

Un entalle con la representación de Júpiter entronizado hallado en el teatro romano de Carthago Nova

Jaime Vizcaíno Sánchez

Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte
javisa@um.es

RESUMEN

Presentamos un entalle procedente de Carthago Nova. Fue hallado en el nivel de abandono del teatro romano, datado, a partir de la estratigrafía y el depósito cerámico, en el último cuarto del siglo II d. C. El entalle, utilizado en un anillo, muestra a Júpiter sedente en un *diphros*, con cetro y pátera. Este tipo fue utilizado frecuentemente como símbolo de la ideología imperial. El análisis iconográfico y las consideraciones estilísticas nos permiten datarlo a finales del siglo II d. C. o comienzos del siglo III d. C.

Palabras clave:

entalle; Carthago Nova; teatro romano; Júpiter sedente; análisis iconográfico; ideología imperial

ABSTRACT

An engraved gem with Jupiter seated found in the Roman Theatre of Carthago Nova

We study an engraved gem from *Carthago Noua*. The gem was found in the abandonment level of the Roman Theatre, dated by stratigraphy and a pottery deposit in the last quarter of the 2nd century A.D. The engraved gem, which was used in a finger ring, shows Jupiter seated in a *diphros* holding sceptre and patera; a type that was frequently used as a symbol of imperial ideology. The iconographic analysis and stylistic examinations allow us to date this intaglio at the end of the 2nd century A.D. or the beginning of the 3rd century A.D.

Keywords:

engraved gem; *Carthago Noua*; Roman Theatre; Jupiter seated; iconographic analysis; imperial ideology

Las excavaciones arqueológicas en el teatro romano de Carthago Nova han permitido documentar gran cantidad de materiales ligados tanto a su programa ornamental, como, genéricamente, a las diversas fases de ocupación que registra¹. En este último apartado, aunque los restos cerámicos constituyen buena parte del depósito recuperado, también ha sido posible registrar otras evidencias relacionadas con la vida cotidiana. Ocurre así con los elementos de adorno e indumentaria, categoría de piezas en la que hemos de incluir el ejemplar que analizamos (figura 1), un entalle realizado en calcedonia, cuyas modestas dimensiones muestran su engaste como anillo².

En concreto, centramos nuestra atención en una variante de las denominadas gemas *anulo inclusae* citadas por las fuentes jurídicas (*Digestum*, XXXIV, 11, 32, 1). Estas gemas incisas destacan como fecunda conjunción de «material precioso y arte», es decir, materia, pues comprende la naturaleza extraña, escasa y costosa de las piedras empleadas, y *ars*, como despliegue de la virtuosa incisión artística.

Si ya en diversos periodos dicha manifestación alcanza grandes logros, de forma especial se ve potenciada a partir de época augustea, en la cual, a las necesidades propagandísticas de la etapa, se une, tras la derrota de Mitridates y la conquista de Egipto, la llegada a Roma de un amplio número de artesanos glípticos procedentes de Oriente³.

La pieza fue recuperada en el contexto de abandono del citado teatro. Formaba parte del conjunto de materiales localizados junto a un hogar dispuesto en el corredor de acceso al *vomitorium* oriental de la *summa cauea*. Dicho contexto de abandono corresponde al periodo de colapso del teatro tras un episodio de incen-

dio y el derrumbe de la escena, que hemos de situar hacia el último cuarto del siglo II d. C.⁴, fecha cercana a la que, como permiten sostener los paralelos iconográficos y estilísticos, hemos de datar la pieza presentada.

Aunque es escaso el número de entalles dados a conocer en el sureste hispano⁵, el publicado se une a un creciente corpus de evidencias, en el que, si bien los hallazgos se reparten por toda la geografía peninsular y sobre todo por la costa mediterránea⁶, las regiones meridionales se muestran especialmente pródigas. Ilustran así, este hecho, los casi 300 ejemplares conservados en las colecciones públicas andaluzas, procedentes, sobre todo, de Itálica o Cástulo⁷.

Análisis de la pieza

CP 10300-820-1: Entalle ovalado de calcedonia con anverso y reverso aplanados. Este último, que ha perdido parte del campo, muestra un pequeño surco en su lado derecho, que favorecería el engaste sobre el anillo (figura 2). El soporte, de morfología troncopiramidal, en función del frecuente perfil cortado hacia el reverso⁸, cuenta con una longitud de 1,30 cm y una anchura de 1,15 cm, situándose su grosor en los 0,25 cm.

Su cara principal ostenta la representación de Júpiter entronizado (figura 3), en posición de tres cuartos y con la cabeza de perfil hacia la izquierda. El torso desnudo del dios, mostrado frontalmente, solo se cubre parcialmente con un *himation* que cae sobre sus rodillas, representadas de perfil hacia la izquierda, como el rostro. Con su mano izquierda blande el cetro, en tanto que, con su diestra, a pesar de que la erosión de la pieza ha afectado a este campo central, parece



Figura 1.
Anverso del entalle con la representación de Júpiter entronizado (Museo del Teatro Romano de Cartagena).



Figura 2.
Reverso de la pieza hallada en el teatro romano (Museo del Teatro Romano de Cartagena).

sujetar una pátera. Bajo ella, delante de las rodillas del dios, se encuentra el águila.

Nuestro entalle se engloba en la serie de producciones glípticas que reproducen célebres tipos estatuarios⁹, en este caso, el tipo iconográfico de Júpiter entronizado, originado a partir del prototipo del Zeus fidiaco¹⁰. Las profundas connotaciones religiosas y políticas que encierra dicho modelo, implicaciones que, con frecuencia, conforman un binomio indisoluble, hacen que sea un motivo de especial fortuna desde época helenística, no sólo en la glíptica.

El tipo iconográfico sedente, que encierra a su vez multitud de variantes en función de los atributos de los que se hace acompañar, parece gozar de una posición privilegiada frente a la representación alzada de la divinidad, reelaborada a partir del prototipo de Lisipo datado en el siglo IV a. C.¹¹

En efecto, son innumerables las piezas que muestran a Júpiter sentado sobre un *diphros*, siguiendo un modelo que, quizá derivado de un primitivo prototipo monetar acuñado por la liga arcadia en el siglo V a. C.¹², parece reinterpretar continuamente el referente fidiaco crisoelefantino¹³. De este modo, con relativa fidelidad a la descripción de Pausanias (V, 11, 1-9)¹⁴, aunque con las variantes que comporta su recepción y reelaboración como Júpiter Capitolino en la conocida obra de Apolonios de Atenas, venerada

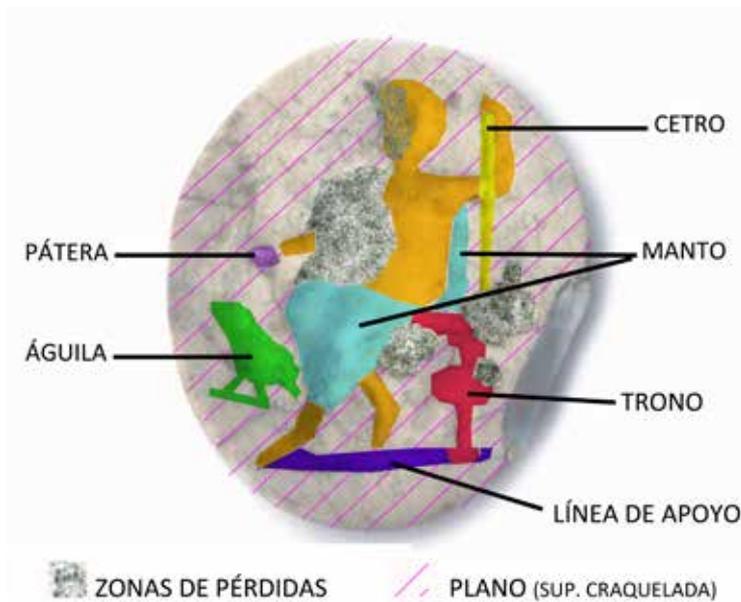


Figura 3.
Dibujo del entalle con indicación de los distintos elementos.

en el templo romano reconstruido por Quinto Lutacio Catulo después del incendio del año 83 a. C., siempre se repiten una serie de atributos. Dichos caracteres, visibles en copias escultóricas romanas como el denominado *Iuppiter Verospi* de los Museos Vaticanos, datado en el siglo III¹⁵, resultan claramente identificables en el entalle de Carthago Nova.



Figura 4.
Paralelos del tipo iconográfico de Júpiter sedente con cetro y pátera.

Como desarrollaremos, éste cuenta con una abundante serie de paralelos que, sobre todo realizados en calcedonia, idéntico material al aquí empleado, parecen reproducir el mismo motivo utilizado en el reverso de monedas de época de Caracalla, apuntando a un horizonte cronológico de finales del siglo II y, especialmente, comienzos de la siguiente centuria¹⁶. No en vano, aunque el Júpiter sedente con cetro y pátera ya se registra en las emisiones monetales de Caio Vibio Cetroniano del año 48 a. C.¹⁷, y lo hará sobre todo en su vertiente canónica, más fiel al prototipo fidiaco, con la correspondiente Niké, a partir de época adrianea¹⁸, todos los atributos que concurren en la pieza cartagenera conforman un tipo iconográfico de datación mucho más tardía. Así, el padre de los dioses, tras esporádicas presencias como la registrada durante el reinado de Cómodo, con la leyenda IOVI IVVENI, comienza a aparecer asiduamente a partir de las emisiones de los años 195-196, algo más tarde que Liber Pater y Hércules, divinidades especialmente ligadas a los Severos, quienes incluso las fundirán en una misma tríada, inspirada en la capitolina¹⁹.

De forma coherente, a partir de finales del siglo II d. C., y, sobre todo, principios del siglo III, hemos de fechar un conjunto de entalles que recrean este mismo tipo. Se trata de piezas de calcedonia, cornalina, jaspe u ópalo, conservadas en el Museo Nacional de Aquileia (figura 4)²⁰, Rheinischen Landesmuseum²¹ y otras colecciones públicas alemanas²² o europeas²³. Al mismo horizonte cronológico remiten los ejemplares procedentes de excavaciones arqueológi-

cas, en ocasiones, con pequeñas variantes, como los de la ciudad dacia de Apulum²⁴ o la panonia de Intercisa²⁵.

El examen estilístico de nuestro anillo arroja una datación similar y muestra una traza esquemática de masas compactas y contornos simplificados. En esta línea, la morfología del soporte, que, frente a las usuales caras convexas, recurre al desarrollo aplanado, es otro de los indicios de factura tardía.

La propuesta cronológica se reafirma por el propio contexto arqueológico de hallazgo, donde, tanto la estratigrafía como el depósito cerámico recuperado, llevan a las postrimerías del siglo II d. C.

En otro orden de cosas, a pesar de que la elección del soporte no siempre guarda relación con el motivo plasmado sobre él, en el que discutimos el empleo de la calcedonia supone una feliz asociación, hartamente frecuente. En efecto, esta variedad de ágata, de mayor o menor finura, en función de su color blanco y de cuantas connotaciones encierra por su carácter limpio, impoluto, sin mancha, resulta especialmente idóneo para la representación de los dioses y, en especial, del regidor de su asamblea, Júpiter²⁶. No en vano, varios paralelos adriáticos se encuentran ejecutados en esta gema²⁷. Así, cuando se recurre a la pasta vítrea, material de amplia difusión habida cuenta su menor coste económico (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 48), ésta imita de cerca la correspondiente piedra dura²⁸.

En nuestro caso, también se cumple la arquetípica asociación con el águila, por más que diversos ejemplos muestran que pueden ser

otros los animales que acompañen a la divinidad, como cuadrúpedos y, en especial, panteras, como vemos en entalles del tipo del conservado en la Universidad de Valencia²⁹. Dentro de esa manida asociación, empero, destaca la simplicidad del modelo, alejada de aquellos otros entalles de raigambre clasicista en donde el ave aparece incluso encaramada al rayo y portando la corona en su pico³⁰. Comoquiera que sea, es necesario tener en cuenta que la llamativa ausencia del águila en las emisiones monetales que muestran el Júpiter sedente, ha llevado a plantear incluso si las gemas siguen más fidedignamente el perdido prototipo fidiaco³¹.

Por otro lado, aunque el entalle del teatro romano de Carthago Nova reúne todos los rasgos del tipo iconográfico, agrupándose en la más numerosa modalidad anepígrafa³², hay ciertos rasgos que muestran las especificidades de su taller matriz. Comprobamos así cierta esquematización, frente a la ejecución detallada de alguno de los más estrechos paralelos de Aquileia³³. Se trata de diferencias que, más que imputables a otros criterios, descansan exclusivamente en el esmero técnico de los talleres, destinados a suplir demandas diversas, quizá en el caso cartagenero, de rango más amplio, masivo.

Igualmente, si bien el estado de conservación impide más precisión, hay otras particularidades iconográficas. De esta manera, por ejemplo, nuestra gema muestra una efigie de rasgos más juveniles, carente de la corona que siempre ciñe los cabellos de Júpiter.

Encontramos, además, un trono de respaldo apenas marcado, como suele ser común en el tipo, salvo contadas excepciones³⁴. Se trataría, con ello, no ya del *solium* o *thronos*, sino de la *sella* o *diphros*, que, en su variante curul, de patas plegables, se convierte en el asiento oficial de los magistrados³⁵. Como es usual, el *diphros* dispone de patas torneadas.

En el mismo sentido, el cuño empleado por el *gemmarius* de la pieza cartagenera pone énfasis en la resolución de la mitad inferior del cuerpo de la divinidad, donde las extremidades, ligeramente cruzadas a la altura de las rodillas, se traslucen a través del suave drapeado del manto. En efecto, a pesar de que no hay aquí huella del delicado trazo de pliegues paralelos que podemos observar en otras piezas³⁶, el artesano no ha descuidado la talla de la tela sobre el regazo del dios. En cambio, la resolución del manto que cae sobre el hombro de Júpiter es harto sumaria y no se aprecia su terminación.

La discriminación de otros atributos no resulta tan sencilla. Así, la erosión de la pieza hace que, aunque pueda divisarse la línea del horizonte donde descansa el trono, no sea po-

sible discernir si la figura calza o no sandalias, cuestión no baladí, en tanto, como sabemos, su desnudez es uno de los criterios aducidos para la identificación del tipo como recreación divina de un miembro de la casa imperial.

Otro tanto cabe señalar respecto al atributo que porta el dios con su diestra, que, aunque claramente no se trata de la Niké que apreciamos de forma más numerosa en otros ejemplares³⁷, siquiera en su hipotética versión esquematizada³⁸, podría tratarse bien del frecuente *fulmen* o, más bien, teniendo en cuenta que la laguna en este campo parece ser mínima, las espigas o la pátera.

Aquí, aunque la fragmentación impide aseveraciones definitivas, creemos que la gema no muestra las espigas propias de las piezas que siguen los cuños monetales homólogos de época comodiana, acompañadas de su identificación como Iuppiter Imperator³⁹, sino, más bien, la más sencilla pátera. Tal elección, motivada por la cercanía de la pieza cartagenera a las ya mencionadas noritalicas, implica una concreción cronológica definitiva, pues dicho tipo iconográfico de Júpiter sedente con pátera, aparece solo en acuñaciones monetales de la época de Caracalla⁴⁰. En concreto, lo encontramos sobre áureos o denarios de la ceca de Roma, cuya leyenda, alusiva al cuarto consulado y vigésimo año tribunicio (PM TR P XX COS IIII PP), nos sitúa en el año 217, poco antes de la muerte del emperador, acaecida en abril de ese mismo año. Las emisiones de Caracalla, de hecho, acuden recurrentemente a la figura del padre de los dioses a partir de 214⁴¹. No hay que olvidar que, si bien el monarca Severo rinde especial homenaje a Apolo, Esculapio o Serapis, sus acuñaciones enfatizan el papel de Júpiter, Marte y las personificaciones tradicionalmente asociadas a la casa imperial⁴², énfasis que deviene incluso *topos* bajo el reinado de Alejandro Severo⁴³.

En tal dirección, a las evidencias numismáticas hay que unir las de la glíptica, algo frecuentes, que en su mayoría se datan a partir del siglo II d. C.⁴⁴

El caso es que este concreto tipo iconográfico de Júpiter con pátera, numeroso en otras colecciones, parece registrar una presencia discreta en las españolas, donde, incluso, los paralelos no son exactos respecto al ejemplar a discusión, bien por la aparición o no del águila, la morfología del trono o la representación anatómica del dios, cuestiones a tener en cuenta en la cronología algo más temprana que se otorga a algunas de estas⁴⁵. No faltan, en cambio, las variantes donde el Júpiter sedente porta una Niké⁴⁶ o un haz de rayos⁴⁷, cuando no la misma pátera, pero en composiciones de conjunto⁴⁸.



Figura 5.
Camafeo de Nancy.

El significado del tipo iconográfico

Como señala Plinio el Viejo en el último de sus volúmenes de la *Naturalis Historia* (XXXVII), las gemas trabajadas devienen verdaderos emblemas, síntesis de *maiestas*, como elemento natural precioso, y *auctoritas*, como objetos de arte⁴⁹. Precisamente, esto hace que, en ocasiones, por encima de su carga ornamental, muchas se utilicen por su valor de sello identificativo y, en última instancia, adscripción, participación o manifiesto de inquietudes, anhelos y compromisos políticos, religiosos o sociales. Basta recordar el ejemplo del mismo Augusto, quien, como nos refieren el citado Plinio (*NH*, XXXVII, 4) o Suetonio (*Aug.* 50), utilizó estos sellos por su especial simbolismo, y así, sucesivamente, pasó de la esfinge a la imagen de Alejandro Magno y, finalmente, a la suya propia, grabada por Dioscórides⁵⁰.

De hecho, la percepción de ese valor como eficaz instrumento de propaganda hizo que, al igual que ocurre con las monedas, el uso de los entalles se «democratizase», circulando ampliamente entre diversas capas de la población, entre las que ejerce una implícita «aculturación»

o adhesión a causas concretas. A tal efecto, junto a las piezas suntuarias, se popularizó la fabricación y difusión de otras más asequibles, realizadas con menor virtuosismo técnico y en materias primas de no tan elevado coste, como gemas más corrientes o incluso pasta vítrea. Tal dinámica se dio fructíferamente a partir de finales de la República y comienzos del Principado, por las especiales circunstancias que en ella concurren y que implicaban la potenciación de un lenguaje iconográfico en diferentes soportes, garantes de una eficacia mediática segura⁵¹. En nuestra opinión, el entalle cartagenero podría ser una de estas gemas «políticas», que, engastada en un anillo, acabaría depositada en el contexto de abandono del teatro.

A este respecto, el papel de Júpiter como divinidad principal del panteón romano, soberano del cielo y la tierra, así como el potente mensaje del tipo iconográfico ideado por Fidias, símbolo de autoridad y poder, hizo que bien pronto fuese adoptado por Augusto y por emperadores sucesivos⁵². Basta recordar los versos de Ovidio, quien describe al *princeps* como «padre de los hombres y él [Júpiter], de los dioses» (*Fasti*, 2, 136-138), esto es, aquel que toma su lugar entre los hombres.

No extraña por todo ello que el Júpiter entronizado se empleara tanto para representaciones escultóricas imperiales —como vemos en el caso de las de Tiberio y Claudio del teatro de Cerveteri y, posiblemente, las de estos mismos soberanos recuperadas en Gabii y Leptis Magna— como en el campo de la glíptica⁵³. De hecho, de su triunfo concreto en gemas y entalles destinados a la celebración de Augusto y de sus descendientes dan cuenta los casos paradigmáticos de la llamada Gema Augusta de Viena⁵⁴, datada posiblemente entre los años 10 y 12 d. C., o el Gran Camafeo de Francia, cuya cronología se sitúa entre los años 23 y 29 d. C.⁵⁵. El motivo, ya explotado precedentemente por príncipes helenísticos asimilados al «rey de los dioses», será constante en la iconografía imperial hasta el siglo IV⁵⁶.

De forma específica, el denominado tipo «Jupiter-Kostüm»⁵⁷, en cuya variante II debemos insertar la pieza objeto de interés, se trabaja desde época julioclaudia. En Hispania abundan los ejemplos del empleo de este tipo iconográfico por parte de los monarcas de tal dinastía, tanto en acuñaciones monetales, como las de Tarraco⁵⁸, como en la estatuaria oficial, del tipo del torso procedente de Corduba⁵⁹.

A nuestro juicio, el entalle recuperado en Cartagena pertenecería también a una serie popular, estandarizada, que, valiéndose de esa iconografía, nos muestra a uno de los soberanos a la manera del Augusto *praesens divus*, cantado

por Horacio (*Carm.*, 3,5). De este modo, a pesar de que el rostro de la efigie en nuestra gema se encuentra desdibujado, no cabe ver en él la representación barbada del dios capitolino, sino más bien la imagen juvenil, idealizada, de uno de los monarcas. En esta dirección, aunque la identificación no es total, resulta patente la analogía con las representaciones que encontramos en el reverso de áureos y denarios neronianos acuñados en los años 66 y 67 d. C.⁶⁰

Ahondando en el análisis, el tipo iconográfico del entalle a discusión, con sus variantes de Júpiter entronizado con cetro, pátera y águila, aparece solo en las acuñaciones monetales a partir del reinado de Caracalla, momento en el que lo datan todos los criterios, desde aquellos que atañen a la consideración técnica y estilística del ejemplar y sus paralelos correspondientes, como el propio depósito arqueológico en el que se integraba y sus condicionantes estratigráficos.

Sabemos, a este respecto, que los Severos potenciaron a través del lenguaje iconográfico una fuerte vinculación con Júpiter. Dicha asociación fue promovida especialmente por el re-

ferido Caracalla, que también aparece asociado a la figura de otros dioses, como Serapis⁶¹. Con ella, en ocasiones bajo el tipo y la advocación del Iuppiter Victor, el emperador no sólo buscaba legitimar su poder, sino que también enviaba un mensaje de triunfo, ya frente a los ejércitos extranjeros, ya contra los enemigos internos, como habían sido los partidarios del asesinato Geta⁶². Resulta así llamativa la representación de Caracalla bajo este tipo iconográfico, dentro de su *consecratio*, en el denominado «camafeo de Nancy» (figura 5), pieza, no obstante, tampoco libre de polémica⁶³.

Así las cosas, el entalle analizado integraría la nómina de evidencias acerca de la presencia de la casa imperial en Carthago Nova, evidencias que, ciertamente abundantes para las épocas augustea y julioclaudia⁶⁴, son, por el momento, escasas para las postrimerías de la segunda y comienzos de la tercera centuria, momento en el que apenas cabe referir un pedestal dedicado a Iulia Auita Mamaea⁶⁵ y, quizá, un retrato hallado en las inmediaciones del teatro romano de Cartagena⁶⁶.

1. Sobre el edificio augusteo y sus fases y hallazgos, generadores de multitud de estudios por parte del equipo del profesor S.F. Ramallo Asensio, catedrático del Área de Arqueología de la Universidad de Murcia, véase S.F. RAMALLO ASENSIO y E. RUIZ VALDERAS (1998), *El Teatro Romano de Cartagena*, Murcia, Editorial KR.
2. Queremos agradecer las facilidades prestadas para el estudio de la pieza por parte de la directora del Museo del Teatro Romano de Cartagena, Dra. Elena Ruiz Valderas, así como todo el apoyo gráfico y documental aportado por el arqueólogo de esta entidad, D. Antonio J. Murcia Muñoz. Estamos en deuda, igualmente, con el profesor J.M. Noguera Celdrán, catedrático de Arqueología de la Universidad de Murcia, por la lectura de este manuscrito y las pertinentes sugerencias para su mejora.
3. G. SENA CHIESA (2012), «Il potere delle immagini: gemme "politiche" e cammei di prestigio», *Paideia: Rivista di Filologia, Ermeneutica e Critica Letteraria*, año LXVII, volumen LXVII, p. 255-273 (p. 267). Sobre entalles y camafeos, véase, igualmente, H. GUIRAUD (1996), *Intailles et camées romains*, París, Picard.
4. E. RUIZ VALDERAS y C. GARCÍA CANO (2001), «El contexto arqueológico de destrucción del programa ornamental del Teatro», en: *El programa ornamental del Teatro Romano de Cartagena*, Murcia, Cajamurcia, p. 197-206. Recientemente, bajo la dirección del profesor Ramallo Asensio, el Dr. Alejandro Quevedo ha llevado a cabo un estudio pormenorizado de los materiales cerámicos de este periodo dentro del marco de su tesis doctoral.
5. Cabe reseñar, así, el conjunto recientemente publicado, procedente de la ciudad conquense de Ségobriga: R. CEBRIÁN FERNÁNDEZ (2006), «Los entalles de Segobriga y su territorio», *Archivo Español de Arqueología*, n.º 79, p. 259-270. También se han dado a conocer aisladamente otros ejemplares en esta misma zona, como los hallados en Valeria (M. OSUNA et al. [1977], *Valeria Romana I, Arqueología Conquense III*, Cuenca, Caja Provincial de Ahorros, p. 156) o la misma Carthago Nova (V. GARCÍA ABOAL [2009], «Entalle», *Arx Hasdrubalis. La ciudad recontrada. Arqueología en el cerro del Molinete, Cartagena*, Murcia, n.º 61, p. 309, refiriendo una pieza con Niké hallada en el interior del *hypocaustum* de la *sudatio* de las termas del foro), en cuyo catálogo de ejemplares nos encontramos inmersos. En este sentido, ya hemos dado a conocer otro entalle con la representación de Júpiter, también hallado en el teatro romano de Cartagena: J. VIZCAÍNO, «Adorno y poder o el poder del adorno: A propósito de un entalle romano con Júpiter sedente hallado en *Carthago Nova*», en: M. GRIÑÁN y N. PÉREZ (coord.) (2015), *Perspectivas sobre la Historia del Arte*, Murcia, Mestizo-NAVE KA, p. 297-308.
6. Es el caso de las gemas de Tarraco, recientemente estudiadas por la profesora I. Rodà (I. RODÀ [2010], «Las gemas de Tarraco: Iconografía e identificación de los materiales», *Histria Antiqua*, n.º 19, p. 37-46).
7. M.ª D. LÓPEZ DE LA ORDEN (1990), *La glíptica de la antigüedad en Andalucía*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, y J.M.ª LUZÓN (2010), «Oro y piedras exóticas: La costumbre de llevar anillos y el coleccionismo de entalles», *Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, vol. III, p. 302-309.
8. Se trata, en concreto, de la variante 8b de perfil de entalle sistematizada por E. ZWIERLEIN-DIEHL (1969), *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen*, III. *Staatliche Museen Presussicher Kulturbesitz, Antikenabteilung Berlin*, Múnich. De este modo, por ejemplo, se trata de uno de los más repetidos entre las piezas de la ciudad de Clunia (M.ª A. GUTIÉRREZ BEHEMERID [2005], «La colección cluniense de glíptica», *BSAA Arqueología*, n.º LXXI, p. 185-208, fig. 1, p. 205).
9. G. HORSTER (1970), *Statuen auf Gemmen*, Bonn, Habelt, y E. GAGETTI (2009), «Statue "di" gemme: Copie miniaturistiche in materiale glittico di tipi statuari celebri», en: G. SENA CHIESA e Elisabetta GAGETTI (a cargo de), *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana. Atti del Convegno «Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana»*, *Aquileia, 19-20 giugno 2008*, Trieste, p. 219-235.
10. M. TIVERIOS, E. VOUTIRAS, I. LEVENTI, V. MACHAIRA, P. KARANASTASSI, E. RALLI-PHOTOPOULOU y S. KREMYDI-SICILIANOU, «Zeus / Iuppiter», en: H.C. ACKERMANN y J.-R. GISLER (eds.) (1997), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VIII, 1-2, Zúrich-Múnich, p. 421-470.
11. L. LACROIX (1949), *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques: La statuaire archaïque et classique*, Lieja, p. 323.
12. L. LACROIX (1949), *Les reproductions...*, op. cit., p. 259 s.
13. Sobre tal cuestión, véase G. RICHTER (1966), «The Pheidian Zeus at Olympia», *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 35, n.º 2 (abril-junio), p. 166-170. Acerca del debate, igualmente, F. CANCELANI, «Riflessioni preliminari sull'iconografia di Iuppiter», *Xenia Antiqua*, n.º 4, p. 33-40.
14. «El dios está sentado sobre un trono y está hecho de oro y marfil. Sobre su cabeza hay una corona que imita ramas de olivo. En la mano derecha lleva una Nike, también de marfil y oro, que tiene una cinta y una corona en la cabeza. En la mano izquierda del Dios hay un cetro adornado con toda clase de metales, y el pájaro que está sobre el cetro es el águila. Las sandalias del dios también son de oro e igualmente su túnica. En su túnica están trabajadas figuras de animales y las flores del lirio. El trono está artísticamente elaborado, con oro y piedras preciosas y con ébano y marfil [...]»
15. W. AMELUNG (1908), *Katalog der antiken Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Berlín, vol. II, p. 519, n.º 326, pl. 73.
16. G. SENA CHIESA (1978), *Gemme di Luni*, Roma, G. Bretschneider, n.º 45.
17. M.H. CRAWFORD (1974), *Roman Republican Coinage*, Londres, Cambridge University Press, t. LII, p. 464, n. 449. En conjunto, hay que destacar la estrecha unión entre el repertorio iconográfico de los entalles y la numismática, como ponen de manifiesto diversos autores (G. RICHTER [1968], «The Subjects on Roman engraved gems, their derivation, style and meaning», *Revue Archéologique*, n.º 2, *Études de sculpture antique offertes à Jean Charbonneaux*, p. 279-286; M. HENIG [1972], «The Origin of Some Ancient British Coin Types», *Britannia*, vol. 3, p. 209-223, y M.ª D. LÓPEZ DE LA ORDEN [1988-1989], «Numismática y glíptica: Su relación a través de entalles hallados en Andalucía», *Anales de la Universidad de Cádiz*, n.º 5-6, p. 85-99).
18. G. RICHTER (1966), «The Pheidian Zeus at Olympia»..., op. cit., p. 166-167.

19. C. ROWAN (2012), *Under divine auspices: Divine Ideology and the visualisation of imperial power in the Severan period*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 42 y 74, señalando la presencia de un tipo de áureo con los tres dioses, conjunción también observable en un relieve de Carrara. En el mismo sentido, C. ROWAN (2012), *Under divine auspices...*, op. cit., p. 226-227 y 246.
20. G. SENA CHIESA (1966), *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Padua, n.º 9-15, p. 93-95. Otros ejemplares repiten el tipo, mas carecen de atributos como el águila (ídem, n.º 16), a veces sustituyéndola por otros motivos, como el ara sobre la que arde el fuego (ídem, n.º 17). De forma especial, como indicaremos, el paralelo más estrecho con una de las piezas de la serie, la n.º 9, diferenciada, en cualquier caso, por un mayor desarrollo dimensional (17 cm x 12,5 cm).
21. G. PLATZ-HORSTER (1984), *Die antiken Gemmen im Rheinischen Landesmuseum*, Colonia, Rheinland, Bonn, Habelt, lám. 8, n.º 33, con la inscripción IO- VEM FORMANVM COLEGI RESTITVIT. En cualquier caso, a pesar de repetirse atributos, las diferencias estilísticas con la pieza cartagenera son patentees.
22. E. BRANDT, E. SCHMIDT, P. ZAZOFF, M. SCHLÜTER y G. PLATZ-HORSTER (1970-1975), *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen*, Múnich, vol. I, parte 1, lám. 53, n.º 486-487, p. 87 (apostando por una cronología más tardía, que se sitúa en torno al 300); vol. I, parte 3, lám. 222, n.º 2450; vol. III, lám. 15, n.º 118-120, p. 39; lám. 49, n.º 242-244, p. 110 (siglos II al IV d. C.).
23. A. FURTWAENGLER (1896), *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlín, 7133; P. FOSSING (1929), *The Thorwaldsen Museum, Catalogue of Antique Engraved Gems and Cameos*, Copenhague, 530-534; A. FURTWAENGLER (1900), *Die antiken Gemmen*, Lipsia - Berlino, LXII, 24; H.B. WALTERS (1926), *Catalogue of Engraved Gems, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, Londres, 1246; G. A. RICHTER (1956), *Metropolitan Museum of Art - New York. Catalogue of Engraved Gems, Greek, Etruscan and Roman*, Roma, 249, y R. RIGHETTI (1955), *Gemme e cammei delle collezioni comunali*, Roma, tav. VII, 21; M. GRAMATOPOL (1974), *Les pierres gravées du Cabinet numismatique de l'Académie Roumaine*, Bruselas, Latomus, vol. 138, n.º 91-93, lám. v, p. 45-46; M.L. VOLLENWEIDER (1984), *Deliciae Leonis: Antike geschnittene Steine und Ringe aus einer Privatsammlung*, Mainz, Philipp von Zabern, n.º 362 (entalle de cornalina con la variante que porta el haz de rayos) y n.º 363 (ejemplar de calcedonia con el orbe), y M. HENIG, M. WHITING y D. SCARISBRICK (1994), *Classical Gems. Ancient and modern intaglios and cameos in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, n.º 253-256.
24. G. BOUNEGRU, R. CIOBANU, R. OTA y D. ANGHEL (2011), *Lux, util si estetic la Apulum: Podoable si accesorii vestimentare, Catalog de expozitiei*, Alba Iulia, n.º 92, p. 73, n.º 94, p. 74 y n.º 143, p. 88.
25. T. GESZTELYI (2013), «Gem finds from Intercisa», *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 64, p. 89-111, cat. 1, p. 101, recogiendo un tipo donde la pátera portada por el dios se dispone sobre el ara. En el campo, también figura el símbolo solar ligado a Heliogábalo, factores todos que inclinan por su datación en el siglo III.
26. C. ALFARO GINER (1996), *Entalles y camafeos de la Universitat de Valencia*, Valencia, p. 18, y C. ALFARO GINER (2001), «La colección glíptica de la Universitat de València», *Glíptica: Camafeos y entalles de la Universitat de València*, Valencia, p. 17-48 (p. 35). Ocurre así, de forma concreta, por ejemplo, en la célebre colección de Aquileia (G. SENA CHIESA [1966], *Gemme...*, op. cit., n.º 9-10 y 1546), donde, en cualquier caso, se dan cita otras posibilidades, como la prácticamente ubicua cornalina (ídem, n.º 1, 2, 4, 6-8, 15-16) o los más escasos ópalo (ídem, n.º 3), jaspe (ídem, n.º 14) o ágata (ídem, n.º 5), en este último caso, prácticamente excluida como soporte del tipo (ídem, p. 92).
27. G. SENA CHIESA (1966), *Gemme...*, op. cit., n.º 9-12.
28. G. SENA CHIESA (1966), *Gemme...*, op. cit., p. 4, refiriendo igualmente los trabajos de A. FURTWAENGLER (1900), *Die antiken...*, op. cit., III, 218 s.; G.A. RICHTER (1956), *Metropolitan Museum of Art New York...*, op. cit., XXVIII, y P. ZAZOFF (1965), *Gemmen in Kassel, Archaeologischer Anzeiger*, I, 30.
29. C. ALFARO GINER (1996), *Entalles y camafeos...*, op. cit., n.º 28, p. 76-77 y lám. VII.28, que lo data a finales del siglo II d. C.
30. M. HENIG, M. WHITING y D. SCARISBRICK (1994), *Classical Gems...*, op. cit., n.º 254, p. 130. No en vano, se trata de un ejemplar harito curioso, donde el mismo detallismo de la musculatura del dios o la de su asiento, en este caso trono de alto respaldo y no silla, como en nuestro caso, aconsejan una datación más temprana.
31. G. RICHTER (1966), «The Pheidian Zeus at Olympia»..., op. cit., p. 170.
32. Predominio cuantitativo observable en colecciones como la de Aquileia, donde tan solo una de las piezas, también realizada en calcedonia, cuenta con una leyenda de difícil lectura y posible carácter mágico (G. SENA CHIESA [1966], *Gemme...*, op. cit., n.º 1546).
33. G. SENA CHIESA (1966), *Gemme...*, op. cit., n.º 9, p. 93-94.
34. G. SENA CHIESA (1966), *Gemme...*, op. cit., n.º 9, p. 94.
35. Sobre la discriminación, véase G. RICHTER (1966), *The Furtiture of the Greeks, Etruscans and Romans*, Londres, Phaidon, p. 43 s., y E. LA ROCCA, «I troni dei nuovi dei», en: T. NOGALES y J. GONZÁLEZ (ed.) (2007), *Culto Imperial: política y poder: Actas del Congreso Internacional Culto Imperial: política y poder*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 18-20 de mayo de 2006, Roma, p. 75-104.
36. Caso, por ejemplo, de los referentes itálicos, como recoge G. SENA CHIESA (1966), *Gemme...*, op. cit., n.º 1-5.
37. M. HENIG, M. WHITING y D. SCARISBRICK (1994), *Classical Gems...*, op. cit., n.º 251-252; E. BRANDT, E. SCHMIDT, P. ZAZOFF, M. SCHLÜTER y G. PLATZ-HORSTER (1970-1975), *Antike Gemmen...*, op. cit., vol. I, parte 3, n.º 2449; 2451-2452, y vol. III, n.º 239-240, p. 109-110.
38. G. SENA CHIESA (1966), *Gemme...*, op. cit., n.º 7, p. 93.
39. G. SENA CHIESA (1966), *Gemme...*, op. cit., n.º 6, p. 92-93, en referencia al tipo atribuido al denominado Taller de los Dióscuros.
40. H. MATTINGLY (1975), *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Londres, V., lám. 72, n. 12 y 13.

41. C. ROWAN (2012), *Under divine auspices...*, op. cit., p. 117.
42. C. ROWAN (2012), *Under divine auspices...*, op. cit., p. 162, fig. 38.
43. ROWAN (2009), «Becoming Jupiter: Severus Alexander, the temple of Jupiter Ultor and Iovian iconography on Roman imperial coinage», *AJN*, n.º 21, p. 123-150, y C. ROWAN (2012), *Under divine auspices...*, op. cit., p. 226-233, fig. 77.
44. Véase *supra*.
45. R. CASAL GARCÍA (1990), *Colección de Glíptica del Museo Arqueológico Nacional (Serie de entalles romanos)*, Bilbao, n.º 156-158, p. 113, con una cronología que abarca desde finales del siglo I hasta la siguiente centuria. Otra variante, en este caso no con águila sino con cuadrúpedo y con Niké sobre cetro, es la conservada en la Universidad de Valencia, se data también a partir de finales del siglo II (C. ALFARO GINER [1996], *Entalles y camafeos...*, op. cit., n.º 28, p. 76-77). M.ª D. LÓPEZ DE LA ORDEN (1990), *La glíptica...*, op. cit., n.º 36, lám. v, p. 115-116, recoge un ejemplar procedente de una colección particular de Málaga, que atribuye a nuestro tipo con pátera, citando el pertinente referente en acuñaciones de Caracalla del 216-217, mas la figura resulta hartamente enigmática, en tanto muestra el torso cubierto o no blande cetro, sino que apoya su brazo izquierdo sobre el trono. Ahonda en las diferencias la ausencia del águila.
46. R. CASAL GARCÍA (1990), *Colección de Glíptica...*, op. cit., n.º 152-155, p. 112, y M.ª D. LÓPEZ DE LA ORDEN (1990), *La glíptica...*, op. cit., n.º 35, lám. v, p. 115.
47. M.ª D. LÓPEZ DE LA ORDEN (1990), *La glíptica...*, op. cit., n.º 37, lám. v, p. 116.
48. R. CASAL GARCÍA (1990), *Colección de Glíptica...*, op. cit., n.º 159, p. 113, y M.ª D. LÓPEZ DE LA ORDEN (1990), *La glíptica...*, op. cit., n.º 38, lám. v, p. 116.
49. G. SENA CHIESA (2012), «Il potere delle immagini...», op. cit., p. 255.
50. FERNÁNDEZ URIEL (2013/1), «Un aspecto de la imagen del poder: Los retratos en los camafeos de tradición augustea», *Eikon / Imago*, n.º 3, p. 113-146.
51. G. SENA CHIESA (2012), «Il potere delle immagini...», op. cit., p. 256-258.
52. P. ZANKER (2011), *Augusto y el poder de las imágenes*, 4.ª reimpr., Madrid, Alianza, p. 271-280. Igualmente, véase H.C. ACKERMANN y J.-R. GISLER (eds.) (1997), *Lexicon Iconographicum...*, op. cit., p. 455-456 (n.º 401-416).
53. D. ROGER (2007), «Portrait of Tiberius», *Roman Art from the Louvre*, Indianapolis Museum of Art, n.º 19, p. 71.
54. Recientemente, recogiendo las contribuciones precedentes sobre esta obra maestra conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena, E. ZWIERLEIN-DIEHL (2008), *Magie der Steine: Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum*, Viena, p. 98-123.
55. Sobre la pieza, conservada en el Gabinete de las Medallas de París, véase L. GIULIANI (2010), *Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des groben Kameo*, Múnich, C.H. Beck.
56. W.R. MEGOW (1987), *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, Berlín, De Gruyter, n.º 42, p. 166, lám. 8, 6, A I 8.
57. Sobre la iconografía adoptada por la casa imperial, véase J.C. BALTAY (2007), «Culte imperial et image du pouvoir: Les statues d'empereurs en "hüftmantel" et en "Jupiter-Kostüm". De la représentation du genus à celle du divus», *Actas del Congreso Internacional Culto Imperial: Política y poder*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 18-20 de mayo, Roma, 2007, p. 50-74.
58. I. RODÀ (2007), «Documentos e imágenes de culto imperial en la Tarraconense septentrional», *Actas del Congreso Internacional Culto Imperial: Política y poder*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 18-20 de mayo de 2006, Roma, p. 739-762.
59. J.A. GARRIGUET (2002), *El culto imperial en la Córdoba romana: Una aproximación arqueológica*, Córdoba, n.º 13 a, p. 49-51.
60. Esta serie comienza a acuñarse tras la denominada «conspiración pisoniana» (año 65), en la que el monarca atribuye a Júpiter Guardián (o Custos), garante de la seguridad del estado, su protección frente a los conspiradores que habían intentado sustituirlo por Gaius Calpurnius Piso (RIC 52; WCN 25; BMCRE 67; BN 213; Hunter 27; Calicó 412; C. 118).
61. Así, el monarca también aparece nombrado como *philosarapis*, como destaca C. ROWAN (2012), *Under divine auspices...*, op. cit., p. 74 y 150-152.
62. H. MATTINGLY (1975), *Coins of the Roman Empire*, op. cit., p. cc.
63. A. MARKIEWICZ (2008), «Il cammeo di Nancy», en: *Roma i Barbari: La nascita di un nuovo mondo*, Ginebra-Milán.
64. S.F. RAMALLO ASENSIO (2007), «Culto imperial y arquitectura en la Tarraconense meridional: Carthago Nova y sus alrededores», *Actas del Congreso Internacional Culto Imperial: Política y poder*, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 18-20 de mayo, Roma, p. 641-684. Recientemente, el conjunto se ha visto enriquecido por los continuos hallazgos del cerro del Molinete (J.M. NOGUERA CELDRÁN y M.ª J. MADRID BALANZA [ed.] [2009], *Arx Hasdrubalis. La ciudad reencontrada. Arqueología en el cerro del Molinete*, Cartagena, Murcia).
65. J.M. ABASCAL PALAZÓN y S.F. RAMALLO ASENSIO (1997), *La ciudad de Carthago Nova: La documentación epigráfica (La ciudad romana de Carthago Nova: Fuentes y materiales para su estudio, 3)*, Murcia, n.º 44.
66. S.F. RAMALLO ASENSIO (2011), *Carthago Nova: Puerto mediterráneo de Hispania*, Murcia, Fundación Cajamurcia, p. 127.