

**Un aspecto de la imagen del poder:
Los retratos en los camafeos de tradición augustea
An aspect of the image of power:
The portraits in the cameos of Augustan tradition**

Pilar FERNÁNDEZ URIEL

Universidad Nacional de Educación a Distancia
pfuriel@geo.uned.es

Recibido: 28/02/2013
Aprobado: 01/04/2013

Resumen: En este artículo se han seleccionado y clasificado una serie de camafeos como representativos retratos de Augusto y de personajes masculinos y femeninos, pertenecientes a la *Gens* Julio Claudia, en un período cronológico comprendido, aproximadamente, entre el 31 a.C. y el 68 d.C., de los que se realiza un estudio desde la perspectiva iconográfica, considerando que sus imágenes transmiten una valiosa documentación histórica.

Palabras clave: Camafeos, iconografía, documentación, *Gens* Julio-Claudia, época augustea, simbología.

Abstract: This article selects and classifies several cameos that are representative portraits of Augustus and male and female characters that belonged to the Julio-Claudian *Gens*. This involves a chronological period from 31 BC to 68 AD. Is a study with iconographic perspective, considering that their images convey a valuable historical documentation.

Key words: Cameos, iconography, documentation, Julio-Claudian *Gens*, Augustan period, symbolism.

Sumario: 1. Introducción y contexto histórico. 2. Su clasificación. 2.1. Materia prima. 2.2. Temática. 3. Clasificación de los camafeos augusteos. Iconografía del retrato masculino. 3.1. Retratos frontales. 3.2. Bustos de perfil : a) Busto de perfil laureado; b) Busto de perfil radiado; c) Busto de perfil laureado y revestido de *paludamentum*; d) Busto de perfil laureado con égida y *gorgoneion*. 4. Iconografía del retrato femenino. Las damas de la *Domus Imperatoria*. 4.1. Livia. Un ejemplo a imitar. 4.1.1. Retratos Frontales. 4.2. Las sucesoras de Livia. 5. Iconografía del retrato compuesto. Grupos familiares a) Dos Perfiles superpuestos; b) Retratos enfrentados; c) Bustos frontales. 6. Conclusiones. Fuentes y Bibliografía

1. Introducción y contexto histórico

En la larga historia de Roma, el período que se inicia con Augusto y se continúa y consolida con sus sucesores, los césares de la dinastía Julio-Claudia, tiene unos caracteres muy especiales y significativos. No fue excesivamente extenso, pero sí intenso, con una importante perspectiva histórica. Es el inicio de una etapa en la que se realizó el cambio definitivo de la República al Principado, se definió un nuevo régimen, que marcó un camino y unas directrices que fueron seguidas e imitadas en períodos siguientes, como el concepto del César, su

imagen, su mensaje y su publicidad.¹ Todo ello dio lugar a una iconografía muy estudiada, tanto en la figura del *Princeps* como en la de su familia (*Domus Imperatoria*), y toda la simbología que le acompaña.²

Sin duda esta iconografía se encuentra bastante analizada, pero hay un aspecto que no ha recibido tanta atención: las representaciones de los retratos imperiales en gemas y camafeos, género artístico poco difundido, sobre el que sintetizaré sus principales características, para pasar al análisis y clasificación de los camafeos dedicados al retrato imperial de tradición augustea, en un período muy concreto comprendido entre el 30 a.C. y el 68 d.C., aunque cualquiera de ellos merece toda una exposición.

El camafeo es una gema, piedra dura preciosa o semipreciosa³, concha o vidrio,⁴ que se talla en relieve tallada logrando capas y gamas de colores. Gracias a las apreciaciones dadas por John Ruskin, el influyente crítico y estudioso del arte de la época victoriana, los camafeos desde en el siglo XIX fueron valorados como esculturas en miniatura y calificados como auténticas obras de arte, pues hasta entonces se consideraban como una forma de grabado y, por lo tanto, un trabajo artesanal.⁵

El término camafeo proviene del francés antiguo *kamaheu*, que quizá, a su vez, procede del término arcaico *camaieu*, que derivaría directamente del

¹ Eck WERNER, 2010, *Augusto e il suo tempo*, (traducción), Roma. Karl GALINSKY, 1996, *Augustan Culture: An Interpretive Introduction*, Princeton, pp. 53, 120-121.

² Paul ZANKER, 1992, *Augusto y el poder de las imágenes*, p. 48-58.

³ Piedras semipreciosas como ágata, calcedonia, jaspe, amatista, ónix, sardónice lapislázuli, y cristal de roca y ciertos tipos de conchas. Son los materiales que mejor se prestan para este arte, dadas las distintas tonalidades de sus capas, que permiten obtener agradables contrastes. Lisbet THORESEN, Feb.2009, "On Gemstones: Gemological and Analytical Studies of Ancient Intaglios and Cameos." en *Ancient Glyptic Art- Gem Engraving and Gem Carving*. ancient-gems.lthoresen.com. Adolf FURTWÄNGLER. 1900, *Die antiken Gemmen*. This photo repertory was the cornerstone of modern studies.

⁴ Durante el periodo imperial, los camafeos elaborados en entalladura de vidrio se denomina *cristales a camafeo*. La técnica es similar al trabajo de camafeos de piedras duras, pero en ella, la simple superposición de dos capas o estratos de distinto color crea ya una diferencia entre ambas. Su composición supone la adición de fragmentos de vidrio del mismo color o de otro distinto, previamente modelados, antes de que el objeto y la placa se hayan solidificado por completo. Se introducen en un horno de recocido y, a través de un proceso de enfriamiento, se unen a temperatura ambiente. Aunque la técnica era difícil y costosa (presenta considerables desafíos técnicos que aún no han sido totalmente desentrañados por los vidrieros contemporáneos), llegó a producir recipientes de camafeo de vidrio con decoración entera tallada tan bellos como el famoso Vaso Portland, el Vaso de las estaciones, o el Vaso dionisiaco. Sobre el tema ver: Hans TAIT (ed.), *Five thousand years of glass*, 2nd paperback edition (London, The British Museum Press, 1999), pp. 4-5, fig.75 Portland Vase. Mavis BIMSON, Iam.C, FREESTONE, 1983, "An analytical study of the relationship between the *Portland vase* and other *roman cameo glasses*", *Journal of Glass Studies* 25, 55-65, Ulrich. SCHÜSSLER, Vilma GEDZEVICIUTE, Nele WELTER, 2007, "Die Kunst der antiken Glasmacher mit mikroanalytischen Methoden auf der Suche nach den Details römischer Mosaikgläser", en *Einführung Nele in die Archäometrie*, p.193-214. Sidney GOLDSTEIN, Leonard S. RAKOW, Juliette K RAKOW, 1982, *Cameo Glass: Masterpieces from 2000 Years of Glassmaking*, New York, The Corning Museum of Glass. Rosemarie LIERKE, 2011, "On the manufacture of ancient cameo glasses", en *Restaurierung und Archäologie* 4, 2011, p. 75-105. Rosemarie TRENTINELLA, 2009, "Roman Cameo Glass" en *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000-9, October 2003, retr. 16 September, 2009. http://www.metmuseum.org/toah/hd/rcam/hd_rcam.htm.

⁵ John RUSKIN, 2010, *Cameos from Ruskin*, Reimp. London.

medieval latino *cammaeus*, de origen desconocido. Otra posibilidad es su origen del árabe *qama'il*, plural de *qum'ul* 'botón', sustantivo masculino, o el persa *chumahan*, que significa "ágata".

Camafeo (*Cameo*) contiene además, un doble sentido: su característica como el relieve, el colorido y los contrastes logrados en el grabado. A partir de 1928, recibe su segundo significado como "bosquejo o retrato", transmitido de las siluetas de camafeo.

Sin duda es una pieza de gran belleza. Las piedras polícromas utilizadas como materia prima poseen varias capas, unas claras alternando con otras oscuras o de diversa gama de coloración. Los talladores se sirven de estas distintas tonalidades que adquiere la piedra para conseguir delicados efectos de contraste cromático, entre fondo y figura, atuendo, rostro..., y otros elementos de la composición, que otorgan más realismo a la representación a la vez que proporcionan un valor polícromo al relieve, proporcionando unas sombras bellísimas como fondo del total. Las figuras suelen aparecer en blanco sobre fondo negro, rojizo u oscuro, aunque también es frecuente la combinación de tonalidades blancas y pardas.⁶

Su técnica pertenece al arte de la glíptica, que consiste en un grabado en relieve en piedras a las que se ha dado, la mayor parte de las veces, forma semi-ovalada.

Debido precisamente al pequeño tamaño de la pieza se requería para este tipo de trabajo una gran pericia técnica, una intensa concentración y una enorme sensibilidad para trabajar la veta de la piedra y sus diferentes capas, obteniendo sutiles matices de color y efectos de luz y transparencia.

El grabado se realiza a mano y por incisión, mediante muelas o ruedas de afilar, de dimensiones y dureza variable, según el tipo de piedra que se vaya a trabajar. Dichas ruedas tienen cabezas con finísimas puntas de taladro intercambiables, movidas a torno rápido, y un arco envuelto alrededor del eje de perforación, que permite su giro de un lado a otro. Así se conseguía tallar al detalle sobre las piedras preciosas o capas de vidrio de color para dejar una superficie blanca en relieve sobre un fondo oscuro.

Para facilitar el movimiento de la punta sobre el material que ha de ser sometido a incisión, se introducía una mezcla de polvo de corindón o diamante o de otras piedras, según la dureza de la que se va a trabajar, mezclada con líquidos aceitosos.⁷

Dicho grabado podía ser de dos formas: en relieve y *all'intaglio*, piedra en la cual el objeto grabado se hunde bajo la superficie y da imágenes en negativo. Estos procedimientos de grabado corresponden a una técnica artística más antigua, lo que corrobora que originariamente no se usaba más que en sellos.⁸

Egipcios y fenicios utilizaron un tipo de camafeo, aunque no siempre tallados en ágatas, sino en otro tipo de piedras; además emplearon una técnica diferente, que consistía en pegar una figura tallada sobre una piedra de distinto color. Entre

⁶ Peter CLAYTON, *Treasures of Ancient Rome*, New Jersey, 1995: p.163-165.

⁷ Charles William KING, 2003, *Handbook of Engraved Gems*, 1866, reprinted Kessinger Publishing.

⁸ Cornelius VERMEULE, 1957, *Cameo and intaglio. Engraved gems from the Sommerville Collection*, The University Museum, Philadelphia, p. 394. Dianna SCARISBRICK, 2003, *Classical Gems: Ancient and Modern Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge.

los etruscos este arte llegó a tener también un gran desarrollo, y se conserva gran número de camafeos. En Grecia se inició la técnica de la talla de camafeos, tal vez debido a la gran tradición de la glíptica.⁹

Pero las principales tallas de camafeo en piedras semipreciosas provienen del mundo helenístico oriental. Se realizaban sobre una gran cantidad de piedras (granate, berilo, topacio, sarda, ágata y amatista) y consiguieron piezas de gran valor artístico y perfección. Los artistas helenísticos estaban muy calificados y fueron los primeros en conseguir un alto grado de refinamiento en este género, introduciendo la gran afición que por este trabajo en gemas llegó a producirse en la época romana como joyas lujosas, limitadas a las clases más altas de la sociedad. Las piedras grabadas despertaban auténtica pasión y llegaron a formarse grandes colecciones de gemas y camafeos, aplicados con profusión a anillos, broches, vestidos, candelabros, vasos y otros utensilios.¹⁰

En el período Alto Imperial, este arte alcanzó un enorme auge y perfección con Augusto y sus sucesores, o, al menos se consolidó como objeto de lujo, confirmándose sus caracteres, uso, valor y temática. El camafeo adquirió así todas sus propiedades artísticas y simbólicas, donde se encuentran las características propias de los retratos romanos: el realismo, la expresión viva, el modelado cuidado, sin llegar a la total idealización, si bien podían suavizarse los rasgos individuales del personaje (no en vano el retrato individual fue una creación del mundo romano).

A finales del Imperio Romano, el arte de la glíptica degeneró notablemente, perdió su delicadeza y llegó a producir objetos más propios de la superstición popular que de las joyas y obras de arte.

Concretamente, los camafeos estuvieron siempre en manos de la nobleza, de reyes y altos dignatarios eclesiásticos, lo que hizo que se conservaran en muy buen estado. Fueron un medio iconográfico de propaganda selecta y restringida, aunque no por eso disminuye su interés como documento histórico.¹¹

En la Edad Media, la glíptica desapareció casi por completo, y solo los bizantinos, continuadores del arte clásico, produjeron camafeos de valor, aunque su finura no llegaba ni con mucho a la que tenían las obras clásicas. Los camafeos de temática cristiana, o utilizados en el ámbito cristiano, son bizantinos o del período romano, reutilizados como rica ornamentación en objetos de poder y litúrgicos en el Occidente cristiano medieval.

Fue en el siglo XV cuando se recobró el camafeo, unido a la recuperación del género del retrato y la vuelta a los modelos, gustos y técnicas artísticas de la antigüedad clásica. Las representaciones en camafeo se amoldaron a los modelos y los ejemplos conservados de Roma, y mantuvieron esta estética a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX.

⁹ Gisela M. A RICHTER, 2006: *Catalogue of Engraved Gems: Greek, Etruscan, and Roman*. 2ª ed., Rome.

¹⁰ Christopher LIGHTFOOT, 2000, "Luxury Arts of Rome", en Heilbrunn, *Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art* (February 2009, retr. 23 September, 2009), http://www.metmuseum.org/toah/hd/luxu/hd_luxu.htm (February 2009). Martin HENIG (ed.), 1983, *A Handbook of Roman Art*, Phaidon.

¹¹ John BOARDMAN (ed.), 1993, *The Oxford History of Classical Art*: 275-6.

La piedra preciosa/semipreciosa esculpida se hizo muy popular en el período neoclásico desde finales de 1700 y comienzos de 1800, debido al interés por el arte de los maestros griegos y romanos. En Italia se hicieron gran cantidad de joyas en este estilo, que atrajeron enormemente a los británicos que fueron allí para visitar las antigüedades.

Estos camafeos de imitación, cuya forma particular de reproducción se conoce como “doblete”, son la más clara muestra de cómo eran de apreciadas las gemas grabadas, junto con el gusto por la representación antigua. Las imitaciones de estos “retratos clásicos” se realizaban en molde de pasta de vidrio o de otra piedra, que se pegaban sobre una superficie de jaspe para reproducir el efecto de una piedra preciosa de genuino grabado con dos capas de color, montados en oro e incluso con piedras preciosas.¹²

Debido a este gusto por el camafeo antiguo en Europa, estas piezas plantean problemas de análisis iconográfico por su difícil identificación no como falsificaciones, sino como imitaciones de gran calidad. Su cantidad y perfección deben ser una llamada de atención a la cautela y prudencia con la que los camafeos del período del final de la República e inicios del Principado romano deben ser identificados y clasificados.¹³



FIG. 1a

Fig. 1a-1: Retrato de Julio Cesar, Colección del cónsul Joseph Smith de Venecia, siglo XVIII.

Fig. 1a-2: Perfil de Augusto, Colección Real Británica.

Fig. 1a-3: Camafeo de Tiberio, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Viena.

12 Hugh TAIT, 1997, “The Renaissance cameo-cut vase and its antecedents. Engraved gems: Survivals and revivals”, *Symposium Papers*, 32, National Gallery of Art; Hanover: University Press of New England, Studies in the History of Art (Washington, D.C. 54), p. 109-125. Catherine JOHNS, 1999, *The Wiveliscombe Roman cameo. Classicism to neo-classicism. Essays dedicated to Gertrud Seidmann*, p. 83-88.

13 Analizado en Miller, Anne, 2003, *Cameos Old and New*; British Museum, Londres. Dianna SCARISBRICK, 2003, *Classical Gems: Ancient and Modern Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge. Oleg NEVEROV, 1971, *Antique Cameos in the Hermitage Collection*. (Aurora Art Publishers). Martin HENIG, 1990, *The Content Family Collection of Ancient Cameos-Ashmolean Museum*.

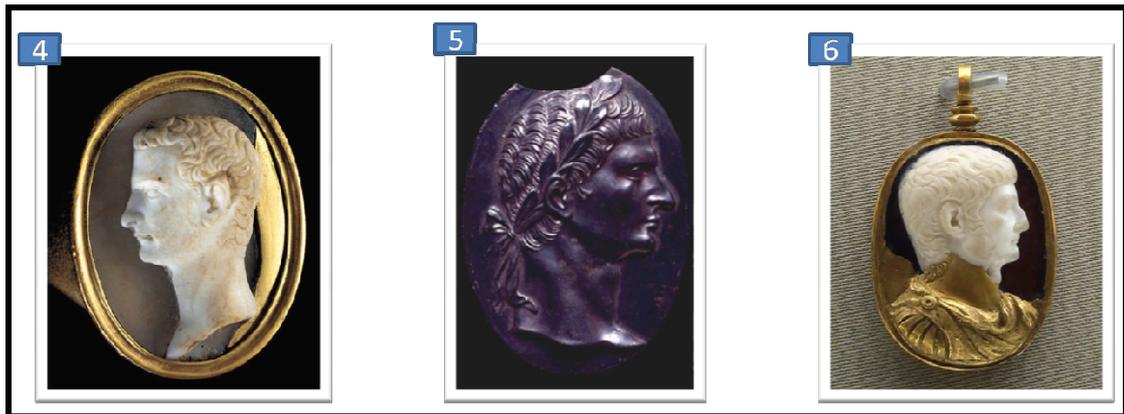


Fig. 1b.

Fig. 1b-4: Perfil de Calígula, colección Keith Partinson, Kingston-on-Hull.

Fig. 1b-5: Camafeo con el perfil de Augusto, Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

Fig. 1b-6: Busto de Germánico de perfil, Museum of Fine Arts, Boston.

Valgan como muestra, entre numerosos ejemplos, el camafeo realizado en ónice sobre fondo de ágata muy pulida perteneciente a la colección del cónsul Joseph Smith, de Venecia, que representa el retrato frontal de Julio Cesar con la cabeza ligeramente ladeada hacia la derecha. El tratamiento muy preciso de los rasgos faciales sugiere una fecha en la primera mitad del siglo XVIII (Fig. 1a-1).

Otra bellísima imitación es el retrato de perfil de Augusto de la colección de la familia real Británica,¹⁴ originario de la misma colección veneciana (Joseph Smith), y adquirida por George III en 1762 (Fig. 1a-2).

Ejemplares dignos de mención son el camafeo que representa a Tiberio, también realizado en ónice, procedente del Kunsthistorisches Museum Antikensammlung de Viena (Fig. 1a-3),¹⁵ y el camafeo realizado en ónice, con el retrato de perfil hacia la izquierda de Calígula procedente de la colección Keith Partinson, Kingston-on-Hull,¹⁶ enmarcado en oro. El retrato está idealizado sensiblemente. Destacan los rasgos del rostro con el flequillo sobre la frente, en el peinado propio de los Julio-Claudios, ojos algo hundidos, nariz delgada, labios muy finos, resaltando el labio superior y el mentón estrecho (Fig. 1b-4).

El Museo Lázaro Galdiano de Madrid conserva otro magnífico ejemplar, considerado como una pieza italiana del siglo XIX. Se trata de una placa oval de serpentina verde, rota en la parte superior, tallada con una cabeza de perfil a la derecha de emperador romano coronado de laurel, en bajorrelieve identificado como Augusto (Fig. 1b-5).¹⁷

Hay que tener en cuenta que muchas de estas piezas fueron insertadas en costosos enmarques y reutilizadas como joyas de gran valor y belleza en obras de arte religioso y, sobre todo, en colecciones particulares desde la época medieval hasta prácticamente nuestros días, y más especialmente en torno a los siglos XVII y XIX, manipulación que añade otra dificultad en su estudio e

¹⁴ N° de inventario RCIN 43764.

¹⁵ N° de inventario IXa 88.

¹⁶ N° de inventario 1930S, Medidas 1 1x16 2.7 cm.

¹⁷ Medidas: 85 x63 mm. Descripción de Emilio Camps Cazorla, 1949-1950.

identificación, como el busto de Germánico de perfil, realizado en sardónice, cuya coraza ha sido revestida y restaurada en oro en un período muy posterior (Fig. 1b-6).¹⁸

2. Su clasificación

La clasificación puede realizarse aplicando diversos conceptos, que podrían diferenciarse en dos grandes criterios: su materia prima, atendiendo a sus diversas formas, color, relieve o realizando una clasificación en base a su composición temática.

2.1. *Materia prima*

La utilización de diversas piedras (ónice, cornalina, ágata, cristal...) ofrece como resultado la apreciación de su fabricación y la riqueza del colorido de la pieza

Así el camafeo realizado en ónice, fechado en el siglo XVIII, y registrado en la Colección Real Británica en 1872,¹⁹ representa el busto de laureado del emperador Nerón, de perfil hacia la izquierda. La diadema se ata con un gran nudo en la nuca, cayendo las cintas sobre la espalda. El César porta el *paludamentum* sujetado sobre su hombro izquierdo con un broche de forma redonda. La piedra está biselada a lo largo del borde. Destaca el tratamiento de su peinado, con grandes patillas y una corta barba (Fig. 2-1)



Fig. 2.

Fig. 2-1: Camafeo de Nerón, Colección Real Británica.

Fig. 2-2: Retrato identificado como Germánico, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Viena.

Fig. 2-3: Perfil de Tiberio, Museum of Fine Arts, Boston.

¹⁸ Datado entre los años 4 y 14 d.C., procedente del Museum of Fine Arts, Boston. (Nº de inventario 98.753).

¹⁹ Nº de inventario: RCIN 43762.

Es notablemente diferente el retrato identificado como Germánico, realizado en mármol y enmarcado en oro, fechado en torno al año 20 d.C., perteneciente al Kunsthistorisches Museum de Viena.²⁰ Destaca la cabeza coronada con diadema de laurel y cuello exageradamente largo.

Es muy valioso porque tiene en el ángulo derecho inferior la firma del artífice: Herófilo, hijo de Dioskurides, que trabajó en los talleres de Tiberio (Fig. 2-2).²¹

Destaca por su colorido el camafeo con el retrato de perfil de Tiberio,²² realizado en cornalina, fechado entre los años 14-37d.C., Museum of Fine Arts, Boston (Fig. 2-3).

2.2. *Temática.*

Fundamentalmente se representan figuras humanas y retratos, pues la principal función del camafeo es reproducir y perpetuar individualidades, ya se representen de forma idealizada, sin buscar una caracterización física real, ya de forma realista y natural, por lo que esta técnica se vincula al desarrollo de la retratística.

El formato de los retratos representados en los camafeos normalmente es de pequeñas dimensiones. Por su calidad y riqueza han sido objetos muy demandados a lo largo de los siglos por reyes, emperadores, y personajes poderosos, clientes fundamentales de estas obras, que además estimaban la capacidad de este objeto para perpetuar la memoria de un personaje o de acercar su apariencia física.

También aparecen composiciones alegóricas, divinidades, héroes, asuntos mitológicos, escenas destinadas a honrar a algún personaje o miniaturas de obras de arte famosas.

Los camafeos que se analizan en el presente trabajo forman parte de una serie de retratos de Augusto, su familia y sucesores, (masculino y femenino) de la familia imperial, que sin duda se inicia con Augusto y cuyas pautas continuaron sus sucesores.

Son efigies grabadas en piedra dura, *all'intaglio*, o camafeo, muy finamente talladas. Fueron transportados fácilmente por todas las provincias del Imperio, debido a su pequeño tamaño, y se utilizaron como elementos o propaganda imperial para las elites. Era un ornamento muy selectivo como elementos de carácter personal, como broches y alfileres (las gemas *all'intaglio* romanas solían usarse como sellos), destinado a la familia imperial, al patriciado, a altos dignatarios palaciegos y a escogidos grados de la milicia, entre los que había que transmitir e imponer el nuevo régimen y su ideología.²³

²⁰ N° de inventario: IX A 30.

²¹ Eichler FRITZ, Kris ERNST, 1927, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum: beschreibender Katalog* – Vienn, Jahrbuch, 246, 84. (Altura: 5.9 cm.)

²² Cornelius VERMEULE, 1966, “Greek and Roman Gems” in *Boston Museum Bulletin*, Vol. 64, No. 335 (1966), 18-35, Museum of Fine Arts, Boston. (N° de inventario: 98.757).

²³ Moshe BARASCH, 1997, *The language of art: studies in interpretation*, 72.

Esta transmisión se realizaba a través de la expresión figurativa, donde la iconografía se acentúa todavía más, por tratarse de piezas que carecen de leyenda y por ello transmiten mensajes ágrafos, pero no por ello menos expresivos y reveladores.

Estas representaciones siguen la línea de la retratística romana, es decir, se trata de verdaderos retratos, en cuanto que figuran sus rasgos más característicos, destacando el tratamiento del cabello. Se analizan e identifican a través de las efigies realizadas en otros materiales y, sobre todo, en sus paralelos numismáticos. Puede haber cierta idealización pero esta se carga fundamentalmente en la composición y atributos que acompaña y completa la figura y su mensaje.

3. Clasificación de los camafeos augusteos. Iconografía del retrato masculino

3.1. Retratos frontales

Suelen ser bustos realizados de frente y de perfil; en su gran mayoría están realizados en ágata.²⁴



Fig. 3.

Fig. 3-1: Medallón- camafeo de Octavio Augusto, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 3-2: Busto de Augusto, reutilizado por Valadier en el siglo XVII.

Fig. 3-3: Camafeo de ónice de Calígula, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 3-4: Camafeo identificado como Germánico, British Museum, Londres.

Fig. 3-5. Retrato de Julio-Claudio, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Viena.

²⁴D. KLEINER, 1992, *Roman Sculpture*, 78. Donald STRONG et alii., 1995: *Roman Art*, (2nd ed.), Yale University Press. Curtius LUDWIG, 1874-1954, *Ikongraphische Beiträge zum Porträt der römischen Republik und der Julisch-Claudischen Familie*. VI, *Neue Erklärung des grossen pariser Cameo mit der familie des Tiberius*.

Entre las numerosas representaciones de Octavio Augusto destaca el medallón-camafeo del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.²⁵ Tiene forma oval con bordes ligeramente biselados y fondo plano, realizado en vidrio mate azul cobalto intenso, casi opaco. Está fechado a principios de siglo I d.C (Fig. 3-1).

Realizado en alto relieve, es un busto de frente, en el que destacan los rasgos faciales más característicos de Octavio Augusto: la frente ancha donde caen los mechones del cabello y orejas prominentes.²⁶ Porta corona de laurel y clámide, que cubre la parte superior de la cabeza y cae a ambos lados detrás de las orejas; el ropaje cuelga en pliegues en “V” bajo el cuello. El emperador se muestra *capite velato*, y por tanto, en sus funciones de máxima autoridad de la religión oficial del Estado (*Pontifex maximus*), como era la realización de un sacrificio.²⁷

Otro interesante camafeo presenta un busto de ágata del emperador Augusto vestido con el manto púrpura *paludamentum* o del comandante en jefe del ejército romano. Estilísticamente, el busto pertenece a uno de los retratos principales de Augusto, datable en torno al 20 a.C., modelo que se repite constantemente desde principios del siglo I d.C., y se parece mucho a la estatua descubierta en la Villa de Livia en Prima Porta. El modelado de la cara del emperador transmite la misma sensación de energía, con un arreglo de pelo similar, sobre todo en su característico flequillo sobre la frente, con un mechón más separado sobre el ojo izquierdo.

El propósito exacto del camafeo no está claro. Excepcionalmente, el retrato fue tallado en una pieza esférica de piedra, y por lo tanto tampoco es estrictamente un camafeo, ni una pieza completamente tridimensional. Puede haber sido concebido como un mango decorativo en la parte superior de un eje, posiblemente un cetro (Fig. 3-2). Es famoso por el espectacular montaje que realizó Giuseppe Valadier en el siglo XVII con este camafeo o retrato, que aún sorprende hoy.²⁸

Otros ejemplos de retratos frontales son:

El magnífico camafeo de ónice de Calígula del Metropolitan Museum of Art, Nueva York,²⁹ donde figura con vestidura militar, si bien este César no participó ni ganó ninguna campaña militar; sin embargo, su presentación en calidad de *Imperator* era necesaria para la propaganda oficial romana (Fig. 3-3).³⁰

²⁵ N° registro: 81.10.143. Medidas: 4,4 x 3,1 x 1,3 cm.; Donación de Henry G. Marquand, 1881.

²⁶ Susan WALKER, Andrew BURNETT, 1981, *The Image of Augustus*, British Museum Publications, London. James DRAPER, 2009, *Cameo Appearances: Metropolitan Museum of Modern Art*.

²⁷ Su estado de conservación es algo deficiente, se encuentra dañada la nariz y la parte derecha del busto con embotamiento y picaduras, con pequeñas manchas de crema y ligero desgaste.

²⁸ Daniel ALCOUFFE, (dir), 1994, *Catalogue d'exposition: Luigi Valadier au Louvre ou l'Antiquité exaltée*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, n 5, p. 84-98. Marie-Bénédicte ASTIER, 1997: “L'Oro di Valadier, un genio nella Roma del Settecento”, Rome, en *École française de Rome, Villa Médicis*, n 5, 70-72.

²⁹ N° de registro /130009049.

³⁰ Dietrich BOSCHUNG, 1989: “Die Bildnisse des Caligula” en *Gebr. Mann*, plate, 29.

Guarda un gran parecido físico con el siguiente camafeo que se ha identificado como el retrato de un posible Germánico, su padre, en estado muy fragmentario, que se halla en el British Museum, Londres (Fig. 3-4).³¹

De más dudosa identificación es el último retrato frontal que se describe: representa a un *Princeps* Julio-Claudio, procedente del Kunsthistorisches Museum Antikensammlung de Viena.³² Es un trabajo elaborado en ónice, en un relieve de tres capas. Muy probablemente se trata de Claudio, aunque también se ha interpretado como Calígula. El César aparece con cetro y *capite velato*, como *pontifex maximus* (Fig. 3-5).

3.2 Bustos de Perfil

a) Busto de perfil laureado

El Cabinet des Médailles del Museo del Louvre de París guarda una magnífica pieza identificada como un camafeo con el retrato de Augusto laureado, que ha sido reutilizado, con una montura de plata dorada, perlas, zafiros y vidrios azules (piezas datadas entre el siglo XIV al siglo XVIII). Obra de gran valor al estar firmada por el artífice ya citado, Dioskurides, que trabajó en los talleres de Tiberio (Fig. 4a-1).

Otro camafeo de gran calidad es el realizado en sardónice, con los rasgos faciales del emperador Tiberio laureado, y que se encuentra en los depósitos del Art Institute of Chicago.³³ El enmarcado de esmalte, oro y perlas puede ser una obra francesa en torno al siglo XVI (Fig. 4a-2).



Fig. 4a.

Fig. 4a-1: Camafeo de Augusto laureado, Cabinet des Médailles del Louvre, París.

Fig. 4a-2: Camafeo del emperador Tiberio laureado, Art Institute of Chicago.

³¹ Medidas 376 × 380 mm.

³² N° de Inventario: Nr. ANSA IXa 23. (Foto Jim Steinhart).

³³ N° de registro: 1992.297, medidas 8 x 5 x 1 cm.

Entre los retratos de los césares Julio-Claudios de perfil y laureados, son representativos tres atribuidos a Nerón, en los que se destaca el tratamiento dado a su característico peinado en bucles, que forman un alto flequillo sobre la frente, y una melena larga que cubre la nuca. Posiblemente se trate de representaciones de su última etapa.³⁴

El camafeo representado en la Fig. 4b-3, realizado en ónice sin enmarcar, algo deteriorado sobre todo en su superficie, representa un Nerón laureado, cuya diadema se ata en largas cintas que caen hasta el cuello.³⁵



Fig. 4b.

Fig. 4b-3: Retrato de Nerón, Colección Kingston Lacy Estate, Dorset Accredited Museum.

Fig. 4b-4: Camafeo de pasta vítrea, British Museum, Londres.

Fig. 4b-5: Camafeo de Nerón laureado, British Museum, Londres.

Más dudoso en su datación e identificación es el camafeo de pasta vítrea imitando sardónice sobre fondo azul: representa a este César laureado, con barba corta y patillas (Fig. 4b-4).³⁶

Un tercer camafeo atribuible a Nerón es el sello de piedra granate, grabada con el busto de perfil de dicho emperador laureado (Fig. 4b-5).³⁷ Estas dos últimas piezas proceden del British Museum de Londres (Department of Greek & Roman Antiquities).

b) Busto de perfil radiado

El *Princeps* es representado con corona radiada, atributo propio de la divinidad, y, por tanto, deificado. Este tipo de representación tiene numerosos ejemplos, de los cuales ofrecemos dos bellísimos:

³⁴ Sobre los caracteres e identificación de los retratos de Nerón ver: Oleg NEVEROV, 1974: “Les portraits de Néron à l’Hermitage”, en *GNS*, 24, p.79-87. Serafin PETRILLO, 2000, “Un inedito ritratto di Nerone. Dalla gemma alla moneta”, en *Akten, proceedings XII. Internationaler Numismatischer Kongress*, Berlin, p.617-620.

³⁵ Colección Kingston Lacy Estate, Dorset Accredited Museum.

³⁶ British Museum, Londres, N° de registro 1865, 0712.127. Gem 1987 Additional IDs1923, 0401.241; Location: G70/8. Medidas: 1.4 cm.x1.1 cm)

³⁷ N° de registro: 1923, 0401.1070. Medidas: 1.3 cm. X 1 cm. Ref.: AN972056001.



Fig. 5.

Fig. 5-1: Busto de Octavio Augusto, de la colección Marlborough. Römisch-Germanisches Museum, Colonia.

Fig. 5-2: Pieza *all'intaglio* en amatista púrpura con el busto de Nerón. Colección particular.

El primero es el busto de Octavio Augusto realizado en ónice, originario de la colección Marlborough (fechado en torno al 14 d.C., depositado actualmente como donación en el Römisch-Germanisches Museum de Colonia),³⁸ y que presenta una magnífica fábrica y una depuradísima técnica (Fig. 5-1).

El segundo es la pieza *all'intaglio* en amatista púrpura con el busto de Nerón con corona radiada, utilizada como sello y montada en oro. Tanto dicho montaje como el retrato sobre gema alcanzan una perfección y belleza notables. Actualmente se encuentra depositado en una colección particular (Fig. 5-2).

c) Busto de perfil laureado y revestido de paludamentum

Este tipo de representaciones de los césares se inicia con Augusto y tiene una larga trayectoria hasta el final del Imperio. El *paludamentum* era el manto rectangular escarlata usado por los mandos militares y, menos habitualmente, por la tropa. A partir de Julio César pasó a ser de púrpura y significaba el distintivo del más alto mando (*Imperium Maius*) del ejército (que más adelante se convertiría en uno de los símbolos del poder real). Revestido con este manto el *Princeps* se muestra como la más alta autoridad y el jefe supremo del ejército romano. Es portado sujetado al hombro derecho por medio de una fíbula o broche metálico (cuya forma y tamaño varió con el tiempo) y enrollado en el brazo izquierdo (Augusto de Prima Porta) y caía a lo largo de la espalda. Los pliegues del manto sobre el hombro son una característica de las esculturas imperiales *toracatas* de principios del Imperio.

En muchos aspectos este tipo de imagen parece reflejar un retrato monumental más que un retrato numismático. Completaban este símbolo de poder el cetro o la espada con la representación del águila como acompañamiento o como remate o pomo del cetro, siendo un fuerte recordatorio del poder y vinculación con la

³⁸ N° de inventario: RGM 70.3.

divinidad el símbolo de Zeus-águila imperial, con frecuencia utilizado en la glíptica, así como la corona de laurel, tal como se representa en la numismática romana.³⁹

Uno de los camafeos más representativos de este tipo es el que ornamenta y remata el cruce de los dos brazos de la Cruz de Lotario II de Colonia, fechada en torno al año 1000. La parte frontal es de oro con piedras preciosas, mientras que la parte posterior es de plata (Fig. 6-1 y Fig. 6-2). La cruz toma su nombre del sello cerca de la base o el rey carolingio Lotario II, sobrino de Carlos el Calvo, uno de los reyes de esta dinastía otoniana, sucesores de los monarcas carolingios.⁴⁰

El camafeo, realizado en ónice y cornalina, es un busto con retrato de perfil mirando hacia la izquierda de Octavio Augusto, revestido de *Imperium*, con el *paludamentum* o manto púrpura militar. Las cintas con las que se anuda su diadema ondean al viento. Sujeta delicadamente en mano derecha el cetro rematado con el águila, símbolo de poder.

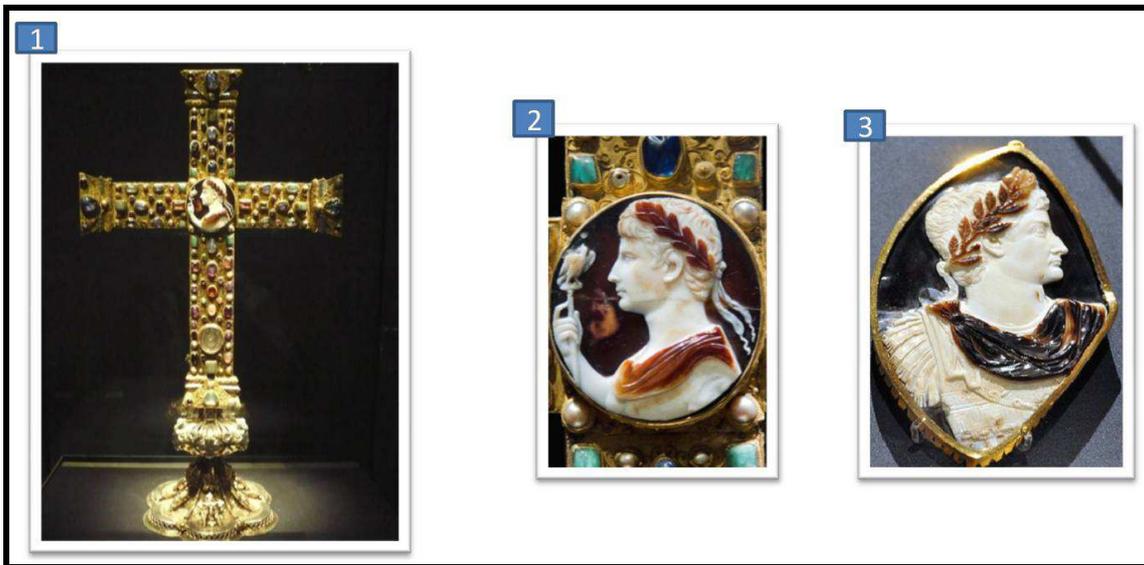


Fig. 6.

Fig. 6-1: Cruz de Lotario II de Colonia.

Fig. 6-2: Camafeo de Augusto que remata el cruce de los dos brazos de la cruz.

Fig. 6-3: Camafeo de Tiberio laureado, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Viena.

Destaca la finura de los rasgos faciales (orejas, nariz) y el detalle de su característico peinado en mechones y flequillo sobre la frente.

³⁹Dietrich BOSCHUNG, 1993, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin, fig. n 150, 170. _Gebruder MANN VERLAG, 1993: 252, 239. Hans JUCKER, 1997, "Dokumentationen zur Augustusstatue von Primaporta" en *Hefte des Archäologischen Seminars Bern*, 3, p. 16-37.

⁴⁰ Robert G. CALKINS, 1979, *Monuments of Medieval Art*, p. 158. _Dutton SWARZENSKI, 1974, *Monuments of Romanesque Art; The Art of Church Treasures in North-Western Europe*. John BECKWITH, 1969, *Early Medieval Art: Carolingian, Ottonian, Romanesque*. Gertrud SCHILLER, 1972, *Iconography of Christian Art, Vol. II* (English trans. from German), Lund Humphries, London.

Sin duda se trata de uno de los camafeos de mayor dimensión. Fue previamente utilizado como sello del rey Lotario y tiene su retrato con la leyenda “+ XPE ADIVVA HLOTARIVM REG” (“Dios salve al rey Lothar”).

En el supuesto de que este monarca fuera consciente de que el camafeo mostraba un retrato de Augusto, podría argumentarse que sirvió como símbolo para vincular la dinastía otoniana con los emperadores romanos y afirmarse ellos como representantes de Dios en la tierra.

Pero tal argumentación resulta más que dudosa. Hay en su contra claros ejemplos de que en una fecha tan avanzada como el siglo X, ya no era posible identificar a los primeros césares y menos a su familia, pues su memoria y la posibilidad de su identificación se habrían perdido. Prueba de ello es la errónea asimilación de otros retratos imperiales realizados en camafeos a vírgenes y santos. La Cruz esta ornamentada con otras gemas romanas, como una amatista con la representación de las Tres Gracias y un león realizado en ónice.⁴¹

La representación de Octavio Augusto laureado y con el manto o *paludamentum*, en atuendo militar, se encuentra con relativa frecuencia en los camafeos de los príncipes Julio-Claudios, como el elaborado en sardónice de forma extrañamente irregular (posiblemente así restaurado tras sufrir un deterioro en su ángulo inferior) que se ha identificado como el emperador Tiberio laureado, que se conserva en el Kunsthistorisches Museum Antikensammlung, Viena⁴² (Fig. 6-3).⁴³

d) Busto de perfil laureado con égida y gorgoneion

Este tipo de representación tiene un fin abiertamente propagandístico. Representa un paso más en la imagen del *Princeps*, en calidad de *Imperator*, enérgico y fuerte. Es representado de perfil, y las cintas con las que sujeta su corona de laurel ondean como corresponde a un ser divinizado.

El emperador aparece desnudo o vestido con traje militar, portando la égida (αἰγίς), el escudo guarnecido con piel de cabra que elaboró Hefesto y que significa la protección, la defensa y el símbolo de la invulnerabilidad garantizada por las deidades Zeus y Atenea. Rematado con borlas, portaba la imagen de la cabeza de Medusa o Gorgona, el *gorgoneion* (Γοργόνειον), como amuleto apotropaico que inducía horror.

Esta representación fue recogida directamente de Alejandro y de los reyes helenísticos, como se muestra en numerosas piezas de este tipo, destacando el famoso camafeo Gonzaga.

⁴¹, Genevra Alisoun KORNBLUTH, 1995, *Engraved gems of the Carolingian empire*, Penn State Press. Peter LASKO, 1975: *Ars Sacra, 800–1200*. Anton LEGNER, (ed.). 1985, *Ornamenta Ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik. Catalogue of an exhibition in the Schnütgen Museum, Köln*.

⁴² N° registro IXa 61. (Foto Hans Ollermann).

⁴³Hugo MEYER, 2000, *Prunkkameen und Staatsdenkmäler römischer Kaiser, Neue Perspektiven zur Kunstgeschichte der frühen Prinzipatzeit*, München, p.144.

Señalamos dos magníficos ejemplos de camafeos con retratos de Augusto: el que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, realizado en sardónice, posiblemente fechado en época Julio-Claudia (41-54 d.C.).



Fig. 7a.

Fig. 7a-1: Camafeo de Augusto del Metropolitan Museum of Arts, Nueva York.

Fig. 7a-2: *Camafeo de Blaças* del British Museum, Londres

El *Princeps* vuelve la espalda para mostrar la égida sobre su hombro. El relieve evidencia el “hálito” de la divinidad a través del movimiento de las cintas de su diadema y el volumen de su peinado. Tal vez trate de sugerir el patrocinio de Apolo concebido como una personificación de los vientos de verano, que ayudan a traer el cereal de la *Annona* desde Egipto, o como una referencia indirecta a la anexión de Egipto tras la derrota de Marco Antonio y Cleopatra en *Actium* en el 31 a.C., victoria conseguida por la protección de esta divinidad. (Fig.7a-1).⁴⁴

El segundo retrato de Augusto es el famoso camafeo de Blaças del British Museum, Londres, tallado en tres capas de ónice (Fig. 7a-2).⁴⁵ Se trata del fragmento de un retrato de perfil de mayor tamaño del primer emperador romano (27 a.C.-14 d.C.). Presenta una serenidad majestuosa. Lleva un cinturón de la espada, símbolo de su autoridad militar y la *égida* asociada con la diosa Minerva. La diadema con piedras preciosas se añadió en la época medieval⁴⁶.

El emperador Claudio cuenta con notables representaciones en camafeo en este tipo de iconografía con atributos militares, completada con la representación de la égida, que transmite el mensaje del poder y triunfo militar, la afirmación

⁴⁴ N° de Registro: 42.11.30; Medidas: 37 x 29 mm.

⁴⁵ N° de Registro: GR 1867.5-7.484; Cat. Gems 3577; Medidas: 12.8 cm x. 9.3 cm.

⁴⁶ R. DONNARUMMA, 2001, “Modelli di organizzazione in età moderna. Un cammeo in calcedonio con il ritratto di Augusto”, en *XeniaAnt*, X, p. 27-34.

enfática de su divinidad y su vínculo con los dioses protectores del Imperio. La datación de estos retratos, realizados en los primeros años de su principado, coincide con su triunfo en Britannia en el año 44 d.C.; además, sus paralelos numismáticos sugieren una fisonomía propia de esta misma etapa.

Son buenos retratos realistas, si bien el defecto de su grueso mentón, el punto más débil de su rostro, como resalta la famosa descripción de Suetonio (*Vita Claud.*, 30), se ha minimizado y cuello se ha alargado:

Auctoritas dignitasque formae non defuit ei, verum vel sedenti ac praecipue quiescenti, nam et prolixo nec exili corpore erat et specie canitieque pulchra, opimis cervicibus; ceterum et ingredientem destituebant poplites minus firmi, et remisse quid vel serio agentem multa dehonstabant.

No carecía de autoridad y dignidad en apariencia, pero sólo cuando él estaba de pie o sentado, o sobre todo cuando estaba en reposo, ya que él no era alto, inteligente, bien parecido en sus rasgos y con su blanco pelo y su barbilla algo gruesa sobre el cuello.

Seleccionamos tres ejemplares de este tipo de representación, como el interesante camafeo realizado posiblemente en un taller de Roma. Esta pieza se hallaba en época medieval en el Trésor de Saint-Denis y en la actualidad se encuentra depositada en el Cabinet des Médailles de París. Realizado en sardónice en varias capas de blanco y marrón, su soporte con montura de cobre dorado es del siglo XVI. Destaca el perfil laureado del *Princeps*, la gran anchura de la diadema y el *paludamentum* con la égida resaltada respecto al resto de la figura en un juego de claro oscuro (Fig. 7b-3).⁴⁷



Fig. 7b.

Fig. 7b-3: Camafeo del Trésor de Saint-Denis, depositado actualmente en el Cabinet des Médailles de París.

Fig. 7b-4: Camafeo de la Colección Marlborough.

Fig. 7b-5: Camafeo de Claudio, colección real de Windsor.

⁴⁷ N^o de Referencia 1791|Chab. 22; Medidas: 1,271cm. × 1,843cm x 7,6 cm.

El segundo ejemplar elegido es el *Camafeo de Marlborough*, así denominado por pertenecer originariamente a la colección de George Spencer, cuarto duque de Marlborough (1738-1817). Fue adquirido en 1905 por Sir Francis Cook y en 2004 por Rafael Esmerian, siendo trasladado a Nueva York, donde fue subastado en la galería Christie's en el año 2009. Se trata de un excelente perfil del emperador Claudio, realizado en ónice, laureado y con la coraza militar portando la égida (Fig. 7b-4).

Pero es el tercero de estos retratos el que representa una iconografía más completa. Es un camafeo con el busto de perfil de este emperador Julio-Claudio mirando hacia la izquierda. Posiblemente fue adquirido por Henry, príncipe de Gales en 1612 y pasó a la colección de Carlos I, tras una incierta trayectoria. Actualmente pertenece a la colección real de Windsor. Su montura está fechada en el siglo XVII. Realizado en sardónice, en varias capas, alternando los colores blanco y marrón sobre un soporte de vidrio, con doble montura dorada. La piedra estaba muy deteriorada, rota en muchos fragmentos excepto en la parte posterior del cuello y en las cintas de su diadema y fue perfectamente restaurada (Fig. 7b-5).⁴⁸ Este camafeo, fechado en torno a los años 50/54 d.C., es, posiblemente, el de mayor tamaño entre los catalogados de este emperador como retrato individual. Se trata de una magnífica obra de glíptica. Es excelente la maestría del artista en cada uno de los detalles de su trabajo como el relieve de la figura y la perfección de la técnica en la consecución de varias capas de color. Es interesante el borde aplanado que remata el camafeo donde resalta la capa más oscura de la piedra, algo muy peculiar en este tipo de trabajo. El *Princeps* luce una corona de laurel cuyas cintas ondean en cascada sobre su cuello. Porta coraza militar atada con gruesas tiras, decoradas con un cordón rematado en borla sobre el hombro; bajo dicha coraza se aprecian los pliegues de una camisa interior. El *paludamentum* cae sobre el hombro derecho, completado con la égida y el *gorgoneion* con su famoso nudo de serpientes. Porta un cetro o una lanza que figura en su lado izquierdo.

4. Iconografía del retrato femenino. Las damas de la *Domus Imperatoria*

4.1 Livia .Un ejemplo a imitar

La emperatriz Livia Drusilla (58 a.C.-29 d.C.) fue la tercera esposa del emperador Augusto y madre de Tiberio. Emperatriz de Roma durante más de cincuenta años, jugó un papel importante en los asuntos políticos del Imperio. Fue ejemplo, modelo e imagen no solo de las siguientes emperatrices, sino del resto de las mujeres de la familia imperial.⁴⁹

⁴⁸ N° de Inventario RCIN 65238; Medidas: 21.3 x 16.0 cm.

⁴⁹ Diana E KLEINER, 2000, "Livia Drusilla and the Remarkable Power of Elite Women in Imperial Rome: A Commentary", en *Rome's First Empress, International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 6, No. 4 (Spring), p. 563-569. Anthony A BARRETT, 2002, *Livia: First Lady of Imperial Rome*. New Haven, Yale.

Es importante hacer dos puntualizaciones sobre esta figura:

1. Posiblemente sea la emperatriz romana más representada.
2. Se podría afirmar que el camafeo con retrato femenino es un reflejo de la evolución de la iconografía de Livia.

Para realizar un análisis de estas representaciones y su desarrollo es necesario hacer una somera clasificación, atendiendo fundamentalmente a su peinado e indumentaria.

a) Retratos frontales:

Dentro del corpus de retratos de Livia, son notables los camafeos que tienen su paralelo más cercano en el “Tipo Retrato del Fayum”, llamado así por su parecido al retrato de Livia que se encontró en dicho yacimiento en Egipto, y que actualmente se halla en Copenhague. R. Winkes ha sugerido que este tipo de iconografía se creó en los primeros años del siglo I d.C., quizás durante la adopción de Tiberio por Augusto en el año 4 d.C., sugerencia que explica su carácter maternal. Presenta a una Livia ya madura, sugerido por la evolución de su peinado y el velo. Tiene un claro paralelo en la Livia orante de Otricoli y en la cabeza del Museo Paolino en el Vaticano.⁵⁰

Una magnífica versión es el retrato frontal de Livia velada de la Ralph Esmerian Collection, adquirida por J. Phillips en Londres en la década de 1940 (Fig. 8a-1).

Otra obra maestra es el camafeo realizado en ónice del busto de Livia tallado en bajo relieve: muestra a la emperatriz en la madurez, con la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, en la que destaca un tenue, sutil y trasparente velo en su parte posterior, el cual, cayendo en pliegues, se ajusta a sus hombros y produce un halo de luz tras ella. Luce el característico peinado republicano, con el *nudus* en la frente, moño en la nuca y el trenzado de la cabeza. Carece de joyas. Es bellísimo el tratamiento logrado en los rasgos faciales, los ojos almendrados y abiertos, la nariz fina, la boca pequeña y una barbilla prominente. Es notable el trabajo realizado en la indumentaria, la perfección de los pequeños pliegues de la túnica bajo el cuello cayendo hacia ambos hombros en forma de “V” en el pecho.⁵¹

De la misma tipología (“Retrato de Livia del Fayum”) puede identificarse el busto de Livia realizado en un camafeo de cornalina como piedra de un anillo de oro hallado en el “tesoro de Petescia” en Umbría, Italia, enterrado en algún momento entre el 10 y 20 d.C (Fig. 8a-2).⁵² Pertenecía tal vez a alguien con conexiones a la familia imperial. Actualmente se encuentra en el Altes Museum de Berlín.⁵³

⁵⁰Rolf WINKES, 1995, *Livia, Octavia, Julia. Portraits und Darstellungen*, Archaeologia Transatlantica XIII, Providence, R.I. Brown University, Center for Old World.

⁵¹ Cfr. R. WINKES, 1995: 39 y ss. (Tipo Fayum), No. 41 (Copenhague), No. 88 (Otricoli), No. 89 (Museo Paolino).

⁵² N° de Referencia 10-20 CE.

⁵³ Cf. E. SIMON, 1986: Augustus, Kunst und leben in Rom um die Zeitenwende, Munich, 153.

Otro ejemplo muy semejante es el camafeo que se ha identificado como el busto de Antonia *Minor*, madre del emperador Claudio, fechado en torno al año 37 d.C., que se conserva en la Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, París.⁵⁴ (Fig. 8a-3).

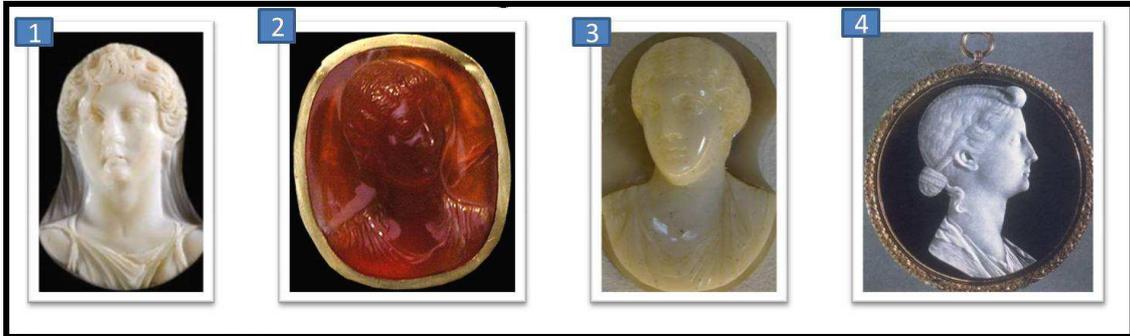


Fig. 8a.

Fig. 8a-1: Retrato frontal de Livia velada, Ralph Esmerian Collection.

Fig. 8a-2: Anillo de oro con camafeo de cornalina del “Tesoro de Petescia”, Umbría, Italia, Altes Museum, Berlin.

Fig. 8a-3: Busto de Antonia *Minor*, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, París.

Fig. 8a-4: Busto de Livia de perfil, realizado en sardónice, Bibliothèque Nationale, París.



Fig. 8b.

Fig. 8b-5: Retrato de Antonia *Maior*, Museum of Fine Arts, Boston.

Fig. 8b-6: Perfil de Livilla, Staatliche Museen, Berlín

Fig. 8b-7: Camafeo de Livia, Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Fig. 8b-8: El denominado “Camafeo turquesa” o *Camafeo Marlborough*, Museum of Fine Arts, Boston, donación de Lillie Henry Pierce Fund.

b) Retratos de perfil

Destaca el magnífico busto de Livia de perfil, realizado en sardónice de la Bibliothèque Nationale de París, retratada de perfil, mirando hacia la derecha. Lleva el pelo recogido en un complicado peinado, propio de damas pertenecientes al patriciado de este momento histórico.⁵⁵ Consiste en un alto recogido sobre la frente (*nudus*), del que sale un trenzado central en la cabeza y ondas a cada lado, que cubre la parte superior de las orejas, terminado en un

⁵⁴ N° de Inventario 243.

⁵⁵ Medidas: 7.5 cm.

moño en la nuca. Porta túnica y *palla*, y carece de joyas (Fig. 8a-4).⁵⁶ Este camafeo puede examinarse a la luz de la propaganda del emperador Augusto de defender las virtudes de la vida familiar y la renovación de las costumbres ancestrales (*mos maiorum*), con la presentación de la imagen de Livia como modelo de la encarnación de la matrona romana virtuosa.

El retrato de perfil, con un peinado muy parecido y amplia diadema es el atribuido a Antonia *Maior* del Museum of Fine Arts, Boston (Fig. 8b-5).

Muy semejante al anterior, es el camafeo que representa a Livilla, esposa de Druso Minor como Ceres, divinidad de la tierra y de la fecundidad, procedente del Staatliche Museen de Berlin (Fig. 8b-6).⁵⁷

Si bien ambos retratos tienen caracteres muy semejantes en cuanto al tratamiento de su peinado, los rasgos faciales y el vestido (túnica y estola) difieren, sin embargo, en los detalles de carácter simbólico, que alcanzan gran importancia, porque transmiten un mensaje diferente. Mientras Antonia carece de joyas y su diadema representa hojas de laurel, Livilla lleva una diadema formada por dos haces de espigas (*diadema espicea*), se ornamenta con un fino collar y en la parte inferior del camafeo aparecen, en un tamaño más pequeño, sus dos hijos gemelos, como prueba de su fecundidad y la continuidad de la *Gens* Julio-Claudia.⁵⁸

Dos camafeos merecen citarse por sus especiales caracteres:

El realizado en sardónice de Livia, procedente de la colección M. E. Khitrovo y adquirido a principios del siglo XIX por el Museo del Hermitage de San Petersburgo. Es un busto de tres cuartos finamente tallado en bajorrelieve, que muestra una Livia Drusilla en la madurez. Su cabeza se encuentra ligeramente inclinada hacia la derecha. Sus rasgos faciales están tratados con suavidad y realismo. Usa túnica y posiblemente estola, que cubre ambos hombros, cayendo en pliegues en forma de “V” en el pecho. Merece subrayarse el tratamiento de su velo transparente, que, sujetado en la parte posterior de la cabeza, cae en finísimos pliegues que se ajustan a sus hombros y permiten analizar su complicado peinado, compuesto por un trenzado central, tan característico de las damas de época republicana; sin embargo, el bucle que deja caer sobre sus hombros anuncia las modificaciones en el tocado de las damas de la dinastía Julio-Claudia (Fig. 8b-7).⁵⁹

Obra maestra es el denominado “*camafeo turquesa*” o *Camafeo Marlborough* del Museum of Fine Arts, Boston. Es parte de una gema cuyo original completo se ha perdido, y su parte inferior está muy dañada. Está fechada en torno al gobierno de Tiberio (14-37 d.C.). Es un busto de tres cuartos en bajorrelieve

⁵⁶ Elizabeth BARTMAN, 1999, *Portraits of Livia: Imaging the Imperial Woman in Augustan Rome*, Cambridge, cat. n. 103, fig. 17. D. KLEINER, 1992, *Roman Sculpture*, New Haven, fig. 57, 78.

⁵⁷ N° de Registro: FG 11096).

⁵⁸ Sobre el simbolismo de las diademas de las damas de este periodo: Marleen B FLORY, 1995, “The symbolism of laurel in cameo portraits of Livia”, en *Memoirs of the American Academy in Rome*, 40, p. 43-68.

⁵⁹ Oleg NEVEROV, 1972, *Antique cameos in the Hermitage Collection*. Aurora Art Publishers. Leningrado, 1971, p. 94, pl. 101. (Photo O. Neverov). N° de Registro: 268; Medidas: 3.1 × 2.5 cm.

atribuido a Livia Drusilla, con la cabeza ligeramente ladeada e inclinada hacia abajo, en una iconografía muy diferente a las anteriores representaciones aquí citadas, donde difieren tanto sus rasgos fisionómicos, como el peinado y el atuendo de la emperatriz, identificada no como matrona romana, sino como un alegoría divinizada. Su cabeza diademada deja al descubierto el peinado en ondas recogido en una coleta, dejando libres algunos de sus mechones de pelo, que, en bucles, caen a los dos lados de su cuello. Viste túnica de amplio escote, cuyos pliegues están muy pegados al cuerpo, dejando un hombro al descubierto. Parece identificarse con *Venus Genetrix*. Su mirada, algo perdida, parece dirigirse a la contemplación del busto masculino diademado con corona de laurel, velado y con traje militar situado en un plano inferior, de muy difícil identificación.⁶⁰

E. Bartman considera que, debido a la escala reducida del busto masculino debe representar un niño o el busto de un adulto, colocado deliberadamente en un plano inferior, en una composición similar a la del camafeo de Viena. Se trata de un personaje de difícil identificación. Se ha sugerido la posibilidad de que se tratara de Augusto o de Tiberio, pero ninguno de los dos ofrece paralelismos en sus caracteres fisionómicos; en cambio, la cabeza y el rostro recuerdan a los pocos retratos conocidos de Druso, que, por lo general, llevaba el pelo con flequillo separado asimétricamente, de la misma forma que el que luce en el camafeo (Fig. 8b-8).

La indumentaria de este extraño personaje, velado y coronado de laurel, evocaría un busto o un retrato funerario. Considero acertada la interpretación de Bartman respecto a los personajes de este camafeo y la escena que describen: “Representaría a Livia contemplando el busto de su hijo Druso fallecido.”⁶¹

4. 2. Las sucesoras de Livia.

Los camafeos donde figuran los retratos de las damas de la familia Augustea y Julio-Claudia son una importante documentación iconográfica para analizar la evolución del peinado, la ornamentación y el atuendo, que indudablemente tienen sus más claros paralelos en los relieves numismáticos.

El alto recogido del pelo sobre la frente republicano, *nudus*, es sustituido por otro complicado peinado, que es adoptado por las damas nobles de la época: cinco filas de rizos simétricos enmarcan la frente y la parte superior de la cabeza, y el pelo se recoge en dos trenzas largas, sujetadas y unidas en mechones que se doblan y caen en la espalda.

Las damas de la familia imperial suelen llevar la diadema de laurel como distintivo, que, en algunas ocasiones, se modifica o es sustituida por otra ornamentación. Visten la estola y túnica suspendida de los hombros por cintas trenzadas que, muy posiblemente, tuvieran un corte alto bajo el pecho y debajo

⁶⁰ Tristan VAN CAMP, 1968, “The Marlborough turquoise” en *Göttingische gelehrte Anzeiger*, 220, p.48-58. (Nº de Registro: 99109; Medidas: 3.1x 3.8 cm).

⁶¹ Elizabeth E. BARTMAN, 1999: p.73 - 84. Rolf WINKES, 1982: “Der Kameo Marlborough: Ein Urbild des Livia” en *Archäologischer Anzeiger* 97, p.131-38.

de los brazos, atuendo popularizado por las damas imperiales de la época augustea. La estola era un símbolo de la virtud de la matrona romana.⁶²

Son ejemplos de este tipo de representaciones los dos camafeos con el retrato de perfil, atribuidos respectivamente a Agrippina *Maior* y su hija Agrippina *Minor*. Fueron realizados en sardónice en torno a los años 57-59 d.C., y actualmente están depositados en el British Museum de Londres. Ambos bustos dejan ver un largo cuello y parte de la los pliegues del vestido⁶³ (Fig. 9a-1 y Fig. 9a-2).



Fig. 9a.

Fig. 9a-1: Agrippina *Maior*.

Fig. 9a-2: Agrippina *Minor*. Ambos pertenecientes al British Museum, Londres.

Estas damas, madre e hija, alcanzaron una gran relevancia e influencia en la Roma de su tiempo. Agrippina *Maior*, nieta de Augusto y madre del emperador Calígula, fue muy popular entre el pueblo romano, popularidad que se vio acrecentada por su matrimonio con Germánico, personaje muy querido. Tras su muerte en el año 21, ella trajo de regreso a Roma sus cenizas, hecho que tuvo una enorme repercusión política. Su fuerza y popularidad despertó las sospechas del emperador Tiberio y de Sejano, prefecto de la guardia pretoriana. Fue desterrada, junto con su hijo mayor, muriendo en el 33 d.C. Fue sepultada en el Mausoleo de Augusto en Roma. Su hija Agrippina *Minor* casó con el emperador Claudio y fue esposa, hermana y madre de emperadores.⁶⁴

⁶² Elizabeth E. BARTMAN, 2001, "Hair and the Artifice of Roman Female Adornment", *American Journal of Archaeology*, 105.1, p.1-25. Susan WOOD, 1999, *Imperial Women: A Study in Public Images*, 40 Bc.-Ad. 68, Boston.

⁶³ Agrippina *Maior*: N° de Registro. GR 1872.6-4.1992; em 3951; Agrippina *Minor*: N° de Registro GR 1899.7-22.2; Gem 3593.

⁶⁴ Eck WERNER, 1993, *Agrippina, die Stadtgründerin Kölns. Eine Frau in der frühkaiserzeitlichen Politik*. Greven, Köln. Agradezco a Dña. Montserrat Guallarte su ayuda en el estudio de esta figura.

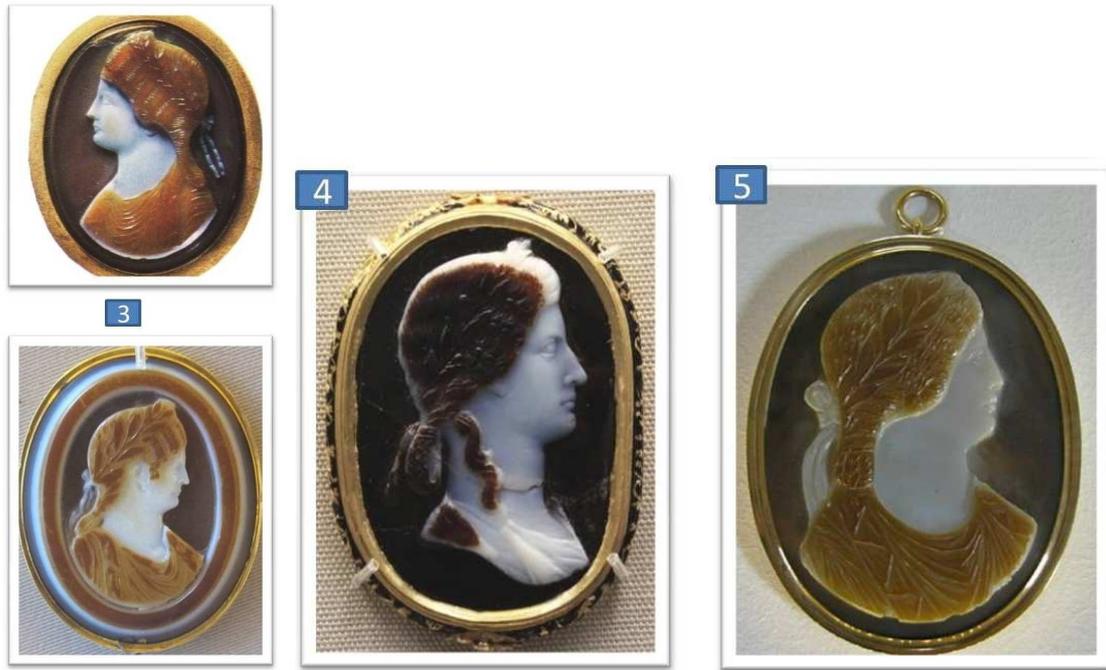


Fig. 9b.

Fig. 9b-3: Camafeos realizados en sardónice que se conservan en el State Museum L'Hermitage, San Petersburgo Adquiridos ambos de la Colección privada del duque de Orleans en 1787.

Fig. 9b-4: Retrato de Agrippina *Minor* en sardónice del British Museum, Londres.

Fig. 9b-5: Retrato de la emperatriz Valeria Mesalina de la Bibliothèque Nationale, París.

Madre e hija presentan los rasgos faciales muy similares (nariz recta, labios muy finos) y resulta muy difícil ofrecer una identificación clara y concreta.⁶⁵

Otros ejemplos son los camafeos realizados en sardónice que se conservan en el Museo del Hermitage, San Petesburgo, adquiridos ambos de la Colección privada del duque de Orleans en 1787.⁶⁶ (Fig. 9b-3).

Del mismo tipo, pero con algunas diferencias interesantes, es el camafeo realizado en sardónice, procede del British Museum de Londres (Fig. 9b-4).⁶⁷ Fechado entre el 37al 41 d.C, su relieve en dos capas permite jugar con el doble colorido en tonalidades blancas y rojas pardo, que resalta el rostro y el peinado. Aunque está considerado un retrato de perfil de Agrippina *Maior*, tal atribución no es segura; es más, observamos en su peinado que, de los bucles que se recogen en la nuca, algunos caen sueltos hacia delante sobre su hombro, característica más frecuente en Agrippina *Minor*.

Los camafeos con el retrato de la emperatriz Valeria Mesalina, tercera esposa del emperador Claudio, presentan caracteres muy similares en cuanto al peinado y la indumentaria. Es claro ejemplo el camafeo que se conserva en los Staatlichen Museen de Berlin (Nº de Inventario 11096), y el camafeo de la Bibliothèque Nationale de París (Cabinet des Médailles), fechado en torno al 48

⁶⁵Susan WALKER, 1995, *Greek and Roman portraits*, London.

⁶⁶ Medidas: camafeo de Agripina *Maior*: 5.9 × 4.7 cm; camafeo de Agripina *Minor*: 4.4 × 3.5 cm

⁶⁷ Department of Greek & Roman Antiquities, Nº de Inventario: GR 1899.7-22.2; Gem. 3593; Medidas: 2'9x 4'5 cm.

d.C. En este último destaca la diadema que luce la emperatriz, rematada en una ancha cinta con amplísimo nudo en su nuca, acentuada aún más por su colorido diferente (Fig. 9b-5).⁶⁸

5. Iconografía del retrato compuesto. Grupos familiares

La composición de dos o varios retratos en los camafeos tiene una gran tradición desde la época helenística, donde las imágenes de los monarcas se sitúan en distintas disposiciones (enfrentados, superposiciones de perfil, frontales, en distintos niveles), siendo el más conocido el camafeo Gonzaga, tallado en ónice en tres estratos, que representa, probablemente, a Ptolomeo II Filadelfo y a Arsinoe II. Procede de Alejandría, del período helenístico, del s. III a.C. Adquirido en 1814, fue un regalo de Josefina Beauharnais a Alejandro I, y se conserva en el Museo del Hermitage.⁶⁹

Esta disposición varía atendiendo a los personajes, pero también a los símbolos y los mensajes que transmiten.⁷⁰

a) Dos perfiles superpuestos

La composición más sencilla y tal vez la más frecuente es la de las perfiles superpuestos de parejas. Así el camafeo de vidrio dorado procedente del Kunsthistorisches Museum Antikensammlung de Viena presenta los retratos de perfil de Augusto y Livia; fechado entre los años 5-14 d.C., Augusto, delante, lleva la corona de laurel, cuyas cintas caen sobre la nuca. Tras él se halla el perfil de Livia, con su característico peinado con el *nudus* sobre la frente. Porta estola sobre los hombros (Fig. 10a-1).⁷¹

b) Retratos enfrentados

Suelen tener una composición más compleja, con entre dos y cuatro personajes, dispuestos en distintos planos, aprovechando la forma del camafeo, como la representación de Livia con el busto de Augusto, fechado en torno al 14 d.C., realizado en sardónice, procedente del Kunsthistorisches Museum de Viena. Sostiene el busto de Augusto deificado. Augusto adoptó a Livia en su familia como Julia Augusta, y la hizo la sacerdotisa de su culto. Livia, diademada, porta los atributos de varias diosas: luce la corona torreada de Fortuna/Tyche, las amapolas y el trigo en su mano sugieren a Ceres, el escudo *tympanum*, decorado

⁶⁸Susan WOOD, 1992, "Messalina, wife of Claudius. Propaganda successes and failures of his reign", *Journal of Roman Archaeology*, 5, p. 219-234.

⁶⁹Nº de Inventario: GR 12678)243. Clifford Malcolm BROWN, 1997, "Isabella d'Este Gonzaga's Augustus and Livia cameo and the "Alexander and Olympias", gems in Vienna and Saint Petersburg", Clifford Malcolm BROWN (ed.) *Engraved gems: survivals and revivals / gems-history-congresses, nov. 18-19, 1994, Hannover and London*.

⁷⁰ Martin HENIG, 1990, *The Content Family Collection of Ancient Cameos-Ashmolean Museum*.

⁷¹ Zrinka Staklena BULJEVIĆ, 2004-05, "Kameja s Livijinim portretom. A glass cameo with a portrait of Livia", en *Vjesnik za Arheologiju i Historiju Dalmatinsku*, nº 97, p.151-160.

con un león, la postura entronizada alude a la Gran Madre Cibeles, y la ropa que se desliza sobre su hombro indica su identificación con *Venus Genetrix* (Fig. 10a-2).



Fig. 10a.

Fig. 10a-1: Camafeo de vidrio dorado Precedente del Kunsthistorisches Museum Antikensammlung, Viena, con los retratos de perfil de Augusto y Livia.

Fig. 10a-2: Livia con el busto de Augusto, procedente del Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. 10a-3: Busto de perfil de Livia y Augusto enfrentados. Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Otro ejemplo de esta composición es el camafeo realizado en sardónice, posiblemente en época de Tiberio (14-30 d.C.), aunque debió de sufrir arreglos en el Renacimiento, con los bustos de perfil de Livia y Augusto enfrentados. Se encuentra en el Museo del Hermitage de San Petersburgo (adquirido de The Yusupovs collection en 1926). Ambos lucen amplias diademas, siendo radiada la de Augusto. Entre ellos, en un plano superior, la representación frontal de un adolescente identificado como un joven Nerón Druso con diadema, cuyas cintas se perciben a cada lado del cuello (Fig. 10a-3).⁷²

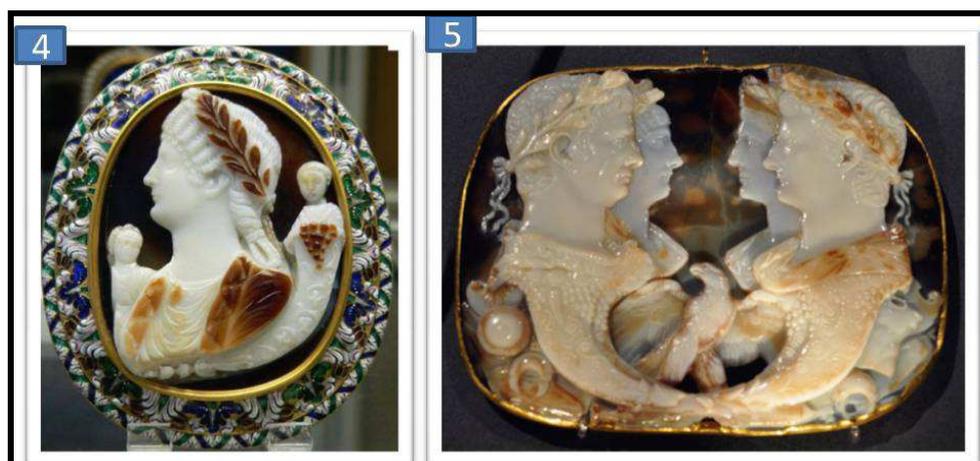


Fig. 10b.

Fig. 10b-4: Perfil de Valeria Mesalina y sus hijos, Octavia y Británico, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, París.

Fig. 10b-5: *Gema Claudia*, Kunsthistorisches Museum, Viena.

⁷² N° de Inventario: NO 149; Medidas: 8'3 cm de diámetro. Crf. Olef NEVEROV, 1972, p. 94-95, pl. 104.

Una composición muy semejante presenta el camafeo con el busto de perfil de la emperatriz Valeria Mesalina, esposa de Claudio, y los hijos de ambos, Octavia y Británico, depositado en el Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale de Paris (Fig. 10b-4).⁷³ Está realizado en sardónice, fue rematado con una montura de oro esmaltado y piedras semipreciosas en el siglo XVIII. Es notable la disposición de los retratados. Detrás de la figura de la emperatriz, surge de una cornucopia el busto de su hijo Británico, cuya figura parece transmitir la alegoría de la continuidad y prosperidad del Imperio; en cambio, la imagen de su hija Octavia parece ocupar un plano secundario e inferior. Sin embargo el personaje central y principal es, indudablemente, la emperatriz. Luce diadema sobre el complicado peinado, ya descrito, trabajado con minucioso detalle, tanto la línea de rizos sobre la frente, continuada por una serie de ondas en la parte superior de su cabeza, como el múltiple trenzado rematado en la nuca.

El más bello y completo camafeo con este tipo de retratos enfrentados es, sin duda, la denominada Gema Claudia. Se encontró en las colecciones de los Habsburgo y actualmente está depositada en el Kunsthistorisches Museum de Viena (Fig. 10b-5).

Es una de las principales y más famosas obras de arte de la glíptica, tanto por su belleza como su perfección y colorido. Su artífice, desconocido, esculpió el trabajo en cinco capas, de unos 2mm de grosor, alternando oscuras y claras con gran virtuosismo, logrando una transparencia del material sin precedentes.⁷⁴

El camafeo presenta dos pares de bustos enfrentados que surgen de dos cornucopias. Claudio es retratado como Júpiter. Su esposa Agrippina *Minor* lleva la corona *espicea*, compuesta por dos haces de grano y una amapola, atributos de Ceres-Tyche. Frente a ellos, la segunda pareja formada por los padres de Agrippina *Minor*: Germanico, a su vez hermano de Claudio, lleva la corona cívica, el premio concedido por salvar vidas de ciudadanos romanos, y Agrippina *Maior*, está representada como Minerva.

La fecha de su elaboración, en torno al 49 d.C. sitúa la pieza poco después de la celebración del matrimonio entre Claudio y Agrippina *Minor*, en enero de ese mismo año, y hace posible que fuera un regalo oficial a la pareja imperial. El camafeo debe ser visto en un contexto histórico muy determinado, cuando Claudio tuvo que restablecer su posición política y, tal vez, justificar el matrimonio con su sobrina, reforzando el linaje ilustre y la popularidad de sus padres, recordando la gloria, el éxito militar y los méritos de su hermano Germánico y su esposa Agrippina *Maior*, descendiente directa de Augusto.

En la pareja formada por Claudio y Agrippina, ambos son representados como los dioses que cuidan y protegen las ciudades y a quienes habitan en ellas. La segunda pareja, los padres de Agrippina representan los valores militares. Entre

⁷³ N° de Inventario: Chab. 228; Medidas: 1,292cm. × 1,492 cm.

⁷⁴ N° de Registro IX A 63. Medidas: 12 cm de altura.

ambas cornucopias se ubica el águila, símbolo de la grandeza de Roma y de la máxima divinidad del panteón romano, Júpiter.⁷⁵

c) *Bustos frontales*

Menos conocido es este último camafeo depositado en el Museum of Fine Arts de Boston, adquirido de la Count Michel Tyszkiewicz Collection en 1898, tal vez procedente de El Fayum.⁷⁶ (Fig. 10c-6). Si bien se ha sugerido que se tratara de otras parejas como Calígula y su hermana Drusila, parece más aceptado considerar que se trata de los bustos de Nerón y su primera esposa Claudia Octavia, hija de Claudio y Valeria Mesalina, conmemorando su matrimonio celebrado en el año 53 d.C.



Fig. 10c.

Fig. 10c-6: Bustos de Nerón y Claudia Octavia, Museum of Fine Arts, Boston.

Elaborado en ónice, blanco sobre marrón, tallado en alto relieve, representa a un joven Nerón togado y velado, con flequillo que rodea la frente, aún no tan abultada como suele presentar en retratos posteriores, y su característico mentón prominente. Octavia, luce diadema y peinado tradicional de las damas de su tiempo. Como nueva esposa, porta la túnica sujeta con cintas en su cuello y escote en “V”, y la estola, que representa el símbolo de la mujer casada.

Un dato muy significativo que haría considerar este camafeo como un importante documento iconográfico es el de ser uno de los pocos retratos que se conservan de esta emperatriz, primera esposa de Nerón.

⁷⁵ Susane KUENZEL, 1994, “¿Gemma Claudia?”, *Archäologisches Korrespondenzblatt*, 24, p. 289-297. Guillaume COIRIER, 2004, “Nuouvelle approche de la Gemma Claudia. L’apport des couronnes”, *Journal des savants*, Volumen 21, p. 60.

⁷⁶ N° de Inventario: 98.754; Medidas: 4.8 x 4.3 cm.

6. Conclusiones

Las representaciones de los camafeos ofrecen una notable información desde la perspectiva iconográfica, sin olvidar su testimonio histórico.

Es elemental considerar la importancia de la figura del retratado, que, a pesar de su indudable paralelismo con el retrato escultórico, posiblemente presenta una mayor vinculación con la efigie numismática.

En el camafeo el personaje se presenta de forma más sofisticada, gracias a la posibilidad que ofrece de sus juegos de claroscuros, su colorido y hasta el relieve.

Su mensaje se completa con diversos motivos que le rodean (ropaje, atributos, ornamentación, posición, expresión...), cargados de simbolismo.

Hay que tener en cuenta que dicho mensaje, al estar dirigido a una elite educada y selecta, resulta más sofisticado y elaborado y, tal vez, en ello radica su gran valor para el estudioso de este período.

Un paso más en la diversidad del mensaje y la simbología de los camafeos se encuentra en las composiciones de carácter alegórico de los césares, que necesitarían otro estudio, ya que abordan una temática diferente. Solo citaré como ejemplos el Camafeo de la Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, París, realizado en ónice, donde el emperador Claudio aparece identificado con el dios Júpiter, en su apoteosis o deificación, en torno al 54 d.C. El marco de oro, perlas y esmalte que remata la pieza es de estilo italiano del siglo XVI.

Otro camafeo que sigue una simbología semejante es el realizado en ónice que representa a Calígula, entronizado con la diosa Roma, con todos los atributos de poder y desnudo como una divinidad, procedente del Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung de Viena.

Esta complejidad en la composición, mensaje e iconografía culmina en los dos esplendidos camafeos de este período: La Gema Augustea y el Gran Camafeo de Francia.⁷⁷

Sin duda los camafeos nos hablan, nos transmiten mensajes sin necesitar ni palabras ni inscripciones: basta su imagen, su iconografía.⁷⁸

Bibliografía

AA.VV. 2006, *Roma and Augustus on the Gemma Augustea*, The International Symposium on Sacred Images, held at the University of Siena. (June 15).

⁷⁷ Sobre ambos camafeos hay una numerosa bibliografía. Ver entre otros: AA.VV. 2008, *Roma and Augustus on the Gemma Augustea, the International Symposium on Sacred Images, held at the University of Siena. (June 15, 2006)*. Gerhard SCHMIDT, 2008, "Erfahrungen und Fragen beim Nachschneiden der drei größten Sardonyx-Kameen der Antike Tazza Farnese, Gemma Augustea und Grand Camée de France", en *Mythos und Macht*, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Owen DOONAN, 1992, "The Gemma Augustea: a new Interpretation" en *Revue des Archeologues et Historiens d'Art*, Louvain XXV, 25- 30. 13. Jean-Baptiste GIARD, 1926, "Le grand camée de France, Paris", en HB Walters, (ed.) *Catalogue of the engraved gems*, London.

⁷⁸ Moshe BARASCH, 1997, *The language of art: studies in interpretation*, New York, NYU Press, p. 72.

- ALCOUFFE, Daniel, (dir.), 1994, *Catalogue d'exposition: Luigi Valadier au Louvre ou l'Antiquité exaltée*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, n. 5, 189 p.
- ALFARO GINER, Carmen, 1995, *Entalles y camefeos de la Universitat de València* /. *Estudis numismàtics valencians* 7, Valencia, 601 p.
- ASTIER Marie-Bénédicte, 1997, "L'Oro di Valadier, un genio nella Roma del Settecento", Rome, *École française de Rome, Villa Médicis*, n. 5, p. 70-72
- BABELON, Ernest, 1897, *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*. Paris.
- BANTI, Alberto, 1980-1981, *Corpus Nummorum Romanorum* (5 volúmenes), Firenze.
- BARASCH, Moshe, 1997, *The language of art: studies in interpretation*, New York, NYU Press, 272 p.
- BARRETT, Anthony A. 2002, *Livia: First Lady of Imperial Rome*. New Haven: Yale University Press, 425 p.
- BARTMAN, Elizabeth, 1999, *Portraits of Livia: imaging the imperial woman in Augustan Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 362 p.
- BARTMAN, Elizabeth, 2001, "Hair and the Artifice of Roman Female Adornment", *American Journal of Archaeology*, 105.1, p. 1-25.
- BECKWITH, John, 1969, *Early Medieval Art: Carolingian, Ottonian, Romanesque*, Thames & Hudson, 270 p.
- BIMSON, Mavis, FREESTONE, Iam.C, 1983. "An analytical study of the relationship between the *Portland vase* and other roman cameo glasses", *Journal of Glass Studies* 25, p. 55-65.
- BOARDMAN, John (ed.), 1993, *The Oxford History of Classical Art*, 406 páginas
- BOSCHUNG, Dietrich, 1993, *Die Bildnisse des Augustus*, (fig. n. 150, p.170) Berlin: *Gebruder Mann Verlag*, 252, p. 239-290.
- BROWN, Clifford Malcolm, 1997, "Isabella d'Este Gonzaga's Augustus and Livia cameo and the "Alexander and Olympias, gems in Vienna and Saint Petersburg".
- BROWN, Clifford Malcolm (ed.), 1997, *Engraved gems: survivals and revivals /gems-history-congresses, nov. 18-19, 1994*, Hannover and London, p. 84-107.
- BULJEVIĆ, Zrinka Staklena, 2004-05, "Kameja s Livijinim portretom. A glass cameo with a portrait of Livia". *Vjesnik za Arheologiju i Historiju Dalmatinsku*, n° 97, p. 151-160.
- BURN, Lucila, (2nd ed.), 1999, *The British Museum book of Greek and Roman art*, London, The British Museum Press T.1, p. 204-223.
- CLAYTON, Peter, 1995, *Treasures of Ancient Rome*, New Jersey, 200 p.
- CALKINS, Robert G., 1979, *Monuments of Medieval Art*, Dutton, 299 p.
- CAMPBELL, Gordon, (ed.), 2006, *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, Oxford University Press US, 290 p.
- COIRIER, Guillaume, 2004, "Nouvelle approche de la Gemma Claudia. L'apport des couronnes", *Journal des savants*, p. 21-60.
<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/cameo-augustus>

- CURTIUS, Ludwig, 1874-1954, *Ikongraphische Beiträge zum Porträt der römischen Republik und der Julisch-Claudischen Familie. VI, Neue Erklärung des grossen pariser Cameo mit der familie des Tiberius*, 156 p.
- DOONAN, Owen, 1992, ““The Gemma Augustea: a new Interpretation”, *Revue des Archéologues et Historiens d'Art*, Louvain XXV, 25, p. 13-30.
- DONNARUMMA, R., 2001, “Modelli di organizzazione in età classica. Un cammeo in calcedonio con il ritratto di Augusto”, *Xenia Ant*, X, p. 27-34.
- DRAPER, James, 2009, *Cameo Appearances: Metropolitan Museum of Modern Art*. FRITZ, Eichler; Ernst, Kris, 1927, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum: beschreibender Katalog*, Vienn, Kunsthistorisches Museum. Jahrbuch, 246 pl. 84 pl.
- FLORY, Marleen B., 1995, “The symbolism of laurel in cameo portraits of Livia”, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 40, p.43-68.
- GALINSKY, Karl, 1996, *Augustan Culture: An Interpretive Introduction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 474 p.
- GIARD, Jean-Baptiste, 1926, “Le grand camée de France, Paris”, HB Walters,(ed.) *Catalogue of the engraved gems*, London.
- GOLDSTEIN, Sidney, RAKOW, Leonard S. RAKOW, Juliette K, 1982, *Cameo Glass: Masterpieces from 2000 Years of Glassmaking*, New York: The Corning Museum of Glass.
- GUDENRATH, William, ROBERTS, Paul, TATTON-BROWN, Veronica, WHITEHOUSE, David, 2010, *Roman cameo glass in the British Museum*, British Museum Press, London 112 p.
- HANFMANN, George M.A., 1975, *Roman Art: A Modern Survey of the Art of Imperial Rome*. W.W. Norton & Company, Inc., New York.
- HARDEN, Donald B. and others, 1968, *The British Museum: masterpieces of glass, a selection*, London.
- HENIG, Martin, (ed), 1983, *A Handbook of Roman Art*, Phaidon.
- HENIG, Martin, 1990, *The Content Family Collection of Ancient Cameos-Ashmolean Museum*, 134 p.
- HENDERSON, George, 1977, reimp., *Early Medieval Art*, London Penguin, 272 p.
- JOHNS, Catherine, 1999, *The Wiveliscombe Roman cameo. Classicism to neo-classicism. Essays dedicated to Gertrud Seidmann* , Oxford.
- JUCKER, Hans, 1977, “Dokumentationen zur Augustusstatue von Primaporta: *Hefte des Archäologischen Seminars Bern* 3, p. 16-37.
- KING, Charles William, 2003, *Handbook of Engraved Gems*, 1866, reprinted Kessinger Publishing, 488 p.
- KLEINER Diana E., 2000, “Livia Drusilla and the Remarkable Power of Elite Women in Imperial Rome: A Commentary on Recent Books on Rome's First Empress”, *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 6, N. 4 (Spring), p. 563-569.
- KORNBLUTH, Genevra Alisoun, 1995, *Engraved gems of the Carolingian empire*, Penn State Press, 139 p.
- KUENZEL, Susane, 1994, “¿Gemma Claudia?”, *Archäologisches Korrespondenzblatt* 24, p. 289-297.

- LASKO, Peter, 1975, *Ars Sacra, 800–1200*, Penguin History of Art Yale 334 p.+ 75 pl.
- LEGNER, Anton, (ed), 1985, *Ornamenta Ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik*. Catalogue of an exhibition in the Schnütgen Museum, Köln, 3 vols
- LIERKE, Rosemarie, 2011, “On the manufacture of ancient cameo glasses”. *Restaurierung und Archäologie* 4, 2011, p.75-105.
- LIGHTFOOT, Christopher, 2000, “Luxury Arts of Rome”, *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, (February 2009, retr. 23 September, 2009).
http://www.metmuseum.org/toah/hd/luxu/hd_luxu.htm (February 2009)
- MEGOW Wolf, R., 1987, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, Berlin, Walter de Gruyter Publishers, n 32, 326 p.
- MEGOW Wolf, R., 1985, *Zu einigen Kameen späthellenistischer und frühaugusteischer Zeit*, Berlin, 496 p.
- MEYER, Hugo, 2000, *Prunkkameen und Staatsdenkmäler römischer Kaiser*, Neue Perspektiven zur Kunstgeschichte der frühen Prinzipatzeit, München 144 Seiten, 240 Abb. Ln.
- MILLER, Anna M., 2003, *Cameos Old and New*, London, British Museum.
- MILLER, Anna M.; JARRETT, Diana, 2009, *Cameos Old and New- 4th Edition.*, 382 p.
- MÖBIUS, Hans, 1971, “Rezension zu Hans Kähler : Alberti Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea”. *Gnomon*, 43, 1971, p. 316-318.
- NEVEROV, Oleg, 1972, *Antique Cameos in the Hermitage Collection*. Aurora Art Publishers. Leningrado, 95 p.+ 107 pl.
- NEVEROV, Oleg, 1974, “Les portraits de Néron à l'Hermitage”, *GNS*, 24, p. 79-87.
- POLLINI, Jonh, 1993, “The Gemma Augustea: Ideology, Rhetorical Imagery, and the Construction of a Dynastic Narrative”, *Narrative and Event in Ancient Art*, ed. P. Holliday, Cambridge, p. 258-98.
- PRÜCKNER, Hans, 1997, “Die Stellung des Tiberius. Vorschlag für eine Ergänzung der Gemma Augustea”, *Komos. Festschrift für Thuri Lorenz zum 65. Geburtstag*, Wien, p. 119- Painter, Sarah, K., Whitehouse, David, 1990, “The History of the Portland Vase”, *Journal of Glass Studies*, 32, p. 24-84.
- PETRILLO, Serafin, 2000, “Un inedito ritratto di Nerone. Dalla gemma alla moneta”.
Akten, proceedings XII. Internationaler Numismatischer Kongress, Berlin 1997, Berlin, p. 617-620.
- RICHTER, Gisela M. A., 2006, *Catalogue of Engraved Gems: Greek, Etruscan, and Roman*. 2d ed. Rome: L'Erma di Bretschneider, 565 p.
- RUSKIN, John, 2010, *Cameos from Ruskin*, Reim London Nabu Press, 104 p.
- SCARISBRICK, Dianna, 2003, *Classical Gems: Ancient and Modern Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 568 p.
- SCHILLER, Gertrud, 1972, *Iconography of Christian Art, Vol. II*, (English trans from German), Lund Humphries, London, 473 p.
- SCHÜSSLER, Ulrich, GEDZEVICIUTE, Vilma, WELTER, Nele 2007, “Die Kunst der antiken Glasmacher mit mikroanalytischen Methoden auf der Suche nach den

- Details römischer Mosaikgläser”, *Einführung Nele in die Archäometrie*, p. 193-214.
- SCHMIDT, Gerhard, 2008, “Erfahrungen und Fragen beim Nachschneiden der drei größten Sardonyx-Kameen der Antike Tazza Farnese, Gemma Augustea und Grand Camée de France”, *Mythos und Macht* Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin.
- SWARZENSKI, Hanns, 1974, *Monuments of Romanesque Art; The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, Faber and Faber, 102 p. + 557 pl.
- TAIT, Hugh, 1997, “The Renaissance cameo-cut vase and its antecedents. Engraved gems: Survivals and revivals”, *Symposium Papers*, 32, *National Gallery of Art; Hanover: University Press of New England, Studies in the History of Art* (Washington, D.C, 54. Center for Advanced Study in the Visual Arts, p. 109-125.
- TAIT, Hans, (ed.), 1999, *Five thousand years of glass*, 2nd paperback edition, London, The British Museum Press.
- TATTON-BROWN, Veronica, 2006, Gudenrath, Winey, 2006, *Catalogue of Greek and Roman glass in the British Museum II*, London, The British Museum Press, 425 p.
- THORESEN, Lisbet, Feb. 2009, “On Gemstones: Gemological and Analytical Studies of Ancient Intaglios and Cameos” In *Ancient Glyptic Art- Gem Engraving and Gem Carving*. Ancient-gems.lthoresen.com
- TRENTINELLA, Rosemarie, 2009, “Roman Cameo Glass”. *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–9 (October 2003, retr. 16 September, 2009).
http://www.metmuseum.org/toah/hd/rcam/hd_rcam.htm
- VAN CAMP, Tristan, 1968, “The Marlborough turquoise” *Göttingische gelehrte Anzeiger*, 220, p. 48-58.
- VERMEULE, Cornelius, 1966, “Greek and Roman Gems”, *Boston Museum Bulletin*, Vol. 64, N. 335 (1966), p. 18-35.
- VERMEULE, Cornelius, 1957, *Cameo and intaglio. Engraved gems from the Sommerville Collection*, The University Museum, Philadelphia, 394 p.
- WALTERS, Henry, 1927, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan, and Roman in the British Museum*, London , p. LXII + 420 with 44 plates, 4to.
- VOLLENWEIDER, Marie-Louise; AVISSEAU-BROUSTET, Mathilde, 2003, “Camées et intailles”, Tomo II, *Les Romains retrats du Cabinet des médailles*, Catalogue, Paris.
- WINKES, Rolf. 1982, “Der Kameo Marlborough: Ein Urbild des Livia”, *Archäologischer Anzeiger* 97, p.131-38.
- WINKES, Rolf, 1995, *Livia, Octavia, Julia. Portraits und Darstellungen*, *Archaeologia Transatlantica XIII*, (Providence, R.I.: Brown University, Center for Old World.
- WALKER, Susan BURNETT, Andrew, 1981, *The Image of Augustus*, London, British Museum Publications, 47 p.
- WALKER, Susan, 2004, *The Portland Vase*, London, British Museum Press, 64 p.

- WALKER, Susan, 1995, *Greek and Roman portraits* London, London, The British Museum Press, 112 p.
- WALTERS BEAUCHAMP, Henry, 1926, *Catalogue of the engraved gems Gems and Cameos, Greek, Etruscan, and and Roman in the British Museum*. London
- WERNER, Eck, 2002, “Die iulisch-claudische Familie. Frauen neben Caligula, Claudius und Nero”. Hildegard Temporini-Gräfin Vitzthum (Hg.): *Die Kaiserinnen Roms*. Beck, München, p. 103-163
- WERNER, Eck, 1993, *Agrippina, die Stadtgründerin Kölns. Eine Frau in der frühkaiserzeitlichen Politik*. Greven, Köln, 380 p.
- WERNER, Eck, 2010, *Augusto e il suo tempo* (traducción), Roma, 167 p.
- WOOD, Susan, 1992, “Messalina, wife of Claudius. Propaganda successes and failures of his reign”, *Journal of Roman Archaeology*, 5, p.219-234
- WOOD, Susan, 1999, *Imperial Women: A Study in Public Images, 40 Bc-Ad 68*, Boston, 490 p.
- ZANKER, Paul, 1992, *Augusto y el poder de las imágenes*, 440 p.