere dels vells murs del carrer de la Nau hi havia gent lliurada a alguna cosa molt rara i potser maligna. No és que s'ho prengueren, la majoria, seriosament. Qualsevol motiu de sorpresa havia estat esborrat feia ja temps per la televisió, en general, i en particular pel canal autonòmic, expert a convertir la màgia en fem i viceversa.

Santi i Sonia tenien una botiga d'articles *heavy* al barri gòtic. Es deia Gore Center. Hi venien alguns discos, però sobretot samarretes, *fanzines*, pòsters i peces de col·leccionisme popular: ninots de sèrie, últimament els personatges de la Universal i els de l'expressionisme alemany, entre els quals brillava per l'acabat un Nosferatu en resina amb els peus envoltats de rates que feia autèntica por.

Sonia estava farta d'aquell ambient xaró i de vendre foteses que considerava infantils. Ella era una maga i una bruixa de veritat, no una botiguera. Tenia poders. Podia fer coses molt estranyes, entre elles trencar vidres amb un xiulet inaudible. Llegia el tarot amb resultats notables. Sotmesa a una gran pressió psicològica, era capaç de segregar ectoplasma, i per això estava molt sol·licitada com a mèdium.

Santi no posseïa tantes capacitats esotèriques, però era una bona persona i un gran entès en cinema *gore*. Viatjava amb freqüència i a vegades portava cintes de Troma, les quals venia bastant cares, i ninots dels personatges animats de Tim Burton, caps dels cenobites de *Hellraiser* i altres capritxos que els aficionats li treien de les mans.

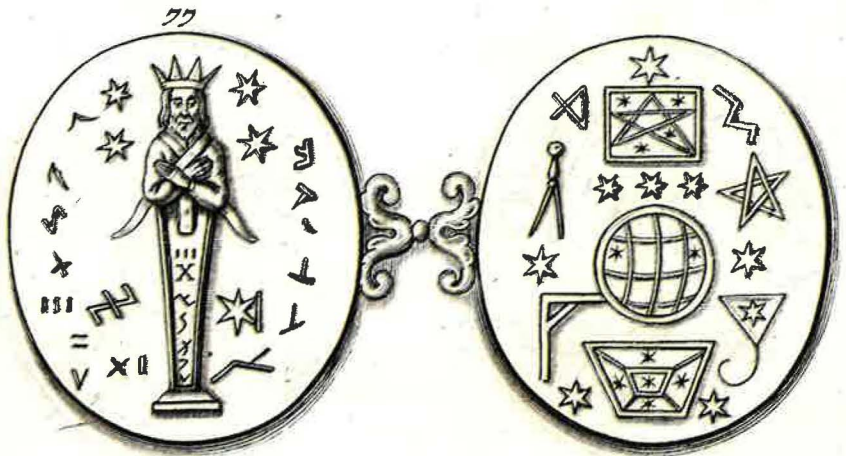
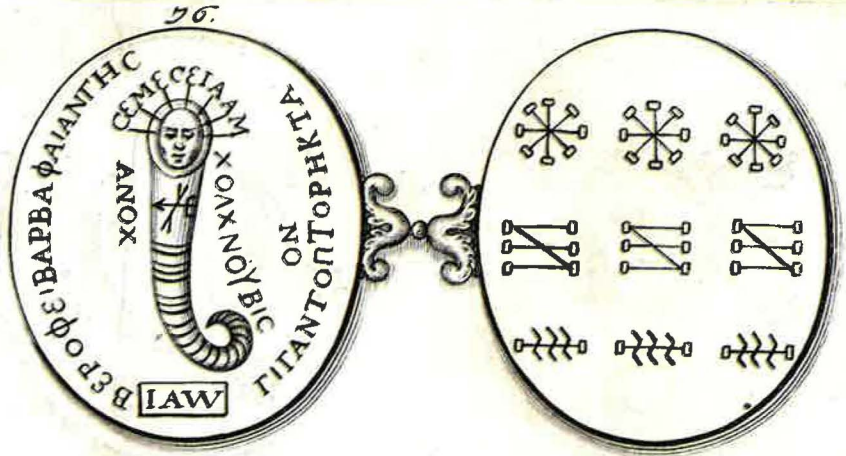
Els ajudava Jesús Castillo, adolescent perpetu, erudit de les històries de culte i boig per H. R. Giger, Clive Barker, Cronenberg i els artistes de la Nueva Carne.

-Heu vist això, col·legues? –va entrar dient aquest últim, mentre mostrava el periòdic obert pel titular ja citat i una foto enorme de la pedra negra i els seus jeroglífics.

Santi va mirar distret i s'arronsà d'espatlles. Allò no era més que fem fatxa d'arquedlegs i joiers –per a ell la paraula *feixista* no tenia connotacions polítiques sinó vagament socials, i a vegades ni això-. Res que poguera interessar-lo. Però Sonia arrabassà el periòdic a Jesús i va llegir àvidament.

Que al·lucinant. Feia poc havia vist pedres com aquella en un llibre d'invocacions satàniques. I el millor era que, segons s'hi deia, l'endemà tothom podia veure-la, i moltes més, a l'abast de la mà.

TABVLA XIX.



—Jo hi aniré.

—On? —va preguntar Santi, que lliurava en aquell moment a Jesús un munt de *fan-zines* invendibles i de poemaris àcrates autoeditats, perquè li'ls restituïra als productors respectius.

Quan trafeguejava amb piles de paper, Santi feia pinta d'amo de copisteria, que és un ofici compatible amb les samarretes de la calavera cornuda, els cabells greixosos i el melic a l'aire. Jesús cultivava una elegància clàssica: texans, jupa negra, cabells rapats i arracada.

—Ací, nano, ací —va dir ella—. Demà és la inauguració aquí al costat, a l'edifici de la universitat vella. Hi exposen pedres màgiques. Hi aniré a veure-les i, si es deixen, me'n faig alguna.

—Què te n'has de fer, tu? —va etzibar-li Santi rectificat la posició d'un pòster de Björk un poc tort—. Com que allò no deu estar així de polis i de guardes jurats. A més, demà cal acostar-se a Nueva Acrópolis, a portar-los aquests llibres. Que després, si no, es fan enrere i ens els mengem nosaltres.

Hagué de portar-los ell.

Sonia deambulava per la mostra un poc intimidada fins que va veure alguns estudiants amb un *look* semblant al seu i es va tranquil·litzar. Vestia samarreta negra, faldilla negra molt curta, mitges amb ratlles horitzontals blanques i morades, sabates de Betty Boop i blens de cabells liles i morats, i duia a l'esquena una motxilleta de peluix rosa fosforescent. Allò més cridaner era la quantitat d'anells que li perforaven les celles, i un tatuatge d'estil maori que es desplegava en forma de dues espirals des del front i baixava pel nas fins a la barbeta. En mirar-la, un confiava que no fóra permanent, tot i que la veritat és que l'afavoria. Havia intentat no excedir-se, però era clar que allò no tenia res a veure amb les festes a l'estudi de Carmila, la dona de Jesús, ni al garatge on assajaven els Gouls, i que tot i que la faramalla negra marcava, la rosa i les altres semblava que feien por a tots aquells rectors o el que foren.

La gemma no la va defraudar. Semblava mentida, però allí estava, enigmàtica i ombrívola, amb el seu cap de guerrera i els animals misteriosos. Un espillet estratègicament situat, quina idea més bona, permetia veure la inscripció del revers, tallada amb lletres petites i estranyes, que devien ser màgiques, perquè no hi havia déu que n'entenguera gens.

Amb tota aquella gent fent tombs per allà no era el moment més indicat per tractar de traure l'ocell màgic trencant-ne la gàbia de cristall. Sonia hi va renunciar de moment, però es va prometre de tornar, perquè la pedra la cridava amb força. Li semblava tenir-la, freda i suau, al palmell de la mà. Sabia què fer amb ella per animar-la, obligar-la a fer de mitjancera entre els mons i portar els morts de tornada a la terra.





9

Ella els coneixia. Sabia que necessitaven que algú els cridara, i estaven encantats de deixar durant algun temps el seu sojorn tediós per acudir amb les ones de la música i amb uns altres mitjans al món dels vius. Freqüentaven les discoteques i Internet. A la sala de l'exposició en va veure un parell. Després n'hi havia els dels aparcaments, els dels grans magatzems, els dels aeroports. Era difícil ajudar-los, però amb la pedra negra devia ser bufar i fer ampolles.

Jesús no sabia res d'això, i tampoc Santi. Els dos consumien tones de literatura sinistra, però no se n'havien assabentat. Els agradava allò com podia haver-los agradat el futbol. Ella ho va aprendre d'un nuvi mort que tenia, que es va partir el coll en un accident de moto. La visitava tots els anys la nit de Halloween i feien llargues passejades xarrant i intercanviant informació. La pedra podia fer que es veren més sovint.

\*\*\*    \*\*\*    \*\*\*

A les inauguracions d'aquell tipus de mostres no hi havia discurs. Les autoritats, en aquest cas la rectora i la directora general, acompanyades pel comissari de l'exposició, obrien una comitiva que feia la volta al recinte, es detenien en llocs estratègics, es deixaven fer les fotos corresponents, i s'acabava tot. Però aquesta vegada la directora general s'entestà a dir unes paraules, i això obligà la rectora a fer el mateix. Calgué improvisar un mínim d'escenografia.

Quan la rectora estava a punt de començar l'improvisat discurs, va aparèixer al pati un homenet gris, cobert amb un abric que semblava un guardapols. Sostenia entre les mans un ram de flors silvestres marcides. Després d'escurar-se la gola enèrgicament, arrancà a cridar.

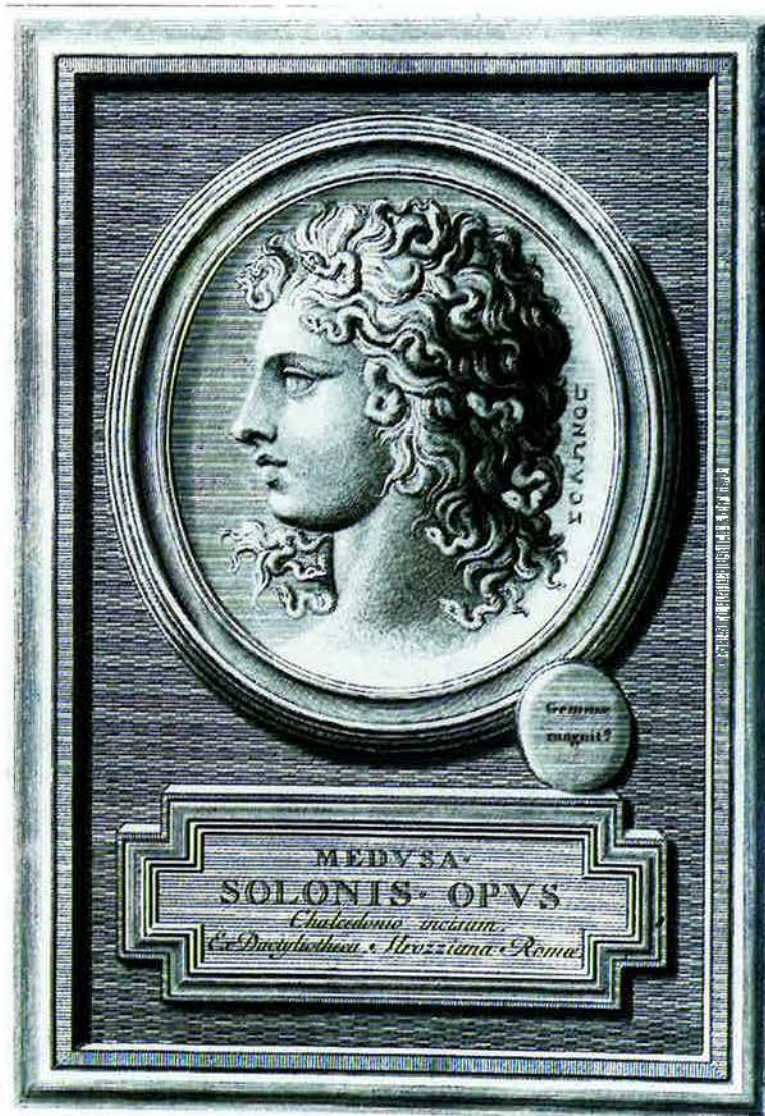
No deia res, només cridava amb veu molt potent, de manera maquinal, sense entonació ni patetisme. El seu crit sonava sec i espetegant: “Xe, xe, xe, xe”. El va repetir una dotzena de vegades. Al primer pis, els invitats van emmudir, molt atabalats. Era com sentir els laments d’un gos atropellat per un automòbil i no poder acudir per ajudar-lo. Després, l’homenet de les flors va fer mitja volta i se n’anà mansament per on havia vingut, com un núvol que descarrega i desapareix. No li va fer la guitza a ningú ni pujà a la sala d’exposicions. Unes quantes persones, entre elles Josep Vicent Pellicer, sabien que era un boig inofensiu. Freqüentava el pati de la universitat, sense causar cap molèstia a ningú, però es va fer difícil reprendre el fil de la cerimònia. S’hi havia creat una tensió que potser només es trencaria quan aparegueren els canapès.

\*\*\*    \*\*\*    \*\*\*

Josep Vicent Pellicer va ser un dels primers que abandonà l’edifici. Reprimint el seu malestar, havia examinat atentament cadascuna de les pedres, va llegir els rètols explicatius i consultà el bonic catàleg, que contenia, a més de les fitxes i les fotografies de les peces, uns estudis sobre la col·lecció i un parell de relats de ficció, entre els quals, aquest.

De tot això, no en va traure l’aigua clara. Per a ell no tenia gens de sentit la calcedònia negra d’Abraxas, ni el sardònix de les panteres, ni el Bacus i Ariadna de Girometti.

Va considerar amb amargor com hauria gaudit si haguera pogut accedir a les pedres al seu moment, quan les converses amb el pare Genís els donaven sentit i ell experimentava al seu interior el desig de tenir-les a les mans. Ara, l’única cosa que podia fer era escriure una nota i enviar-la al periòdic amb què col·laborava. Almenys, cobrar-la li confirmaria que hi va estar i que no havia perdut la vesprada completament.



## IL·LUSTRACIONS

- 1 Medusa Strozzi, de P. A. Maffei, *Gemme antiche figurate* (1707-1709)
- 2 Símbol de la mort, Gravat del llibre *Theseus*, aus Venuti, *Collectanea*, 1736
- [3-9] *Varietas gemmae*:  
*Abraxos seu Apistopistus...*  
Macarius, Joannes (ca. 1540-1604)  
Ajuntament de València, Biblioteca Serrano Morales. Sign. SM 21/95
- 10 Gravat del llibre *Medusa Strozzi*, Stosch Làm. 63



Amb els objectes exposats amb els camafeus i les entalles es ressegueix la dependència entre gliptografia i numismàtica pel que fa al repertori figurativu i a la seua difusió iconogràfica en impresos i manuscrits il·luminats, els quals esdevenen, al seu torn, fonts de nous treballs de glíptica. En aquest sentit, té un interès especial la presentació de sis còdexs miniats del segle XV conservats en l'excel·lent fons històric bibliogràfic de la Universitat de València. A més a més, s'hi presenten quaranta monedes que pertanyen també al patrimoni universitari, les versions de divinitats, al·legories, emperadors o símbols de poder de les quals, paral·lelament, apareixen en les peces glíptiques. Els impresos són, a través dels seus gravats, autèntics repertoris visuals de les variants formals i compositives de les peces glíptiques i numismàtiques, o tractats de pedres precioses en què s'analitzen les seues virtuts i propietats, com també les maneres de tallar-les.

# OBRES EN EXPOSICIÓ



Pantera assegada  
[Camafeu]  
Final del s. XVI  
Sardònix  
11,5 x 8,5 x 4 mm  
Núm. inv.: UV/1578

# I. ANIMÀLIA

## HÍBRIDS I MONSTRES



Parella de panteres  
[Camafeu]  
S. II - III dC  
Sardònix  
14 x 11,5 x 4 mm  
Núm. inv.: UV/1553

La pantera com a tipus iconogràfic és molt freqüent en el repertori hel·lenístic. S'associa molt prompte amb el món dionisiac; la gola oberta simbolitza la defensa sense treva de la divinitat a què protegeix.



**Crancs enfrontats**

[Entalla]

S. III dC ?

Cornalina

10 x 7,5 x 2 mm

Núm. inv.: UV/1536



**Cranc**

[Entalla]

S. III dC ?

Cornalina

8 x 7 x 1,5 mm

Núm. inv.: UV/1535

Es considerava el cranc des de l'època grega un ésser astut i ambigu, pròxim a les divinitats menors. Carregat de simbologia astrològica, constitueix de ben antic un dels signes zodiacals, Càncer o Cranc. S'hi ha assenyalat la representació gràfica de la idea del renaixement, com a portador de felicitat i d'abundància.



### Capricorn

[Entalla]

S. I aC

Jaspi heliotropi

14 x 12 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1505

Animal fantàstic que pertany al món marí, barreja de cabra i peix. El capricorn constitueix un assumpte glíptic molt antic, però va prendre una importància excepcional en l'època d'August, no sols com a animal marí que integra el seguici de les divinitats aquàtiques, sinó com a representatiu de la figura del prínceps.

El jaspi era una de les pedres més utilitzades per a la confecció d'entalles amb valor màgic o talismans. Segons Plini, els mags atribuïen als jaspis diferents propietats, entre les quals destacava la capacitat de fer transparent el seu portador, i assenyala que aquestes pedres verdes les portaven com a amulets "tots els orientals".



### Parella de senglars

[Carnafeu]

Final del s. XVI

Sardònix

16 x 13 x 5,5 mm

Núm. inv.: UV/1582

El senglar és un animal emblemàtic que representa l'empenta i la *virtus* d'aquell que aconsegueix matar-lo o que gosa lluitar contra ell.





**Boc rampant sobre una palma**

[Entalla]

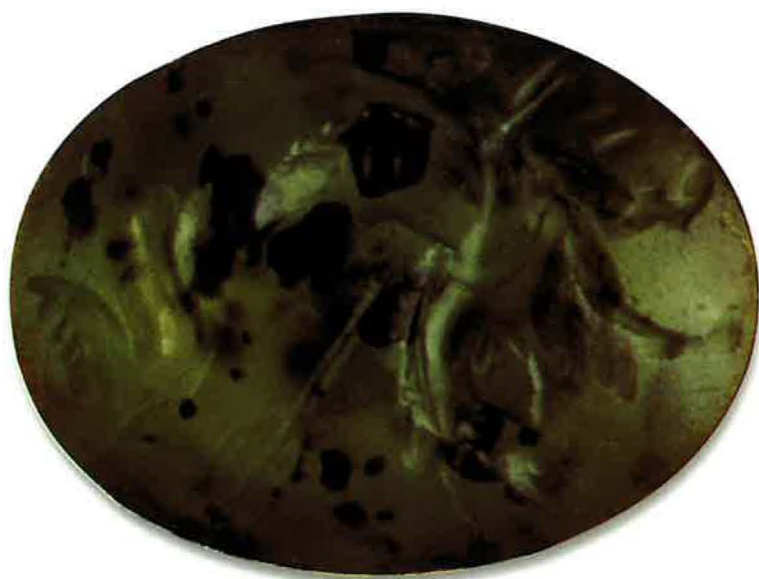
S. I aC - S. I dC

Sardònia

11,5 x 8 x 5 mm

Núm. Inv.: UV/1508

Aquest tema i disseny és molt comú en el món hel·lenístic i es prolonga en les entalles romanorepublicanes de manera habitual.



**Hipocamp amb trident**

[Entalla]

Prasi

S. I dC

Núm. inv.: UV/1516

L'hipocamp és un monstre marí, una barreja de cavall i peix. Pausànies i Plini ens descriuen aquest tipus d'éssers que acompanyen Posidó i Amfitrite en el seu viatge per la mar.

Aquesta representació de l'animal híbrid és un element afavoridor de la bona fortuna per al portador de l'anell.



**Tritó nadant**

[Camafeu]

S. xvii

Sardònix

11 x 8 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1570

Els tritons que porten la trompa marina personifiquen els vents favorables que eleven les ànimes i els faciliten l'ascensió; el seu entorn és l'oceà celeste. Aquesta vinculació amb la mort n'explica l'aparició en sarcòfags i urnes cineràries, però sempre en connexió amb el món dionisiac. En la cultura hel·lenística i romana, Tritó sorgeix com una figura alegre, a vegades meitat home/dona i meitat peix, però també hi és representat com un centaure marí, joguinejant, sovint en companyia de les nereides.



**Gos reclinat**  
[Camafeu]  
Final del s. XVII  
Cornalina  
16 x 6,5 x 4 mm  
Núm. inv.: UV/1577



**Lleó**  
[Camafeu]  
Final del s. XVI  
Sardònix  
12,5 x 9,5 x 2 mm  
Núm. inv.: UV/1581

Cal relacionar la iconografia del lleó, com també la del senglar i altres feres objecte de caça, amb la idea segons la qual l'ésser dominat proporciona a qui el venç l'aurèola del seu valor, resistència i força. En la cultura clàssica, aquesta transferència queda plasmada en l'episodi d'Hèrcules matant el lleó de Nemea. El senglar és un animal emblemàtic que representa l'empenta i la *virtus* d'aquell que aconsegueix matar-lo o que gosa lluitar contra ell.



**Gos atacant**

[Camafeu]

Final del s. XVI

Sardònix

13,5 x 10 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1580



**Unicorn**

[Camafeu]

Final del s. XVI

Sardònix

13 x 10 x 1,5 mm

Núm. inv.: UV/1579

El tema de l'unicorn, animal fantàstic compost d'altres de diferents, es considera originari de l'Índia i Etiòpia. En la versió musulmana se'n destaca el caràcter pervers i màgic, viu i mort, ja que "la seua bilis, fumigada, protegeix contra la màgia". En la tradició cristiana, el cos de l'unicorn era capaç d'expulsar els dimonis. Les copes elaborades amb banya d'unicorn eren capaces de fer innocu el verí que s'hi poguera abocar. Hem de relacionar la seua presència en un camafeu amb aquests elements conjuradors per al portador de la peça.





Escena de pesca  
[Entalla]  
S. I dC  
Jaspi roig  
13 x 10,5 x 1,5 mm  
Núm. inv.: UV/1513



Escena pastoral  
[Entalla]  
S. I dC  
Cornalina  
9 x 6 x 2,5 mm  
Núm. inv.: UV/1519

# II. NATURA DIVINA

## DÉUS I HEROIS



Horus falcó  
[Entalla]  
S. II aC  
Calcedònia negra tenyida  
12 x 11 x 2,5 mm  
Núm. inv.: UV/1500

Es tracta d'un animal totèmic carregat de significat en la història de la religió egípcia. Horus representa una antiquíssima divinitat solar, concebut com un falcó que s'eleva al cel per il·luminar la terra amb els seus raigs. El seu principal centre de culte es trobava a Heliòpolis, i el seu ritu es va estendre per l'Alt Egipte, on va ser identificat amb diverses divinitats indígenes. Era invocat pels faraons abans de pujar al tron, i després se n'apropriaven el nom, ja que els faraons el personificaven mentre regnaven.



**Hora de l'estiu**  
[Camafeu]  
S. XVII ?  
Àgata rosada  
22 x 17 x 3,5 mm  
Núm. inv.: UV/1583

Les Hores són nimfes o deesses responsables de l'ordre de la naturalesa i de l'alternança de les estacions. Filles de Zeus i de Temís, segons Homer, custodiaven la residència del seu pare diví i les portes del cel. Se les representava com a joves bellíssimes adornades amb flors i cornucòpies. Quan les Hores van entrar a formar part del panteó romà, s'establí la xifra de dotze. La forma clàssica de la figura de l'Hora de l'estiu se sol trobar en camafeus moderns com aquest, en què es manté l'esquema antic aplicat a un retrat.



**Tyche-Fortuna**  
[Entalla]  
Primera meitat del s. I  
Sarda  
17 x 13 x 4 mm  
Núm. inv.: UV/1510

Fortuna és una deessa romana que distribueix els seus béns a l'atzar. Correspon a la deessa grega Tyche, protectora de les ciutats i assimilada amb posterioritat, en l'època hel·lenística, a la deessa Isis dels egipcis. La imatge de la Fortuna es desenvolupa ininterrompudament sobretot en les monedes, però també, per extensió, en nombroses entalles com aquesta. L'èxit del tema té a veure, presumiblement, amb el caràcter de bon averany atribuït a aquesta divinitat. Molts emperadors en van fer ús com a protectora de viatges i campanyes. Els seus atributs són molts, però la combinació del timó de nau i la cornucòpia n'és un dels més repetits. De l'ús de culte oficial va passar a ser utilitzada per particulars en entalles.



### Helioserapis

[Entalla]

S. II aC

Jaspi

13,3 x 10,3 x 2,6 mm

Núm. inv.: UV/1501

El culte a Serapis s'institueix poc després de la fundació d'Alexandria, cap al 332 aC, i s'estén, juntament amb al d'Isis, pel món grecoromà. A la conca mediterrània, el seu triomf definitiu s'esdevé en l'època de Claudi i Neró. La corona radiada n'assenyala el caràcter solar, mentre que el *kalathos*, o cistell sagrat dels misteris de la reproducció i de l'abundància de la terra, li confereix el sentit ctònic. A més a més, se li atribuïen facultats curatives, i això explicaria la seua presència en entalles com a amulets.



### Hèrcules

[Camafeu]

Final del s. II - I aC

Prasi

11 x 8 x 2 mm

Núm. inv.: UV/1503

Hèrcules, l'heroi grec més famós, és fill de Zeus i d'una princesa tebana, Alcmena, cèlebre per la seua fidelitat. Des que va nàixer, Hèrcules va ser l'objecte de la gelosia de Juno, que intentà matar-lo i, ja adult, li va provocar una violenta bogeria transitòria que el portà a matar els propis fills. Acudeix a Delfos per purificar-se i la Pítia li imposa l'obligació d'entrar al servei del seu cosí Euristeu, rei de Tirint. Els durs i inhumans treballs que Euristeu féu suportar a Hèrcules han anat estandarditzant-se gradualment en la quantitat de dotze: el *dodekathlos*. Durant les seues expedicions se succeeixen esdeveniments que donen peu a tants altres actes heroics. En els moments crucials rep sempre l'ajuda d'Atena.

Fonts: Diodor Sícul, IV, 11-27. Apolodor, *Biblioteca*, II, 4, 8. Xenofont, *Memorables*, II, 1,21.





**Fortuna asseguda sobre el timó**

[Entalla]

Primera meitat del s. I dC

Cornalina

11 x 9 x 1,5 mm

Núm. inv.: UV/1512

Aquesta entalla representa Fortuna asseguda sobre el seu atribut principal, el timó que maneja. La presència del timó s'associa a la incertesa d'un viatge per mar. Amb la mà dreta sosté una espiga, element que sol trobar-se lligat a aquesta divinitat.



**Higea**

[Entalla]

S. I dC

Cornalina

11 x 8 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1515

Higea és la personificació d'una idea abstracta (l'equilibri del cos), i els artistes la representen amb els atributs dels déus als qui sol acompanyar. Originalment era honorada juntament amb Apol·lo, però després va ser associada amb Asclepi, amb el qual era representada freqüentment en els encunys monetaris, el déu guaridor per excel·lència, o Serapis-Isis en àmbits egipcis. El terme llatí amb què es designa aquesta personificació és *Volatudo*. El caràcter d'Higea transcendeix el purament mèdic per esdevenir verge protectora i tutelar en general.

### Pan i boc lluitant

[Entalla]

S. I dC

Cornalina

9 x 7 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1518

El culte a la divinitat Pan, animal de cintura cap avall, es documenta a l'Arcàdia des del segle v aC. a través de l'himne homèric, on es relaciona genealògicament amb Hermes i la nimfa Dríope. Pel seu caràcter agrest i primitiu, Pan és molt prop dels sàtirs i de Príap, del sentit sensual del qual s'impregna, i pertany al seguici de Dionís. Es tracta d'un déu pastor que va rebre un lloc de culte propi pel fet d'haver ajudat els atenesos a Marató contra els perses. Pan és summament enamoradís i persegueix sobretot les nimfes, les quals, sovint, el defugen.



### Bust d'Atena

[Entalla]

S. I - II dC

Cornalina

11 x 7 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1523

Es tracta d'una representació concebuda com un *gryllos* (el terme *gryllos* es fa servir per denominar composicions fantàstiques i antinaturals, i procedeix d'un passatge de Plini que narra la realització d'una caricatura realitzada a un personatge denominat *Gryllos*): el rostre d'Atena s'assenta sobre un petit cos d'animal. La raó de ser, l'ús i la difusió d'aquest tipus de representacions i peces, cal situar-la ben prop del món de la superstició. Eren molt populars i sovint utilitzades contra el mal d'ull.

Atena (Minerva), filla de Zeus i Metis. Hesíode ens conta com Zeus va ser advertit que Metis havia d'engendrar un fill que seria més poderós que el pare. Per evitar-ho, Zeus va engolir Metis embarassada. Quan arribà el moment del naixement, Zeus va demanar a Hefest que li partira el

crani, d'on va eixir Atena completament desenvolupada i armada, preparada per a ocupar el seu important lloc entre els déus olímpics com a deessa guerrera. És una deessa verge –*parthenos*– i que defuig el matrimoni. Només Hefest va intentar abordar-la, i del semen vessat d'aquest intent frustrat en sorgí l'heroi Erictoni, adoptat per Atena com a fill. Atena, la filla preferida de Zeus, és una deessa de la guerra, apareix manejant la lluita amb control, intel·ligència i criteri estratègic. Deessa de la guerra dirigida amb serenitat, és també la deessa de la pau. Simbolitza la saviesa, la civilització, la comunitat política de la ciutat, les activitats que cal fer amb intel·ligència: la filosofia, la poesia, la música, el treball artesanal i l'art de teixir.

Fonts: Hesíode, *Teogonia*, 886-900; Pausànies, I, 24.







**Zeus dempeus amb ceptre i àguila**

[Entalla]

S. II dC

Cornalina

12,5 x 9 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1524

Zeus (Júpiter), fill de Cronos (Saturn) i de Rea (Cíbele), es va criar a la muntanya Ida (Creta), sota la protecció de les nimfes. Cronos, que temia ser engolit pels seus fills, els devorava a mesura que naixien, però Rea aconseguí de salvar Zeus embolicant amb bolquers una pedra que Cronos s'empassà. Segons Ovidi, Zeus va trencar una banya d'on brollaren el nèctar i l'ambrosia, font dels fruits de la terra: la *cornu copiae*, el corn de l'abundància. Homer l'anomena "pare de déus i humans"; això no obstant, també ell està sotmès al destí. Com a déu suprem, esdevé un exemple per als sobirans però, a diferència de la majoria dels déus, no s'associa amb cap regió o ciutat específica.

Zeus va tenir moltes relacions amb deesses i dones mortals (Dànae, Io, Leda, Sèmele, etc.), i també relacions homosexuals amb el pastor Ganímedes. Aquests contactes continus no eren considerats immorals, sinó que servien com a prova de la immensa força natural de Zeus, que es perpetua i es prolonga en els seus fills mortals i immortals. Les nombroses metamorfosis que experimenta durant les seues relacions (brau amb Io, cigne amb Leda, sàtir amb Antílope) encaixen amb l'antic caràcter natural, difícil d'entendre per les cultures posteriors, i que recorden formes culturals primitives. Hera esdevingué la seua esposa "legítima", i celebren el matrimoni sagrat, la hierogàmia.

En les representacions més antigues, Zeus hi apareix com a guerrer amb una llança i un raig, dret o caminant. Sempre porta barba abundant i cabellera aspra. Aquesta imatge predominarà durant molt de temps.

**Zeus dempeus**

[Entalla]

S. II - III dC

Ametista

11 x 8 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1530





### Zeus-Júpiter barbat entronitzat

[Entalla]

Final del s. II dc

Calcedonia

12 x 11 x 6 mm

Núm. inv.: UV/1527

És un dels temes més comuns en la gliptografia romana, una sòlida tradició iconogràfica. Cal afegir a aquesta tradició la figuració de Júpiter tal com apareix representat en les monedes romanes que reproduïxen la tríada capitolina amb els déus asseguts. Això es repeteix en monedes de Claudi, Nerva, Galba, Vespasià i Domicià.



### Victòria alada

[Entalla]

S. II dC

Prasi

13 x 11 x 2 mm

Núm. inv.: UV/1525

Victòria, deessa llatina, filla de l'Estígia i de la Violència, i assimilada pels seus atributs a la Niké grega. Es representa amb ales, amb una palma a la mà i una corona de llorer sobre el cap. És un tema molt freqüent en la gliptografia antiga, amb gran popularitat entre el regnat d'August i el segle III de la nostra era. Els paral·lels en les encunyacions de moneda són prou abundants per subratllar-hi la difusió de la idea d'imperi victoriós i dominant.





Victòria alada  
[Entalla]  
S. II - III dC  
Cornalina  
13 x 10 x 2,5 mm  
Núm. inv.: UV/1531



Victòria alada  
[Entalla]  
S. II dC  
Prasi  
15 x 10 x 2 mm  
Núm. inv.: UV/1528

### Flora entronitzada

[Entalla]

S. III dC

Jaspi molsós negre

19 x 16 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1534

Flora, la grega Chloris, és una divinitat relacionada amb la riquesa de la terra i l'abundància dels seus fruits. La seua presència pretén suscitar la idea de bon govern i administració adient. Antiga divinitat dels sabins, patrona de les floracions i de la primavera. El seu culte va passar en època tardana des de la Sabina a Roma, on se'n va construir un santuari sobre el Quirinal i un altre prop del Circ Màxim. Se n'encarregava del culte un sacerdot, el *flamen floralis*, i una sacerdotessa, la *flamen mater*. Les dones estèrils que desitjaven ser mares imploraven a Flora. En honor seu, per l'abril se celebraven les festes anomenades *ludi florales* o *floralia*.

Fonts: Ovidi, *Fastos*, V, 193-214.



### Mars victor

[Entalla]

S. II dC

Cornalina

18 x 11,5 x 2,5 mm

Núm. inv.: UV/1526

Mart, déu de la guerra, fill de Júpiter i Juno, forma part de la segona generació de déus olímpics (amb Apol·lo i Mercuri). Mart només renuncia a portar les seues armes quan se sent enamorat, en particular de Venus. A Roma, Mart és el pare dels herois fundadors de la ciutat, Ròmul i Rem. Se l'associa amb la primavera, perquè és l'estació en què es reprèn la guerra.

El tema de Mart és molt freqüent en la gliptografia romana. Les seues representacions responen habitualment a dos esquemes: d'una banda, el del déu barbat, amb armadura completa,

que s'identifica amb el Mars Ultor del temple augustal. I el que ens ocupa, denominat Mart "dansant", el tipus més estès en les entalles. Aquest Mart dansaire, imberbe, proveït de casc i *subligaculum*, llança i trofeu, deu la seua forma a l'influx de l'art grec arcaïtzant, conegut a principi del segle i aC a través de la producció neoàtica. Aquesta representació de Mart no copia cap model esculpit, sinó que constitueix un tipus recreat especialment per a monedes i entalles.

Fonts: Homer, *Iliada*, V, 825; *Odissea*, VIII, 266-366. Ovidi, *Metamorfosis*, IV, 171-189.







### Selene

[Entalla]

Àgata blanca

19 x 15 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1541

Selene, deessa de la Lluna, filla d'Hiperíon i Eurifaessa, germana d'Hèlios i Eos, es personifica en una esvelta figura femenina amb una torxa que representa l'esperança de la llum enfront de la foscor, precedida de la lluna i el sol. Aquesta imatge del carro arrossegat per una parella de joves o *psychai* és habitual també en camafeus romans, amb una clara simbologia religiosofunerària. Les creences sobre la divinitat lunar procedeixen del món indoiranià i es depuren entre els pitagòrics, per als quals la lluna és receptora dels cossos dels mortals, mentre que el sol en rep les ànimes.



### Hèrcules i Anteu

[Entalla]

S. XVI

Jaspí roig

21 x 16 x 2,5 mm

Núm. inv.: UV/1540

Escena de lluita que representa el moment descrit per les fonts antigues en què Hèrcules aconsegueix alçar per la força Anteu, invencible gegant de Lídia, a qui no es podia matar mentre fóra en contacte directe amb la Terra, Gea, sa mare, la qual li transmetia constantment la força que necessitava. Els dos junts representen l'enfrontament entre allò bàrbar i desmesurat i allò grec i civilitzat. La lluita d'Hèrcules i Anteu figura habitualment en gemmes i vasos i, a partir del Renaixement, esdevingué un tema molt reproduït tant en la pintura com en l'escultura.

Fonts: Ovidi, *Metamorfosis*, IX, 182-183.



### Hèrcules i el lleó de Nemea

[Camafeu]

S. XVII

Sardònix

10 x 7,5 x 1,5 mm

Núm. inv.: UV/1573

El tema de l'home lluitant amb un lleó per mesurar les pròpies forces i apropiar-se de les de la fera és molt antic en l'art; ja apareix en els segells micènics, però és durant el període clàssic que es perfecciona i s'estén a través d'entalles i camafeus. Aquesta entalla representa el primer treball d'Hèrcules, que consistí a asfixiar el lleó de Nemea, invulnerable, les despulles del qual li van servir després de protecció, com a túnica.



### Eos amb el seu carro

[Camafeu]

S. II dC ?

Sardònix

17 x 13 x 2 mm

Núm. inv.: UV/1554

A Eos (Aurora), deessa grega que anuncia el dia, Homer l'anomenava "deessa dels dits de rosa". Germana del déu del sol, Hèlios, i de la deessa de la lluna, Selene. És un personatge que, precedint Hèlios, es desplaça pel cel diàriament amb el seu carro foragitant la nit. Bellíssima, va tenir moltíssims amors (Astreu, Orió, Titó, Cèfal...).





Cap d'Atena  
[Entalla]  
S. XVI - XVII  
Quars fumat  
14 x 11 x 6 mm  
Núm. inv.: UV/1542

Aquest tipus pretén seguir bastant de prop el model clàssic. El casc és una amalgama de l'elm apulocorinti amb formes manieristes; presenta una cimera estreta i sinuosa, en la línia de les entalles antigues, però transformada en una serp de boca oberta per la qual s'entreveu una llengua afilada. L'escut i el pectoral escatós i contornejat amb petites serps que recorden la cabellera de Medusa de les cuirasses clàssiques tracten de perpetuar el vell model fidac.

### Cap d'Òmfale

[Camafeu]

S. XVI

Ònix

15 x 12 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1559

Reina de Lídia, va ser amant d'Hèrcules durant tres anys i féu d'ell objecte dels seus capricis. L'heroi, captivat per ella, va accedir a transvestir-se amb roba de dona mentre ella s'abillava amb la pell de lleó. Per això, representacions com aquesta adquireixen una certa càrrega irònica davant el canvi de rols entre l'home i la dona, de manera que alguns models estilístics en camafeus potser són representacions d'Hèrcules jove, malinterpretats com a Òmfale.



### Judit

[Camafeu]

S. XVI

Sardònix

17 x 16 x 4 mm

Núm. inv.: UV/1557

Judit, heroïna bíblica, per salvar la seua petita ciutat palestina, Betúlia, assetjada per Holofernes, decideix vestir-se amb ornaments de festa i encaminar-se al campament enemic amb intenció de seduir Holofernes, el qual la troba "bella en l'aspecte i discreta en les paraules" (Judit 11, 23). Judit aprofita l'embriaguesa d'Holofernes després d'un banquet per decapitar-lo. El cap tallat esdevé l'atribut de victòria. A partir del Renaixement, Judit es converteix en la imatge viva de l'heroisme femení.





Fortuna  
[Entalla]  
S. XIX ?  
Sardònix  
16 x 13 x 4 mm  
Núm. inv.: UV/1543



# III. POTESTAS

## EMBLEMÀTICA I PODER



Retrat de l'emperador Galba

[Camafeu]

Segona meitat del s. XVI

Ònix de dues bandes

16,5 x 14 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1558

S'hi ha representat Galba amb corona de llorer, ínfulas i *paludamentum* subjecte sobre el muscle dret amb l'ajuda d'una fibula redona. El gravador que el va fer degué prendre com a model alguna moneda amb l'efigie de l'emperador. És molt difícil datar aquesta sèrie de retrats amb una clara iconografia antiga; sabem que des del segle XVI es van començar a refer com a conseqüència de l'apogeu de l'afició per les antiguitats.



**Hèrcules**  
[Entalla]  
S. I aC ?  
Armatista  
12,5 x 10,5 x 4,5 mm  
Núm. inv.: UV/1504



**Retrat de l'emperador Calígula**  
[Carnafeu]  
S. I dC ?  
Sardònix  
9,5 x 7,5 x 2 mm  
Núm. inv.: UV/1552

Són molt famosos els trets definidors de Calígula: deliris de grandeses, crueltat monstruosa, tendència als excessos. Es considerava superior a la seua família i als déus, exigia la veneració de les seues estàtues fins i tot al temple de Jerusalem, humiliava els senadors, sacrificava els seus pretesos adversaris sense dubtar. Segons conta Suetoni, Calígula no podia suportar cap bellesa que no provenira d'ell mateix. El seu estil de vida demencial comportava uns problemes financers que el menaren a confiscar les fortunes dels romans i a esprémer les províncies romanes.

Calígula, membre de la família Júlia Clàudia, hi és representat llorejat, seguint l'esquema de les monedes de l'època (37-41 dC). És un exemple excel·lent de camafeu realitzat a partir d'una moneda encunyada els anys 40-41 dC.

### Retrat de Lívia

[Camafeu]

S. XIX

Sardònix

32 x 26 x 6 mm

Núm. inv.: UV/1589



### Retrat de l'emperador Adrià

[Camafeu]

S. XVI?

Ònix de bandes

14 x 11 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1564

Des del 85 restà sota la custòdia de Trajà, a qui succeí posteriorment en el govern imperial. Sembla que la relació entre tots dos va ser sempre problemàtica. A la mort de Trajà (117), Adrià era governador de Síria, les seues tropes el van proclamar emperador i el Senat el va ratificar. A Roma va saber imposar respecte pel sanejament ràpid i eficaç de la situació política i financera, i també produeixen admiració les seues enormes activitats constructives a totes les províncies romanes. Durant un viatge per l'Àsia Menor va conèixer, a Bitínia, Antínoos, que esdevindrà el seu amant i company fidel; set anys després es va ofegar al Nil en circumstàncies obscures. Adrià el va declarar déu i fundà la ciutat d'Antinòpolis en memòria del seu amant.







### Águila imperial

[Entalla, vista frontal i perfil]

Or massís

Finals del s. I dC

16 x 14 mm.

Núm. inv.: UV/1509

El tema de l'àguila, molt freqüent en època imperial, representa el poder i la força de l'emperador i de l'imperi com a sistema polític. Se li atribueix una gran força que s'identifica amb el poder absolut, triomfadora sobre la terrenal serp i sobre tots els altres ocells: l'àguila apareix en la poesia llatina associada, com el lleó, a la idea de victòria. Aquesta forma i tipus d'anell, tot d'or, segueix un estil molt estès en la gliptografia romana. L'àguila apareix

com una incisió directament sobre l'or, i això ens fa pensar, a més de l'estretor de l'orifici, en un ús com a penjoll-segell i no com a anell-segell per dur-lo a la mà. Aquesta classe d'anells es destinaven eminentment a la certificació de documents i, per tant, hem de pensar que la peça va pertànyer a alguna persona al servei de les oficines o de l'administració imperial, idea ratificada per la inscripció que podem llegir sobre la superfície llisa de l'anell: c[a]es[ar]. Tenim notícia d'aquesta manera de dur el segell a través de nombrosos retrats renaixentistes en què el retratat porta al coll l'anell-segell.

### Dextrarum iunctio

[Entalla]

Calcedònia-nicòlo

S. I - II dC

12 x 10 x 2 mm

Núm. inv.: UV/1521



Aquest tipus d'entalla emblemàtica és el resultat de la fusió i mescla d'imatges molt més antigues, però que ara es romanitzen i prenen un caràcter i significat propis a través dels seus esquemes iconogràfics. Sobre dues mans que s'entrellacen se situa un perfecte crater flanquejat per sengles cornucòpies en canelobre. Damunt de cada cornucòpia es posa un gall, i sobre el crater una àguila imperial.

El tema de les mans entrelaçades va ser ben valorat en el complex simbolisme cesarià; significa concòrdia, el sossec que proporciona la Fides, divinitat que simbolitza la bona fe que regna entre dos que signen un acord. La dextrarum iunctio no s'ha de considerar com una simple salutació, sinó com un signe de confiança entre vencedors i vençuts, entre persones que realitzen una transacció o un pacte, i

també representa la promesa o l'enllaç entre amants i la concòrdia entre cònjuges.

El vas o crater central simbolitza la victòria. En aquesta peça, el rerefons polític s'accentua amb la col·locació, sobre el mateix crater, de l'àguila imperial. La representació d'una parella de galls enfrontats fa al·lusió a l'orgull de pertànyer a un estat fort que compta les seues lluites i batalles com a triomfs. El simbolisme de la lluita de galls representa l'ardor guerrer, al·legoria de la victòria, fins i tot victòria sobre la mort, la immortalitat. Cal destacar-hi, a més a més, la presència de dues petites esferes o globus celestes, que simbolitzarien la bona política universal realitzada per Roma; tot i que també s'han interpretat com a càpsules de cescall (*Papaver somniferum*), opiàci comú en la cultura culinària de l'època. Ens trobem, per tant, davant un segell propiciatori de tota mena de béns i felicitat, carregat d'intenció i de missatge polític en conjuminar els temes del bon govern, de la pau i de la prosperitat sota un règim victoriós.



# IV. ARCANA

## SEGELLS MÀGICS, AMULETS I TALISMANS



Cap de Medusa  
[Camafeu]  
Final del s. XV  
Jaspi heliotropi  
28 mm diám. x 7 mm  
Núm. inv.: UV/1555

Camafeu amb caràcter apotropaic. Medusa, filla dels déus marins Forcis i Ceto, és l'única mortal de les tres Gorgones. Bellíssima, amb una cabellera preciosa, s'atreuï a comparar-se amb Atena, la qual, per castigar-la, li va canviar els cabells per un batibull de serps i va fer que els seus ulls tingueren un esguard terrible, capaç de petrificar qualsevol que la mirara. Perseu la va matar amb un espill encantat, regal d'Atena. De la sang que rajava del cap tallat de Medusa van nàixer el cavall alat Pegàs i el gegant Crisaor. El cap de Medusa va ocupar des d'aquell moment l'escut d'Atena, el *gorgoneion*, i gràcies al seu efecte petrificador, li servia com a instrument per a l'extermini de la maldat. Segons una llegenda, l'esguard de Medusa va petrificar la seua pròpia sang i originà el corall. En l'art i la literatura de la cultura moderna, els artistes es rendeixen fascinats especialment per l'antítesi entre el bell rostre i l'espantosa cabellera en un cap decapitat.

El rostre de la nostra Medusa mira serè i de cara, al mateix temps que una boca carnosa i entreoberta somriu enigmàtica. S'adorna amb dues serps els caps enfrontats de les quals es miren de manera amenaçadora. La forma convexa d'aquesta talla és molt habitual en escuts o *faleræ* en què el tema és ben cornú.



**Anguipedes alectorocéfal**  
 [Entalla, anvers i revers]  
 S. III dC  
 Jaspí heliotropi  
 13,5 x 11 x 1,5 mm  
 Núm. inv.: UV/1533



Entalla-amulet de tipus màgic. Els amulets de caràcter màgic van fer-se per ser llegits i vistos directament i no sobre l'empremta. El jaspí, preferiblement el de color verd, és un dels materials més utilitzats per a la confecció de segells màgics. Plini ens assegura que tots els orientals en portaven en la seua època com a amulet.

La iconografia d'Abraxas no és gens exclusiva del món dels amulets-entelles, sinó que també és habitual la seua presència en el camp numismàtic, papirs, escultura... Les seues combinacions possibles són moltes, segons l'orientació del cap i dels atributs amb què

és representat. Abraxas se'ns presenta com un ésser proper al monstre, amb cos humà, cap de gall i cames formades per dos serps que s'enrosquen sobre si mateixes. Aquestes serps, que suporten el cos humà, representen el Nous i el Logos, el conjunt dels sentits interns i de l'enteniment.

El significat d'Abraxas és críptic, atès el caràcter ocultista del medi religiós en què es construeix. Formalment, té un clar antecedent en les representacions del monstre marí homèric denominat Skylla, figura femenina que, envoltada de serps, recorda l'esquema compostiu del nostre Abraxas. Però no hi ha

connexió des del punt de vista del significat. Aquesta classe d'amulets són manifestacions del gnosticisme practicat en els primers segles de l'Imperi, una mescla de cristianisme, judaisme, paganisme, hinduisme i idees religioses egípcies, desenvolupades a Alexandria per l'heresiarca Basílides. Es tracta, per tant, d'una figura sincrètica, probablement adoptada pels jueus d'Egipte i Síria com a déu suprem còsmic, senyor del cel i de la llum, enigmàtic i armat, que participa alhora d'una dimensió ctònica.

### Atena màgica

[Entalla, anvers i revers]

S. III - V dC

Calcedònia negra

33 x 25 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1537



Aquest cap d'Atena segueix el model de la famosa gemma d'Aspasi, envoltada de tota una sèrie de símbols de caràcter magiocabalístic emmarcats per un doble contorn ovalat protector. Al revers, una inscripció màgica també emmarcada, en la qual apareix Abraxas acompanyat d'una sèrie de referències i invocacions. Aquest tipus d'entalles màgiques cal analitzar-les com a amulets carregats de referències gnòstiques. Es tracta de talismans que només tenien sentit per a les persones iniciades en aquesta classe de composicions més o menys enigmàtiques.

Els signes d'aquesta peça ens remetien al món oriental alexandrí, com ara el doble contorn ovalat, que recorda l'antiga composició dels escarabats egipcis. A l'interior d'aquest oval protector, hi apareix una sèrie de símbols, animals i objectes en connexió amb ritus màgics: les dues espigues de cascall, el gripau o la granota, l'estel, la papallona vista de perfil, la salamandra o el camaleó, l'escorpió, la cornucòpia i una *syrinx*, símbol bàquic.

Atena, deessa que personifica l'astúcia i la saviesa en tots els àmbits, va nàixer completament armada del cap de

Zeus, després que el déu engolira la seua primera muller, Metis, quan estava embarassada. Com a deessa de la guerra i de la intel·ligència, va ajudar Zeus en la lluita contra els gegants i va combatre amb els grecs en la guerra de Troia. Com a divinitat de les arts i de les ciències, va protegir els filòsofs, els científics, els treballs, les indústries i el comerç. Fou venerada en moltíssimes ciutats i va tenir nombrosos santuaris de culte.

Fonts: Hesíode, *Teogonia*, 886-900. Pausànies, I, 24.





### Gryllos

[Entalla]

S. III dC ?

Calcedònia

16 x 14 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1532

Màscara quintupla de rostre repetit a partir de l'oposició frontal. Els cinc caps s'estrenyen les unes contra les altres formant un tot compacte. Aquestes composicions màgiques eren utilitzades contra el mal d'ull i per assegurar riquesa i fertilitat, tot i que potser també tenen a veure amb el desig de protecció contra l'efecte de l'alcohol. El significat del terme *gryllos* en l'antiguitat és molt ambigu, però s'utilitza sobretot per denominar les composicions fantàstiques i antinaturals. El terme s'ha pres d'un passatge de Plini en què es conta la realització, per part del pintor Antífil, d'una caricatura d'un personatge anomenat *Gryllos*.



### Entalla màgica

S. VI - VII ?

Jaspi groc

15 x 12 x 4,5 mm

Núm. inv.: UV/1538

Cap barbat amb corona radiada, molt freqüent en el segle III dC, utilitzada en relació amb divinitats estel·lars. Probablement es tracta d'una entalla màgica del període sassànida, caràcter subratllat per la inscripció que presenta i els tres elements astrals (sol, estel amb solc i lluna) que coronen el cap per la part superior. La inscripció pertany al tipus de rètols màgics, per ser llegida no des de l'empremta sinó des de la mateixa entalla. Una peça, per tant, relacionada amb la màgia, l'astrologia i l'endevinació.



### Escena de sacrifici

[Entalla]

S. XVI

Jaspi heliotropi

26 x 18 x 3 mm

Núm. inv.: UV/1539

S'hi representa una escena de sacrifici d'un moltó, i s'hi configura un complicat altar de base quadrada i adornat amb motlures i relleixos. Tota l'acció gira al voltant de l'altar, l'esquerna segueix de prop precedents clàssics de caràcter dionisiac i mitraic. Ens crida poderosament l'atenció el classicisme de tot el conjunt de la disposició i selecció de personatges, però evidentment es tracta d'un classicisme rellegit en l'època renaixentista. El tema dels altars amb foc en escenes bigarrades té un origen molt antic.



### Amulet màgic

[Entalla, anvers i revers]

S. III - IV dC

Calcedònia

18 x 11 x 4 mm

Núm. inv.: UV/1548



**Segell amb inscripció**  
Època imperial romana  
Ònix de bandes  
11 x 9 x 2 mm  
Núm. inv.: UV/1546

Es tracta d'un segell romà, del tipus denominat *nicolo*, sense cap decoració. Només presenta una inscripció llatina per ser llegida en l'empremta: iulia c[aii] I[ibera] eucte. El segell va pertànyer a una lliberta, possiblement de posició acomodada, que posseïx un cognomen grec. Aquest tipus d'entalla-segell en nicolo, amb nom femení d'origen grec i aplicable a esclaves va estar molt estès.



**Entalla amb inscripció**  
Època imperial romana  
Jaspi groc  
14 x 11 x 1,5 mm  
Núm. inv.: UV/1547

Amb una inscripció d'una veu grega, que pot interpretar-se tant com a nom propi, de la persona propietària de la gemma, o com a nom comú, cas en el qual la funció devia ser indicar que la pedra és una àgata, achates, dins de les moltes varietats que n'assenyala Plini. L'achates tenia un valor de pedra propiciatòria de l'amor dels altres cap al portador de la gemma.



**Entalla amb inscripció**  
Baix Imperi  
Calcedònia  
14 x 8 x 3 mm  
Núm. inv.: UV/1549

Presenta dues inscripcions gravades. La traducció de la inscripció de l'anvers és aquesta: "Per l'Altíssim, jo et conjure, no em perjudiques", i la del revers "Gran és el seu nom!". Encara que la divinitat invocada podria ser, en principi, Zeus, cal tenir present que durant l'època hel·lenística i romana la figura del Jahvè jueu ja s'havia aproximat a tot el món oriental a la del màxim representant del panteó grec. Per tant, no es pot descartar la possibilitat que l'amulet es dirigira a l'Altíssim judeocristià.



**Entalla amb inscripció**  
S. XVIII - XIX  
Prasi  
17 x 13 x 3 mm  
Núm. inv.: UV/1550

Sobre la bella superfície d'aquesta pedra es va gravar, per ser llegida directament, una forma proverbial antiga, "iacta est alea", que ens posa a les mans del destí en reconèixer que la sort ja ha estat tirada. La imatge de tirar la sort com a símbol de l'empenta davant el perill va tenir una gran vitalitat en el món hel·lènic, i la idea s'integrà ben aviat en el món romà, ja que apel·la a un tòpic proverbial ja arrelat entre la societat romana davant situacions crítiques que aquesta gemma recull. Incloure-la en una entalla devia buscar propiciar la capacitat d'iniciativa i la pròpia seguretat en un mateix.

# V. ERÒTICA



Eros conduint una biga  
[Camafeu]  
S. xvii  
Sardònix  
10 x 7 x 1,5 mm  
Núm. inv.: UV/1571

S'hi representa Eros amb infants nus, anomenats sovint *putti*. Es considera que va ser Donatello l'inventor modern del *putto*, tot i que el seu model directe són els cupidos grecs i romans. A vegades acompanyen els déus de l'Olimp, i Venus en particular. Els amoretts són un motiu ornamental essencial de les arts visuals a partir del segle xv, i és fàcil confondre'ls amb petits genis o angelets.



**Methe**  
[Entalla]  
S. I dC  
Ametista  
14 x 10 x 5 mm  
Núm. inv.: UV/1511

Methe proporciona protecció als bevedors, és un talismà contra els estralls de l'alcohol. La inscripció esquerra *chedone* es presenta per ser llegida en l'empremta: el nom d'Hedone està àmpliament documentat entre els noms d'origen grec utilitzats a Roma, mentre que les dues primeres lletres són segurament l'abreviatura del *praenomen* cl[audia]; per tant, la propietària d'aquesta peça devia tenir, amb tota probabilitat, el nom Claudia Hedone.



**Personatge bàquic**  
[Entalla]  
Principi del s. II  
Ametista  
15 mm. diám. x 4 mm  
Núm. inv.: UV/1502



**Eros amb biga**

[Entalla]

S. I dC

Calcedònia

22 x 1,3 x 2,5 mm

Núm. inv.: UV/1514



**Dionís i Ariadna**

[Entalla]

S. I - II dC

Calcedònia

17 x 12 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1522



El tema recull una escena dionisíaca, de la qual es podria fer diverses interpretacions:

- Dionís recolza sobre Eros, tots dos ebris.
- Dionís, amb túnica, és sostingut per un sàtir nu i més gran que ell.
- Dionís rapta Ariadna agafant-la pel braç.

Aquest motiu apareix recollit àmpliament en escenes de vasos grecs de final del segle v aC i vigeix fins al Neoclassicisme.



**Cupido**  
[Entalla]  
S. XVIII - XIX  
Calcedònia  
14 x 10,5 x 2 mm  
Núm. inv.: UV/1544

Un petit cupido davant un ara encesa, cap a la qual sembla avançar. A la part superior, hi apareix una inscripció per ser llegida sobre l'empremta, no sobre l'original. Es tracta d'un missatge amorós evident: cest a vous. Pertany al tipus d'anell denominat "anells d'amor i fidelitat".



**Cupido**  
[Entalla]  
S. XIX  
Jaspi  
14 x 11 x 2 mm  
Núm. inv.: UV/1545



### Ariadna i Dionís

[Camafeu]

Primera meitat del s. XIX

Sardònia

42 x 28 x 7,5 mm

Núm. inv.: UV/1590

El nostre camafeu representa una escena simposíaca. Sobre un triclinium seuen relaxats Ariadna i Dionís; el déu nu ofereix de beure a Ariadna, la seua esposa, en un *kylix*, aquesta copa que sobresurt del relleu esdevé el centre de la composició, envoltada per l'enfrontament de les dues divinitats. La peça està clarament signada per Girometti, nissaga de gravadors de fama que van treballar sempre a la Roma vuitcentista, tot i que les seues obres van eixir a tot Europa; monarques i membres de l'alta societat es van fer retratar en camafeus per aquests artistes.

Dionís és el déu terrestre més important dels antics grecs, fill de Zeus i de la

mortal Sèmele. Encara adolescent, va descobrir les propietats i la manera d'obtenir el vi. Després de nombroses aventures, Dionís, amb un seguici de mènades (bacants), va passar a l'Àsia Menor, on va difondre el seu culte. Aquestes dones posseïdes es lliuren a l'*ekstasis* (eixir de la pròpia personalitat) i a l'*enthousiasmos* (la plenitud en el déu) inspirats per Dionís. Al seguici del déu s'incorporen, a més, els sàtirs i silens, que completen la seua educació. Va casar-se amb Ariadna, amb qui tingué tres fills. En honor seu se celebraven festes solemnes caracteritzades pel desordre i l'alteració de la quotidianitat: les Dionísiaques. Els romans el van anomenar Bacus i Bromi.

Ariadna, filla del rei de Creta, Minos. Es va enamorar de Teseu, fill del rei atenès, que havia anat a Creta per matar el minotaure. Va ser ella qui li proporcionà un cabdell de fil per desenrotllar-lo al laberint i poder trobar, després de la seua gesta, l'eixida. Van fugir tots dos a Atenes, però a l'illa de Dia (Naxos) se separen els seus camins, siga perquè és segrestada per Dionís o perquè Teseu l'abandona mentre dorm, on la troba Dionís. Segons Ovidi en *Fastos i Ars amatoria*, esdevingué la seua esposa i, després de morir, la va fer immortal i la portà a l'Olimp.





Leda i el cigne  
[Carnafeu]  
Final del s. XVI  
Ònix de bandes  
15 x 11 x 2 mm  
Núm. inv.: UV/1565



Venus i amor  
[Carnafeu]  
Final del s. XVI  
Ònix de bandes  
11 x 8 x 2 mm  
Núm. inv.: UV/1566

Aquestes dues peces, que tenen una gran semblança estilística, probablement pertanyien, com a element ornamental, a una joia més gran. Leda, esposa de Tíndar, rei d'Esparta, va pondre un o més ous després de ser amada per Zeus metamorfosat en cigne, d'on van nàixer dos infants, Càstor i Pòl·lux (els Dioscurs), i dues xiquetes, Helena i Clitemnestra. La història de Leda ha estat un tema popular en totes les èpoques per la seua belle-

sa intrínseca, mancada de la duresa d'altres temes zoòfils; evidentment, el fet de tractar-se de Zeus afavorí la gran acceptació del tema. La sensibilitat de la gent no s'alterava davant una abraçada amorosa que en el món dels humans, en sentit estricte hauria estat considerada perversa i condemnada. Allò prohibit als humans es permet als déus, els quals es "disfressen" així per enganyar les esposes (Hera, en aquest cas) i viure tots els amors possibles.

Venus (Afrodita) és una de les dotze divinitats de l'Olimp. Al seu voltant es van originar diverses llegendes: Homer la fa filla de Zeus i de Dione; Hesíode afirma que va nàixer de l'escuma de la mar, on havien caigut els genitals d'Urà, castrat per Cronos. Venus és, sobretot, la deessa de l'amor i de la bellesa. Els autors antics han distingit diverses Afrodites-Venus; així, Plató contraposa l'Afrodita urànica, deessa de l'amor cast i pur, a

l'Afrodita pandèmica, protectora dels amors carnals.

La iconografia de Venus és immensa tant per la multiplicat d'obres com per la varietat dels motius reproduïts. Des de l'antiga Grècia fins al segle XX, aquesta divinitat ha inspirat artistes fins al punt de convertir-la en pretext per a la representació del nu femení ideal.

Fons: Hesíode, *Teogonia*, 180-206, Homer, *Il·lada*, V, 311-430, Lucreci, I, 1-43.



**Parella d'erotes**  
[Camafeu]  
S. xvii  
Sardònix  
10 x 8 x 1,5 mm  
Núm. inv.: UV/1569



**Eros**  
[Camafeu]  
S. xvii  
Sardònix  
9 x 6,8 x 1,5 mm  
Núm. inv.: UV/1568

En les diverses cosmogonies gregues, Eros –l'Amor– és un principi primigeni que permet engendrar el món a partir de la Terra i del Cel. N'hi ha un altre, fill d'Àfrodita, que fa una referència més directa a la passió amorosa. En l'art hel·lenístic i romà, els amors són infants, grassonets, que voletegen sense cap direcció i que imiten les actituds dels homes.

Fonts: Hesíode, *Teogonia*, 120. Ovidi, *Metamorfosis*, I, 452-480. Pausànies I 43,6. Plató, *El banquet*.





Venus, grifó i Eros  
[Camafeu]  
S. XVII  
Sardònix  
15 x 11 x 5 mm  
Núm. inv.: UV/1572



Eros llegint  
[Camafeu]  
S. XVII  
Sardònix  
9 x 7 x 1,5 mm  
Núm. inv.: UV/1574

Aquests temes arranquen de la tradició renaixentista, a través de la qual s'acosten al món iconogràfic del classicisme hel·lenístic i romà. Els temes dionisíacs hi són presents molt sovint. La pròpia forma desigual d'aquests camafeus ens indica que no es pretenia que foren vistos com a joies, sinó segurament formar part d'un objecte major d'orfebreria i joieria.

Eros davant d'un altar de foc  
[Camafeu]  
S. XVII  
Sardònix  
9,5 x 7 x 2 mm  
Núm. inv.: UV/1575



Afrodita ajudada  
[Entalla]  
S. I dC  
Prasi  
9 x 7 x 3 mm  
Núm. inv.: UV/1517





**Retrat femení**  
[Camafeu]  
S. xvii  
Sardònix  
11,5 x 8,5 x 2,5 mm  
Núm. inv.: UV/1576



**Retrat femení**  
[Camafeu]  
S. xvi  
Ònix de bandes  
20 x 13 x 4,5 mm  
Núm. inv.: UV/1556

Composicions que segueixen els esquemes dins de les tendències de l'escultura barroca que recullen els camafeus italians del segle xvii, amb un assumpte repetit, gairebé en sèrie, que es realitzaven no per al plaer del col·leccionista, sinó per encastar-les en joies majors com a element ornamental.



# VI. HUMANA FIGURA

## RETRATS



### Drusilla

[Camafeu]

Sardònix

S. I dC (camafeu), s. XVIII (anell)

22,5 x 16,2 x 7,4 mm

Núm. inv.: UV1551

Aquest tipus de retrats de la família imperial servien com a mitjà de propaganda política, que cal afegir a la que ja es duia a terme amb les monedes, dins del marc general de difusió de la idea imperial de la família Júlia Clàudia. El paral·lelisme dels retrats monetaris amb els de moltes entalles i camafeus és lògic si pensem que al llarg dels segles van ser els mateixos artistes els qui van treballar en aquests camps indistintament, com també en l'àmbit de la medallística.

Drusilla (16-38 dC) va ser la germana favorita de Claudi, filla de Germànic i Agripina Major. Tot i que va ser nomenada *panthea* (37 dC) pel seu germà Calígula, els seus retrats són més aviat escassos, i també té poca presència numismàtica atès l'irrellevant paper polític que va desplegar.

Sobre la vora de l'anell hi ha dues inscripcions gregues: cal entendre la primera d'aquestes com la manifestació del desig que l'anell "suavitze o tempere els patiments [les passions, els mals d'amor]", mentre que l'altra inscripció demana que el portador de la joia "no faça maldats".



**Atleta amb disc**

[Entalla]

S. I dC

Calcedònia-nicolo

19 x 15 x 4 mm

Núm. inv.: UV/1520



**Bust d'Esculapi**

[Entalla]

S. I aC ?

Calcedònia

27 x 22 x 3,5 mm

Núm. inv.: UV/1507

Esculapi (Asclepi), fill d'Apol·lo i de la princesa Coronis, prefereix l'amor d'un mortal, Isquis. Apol·lo, gelós, la mata i confia l'educació d'Esculapi al centaure Quiró, que el cuidà i el va instruir en l'art de la medicina. Fulminat per Júpiter, Apol·lo se'n va venjar matant els ciclops.

Fonts: Ovidi, *Metamorfosis*, II, 600-634; xv, 626-744.

Retrat masculí  
[Entalla]  
S. II dC ?  
Calcedònia  
17 mm. de diám. x 2 mm  
Núm. inv.: UV/1529



Retrat masculí  
[Entalla]  
S. I aC ?  
Calcedònia  
18 x 15,5 x 2,5 mm  
Núm. inv.: UV/1506





Retrat d'una dama  
[Camafeu]  
S. XVI  
Sardònix  
24 x 19 x 9 mm  
Núm. inv.: UV/1560



Retrat femení  
[Camafeu]  
Segona meitat del s. XVI  
Ònix de bandes  
11,5 x 8,5 x 3,5 mm  
Núm. inv.: UV/1561



### Titus Taci

[Camafeu]

S. XVI

Pasta de vidre blanca

1,6 mm de diám., x 3,25 mm

Núm. inv.: UV/1563



### Ròmul

[Camafeu]

S. XVI

Pasta de vidre blanca

16 mm de diám. x 3 mm

Núm. inv.: UV/1562

En el Renaixement, aquest tipus de retrats es va dur a terme amb una mestria extraordinària, de tal manera que resulta molt difícil distingir una peça antiga d'una d'aquesta època. És un costum col·locar l'effigie idealitzada de Ròmul, Titus Taci, Numa, Quirí i altres als anversos de les monedes. Segurament es van traure, ja en l'antiguitat i després en el Renaixement, còpies sobre pedra o pasta de vidre d'aquest tipus de representacions

monetàries, com ara aquesta bella parella de camafeus de pasta de vidre. Ròmul, fundador llegendari de la ciutat de Roma, fill del déu Mart i de la vestal Rea Sílvia, va ser designat pels déus rei de Roma. Abandonat en néixer, amb el seu germà Rem, a les aigües del Tíber, el pastor Fàustul els va trobar mentre els alletava una lloba. Ell mateix i la seua germana, Acca Larentia, els van criar. Ja adults, van sentir el desig de fundar una ciutat al

lloc on s'havien criat, el lloc que després serà Roma. Rem va desafiar la decisió dels déus i Ròmul, ultratjat, l'assassinà a l'instant. Ròmul va demostrar que era un comandant militar competent en les guerres contra les tribus circumdants, entre elles la dels sabins, als quals va raptar algunes de les seues filles per assegurar el creixement de la població romana (les "verges sabines"). Posteriorment es va signar la pau entre sabins i romans a

causa de la insistència d'aquestes dones, encapçalades per Hersília, esposa de Ròmul. Així, Ròmul i Titus Taci van regnar conjuntament fins que aquest darrer va ser assassinat traïdorament pels laurentins. Sobre la fi de Ròmul es narra que, de sobte, va ser envoltat d'un núvol i, entre trons i llampecs, va desaparèixer de la terra.

Fonts: Titus Livi, *Història de Roma*, I, 4-7; Ovidi, *Fastos*, II, 381-422. Plutarc, *Vida de Ròmul*.



Retrat masculí  
[Camafeu]  
Principi del. xvii  
Sardònix  
13,5 x 10 x 2,5 mm  
Núm. inv.: UV/1567



Cap masculí  
[Camafeu]  
Fins del s. xvii  
Sardònix  
13 x 10 x 4 mm  
Núm. inv.: UV/1584

Des del Renaixement comencen a recollir-se petites imatges en gravat que imitaven sobre paper els retrats comuns en pedres dures. Aquests, al seu torn, esdevenen motiu d'inspiració per a molts gravadors de camafeus.



**Bust de filòsof**  
[Camafeu]  
S. XVIII  
Sardònix  
19 x 13 x 10 mm  
Núm. inv.: UV/1586

Cap de filòsof representat a la manera de l'escultura grecoromana, amb toga sobre la túnica. Aquest tipus de retrats en relleu va ser ja molt utilitzat durant l'època antiga en la realització de camafeus, sobretot en el període hel·lenístic, en paral·lel al desenvolupament del verisme en escultura. Allò més probable és que el nostre camafeu siga una còpia neoclàssica de models antics més o menys transformats.





#### Retrat d'un negre

[Camafeu]

S. xvii - S. xvi

Sardònix

21 x 13-16 x 4 mm

Núm. inv.: UV/1585

El tema del retrat de negres és bastant comú en els camafeus, tant els hel·lenístics i romans com els manieristes i barrocs. S'hi pretén demostrar que la raça blanca no té l'exclusivitat de la bellesa i s'accentuen els signes racials externs: llavis carnosos, nas ample, elecció del color gris fosc de la pedra. Des del segle iv hi hagué un gran interès per la descripció de tipus diferents a les normes de la bellesa i la bondat seguint les teories sobre el caràcter d'Aristòtil. Els estudis fisiognomònics prossegueixen durant el Renaixement i són la base de les primeres idees evolucionistes.



#### Retrat papal

[Camafeu]

Cap a l'any 1821

Closca marina

(*Cassis madagascariensis*)

29 x 23 x 2 mm

Núm. inv.: UV/1587

Camafeu obtingut segurament a partir d'una medalla de les que anualment es feien els pontífexs. Sembla que es tracta del papa Pius VII. Aquest tipus d'emissions complien la comesa d'estendre i fer conèixer pel món cristià el rostre del pontífex. Els treballs en pedra dura o en closca, com aquest, ampliaven les possibilitats d'expansió de la imatge davant les demandes de particulars o entitats religioses.

La talla de camafeus sobre closca constitueix una activitat que començà a principi del segle xvi com a novetat, i que es va estendre durant el sis-cents, precisament coincidint amb la decadència de la tècnica del camafeu tradicional.





**Rafael Sanzio**

[Camafeu]

Primera meitat del s. XIX

Sardònix

35 x 28 x 4 mm

Núm. inv.: UV/1591

Retrat del pintor i arquitecte renaixentista Rafael Sanzio. La qualitat excel·lent de la banda blanca de l'àgata amb què s'ha treballat i la perícia de la manufactura proporcionen sensació escultòrica a aquest bell retrat, destacable si observem que el relleu sobresurt de la base només dos mil·límetres. Sota el muscle de primer pla es pot llegir la firma de l'artista: Vergé. Es tracta d'un dels moltíssims tallistes de pedres fines que va treballar a Roma en la primera meitat del segle XIX.



**Antonio Allegri**  
[Camafeu]  
Principi del s. XIX  
Sardònix  
36 x 27 x 1-3 mm  
Núm. inv.: UV/1588

Es tracta d'un retrat idealitzat d'Antonio Allegri, conegut com Il Corregio perquè havia nascut en aquesta localitat el 1489. Potser el punt de partida fou alguna medalla del segle XVI. Assoleix un aspecte clarament romàntic accentuat pel joc de les diferents intensitats de color de les capes de l'àgata. El cognom Cerbara correspon a una important nissaga romana de tallistes de pedres dures que treballava a Roma entre 1750 i 1850. La important obra d'aquest taller ens ha arribat a través de diferents col·leccions europees, com la de la Universitat de València.

# VII. CAMAFEUS PINTATS

Mari Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz



## ARISTÒTIL

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

S. xv, posterior a 1475.

Copiat per Giovanni Rinaldo Mennio, els títols són de mà de Bartolomeo Sanvito i les miniatures atribuïdes a Gaspar Romano da Padova.

233 f. (32 lín.) : vitel·la, il·l. ; 356 x 246 mm.

Enquadernació del segle xv restaurada el 1982, pell amb adorns daurats, sobre taula; faltat de passadors i amb cantells daurats.

Universitat de València, Biblioteca Històrica, Ms. 388. *Olim.* 828.





#### Descripció:

Ornamentació humanística: En el primer full del text (f. 6) una àmplia franja en què els elements ornamentals són amoretts, canelobres, trofeus, garlandes, etc., amb l'escut reial de Nàpols, tipus 12 (De Marinis) al marge inferior, dins d'una garlanda sostinguda per dos amoretts. En l'interior d'una gran inicial «O» apareix una miniatura, que es creu que és el retrat del traductor Leonardo Bruni D'Arezzo. Vint-i-cinc capitals historiades o d'adorn, en les quals apareixen repetits els lemes «Bien finir», «Sustinere», «Bien elir», «Remedar es furza», «Arboresser extremos».

En el títol d'inici de l'obra alternen les línies en or i blau. Els «incipit» i els «explicit» en tinta roja, reclams cada 10 fulls. Els folis 3, 4, 5, 209 i 223 en blanc.

#### Procedència:

Col·lecció del Cardenal d'Aragó; Biblioteca de Ferran d'Aragó; Biblioteca del Duc de Calàbria; «Llibreria de Sant Miquel dels Reis». Aquest còdex és una de las obres mestres del *quattrocento* italià que es conserven en les col·leccions espanyoles.

#### Bibliografia:

«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, grav. 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; grav. 27-29.

#### Exposicions:

*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 Nàpols d'Alfons el Magnànim al Duc de Calàbria, 1442-1550*, 28.



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



**M**axime 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 praeter eas  
 opera aliqua. Quorum uero fines  
 sunt. aliqui praeter actiones: in his  
 potiora sunt opera q; operationes. Sed cum multi sint actus. & ar-  
 tes. & scientiae: fit etiam ut multi sint fines. Nam medicinae qui-  
 dem sanitas: nauiculariae uero nauigium rei autem militaris uictoria.  
 Economicae diuitiae. Quaecunq; autem sunt huiusmodi sub una  
 aliqua uirtute quemadmodum ars frenorum faciendorum. &  
 aliae omnes quae ad structuram equorum pertinent sub equestri  
 consistunt. Ipsa uero equestris. & omnis bellica actio sub re mili-  
 tari. Eodemq; modo aliae sub aliis. In cunctis autem fines earum  
 quae magis principes sunt. omnibus inferioribus sunt anteponendi  
 nam illorum gratia istos persequimur. Nihil autem refert utrum  
 operationes ipsae fines sint actuum uel praeter ipsas aliud quiddam  
 quemadmodum in his quae appellantur scientiae. **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 resurgeret 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*

València, Biblioteca Universitària, Ms. 50. *Olim.* 847.

Nàpols. ca. 1480. Miniat al taller de Cola Rabicano.

90 f. (28 lín.) : vitel·la, il·l.; 325 x 224 mm.

Enquadernació del segle xv restaurada el 1971, tailet sobre taula, llaurat i amb daurats, restes de fermalls i amb cantells daurats.

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

### Descripció:

Orla renaixentista, miniada en or i colors, amb cinc medallons amb els busts de cinc emperadors (Neró, Vespasià, Germànic i Adrià, el cinquè no ha estat identificat), emblemes, corns de l'abundància, conill, amorets i l'escut dels sobirans de Nàpols. En el primer full, al·legoria de la Geometria bifront (amb rostre de dama i d'Euclides) sedent. Capitals en or i colors, orlades les que encapçalen els llibres; títols alternant línies en blau i or; notes en roig; figures geomètriques en roig i negre, buits deixats pel copista i reclams cada vuit fulls.

### Procedència:

Biblioteca de Ferran d'Aragó, Biblioteca del Duc de Calàbria, «Llibreria de Sant Miquel dels Reis».

El frontispici d'aquest còdex, miniat al taller de Cola Rabicano, està descrit en l'inventari 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».

### Bibliografia:

«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...*, p. 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, grav. 21.

### Exposicions:

*La biblioteca real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*, 22. *La biblioteca real de Nàpols d'Alfons el Magnànim al Duc de Calàbria, 1442-1550*, 13.









## TIT, LVI

*De Secundo Bello Punico: Libri X*

Florència, ca. 1480-1490. Còpia atribuïda a Piero Strozzi i miniatures a Gerardo di Giovanni di Miniato.

244 h. (32 lín.): vitel·la, il·l. ; 367 x 255 mm.

Enquadernació actual (1972), pell sobre taula, amb palmetes en daurat com a motiu ornamental.

Universitat de València,  
Biblioteca Històrica, Ms. 384. *Olim.* 763.

### Descripció:

En la volta del segon foli en caplletres daurades sobre fons blaus «In hoc ornatissimo codice continentur Titi Livii Patavini de Secundo Bello Punico. Libri X». Rodejat per dues orles, en l'exterior en què predomina el to daurat entre joies, apareixen dos preciosos camafeus i dues efgies imperials, la muntanya de diamant, la mata de mill i la seu ardent; als angles, en daurat sobre blau, la madeixa de seda, la perruca de dona i la corriola. En l'orla interior, decoració de *candelieri* i joies, rematades per la seu ardent emmarcada per un cercle format per perles sostingudes per dos àngels i un amoret a cada costat subjectant un fil de perles; a la part inferior, l'escut dels reis de Nàpols rodejat per una orla de perles, i un feix de fletxes a cada costat, rodejats per una cinta amb la llegenda «NO SON TALES AMORES». En el foli tercer, una orla rodeja el text, en el qual es mesclen les joies i la decoració de *candelieri*, a la part inferior l'escut dels monarques de Nàpols, als angles, medallons amb la perruca de dona i el feix de fletxes. A la capital miniada, un guerrer; capitals miniades i mitja orla al començament de cada llibre, en les quals es repeteixen els motius ornamentals de la mata de mill, la perruca de dona, la seu ardent, la muntanya de diamant, etc. Els *incipit* i *explicit* en capitals daurades. Reclams cada deu folis. Els folis 1 i 244 en blanc.

### Procedència:

Biblioteca d'Alfons, duc de Calàbria; Biblioteca del Duc de Calàbria; «Llibreria de Sant Miquel dels Reis».

Aquest còdex, entre els més rics i elegants realitzats per a la biblioteca d'Alfons, duc de Calàbria, és descrit en l'inventari de 1527 (BUV, ms. 947) (f. 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 li imprese aragonie e molti altri ornament; e all'altra fazata dello incontro è una image 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».

### Bibliografia:

«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, grav. 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...*, p. 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, grav. 9.

### Exposicions:

*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 d'Alfons el Magnànim al Duc de Calàbria 1442-1550*, 34.









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



TITILVII PATAVINI DE SECVNDO BELLO PVNICO LIBER PRIMVS INCIPIT



IN PARTE OPERIS MEMICET MIHI praefari quod in principio summe totius pro...

Odis etiam proce maioribus certa aut quibus Romanis indignatibus quod uideribus uicti ulro inferrent...







## TIT, LIVI

[Decades. IV. Italiano]

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

Florència, ca. 1475-1478. Còpia atribuïda a Antonio Sinibaldi i miniatures a Mariano del Buono.

356 f. (33 lín.) : vitel·la, il·l. ; 342 x 236 mm.

Enquadernació actual (1972), pell sobre taula, amb palmetes en daurat com a motiu ornamental.

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



### Descripció:

Bella orla composta per tres parts diferenciades: la central formada per un quadre en l'interior del qual es troba escrit en lletres majúscules, en or «In questo volmen si contiene la Qvarta Deca di Tito Livio Padovano historico nobilissimo de la Gverra Macedonica», sobre fons porpra; rodejant aquesta composició es troba una orla, sobre fons blau, formada per una decoració a candelieri a esquerra i dreta, interceptada per dos medallons amb els retrats de les emperadrius: «Cornelia» i «Giulia Augusta»; a la part inferior, dins d'una corona de lloer sostinguda per dos amoretts, un dels lemes de Ferran, el balcó àrab i la llegenda «Amor mincende et mi struggie»; a la part superior, coronant la composició, altres dos amoretts que sostenen dues garlandes de grans rojos que ixen de l'escut reial tipus 15 (De Marinis), i que sostenen la decoració a candelieri anteriorment citada, que descansa sobre el cap de dos amoretts: el de l'esquerra d'esquenes i el de la dreta de front; el tercer element d'aquesta composició és l'orla exterior, formada per una decoració de gelosia, interrompuda per set quadrats, quatre amb retrats femenins amb les llegendes «Domitia», «Faustina», «Sabina Adriana» i «Agrepina», i a la part inferior amb els

lemes de la mata de mill, llibre obert i muntanya de punta de diamants (f. 6v). En el full enfrontat, preciosa orla amb motius florals, a la part superior del qual es troba l'ermíni. I davall d'ell un filacteri amb la llegenda «Amor mntiende e struggie» [sic]; en els quatre angles, medallons amb cérvols; a la part dreta de l'orla dos camafeus i un personatge amb la llegenda «Mario Consulo»; en l'esquerra, en daurat, altres dos medallons amb dos caps masculins, un mirant cap a l'esquerra i un altre a la dreta, i un safir orlat per perles; la composició es tanca, per la part inferior, amb un paisatge en què es troba l'escut de Ferran sostingut per quatre amoretts, tenint a cada costat de l'escut un cervatell i un paó (f. 7r). Té deu inicials en or amb una decoració florentina de flors i punts, una al començament de cada una de les dècades; les altres capitals en blau; títols i epígrafs en roig. Estan en blancs els fulls 4 i 5; foliació antiga en tinta roja que comença en els fulls del frontispici, i moderna a llapis des del principi del manuscrit.

### Procedència:

Biblioteca de Ferran d'Aragó; Biblioteca del Duc de Calàbria; «Llibreria de Sant Miquel dels Reis». ("Lit. B. Plu. 2 n. 18".)

Hagué de ser una obra meravellosa, perquè a les seues precioses miniatures, atribuïdes a Mariano del Buono (Garzelli, p.193), caldria afegir-hi una magnífica enquadernació que per desgràcia no es conserva, i segons es descriu en l'inventari de Ferrata de 1527 era en vellut llaurat en tres colors –blanc, rosa i verd– amb tres tancaments i quatre escuts en plata niellada i daurada, i cintes de brocat.





Aquest còdex és un dels cinc manuscrits de Livi que es conserven a la Biblioteca Universitària de València, dels quals tres estan en italià i dos en llatí; i està descrit en l'inventari de Ferrara de 1527 (BUV, ms. 947) de la següent manera (f. 123v-124r): «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 azzuro e altri colorii. La prima fazata è tutta miniata de una tavola, in mezo cornigiata, de dentro a campo morello con maiscule 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 un friso a torno con imagini e arme reali aragonie. Comenza: *La inenarrabile providentia de collui il quale de nulla creato tutte le cose*, e in fine dell'opera: *Gli decemviri comandorno supplicatione in due giorni per cagione de sanitate in tutte le corte eintrate 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».

#### Bibliografia:

«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, grav. 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... p. 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.

#### Exposicions:

*The Painted Page*, 49. *La biblioteca reial de Nàpols d'Alfons el Magnànim al Duc de Calàbria 1442-1550*, 19.





*Biblioteca de los Reyes*



AMOR MITE FI EST R V GE

INCOMINCIA LA QVARTA PECA DI TITOLIO  
VIO PADOVANO DI LATINO DA ALTRI FACTA  
VOLGARE & TRACTA DELLA SVERRA MAC  
DONICA: PROEMIO DEL VOLGARIZATORE

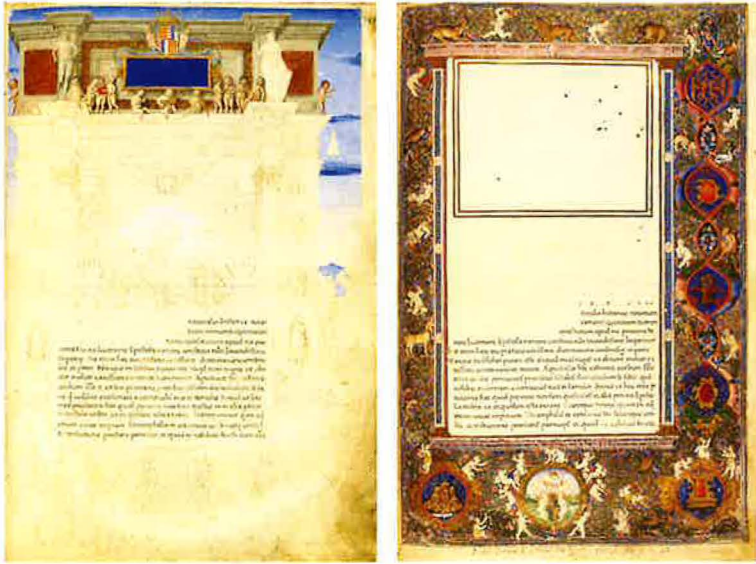


A INEFFABILE PROVIDEN  
tia di colui il quale di nulla cre  
cette le cose di terra compiute  
el primo huomo: & in lui spire  
entia: e uenire editato di libera  
arbitrio & di ragione: Dopo al  
quale, nessuno nacque se non  
di lui: Ne fu anima presa da al  
chuno se non da colui che al pri

mo huomo donata lauea, il quale conferuto amore crea  
doli tutti: nequali gravati corpi lenfondette. Adunque da  
uno ehoie fatto principio senza aiebuna diuisione o di na  
me fu nel suo cominciamento labundana natura ehoie gen  
tile et ehoie libero produendo luno come laltro. Ma il na  
turale ingegno et larite lanatura imitante & lopere ter  
tuose colladimostatua scientia poi uenuta ineritamente  
in due diuisione luntica progenie diuidendola ghualto,  
et gli indutrosi et attiti dagli altri al residuo sopponendo  
quali si fusino neprani secoli tanto agli excellenti quanto  
a ipai humili nomi donati credo che appena conosere si  
possa per li presenti. Ma iloro effetti considerati assai accon  
ciamente nel presente tempo con loro Signori & Principi  
& ghialtri seruidori & suggesti se possono credere che rasion  
Aduegna che poi il mondo in quantita dhuomini molto  
magiori aduerendosi, non erae possibile che tutti ipri  
cipi fusino valorosi restando i toruinenti luoghi diue  
si a titolo & honore della signoria, essendo conghialti insie  
me aquella subditio nelui si chiamarono adistractione de  
ghialtri min... aquali per nome rimano plebei ouero igno







## PLINI EL VELL

*Historia Naturalis*

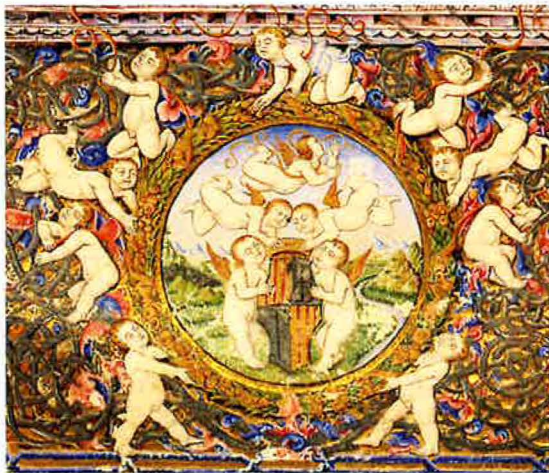
Nàpols, entre 1470-1480 i 1494-1495. Miniat per Cristoforo Majorana i Joan Todeschino.

64 f. (41 lín.) : vitel·la, il·l. ; 423 x 278 mm.

Enquadernació del segle xv restaurada el 1972, pell sobre taula, conserva part de l'antiga enquadernació renaixentista amb ferros en sec en la qual es combinen els *candelieri* amb els medallons.

Universitat de València,

Biblioteca Universitaria, Ms. 691. *Olim.* 787.



### Descripció:

Ornamentació humanística: orla en or i colors, adornada amb motius florals entrelaçats, amoretts, animals –un lleó, un tigre, un ós, dos gossos, una cabra, diversos ànecs, un titot i dos mones–, i els emblemes de la muntanya de diamants, la seu ardent, la teranyina, el feix de fletxes amb el lema "NO SON TALES AMORES", la cabellera de dona i les cordes; a la part inferior, al centre, l'escut d'Alfons, duc de Calàbria, sostingut per amoretts. Està en blanc l'espai per a la composició pictòrica i per a la capital minuada (f. 1r). L'altre motiu ornamental és una orla arquitectònica (f. 3r) composta per un arc de triomf, del qual únicament està il·luminat l'àtic, coronat per l'escut reial de Nàpols sostingut per dues sirenes, i asseguts a la cornisa uns amoretts cantant i tocant diversos instruments musicals; a les pilastres dues figures; la resta de la decoració està dibuixada i sense miniar; dins de l'arc es pot apreciar Pegàs i les nou Muses; a la part interior una escena en què es representa Ferran i la seua cort. S'ha deixat espai per a les inicials i els títols dels diversos llibres; les notes marginals en roig i negre. Els folis 17 i 26v en blanc. És un exemplar incomplet i mutilat; entre els folis 8 i 9, 12 i 13, 15 i 16 pot veure's que s'han tallat alguns fulls.

### Procedència:

Biblioteca d'Alfons, duc de Calàbria (fol. 1) i Biblioteca de Ferran d'Aragó (fol. 3). Biblioteca del Duc de Calàbria, «Llibreria de Sant Miquel dels Reis».

Aquest còdex va cridar l'atenció del viatger francès Tiran; ja que comenta el 1842, arran de la visita que fa als arxius i biblioteques de València, que la miniatura inacabada deixa veure la puresa del dibuix i permet de fer-se una idea del procés emprat per a la seua realització.

El primer frontispici, atribuït per J. G. Alexander a Cola Rapicano, presenta, segons G. Toscano, caràcters més típics de l'estil de Cristoforo Majorana, encara actiu al taller de Cola Rapicano. Aquesta obra està pròxima a la sèrie de còdexs realitzats per Majorana en la dècada dels vuitanta per a Alfons, duc de Calàbria.

El segon frontispici va ser executat probablement per a Ferran d'Aragó, identificat per De Marinis amb el personatge assegut al tron al peu de la pàgina i rodejat pels membres de la seua cort. Aquest frontispici, considerat per De Marinis com el "document més interessant" de la Biblioteca Reial de Nàpols, va ser atribuït a Joan Todeschino per Ruyschaert i Alexander. Aquest últim va notar en l'obra traços napolitans en un context venetopadovà. Posteriorment A. De la Mare va assenyalar la forta semblança amb el Mestre del Plini de Londres.





Davall de la cornisa, el treball de l'artista es limita al dibuix; malgrat això, l'alta qualitat d'execució i l'autonomia expressiva del dibuix ens porten a la ment les paraules de Summonte "sulla somma pazienza del pingere" i sobre el seu dibuix "Fermo e vigilante".

Recentment, Alexander ha proposat considerar la mort de Ferran el 1494, seguida per la invasió de Carles VIII de França, com la causa de la interrupció d'aquest frontispici.

Està descrit en l'inventari de 1527 (BUV ms. 947) (f. 110v) de la següent 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 azzuro, 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 pezi. Signato: Plinio 1<sup>o</sup>. Notato allo imballaturo a foglio 67, partita [...]».

#### Bibliografia:

«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, grav. 706-708; Alcina, *Historia de la Biblioteca de Alfonso V en Nápoles*, 154; De Marinis, *Biblioteca Napoletana*, t. II, p. 129-130, 326. lám. 193-194; Alexander, *Notes on some Veneto-Paduan...*, p. 20, n. 36; Ruysschaert, «Minaturistes "Romains" à Naples», *Supplemento*. t. I, p. 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, taules, 2, 11; Cherchi-De Robertis, *Un inventario...*, p. 217-218, n. 165; G. Toscano, *La libreria des rois d'Aragona à Naples*, p. 280, grav. 6; G. Toscano, «Matteo Felice...» p. 109, grav. 39; Alexander, «Illuminators and their Methods of work». p. 209-211. D'Urso, «Los miniaturistas de Corte en la segunda mitad del siglo xv. 6) Joan Todeschino «[Mestre del Plini de Londres?]», *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*. p. 467 i 468.

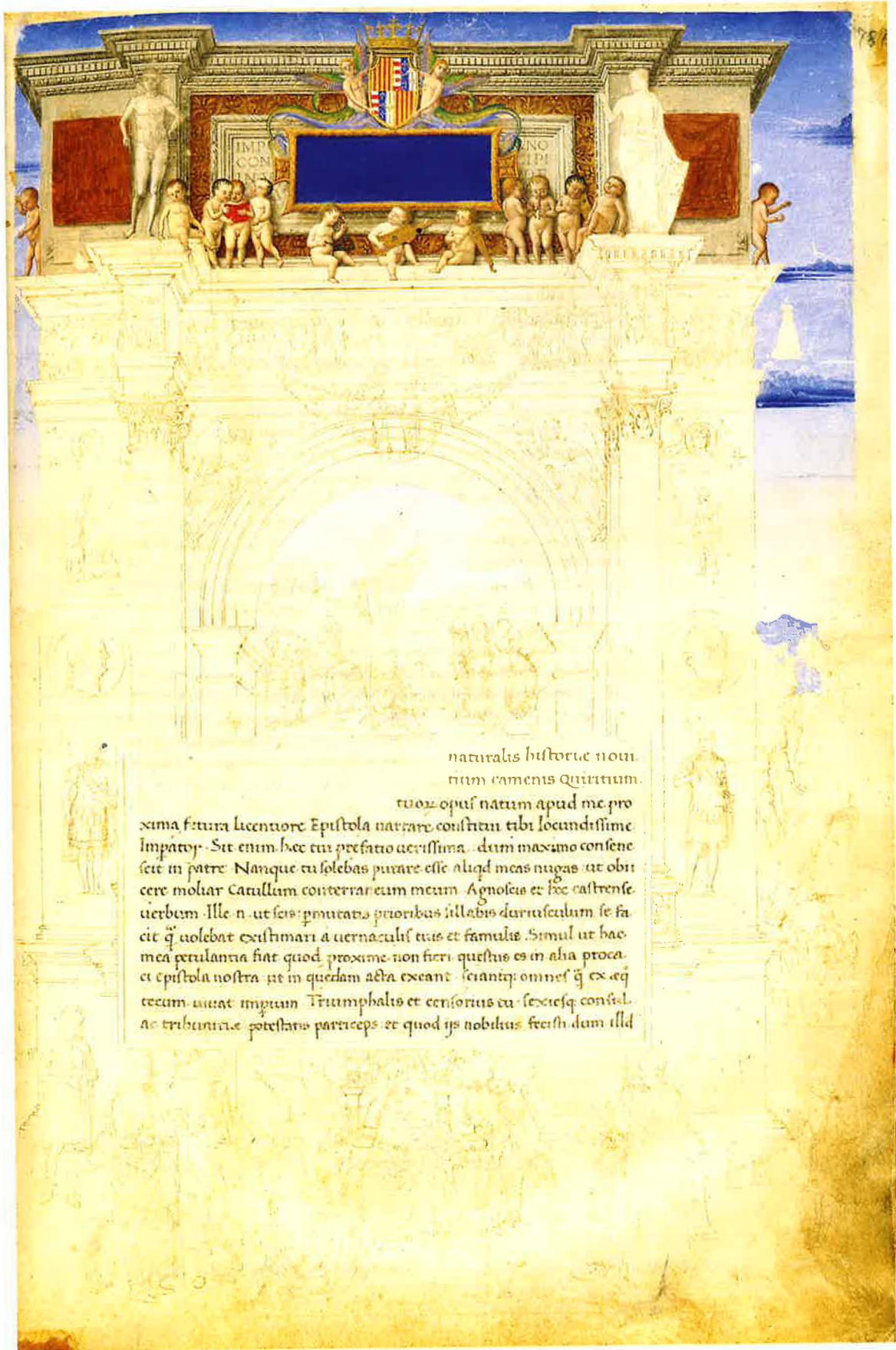
#### Exposicions:

*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 Nàpols d'Alfons el Magnànim al Duc de Calàbria, 1442-1550*, 38.



Origo gemmarum. De polycratis tyranni gemma. De pyr  
 thi 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 aurores 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 gemmata. Calchosmaragdos. De Berillis.  
 Genera eorum. xii. Vita eorum. ix. De opialis. Genera eorum. vii.  
 uita eorum et expimenta. De Sardoniis. De Onice. Genera eius.  
 De Carbunculis. Genera eorum. uita eorum et expimenta. xii. An  
 thacis. Sandastros siue rancis. siue Santicis. Sandarestis. Ly  
 thenis. Genera eius. iiii. 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. Parantichis. Haprodites. Elephanton siue Antros. siue pe  
 deros. Hiacynthus. Genera eius. vii. De chrisoloto. De trisselectro.  
 L. cucethmos. Genera eius. iiii. Melytyrsi xynthi. Pederos siue Age





naturalis historie nou  
rum camenis Quiritium  
tuoz opus natum apud me pro  
xima futura licentiore Epistola narrare constitui tibi locundissime  
Impator. Sit enim hec tui prefatio acerrima dum maximo consene  
scit in patre. Nanque tu solebas putare esse aliqd meas nugas ut obi  
cere moliar Catullum conterraneum meum. Agnoscis et hoc castrense  
uerbum. Ille n. ut scis: pmutatis prioribus sillabis dariusculum se fa  
cit q̄ uolebat exultimari a uernaculis tuis et famulis. Simul ut hac  
mea petulantia fiat quod proxime non fieri questus es in alia proca  
ci epistola nostra ut in quedam acta exeant sciantiq: omnes q̄ ex aq̄  
tecum uiuat impium Triumphalis et censorius tu sedesq: consil  
ac tribunitia potestatis particeps et quod is nobilis fecisti dum illd



## QUINTILIÀ

*De institutione oratoria*

Nàpols?, 1482. Copiat per Giovanni Rinaldi Mennio i miniat pel Mestre del Plini de Londres (Joan Todeschino?).

320 f. (31 lín.) : vitel·la, il·l. ; 369 x 252 mm.

Enquadernació, segle xx (1980), pell sobre taula, amb adorns daurats.

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

### Descripció:

Portada amb orla (f. 2), en la qual s'inclou, a la part superior, un medalló amb el nom de l'autor i títol de l'obra, a un costat i a l'altre es troben joies, perles i camafeus; en altres medallons, rodejats d'una miniatura d'or, podem veure cérvols i lleons. L'escut reial es troba a la part inferior, subjectat per tritons i nereides; capitals que encapçalen els llibres miniades en or i colors amb temes mitològics amb orletes; les altres capitals són de menor grandària. Falta la primera capital per haver estat tallada abans de 1876.

Foli 319: «Illustrissimo et reverendissimo Ioanni Presbitero Cardinali de Aragonia. Ioannes Rainaldus Mennius Milesimo Quadragesimo octuagesimo secundo quod bene vortat excrpsit».

### Procedència:

Col·lecció del Cardenal d'Aragó; Biblioteca de Ferran d'Aragó; va pertànyer a les Infantes; Biblioteca del Duc de Calàbria; «Llibreria de Sant Miquel dels Reis».

Aquest còdex, realitzat el 1482 per al cardenal Joan d'Aragó, va passar a la seua mort a la col·lecció reial, seguint després la mateixa ruta que la resta dels manuscrits, és a dir, de Ferrara a València.

La sumptuosa decoració del frontispici va ser considerada obra de Gaspare da Padova, el mateix que l'Ovidi de París, fins que L. Armstrong els va incloure en la producció del Mestre del Plini de Londres, identificat unes vegades amb Gaspare, altres amb Jacometto Veneziano. El Quintilià, que L. Armstrong havia considerat com a obra d'un seguidor septentrional de l'artista, ha estat directament atribuït al Mestre del Plini de Londres per A. De La Mare.

Els camafeus *all'antica*, les perles, de dos en dos, unides a pedres precioses engranades, tritons i nereides inspirats en Mantegna, van acompanyades per medallons a l'estil de Ferrara, amb animals sobre un fons de paisatge. No obstant això, les figures allargades i, sobretot, el sabor de les referències clàssiques, fruit d'una assimilació dels models clàssics, són el signe inequívoc del Mestre del Plini de Londres.

D'un altre costat, segons Teresa D'Urso, d'aquests trets es poden comparar amb la producció de Joan Todeschino a partir dels perfils dels camafeus: els masculins barbuts, com el rei David en el frontispici de les Hores de la Sainte-Chapelle, atribuïdes a Todeschino por F. Avril, i els femenins pentinats *all'antica* amb molta delicadesa i semblants als camafeus de l'Horaci de Berlín.



MAR  
CI FABII QV  
INTILIANI DE  
INSTITVTIONE  
ORATORIVM  
LIBER  
PRIMVS IN  
CIPIT

ad autem oratoriam pertinere. an si fuerit fortitudine temperantia ceterisque similibus meis quietem qua a deo ut vixulla possit causa reperiri. per vnginti annos ecclisic ex hinc adat. eaq. omnia inueniendic diendis iuuenibus impleandis dubitabitur ubi eniq. uisum panderam. cum a me q. stulanti ubi partes oratoris esse precipiam familiariter postvto a pssilene colligit. quem admodum Larentis ut aliquid de quoq. opulata. ut uidem sapientes atq. ratione dicendi compocidit. deinde se studium atq. uertia facerem. diuisum equide res uidebatur. Nam ut primum lingu. relictus. quod aucto sita. inq. eloquenti. e. bonus malouit. q. res utriusq. lingu. e. cla habentur. reliquerunt. Ea uero delecta. rissimos non ignoraba. uelut. et. e. fuit. inde. quidem. conten. multa. que. ad. hoc. opus. ad. formandos. animos. statuenta. sq. u. p. t. u. e. r. e. n. t. diligenti. sime. scripta. posteris. reliquisse. Sed. qua. ego. ex. causa. faciliore. mila. ueniam. in. ce. de. p. r. e. c. a. t. i. o. n. i. s. a. r. b. i. t. a. r. i. b. u. s. f. o. r. e. 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. o. p. i. n. i. o. n. e. s. p. r. i. o. r. u. m. e. t. q. s. 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. 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. n. b. u. s. i. n. i. u. n. g. e. r. e. L. a. b. o. r. e. m. n. o. n. m. i. n. i. s. t. e. i. u. d. e. r. e. n. t. u. r. Q. u. a. m. u. i. s. a. u. t. e. m. n. o. n. t. a. m. m. e. u. n. c. e. r. e. t. p. r. e. s. t. a. n. d. i. q. u. o. d. e. x. a. g. e. b. a. t. u. r. f. i. d. u. t. a. q. u. e. n. e. g. a. n. d. i. u. e. r. e. c. a. n. d. i. L. a. t. i. u. s. s. e. t. a. m. e. n. a. p. e. r. i. e. n. t. e. m. a. t. t. e. r. i. a. p. l. u. s. q. i. m. p. o. n. e. b. a. t. u. r. o. u. e. r. i. s. i. s. p. o. n. t. e. s. a. s. c. e. p. i. s. u. m. u. l. u. t. p. l. e. n. o. r. i. o. b. s. e. q. u. o. d. e. n. e. r. e. r. e. a. m. a. n. t. i. s. h. o. s. m. e. i. s. i. m. a. l. n. e. u. i. l. g. a. r. e. m. i. n. a. m. i. n. g. r. e. s. s. u. s. a. l. i. e. n. i. s. d. e. n. u. m. u. e. l. l. a. g. u. s. i. n. s. i. s. t. e. r. e. m. N. a. m. c. e. t. e. r. i. s. 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. u. a. s. u. n. t. e. x. o. r. s. i. q. u. a. s. i. p. e. f. f. e. c. i. s. o. m. n. i. a. l. i. o. g. e. n. e. r. e. d. e. c. 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. u. e. c. o. n. t. e. n. n. e. n. t. e. s. t. a. n. q. p. a. t. r. i. a.

de la libreria de s. Miguel de la ciudad.







Com més pròximes, no obstant la diferència d'escala, es poden confrontar les dues figuretes clàssiques en els camafeus del peu de pàgina amb les dues cariàtides de la cornisa del Plini de València, dibuixades amb la mateixa atenció seguint els models clàssics. Les àmplies incrustacions de joieria, el colorit brillant dels fons i grisalles amb les nereides i tritons, són indicatius del nivell artístic d'aquest mestre. A propòsit de les orles amb *candelieri* que acompanyen les inicials dels llibres del Quintillà, és possible comparar-les amb les posteriors del Llibre d'Hores de Frederic d'Aragó, en les quals es veu amb freqüència la mateixa combinació de motius antics que contrasten amb el fons difuminat.

#### Bibliografia:

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; Ruysschaert, «Minaturistes "Romains" à Naples», *Supplemento I*, p. 267;

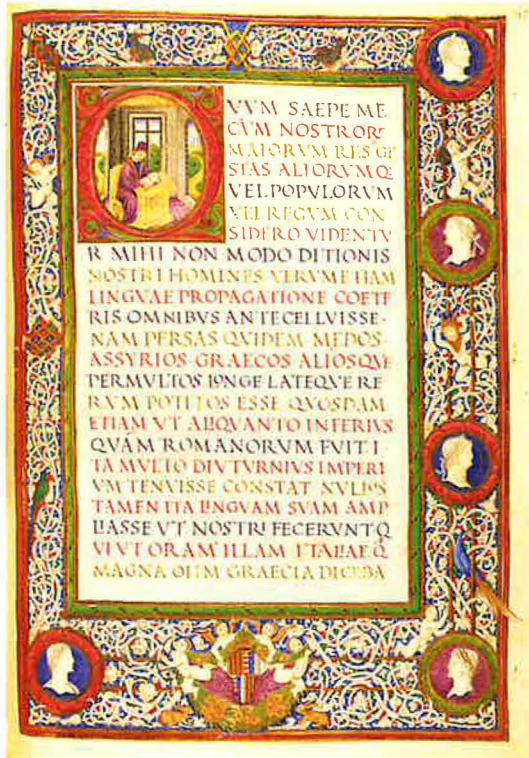


Mariani Canova, *La miniatura veneta...*, p. 66 e 165, Alexander, *Notes on some Veneto-Paduan...*, p. 18; Putaturo Murano, *Miniature napoletane del Rinascimento*, p. 15, 35, 36; Putaturo Murano, *Ipotesi per Gaspare...*, cit., p. 100; Gómez, Pilar, «Códices miniados», p. 139; De la Mare, «The Florentine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

#### Exposicions:

*La biblioteca real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*, 36. *La biblioteca reial de Nàpols d'Alfons el Magnànim al Duc de Calàbria, 1442-1550*, 27.





## VALLA, LORENZO

*Liber Elegiarum*

Nàpols, 1473, copiat per Ippolito Lunense i miniat per Cola Rabicano.

369 f. (1 i 2 col., 24 lín.) : vitel·la, il·l. ; 335 x 238 mm.

Enquadernació del segle XV restaurada el 1976, pell sobre taula llaurada en sec, orles renaixentistes i puntets daurats.

Universitat de València, Biblioteca Històrica, Ms. 408.

### Descripció:

El manuscrit comença amb la taula (f. 1-26); en l'anvers del foli 42 el títol del primer llibre, el foli 43 en blanc i en el 44v una mitja-canya amb la dedicatòria a Giovanni Tortellio; en el 45r orla miniada amb cinc medallons amb els emperadors romans; les notes marginals, en majúscules, alternen en blau i roig, així com el començament de cada llibre. Registres cada vuit talls.

Esporgat per la Inquisició, segons figura en el foli 367v, el 13 de setembre de 1613; suposem que els talls i els papers superposats en els folis 340v i 341v són deguts a la mencionada esporgació.

### Procedència:

Biblioteca de Ferran d'Aragó; Biblioteca del Duc de Calàbria; «Llibreria de Sant Miquel dels Reis».

El 6 d'abril de 1473, Ippolito Lunense va rebre un pagament "per lo scrivere de xxxiii quinterns de forma bolunyessa que ha scritto de lletra antiqa d'Alegancies de misser Lorenzo Valle"; i el 30 d'octubre del mateix any, Cola Rapicano en rep un altre per a miniar el frontispici amb l'escut de Ferran d'una obra "intitulat les allegancies per misser Lorenzo, per vi letres grans ab codets ystoriades, per CCCCLXX metres ystoriades de xiques dor et atzur". Les dues cèdules de la Tresoreria Reial es refereixen, segons G. Toscano, segurament al còdex exposat.

Aquest còdex està descrit en l'inventari de 1527, (BUV ms, 947) (f. 84r), de la següent 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 succensus*, 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.»

### Bibliografia:

«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, grav. 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., p. 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. grav. 11.

**Exposicions:**

*Manuscrits del Duc de Calàbria*, p. 46, 47, 70, 71. *La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa*, 16. *La biblioteca real de Nàpols d'Alfons el Magnànim al Duc de Calàbria*, 1442-1550, 10.





# VIII. IMPRESOS

**Mari Cruz Cabeza Sánchez-Albornoz**

Universitat de València. Biblioteca Històrica

**Ascensión Lluch**

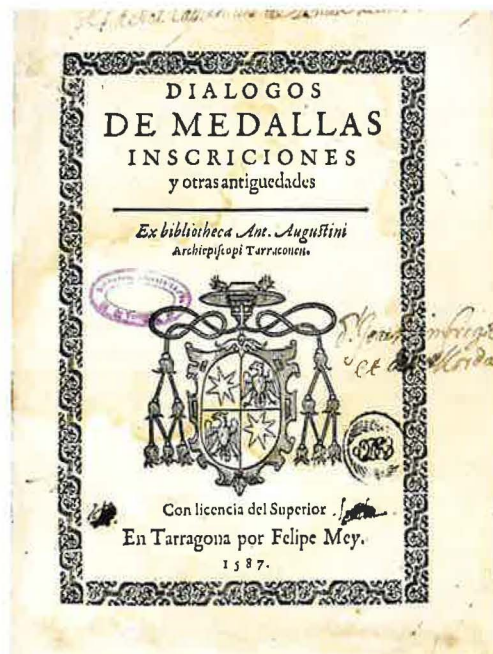
Universitat de València. Arxiu Universitari

**Carmen Rodrigo Zarzosa**

Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles,  
València. Biblioteca

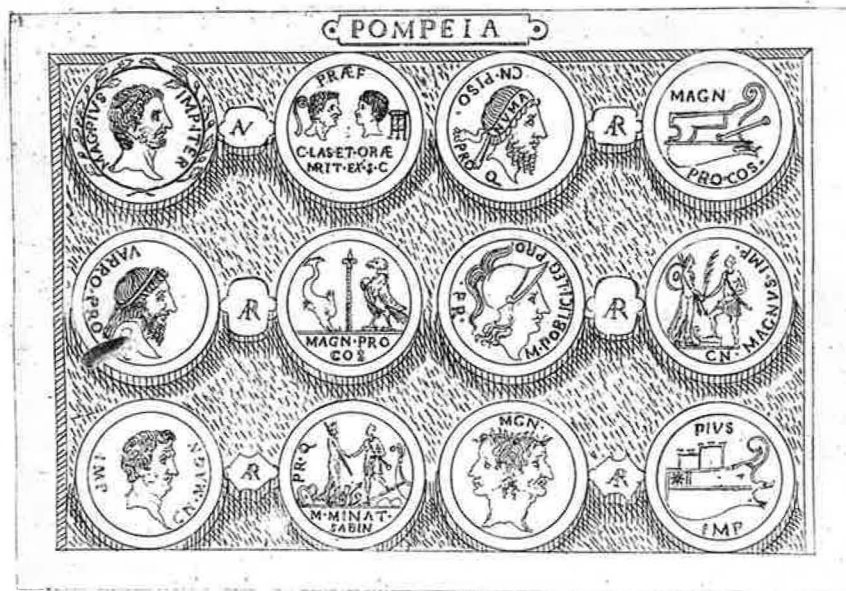
**María Pía Catalá**

Ajuntament de València. Biblioteca Serrano Morales



Antoni Agustí,  
*Dialogos de medallas, inscripciones y otras antiguedades / ex bibliotheca Ant. Augustini Archiepiscopi Tarraconen.* Tarragona: por Felipe Mey, 1587  
Universitat de València,  
Biblioteca Històrica. 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 Antonii Augustini Ep. Ilerdensis.* - Romae : impensis haeredum Francisci Tramezini : apud Iosephum de Angelis, 1577

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

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

El lloc i l'impressor consten en el colofó. Portada gravada arquitectònica.

Enq. pergamí.

L'obra es compon de les parts següents: Dedicatòria al cardenal Alessandro Farnese; *Prefatio in Numismata ad lectorem*; «Motu proprio» de Gregori XIII, ... «dat. Roma apud Sanctum Petrum Id. Iulii anno Quinto»; el text: *Familiae Romanae quae in antiquis numismatibus reperiuntur*; una addenda que conté: *Numismata omissa*; Ex libro familiis romanorum. Antonii Augustini Ep. Ilerdensis; *Scriptorum*; i els índexs: *Index, quorum loca in hoc libro citantur, emendantur, vel suppleantur*; *Index nominum et rerum quae in hoc libro continentur*, i per acabar: *Regestum* i colofó.

En aquesta edició hi ha diversos errors en la paginació, a més de la repetició de les pàgines 293 a 296.

Universitat de València. Biblioteca Universitària, Z-5/207

### Edicions:

Ed. d'Anvers : per Plantin, 1598, en 4º, conté únicament les 151 làmines dissenyades per Theodorus Gallaeus.

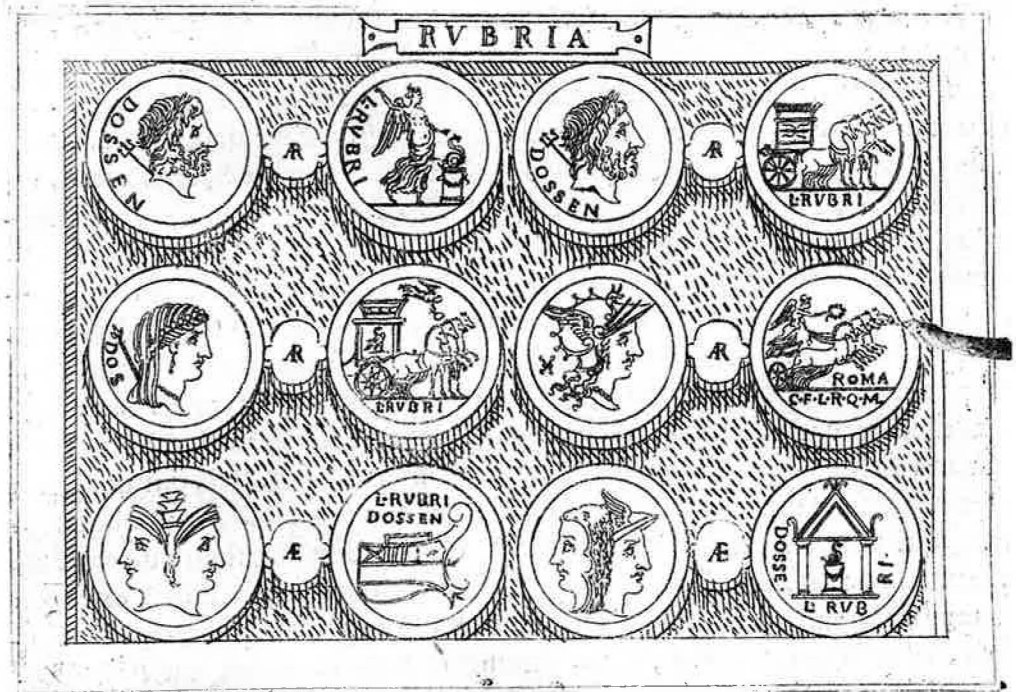
Charles Patin va fer una edició d'aquesta obra, corregida i augmentada, París, 1663, en Fol.

Abraham Gorlaeus i Jean-Foi Vaillant van continuar les investigacions d'Orsini sobre les famílies romanes, i les van publicar amb el títol: *Nummi antiqui familiarum Romanarum, perpetuis interpretationibus illustrati*. Amsterdam, 1703, en 2 parts, en Fol. En aquesta obra hi ha diverses medalles sospitoses i l'edició està, d'altra banda, desfigurada per una gran quantitat de faltes.

### Referències bibliogràfiques:

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

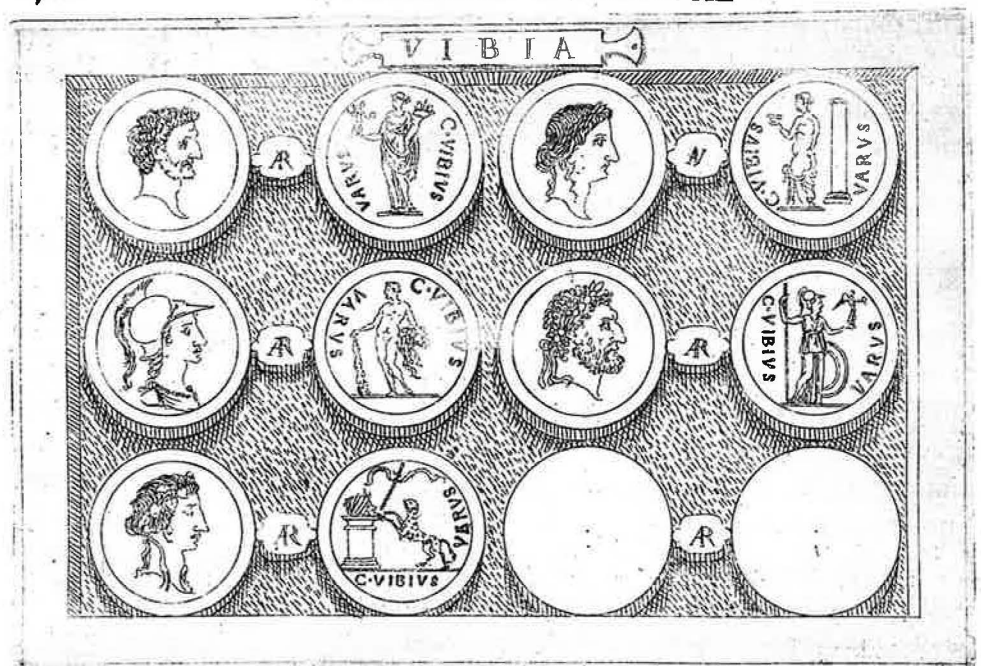
Familiae Romanae...  
Rubria

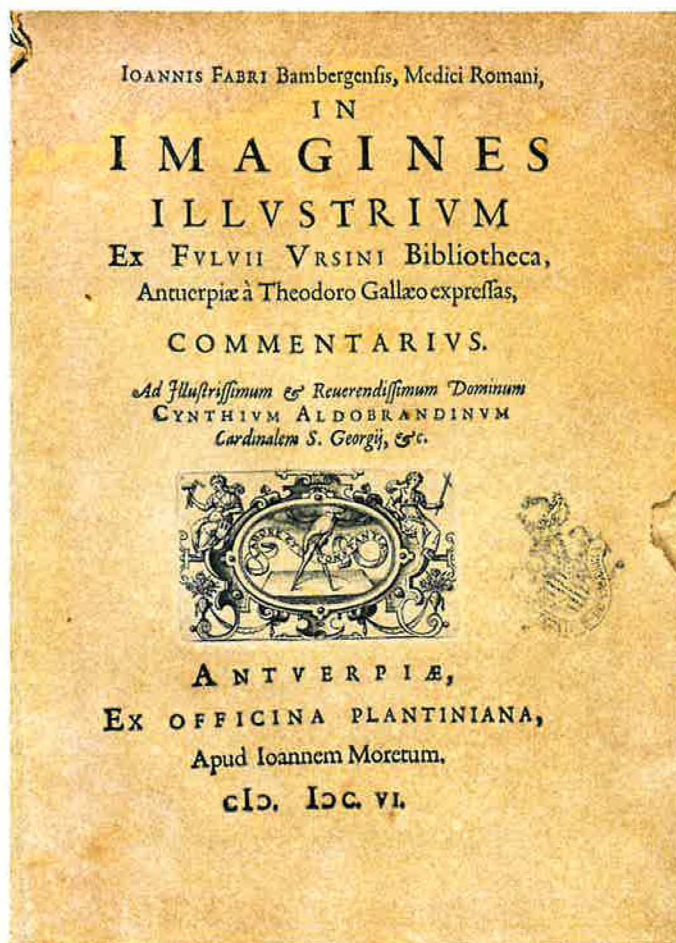


276

FAMILIAE ROMANAE

Familiae Romanae...  
Vibia





## ORSINI, Fulvio

*Illustrium imagines ex antiquis marmoribus, nomismatibus, et gemmis expressæ quæ exstant Romæ, maior pars apud Fulvium Vrsinum... / Theodorus Gallæus delin-  
eabat Romæ ex archetypis incidebat Antuerpiæ MDXCIIIX. – Editio altera aliquot imaginibus et I. Fabri ad singulas commentario auctior atque illustrior. –  
Antuerpiæ: ex officina Plantiniana, 1606.*

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

La dada de l'ed. davant del nom del grav. – Marca tip. en la 2a port. i al final del t. 2. – La 1a port. grav. – Grav. calc. – Sign.: A4, B2, [ ]2, \*4, A-M4 (l'últ. en bl.)

Port. dels comentaris: Ioannis Fabri... in Imagines Illustrium ex Fulvii Vrsini bibliotheca, Antuerpiæ à Theodoro Gallæo expressas Commentarius... – Antuerpiæ : ex officina Plantiniana : apud Ioannem Moretum, 1606.

El comentari de Faber enq. en primer terme.

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

Procedeix del llegat de «Giner de Perellós, marquès de Dos Aguas».

Enq. perg.-

Universitat de València. Biblioteca Universitària. Y-23/41

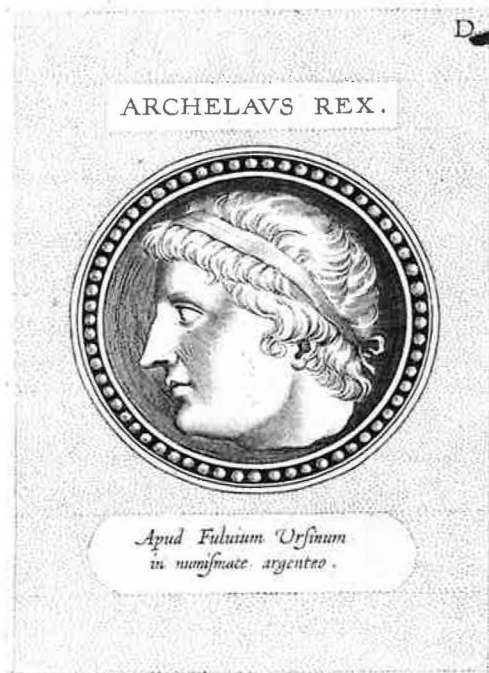
L'obra es compon de: Dedicatòria del comentari al cardenal de San Giorgio, Cynthio Aldobrandino; carta adreçada al lector; comentari de Jean Faber de Bamber sobre les imatges de personatges il·lustres procedents de la Bibliotheca de Fulvio Orsino; *Index illustrivm per classes digestus.*; i l'aprovació datada el 16 de febrer de 1605. I per fi, l'apèndix amb 17 làmines, «numerades» alfabèticament de la A a la R.

### Edicions:

La 1a ed. de 1569 és citada normalment amb el nom d'Achille Statius (Estaço), dedicada al cardenal Granvelle. La major part de les làmines recollides en aquesta edició apareixen novament en la de 1570, però les afegides són d'un burí de qualitat bastant inferior.

Aquesta 2a ed., rara; amb el text imprès a Venècia, va ser publicada a Roma per Antonio Lafreri, el qual havia fet, l'any anterior, una edició menys completa, menys crítica i sense text, però amb millor gravat al burí, el qual, per la fermesa del traç, recorda l'estil de les estampes de Marc-Antoine Raimondi.





## Referències bibliogràfiques:

*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, ps. 921-922.

L'autor:

Fulvio Orsini,<sup>1</sup> fill natural d'un comanador de Malta de la il·lustre família dels Orsini, va néixer a Roma l'11 de desembre de 1529. Son pare començà la seua educació, però per les desavinences amb l'amant, els va abandonar, i Fulvio hagué de superar tots els obstacles sorgits com a conseqüència de la pobresa en què va quedar sumida sa mare per arribar a ser un gran erudit i filòleg. Als sis anys va ser admès entre els clergues de Sant Joan del Laterà, i el protegí el canonge Gentilio Delfini, home apassionat per les antiguitats, el qual li va proporcionar professors perquè aprenguera grec i llatí: ell es va encarregar personalment d'ensenyar-li els fonaments de l'arqueologia; va sobrepassar la saviesa de tots els seus mestres. Delfini el va destinar a l'estat eclesiàstic i més tard li va passar la seua canongia.

La reputació de Fulvio Orsini creixia dia a dia de tal manera que el cardenal Farnese el va nomenar el seu bibliotecari, i fou sol·licitat per tots els savis i homes de lletres que destacaven aleshores a Roma. Entre els seus amics cal destacar Pablo Manuzio, Faërne, Latino-Latini i Antoni Agustí. La fama va fer que es fixara en ell el mateix rei de Polònia, el qual va intentar el 1578 atraure'ls als seus estats, però Fulvio no va voler separar-se de sa mare i es va quedar a Roma.

Per poder dedicar més temps a l'estudi, no acceptà ser més que sotsdiaca, i es féu dispensar de la celebració de la missa i l'assistència al cor; no obstant això, va conservar els seus diversos beneficis. El papa Gregori XIII li assignà, a més, una pensió de 200 ducats de les rendes del bisbat d'Aversa.

Orsini emprà la seua fortuna en l'adquisició de quadres, bronzes, medalles, etc., amb els quals aconseguí formar una esplèndida col·lecció que va llegar al cardenal Odoardo Farnese, nét del seu protector. Va donar els seus manuscrits a la biblioteca del Vaticà, i deixà diversos llegats a les diferents persones que l'havien ajudat.

Va morir el 18 de maig de 1600 i el van soterrar a la capella de Santa Magdalena, que ell havia fet construir prop de Sant Joan del Laterà.

Tingué alguns detractors, com ara Thomasius i Casaubon, els quals el van acusar d'haver-se apropiat sense escrúpols de les investigacions d'alguns filòlegs contemporanis.

<sup>1</sup> En alguns repertoris bibliogràfics figura com a Ursini, en comptes d'Orsini.

## Bibliografia:

*Biographie universelle, ancienne et moderne...* : ouvrage entièrement neuf. - Paris: Michaud Frères, 1811-1853. - 83 v.; t. 32, ps. 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». Dins: *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, *Bibliografia antiquaria sive introductio in notitiam scriptorum...* - Hamburgi, Apud Ioannem Carolum Bohn, 1760. - 2 v. 4º.

GISBERT TEROL, ANA I M. LUTGARDA ORTELLS PÉREZ, *Catálogo de obras impresas en el siglo XVI de la Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València.* - València, 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, Félix 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, Félix 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. i augm. - Barcelona, Libreria Anticuaria de A. Palau, 1948-1977.



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



VALENTIAE EDETANORVM  
 EX OFFICINA BENEDICTI MONFORT  
 M DCC LXXXI

PÉREZ I BAIER, Francesc

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

Ed. prínceps.

Valentiae Edetanorvm : Ex Officina Benedicti Monfort, 1781

[4] f., [12], 245, XXI, 12 p, [6] f., 6 f. de làm.: il·l. grav. calc. ; Fol. (31 cm)

Aguilar Piñal 6. 2495. - Palau 219818.

[\*]-\*\*\*2, A-LI4, Mm-Nn2

Antep. grav. al·leg.: "R. Ximeno inv., F. Selma inc." - Retr. Carles III: "Et veteris revocavit artes / Hor. Carm Lib

IVXv / R. Ximeno inv.", "J. Ballester inc." - Capçaleres, inic., florons, monedes, grav. - Reclams. - Titul. - Sign. tipogr. - Notes a 2 col. - Caràcters hebreus. - Regal de l'autor el 1881. - Núm. 15 de l'inv. de 1797.

1. Numismàtica - Tractats, manuals, etc. - S. XVIII. 2. Monedes hebrees - Tractats - S. XVIII.

Biblioteca de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, València. I 19 Sign. B.H. 8-3 R. 823





En el tercer quart del segle XVIII, la impremta aconsegueix a Espanya un alt grau de qualitat i perfecció, a causa en part del progrés assolit per l'art del gravat. El suport reial va ser fonamental, i per mitjà de la Reial Cèdula de 2 de juny de 1778 es confirmaven diverses reials ordres "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 aquesta mateixa data, una altra cèdula reial prohibia "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".

Semblava que les imprentes més destacades rivalitzaven per traure a la llum edicions d'autèntic luxe, no sols per les seues estampes sinó per l'atenció especial que van donar a la tipografia, la composició, el paper i l'enquadernació.

Aquesta obra de Pérez Baier, juntament amb la *Historia general de España*, del P. Mariana (1785-1787), és la més perfecta de les que van eixir de l'oficina de Benet Monfort, i es pot comparar amb les millors impressions dels Ibarra i els Sancha, de la mateixa època. Benet Monfort disposà dels millors dibuixants i gravadors valencians del moment, els quals treballaven alhora per a les imprentes madrilenyes i per a la Real Calcografía, que desenvolupava un pla de publicacions dirigit per la Real Academia de San Fernando, però al servei dels desitjos de Carles III.

Precisament Pérez Baier havia dirigit el llibre més perfecte que va eixir de premses espanyoles del moment, *La Conjuración de Catilina y la Guerra de Yúgurt*, de Sal·lusti, el 1772, patrocinada per l'infant Gabriel. Pérez Baier era llavors director de la Biblioteca de Palacio i preceptor dels infants. No és gens estrany que Pérez Baier reunira al seu voltant els artistes valencians formats a la Reial Acadèmia de Sant Carles, becaris de la de San Fernando i residents a la cort, els quals realitzaven les tasques imposades pel rei a través de la Calcografía Real. Entre ells hi havia Manuel Salvador Carmona, López Enguñanos, Vicent Galcerà, Agustí Esteve, Josep Camaron, Josep Espinós, Maella, Marià Brandí, Ferran Selma, Joaquim Fabregat, Joaquim Ballester, Josep i Rafael Ximeno, Tomàs i Lluís Planes, tots ells artistes destacats en les empreses tipogràfiques més glorioses de la Il·lustració.

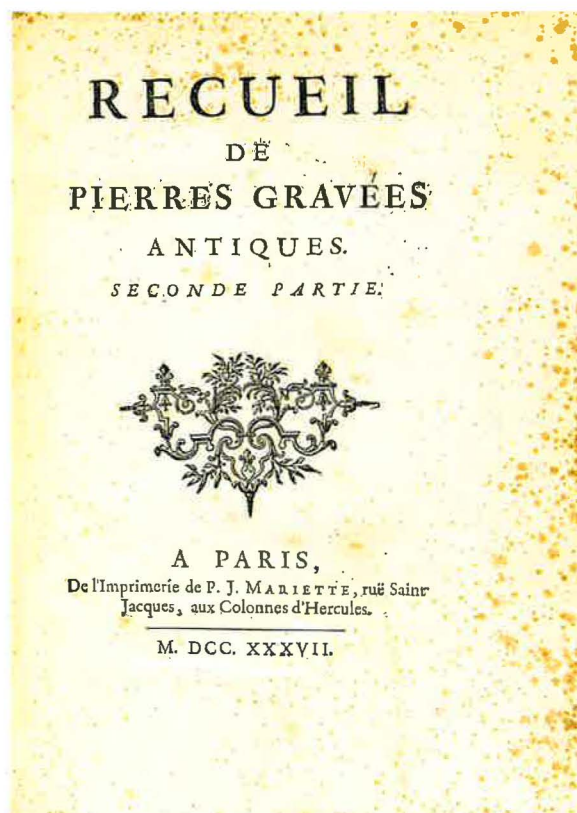
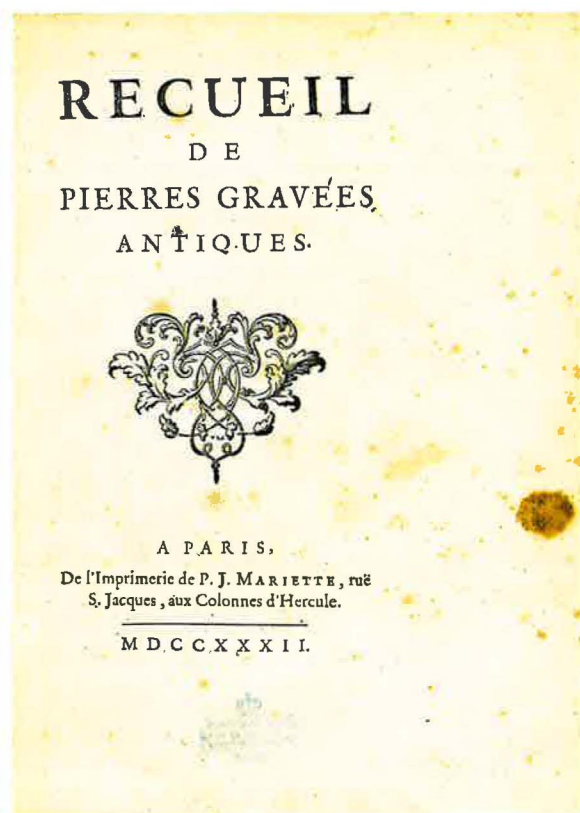
El paper principal el va desplegar Manuel Monfort, gravador germà de l'impressor i enviat de la Reial Acadèmia de Sant Carles per gestionar els seus interessos davant el monarca Carles III, a través de l'Acadèmia de San Fernando, tutora d'aquella per exprés desig reial.

Aquesta edició de l'obra de Pérez Baier és precisament l'edició prínceps o primera. *De Numis Hebraeo-Samaritanis* s'inicia amb un frontispici al·legòric signat per "R. Ximeno, inv." i "F. Selma, inc.", gravat realitzat per Ferran Selma al coure, talla dolça, segons l'encertat dibuix de Rafael Ximeno i Planes. Entre la portada i la dedicatòria apareix un esplèndid *Retrat de Carles III*, signat per "Raph. Ximeno, inv." i "J. Ballester, inc.". Es tracta d'un esplèndid retrat dibuixat per Ximeno i gravat per Joaquim Ballester, en el qual apareix el rei amb armadura, mantell d'ermíni, el toisó d'or i el ceptre reial a la mà dreta. Avall, la llegenda: "Et veteres revocavit artes" "Hor. Carm. Lib. IVxv."

Després de la dedicatòria al monarca i del pròleg, comença el llibre amb una bella capçalera, consistent en una garlanda floral entrelaçada amb una etiqueta amb caràcters hebreus, signada per "Raph. Ximeno, inv." i "M. Brandi, inc.", gravat calcogràfic en talla dolça de Marià Brandí sobre composició de Rafael Ximeno. Una acurada inicial de la lletra "A" comença el capítol primer de l'obra i un graciós medalló amb *putti* treballant en la fabricació de monedes sirveix de colofó al final del capítol onze. Hi segueixen epístoles entre Pérez Baier i Carolus Godofredus Woide de Londres i Jacobus Barthelemus de París, en què intercanvien consultes sobre numismàtica.

L'enquadernació és de pell de l'època, amb ferros en caliente de fina greca daurada que voregen les cobertes, llom amb teixell i ferros amb medallons i garlandes. Les guardes són de seda *moirée* en color blau.

Es tracta d'un exemplar de luxe enviat el 8 de juny per Monfort a l'Acadèmia, com a regal de l'autor i amb el núm. 15 de l'inventari 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 f. de làm.; 79, [2], CIV f. de làm.) : il·l. grav. calc. ; 4º (26 cm)

Brunet 4, 2 29591. - Graesse 6, 49

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

Segona part ed. 1737. - Frontispicis al·legòrics grav. "D.G.". - Cites en cursiva. - Notes a peu de pàgina. - Per Michelle Ph. Levesque de Gravelle.

1. Escultura - Baixos relleus - Repertoris - S. XVIII. 2. Pedres gravades antigues - Repertoris - S. XVIII. 3.

Epigrafià - Edat antiga - Repertoris - S. XVIII.

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

Biblioteca de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, València. 164 Sign. B.H. 9-4 R. 354

Després d'una senzilla portada impresa, hi segueix un prefaç en què l'autor resumeix la història del camafeu: n'estableix l'origen en els egipcis, i s'estén sobre la seua bellesa: "Aquests petits trossos, no obstant això, no són menys perfectes per haver estat treballats difícilment. Comparables en tot a les més belles estàtues antigues, tenen, a més a més, la facilitat de multiplicar-se ells mateixos per una infinitat d'impressions..."

En la taula hi ha la descripció del contingut de 100 camafeus en 40 pàgines, hi segueix el privilegi reial signat per Lluís XIV, i a continuació una bella portada al·legòrica gravada, presidida per Pal·las Atena amb els seus atributs, casc, cuirassa i llança, la qual recolza la mà dreta sobre un medalló ovalat amb el títol de l'obra, envoltada de *putti*. Cent làmines bellament gravades en coure seguint un dibuix meticulós i precís ens ofereixen els cent camafeus descrits en la taula.

La segona part presenta una portada semblant però editada el 1738, un advertiment que explica el contingut i l'ordre establert en aquest segon volum, similar al de l'anterior, que consisteix en les *Divinitats*, els *Semidéus* i els *Herois*, les *Bacanals* i els *Sacrificis*. Hi segueix la taula amb la descripció de 103 camafeus i els dibuixos en làmines, algunes plegables.

L'enquadernació és de l'època, en pell amb filets daurats i llom amb nervis i teixell. Guardes de pasta valenciana.

Per tot això, es tracta d'un exemplar de gliptografia molt interessant per als alumnes de la Reial Acadèmia que volien aprendre aquesta art.

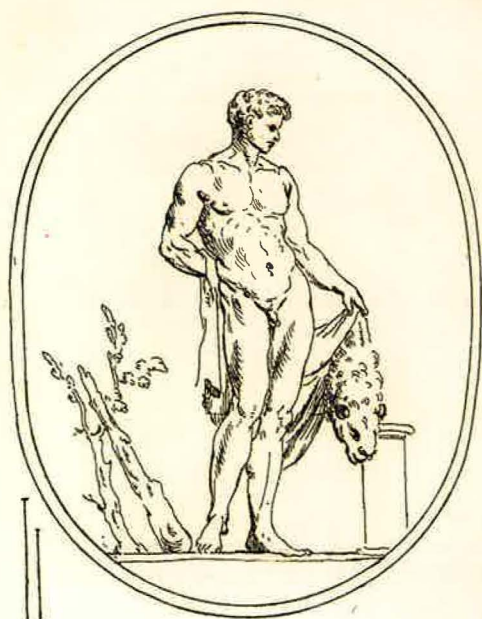




V



XXXVII



XXXI



XXXII

Recueil des pierres gravées...

- v.- Mart dona la mà a l'Amor
- xxxvii.- Hèrcules coronat per Ònfale
- xxxi.- Hèrcules amb la pell de lleó
- xxxii.- Hèrcules i Anteu





XLVII



LVII



XXV



XXV

Recueil des pierres gravées...

- XLVII.- Les tres Gràcies
- LVII.- Mènade bàquica, el déu Priap i un petit faune
- XXV.- El déu Pan ensenya Apol·lo a tocar la flauta
- XXV.- Venus Anadyomene



Recueil des pierres gravées...

- L.- Bacanal
- LXIII.- Nereida i cavall marí





**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.: [calderó] 8, A-Z8, 2A-2B8, 2C4.— En port. grav. xil. amb retr. de l'autor.- Inic. grav.- Grav. xil. intercalats en el text que hi fan referència.

Enq. ho l.- Ex. restaurat.

Ajuntament de València, 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. (numeració var): il. ; 8º (17)

Conté: Catalogus rerum fossilium/Io. 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 Epiphanii Episcopi Cyprí. De gemmis aliquot, iis praesertim quarum Dinus Ioannes Apostolus in sua Apocalypsi meminit.../ authore Francisco Rueo.

Reclams.- Errates de foliació.- Error en l'enquadernació, part del Catalogus rerum fossilium apareix darrere del Caloularum qui in corpore ac membris hominum...- En port. vinyeta xil. Ornamental.- Inic. grav.— Grav. xil. intercalats en el text que hi fan referència.- Tots els opuscles tenen portada i paginació pròpia.- En algunes port. An. Ms. "Aut. Dam. sed opus permitt. Cum expurgat".

Enq. en perg.

Ajuntament de València, 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, & Commentatio illustrata à IOANNIS CHI-  
FLETIO, Canonico Tornacensi, PHILIPPO IV. Regi  
Catholico, & Serenissimo Principi IOANNE AV-  
STRIACO 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 Balthasaris Moreti, 1657.

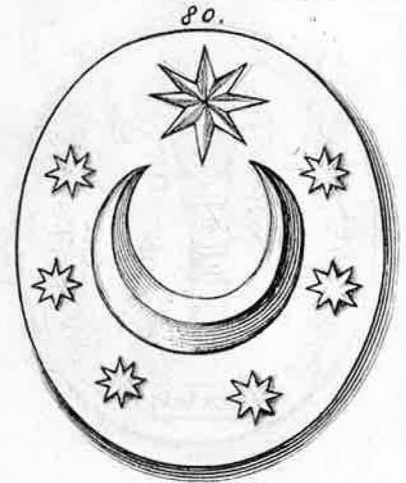
[12], 144, [11] p.: [14] f. de làm.: il. ; 4° (24 cm)

El nom de l'autor precedeix el títol.- Port. 2 col.- Esc. tip.- Làm. grav. en coure.- Inic. grav.

En el f. de guarda an. ms. "Tratado de las piedras preciosas".- Enq. perg.

Ajuntament de València. Biblioteca Serrano Morales. Sign. SM 21/95

TABVLA XX.



Abraxas seu apitopistus...  
Tabula XX



TABVLA XXVI.

106.



109.



107.



110.



108.



111.








Ibi una nobiscum interfuerunt: Canon. D. Ioa-  
 quimus Legarra: D. Iohannes Baptista Torra: Dict.  
 Benedito: D. Carolus Primo: D. Antonius Catarrj:  
 D. Andrea Caspi: D. Emanuel Lombardet D. Maria-  
 nus Torres; sac. theol. Doct. et dictor Philosophi Ho-  
 cultatis Censores dignissimi. Prædictus ergo bac-  
 calaureus, coram nobis examine probatus est.  
 Nobisque adreuerunt prædictum baccalaureum  
 dignum esse quem ad Magistrj gradum in Phi-  
 losofia Facultate promoveamus, tanquam bene-  
 meritum valde condignum et nemine discre-  
 pante. est. Cum inquam quem hæc omnia rep-  
 vare et exequi prius proposuisset atque fecis-  
 set. Ad huiusmodi Magistrj gradum promovi-  
 mus, et harum serie promovemus atque in  
 eadem Facultate Magistrum creamus, tan-  
 quam benemeritum valde condignum et nemi-  
 ne discrepante est. Actum in prædicta generali  
 studiorum Academia Valentina die IV Mensis Iu-  
 lii, anno M. DCC. LXXXVII. Testibus Antonio  
 Nouera Fabelo et Francisco Cortina Alguacelo dictor  
 Univ. Valentie.

Accept.

Josephus Bayona  


Mag. en Art.  
 20  
 D. Ant. Bakar  
 et y Pargual

Jesu Christi Salvatoris Nostri, episcopus Floriacensis

Llibre de graus,  
 especialitat Filosofia  
 Aparici Soler, Narcís Josep  
 Batxiller: 16.06.1787  
 Doctorat: 04.07.1788  
 Universitat de València  
 Arxiu Universitari  
 Signa. L.46 F.70r. 70v

atque juraret. Ad huiusmodi Baccha-  
 laureatus Tuum Civili gradum promo-  
 vimus et harum serie promovimus at-  
 que in eadem facultate Bacchalaure-  
 um creamus tamquam benemeri-  
 tum, valde condignum, et nemine dis-  
 crepante etc. Actum in praedicta gene-  
 rali Studiorum Academia Valentina  
 die XXII. mensis Junii anno repa-  
 ratae salutis MDCXCII. Testibus An-  
 tonio Morena Vedelo, et Francisco Con-  
 tina Aguiacelo dicte Universitatis Cui-  
 tatis Valentiae.

Recepit

Joseph Bayona

Bach. Reyes Universi et singulis has litteras, seu  
 D. Joaquin Sanchez publicum hoc Privilegii monumentum  
 inspecturis, lectoribus aut auditoribus. Non  
 Arias, y In- D. Josephus Rosa et Fabian Presbiter sacra.  
 balcaba. Scient. et Sacror. Canon. Doct. Tud. et  
 Examin. Synod. huius Archi-Dia-  
 cesis Canon. Sed. Valentiae etc. Vices  
 perem. etc. Salutem a Deo etc. Inum  
 coitura D. Joacimus Sanchez Arias,  
 16



214/4

In pari modo lascio a titolo di legato alla Università di Valenza mia Patria, ove ho fatto li miei studi, e sono stato anche Catechatico, tutti li miei libri, cameei, collezione di monete antiche, e moderne, ed oggetti di storia naturale, che si trovaranno fra le mie cose ereditarie, ovunque poste, ed esistenti, onde colà si conservi una mia memoria, pregando li sigl. 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. en mi Patria, en donde he seguido mis estudios, y he sido tambien Catechatico, todos mis libros, camaficos, colección de monedas antiguas y modernas, y objetos de historia natural, que se encontraran entre mis cosas hereditarias, puestas y existentes en donde quiera que sean, para que se conserve a mi memoria, rogando a los Señores Directores y Administradores de dicha Universidad que los reciban y conserven en parabe de mi aprecio y reconocimiento, haciendo de ello memoria en los registros de la misma Universidad, declarando que todo quanto que se opere tambien para el transporte hasta su respectivo destino debe ser de cargo de mis herencias.



"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". Document bilingüe: italià i castellà. Universitat de València, Arxiu Universitari

# IX. Monedes



Denari.  
[Anvers i revers]  
Didi Julià.  
Ar. 193.  
Núm. inv. UV20/24



Sòlid.  
Honorii.  
Au. Milà. 394-395



Octodracma.  
Ptolomeo V Epifanes.  
Au. 204-181 aC



Auri.  
Domicià.  
Au. Roma. 77-78



Tetradracma.  
Filip II.  
Ar. Macedònia,  
Amphipolis. 359-336 aC  
Núm. inv. UV1/4



Auri.  
Plautilla (esposa de  
Caracalla). Au. Roma. 211



Tetradracma.  
Alexandre/Balas,  
Ae. Síria, Antioquia.  
150-145 aC  
Núm. inv. UV1/11



Denari.  
Q. Marc. Libo. Ar. Roma.  
148 aC  
Núm. inv. UV2/6



Denari.  
Nat. Ar. Roma. 155 aC  
Núm. inv. UV3/9



Denari.  
C. SCR. Ar. Roma.  
154 aC  
Núm. inv. UV2/21



Denari.  
M. Baebi. Ar. 137 aC  
Núm. inv. UV4/17



Alexandria. Antínoos.  
Ae. 132 dC  
Núm. inv. UV2/32



Denari.  
CN. GELI. Ar. Roma.  
138 aC  
Núm. inv. UV4/25





Denari.  
IMPER. Ar. Nord d'Itàlia.  
81 aC  
Núm. inv. UV5/7



Denari.  
August.  
Ar. Lugdunum (Lió).  
7-6 aC  
Núm. inv. UV7/9



Denari.  
L. CAESI. Ar. Roma.  
112-111 aC  
Núm. inv. UV5/25



Denari. Tiberi.  
Ar. Roma. 14-37.  
Núm. inv. UV1/22



Denari.  
C. FONT.  
Ar. Roma. 114-113 aC  
Núm. inv. UV5/27



As. August. Ae.  
Nemausus. 10-14.  
Núm. inv. UV9/29

Sesterci.  
Gordià III i Tranquil·lina.  
Ae. Seleuceia ad  
Calycadnum (Cilícia).  
241-244.  
Núm. inv. UV13/15



Sesterci.  
Adrià.  
Ae. Roma. 132-134.  
Núm. inv. UV17/5



Denari.  
Vespasià.  
Ar. Roma. 72-73.  
Núm. inv. UV14/6



Denari.  
Plotina,  
encunyat sota Trajà.  
Ar. Roma. 98-117.  
Núm. inv. UV19/27



Denari.  
Domicià.  
Ar. Roma. 88.  
Núm. inv. UV14/22



Denari.  
Marciana,  
encunyat sota Trajà.  
Ar. Roma. 98-117.  
Núm. inv. UV19/26







Denari.  
Faustina II, encunyat  
sota Antoní Pius.  
Ar. Roma. 146-160.  
Núm. inv. UV20/23



Sesterci.  
Júlia Mamea, encunyat  
sota Alexandre.  
Ae. Roma. 222-235.  
Núm. inv. UV38/2



Sesterci.  
Adrià.  
Ae. Roma. 132-134.  
Núm. inv. UV22/3



Antoninià. Salonina.  
Billó. Roma. 253-260.  
Núm. inv. UV51/4



Denari.  
Júlia Domna, encunyat  
sota Caracal·la.  
Ar. Roma. 196-211.  
Núm. inv. UV35/25



Antoninià.  
Pòstum.  
Billó.  
Seca gal·la. 260-269.  
Núm. inv. UV52/8



# Anàlisi Gemmològica

# Anàlisi gemmològica dels camafeus i les entalles de la col·lecció universitària

Abreviacions:

IR Índex de refracció

Luis Ochando i Rosa Moreno

1500	HORUS FALCÓ [Entalla muntada] Núm. inv.: 1500
Color	Negre
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,55 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	11,79 x 10,52 x 2,82 mm
Examen al microscopi	Amb llum transmesa es poden veure les bandes translúcides
Observacions	La superfície de l'entalla està ratllada per l'ús
Identificació	Calcedònia negra

1501	HELIOSERAPIS [Entalla muntada] Núm. inv.: 1501
Color	Marró rogenc
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	Concoïdea
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	13,32 x 10,32 x 2,60 mm
Examen al microscopi	Sense inclusions
Observacions	Sues fractures. Deteriorada a la superfície de contacte.
Identificació	Jaspi

1502	PERSONATGE BAQUIC [Entalla muntada] Núm. inv.: 1502
Color	Violeta
Transparència	Transparent
Talla	Redona
Lluïssor	De vítria a cèria
Fractura	Concoïdea
IR.	= 1,550; = 1,559
Birefringència	0,009
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	14,85-15,01 x 4,02 mm
Examen al microscopi	Coloració zonal. Inclusions bifàsiques líquid-gas. Agulles de goethita roja. Cristalls negatius bifàsics. Vels d'inclusions líquides de dimensions molt petites.
Observacions	Deteriorada per l'ús
Identificació	Ametista

1503	HERCULES [Entalla muntada] Núm. inv.: 1503
Color	Verd
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	De cèria a vítria
Fractura	No en presenta
IR	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinat
Pes específic	No determinat
Espectre d'absorció	Absorció total del violeta i del groc. Línia fina al taronja i absorció del principi del roig.
Fluorescència	Inerta
Mides	11,32 x 8,57 x 2,04 mm
Examen al microscopi	Inclusions negres i brunes repartides per tota la massa de la gemma
Observacions	S'observa de color roig a través del filtre de Chelsea
Identificació	Calcedònia cròmica*

\*No s'ha pogut identificar si el color és natural o tenyit.

1504	HERCULES [Entalla muntada] Núm. inv.: 1504
Color	Violaci
Transparència	Transparent
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria a cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,54 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	12,62 x 10,72 x 4,78 mm
Examen al microscopi	Coloració zonal. Inclusions líquides. Cristalls de pirita. Inclusions aciculars de rútil daurat i goethita roja. Associacions de goethita daurada "en escombres".
Observacions	Desgastada a la superfície per l'ús
Identificació	Ametista

1505	CAPRICORN [Entalla muntada] Núm. inv.: 1505
Color	Verd amb clapes roges
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,53 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	14,45 x 12,19 x 3,15 mm
Examen al microscopi	S'hi observen les concentracions d'òxid de ferro de color roig i groc
Observacions	—
Identificació	Jaspi heliotropi



1506 RETRAT MASCULI	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1506	
Color	Ataronjat
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria a cèria
Fractura	Concoïdea
IR.	= 1,543; = 1,550
Birefringència	0,007
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes	6,37 quirats
Pes específic	2,59
Espectre d'absorció	Absorbeix parcialment el verd i totalment el blau i el violeta
Fluorescència	Inerta
Mides	18,09 x 15,74 x 2,94 mm
Examen al microscopi	Coloració típica de la cornalina produït per multitud de partícules d'òxids de ferro (probablement hematites). Majors concentracions produeixen unes bandes que s'aprecien a contraclaror.
Observacions	—
Identificació	Cornalina

1507 BUST D'ESCLUPI	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1507	
Color	Ataronjat
Transparència	Semitransparent a transparent segons zones
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria
Fractura	No en presenta
IR.	= 1,549; = 1,553
Birefringència	0,004
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes específic	2,62
Pes	17,00 quirats
Espectre d'absorció	—
Fluorescència	Inerta
Mides	27,01 x 22,22 x 3,74 mm
Examen al microscopi	A contraclaror hi ha zones de major concentració de color, de tal manera que es produeixen bandes difuses
Observacions	Molt bon estat de conservació
Identificació	Cornalina

1508 CABRA RAMPANT SOBRE UNA PALMA	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1508	
Color	Ataronjat - blanc - blanc cèri
Transparència	De translúcida a opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	Concoïdea
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció del blau i el violeta
Fluorescència	Inerta
Mides	11,76 x 9,28 x 5,66 mm
Examen al microscopi	Dipòsits d'òxids de color negre i ataronjat, de formes arrodonides o en fissures i bandes
Identificació	Sardònix

1509 AGUILA IMPERIAL	
[Anell] Núm. inv.: UV/1509	
Anell d'or amb entalla	

1510 TYCHE-FORTUNA	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1510	
Color	Roig ataronjat
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	De vítria a cèria
Fractura	Granular
IR.	1,54 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorbeix el blau i el violeta, i transmet part del verd
Fluorescència	Inerta
Mides	17,06 x 13,14 x 4,33 mm
Examen al microscopi	Inclusions d'òxids de manganès de color negre en formacions similars a les dendrítiques
Observacions	Ratllat a la base del mineral
Identificació	Cornalina

1511 METHE	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1511	
Color	Violeta
Transparència	Semitransparent
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria i cèria a la zona de major desgast
Fractura	No en presenta
IR.	= 1,550; = 1,559
Birefringència	0,009
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	14,60 x 10,20 x 5,33 mm
Examen al microscopi	Coloració zonal. Vels d'inclusions líquides. Fractura arrossada o pell de tigre.
Observacions	Superfície molt deteriorada (desgastada)
Identificació	Ametista

1512 FORTUNA ASSEGUDA SOBRE EL TIMO	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1512	
Color	Ataronjat
Transparència	Transparent
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	= 1,540; = 1,545
Birefringència	0,005
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes	1,66 quirats
Pes específic	2,57
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	11,00 x 9,13 x 1,78 mm
Examen al microscopi	Bandes molt difuses de major concentració de color
Observacions	Lleugerament ratllada
Identificació	Cornalina

1513 ESCENA DE PESCA	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1513	
Color	Roig esmorteït
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,54 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	2,30 quirats
Pes específic	2,59
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	12,95 x 10,65 x 2,02 mm
Examen al microscopi	La coloració està causada per la presència d'òxids distribuïts en concentracions puntuals de color roig
Observacions	Lleugerament ratllada
Identificació	Jaspi roig

1514 EROS AMB BIGA	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1514	
Color	Ataronjat
Transparència	Transparent
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria a cèria
Fractura	No en presenta
IR.	= 1,540; = 1,543
Birefringència	0,003
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes	11,09 quirats
Pes específic	2,60
Espectre d'absorció	—
Fluorescència	Inerta
Mides	22,09 x 18,70 x 3,06 mm
Examen al microscopi	En fons clar hi ha bandes del mateix color amb diferents intensitats
Observacions	Ratllat a la superfície
Identificació	Cornalina

1515 HIGEA	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1515	
Color	Ataronjat
Transparència	Transparent
Talla	Antiga rectangular
Lluïssor	Vítria
Fractura	Concoïdea
IR.	1,54 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Transmet part del verd i absorbeix debíbilment el blau i el violeta
Fluorescència	Inerta
Mides	11,87 x 8,05 x 3,58 mm
Examen al microscopi	Concentracions puntuals d'hematites que proporcionen el color ataronjat i rogenç de l'exemplar
Observacions	Presenta una petita fractura en un dels laterals
Identificació	Cornalina

1516 HIPOCAM	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1516	
Color	Verd intens
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	De cèria a vítria
Fractura	No en presenta
IR.	Entre 1,53 i 1,55 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Noblet en el roig
Fluorescència	Inerta
Mides	9,21 x 6,90 x 3,65 mm
Examen al microscopi	Inclusiones de color negre i bru, de grans dimensions, distribuïdes al llarg del mineral. Possiblement d'òxid de manganès.
Observacions	S'observa de color roig en ser examinada amb el filtre de Chelsea
Identificació	Calcedònia cròmica o crisopres*
*No s'ha pogut identificar si el color és natural o tenyit.	

1517 AFRODITA AJUPIDA	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1517	
Color	Verd
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,48 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Línies fines a la regió del roig i absorció del violeta. Possiblement a causa del crom.
Fluorescència	Inerta
Mides	9,52 x 7,63 x 3,84 mm
Examen al microscopi	Masses translúcides de color verdós i bru. Dipòsits d'òxid bruns i negres.
Observacions	Observat amb el filtre de Chelsea s'aprecia de color roig
Identificació	Calcedònia cròmica o crisopres*
*No s'ha pogut identificar si el color és natural o tenyit.	

1518 PAN I BOC	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1518	
Color	Ataronjat
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	Concoïdea
IR.	1,53 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció total del blau i el violeta i parcial del verd
Fluorescència	Inerta
Mides	9,29 x 7,35 x 3,84 mm
Examen al microscopi	Inclusiones dendrítiques d'òxid
Observacions	Molt deteriorada per l'ús
Identificació	Cornalina

1519 ESCENA PASTORAL	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1519	
Color	Ataronjat rogenç
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	De vítria a cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,54 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorbeix bona part del verd i tot el blau i el violeta. S'aprecia debíbilment.
Fluorescència	Inerta
Mides	9,59 x 6,50 x 2,73 mm
Examen al microscopi	Pla intern amb gran concentració de color
Observacions	—
Identificació	Cornalina

1520 ATLETA AMB DISC	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1520	
Color	Bru - blavenc - burell
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,55
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	—
Fluorescència	Inerta
Mides	19,10 x 15,40 x 4,65 mm
Examen al microscopi	Sense inclusiones
Observacions	Ratllat a la superfície
Identificació	Sardònix

1521 DEXTRARUM IUNCTIO	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1521	
Color	Blanc blavenc - negre
Transparència	Translúcida a semitranslúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	—
Fluorescència	Inerta
Mides	12,59 x 10,05 x 2,47 mm
Examen al microscopi	La capa superior de color blanc blavenc està formada per concrecions de calcedònia d'aquest color
Observacions	Nicola
Identificació	Ònix

1522 DIONIS I ARIADNA	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1522	
Color	Ataronjat
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,53 a 1,54
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	—
Fluorescència	Inerta
Mides	16,58 x 12,67 x 4,20 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	Deteriorada a la superfície i amb molt poca llússor
Identificació	Cornalina

1523 BUST D'ATENA	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1523	
Color	Roig ataronjat
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria a la zona polida i cèria al gravat
Fractura	Concoïdea
IR.	= 1,538; = 1,542
Birefringència	0,006
Tipus de cristall	Uniaxial negatiu
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció total del blau i el violeta, i parcialment del verd. Feble.
Fluorescència	Inerta
Mides	10,85 x 7,41 x 2,85 mm
Examen al microscopi	Presenta dues fissures internes que travessen la meitat de l'entalla
Observacions	A la part inferior dreta i esquerra hi ha un buit i una depressió coberts amb una substància rogenca, possiblement per dissimular els defectes de l'exemplar
Identificació	Cornalina



1524	ZEUS DEMPEUS AMB CEP TRE I ÀGUILA [Entalla muntada] Núm. inv.: 1524
Color	Gris bru
Transparència	Transparent
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	Concoïdea
IR.	1,54 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	A ultraviolat d'ona llarga el seu color és lletós
Mides	13,08 x 9,56 x 2,90 mm
Examen al microscopi	Inclusions cristal·lines romboèdriques de calcita
Observacions	Gran fractura a la part inferior de l'entalla
Identificació	Calcedònia

1525	VICTÒRIA ALADA [Entalla muntada] Núm. inv.: 1525
Color	Verd fosc
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció del principi del roig, groc, violeta i línies fines al roig
Fluorescència	Inerta
Mides	13,76 x 10,41 x 3,65 mm
Examen al microscopi	Restes d'òxids ataronjats amb formes de vels arborescents. Pírita limonitzada.
Observacions	Amb el filtre de Chelsea s'observa de color roig
Identificació	Calcedònia cròmica*
* No s'ha pogut identificar si el color és natural o tenyit.	

1526	MARS VICTOR [Entalla muntada] Núm. inv.: 1526
Color	Roig ataronjat
Transparència	Semitransparent
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria a cèria
Fractura	Concoïdea
IR.	1,53
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorbeix el blau, el violeta i part de la regió del verd
Fluorescència	Verdosa amb llum ultraviolada d'ona curta. Feble.
Mides	17,90 x 12,04 x 3,60 mm
Examen al microscopi	Sense inclusions
Observacions	—
Identificació	Cornalina

1527	ZEUS BARBAT ENTRONITZAT [Entalla muntada] Núm. inv.: 1527
Color	Blanc blavenc
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,53
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable per muntura
Pes específic	No determinable per muntura
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Grogueca a ona llarga. Feble. Inerta a ona curta.
Mides	11,80 x 10,53 x 6,06 mm
Examen al microscopi	Inclusions del tipus "cristal·lines" de color bru
Observacions	—
Identificació	Calcedònia

1528	VICTÒRIA ALADA [Entalla muntada] Núm. inv.: 1528
Color	Verd intens
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria
Fractura	No en presenta
IR.	1,53 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció del principi del roig, línia fina al roig i absorció del taronja, groc i gran part del violeta
Fluorescència	Inerta
Mides	15,06 x 10,52 x 2,59 mm
Examen al microscopi	Inclusions de color negre i bru, possiblement òxids. Color distribuït a taques.
Observacions	S'observa de color roig en ser examinada amb el filtre de Chelsea
Identificació	Calcedònia cròmica*
* No s'ha pogut identificar si el color és natural o tenyit.	

1529	RETRAT MASCULI [Entalla muntada] Núm. inv.: 1529
Color	Ataronjat
Transparència	De transparent a translúcida
Talla	Redona
Lluïssor	Víttria, i cèria en el gravat
Fractura	Concoïdea
IR.	= 1,539; = 1,542
Birefringència	0,003
Tipus de cristall	Uniaxial negatiu
Pes	4,41 quirats
Pes específic	2,59
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	17,40-17,45 x 1,96 mm
Examen al microscopi	Pigmentació en forma de punts de color roig, visibles amb la lupa, que causen les diferents bandes. La coloració s'ha produït per òxids de ferro en la varietat d'hematites.
Observacions	—
Identificació	Cornalina

1530	ZEUS DEMPEUS [Entalla muntada] Núm. inv.: 1530
Color	Violeta
Transparència	Transparent a semitransparent
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria
IR.	1,54 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	10,57 x 8,44 x 4,29 mm
Examen al microscopi	Vels d'inclusions bifàsiques (líquid-gas) amb formes típiques. Agulles de goethita a les potes de l'escarabat molt senzilles. Coloració zonal característica.
Observacions	—
Identificació	Ametista

1531	VICTÒRIA ALADA [Entalla muntada] Núm. inv.: 1531
Color	Ataronjat
Transparència	Semitransparent a translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria a cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,53 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció parcial del verd i total del blau i violeta
Fluorescència	Inerta
Mides	13,09 x 10,40 x 3,29 mm
Examen al microscopi	Coloració ataronjada produïda per partícules microscòpiques d'òxid de ferro en la varietat d'hematites.
Observacions	—
Identificació	Cornalina

1532	GRYLLOS [Entalla muntada] Núm. inv.: 1532
Color	Ataronjat
Transparència	De semitransparent a translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria
Fractura	Concoïdea
IR.	= 1,548; = 1,550
Birefringència	0,002
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes	6,62 quirats
Pes específic	2,60
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	16,26 x 14,84 x 3,31 mm
Examen al microscopi	Inclusions dendrítiques d'òxids al centre i als laterals. Bandes de color de diferent intensitat.
Observacions	—
Identificació	Cornalina



<b>1533</b>	<b>ANGUIPEDES ALECTOROCEFAL</b> [Entalla muntada] Núm. inv.: 1533
Color	Verd fosc amb clapes roges
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	Concoïdea i granular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	13,80 x 11,40 x 2,35 mm
Examen al microscopi	Dipòsits d'òxids de ferro amb formes arrodonides que proporcionen les clapes roges
Observacions	La muntura de l'entalla posseeix una forma especial per emmascarar un trencament de l'exemplar
Identificació	Jaspi heliotropi

<b>1534</b>	<b>FLORA ENTRONITZADA</b> [Entalla muntada] Núm. inv.: 1534
Color	Roig fosc amb clapes blavenques
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	Concoïdea i granular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	19,48 x 16,15 x 3,54 mm
Examen al microscopi	Dipòsits d'òxids de color roig
Observacions	—
Identificació	Jaspi

<b>1535</b>	<b>CRANC</b> [Entalla muntada] Núm. inv.: 1535
Color	Ataronjat
Transparència	De semitransparent a translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	De vítria a cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,53
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	0,99 quirats
Pes específic	2,64
Espectre d'absorció	—
Fluorescència	Inerta
Mides	8,04 x 7,30 x 2,19 mm
Examen al microscopi	Coloració provocada per partícules diminutes d'òxid de ferro (hematites) amb major concentració en una fissura interna central
Observacions	—
Identificació	Cornalina

<b>1536</b>	<b>DOS CRANCS ENFRONTATS</b> [Entalla muntada] Núm. inv.: 1536
Color	Ataronjat
Transparència	Transparent
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria
Fractura	Concoïdea
IR.	1,53 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorbeix part de la regió del verd i tot el blau i el violeta
Fluorescència	Inerta
Mides	10,40 x 7,55 x 2,43 mm
Examen al microscopi	Bandes de coloració paral·leles, amb diverses intensitats, provocades per las diferents concentracions puntuals d'òxid de ferro en la varietat d'hematites
Observacions	—
Identificació	Cornalina

<b>1537</b>	<b>ATENA MAGICA</b> [Entalla muntada] Núm. inv.: 1537
Color	Negre
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria, i vítria en el gravat
Fractura	Concoïdea
IR.	entre 1,54 i 1,55
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	32,78 quirats
Pes específic	2,60
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	32,88 x 25,36 x 4,12 mm
Examen al microscopi	Presenta unes fibres allargades paral·leles, vist de perfil, al llarg del filel. Estructura puntejada allà on s'observen algunes bandes de l'estructura.
Observacions	—
Identificació	Calcedònia negra

<b>1538</b>	<b>ENTALLA MÀGICA</b> [Entalla muntada] Núm. inv.: 1538
Color	Verd groguenc
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria
Fractura	No en presenta
IR.	1,53
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	14,87 x 12,75 x 4,79 mm
Examen al microscopi	A la base apareix l'estructura típica del creixement brotiforme de la calcedònia
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

<b>1539</b>	<b>ESCENA DE SACRIFICI</b> [Entalla muntada] Núm. inv.: 1539
Color	Verd fosc amb clapes rogenques i ataronjades
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria
Fractura	Concoïdea i granular
IR.	1,54
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	25,34 x 18,66 x 2,96 mm
Examen al microscopi	Dipòsits d'òxids de ferro de color rogenc i ataronjat que provoquen les taques d'aquests colors
Observacions	—
Identificació	Jaspi heliotropi

<b>1540</b>	<b>HERCULES I ANTEU</b> [Entalla muntada] Núm. inv.: 1540
Color	Roig esmorteït
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,54 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	9,27 quirats
Pes específic	2,83
Espectre d'absorció	—
Fluorescència	Inerta
Mides	21,36 x 16,40 x 3,21 mm
Examen al microscopi	S'hi aprecia la pigmentació de diminuts puntets rojos, grocs verdosos i fibres negres, produïts per òxids de ferro
Identificació	Jaspi roig

<b>1541</b>	<b>SELENE</b> [Entalla muntada] Núm. inv.: 1541
Color	Blanc lletós
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria a cèria
Fractura	No en presenta
IR.	= 1,540; = 1,545
Birefringència	0,005
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Blanc de guix a ona llarga i violeta a ona curta, feble.
Mides	19,17 x 15,56 x 3,25 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Calcedònia

1542 CAP D'ATENA	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1542	
Color	Fumat
Transparència	Transparent
Talla	Oval facetada
Lluïssor	Vítria
Fractura	Concoïdea
IR	= 1,549; = 1,558
Birefringència	0,009
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	17,37 x 13,78 x 6,06 mm
Examen al microscopi	Coloració zonal. Diminutes inclusions líquides arrodonides observades a partir de 50x.
Observacions	Aquesta entalla està facetada a la part superior a manera de bisell. La parte inferior o culata també està facetada.
Identificació	Quars fumat

1543 FORTUNA	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1543	
Color	Rosat ataronjat - beix
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria-cèria
Fractura	No en presenta
IR	1,55 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	8,09 quirats
Pes específic	2,58
Espectre d'absorció	Absorbeix totalment el blau i el violeta, i parcialment el verd
Fluorescència	Inerta
Mides	16,49 x 13,23 x 4,70 mm
Examen al microscopi	Bandes marcades a la base de l'exemplar produït per la concentració en bandes de minuts puntets de color ataronjat, possiblement d'òxid de ferro
Observacions	Fissura que divideix la peça per la meitat
Identificació	Àgata de bandes

1544 CUPIDO	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1544	
Color	Ataronjat
Transparència	Semitransparent
Talla	Quadrangular
Lluïssor	Cèria-vítria
Fractura	No en presenta
IR	= 1,550; = 1,553
Birefringència	0,003
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció del groc, verd, blau i violeta. Possiblement com a conseqüència del ferro.
Fluorescència	Inerta
Mides	15,76 x 12,50 x 2,76 mm
Examen al microscopi	Sense inclusions
Observacions	—
Identificació	Cornalina

1545 CUPIDO	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1545	
Color	Verd amb zones blanquinoses i puntets rojos
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria
Fractura	Concoïdea
IR	1,53 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	14,13 x 11,48 x 2,25 mm
Examen al microscopi	Nòduls cristal·lins blancs i verds. Concentracions puntuals d'òxids de ferro de color rogenc.
Observacions	—
Identificació	Calcedònia

1546 SEGELL AMB INSCRIPCIÓ	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1546	
Color	Blavenc-negre
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR	= 1,55
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	—
Fluorescència	—
Mides	12,92 x 10,17 x 1,85 mm
Examen al microscopi	El color blanc blavenc està format per nòduls blancs arrodonits de calcedònia
Observacions	Nicolo
Identificació	Àgata de bandes

1547 ENTALLA AMB INSCRIPCIÓ	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1547	
Color	Groc verdós
Transparència	Opaca
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR	1,53 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorbeix parcialment el verd, i totalment el blau i el violeta
Fluorescència	Inerta
Mides	13,78 x 10,26 x 2,26 mm
Examen al microscopi	Estructura granular. Dipòsits d'òxids groguencs.
Observacions	Un forat a la culata
Identificació	Jaspi groc

1548 AMULET MAGIC	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1548	
Color	Ataronjat
Transparència	Semitransparent
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria a cèria
Fractura	Concoïdea
IR	1,55 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorbeix les regions del blau i violeta, i parcialment el verd
Fluorescència	A ona curta presenta una resplendor verd mostassa. Feble.
Mides	17,94 x 11,23 x 5,19 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Cornalina

1549 ENTALLA AMB INSCRIPCIÓ	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1549	
Color	Ataronjat
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria a cèria
Fractura	No en presenta
IR	1,55 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció del blau, violeta i gran part del verd
Fluorescència	Inerta
Mides	17,07 x 10,20 x 2,89 mm
Examen al microscopi	Bandes de diferent grossària i intensitat. Zones lletoses. Concentracions, a la unió de les bandes, d'òxids de ferro rogencs.
Observacions	—
Identificació	Cornalina

1550 ENTALLA AMB INSCRIPCIÓ	
[Entalla muntada] Núm. inv.: 1550	
Color	Verd
Transparència	Translúcida
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria
Fractura	No en presenta
IR	1,53 (visió distant)
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Banda d'absorció en roig-ataronja, en el groc i absorció del violeta. Feble.
Fluorescència	Inerta
Mides	17,12 x 13,80 x 3,11 mm
Examen al microscopi	Coloracions brunes en forma de vels, produïdes per òxids. Òxids metàl·lics limonititzats. Color distribuït a clapes.
Observacions	S'aprecia de color roig observada amb el filtre de Chelsea
Identificació	Calcedònia cròmica*
*No s'ha pogut identificar si el color és natural o tenyit.	



1551 DRUSIL·LA	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1551	
Color	Beix-bru
Transparència	Opac-translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria a vítria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció feble del blau i del violeta
Fluorescència	Groguenca a ona llarga. Feble. Inerta a ona curta.
Mides	22,57 x 16,24 x 7,38 mm
Examen al microscopi	Múltiples esfèrules blanques de calcedònia, les quals proporcionen el color a aquesta capa del camafeu. A l'estrat inferior es presenten les mateixes inclusions en menor concentració.
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1552 RETRAT DE L'EMPERADOR CALÍGULA	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1552	
Color	Blanc-groc
Transparència	Translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Banda d'absorció entre el verd i el blau
Fluorescència	Inerta
Mides	10,20 x 7,43 x 2,43 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1553 PARELLA DE PANTERES	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1553	
Color	Blanc-gris-negre
Transparència	Opac
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria-vítria
Fractura	Granular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	14,87 x 11,98 x 4,58 mm
Examen al microscopi	Dues vetes fines del mineral que poden semblar fissures
Observacions	—
Identificació	Ònix

1554 EOS AL SEU CARRO	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1554	
Color	Blanc-gris-bru
Transparència	Translúcid i opac segons capes
Talla	Rectangular irregular
Lluïssor	Vítria i cèria
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	—
Fluorescència	Inerta
Mides	17,02 x 13,30 x 3,40 mm
Examen al microscopi	Sense inclusions
Observacions	A contraclaror, el color que transmet la peça és clarament bru
Identificació	Sardònix

1555 CAP DE MEDUSA	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1555	
Color	Verd amb clapes roges
Transparència	Opac
Talla	Redona
Lluïssor	Cèria brillant
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	28,01-27,31 x 7,63 mm
Examen al microscopi	Dipòsits d'òxid de ferro amb formes arrodonides que proporcionen les clapes roges
Observacions	—
Identificació	Jaspi Heliotropi

1556 RETRAT FEMENI	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1556	
Color	Blanc-gris
Transparència	Opac-transparent
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria
Fractura	Concoïdea
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	20,14 x 13,21 x 6,17 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1557 JUDIT	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1557	
Color	Blanc-bru
Transparència	Opac-translúcid
Talla	Triangular
Lluïssor	Cèria-vítria
Fractura	Concoïdea
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	16,84 x 16,33 x 4,85 mm
Examen al microscopi	Sense inclusions
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1558 RETRAT DE L'EMPERADOR GALBA	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1558	
Color	Blanc rosat - bru grisenc
Transparència	Translúcid a opac segons capes
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria i cèria (segons zones)
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable per la muntura
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	17,20 x 13,65 x 3,90 mm
Examen al microscopi	Presenta dues esquerdes, l'una al cap i l'altra a la mandíbula
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1559 CAP D'OMFALE	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1559	
Color	Marró clar - beix - blanc - gris
Transparència	Translúcid a opac
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable per la muntura
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	15,60 x 12,80 x 4,30 mm
Examen al microscopi	El color s'ha produït per concentracions puntuals ataronjades d'òxid de ferro
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes



1560 RETRAT D'UNA DAMA [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1560	
Color	Blanc-negre
Transparència	Opac i translúcid a la base
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,55
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	—
Fluorescència	Inerta
Mides	23,80 x 18,80 x 9,70 mm
Examen al microscopi	La capa inferior vista amb il·luminació transmesa és una àgata molsosa per inclusions de clorita (homblenda verda) que proporcionen un color verd fosc al mineral
Observacions	—
Identificació	Ònix

1561 RETRAT FEMENI [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1561	
Color	Blanc-gris
Transparència	Opac-translúcid
Talla	Oval amb perfil irregular
Lluïssor	Cèria
Fractura	Concoïdea
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció a la regió verda-blava
Fluorescència	A ona llarga, la calcedònia blanca mostra una resplendor groguenca. Feble.
Mides	12,46 x 8,88 x 4,57 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1562 ROMUL [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1562	
Color	Blau-blanc
Transparència	Opac
Talla	Redona
Lluïssor	Cèria
Fractura	Concoïdea i granular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	4,74 quirats
Pes específic	2,82
Espectre d'absorció	Tres bandes d'absorció al principi de l'espectre i absorció parcial del verd. Causat per cobalt.
Fluorescència	—
Mides	16,01-16,10 x 3,20 mm
Examen al microscopi	Aspecte granular
Observacions	En ser examinat sota el filtre de Chelsea, es pot veure de color roig. Cal destacar l'acabat pobre de les formes per la baixa duresa del material utilitzat.
Identificació	Pasta de vidre

1563 TITUS TACI [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1563	
Color	Blanc-blau
Transparència	Opac
Talla	Redona
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	4,66 quirats
Pes específic	2,86
Espectre d'absorció	Tres bandes al principi de l'espectre i absorció del verd. Causat per cobalt.
Fluorescència	—
Mides	16,11-16,16 x 3,09 mm
Examen al microscopi	Aspecte granular compacte
Observacions	Cal destacar el pobre relleu dels detalls del rostre. En ser examinat sota el filtre de Chelsea, s'observa de color roig.
Identificació	Pasta de vidre

1564 RETRAT DE L'EMPERADOR ADRIA [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1564	
Color	Blanc lletós - grisenc
Transparència	Opac-translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	De vítria a cèria
Fractura	Concoïdea i granular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Banda d'absorció entre el verd i el blau
Fluorescència	A ona llarga presenta una resplendor a taques. A ona curta és inerta.
Mides	14,16 x 11,13 x 4,45 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1565 LEDA I EL CIGNE [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1565	
Color	Blanc - color de caramel
Transparència	Opac-translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria-cèria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Banda d'absorció entre el verd i el blau. Feble.
Fluorescència	Inerta
Mides	14,78 x 10,75 x 2,84 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata a bandes

1566 VENUS I AMOR [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1566	
Color	Blanc-burell
Transparència	Translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria
Fractura	Concoïdea i granular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Banda difusa entre la regió verda-blava
Fluorescència	Resplendor zonal de color blanc, més intens a ona llarga que a ona curta
Mides	11,21 x 8,62 x 2,85 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1567 RETRAT MASCULI [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1567	
Color	Blanc-bru
Transparència	Translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria-cèria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Banda d'absorció ampla difusa entre el verd i el blau
Fluorescència	A ona llarga presenta una resplendor lletosa. Feble.
Mides	14,06 x 10,57 x 3,02 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1568 EROS [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1568	
Color	Blanc-bru
Transparència	Translúcid
Talla	Ovalada trapezoïdal
Lluïssor	Cèria
Fractura	Concoïdea i granular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Banda d'absorció difusa entre el verd i el blau
Fluorescència	Inerta
Mides	9,51 x 7,06 x 2,01 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1569 PARELLA D'EROTES [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1569	
Color	Blanc-bru
Transparència	Translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Banda d'absorció ampla i difusa a la regió del verd-blau
Fluorescència	Inerta
Mides	10,32 x 8,13 x 1,90 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1570 TRITO [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1570	
Color	Blanc-burell
Transparència	Translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Banda d'absorció, difusa, entre el verd i el blau
Fluorescència	Inerta
Mides	11,83 x 9,11 x 3,80 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1571 EROS CONDUINT UNA BIGA [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1571	
Color	Blanco-bru
Transparència	Translúcid a opac
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	Concoïdea
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Banda difusa entre el verd i el blau
Fluorescència	Resplendor lletosa més intensa a ona llarga que a ona curta. Feble.
Mides	10,73 x 7,07 x 2,40 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1572 VENUS, GRIFO I EROS [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1572	
Color	Blanc-bru
Transparència	Translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	15,82 x 12,00 x 3,49 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1573 HÈRCULES I EL LLEO DE NEMEA [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1573	
Color	Blanc - marró clar
Transparència	Transparent a translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria a cèria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	10,16 x 7,90 x 2,68 mm
Examen al microscopi	Presenta dues fissures internes
Observacions	Es mou la gemma a la muntura
Identificació	Àgata de bandes

1574 EROS LLEGINT [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1574	
Color	Blanc
Transparència	Translúcid
Talla	Oval trapezoïdal
Lluïssor	Cèria a vítria
Fractura	Concoïdea-granular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	9,47 x 7,17 x 3,08 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1575 EROS DAVANT UN ALTAR DE FOC [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1575	
Color	Blanc i ocre
Transparència	Semitransparent i opac
Talla	Oval
Lluïssor	Vítria a cèria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	9,91 x 7,65 x 2,52 mm
Examen al microscopi	Una fissura interna que creua obliquament el camafeu per la part inferior
Observacions	Treball molt més senzill i més pobre
Identificació	Àgata de bandes

1576 RETRAT FEMENI [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1576	
Color	Blanc-bru
Transparència	Translúcid
Talla	Oval trapezoïdal
Lluïssor	Cèria
Fractura	Concoïdea
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	—
Fluorescència	La capa inferior (blanca) mostra una resplendor feble de color lletós a ona llarga. És inerta a ona curta.
Mides	11,92 x 9,65 x 2,72 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1577 GOS RECLINAT [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1577	
Color	Marró rogenc - ocre
Transparència	De translúcid a opac
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	Granular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció parcial i difusa de la regió del verd, blau i violeta
Fluorescència	Normés la base del camafeu és fluorescent a ona llarga de color groguenca.
Mides	10,79 x 6,40 x 5,21 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes



1578 PANTERA ASSEGUDA	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1578	
Color	Marró-rosat-blanc
Transparència	Opac-translúcid
Talla	Oval desigual
Lluïssor	Víttria i cèria
Fractura	Concoïdea
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	És inerta a ona curta i groguenca a ona llarga. Mitjana.
Mides	12,20 x 9,04 x 4,40 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1579 UNICORN	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1579	
Color	Rogenc i marró - bru lletós
Transparència	Opac i translúcid (segons capes)
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria, i cèria a la capa inferior
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	12,75 x 10,45 x 4,04 mm
Examen al microscopi	Les concentracions de color roig i marró groguenc, típiques del jaspi, són conseqüència d'òxids de ferro
Observacions	Aquest camafeu està compost per una capa de quars microcristal·lí fibrós (calcedònia) i una altra de quars microcristal·lí granular (jaspi)
Identificació	Jaspi i calcedònia

1580 GOS AMB INTENCIÓ D'ATACAR	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1580	
Color	Marró clar - marró fosc - blanc
Transparència	Opac-translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria
Fractura	Concoïdea i granular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció difusa del violeta
Fluorescència	A ona llarga, la capa inferior del camafeu presenta una resplendor lletosa. Feble. A ona curta és de color groc verdós. Intensa.
Mides	13,80 x 10,85 x 4,38 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1581 LLEO	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1581	
Color	Groc bru - bru
Transparència	Opac-translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria a cèria
Fractura	Concoïdea-granular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	Absorció del blau, violeta i part del verd
Fluorescència	A ona curta hi apareix una resplendor groga verdosa. Intensa. A ona llarga només hi apareix una resplendor a taques. Intensitat mitjana.
Mides	13,18 x 10,00 x 3,84 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1582 PARELLA DE SENGLARS	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1582	
Color	Gris-fumat
Transparència	Translúcid-opac
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria
Fractura	Concoïdea
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	A ona llarga presenta una resplendor groguenca
Mides	17,15 x 13,21 x 5,41 mm
Examen al microscopi	Zones cotonoses de color bru
Observacions	L'ull del senglar petit sembla que s'ha incrustat
Identificació	Àgata de bandes

1583 HORA DE L'ESTIU	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1583	
Color	Rosa amb clapes
Transparència	Translúcid a opac
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria
Fractura	Concoïdea
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	A ona curta hi apareix una fluorescència feble, zonal a clapes, que coincideix amb el cabell. A ona llarga, reacciona de la mateixa manera però més intensa.
Mides	23,07 x 18,56 x 3,90 mm
Examen al microscopi	Nombrosos nòduls de calcedònia
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes

1584 CAP MASCULI	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1584	
Color	Blanc-grisenc
Transparència	Opac a translúcid
Talla	Ovalada de contorn molt irregular
Lluïssor	Víttria a cèria
Fractura	No en presenta
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No presenta espectre
Fluorescència	Inerta
Mides	12,36 x 9,70 x 4,92 mm
Examen al microscopi	Petits dipòsits d'òxid de ferro ataronjats i rogencs que s'amaguen sota el relleu
Observacions	Orifici a la zona del cabell
Identificació	Àgata de bandes

1585 RETRAT D'UN NEGRE	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1585	
Color	Gris-fumat
Transparència	Opac
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria-cèria
Fractura	Concoïdea irregular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	9,29 quirats
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	21,40 x 16,10 x 4,80 mm
Examen al microscopi	—
Observacions	—
Identificació	Ònix

1586 BUST DE FILOSOF	
[Camafeu muntat] Núm. inv.: 1586	
Color	Bru-beix
Transparència	Opac-translúcid
Talla	Antiga rectangular
Lluïssor	Víttria i cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,535
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	15,234
Pes específic	2,48
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	19,44 x 13,54 x 9,23 mm
Examen al microscopi	Dendrites d'òxid de manganès (negres) i esferes de goethita (roges)
Observacions	—
Identificació	Àgata de bandes



<b>1587</b>	<b>RETRAT PAPAL</b> [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1587
Color	Blanc crema - ataronjat
Transparència	Opac-transparent
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria
Fractura	Dentada
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	10,48 quirats
Pes específic	2,86
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	—
Mides	29,67 x 23,95 x 3,15 mm
Examen al microscopi	Estructura lineal fibrosa, en paral·lel, observada amb llum transmesa
Observacions	El camafeu està corbat, seguint la forma natural del caragol original provinent del <i>Cassis madagascariensis</i> .
Identificació	Closca

<b>1588</b>	<b>ANTONIO ALLEGRI</b> [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1588
Color	Beix - bru ataronjat
Transparència	Opac-translúcid
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria i cèria
Fractura	No en presenta
IR.	= 1,538; = 1,544
Birefringència	0,006
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes	10,48 quirats
Pes específic	2,58
Espectre d'absorció	Absorció total del blau i violeta i parcial del verd. Causat pel ferro.
Fluorescència	Inerta
Mides	36,38 x 28,40 x 6,29 mm
Examen al microscopi	Distribució del color en forma de puntets d'òxid de ferro (goethita) i en agrupacions lineals
Observacions	—
Identificació	Sardònix

<b>1589</b>	<b>RETRAT DE LIVIA</b> [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1589
Color	Fumat - blanc - gris fosc
Transparència	Opac
Talla	Oval
Lluïssor	De víttria a cèria
Fractura	No en presenta
IR.	1,54 borrós
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	31,24 x 25,37 x 5,10 mm
Examen al microscopi	A contraclaror, la capa fosca transmet un color roig terrós. La capa superior té una estructura amb bandes concèntriques.
Observacions	—
Identificació	Ònix

<b>1590</b>	<b>ARIADNA I DIONIS</b> [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1590
Color	Groguenc-blanc-ataronjat
Transparència	Translúcid a opac
Talla	Oval
Lluïssor	Víttria-cèria-víttria
Fractura	No en presenta
IR.	= 1,538; = 1,545
Birefringència	0,007
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes	77,76 quirats
Pes específic	2,61
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	42,72 x 29,27 x 9,15 mm
Examen al microscopi	A la base hi ha concentracions arrodonides de goethita. La capa blanca està formada per esfèrules de calcedònia.
Observacions	—
Identificació	Sardònix

<b>1591</b>	<b>RAFAEL SANZIO</b> [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1591
Color	Beix-blanc-bru
Transparència	Translúcid-opac
Talla	Oval
Lluïssor	Cèria-víttria
Fractura	Concoïdea
IR.	= 1,550; = 1,559
Birefringència	0,009
Tipus de cristall	Uniaxial positiu
Pes	34,28 quirats
Pes específic	2,60
Espectre d'absorció	Absorció total del blau i violeta, i parcial del verd
Fluorescència	Inerta
Mides	35,96 x 28,56 x 5,52 mm
Examen al microscopi	Deposicions d'òxid en forma de petits punts, piles de monedes, esfèrules. La capa de color blanc està formada per esfèrules de calcedònia.
Observacions	Presenta un trencament que coincideix amb una de les inscripcions, i apegada posteriorment. Queda dissimulat amb una veta natural del quarz.
Identificació	Sardònix

<b>1592</b>	<b>ANEL·L METAL·LIC</b> [Camafeu muntat] Núm. inv.: 1592
Color	Gris groguenc
Transparència	Opac
Talla	Quadrada
Lluïssor	Metàlica
Fractura	Concoïdea granular
IR.	No determinable
Birefringència	No determinable
Tipus de cristall	No determinable
Pes	No determinable
Pes específic	No determinable
Espectre d'absorció	No en presenta
Fluorescència	Inerta
Mides	11,64 x 12,10 x 4,49 mm
Examen al microscopi	Molt ratllat a la superfície
Observacions	—
Identificació	Pirita

Aquest llibre s'acabà d'imprimir el dia 23 de gener de 2001,  
cinc segles després que Alexandre VI atorgara  
la butlla fundacional de la Universitat de València,  
el 23 de gener de 1501.















1499 CINC SEGLES 1999

DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
Vicerektorat de Cultura

THESAURUS  
Programa de difusió del Patrimoni Universitàri

BANCAJA



Centre de Cultura Contemporània  
de Barcelona

