

El camafeo de Júpiter de Girona: una obra imperial reutilizada en la Baja Edad Media*

The Cameo of Jupiter in Girona: a Roman Imperial Work Reused in the Late Middle Ages

Jordi Oliver Vert

Grupo de investigación ArPA, Institut Català d'Arqueologia Clàssica
jordioliververt@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7619-2887>

Manuel Parada López de Corselas

Universidad de Valladolid
manuel.parada@uva.es
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5097-7934>

Enviado: 22-01-2021. Aceptado: 26-04-2021. Publicado online: 12-04-2022

Cómo citar este artículo / Citation: Oliver Vert, J. y Parada López de Corselas, M. (2022). “El camafeo de Júpiter de Girona: una obra imperial reutilizada en la Baja Edad Media”. *Archivo Español de Arqueología*, 95, e04. DOI: <https://doi.org/10.3989/aespa.095.022.04>

RESUMEN: En el presente trabajo abordamos el estudio de un camafeo romano de considerable calidad y tamaño (6,2 × 4,8 cm), en sardónice tricolor tallado en tres estratos, con la representación de Júpiter entronizado y que se encuentra reutilizado en la Cruz de las Cofradías en el tesoro de la catedral de Girona. Proponemos la datación en los siglos III-IV d. C. de la pieza a partir de su estudio estilístico e iconográfico y, por otro lado, abordamos su contextualización como *ornamentum* en la cruz gótica gerundense, analizando las circunstancias en las que se engarzó en ella.

Palabras clave: glíptica; Antigüedad Tardía; artes suntuarias; *spolia*; Jaime II; Corona de Aragón.

ABSTRACT: This paper deals with the study of a high-quality Roman cameo engraved in a three-layered sardonyx with a representation of an enthroned Jupiter (6,2 × 4,8 cm). This glyptic piece is set on the Cruz de las Cofradías kept in the treasury of the cathedral of Girona. On the one hand, we provide a study of its primary context, proposing a low Empire chronology based on the stylistic and iconographic analysis. On the other hand, we present a hypothesis about its contextualization as ornamentum on the Gothic cross.

Keywords: glyptic; Late Antiquity; sumptuary arts; *spolia*; James II; Crown of Aragon.

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

* Este trabajo se ha realizado en el contexto de los proyectos “*Sulcato marmore ferro*. Canteras, talleres, artesanos y comitentes de las producciones artísticas en piedra de *Hispania Tarraconensis* (SULMARE)”, ref. PID2019-106967GB-I00 y “Arqueología e Historia de un paisaje de la piedra: la explotación del marmor de Espejón (Soria) y las formas de ocupación de su territorio desde la Antigüedad al siglo XX”, ref. PGC2018-096854-B-I00.

1. INTRODUCCIÓN

La cruz de las Cofradías de la Catedral de Girona¹ (170 × 79 cm), manufacturada en la primera mitad del siglo XIV por los talleres de platería de dicha ciudad², presenta un interesante camafeo romano (6,2 × 4,8 cm) engastado en el extremo superior de su mástil, por la cara del anverso (Fig. 1). J. Gudiol acometió el primer estudio de la cruz (Gudiol, 1920, pp. 36-37; 1923, p. 301, fig. 33), pieza que situó en el primer tercio del siglo XIV y que relacionó, por su tipología, con las cruces procesionales góticas de Sant Joan de les Abadesses (conservada actualmente en el Museu Episcopal de Vic) y de la Canónica de Santa Maria de Vilabertran (conservada *in situ*). Las aportaciones de Gudiol sobre esta cruz medieval siguen aún vigentes³.



Figura 1. Vista del anverso y el reverso de la Cruz de las Cofradías de la Catedral de Girona (fotografía Montserrat Zarain [Urcotex] / Archivo del IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte, España).

- 1 Conservada y expuesta a las salas del Museo del Tesoro de la Catedral de Girona. Su denominación como cruz de las Cofradías aparece recogida por primera vez a partir de una visita pastoral del año 1502 cuando se menciona una de las nueve cruces del recinto del altar mayor: *crucem Confratrie pulcherrime fabricatam* (Arxiu Diocesà de Girona, *Visites Pastorals*, vol. 148, f. 180). Esta pertenecía a la Cofradía de Santa Maria documentada hacia el 1300 pero, probablemente, su creación como asociación ya fuera más antigua. De esta forma, es de prever que esta cruz gótica sustituyera una anterior románica (Domenge, Sureda y Gutiérrez, 2015, p. 5).
- 2 Tal y como lo demuestra el punzón trifoliado identificativo de la ciudad de Girona, grabado doce veces en casi todos los segmentos que integran el anverso de la cruz. En esta misma cara de la cruz, en la parte inferior del mástil, se incluye el punzón de la catedral de Girona, formado por una imagen de su cátedra episcopal.
- 3 Los estudiosos que han escrito sobre esta cruz han seguido siempre las consideraciones del erudito vigatense, sin aportar novedades al respecto más que insistir en sus paralelos tipológicos e iconográficos. Citamos aquí los estudios realizados posteriores a la obra de J. Gudiol: Comas, 1940, pp. 79-83; Pla i Cargol, 1943, pp. 157-158; Font, 1952, pp. 28-29; De Palol, 1955, pp. 108-110; De Dalmases, y Giralt-Miracle, 1985, p. 80; De Dalmases, 1992, pp. 94-95.

No obstante, el camafeo romano situado en su parte superior ha pasado prácticamente inadvertido para la historiografía y solo se ha mencionado y descrito someramente.

En los trabajos de restauración de la cruz llevados a cabo en 2015 el camafeo se limpió y consolidó, ya que presentaba diversas fracturas, aún visibles. En dicha ocasión, se redactaron varios informes, entre los que destaca el estudio histórico artístico, que atendió fundamentalmente a cuestiones técnicas y documentales, así como un informe gemológico (para todo ello véase apartado Fuentes). El camafeo que estudiamos es la única pieza glíptica que conserva la cruz de Girona. La mayoría del resto de gemas que hoy vemos en ella, tanto en el anverso como en el reverso, presentan talla facetada moderna, producto de múltiples reparaciones y añadidos. Otro aspecto abordado por la historiografía han sido las dos inscripciones griegas del camafeo, recogidas y analizadas en diversos compendios dedicados a inscripciones griegas de *Hispania*, cuyas observaciones trataremos de completar. En cualquier caso, tanto los informes del 2015 como los estudios epigráficos sobre el camafeo de Girona establecieron un consenso sobre la romanidad de la pieza, aunque sin precisar su datación a partir del análisis estilístico e iconográfico.

Teniendo en cuenta dicho estado de la cuestión, el propósito de nuestro trabajo es analizar estilística e iconográficamente este camafeo antiguo para aportar un estudio razonado sobre su filiación y cronología. Asimismo, profundizaremos en el contexto histórico en el que se produjo su reutilización como *ornamentum* en la cruz gótica gerundense. Como veremos, la colocación de este objeto glíptico antiguo en el ajuar litúrgico dentro de la Corona de Aragón en la primera mitad del siglo XIV no es un caso único, sino un hecho relacionable con otras producciones góticas comisionadas durante el reinado de Jaime II. Dentro de dicha tendencia, observaremos qué aspectos cualifican al camafeo de Girona como una de las piezas más notables de la glíptica antigua conservadas en España.

Cabe recordar que estas piedras grabadas se produjeron en talleres altamente especializados al servicio del público más selecto. Entre las piezas más valoradas se situaban aquellas realizadas en sardónice de tres o cuatro colores, como la Taza Farnesio, el Gran Camafeo de Francia, la Gema Claudia o el Camafeo Blacas. Este material permite la ejecución de un relieve en tres o cuatro estratos, cada uno de ellos de color distinto. Frecuentemente, este tipo de camafeos, con representaciones de imágenes o símbolos explícitos del poder divino imperial, eran obsequios del propio emperador a miembros de su séquito, o viceversa.



Figura 2. (a) Vista del camafeo de Júpiter en la Cruz de las Cofradías de la Catedral de Girona. (b) Imagen del mismo camafeo con iluminación directa para permitir la observación de los plegados y las líneas de la musculatura (fotografías Gustavo A. T. Mendoza / Fons Capítol Catedral de Girona).

2. DESCRIPCIÓN DEL CAMAFAEO DE GIRONA

El camafeo de Girona (Fig. 2) está tallado en un sardónice tricolor aprovechando el juego cromático de sus tres estratos⁴. El más superficial de ellos, translúcido y de color anaranjado o carneolado, se aprovecha para resaltar la vestimenta, la corona de laurel, los cabellos y la barba de Júpiter. El estrato intermedio,

opaco, es de color blanco y en él se representan los demás elementos del camafeo (anatomía de Júpiter, cetro, mobiliario, águila, franja de apoyo), que contrastan con el último estrato, opaco y de color naranja oscuro o negruzco, que se emplea como fondo.

La pieza presenta la figuración romana de Júpiter Óptimo Máximo (Canciani y Constantini, 1997) entronizado, con el cuerpo entero en posición de tres cuartos exceptuando su cabeza, colocada de perfil mirando hacia la derecha. Su torso está completamente desnudo. Solo el *pallium* le cubre la cintura, cayéndole por debajo de las rodillas, representadas también de perfil hacia la derecha, una más inclinada que la otra. Con el brazo derecho sostiene un largo cetro, representado de forma curvada para adaptarlo al contorno oval de la gema. En la palma de su mano izquierda descansa un águila, representada de cuerpo entero en posición de tres cuartos exceptuando su cabeza, de perfil hacia la izquierda. En su pico transporta una corona vegetal, dirigida hacia Júpiter, quien a su vez ciñe una corona de laurel.

El trono sobre el que se sienta el dios, sin respaldo ni reposabrazos, responde a un modelo de mobiliario

4 Sin duda, el sardónice es el material lítico más prestigioso para la realización de camafeos, a razón de su juego tricolor presente en sus estratos mineralógicos. Según el orden de los colores, existen dos tipologías. Haymon d'Auxerre en su *Expositio in Apocalypsin*, VII, 21, PL, 117 (1852: 1207A-B) comenta estas particularidades: “*Sardonyx compositum est ex sardio et onyche, cujus genera plurima sunt, sed pretiosior tribus coloribus distinguitur in modum vnguinis, quia in subteriori parte habet nigrum colorem, in medio rubicundum, in superiori candidum. Vel aliter: primam partem habet nigram, mediam candidam, superius rubeam*”. Es esta última tipología la elegida para la elaboración de nuestro camafeo tricolor y la que encontramos citada en las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla (XVI, 8.4): “*Sardonyx [...] constat [...] tribus coloribus: subterius nigro, medio candido, superius mineo*”.

romano similar a un *scamnum* o *bisellium*. Está decorado, como suele ser habitual, con un trabajo de marquetería a base de cuadriláteros que contienen aspas y clavos redondos. Junto al trono se dispone un escabel (*scabellum pedum*) decorado con un bucráneo y guirnalda. Dicha decoración, las molduras y la forma del escabel lo asemejan a un ara sacrificial. Sobre este pequeño mueble reposa el pie izquierdo, mientras que el derecho se dispone en el suelo con el talón levantado. Los dos pies están calzados con sandalias, similares a las que lleva la escultura de bronce de Treboniano Galo conservada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Como es habitual en la numismática y en la glíptica, el único referente espacial es la línea —en este caso, una franja blanquecina que se distingue del fondo, de color oscuro— sobre la que apoya la representación de Júpiter entronizado.

Ya hemos indicado que el camafeo presenta dos inscripciones (*HEp* 12, 2002, n.º 254; *HEp* 16, 2007, n.º 423) (Fig. 3). La más visible contiene un nombre griego en genitivo: *CABBATIOY*. Está grabado en mayúsculas en sentido vertical (de arriba hacia abajo) en el estrato oscuro, junto a la parte media del cetro, en el espacio libre entre el brazo de Júpiter y la parte superior del trono. La segunda está formada por dos letras de difícil lectura e interpretación: ¿*CA*?⁵ Está escrita también en mayúsculas, pero dentro del estrato blanquinoso y en horizontal (de izquierda a derecha), en la franja que representa el suelo sobre el que apoya la figura del dios.

Antes de analizar el significado de cada una de ellas, creemos conveniente traer a colación las interpretaciones suscitadas con anterioridad, a propósito de su divergencia. Para I. Canós (2002, pp. 157-158, n.º 171, láms. LXIX-LXXII) el nombre *CABBATIOY* sería un epíteto referido a Zeus/Júpiter Sabazio. Dicha teoría es aceptada asimismo por J. Domenge, M. Sureda y S. Gutiérrez (véase apartado Fuentes). Por el contrario, según G. Németh (2007, p. 1008) y M. Paz de Hoz (2014, p. 567) este nombre sería un antropónimo (como ya se sugería en *HEp* 12, 2002, n.º 254) y haría referencia al propietario del camafeo (hipótesis también recogida en *HEp* 16, 2007, n.º 423). Las argumentaciones de G. Németh radican en la forma de escribir el nombre del dios Sabazio. Este puede aparecer escrito como *Sabazios*, *Sebazios*, *Sabadios*, *Saoazos* y *Savazos*, pero nunca como *Sabbatios* (*CABBATIOY*)⁶. Por otro lado, aunque este

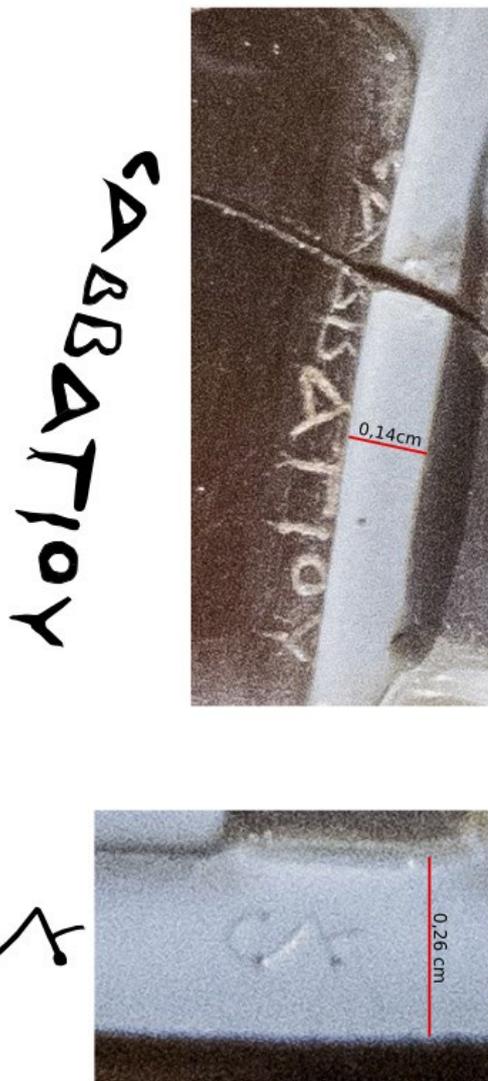


Figura 3. Inscripciones del camafeo de Júpiter de Girona (dibujo Jordi Oliver).

nombre se usó en comunidades judías, ello no quiere decir que el personaje aludido en el camafeo fuese un hebreo (De Hoz, 2014, p. 567).

En nuestra opinión, parece claro que el nombre *Sabbatios* no hace referencia al dios oriental Sabazio sino más bien a un nombre expresado en genitivo de un propietario, o al nombre del lapidario que lo llevó a cabo. En efecto, existen testimonios del uso como antropónimo de *Sabbatios* (Lörincz, 2002, p. 39) y de *Eusabbatios* (Solin, 2003, p. 1476). Además de las razones de escritura argumentadas por G. Németh, también podemos añadir cuestiones iconográficas sobre la representación de Júpiter, al no ser ni implícita ni explícita en este caso su relación con el dios oriental. Nos referimos, por ejemplo, a no ir ataviado con su vestimenta característica como son las *braccae* o el

5 Incluso se ha señalado que la grafía de su segunda letra no queda muy clara y bien podría tratarse, en vez de una *A*, de una *lambda* (λ) o la ligadura de una *lambda* con otra letra (*N*, *K* o *Y*), véase *HEp* 16, 2007, n.º 423.

6 Para los ejemplos citados véanse *LSJ* s. v. “*Sabazios*” y *LSJ Revised Supplements* s. v. “*Sabathikos*”.

gorro frigio y no incluirse sus atributos canónicos: serpiente, mano, piña, etc. (Lane, 1980 y 1985).

En cuanto a la inscripción *CA*, resulta más difícil razonar sobre su significado. G. Németh considera que tiene un *ductus* diferente al de *CABBATIOY* y opina que es de otra cronología (Németh, 2007, p. 1007). Dicho autor señala que la inscripción *CA* está ejecutada con un *ductus* más elegante, con letras curvilíneas que incluyen perforaciones trepanadas. No obstante, no se aventura a proponer qué significa y por qué se habría grabado en otra cronología. Para solucionar esta problemática, sugerimos una hipótesis alternativa. Es probable que la inscripción *CA* se trate de un primer intento de escribir *CABBATIOY*. Su talla es más delicada y superficial; el artífice no profundizó para no romper la línea de apoyo –de color blanquinoso– de la representación de Júpiter, pero ello hizo que no llegase hasta el estrato inferior de color oscuro. Por este motivo la inscripción *CA* no se lee bien, pues se

confunde con el estrato blanquinoso sobre el que está tallada. La inscripción definitiva sería *CABBATIOY*, que se talló sobre el fondo sin poner en riesgo partes delicadas del camafeo. Las incisiones de esta inscripción son profundas y permiten que se lea claramente sobre el fondo oscuro. La disparidad en el *ductus* entre ambas inscripciones se explicaría por las diferencias de dureza del respectivo estrato en el que se tallaron, así como por la diferente profundidad que se quiso dar a cada una de ellas. De no aceptarse dichas hipótesis, la alternativa sería proponer que *CABBATIOY* fuera la firma del lapidario, mientras que *CA* las iniciales del nombre del propietario.

3. ESTUDIO ESTILÍSTICO E ICONOGRÁFICO Y DATACIÓN

Se ha sugerido que el camafeo de Girona es de época imperial (De Hoz, 2014, p. 567) o, más concre-



Figura 4. Detalle del camafeo de Júpiter en la Cruz de las Cofradías de la Catedral de Girona (fotografía Gustavo A. T. Mendoza / Fons Capítol Catedral de Girona).

tamente, de los siglos II-III d. C. (*HEp* 12, 2002, n.º 254; Zaráin, 2015), aunque sin ofrecer argumentos al respecto. A continuación, trataremos de exponer nuestras consideraciones estilísticas e iconográficas para intentar determinar su contexto de producción.

El trabajo que presenta denota un gran dominio de la técnica. La representación de la divinidad y sus atributos son tratados con un alto grado de detalle. Destacamos el recurso plástico de la imitación del trabajo del trépano en los rizos de la barba y de la cabellera del dios e incluso en el inusual detalle del vello pectoral, grabados con una más que notable incisión milimétrica. También el modelado del rostro se trabaja con gran pericia, sobre todo la cavidad y expresión del ojo, semiesférico y con la pupila perforada (Fig. 4).

Pese a ello, las anatomías son desproporcionadas y su tratamiento es incoherente y poco orgánico, pues la cabeza y las manos están sobredimensionadas. Asimismo, los muslos son muy cortos y se encajan de manera forzada en el torso. Tales desarmonías son impropias de la estética altoimperial y características del arte tardoantiguo. Podemos notar dichas diferencias si comparamos el camafeo de Girona con obras altoimperiales como el Camafeo de Chartres y el Gran Camafeo de Francia, conservados en la Biblioteca Nacional de Francia (Vollenweider *et al.*, 2003, pp. 78-79, n.º 83; Lapatin, 2014, pp. 134-137, fig. 82). El camafeo de Girona se distancia por tanto de obras altoimperiales, como también sucede con el camafeo Medici, cuya datación se sitúa entre los siglos II y IV (Tondo, 1996, p. 121, cat. 264) (Fig. 5)⁷, y se aproxima a camafeos tardíos como el de Belgrado, del segundo cuarto del siglo IV (Rankov, 1989; Krug, 2011) (Fig. 6), aunque sin llegar a la pérdida de organicidad que ya se aprecia en este último.

Algunos de los rasgos estilísticos del camafeo de Girona parten del tratamiento anatómico, de la expresión facial y del uso del trépano que se observan en obras de finales del siglo II como el camafeo de Cómodo del Hermitage (Fig. 7). Dichos elementos, en el Júpiter de Girona han evolucionado hacia el estilo que se observa desde mediados del siglo III a mediados del siglo IV en relieves como el del sepulcro que representa a Jonás conservado en el Museo Británico (1957, 1011.1). En este sentido, han de destacarse particularmente las coincidencias entre el camafeo de Girona y el sepulcro del Pedagogo de la necrópolis de Tarragona, datable entre finales del siglo III y principios del siglo IV (Clavería, 2001, n.º 33) (Fig. 8). En ambas obras el trépano se utiliza repetidamente,



Figura 5. Camafeo Medici. Museo Arqueológico Nacional, Florencia (fotografía Museo Arqueológico Nacional de Florencia).



Figura 6. Camafeo de Belgrado. Museo Nacional en Belgrado (fotografía Museo Nacional en Belgrado).

incluso para representar la comisura de los labios; los párpados son abultados y se marcan con líneas finas; los pliegues de la vestimenta son suaves, se forman con parejas de líneas paralelas y se agrupan tensionados en la parte baja de la indumentaria; se emplea la técnica de paños húmedos, de modo que la pierna se transluce; el canon es similar, muy corto, en torno a 3 o 4 cabezas y tanto las manos —con uñas muy destacadas— como la cabeza se presentan hipertrofiadas en comparación con el resto del cuerpo. Este canon sería impensable para el periodo altoimperial, así como para piezas medievales que copian modelos antiguos,

7 Véase una imagen en alta resolución en: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=8021>

las cuales optan por cánones de entre 5 y 6 cabezas, como veremos. Asimismo, los ojos son semiesféricos –no planos, como en otras obras altoimperiales o medievales– y la pupila está profundamente trepanada, pero –a diferencia de lo que ya se hacía desde época helenística⁸– no se marca el iris. Esto mismo sucede en camafeos entre los siglos III y IV, como la cabeza de Medusa del Hermitage (s. III, inv. 12753) (Fig. 9) y el príncipe joven bajoimperial de los Museos Capitolinos (s. IV, inv. AntCom12058) (Fig. 10), obras en las que asimismo se marca profundamente con trépano la comisura de la boca y las fosas nasales.

Llegados a este punto creemos conveniente introducir la problemática, en boga en los últimos decenios dentro de los estudios de Glíptica, sobre la atribución cronológica de ciertas piezas inspiradas en temas clásicos (Tassinari, 2011, pp. 415-417). En particular, el renacer vigoroso de la glíptica en los siglos XII y XIII al servicio de las cortes normanda y de Federico II Hohenstaufen (1194-1250) en Sicilia, caracterizadas por la emulación de la Antigüedad, puede provocar notorias complicaciones al respecto. Por ello, resulta imprescindible verificar si el camafeo de Girona se trata de una obra antigua o de una imitación medieval federiciana.

Para acometer una comparativa satisfactoria, hemos de tener en cuenta obras en las que se representen desnudos masculinos y/o figuras en posición similar a la del Júpiter de Girona (para los camafeos citados véase Giuliano, 2003b). Tomamos como muestra los camafeos de época de Federico II que representan a Poseidón y Atenea, concretamente los ejemplares conservados en París (Biblioteca Nacional de Francia) y Viena (Museo de Historia del Arte), así como el camafeo de Poseidón fundando una ciudad, conservado en Viena (Museo de Historia del Arte). El canon de estas obras –entre 5 y 6 cabezas– es mucho más alargado que el del camafeo de Girona. Asimismo, ofrecen netas diferencias en el tratamiento del relieve y la musculatura, pues los camafeos federicianos presentan músculos volumétricos, redondeados, mientras que en el camafeo de Girona los músculos son planos y están muy poco marcados, apenas por finas líneas incisas. En los camafeos federicianos se marcan mucho más los músculos y además los glúteos presentan una curva muy acusada que no está presente en el camafeo de Girona. Por otro lado, la técnica de paños mojados no está presente en los camafeos de época federiciana, pero sí en el camafeo de Girona, de modo que el mus-



Figura 7. Camafeo de Cómodo. Museo del Hermitage, San Petersburgo (fotografía Museo del Hermitage).



Figura 8. Detalle del sarcófago del Pedagogo. Museo Necrópolis Paleocristiana de Tarragona (fotografía Ramon Cornadó / Arxiu Museu Nacional Arqueològic de Tarragona).



Figura 9. Camafeo con cabeza de Medusa. Museo del Hermitage, San Petersburgo (fotografía Museo del Hermitage).

8 En el camafeo de los Ptolomeos se excava la pupila y se dibuja con una fina línea incisiva el iris, véase Zwierlein-Diehl, 2008, pp. 58-59.



Figura 10. Camafeo con busto de príncipe joven. Museos Capitolinos, Roma (fotografía Museos Capitolinos).

lo y la pantorrilla de Júpiter se transparentan, pues el paño se adapta al perfil interno y externo del músculo. En los ejemplos federicianos los paños cuelgan por encima o por detrás de los músculos y no transparentan sus formas. Además, la tipología de los plegados es diferente. En los camafeos federicianos los pliegues de los textiles tienen formas agudas, en omega o en zigzag, mientras que en el camafeo de Girona encontramos siempre ondas o bucles más abiertos y suaves. El tratamiento del rostro (boca, nariz, ojo) y el peinado son distintos; por ejemplo, el Júpiter de Girona no tiene bucles en la parte posterior del cuello. El ojo del Júpiter de Girona es semiesférico, mientras que en los camafeos federicianos es plano.

En cuanto a los camafeos que representan la coronación de Federico II (versiones de la Schatzkammer de Múnich y del Louvre), su canon es muy alargado, de unas 6 cabezas; sus pliegues se inspiran en el arte bizantino, son esquemáticos, algunos de ellos circulares (en rodilla y vientre) y paralelos, algo rígidos y forzados; asimismo se emplea el pliegue en omega, característico del arte bizantino y medieval. Por su parte, el camafeo de Girona presenta pliegues ondulantes y suaves con tendencia naturalista. También es diferente el calzado, así como el mobiliario, que en Girona es claramente antiguo, mientras que en este ejemplo federiciano es bizantino o medieval, con decoración vegetal y patas abalaustradas. Por su parte, el camafeo de Noé (Londres, British Museum), según el propio

museo se trata de una obra italiana del siglo XV y su inscripción alude a Lorenzo de Medici⁹. El estilo de este camafeo no guarda relación con el de Girona, ni en el canon de las figuras, ni en su volumetría, ni en el tipo de plegados de las telas. En cuanto al camafeo de José (San Petersburgo, Hermitage), presenta plegados muy diferentes a los del Júpiter de Girona, como por ejemplo pliegues arbitrarios en torno a la rodilla, que recuerdan de nuevo a modelos medievales y bizantinos. Asimismo, las manos y los pies de José son muy pequeños en relación con el cuerpo, mientras que en el Júpiter de Girona sucede lo contrario. El camafeo de Poseidón y Anfítrite (Nápoles, Museo Arqueológico Nacional) presenta de nuevo una musculatura redondeada y volumétrica, los pies están curvados hacia arriba y son palmeados, los glúteos están sobredimensionados y las manos son mucho más pequeñas que las del Júpiter de Girona.

Finalmente, las dos inscripciones del camafeo de Girona siguen siendo argumentos de peso para reforzar su cronología antigua. En las obras federicianas no se usan nombres en griego; en ellas hay una preferencia por el hebreo, el árabe o el latín. Asimismo, es de gran peso el consenso de los epigrafistas que han estudiado el camafeo de Girona y consideran su inscripción unánimemente como antigua y no como una imitación o falsificación. Todos los motivos expuestos (tratamiento plástico, motivos iconográficos e inscripciones) nos obligan a sostener una cronología entre los siglos III y IV para el camafeo de Girona. En síntesis, consideramos que esta obra se inscribe en una fase tardía de desarrollo del arte romano y no se trata de una emulación medieval del lenguaje clásico.

La figura del camafeo de Girona se engloba dentro del tipo iconográfico de Júpiter entronizado, cuyo referente remoto es el Zeus crisoelefantino que Fidias realizó en el siglo V a. C. como imagen de culto del templo de Zeus en Olimpia. Este modelo recibió un mayor predicamento dentro del mundo romano, frente a la representación del tipo alzado de la divinidad a partir del modelo creado por Lisipo del siglo IV a. C. (Lacroix, 1949, p. 323; Tiverios *et al.*, 1997; Bauchhenss, 1997). Asimismo, en el Imperio Romano la iconografía de Júpiter sentado se empleó en los retratos idealizados de emperadores tomando como modelo al Júpiter Capitolino y se desarrolló en paralelo a la promoción de su culto por parte de estos soberanos (Maderna, 1988, pp. 18-55). En la Gema Augustea y en el Gran Camafeo de Francia encontramos retratos imperiales a la manera de Júpiter entronizado (Fig. 11). Otro

9 https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1890-0901-15

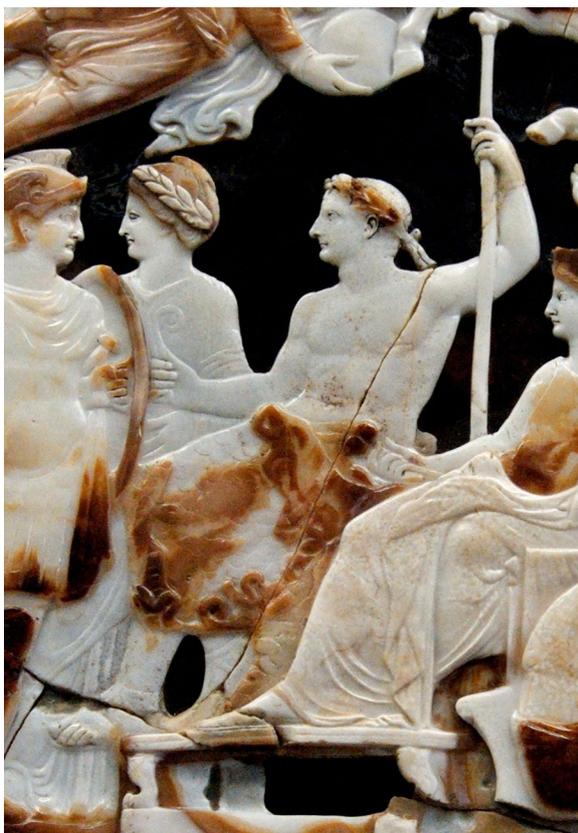


Figura 11. Detalles del Gran Camafeo de Francia (Biblioteca Nacional de Francia, París) y de la Gema Augustea (Museo de Historia del Arte, Viena) (fotografías Biblioteca Nacional de Francia y Museo de Historia del Arte).



Figura 12. Camafeo de Nancy. Biblioteca Stanislas, Nancy (fotografía Biblioteca Stanislas).

conocido ejemplo lo hallamos en el Camafeo de Nancy, donde se muestra la imagen de la apoteosis de un emperador, Nerón o Caracalla, representado a imagen y semejanza de Júpiter (Megow, 1987, pp. 101-104 y 214-215, lám. 35,3; Lenoir, 2018) (Fig. 12). A diferencia de estos tres ejemplos, en el camafeo de Girona no estamos ante un retrato imperial a la manera de Júpiter, sino ante una representación del dios mismo.

En el camafeo de Girona el tipo iconográfico de Júpiter en posición sedente no sigue con fidelidad el modelo derivado de la tradición fidiaca. Si en dicho tipo el dios sostiene una Niké que le concede una corona de laurel, en nuestro caso es el águila quien lo corona. En efecto, como sucede en el camafeo de Girona, en las representaciones romanas de Júpiter entronizado el brazo en posición de ofrecimiento sostiene atributos que pueden variar con respecto al modelo fidiaco. Además del águila, otros motivos empleados son la pátera, el *fulmen*, las espigas o el *lituus* (Richter, 1966; Canciani, 1995)¹⁰. Frente a esta diversidad, el rasgo común de las representaciones de Júpiter entronizado es el brazo alzado que sostiene el cetro. El modelo más relevante de esta iconografía en la estatuaria romana es el Júpiter Capitolino, en el que, junto a la figura del dios, se dispone el águila posada sobre el suelo. Por su

¹⁰ Sobre este tema, también traemos a colación el estudio iconográfico realizado por J. Vizcaino (2015) sobre un entalle romano hallado en el teatro de *Carthago Nova*, con la figuración de Júpiter sedente.



Figura 13. Monedas de Alejandro Magno, Ptolomeo I, Adriano, Alejandro Severo y Diocleciano (fotografías ACSearch).

parte, en numismática la iconografía de Zeus sentado en un trono sin respaldo, con escabel y sosteniendo el águila se inicia con Alejandro Magno, modelo que también empleó Ptolomeo I. En la numismática romana, a partir del Júpiter Capitolino, es habitual el tipo sentado de Júpiter *Victor* descrito como *Conservator* (Septimio Severo) y como *Ultor* (Cómodo y Alejandro Severo) (Hill, 1960, p. 117 y pl. VIII.7-8). En este tipo de representaciones numismáticas es más habitual el trono con respaldo, con o sin escabel. Por su parte, en piezas como el áureo de Adriano acuñado en Roma en el 123, el trono no tiene respaldo, pero sí escabel, como en el camafeo de Girona, aunque Júpiter sostiene el *fulmen* y no el águila. En periodo tardoantiguo los emperadores Alejandro Severo y Diocleciano retoman el modelo del Júpiter Capitolino en sus monedas. En el denario de Alejandro Severo acuñado

en Roma en el 225 observamos un detalle poco habitual y que también está presente en el camafeo de Girona: el dios inclina ligeramente su cabeza hacia abajo¹¹. Es necesario comentar asimismo que en el Júpiter Capitolino y en las acuñaciones romanas el dios lleva un extremo del *pallium* por encima del hombro, mientras que en las acuñaciones de Alejandro Magno y Ptolomeo I, así como en el camafeo de Girona, dicha prenda cae desde la cintura a las piernas (Fig. 13). Todos los rasgos comentados podrían sugerir que el camafeo de Girona está vinculado, como otras obras maestras de la glíptica antigua, con el ámbito griego o alejandrino. El virtuosismo técnico de la talla, su estilo, sus inscripciones en griego y la iconografía empleada nos conducen en tal dirección.

Por otra parte, la representación en clave imperial de *Iuppiter Optimus Maximus* puede entenderse como un símbolo político de la *pax deorum* del Imperio, promovida durante el reinado de Augusto y seguida por la gran mayoría de emperadores. Reflejaba en la imagen de Júpiter –el árbitro de los dioses del Olimpo y del panteón romano– el pacto entre estos y el pueblo de Roma, capitalizado con la figura del emperador que reinaba bajo sus auspicios (Escámez, 2014). Esta tradición se une en el camafeo de Girona con un nuevo auge en la producción glíptica en el círculo imperial producido en torno a finales del siglo III e inicios del siglo IV. Es en este momento cuando preciadas obras como el Camafeo de Belgrado emulan y resucitan la mejor tradición del periodo altoimperial. También su iconografía va en consonancia con un renovado impulso hacia el culto a Júpiter durante la dinastía Severa y en la Tetrarquía (Megow, 1987; Rowan, 2009; López Sánchez, 2018). Diocleciano, como Aureliano, no se identificó con el Sol, divinidad oriental, sino que retomó la tradicional asimilación occidental del emperador con Júpiter. Su colega, el augusto Maximiano, se identificó con Hércules, mientras que los césares Galerio y Constancio Cloro –nombrados en 293 d. C.– se identificaron con Marte y con Sol respectivamente (Mattingly, 1952, p. 131).

En síntesis, tanto los datos estilísticos señalados arriba como la iconografía que emplea el Júpiter del camafeo de Girona son coherentes con una datación entre los siglos III y IV. Cabe plantear, como hipótesis de trabajo, que el camafeo de Girona pudiera haberse realizado en dicha cronología en Egipto, máxime si tenemos en cuenta ejemplos como el relieve de Hércules luchando con Aqueloo en forma de toro (Museo de Brooklyn, inv. 61.128), que se data entre el 300 y el 500¹². En este ejemplo coinciden el canon, el tratamiento aplanado y lineal

11 RSC 95; *RCVM* 7873; *RIC* 144.

12 <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/79295>

de los músculos, los muslos encajados en el abdomen, el ojo semiesférico trepanado profundamente y el uso de un dado cúbico para apoyar el pie izquierdo (Fig. 14).

Durante el proceso de edición de este trabajo hemos reparado en la importancia, como elemento de datación, del vello pectoral del Júpiter de Girona. Se trata de un detalle insólito en el arte antiguo, aunque conocemos varios ejemplos de su uso en figuras masculinas en la cerámica griega (Furtwängler y Reichhold, 1904, lám. 50; Furtwängler y Reichhold, 1909, lám. 84; Van Buren, 1919, pp. 79-80; Caskey y Beazley, 1931, n.º 17). En dichos casos el vello se representa en forma de trapecio invertido en el centro del pecho y se prolonga a lo largo de la línea alba, como sucede en la figura de Zeus en el *kantharos* del Museum of Fine Arts de Boston (inv. 95.36)¹³. Por su parte, en el camafeo de Girona ocupa solo la parte media del cuerpo del esternón y se divide en rizos o mechones. El vello pectoral se representa de manera muy similar en el Gigante (Fig. 15) de la villa de Valdetorres de Jarama (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 1977/72/1), obra realizada en Afrodiasias en el siglo IV (Ripoll, 2021, p. 17). Esta escultura y el camafeo de Girona nos invitan a preguntarnos si tal vez en torno al siglo IV el vello pectoral se consideró apropiado para figuras masculinas con gran fuerza y poder.

4. ESTUDIO HIPOTÉTICO DE SU PERIPLO HISTÓRICO

Hasta el momento, la fuente más antigua que cita el camafeo que estudiamos es la documentación generada a partir de una visita pastoral efectuada el año 1483 en la catedral de Girona. Este documento histórico nos describe el aspecto de la cruz, poco más de un siglo después de su manufactura, ubicada en la izquierda del retablo del altar mayor y ya engarzada con el camafeo en cuestión:

Item aliam crucem argenteam cum crucifixo et aliquibus lapidibus in sinistra parte dicti retrotabuli existente que habet in sumitate duos lapides et deficiunt duo et postea unus circuitus cum uno esmalt et tredecim lapidibus deficit unus et postea titulus argenteus Christi et in diademate sunt. XL. a lapides cum uno magno crucifixo posito argenteo et in quodam circuito sunt quinque lapides et inde ymago sancti Mathei et alie lapides deficientes. Item a verso dicte crucis in sumitate una magna cornelina cum effigie unus hominis tenentis falco-



Figura 14. Relieve con Hércules luchando con Aqueloo en forma de toro. Museo de Brooklyn (fotografía Museo de Brooklyn).

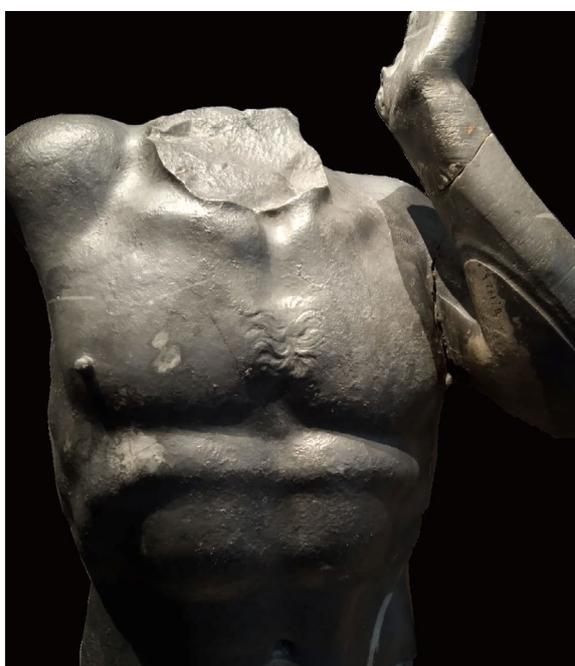


Figura 15. Gigante procedente de la villa de Valdetorres de Jarama. Museo Arqueológico Nacional, Madrid (fotografía Manuel Parada).

nem, postea aquila sancti Johannis postea imaginibus scilicet leonis sancti Marchi et in alio latere ymago bovis sancti Luce et multi paides in tota cruce et defficiunt non nulli¹⁴.

El escrito, además de indicar las numerosas piedras preciosas que tiene incrustadas y las que casi un siglo y medio después de su comisión, sorprendentemente, ya habían desaparecido, nos sirve para deter-

13 <https://collections.mfa.org/objects/153640>

14 Arxiu Diocesà de Girona, *Visites Pastorals*, vol. 147, f.180v-181r. Citado en Domenge, Sureda y Gutiérrez, 2015, pp. 20-21.

minar que el camafeo no es un añadido moderno sino, probablemente, coetáneo a la manufactura de la cruz. De este modo se establece un término *ante quem* para su inserción. Relevante, también, es la descripción de su ubicación, seguramente la originaria en la cruz. Este es identificado “*a verso dicte crucis in sumitate*”, es decir, en la misma posición actual pero dispuesta en el reverso de la cruz (entendiendo por anverso la cara presidida por el Crucifijo). En este sentido, los trabajos de restauración permitieron detectar en este punto del reverso de la cruz unas pérdidas del dorado sobre la superficie de forma ovalada, corroborando, probablemente, la situación primaria del camafeo en la cruz indicada por el visitador pastoral del año 1483.

Otra información interesante que podemos extraer de este texto se relaciona con la lectura iconográfica del camafeo a ojos del visitador eclesiástico. La representación de Júpiter sedente se entendió como la de un hombre sosteniendo un halcón: “*hominis tenentis falconem*”. En época medieval a menudo la representación de Zeus-Júpiter con el águila era asociada a la representación del evangelista Juan acompañado de su símbolo del tetramorfo, el águila. No obstante, aquí no parece que la incrustación del camafeo responda a este objetivo concreto. Creemos que es la belleza y prestigio de la pieza el motivo principal de su incrustación en la cruz, presidiendo el mástil de ella; tal y como sucede habitualmente con objetos eclesiásticos o áulicos embellecidos con estos tipos de producciones, a pesar de que el motivo representado en ellos, entendido o no, fuera el de una divinidad pagana o una escena mitológica (Zwierlein-Diehl, 1997).

En segundo lugar, gracias a dos litografías obra del arquitecto y viajero húngaro Schulcz Ferencz con motivo de su visita en 1866 a Girona, podemos saber cómo se configuraba el altar mayor de la catedral en aquella época con su mobiliario litúrgico y *ornamenta*. Son las planchas I y II publicadas al final de su libro *Monuments d'Architecture inédits. Premier fascicule: Gerone o Denkmäler der Buakunst in original-Aufnahmen. Erstes Heft: Gerona*¹⁵. En estas láminas se puede apreciar la cruz de las Cofradías y la forma ovalada de su camafeo incrustado en la posición actual en el anverso de la cruz, en la parte superior del mástil (Fig. 16). Aunque la litografía no llega a detallar la figuración del camafeo, es indudable de que se trata de nuestra pieza, ya que presenta una forma ovalada más

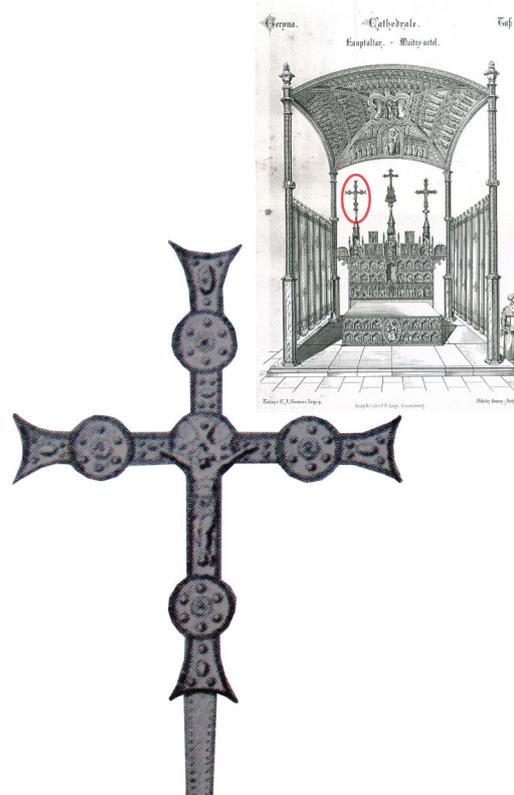


Figura 16. Litografía con vista del altar mayor de la catedral de Girona (Schulcz, 1869, lam. I) y detalle de la cruz con el camafeo engarzado en el mástil (montaje autores).

grande que las otras gemas que ornamentan el resto de la cruz. De esta manera, el interés de esta litografía radica en el hecho de poder determinar que, al menos desde 1866, el camafeo ya figuraba en la posición actual en la cruz. De esta forma, el traslado del anverso al reverso de la cruz tuvo lugar en un momento indeterminado entre la visita pastoral de 1483 y la estancia de Schulcz en Girona en 1866.

5. LA GLÍPTICA EN EL ENTORNO ÁULICO Y ECLESIASTICO DE JAIME II DE ARAGÓN

Para contextualizar la presencia de este importante camafeo en Girona es necesario señalar que dentro del ámbito de los Condados Catalanes de la primera mitad del siglo XIV existió una fuerte tendencia a enriquecer objetos eclesiásticos o áulicos con piezas de glíptica antigua. Del periodo en torno al reinado de Jaime II de Aragón (rey de Sicilia en 1285-1302 y rey de Aragón en 1291-1327) conservamos diversas cruces enriquecidas con pedrería y objetos de glíptica, muy semejantes a la cruz de las Cofradías de la catedral de Girona. Nos referimos a la cruz procesional de Vilabertran, con catorce entalles antiguos (Fig. 17) que se han estudiado pormenorizadamente (Roulin, 1899; Mas, Ro-

15 En total son tres litografías mencionadas como láms. I, II y III. Esta serie de litografías incluidas al final de su libro son, en palabras del autor, las imágenes que más le impactaron a propósito de su visita a la catedral. Véase un estudio sobre ellas en Bragulat, 2010, pp. 252-257.

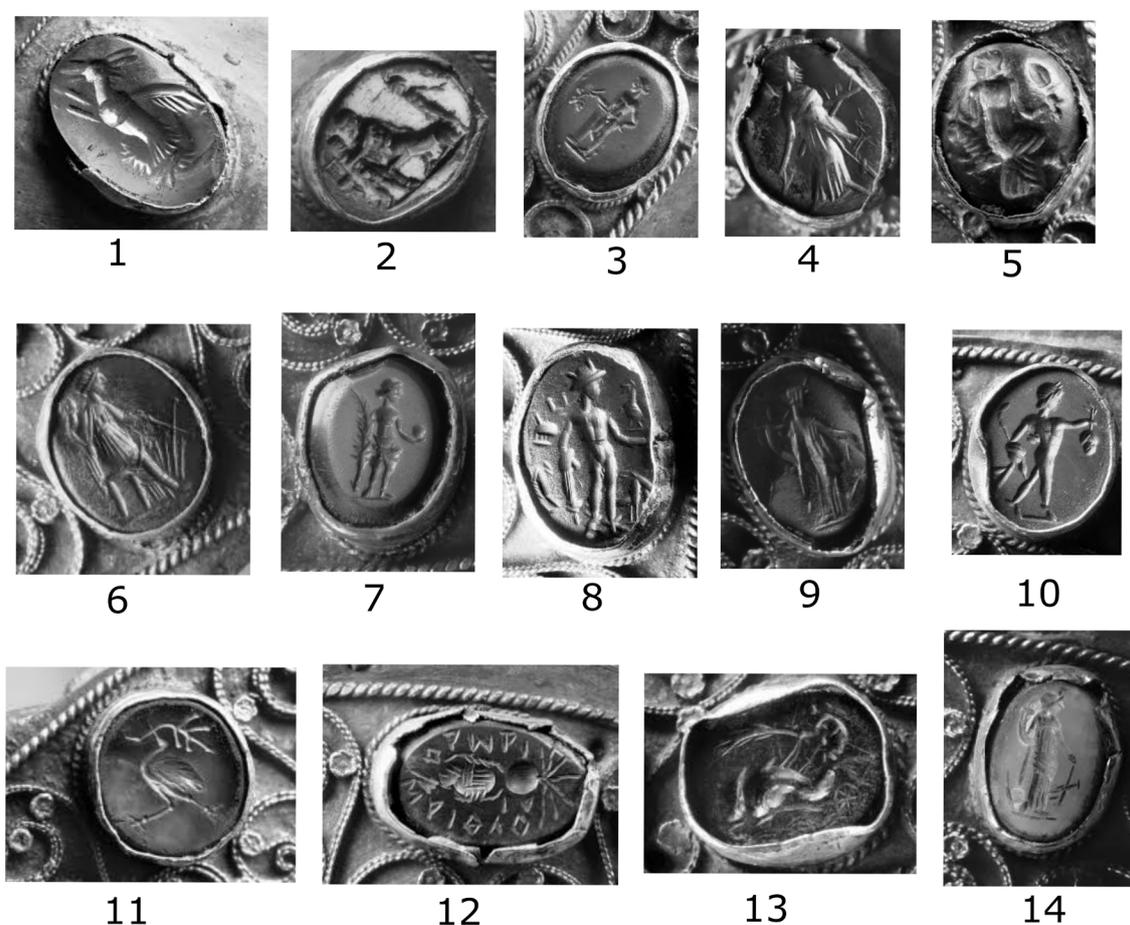


Figura 17. Esquema de los catorce entalles romanos engarzados en la cruz de Vilabertran (fotografías Carles Aymerich / Centre de Restauració Béns i Mobles de Catalunya).

meu y Ardite, 2008), y a la Veracruz de la catedral de Tarragona comisionada por Arnau Sescomes en 1346, con dos entalles romanos (Serra, 2016, pp. 22-24).

Las fuentes conservadas de la Cancillería real de Jaime II son reveladoras sobre la circulación de camafeos en su entorno. El archivero Martínez Ferrando dio a conocer diversos documentos en los que se describían joyas que la casa real obsequiaba o que incluso empeñaba para hacer frente a los habituales *debita et iniuria* provocados por la débil situación financiera de la Corona debido a las ruinosas campañas militares (Martínez Ferrando, 1944 y 1947-1951). Dentro de estos inventarios del patrimonio real destacan en número las alusiones a los *capmafeus* o *capmaseus* (camafeos), a menudo incrustados en un tipo de joyel denominado *nosca* o *noscha*. De hecho, las *nosques* reales con camafeos incrustados eran, dentro del propio tesoro regio, las piezas más preciadas. Adjuntamos una relación de noticias (ya recogidas por Martínez Ferrando) sobre el libramiento y el empeño por parte

de Jaime II, donde se menciona repetidamente el término *capmaseu*:

- 1.- El año 1312, libra a su hija Constança un anillo de oro con camafeo incrustado, descrito como “*unum anulum auri in quo incastatus est unus capmaseu*”¹⁶.
- 2.- El 29 de noviembre de 1318, se describen dos *nosques* con camafeo, guardadas en la Cámara Real, que habían de ser dadas, como *debita et iniuria*, a *Eiximen de Luna*, arzobispo de Tarragona¹⁷.
- 3.- El 2 de marzo de 1322, en la carta de Jaume II a Ponç de Gualba, obispo de Barcelona, se acusa recibo del *capmafeu* que entre perlas y piedras pre-

16 Reg. 273, f. 43 del Archivo de la Corona d’Aragó, citado por De Dalmases, 1992, p. 32.

17 Reg. 281, f. 36v del Archivo de la Corona d’Aragó, citado por Martínez Ferrando, 1947-1951, p. 116.

ciosas se hallaba engastado en una *nosca* de oro que el prelado tenía en depósito para satisfacer los *debita et iniuria* del monarca. Este le pide el precio del camafeo para abonárselo al obispo¹⁸.

Tampoco hemos de olvidar que uno de los principales referentes para Jaime II fue su bisabuelo materno, el emperador Federico II Hohenstaufen, uno de los más grandes aficionados al acopio de este tipo de piezas antiguas. En el enterramiento que Jaime II comisionó en Santes Creus para su padre, Pedro el Grande, se empleó como sepulcro una bañera romana (*alveus*) de pórfido rojo de Egipto¹⁹, a la manera de los enterramientos sicilianos de la familia imperial Suabia, quienes a su vez emulaban la imagen de los emperadores romanos y bizantinos con tal exclusiva piedra egipcia valorada por su color imperial. Esta obra, en paralelo a su acopio de camafeos antiguos, manifiesta las pretensiones del rey aragonés.

De tal modo, el camafeo de la cruz de las Cofradías no es un ejemplo aislado, sino que forma parte de una tendencia característica del reinado de Jaime II, quien reunió una notable *dactyliotheca* junto con sus esposas, en particular Blanca de Anjou. Gran parte de dicha colección terminó donándose para el enriquecimiento de objetos litúrgicos en iglesias vinculadas con la familia real (Graells, 2011)²⁰. A este respecto, es bien conocido como la canónica de Vilabertran acogió en 1292 y 1295 la celebración respectivamente de los desposorios y del casamiento de Jaime II y Blanca de Anjou, ocasiones que pudieron favorecer la donación de las preciadas piezas incrustadas en la cruz de dicho templo (Torrent, 1957). Por su parte, la catedral de Girona fue sede de varios acontecimientos protagonizados por Jaime II, como su matrimonio con María de Chipre, el 27 de octubre de 1315, o la celebración en 1321 de unas cortes catalanas para debatir y organizar la conquista de la isla de Cerdeña (Botet i Sisó, 1913, p. 243). Además, después de enviudar de su

segunda esposa, Jaime II contrajo matrimonio –en sus terceras nupcias– con Elisenda de Montcada en 1322. Este hecho produjo un mayor acercamiento a la casa de Montcada y a la sede episcopal gerundense, puesto que Gastón de Montcada, hermano de la nueva reina aragonesa y hombre de Estado implicado en importantes negocios de la Corona en tiempos de Jaime II, fue designado como obispo de Girona entre 1328 y 1334 (Cunchillos, 1962).

Los anteriores hechos o las óptimas relaciones con los Montcada por parte de Jaime II, podrían explicar la llegada del camafeo a la cruz gerundense. No obstante, tampoco podemos olvidar la relevante figura del noble altoampurdanés, Dalmau de Pontós, eminente doctor en leyes y viceconsejero de Jaime II, como otra opción a tener en cuenta²¹. En definitiva, a pesar de que por el momento no se conocen referencias documentales sobre quién o quiénes comisionaron las cruces de Vilabertran y Girona, con la correspondiente donación o adquisición de sus piezas de glíptica, proponemos –como hipótesis para el debate– que dichos camafeos y entalles romanos proceden de la *dactyliotheca* del rey Jaime II y esposas.

Este interés por los camafeos en periodo bajomedieval se testimonia asimismo a través de otros ejemplos vinculados con el contexto que analizamos, con casos representativos en las catedrales de Tarragona y Toledo, sedes primadas respectivamente de la Corona de Aragón y de la Corona de Castilla. De tal modo, la cruz de Girona no es un caso aislado de la reutilización de camafeos en periodo gótico en la corte de Jaime II de Aragón, sino que forma parte de la imagen del poder del alto clero y la realeza coetáneas en los reinos hispanos.

En la catedral de Tarragona el monumento funerario del arzobispo Juan de Aragón –hijo de Jaime II– refleja el interés por los camafeos en el contexto áulico y eclesiástico que estudiamos. El yacente del prelado incluye la representación detallada de dos camafeos²². El primero, en el anillo pontifical de la mano derecha del arzobispo (Fig. 18). El segundo, en la parte frontal de la mitra (Fig. 19). Ambos representan un rostro humano andrógino en tres cuar-

18 Reg. 280, f. 55 del Archivo de la Corona d'Aragó, citado por Martínez Ferrando, 1947-1951, p. 116.

19 Sobre la comisión de este monumento funerario por parte de Jaime II conservamos una carta donde se expresa, claramente, que el sepulcro se ha de hacer "*cum illis lapidibus quos nos ad hoc missimus de Sicilia ad dictum monasterium*". Muy probablemente, Roger de Lauria, el almirante siciliano de Pedro el Grande y Jaime II, habría sido el encargado de escoger y transportar el reaprovechado *alveus* romano de pórfido para inhumar a Pedro el Grande. Sobre el tema véase Del Arco, 1945, p. 211; Vives, 1964, p. 362; Dupré, 1997, p. 976; Dupré, 2001).

20 No obstante, el autor no incluye el camafeo de la Catedral de Girona en su estudio ni las piezas de la Catedral de Tarragona.

21 Hemos de recordar que por aquella época (en torno al 1322), Dalmau de Pontós, erigió un beneficio a la capella de Santa Anna emplazada en la girola de la Seo gótica en construcción (Molina Figueras, 2007, p. 755 y nota 53).

22 Para algunos, obra del taller napolitano de Tino de Camaino (Clivilles, 2003), para otros del taller de Pere de Guines (Español, 2016-2018). Se ha apuntado el papel intelectual de Arnau Sescomes en la concepción de este conjunto escultórico funerario (Español, 2016-2018).

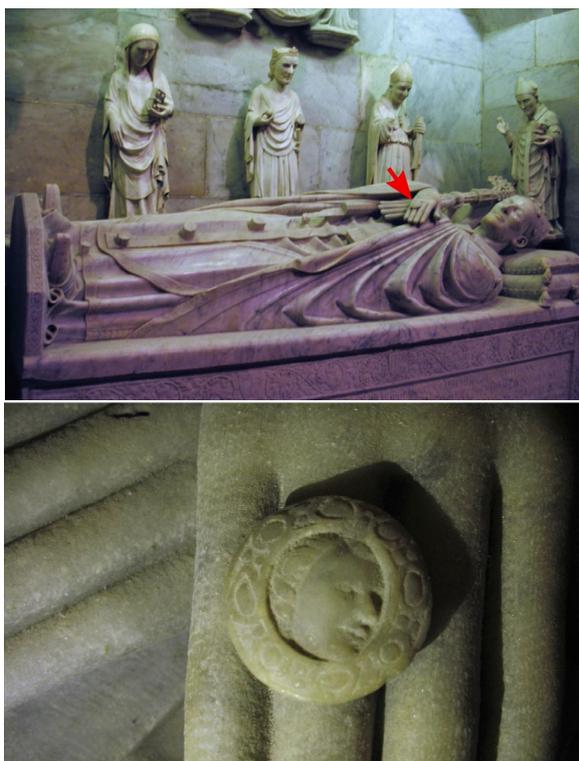


Figura 18. Sepulcro de Juan de Aragón con vista del yacente y situación del camafeo del anillo pontifical. Catedral de Tarragona (fotografía Jordi Oliver).



Figura 19. Situación del camafeo en la mitra y detalle del mismo en el sepulcro de Juan de Aragón. Catedral de Tarragona (fotografía Jordi Oliver).



Figura 20. Anverso de la Veracruz de Arnau Sescomes de la catedral de Tarragona con el detalle de los dos entalles romanos que lleva engarzados (fotografía Anna Homs / Museu Diocesà de Tarragona).

tos de perfil, con pelo rizado, labios gruesos y carrillos abultados. Recuerdan la iconografía de Eros niño empleada en camafeos helenísticos y romanos²³. En la misma catedral se conserva la cruz-relicario comisionada en 1346 por Arnau Sescomes, sucesor del infante Juan de Aragón a la mitra episcopal tarraconense tras su muerte en 1334 y consejero de Jaime II y de Jaime III. A diferencia de las anteriores cruces, esta es mucho más pequeña, fruto de su función como relicario de un fragmento de la vera cruz²⁴. Presenta una treintena de piedras preciosas, entre ellas dos entalles clásicos; uno con la figura de un escarabajo egipcio y otro con la representación de Zeus-Júpiter en pie, con cetro y águila (Fig. 20).

Jimeno de Luna (ca. 1262-1337), arzobispo de Tarragona, citado arriba como destinatario de “*dues nosques amb camafeu*” pertenecientes a la Cámara Real de Jaime II de Aragón en 1318, actuó como nexo entre dicha sede catedralicia y Toledo. Fue arzobispo de Tarragona (1317-1328) y más tarde de Toledo (1328-1337) por permuta con Juan de Aragón (1301-1334, arzobispo de Toledo de 1319 a 1328 y arzobispo de Tarragona desde 1328 hasta su muerte). Asimismo, Jimeno de Luna era tío de Gil de Albornoz (1302-1367), quien fue compañero de estudios de Juan de Aragón. Albornoz sucedió a su tío como arzobispo de Toledo (1339-1350) y finalmente fue nombrado cardenal (1350-1367) (sobre dichos personajes véase Parada, 2019; Bertran, 2013-2014). Estos tres preladados reflejan la importancia de la posesión de camafeos entre las altas jerarquías eclesiales en el siglo XIV. En el testamento de Gil de Albornoz, entre las piezas que devolvía a la catedral de Toledo para uso del nuevo arzobispo, destacaba “la mitra llamada de los camafeos, que yo tengo, que es de la iglesia [catedral] de Toledo, con toda la mejora que he hecho en ella añadiendo perlas, piedras preciosas y otras cosas”, que acompañó de “dos anillos pontificales, uno con un camafeo bellamente obrado rodeado de esmeraldas pequeñas, otro con un zafiro en medio, que tiene una imagen tallada y alrededor piedras y perlas” (Parada, 2019, pp. 404-405).

23 Por ejemplo: Princeton University Art Museum, inv. 2006-450: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/51184> y Cabinet de Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France: [http://medaillesantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection?vc=ePkh4LF7w119geonpBCEJmSFgozEnMMrisCIC9wjAKOLFbE\\$](http://medaillesantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection?vc=ePkh4LF7w119geonpBCEJmSFgozEnMMrisCIC9wjAKOLFbE$).

24 Esta cruz corresponde al reliquiario que figura en el testamento del arzobispo: “*item dimitto capellam meam rubeam et crucem argenteam maiorem cum ligno Domini et lapidibus pretiosis ecclesie Tarracon(ensi)*” (Serra, 2016, p. 23).



Figura 21. Esquema comparativo de los principales camafeos de sardónice tricolor reutilizados en obras medievales: 1. Camafeos de la cruz de Desiderio. 2. Camafeo de Augusto de la cruz de Lotario. 3. Camafeo de Girona. 4. Camafeo de Júpiter de Chartres (montaje autores).

6. EPÍLOGO

La reutilización de camafeos antiguos es una constante a lo largo de la historia, como sucede con cualquier otro tipo de *spolia*. El prestigio, la belleza y el carácter apotropaico atribuido a estas producciones eran las causas principales de su éxito. Los intentos de recuperar el arte de la glíptica, como los talleres documentados al servicio de la corte de Carlomagno o de Federico II, dentro de sus programas políticos de *renovatio imperii*, contextualizan la pasión por estos objetos en manos de los monarcas de la Alta y la Baja Edad Media. En estos conjuntos las piezas de glíptica antigua eran las más apreciadas, de tal modo que cuando no era posible adquirirlas incluso se realizaron imitaciones, como sucede en el cáliz de Doña Urraca en San Isidoro de León (Moráis, 2009; Martin, 2011, p. 150). El particular *curriculum vitae* que podían llegar a alcanzar muchas de ellas desde el momento de su creación hasta su paradero actual en museos, colecciones o incrustadas en objetos sacros, es elocuente de la relevancia artística y del poder legitimador asociados a estas piezas; un ejemplo paradigmático es la *Tazza Farnese* (Blank, 1964; La Rocca, 1984; Pannuti, 1989; Barbanera, 2003; Belozerskaya, 2012). De hecho, desde el desarrollo de este arte en la corte ptolemaica de Alejandría, empera-

dores romanos, reyes francos o aragoneses, se sirvieron del prestigio y del poder legitimador de estas virtuosas creaciones artísticas (Settis, 1986; De Lachenal, 1995; Sena Chiesa, 2002a, 2002b; Kinney, 2011).

Como hemos visto, el coleccionismo de piezas de glíptica antigua tuvo un papel relevante dentro de los tesoros de las grandes dinastías reales de la Europa medieval, que deseaban identificarse con la dignidad imperial de Roma y con el pasado antiguo del cristianismo. Por este motivo, y a imitación de Constantino y santa Helena, en la Edad Media son habituales las *cruces gemmatae*, como símbolo de victoria cristiana y en recuerdo de la Vera Cruz de Cristo (Bozóky, 2007). Entre las gemas empleadas en su decoración, de nuevo los camafeos tuvieron un papel protagonista. Así, estas cruces medievales reproducían la tipología tardoantigua de *crux gemmata*, al tiempo que se enriquecían con piezas auténticas de la glíptica romana. A este respecto, en Italia sobresalen piezas como la Cruz de Desiderio (principios del s. IX) en San Salvador de Brescia y la Cruz de Berengario (fines del s. IX – principios s. X) en el tesoro de la catedral de Monza. En la península Ibérica hemos de citar la Cruz de los Ángeles (808), que se conserva en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo por donación de Afonso II, realizada por artistas italianos itinerantes (Schlunk, 1985, p. 94) y que contiene seis entalles figurativos (Salcedo,

1987), seis entalles abstractos, cinco piedras pintadas y un camafeo (Cid, 1986-1989). En Alemania, destaca la cruz de Lotario del tesoro de la catedral de Aquisgrán, pieza otoniana realizada a finales del siglo X.

Esta tradición se continuó en la Baja Edad Media, época en la que uno de los referentes principales para el resto de Europa fue la Sainte-Chapelle que erigió y dotó Luis IX de Francia en 1241-1248, que contaba con numerosas piezas ornadas de camafeos antiguos (Durand, 2001, pp. 18-171). Más allá del ajuar religioso, otra pieza relevante por su cronología y por contener camafeos romanos²⁵ es la corona llamada de Sancho IV hallada en el sepulcro de este rey en la catedral de Toledo, probablemente heredada de su abuelo Fernando III y realizada hacia 1230 a imitación de las piezas imperiales vinculadas a la familia de su mujer Beatriz de Suabia (Bango, 2014-2015, pp. 279 y 283). Sin embargo, ya en la segunda mitad del siglo XIII, la reutilización de glíptica antigua empezó a decaer. E. Galletti señala la singularidad de la cruz de Chiaravalle en Milán como una de las últimas cruces en recibir tal tipo de *ornamenta*, aunque sus camafeos son medievales (Galletti, 2017, p. 123). En este sentido, podemos decir que las tres cruces catalanas descritas, producidas dentro de la primera mitad del XIV, son verdaderamente el canto del cisne de esta tendencia.

En términos generales, el camafeo de Júpiter de la catedral de Girona es parangonable con un grupo de camafeos antiguos que destacan por estar hechos en sardónice tricolor, por la calidad de su talla, por su notable tamaño –superior a 5 cm– así como por su reutilización durante la Edad Media en objetos vinculados con el patrocinio regio. Nos referimos a las siguientes piezas (Fig. 21):

- Camafeos de la cruz de Desiderio. Cruz (158 × 100 × 7 cm) comisionada a principios s. IX por este y su esposa Ansa, para el monasterio real de San Salvador de Brescia. En particular destacamos los cuatro grandes camafeos que decoran su anverso flanqueando al crucificado: el Coro de las Musas, un retrato imperial, Marte y el águila imperial. El principal de ellos es el dedicado al Coro de las Musas (4,30 × 5,13 cm), de principios del siglo IV (Sena Chiesa, 2002b; Cadario, 2003, pp. 73-80). Su estilo es similar al del camafeo de Girona, pero la talla es mucho más sumaria y menos delicada.
- Camafeo de Chartres, con Júpiter en pie. Donado por Carlos V de Francia a la catedral de Chartres en 1367 según consta en la inscripción de su montura

gótica. Este camafeo (8,6 × 6,8 cm) representa a Júpiter en pie y puede encuadrarse entre las producciones neoáticas del s. I d. C. (Vollenweider *et al.*, 2003, pp. 78-79, n.º 83; Lapatin, 2014, pp. 134-137, fig. 82).

- Camafeo de Augusto en el anverso de la cruz de Lotario en el Tesoro de la catedral de Aquisgrán. La cruz (50 × 38,5 × 2,3 cm) es una pieza otoniana realizada a finales del siglo X. El emperador Otón II (955-983) fue el responsable de la comisión de esta cruz y de la donación del espléndido camafeo con el retrato de Augusto. Este camafeo de Augusto (8 × 7 cm) es una producción neoática realizada, probablemente, por *Dioskourides*, el exclusivo grabador de origen griego al servicio de Augusto (Sena Chiesa, 2002a, pp. 15-16; Diez, 2011, p. 62).

7. CONCLUSIONES

Gracias al análisis estilístico e iconográfico, este trabajo ha situado al camafeo de Júpiter de la catedral de Girona entre las piezas más cualificadas de la glíptica romana producidas entre los siglos III y IV. Asimismo, a través del estudio histórico, se ha subrayado su interés en el contexto del coleccionismo de glíptica antigua entre las élites reales y eclesiásticas hispanas del siglo XIV. Por su tamaño y calidad, el camafeo de Girona es una de las piezas más relevantes a nivel europeo entre las obras antiguas reutilizadas en la Baja Edad Media. En cuanto a su lugar concreto de producción, aún son muchas las incógnitas y proponemos, como hipótesis de trabajo, profundizar en la glíptica y en la escultura romanas producidas en Egipto durante los siglos III y IV.

AGRADECIMIENTOS

Para el estudio de la pieza queremos agradecer las facilidades prestadas por parte del director del Tesoro de la Catedral de Girona, Sr. Joan Piña, y del Sr. Gustavo A. T. Mendoza. Su apoyo aportado tanto en la documentación fotográfica como documental ha sido de vital ayuda, sobre todo para un correcto análisis de las inscripciones grabadas en el camafeo. Del mismo modo, también queremos agradecer las sugerencias tanto de los revisores externos como de las Dras. M. R. Casal e I. Rodà.

SIGLAS

HEp = *Hispania Epigraphica* (2002 / 2007). Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.

LSJ = *Liddell-Scott-Jones (Greek-English Lexicon)* (1940). Oxford: Clarendon Press.

25 Para I. Bango Torviso los cuatro camafeos serían romanos. En cambio, en opinión de A. Giuliano, solamente el de Druso el Joven y el de Ónfale lo serían; los bustos masculinos de perfil los adscribe como piezas manufacturadas en la corte de Federico II en la primera mitad del siglo XIII (Giuliano, 2003a, figs. 10-11).

LSJ Revised supplements = Liddell-Scott-Jones: Revised Supplement (Greek-English Lexicon) (1996). Oxford: Clarendon Press.

RCVM = Roman Coins and their Values. London: Seaby.

RIC = The Roman Imperial Coinage. London: Spink.

RSC = Roman Silver Coins. London: Seaby.

FUENTES

Domenge, J., Sureda, M. y Gutiérrez, S. (2015). “La cruz de las cofradías: Informe histórico-artístico”. En: Zaráin, M. (coord.), *Memoria de restauración de la cruz de Cofradías de la Catedral de Girona*, 4, Urcotex. Trabajo inédito consultable en el Arxiu Diocesà de Girona.

Vendrell, M., Giráldez, P., Vadillo, A. y Merino L. (2015). “Catedral de Girona. Cruz de las Cofradías. Estudio gemológico de las piedras engarzadas”. En: Zaráin, M. (coord.), *Memoria de restauración de la cruz de Cofradías de la Catedral de Girona*, 4, Urcotex. Trabajo inédito consultable en el Arxiu Diocesà de Girona.

Zaráin, M. (coord.) (2015). *Memoria de restauración de la cruz de Cofradías de la Catedral de Girona*, 4, Urcotex. Trabajo inédito consultable en el Arxiu Diocesà de Girona.

BIBLIOGRAFÍA

Bango Torviso, I. G. (2014-2015). “La llamada corona de Sancho IV y los emblemas de poder real”. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, 9, pp. 261-283.

Barbanera, M. (2003). “Alcune considerazioni su Federico II collezionista di pietre dure e sul destino della Tazza Farnese”. *Archeologia classica*, 54, pp. 423-441.

Bauchhenss G. (1997). “Zeus/Iuppiter (in peripheria occidentali)”. En: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Zürich: Artemis & Winkler Verlag. VIII, 1, pp. 316-319.

Belozerskaya, M. (2012). *Medusa’s Gaze. The Extraordinary Journey of the Tazza Farnese*. Oxford: Oxford University Press.

Bertran, P. (2013-2014). “En el 650 aniversario de la fundación del Real Colegio de España en Bolonia. Glosas al testamento del cardenal Gil de Albornoz (29. IX. 1364)”. *Accademia delle Scienze dell’Istituto di Bologna. Rendiconti Classe di Scienze Morali*, 6, pp. 279-325.

Blanck, H. (1964). “Eine persische Pinselzeichnung nach der Tazza Farnese”. *Archäologischer Anzeiger*, 79, 2, pp. 307-312.

Botet i Sisó J. (1913). *Provincia de Gerona*. Barcelona: Geografía General de Catalunya.

Bozóky, E. (2007). *La politique des reliques de Constantin à Saint Louis*. Paris: Editions Beauchesne.

Bragulat, J. M. (2010). *El gravat a Girona. Les terres gironines en 300 imatges antigues (1610-1915)*. Girona: Diputació de Girona.

Cadario, M. (2003). “Cammei ‘mitologici’ e ‘di stato’ nella tarda antichità: tre esempi dalla “Croce di Desiderio” a Brescia”. *ACME*, 56, 3, pp. 65-102.

Canciani, F. (1995). “Riflessioni preliminari sull’iconografia di Iuppiter”. *Xenia Antiqua*, 4, pp. 33-40.

Canciani, F. y Constantini A. (1997). “Iuppiter”. En: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Zürich: Artemis & Winkler Verlag. VIII, 1, pp. 421-470.

Canós, I. (2002). *L’epigrafia grega a Catalunya*. Debrecen: University of Debrecen.

Caskey, L. D. y Beazley, J. D. (1931). *Attic vase paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. Part I*. Boston: Oxford University Press.

Cid Priego, C. (1986-1989). “Las gemas romanas antiguas decoradas de la ‘cruz de los Ángeles’ de Oviedo”. *Empúries*, 48-50, 1, pp. 246-253.

Clavería, M. (2001). *Los sarcófagos romanos de Cataluña, CSIR España II*, 1. Murcia: Tabularium.

Clivilles, M. R. (2003). “El sepulcre de Joan d’Aragó”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 17, pp. 11-20.

Comas, M. (1940). *El altar mayor de la catedral de Gerona*. Barcelona: Ibérica.

Cunchillos, S. (1962). “Gastón de Moncada, obispo de Huesca y canciller de Jaime II”. *VII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Barcelona: Talleres de Viuda de Fidel Rodríguez Ferrán, III, pp. 21-31.

De Dalmasas, N. (1992). *Orfebrería Catalana Medieval: Barcelona 1300-1500 (aproximació a l’estudi) I*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans.

De Dalmasas, N. y Giralt-Miracle, D. (1985). *Argenters i joiers de Catalunya*. Barcelona: Destino.

De Hoz, M. P. (2014). *Inscripciones griegas de España y Portugal*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 40. Madrid: Real Academia de Historia.

De Lachenal, L. (1995). *Spolia: uso e reimpiego dell’antico dal III al XIV secolo*. Milano: Longanesi.

De Palol, P. (1955). *Gerona monumental*. Madrid: Plus Ultra.

Del Arco, R. (1945). *Sepulcros de la casa real de Aragón*. Madrid: Instituto Jerónimo Zurita.

Diez, E. (2011). *Unveröffentlichte archäologische Vorträge aus vier Jahrzehnten*. Wien: Lit.

Dupré, X. (1997). “L’alveus de porfíd del monestir de Santes Creus (Tarragona)”. *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 37, pp. 973-982.

Dupré, X. (2001). “Il Mausoleo di Centcelles e l’alveus in porfido nel monastero di Santes Creus”. En: Arce, J. (coord.), *Centcelles: el monumento tardoromano. Iconografía y arquitectura*. Roma: L’Erma di Bretschneider, pp. 83-96.

Durand, J. (2001). *Le trésor de la Sainte-Chapelle*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Escámez, D. M. (2014). “Júpiter Óptimo Máximo en la propaganda de Augusto y Vespasiano: justificación religiosa de dos fundadores dinásticos”. *Antesteria*, 3, pp. 189-207.

Español, F. (2016-2018). “El sepulcre de Joan d’Aragó a la catedral de Tarragona. Un aixopluc de marbre en el context de la ‘Beata Stirps’”. *Lambard*, 27, pp. 153-186.

Font, L. (1952). *Gerona: la catedral y el Museo Diocesano*. Gerona: Carlomagno.

- Furtwängler, A. y Reichhold, K. (1904). *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder (Serie I, Tafeln 1-60)*. München: F. Bruckmann. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/furtwaengler1904bd1/0001>
- Furtwängler, A. y Reichhold, K. (1909). *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder (Serie II, Tafeln 61-120)*. München: F. Bruckmann. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/furtwaengler1904bd2/0001>
- Gagetti, E. (2017). “‘Minute imagini scolpite nelle pietre’. L’ornato glittico della Croce di Chiaravalle”. En: Benati, G. y Di Martino, D. eds., *La croce di Chiaravalle: approfondimenti storico-scientifici in occasione del restauro* (Atti del convegno, Milano 2016). Milano: BookTime, pp. 123-183.
- Giuliano, A. (2003a). “Lineamenti per una cultura formale di Federico II”. En: Giuliano, A. (ed.), *Studi normanni e federiciani*. Roma: L’Erma di Bretschneider, pp. 161-224.
- Giuliano, A. (2003b). “Motivi classici nella scultura e nella glittica di età normanna e federiciani”. En: Giuliano, A. (ed.), *Studi normanni e federiciani*. Roma: L’Erma di Bretschneider, pp. 37-48.
- Graells, R. (2011). *Dactyliothecae cataloniae: El col·leccionisme de glíptica a Catalunya abans de 1900*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Gudiol, J. (1920). *Les creus d’argenteria a Catalunya*. Barcelona: Junta de Museus de Barcelona.
- Gudiol, J. (1923). “Les Creus d’argenteria a Catalunya”. *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans* (1915-20), 6, pp. 266-422.
- Hill, P. V. (1960). “Aspects of Jupiter on coins of the Roman mint, A.D. 65-318”. *The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, 20, pp. 113-128.
- Kinney, D. (2011). “Ancient gems in the Middle Ages: riches and ready-mades”. En: Brilliant, R. y Kinney, D. (coords.), *Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine*. London: Routledge, pp. 97-120.
- Krug, A. (2011). “The Belgrade Cameo”. En: Entwistle, C. y Adams, N. (coords.), *Gems of heaven: recent research on engraved gemstones in late antiquity, c. AD 200 – 600*. London: British Museum Press, pp. 186-192.
- La Rocca, E. (1984). *L’età d’oro di Cleopatra. Indagine sulla Tazza Farnese*. Roma: L’Erma di Bretschneider.
- Lacroix, L. (1949). *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques: la statuarie archaïque et classique*. Liège: Faculté de philosophie et lettres.
- Lane, E. N. (1980). “Towards a definition of the iconography of Sabazius”. *Numen*, 27, pp. 9-33. DOI: <https://doi.org/10.1163/156852780x00134>.
- Lane, E. N. (1985). *Corpus Cultus Iovis Sabazii (CCIS) II. The other monuments and literary evidence* (ÉPRO, 100). Leiden: Brill. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004296527>.
- Lapatin, K. (ed.) (2014). *The Berthouville silver treasure and Roman luxury*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Lenoir, J. (2018). *Le camée de Nancy de Néron à saint Nicolas*. Nancy: Bibliothèques de Nancy.
- López Sánchez, F. (2018). “*Hercules Romanus, Hercules Gaditanus, Iovis Olympius, Sandan y Iupiter Victor*: cultos locales y selecciones imperiales en la moneda de Adriano”. *Arys*, 16, pp. 63-103. DOI: <https://doi.org/10.20318/ARYS.2018.4422>.
- Lörincz, B. (2002). *Onomasticon provinciarum Europae latinarum (OPEL) 4. Quadratia-Zures*. Wien: Forschungsgesellschaft Wiener Stadtarchäologie.
- Maderna, C. (1988). *Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt*. Heidelberg: Verlag Archäologie und Geschichte.
- Martin, T. (2011). “Mujeres, hermanas e hijas: el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI”. *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario 2, pp. 147-179. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37485
- Martínez Ferrando, J. E. (1944). “Jaime II, temiendo morir, intento depositar sus joyas en poder del arzobispo de Tarragona”. *Butlletí Arqueològic*, 3-4, pp. 136-147.
- Martínez Ferrando, J. E. (1947-1951). “Nosques reials catalanes”. *Miscèl·lania Josep Puig i Cadafalch*, 1. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, pp. 111-117.
- Mas, P., Romeu, J. y Ardite, X. (2008). “Iconografía de la creu de Vilabertran”. *Annals de l’Institut d’Estudis Empordanesos*, 39, pp. 277-299.
- Mattingly, H. (1952). “Jovius and Herculius”. *The Harvard Theological Review*, 45 (2), pp. 131-134. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0017816000020770>
- Megow, W. R. (1987). *Kameen von Augustus bis Alexander Severus (Antike Münzen und Geschnittene Steine XI)*. Berlin: de Gruyter.
- Molina Figueras, J. (2007). “‘De genere militari ex utroque parente’: la nobleza eclesiástica y los inicios de la catedral gótica de Gerona”. *Anuario de Estudios Medievales*, 37, 2, pp. 741-780. DOI: <https://doi.org/10.3989/aem.2007.v37.i2.52>
- Moráis Morán, J. A. (2009). “Pervivencias de la antigüedad clásica en la Edad Media hispana. El *spolium* in se: a propósito del cáliz de doña Urraca”. En: Almela, M. A., González, J. F., de la Villa, J. e Hinojo, G. (coords.), *Perfiles de Grecia y Roma* (Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos, Valencia, 22-26 oct. 2007). Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 904-927.
- Németh, G. (2007). “Intailles et camées avec inscriptions grecques à Catalogne”. En: Mayer, M., Baratta, G. y Guzmán, A., coords., *Acta XII Congressus Epigraphiae Graecae et Latinae* (Barcelona 2002). Barcelona: Monografies de la Secció Històrico-Arqueològica, pp. 1007-1012.
- Pannuti, U. (1989). “La Tazza Farnese: datazione, interpretazione e trasmissione del cimelio”. En: Hackens, T. y Moucharte, G. (coords.), *Technologie et analyse des gemmes anciennes* (actes de l’Atelier européen tenu à Ravello, Centre universitaire européen pour les biens culturels, 13-16 novembre 1987). Rixensart: PACT Belgium, pp. 205-215.
- Parada López de Corselas, M. (2019). “El Cardenal Gil de Albornoz (1302-1367) siete siglos construyendo memoria”. En: Boto, G., Lozano, E. e Escandell, I. (coords.),

- The Bishop Memory in Medieval Cathedrals. Ceremonial and Visual Devices.* Bern: Peter Lang, pp. 381-462.
- Pla i Cargol, J. (1943). *Gerona arqueològica y monumental.* Gerona: Dalmau Carles Pla.
- Rankov, J. (1989). s.v. “Camafeo de Belgrado”. En: Rodà, I., comis., *Retratos antiguos en Yugoslavia.* Barcelona: Àmbit 110.
- Richter, G. (1966). “The Pheidian Zeus at Olympia”. *Hesperia: The Journals of the American School of Classical Studies at Athens*, 35, 2, pp. 166-170.
DOI: <https://doi.org/10.2307/147305>
- Ripoll, G. (2021). “La sculpture de l’Antiquité tardive et du haut Moyen Âge en péninsule Ibérique, une révision nécessaire”. En: Le Pogam, P.-Y. y Merel-Brandenburg, B. (eds.), *La sculpture de l’Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, Actes du colloque,* Les Cahiers de l’École du Louvre 17, pp. 1-30.
DOI: <https://doi.org/10.4000/cel.19054>
- Roulin, E. (1899). “La croix de la collégiale de Vilabertran”. En: *Monuments et Mémoires VI.* Paris: Fondation E. Piot, pp. 201-214.
- Rowan, C. (2009). “Becoming Jupiter: Severus Alexander, the temple of Jupiter *Ultor* and *Iovian* iconography on Roman imperial coinage”. *American Journal of Numismatics*, 21, pp. 123-150.
- Salcedo Garcés, F. (1987). “Los entalles romanos de la Cruz de los Ángeles”. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 41, pp. 73-102.
- Sena Chiesa, G. (2002a). “Introduzione. Il prestigio dell’antico e il riuso glittico tra IV e X secolo”. En: Sena Chiesa, G., Bucellati, G. y Marchi, A. (coords.), *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste.* Milano: Università degli Studi di Milano, pp. 1-16.
- Sena Chiesa, G. (2002b). “*Sacra dactyliotheca*: la croce di Desiderio a Brescia ed il suo ornato glittico”. En: Sena Chiesa, G., Bucellati, G. y Marchi, A. (coords.), *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste.* Milano: Università degli Studi di Milano, pp. 154-164.
- Serra, R. (2016). “Arnau Sescomes: rellevància político-religiosa i mecenatge artístic a la Catalunya del segle XIV”. *L’Erol: revista cultural del Berguedà*, 127, pp. 15-25.
- Settis, S. (1986). “Continuità, distanxa e conoscenza. Tre usi dell’antico”. En: Settis, S. (ed.), *Memorie dell’antico nell’arte italiana, III: Dalla tradizione all’archeologia.* Torino: Einaudi, pp. 375-486.
- Schlunk, H. (1985). *Las cruces de Oviedo: el culto de la vera cruz en el Reino Asturiano.* Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Schulcz, F. (1869). *Monuments d’Architecture inédits. Premier fascicule: Gerone / Denkmäler der Baukunst in Original-Aufnahmen. Erstes Heft: Gerona.* Leipzig: Verlag von E. A. Seeman.
- Solin, H. (2003). *Die Griechischen Personennamen in Rom: ein Namenbuch, III.* Berlin: Walter de Gruyter.
- Tassinari, G. (2011). “Le pubblicazioni de glittica (2007-2011): una guida critica”, *Aquileia Nostra*, 82, pp. 385-470.
- Tiverios, M., Voutras, E., Leventi, I., Macharam, V., Karanastassi, P., Ralli-Photopoulou, E. y Kremydi-Scilianou, S. (1997). “Zeus / Iuppiter”. En: Ackermann, H. C. y Gisler, J. R. (coords.), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, 1-2. Zürich-München: Artemis, pp. 421-470.
- Tondo, L. (1996). *I cammei dei Medici e dei Lorena nel Museo Archeologico di Firenze.* Firenze: Soprintendenza Archeologica della Toscana.
- Torrent, R. (1957). “D^a Blanca, esposa de Jaime II, y la cruz de Vilabertran”. *Revista Canigó*, 4, 39.
- Van Buren, E. D. (1919). “A Vase Fragment from Orvieto”. *The Journal of Hellenic Studies*, 39, pp. 79-81.
DOI: <https://doi.org/10.2307/624872>
- Vives, J. (1964). “Els sepulcres reials del monestir de Santes Creus”. *Studia Monastica*, 6/2, pp. 359-379.
- Vizcaíno, J. (2015). “Un entalle con la representació de Júpiter entronizado hallado en el teatro romano de Carthago Nova”. *Locus Amoenus*, 13, pp. 5-14.
DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/locus.245>
- Vollenweider, M.-L. y Avisseau-Broustet, M. (2003). *Camées et intailles, Les portraits romains du Cabinet des Médailles, II.* Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Zwierlein-Diehl, E. (1997). “‘*Interpretatio Christiana*’: Gems on the Shrine of the Three Kings in Cologne”. En: Brown, C. M. (ed.), *Engraved Gems: Survivals and Revivals.* London: University Press of New England, pp. 63-83.
- Zwierlein-Diehl, E. (2008). *Magie der Steine: Die antike Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum.* Wien: Brandstätter.