

Un entalle con centauro hallado en *Carthago Nova* (*Hispania Citerior*)

An engraved gem with centaur found at *Carthago Nova* (*Hispania Citerior*)

Jaime VIZCAÍNO SÁNCHEZ
Universidad de Murcia
javisa@um.es

Recibido: 17/10/2015

Aceptado: 28/12/2015

Resumen: Estudiamos un entalle hallado en *Carthago Nova*. Esta pieza de cornalina presenta un centauro con una rama, avanzando hacia la izquierda. El artículo incide en las características técnicas, datación o adscripción cultural de esta gema, que fue utilizada como anillo. Especialmente, insistimos en la necesidad de profundizar en el análisis iconográfico de los centauros. Pensamos que este entalle muestra un *exemplum* mitológico.

Palabras clave: Entalle, *Carthago Nova*, cornalina, centauro, *exemplum*.

Abstract: We study an engraved gem from *Carthago Nova*. This cornelian piece shows a centaur with a branch, advancing left. This article explores the technical characteristics, date or cultural adscription of this gem, which was used as a finger ring. Specifically, we insist on the necessity to deepen the iconographical analysis of the centaurs. We think that this engraved gem shows a mythological *exemplum*.

Keywords: Engraved gem, *Carthago Nova*, cornelian, centaur, *exemplum*.

Sumario: 1. Introducción. 2. Contexto arqueológico. 3. Análisis del entalle. 4. El significado de la pieza. 5. Conclusiones. Fuentes y Bibliografía.

1. Introducción¹

Posiblemente, los entalles utilizados para engarzar en anillos constituyen uno de los elementos de adorno personal de época romana más plenos de significado². Sus dueños manifiestan con ellos una elección personal que esconde motivaciones diversas. Si algunos aprecian la maestría de los *gemmari* encargados de su trabajo³, capaces de elevados grados de virtuosismo en los

¹ Queremos agradecer a la arqueóloga Dña. María José Madrid Balanza, directora de los trabajos de excavación que permitieron la localización de la pieza analizada, las facilidades prestadas para su estudio. Igualmente, estamos en deuda con Dña. Claudia Molero Alonso, por la atenta limpieza y restauración del entalle, así como cesión del material gráfico para su publicación. Expresamos también nuestra gratitud hacia los profesores J.M. Noguera y C. Sánchez, de la Universidad de Murcia, por la lectura de este estudio y las sugerencias realizadas al mismo.

² Raquel CASAL GARCÍA, “La joyería”, *Hispania. El Legado de Roma*, Catálogo de la Exposición, Zaragoza, 1998, p. 337-342.

³ Son distintos los nombres con los que se denominan a estos artesanos. Así, junto al más difundido de *gemmarius*, empleado igualmente para los que comercializan este producto, se emplean también los de *margaritarius*, *gemmarum politor* o *scalpere*, como recoge Gemma SENA CHIESA, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Padua, 1966, p. 9.

valores plásticos y juegos de volúmenes de sus incisiones, otros propietarios estiman la naturaleza de la gema empleada, o, sin duda, el motivo plasmado sobre la misma y su implícito mensaje, componentes, por otra parte, en gran medida interrelacionados.

Capacidad adquisitiva, adscripción social, pretensiones estéticas, cuando no el más complejo mundo de las opciones ideológicas, modularán cada uno de estos elementos, haciendo, por tanto, que hoy día los entalles deban ser objeto de una adecuada hermenéutica, parangonable a la complejidad que encierran.

Estos, como magnífica conjunción de material precioso y arte, se prestaban a ser soporte y emblema de las inquietudes y anhelos de la multiforme sociedad romana⁴. En muchas ocasiones, tales preocupaciones eran expresadas a través de símbolos con los que su propietario se identificaba, hasta tal punto que también el resto de sus conciudadanos acaba por tenerlos como su manifestación externa. No en vano, estos entalles tuvieron en un principio la tradicional función de sello o *signum* para autentificar documentos, cartas, propiedades, etc.⁵ Plinio nos indica que el mismo Augusto empezó a firmar con el sello de la esfinge, antes de hacerlo con el del retrato de Alejandro Magno⁶. Y es que, sin duda, seres fantásticos y episodios mitológicos eran una opción más que adecuada para concentrar en el pequeño entalle cuantos significados quisieran expresarse.

La excavación en Cartagena de la *Domus de Salvius* y el extenso barrio que surge en torno a ella, nos ha proporcionado una de estas piezas, una de las denominadas gemas “*anulo inclusae*”⁷, que ayuda a conocer la iconografía empleada por las élites de la sociedad romana altoimperial. En este caso, se trata de un centauro, motivo apenas presente en el catálogo de hallazgos hispanos. A nuestro juicio, como expondremos, dicho centauro ilustraría un *exemplum* mitológico.

Junto al análisis técnico y estilístico de la pieza, base para su datación, nuestro objetivo pasa igualmente, por concretar los atributos iconográficos de los centauros representados en la glíptica, pues, frecuentemente, son clasificados vagamente dentro de esta categoría genérica, no captando, por tanto, cuanto pretenden transmitir cada uno de ellos.

⁴ Gemma SENA CHIESA, “Il potere delle immagini: gemme “politiche” e cammei di prestigio”, *Paideia, Rivista de Filologia, Ermeneutica e Critica Letteraria*, Anno LXVII, Volume LXVII (2012), p. 255-273. Junto a entalles, cabe destacar el papel de los camafeos, sujetos también a la transmisión de diferentes mensajes, entre ellos, los políticos. *Vid.* a este respecto, Pilar FERNÁNDEZ URIEL, “Un aspecto de la imagen del poder: Los retratos en los camafeos de tradición augustea”, *Eikon / Imago*, 3, (2013/1), p. 113-146.

⁵ De este modo, como se encontraban trabajados en negativo, la imagen representada cobraba su verdadero sentido y volumen sobre la materia sellada, generando en ocasiones una pequeña lámina de cera, arcilla o plomo, conocida como *bullae* o crétula (Cicerón, *Verr.*, IV, 26, 58). Evidentemente, resultaba vital que, hasta que el documento validado no fuese recepcionado por su legítimo destinatario, dicha crétula permaneciese intacta (*integrum signum*, como refiere Cicerón, *Cat.*, 3,6), evidenciando que no había habido interferencias en la transmisión de la voluntad del propietario.

⁶ *Naturalis Historia* 37, 4

⁷ *Digestum*, XXXIV, 11, 19, 13

2. Contexto arqueológico

La excavación arqueológica de la parte inferior de la ladera noreste del antiguo *Mons Aesculapii* (cerro de la Concepción) de Cartagena, formando vaguada con el próximo *Mons Vulcani* (cerro de Despeñaperros), puso al descubierto un conjunto residencial de época altoimperial. Este, dividido por un entramado viario ortogonal, integraba varias viviendas. Entre ellas, sobresale la *domus* de *Salvius*, que, articulada por un peristilo, se encuentra suntuosamente ornamentada por una perístasis de órdenes jónico y corintio, diversos mosaicos de *opus tessellatum*, así como pinturas del cuarto estilo⁸.

Dicha vivienda, al igual que el resto del barrio, se abandonan en un momento avanzado del siglo II d.C., sirviendo de asiento a una extensa necrópolis, que permanece activa entre los siglos V-VII d.C. El uso cementerial del espacio implicó su reocupación y activa expoliación, de modo que, por ejemplo, algunas sepulturas utilizan como cubierta parte de los elementos constructivos de las antiguas viviendas. Estas continuas rebuscas motivan que el depósito material de época altoimperial aparezca alterado, mezclado con otros restos tardoantiguos.

Ocurre así con el entalle objeto de análisis (CA4 19028-820-1), que apareció formando parte de un estrato de colmatación depositado sobre una de las tumbas de inhumación, la nº 5, dentro de la fase de amortización de la necrópolis. Con ello, a pesar de que la estratigrafía lo sitúa en el siglo VII, los materiales cerámicos asociados, fruto de la activa remoción realizada para efectuar las sepulturas, son bastante previos, incluyendo desde ánforas republicanas itálicas de pasta campana, a jarritas de gris ampuritano y otras piezas, claro exponente de su conformación heterogénea.

Todos estos materiales se pueden situar en el lapso de ocupación del yacimiento que sirve de cantera para efectuar las tumbas tardías, el barrio altoimperial, datado entre los siglos I a.C y II d.C. En este sentido, nuestro entalle no solo encaja en esa datación, sino también permite afinarla, pues, entroncando con otras manifestaciones artísticas de esas *domus*, ilustraría especialmente el clasicismo de la sociedad claudioneroniana y flavia.

Descartamos, por otro lado, a pesar de su hallazgo sobre una de las tumbas tardías, que el anillo pudiese ser utilizado durante tan amplio periodo⁹. El buen

⁸ Sobre la vivienda y el conjunto arqueológico en el que se ubica, María José MADRID BALANZA, "Primeros avances sobre la evolución urbana del sector oriental de *Carthago Noua*. Peri Ca-4/barrio universitario", *Mastia* 3, 2004, p.31-70; "La *Domus de Salvius*. Una casa de época altoimperial en la calle del Alto de Cartagena (PERI CA-4/Barrio Universitario)", *Mastia* 4, 2005, p.117-152. Acerca del programa pictórico de la habitación referida, Alicia FERNÁNDEZ DÍAZ, *La pintura mural romana de Carthago Nova: evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*, Murcia, 2008, VIII. 2.5, pp. 325-329, 331, lám.60.

⁹ En la orfebrería tardía la reutilización de gemas clásicas se encuentra bastante difundida, como recoge Raquel CASAL GARCÍA, *Colección de Glíptica del Museo Arqueológico Nacional (Serie de entalles romanos)*, Bilbao, 1990, p.45). En esta práctica concurren no sólo motivos económicos, sino también ideológicos, existiendo una preferencia por las gemas antiguas en tanto ligadas a la época en la cual habían vivido los mártires (Marco RICCI, "Materie prime e materiali da riuso", *Roma. Dall'Antichità al Medioevo. Archeologia e Storia*

estado de conservación de la pieza, sin el desgaste propio de un uso dilatado, la pérdida del anillo donde iba engastada originariamente, o el simple hecho de que se encontrase fuera de la tumba y, por lo tanto, no empleada como ajuar, apoyan tal suposición. Su localización en el nivel de amortización cementerial se debería únicamente a la referida alteración de la estratigrafía, con objeto de excavar las tumbas y recabar materiales para su construcción.

3. Análisis del entalle

El ejemplar (19028-820-1) se encuentra realizado en cornalina, piedra silíceica que Plinio denomina *sarda*, pues, según relata, fue encontrada por primera vez en *Sardes*¹⁰. Dicha roca es uno de los materiales más empleados en los entalles de época romana, de modo que algunos estudios consideran que representa más del tercio de las piedras grabadas¹¹.

La preponderancia de esta piedra semipreciosa, cuyos lechos principales se sitúan en el norte de Europa, región alpina, Egipto, Arabia, Persia o la India¹², se da, de hecho, también en la colección de entalles hallados en *Carthago Nova*¹³.

Diversas razones explican ese predominio porcentual. Así, concurren desde la facilidad de abastecimiento, hasta las propias virtudes de la cornalina, que pasan por su fácil trabajo y belleza cromática, con un carácter traslúcido muy apreciado¹⁴. Destaca su tonalidad rojiza, que, por su carácter traslúcido, la

nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi, Milano, 2001, p.335-339). En *Hispania*, contamos además con numerosos anillos con entalles romanos documentados en cementerios de los siglos V-VIII, sea el caso, por ejemplo, de los hallados en la necrópolis de Jaca (VV.AA., *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo*, Toledo, 2006, p. 392), o en la malagueña de Eras de Peñarrubia, realizado este último en el característico estilo republicano de burbujas (María Dolores LÓPEZ DE LA ORDEN, *La glíptica de la Antigüedad en Andalucía*, Cádiz, 1990, nº164, p.161).

¹⁰ *Naturalis Historia*, XXXVII, 31.

¹¹ Hélène GUIRAUD, *Intailles et camées romains*, Paris, 1996, p.31. Sobre tal realidad, *vid.* igualmente, SENA CHIESA, 1966: 12 y ss; o CASAL, 1990: 46-47.

¹² Carmen ALFARO GINER, *Entalles y camafeos de la Universitat de València*, València, 1996, p.19, citando a Guido DEVOTO y Albert MOLAYEM, *Archeogemmologia. Pietre antiche. Glittica. Magia e Litoterapia*, Roma, 1990, p. 31-35. Igualmente, sobre su presencia en el Norico, SENA CHIESA, 1966: 69-84.

¹³ Estamos inmersos en la publicación y estudio de estas piezas, habiendo publicado ya dos de ellas, sin embargo, realizadas en calcedonia y ónice. Sobre las mismas, Jaime VIZCAÍNO SÁNCHEZ, “Adorno y poder o el poder del adorno. A propósito de un entalle romano con Júpiter sedente hallado en *Carthago Nova*”, *Perspectivas sobre la Historia del Arte*, María GRINÁN y Noelia PÉREZ, coord., Murcia, 2015, p. 297-308; (e.p.), “Un entalle con la representación de Júpiter entronizado hallado en el teatro romano de *Carthago Nova*”, *Locus Amoenus*, 13. Sobre el tema, ampliamente, *vid.* también, Jaime VIZCAÍNO SÁNCHEZ (e.p.), “*Ornamenta muliebria* en época de Augusto. Una visión arqueológica del aderezo personal desde la *Carthago Nova* altoimperial”, en Rosalía RODRÍGUEZ LÓPEZ y María José BRAVO BOSCH (eds), *Mujeres en tiempos de Augusto. Realidad social e imposición legal*.

¹⁴ Así lo muestra la referencia en el *Digestum*, XXXIV, II, 19, 17: “*gemmae sunt perlucidae materiae, ... lapilli autem contrariae naturae*”.

incluiría dentro de la categoría de “*anulos translucentes*” mencionados por Plinio¹⁵.

La pieza presenta forma oval, también entre las más estimadas, como recoge de nuevo el escritor latino¹⁶. En concreto, cuenta con una longitud de 1cm y una anchura de 0,9 cm, en tanto su grosor es de 0,2 cm. A este respecto, las pequeñas formas ovales ligeramente redondeadas son muy características en época augustea. Sus dos caras son planas y con perfil cortado hacia el reverso, tipología propia, aunque no exclusiva, del alto Imperio¹⁷.



Fig. 1. Anverso del entalle 19028-820-1

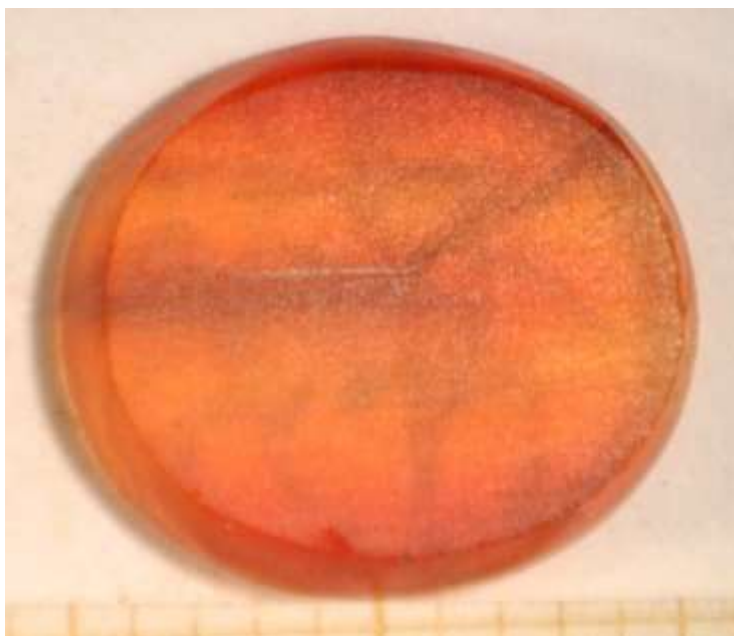


Fig. 2. Reverso del entalle 19028-820-1

¹⁵ *Naturalis Historia*, XXXVII, 17.

¹⁶ *Naturalis Historia*, XXXVII, 75.

¹⁷ Sobre las implicaciones cronológicas de la morfología, alertando sobre el riesgo de generalizaciones, CASAL GARCÍA, 1990: 20-21.

En la superficie principal, sobre una línea de horizonte, encontramos un centauro, ser mitológico del repertorio de animales fantásticos¹⁸. Esta criatura se representa de perfil hacia la izquierda, avanzando al trote, como muestra una de sus patas doblada. Aunque cuenta con cabeza y torso humano, tanto la grupa como sus cuatro extremidades inferiores son equinas, a diferencia de otros ejemplares en donde la naturaleza híbrida del ser se acentúa mediante la representación de sendas piernas.

De hecho, tal anatomía mixta, cambiante desde su aparición en gemas del siglo VI a.C.¹⁹, se impone en el arte griego ya entrado el siglo V a.C.²⁰, continuando durante el período helenístico²¹. De su temprano éxito en el mundo romano da cuenta su aparición en los cuños monetales, que preludian su extensión a diversas manifestaciones artísticas²². Cabe destacar, por ejemplo, la presencia de centauros en los denarios acuñados por Marco Aurelio Cota, cónsul en el 74 a.C.²³

Aunque el carácter de obra seriada en soporte de dimensiones mínimas comporta una fisonomía estandarizada y resuelta a partir de escasos trazos, es posible apreciar el rostro barbado del centauro, dotado de abundante cabellera.

¹⁸ Acerca de la iconografía del centauro, *LIMC*, VIII, 1997, s.v. “Kentauroi et Kentaurides”, p.671-721, pl.416-492. Sobre su plasmación en el repertorio glíptico, Louis HAUTECOEUR, *Catalogue des Musées et Collections Archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie: Musée Alaoui* (Suppl.). Paris, 1910, n° 88. Romolo RIGHETTI, *Gemme e Cammei delle Collezioni Comunali*. Roma, 1955, n° 14. Gisela RICHTER, *Metropolitan Museum of Art, New York. Catalogue of Engraved Gems, Greek, Etruscan and Roman*, Roma, 1956, n° 289; SENA CHIESA, 1966: n° 201-204; Elfriede BRANDT, *Antike Gemmen in Deutsche Sammlungen, I München*, 3, München, 1968, lám. 299, n°3068; Antje KRUG, “Römischen Gemmen und Fingerringe in Museum für Vor und Frühgeschichte Frankfurt a.M”, *Germania*, 53, 1975, p. 113-125 (lám. 33, n°19); “Antike Gemmen im Römisch-Germanischen Museum Köln”, *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission*, 61, 1980, p. 151-260, n° 111 y 253. Marianne MAASKANT-KLEIBRINK, *Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet. The Greek, Etruscan and Roman Collections*, La Haya, 1978, n° 498 y 668; “The Velsen Gems”, *BABesch*, 55, 1, 1980, p.1-28 (p.23, n°19). R. TRUMMER, “Gemmae Aguntinae”, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, 53, 1981-1982, p. 189-210, n° 16. Hélène GUIRAUD, *Intailles et Camées de l'Époque Romaine en Gaule (Territoire Français)*. 48° suplemento da *Gallia*, Paris, 1988, n° 185. CASAL GARCIA, 1990: n° 75. Sheila Hoey MIDDLETON, *Engraved Gems from Dalmatia*. Oxford University Committee for Archaeology, n° 31, Oxford, 1991, n° 60. Sobre estos seres, igualmente, Georges DUMÉZIL, *Le problème des centaures*, Paris, 1929.

¹⁹ Adolf FURTWÄNGLER, *Die Antiken Gemmen (Geschichte Der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum)*. Amsterdam-Osnabrueck, 1964-1965, est. VIII, n° 6. Oleg NEVEROV, *Antique Intaglios in the Hermitage Collection*. Aurora Art Publishers. Leningrad, 1976, n° 13. Mihai GRAMATOPOL, *Les pierres gravées du Cabinet numismatique de l'Académie Roumaine. Latomus*, vol. 138, Bruxelles, 1974, n° 29

²⁰ Miguel Ángel ELVIRA BARBA, *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*, Madrid, 2008, p. 432-433.

²¹ GRAMATOPOL 1974: n° 64

²² Friedrich IMHOOF BLUMER y Otto KELLER, *Tier- und Pflanzenbildern auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums*, Leipzig, 1972, est. XI, n° 44.

²³ Se trata, concretamente, de una pareja de centauros que, con sendas palmas en sus brazos, portan la biga donde va montado Hércules, Edward A. SYDENHAM, *The Coinage of the Roman Republic*, London, 1952, n° 429.

Esta se encuentra dispuesta en mechones paralelos e hirsutos, como se desprende de su perfil ondulado. Dicha melena está, además, ceñida por una diadema o cinta, como deja ver un pequeño resalte en la zona frontal. Precisamente, tal atributo también figura en algunos de sus paralelos más cercanos, donde, a pesar de un marcado esquematismo, la naturaleza dionisiaca permite inferir que podría tratarse de la típica corona de hiedra, con las hojas y corimbos del *thiasos* báquico y de los seres agrestes.

Hay que resaltar la fuerte musculatura del personaje, patente ya no solo en el volumen compacto de su cuerpo, sino especialmente en las líneas marcadas del torso.



Fig. 3. Detalle de la rama del entalle 19028-820-1

A diferencia de otras variantes donde este ser mitológico propio del cortejo báquico sostiene el tirso, un *cantharos*, o aparece tocando el *aulós* o la lira²⁴, aquí blande una especie de palma, que apoya oblicuamente sobre el hombro. Este es un motivo de honda tradición que aparece ya en la cerámica de figuras rojas²⁵. De hecho, parece ser una constante, acompañando al personaje en todo tipo de escenas, como también muestra su representación en el repertorio vascular de figuras negras.²⁶ Así, apreciamos dicha palma tanto en las violentas

²⁴ LIMC, 1997, pl. 470.439.a y 439.b (tirso); pl.453.318-321 y 375.a y 375c (aulós); y pl.454.324 y 458.371.b (lira). Igualmente, para entalles donde la figura sujeta el tirso, *vid.* MAASKANT-KLEIBRINK 1978: n° 397. RIGHETTI 1955: n° 34. Graça CRAVINHO, “Peças glípticas de Conimbriga”, *Conimbriga: revista do Instituto de Arqueologia*, 40, 2001, p. 141-198, n° 24; o para aquellos que toca el *aulós*, Antje KRUG, “Antike Gemmen im Römisch-Germanischen Museum Köln”, *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission*, 61, 1980, p. 151-260, n° 144. RICHTER 1956: n° 250.

²⁵ LIMC, 1997, pl. 417.19 y 472.453.a.

²⁶ Respectivamente, LIMC, 1997, pl. 423.139. Sobre su aparición en entalles, RICHTER 1956: n° 399. SENA CHIESA 1966: n° 419. KRUG 1975: n° 19; Martin HENIG y Mary

centauromaquias (Ovidio, *Met.* XII, 210-335)²⁷, o frente a Heracles, como en los duelos amorosos y raptos junto a ménades y ninfas²⁸. Es posible localizarla cuando Euritión trata de robar Mnesímaca a su prometido Heracles; cuando Neso, al cruzar el río, intenta violar a Deyanira, o incluso en el momento en el que Hileo y Reco tratan de abusar de la virgen Atalanta.

No obstante, conviene no perder de vista la morfología de tal atributo vegetal, siendo necesaria una clasificación más rigurosa, que ayude además a despejar la identidad del centauro representado.

En efecto, en las centauromaquias referidas suele tratarse de una rama de abeto, como señalan las fuentes, las cuales nos detallan que estos embrutecidos seres, movidos por la cólera, no dudan en arrancar los árboles de raíz o arrojar rocas. En ocasiones, pueden colgar en estas ramas, además, sus capturas.

En este entalle, sin embargo, el tipo de rama, con hojas opuestas en pares, pinnadas, parece identificarla como una rama de fresno o *fraxinus*. Otros detalles completan esta idea. Así, hay que insistir en el movimiento pausado del centauro, frente a las representaciones centradas en los mencionados combates, donde también hallamos al hijo de Zeus y Alcmena, al león, o simplemente el arco²⁹.

En conjunto, el carácter “amable” del centauro, frente al temperamento salvaje de muchos de sus congéneres, nos lleva a identificarlo con Folo, hijo de Sileno y de una meliade, ninfa de los fresnos (Apolodoro, *Biblioteca* 2 [83] 5, 4)³⁰. La rama que porta nuestro personaje, un *fraxinus ornus*, no haría sino recordar su progenie, diferenciándolo de los hijos de Ixión, o del otro centauro “bueno”, Quirón, fruto de la unión de Filira y Crono. Un examen atento incluso deja ver que tal rama es, en realidad, como muestra su terminación inferior puntiaguda, un

WHITING, *Engraved Gems from Gadara in Jordan: the Sa'd Collection of intaglios and cameos*, Oxford, 1987, n° 388; LOPEZ de la ORDEN 1990: 205.

²⁷ Acerca de su plasmación en la glíptica, Monica SALVADORI, “*Captaeque erat urbis imago*. Il tema della Centauromachia fra Ovidio e la tradizione iconográfica”, en Gemma SIENA CHIESA y Elisabetta GAGETTI, (a.c.), *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, 2009, pp. 195-204.

²⁸ Sobre los pasajes mitológicos a los que aluden tales escenas, *vid.* Pierre GRIMAL, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, 1981, p. 96. Igualmente, se asocian a estos raptos los entalles que muestran al centauro con una figura femenina, como recoge Martin HENIG, *A Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites*. Part II, Catalogue and Plates. B.A.R. 8 (II), 1974, n° 75.

²⁹ Así, LIMC 1997: pl. 460.394.a y 394.c (lucha); pl. 465.414.a (Hércules); pl. 469.434 (león); y pl. 460.390.a-c (arco). Igualmente, en cuanto a la plasmación en las gemas de su enfrentamiento con Hércules, el león, o los lapitas, *vid.* respectivamente, KRUG 1980: n° 327. HENIG 1974: n° 656. Frederick Henry MARSHALL, *Catalogue of the Finger Rings, Greek, Etruscan and Roman in the Departments of the Antiquities, British Museum, London, 1907*, n° 357. SENA CHIESA 1966: n° 717. Sobre los entalles donde el centauro dispara el arco, *vid.* además, HENIG-WHITING 1987: n° 390. Erika ZWIERLEIN-DIEHL, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen, III. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikenabteilung Berlin*, München, 1969, n° 2180-b.

³⁰ Respecto a Folo, *vid.* también Nonno, *Dyonisiacas* XIV, 50.

asta de lanza, atributo de las meliades, pues recuerda su sangriento nacimiento tras la mutilación de Urano por parte de Zeus³¹.

Aunque, al igual que todos estos seres, Folo también “*tenía forma de caballo*” (Nonno, *Dyonisiacas* XIV, 50), hay otros rasgos para su individualización. Ocurre así con el otro brazo, que, como también constatamos en algunos de sus paralelos más cercanos, como los conservados en las colecciones de Nápoles, Aquileia, Nueva York o Bonn³², se encuentra alzado en una especie de *adlocutio*.

En concreto, creemos que Folo aparece representado en el momento en el que trata de contener la ira del resto de los centauros, desatada cuando su hospitalidad le llevó a ofrecer el vino de Dioniso al joven Heracles³³. Como sabemos por el relato mitológico, ante el olor de la bebida, los centauros habían descendido del monte armados con rocas y abetos, dispuestos a asaltar la gruta de Folo, razón por la que este intenta, como muestra nuestro entalle, detener su embestida. No obstante, a pesar del esfuerzo, el desenlace del episodio fue trágico, saldándose con la vida de Anquío, Agrio o Élato, pero también con la de los buenos centauros, Quirón, primero, y Folo, después³⁴.

El encuentro del héroe y el centauro magnánimo se encuentra ya en la decoración de los vasos corintios del siglo VII a.C., mientras que la centauromaquia subsiguiente se explota, sobre todo, a finales del Arcaísmo, desapareciendo después³⁵.

Cabe notar que el tema no solo se adapta al formato del entalle, sino que este, también, en buena parte ayuda a su interpretación, pues la misma morfología oval de la cornalina parece recrear la gruta del buen centauro en Fóloe.

Así las cosas, se hace patente la necesidad de discriminar las variantes de centauros recogidos por la glíptica. Es cierto que, cuando estos seres híbridos se encuentran representados de forma aislada, tal pretensión solo es factible para los denominados centauros buenos, el mencionado Folo y Quirón. Incluso, en ocasiones, hay una intención concreta de aludir genéricamente al conjunto de estas criaturas, a su carácter desenfrenado tan cercano a la celebración orgiástica, como ocurre con aquellos centauros que integran el cortejo báquico, en donde, frecuentemente, tiran del carro del dios o acompañan al juguetón Eros³⁶.

³¹ Se trata de ninfas protogonas, hijas del Cielo y la Tierra. En concreto, estas driades fueron engendradas por Gea al ser fertilizada por los genitales de Urano, previamente arrojados por Cronos. De ellas surge la raza de la Edad de Bronce (Hesíodo, *Los Trabajos y los Días*, 143-145). Su nombre alude a la *méli* o miel, que exudan los fresnos.

³² Respectivamente, Ulrico PANNUTI, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Catalogo della Collezione Glittica*, vol. I., 1983, n° 119. SENA CHIESA 1966: n° 418-420, pl. 21. RICHTER 1956: n°399, pl.50. Gertrud PLATZ-HORSTER, *Die antiken Gemmen im Rheinischen Landesmuseum*, Bonn, 1984, n° 100, pl. 27.

³³ Vino procedente de la despensa común, como recogen Estesícoro (*Gerioneida* Fr.181 PMG; Teócrito 7, 148 ss con el escolio para 149) y Diodoro (4, 12, 3 ss.)

³⁴ Algunos entalles también plasman los disparos del héroe, FURTWÄNGLER 1900: est. XIII, n° 30. LOPEZ de la ORDEN 1990: n° 206.

³⁵ ELVIRA BARBA 2008: p. 376.

³⁶ LIMC 1997: pl. 476.471 y 472.b (cortejo báquico); y pl. 478.481-482 (con Eros). Sobre la representación con el dios del amor, *vid.* también, CASAL GARCIA 1990: n° 75. MAASKANT-KLEIBRINK 1978: n° 242; 375-376.

Porcentualmente, las representaciones de Quirón acaparan el protagonismo. Su papel de preceptor de Jasón, Aquiles, Heracles o incluso el dios Asclepios, lo convierten en símbolo del saber, especialmente como paradigma de maestro sensible y enérgico, apareciendo acompañado con algunos de los atributos de esa docencia³⁷. De forma especial, se hace hincapié en su papel de instructor de música, siendo representado con el *aulós*, o tañendo la cítara o la lira³⁸. En tanto, “más humano”, frecuentemente aparece también vestido. No cabe duda, por lo demás, de su “actualidad” durante el *Saeculum Augustum*, de modo que los ciudadanos romanos podían contemplar en los *Saepta Iulia*, entre otras famosas obras de arte, un grupo escultórico compuesto por Quirón y Aquiles³⁹. En nuestra opinión, la misma vigencia de las “historias de centauros” durante el *Saeculum Aurum* es otro factor a tener en cuenta en la datación altoimperial que proponemos para nuestra pieza.



Fig. 4: Hydria del Louvre con Folo y Heracles (Licencia CC)

En el caso de Folo, junto a los atributos vistos, su vinculación al mito de Hércules hace que también le sean propios otros como el *cántharos* o la crátera, con la que daría de beber al héroe, iniciando involuntariamente la tragedia. Así es como aparece en una de sus representaciones más célebres, una *hydria* de figuras negras datada en 520-510 a.C., conservada en el Museo del Louvre. También existen entalles que representan la escena completa.

³⁷ Incluso las distintas escenas de esa docencia se fueron convirtiendo en un ciclo de gran éxito en Roma, como recoge ELVIRA BARBA 2008: p.433. Ampliamente sobre el centauro “sabio”, Gisler HUWILER, s.v., “Cheiron”, *LIMC* 3, 1986, p. 237-248.

³⁸ MAASKANT-KLEIBRINK 1978: n° 396. SENA CHIESA 1966: n° 737-738. RICHTER 1956: n° 286. KRUG 1980: n° 328. Victorine GONZENBACH, “Römische Gemmen aus Vindonissa”, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 13, 1952, n° 18. Jeffrey SPIER, *Ancient Gems and Finger Rings. Catalogue of the Collections. The J. Paul Getty Museum, Malibu California*, 1992, n° 412. FURTWÄNGLER 1900: est. XLIII, n° 16. Georg LIPPOLD, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*. Stuttgart, 1922, est. XL, n° 6

³⁹ Paul ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 173-174.

4. El significado de la pieza

A diferencia de otros motivos, cuya finalidad, *a priori*, no parece ser otra más que el propio deleite de la contemplación, ya sea propia o ajena, la elección del tema que analizamos no resulta casual. De hecho, si la representación aislada de un centauro puede tener solo valor apotropaico o remitir, vagamente, al ambiente dionisiaco, al que se ligan por su amor al vino y a las borracheras, propio de un espíritu desenfrenado⁴⁰, también encontramos diversas manifestaciones artísticas con escenas más complejas y cierta polisemia⁴¹. Entre ellas, podemos citar, por ejemplo, las esculturas del joven y viejo centauro con Eros, obra de Aristeas y Papias de Afrodiasias⁴², alusivas a la sumisión a la fuerza arrolladora del amor; o la lucha entre Heracles y Neso, que con cierta frecuencia se plasma en soporte cerámico, en piezas como lucernas⁴³.

En el entalle analizado, la *parerga* o relato secundario del cuarto trabajo de Hércules, inmerso en la captura del jabalí de Erimanto, compendia múltiples significados. Podemos tenerlo como una especie de *exemplum* mitológico. No en vano, los mismos centauros suelen emplearse como *exemplum malorum*, ilustrando la relación tradicional entre *hybris* y borrachera, que atentan contra las “leyes del banquete”, las *nómoi sympotikoi*⁴⁴.

En nuestro caso, el trágico desenlace del episodio, lo incluiría dentro de las muestras notorias de *hybris simposiaca*. Se conformaría como un *exemplum* negativo cuya función primaria ha de ser disuasoria, advirtiendo, pues, de los peligros de beber en demasía. Con tal finalidad, de hecho, el poeta bucólico Simíquidas compara el ofertorio de vino por parte de Folo, con el de Odiseo a Polifemo, y estos a su vez con el de Frásidamo en las Talisias, llamando a la moderación⁴⁵.

Por otra parte, junto a la intención admonitoria, parecen concurrir otros significados que destacan el lado “positivo” del relato. Hay que tener presente que en época romana la figura del centauro se “humaniza”, llegando a concebirse como un “buen salvaje”, que cría su familia y actúa con valores propios de los hombres⁴⁶. Es cierto que Folo, como es propio de su especie, había tenido una

⁴⁰ ELVIRA BARBA 2008: 433.

⁴¹ A este respecto, *vid.* Klaus JUNKER, *Interpreting the Images of Greek Myths. An Introduction*, Cambridge, 2012.

⁴² Nos referimos a las copias de un original helenístico, realizadas en mármol bigio procedentes de la Villa Adriana, hoy depositadas en los Museos Capitolinos (Maria SQUARCIAPINO, *La Scuola di Afrodiasia*, Roma, 1943, p. 16, 21, 32 y ss., tav. F).

⁴³ Así el episodio en que Hércules se enfrenta a éste tras intentar violentar a Deyanira en el paso del río, como recoge Francisco Germán RODRÍGUEZ MARTÍN, *Lucernas, Antigüedades Romanas*, 2, Real Academia de la Historia, Catálogo del Gabinete de Antigüedades, Madrid, 2005, N°14, p. 33.

⁴⁴ Marco FANTUZZI, “Mythological Paradigms in the Bucolic Poetry of Theocritus”, *PCPS*, 41, 1995, p.16-29. Sobre los entalles que recogen estos exempla y fábulas, Sabina TOSO, *Fabula Graecae: Miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C.*, Roma, 2007.

⁴⁵ José Guillermo MONTES CALA, “Los exempla mitológicos en la bucólica griega”, en José Antonio LÓPEZ FÉREZ (ed), *Mitos en la Literatura griega helenística e imperial*, Madrid, 2003, p. 55-78.

⁴⁶ ELVIRA 2008: 432-433.

trayectoria errática, y así también aparece violentamente borracho en el festín del enlace de Hipodamía y Pirítoo (Virg. *Georg.* 2, 455-457; Juvenal 12, 44-45), mas se destaca su faceta magnánima. De hecho, así, *magnanimus*, es como lo califica uno de los autores que se hacen eco del relato, el poeta Estacio (*Theb.* 2, 563).

En el episodio de la gruta de Fólloe, se aprecia por un lado la bondad de este ser mitológico, benévolo con el género humano, como muestra su recibimiento hospitalario al héroe, a quien agasaja con viandas asadas, mientras él no come más que carne cruda.

Por otra parte, se ensalza el valor de la amistad entre el género humano y el animal, pues, ante el ataque del resto de centauros, Folo decide proteger al hijo de Zeus, tratando de impedir el brutal asalto, como plasma la pieza que analizamos. La cerámica de figuras negras recoge este tópico de la amistad entre ambos, como podemos ver en un ánfora datada en el 530-510 a.C., hoy conservada en el British Museum. En ella, Folo y Heracles estrechan sus manos⁴⁷.

El hecho de que esta apuesta por la defensa de los humanos se salde con el sacrificio de la propia especie, incrementa el valor de ese desprendimiento. Cabe notar, incluso, el énfasis puesto en la tragedia implícita a la lucha y al empleo de armas, pues el mismo Folo muere accidentalmente al clavarse una flecha envenenada, sobre cuyo poder mortífero reflexionaba.

Finalmente, los funerales que Heracles tributa al buen centauro⁴⁸ constituyen otra prueba de gratitud en esta suerte de fábula sobre la difícil armonía entre especies. Si en la centauromaquia más conocida, la lucha de centauros y lapitas, quedaba claro el combate entre civilización y barbarie, aquí, sin embargo, el resultado es más amargo.

Sea como fuere, el trágico desenlace, lleno de melancolía, también será objeto de recreación muy posterior por parte de Filippino Lippi, en su obra *Centauro herido* (h.1485), con la variante de que no es la flecha de Hércules la que hiere a Folo, sino la de Cupido⁴⁹.

5. Conclusiones

El entalle analizado pasa a enriquecer el catálogo de evidencias hispanas, donde, por ahora, resulta prácticamente inédito. Así, por cuanto nos consta, es uno de los pocos que ha sido hallado en el marco de un proceso de excavación, conociéndose su contexto exacto. Incluso, teniendo en cuenta los entalles

⁴⁷ London B 226.

⁴⁸ Apolodoro, *Biblioteca* 2 [83] 5, 4; Servio, *Eneida* 8, 294.

⁴⁹ Oxford, Christ Church Picture Gallery, inv. n.33. En este sentido, la obra pictórica parece tener una intencionalidad diversa. Aquí, todo apunta al poder de Eros, que domeña el desenfreno, y da lugar a la formación de la familia, como se puede apreciar con la presencia en la gruta de una centauresa y su hijo. Así, se ha señalado que la escena familiar podría aludir a un pasaje de Lucrecio sobre la humanidad primigenia (*De rerum natura* V, 1013), donde se afirma que, cuando el ser humano convivió y procreó, pasó a ser civilizado. Vid. el estudio de Patrizia Zambrano y Jonathan Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Milán, 2004, n° 50, pp. 440 y 592-593, quienes recuerdan, igualmente, la confusión suscitada entre Folo y Quirón,.

depositados en otras colecciones, cuyo origen preciso es fruto de discusión, apenas encontramos dos variantes más de centauros, uno de ellos realizado igualmente en cornalina y datado en el siglo I a.C.⁵⁰, y un último en sardónice, que se data en el siglo I d.C.⁵¹. Creemos que el confronto de las diferentes piezas con representación de estos seres mitológicos ha de enfocarse desde rigurosos análisis iconográficos, que conduzcan a su adecuada interpretación y estudio.

En nuestro caso, aunque se trata de una obra de factura seriada, el delicado prototipo y su esmerada ejecución, patente en las dimensiones proporcionadas, remiten a modelos y esquemas propios del clasicismo tardío o inicios del Helenismo. Tales características y los paralelos referidos, aconsejan datar el ejemplar en un momento avanzado del siglo I d.C., sino ya a principios de la siguiente centuria.

Insiste en la misma impresión, el contexto de la pieza, pues a lo largo de los dos mencionados siglos, hemos de situar la monumentalización de las viviendas adyacentes, muy especialmente de la *Domus de Salvius*, con un programa pictórico del cuarto estilo, donde también tienen cabida otros seres mitológicos.

En este sentido, conviene no perder de vista ese entorno arqueológico, en tanto en él cobra su pleno sentido nuestro entalle. En efecto, las representaciones de Hércules y sus trabajos se encuentran entre las preferidas para la ornamentación de los jardines de las moradas privadas o también de termas y palestras⁵². No extraña así, que en la zona haya aparecido una clava de mármol⁵³, o que de otro de estos espacios cartagenos proceda una estatuilla datada en época augustea, donde el héroe aparece con la piel del león de Nemea⁵⁴.

El propietario de nuestro anillo, perteneciente a la élite de *Carthago Nova*, pasaría así por un escenario donde, a través de diversas manifestaciones artísticas, eran omnipresentes las alusiones a los mitos y, muy especialmente, la recreación de los ambientes báquicos, con toda suerte de silenos, ninfas o centauros. Nuestro entalle, con la representación del centauro Folo, no solo mimetizaría al sujeto con este escenario, sino que, además, en tanto *exemplum*, podría disuadirle de los efectos perniciosos de una ingesta excesiva de vino, cuando no recordarle toda otra serie de virtudes.

También de otro ámbito residencial del sureste, en este caso de la ciudad de *Ilici*, procede un mosaico con la representación de un centauro, posiblemente

⁵⁰ CASAL 1990: n° 74, p. 94.

⁵¹ Conservado en la colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla), su origen se sitúa en Itálica. Sus características técnicas motivan su inclusión en el denominado estilo imperial de transición de sombrero de ala, datándose en el siglo I d.C., LÓPEZ DE LA ORDEN 1990: n°205, p. 177-178.

⁵² José Miguel NOGUERA CELDRÁN, “*Bacchus, Ariadna, Musae, Nymphae, Satyroi, Peplophori...in urbe*. Una aproximación arqueológica a la escultura de casa y jardín en la Carthago Nova altoimperial”, *La Casa Romana en Carthago Nova. Arquitectura Privada y Programas Decorativos*, Murcia, 2001, pp. 139-166 (159-162). Igualmente, Antonio PEÑA JURADO, “La escultura de *domus* en Hispania”, *AnMurcia*, 23-24, 2007-2008, p. 119-144.

⁵³ Agradecemos a la directora de los trabajos de excavación, la arqueóloga Dña María José Madrid Balanza, la información acerca de esta pieza escultórica cuya publicación está en curso.

⁵⁴ José Miguel NOGUERA CELDRÁN, *La escultura. Serie: La ciudad romana de Carthago Nova: Fuentes y materiales para su estudio*, 5, Murcia, 1991, p. 53-54, n° 7, lám. 10,2.

Quirón, que hay que datar entre los siglos II y III d.C.⁵⁵ Aunque no creemos que una datación tan tardía sea válida para nuestra pieza, no hay que perder de vista que la zona urbana de donde procede siguió conservando plena actividad a lo largo del siglo II, momento en el que piezas cerámicas, como un vaso con forma de carnero importado de Asia Menor⁵⁶, dan cuenta del poder adquisitivo de sus moradores.

* * *

Fuentes y Bibliografía

1. Fuentes

- APOLODORO, *Biblioteca*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 85, 1985, Trad. y notas de Margarita RODRÍGUEZ SEPÚLVEDA
- Marco Tulio CICERÓN, *Catilinarias*, Madrid, Editorial Gredos, 1976 (1966), Cuarta edición revisada por Francisco Campos Rodríguez, Madrid, Editorial Gredos, Textos Clásicos Anotados
- Marco Tulio CICERÓN, *Discursos*, vol. II, *Verrinas*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1990
- CORPUS IURIS CIVILIS, I, *INSTITUTIONES ET DIGESTA*, Paul Krüger y Theodor MOMMSEN (eds.), Berlín, 1872, 1973.
- DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica*, Libros IV-VIII, Biblioteca Clásica Gredos, 328, 2004, Trad. y notas de Juan J. TORRES ESBARRANCH.
- PLINIO, *Historia Natural*, Madrid, Cátedra, 2007, edición de Josefa Cantó *et alii*.
Digestum, XXXIV, 11, 19, 13
- NONNO, *Dionisiacas*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1995, Trad. y notas de David HERNÁNDEZ DE LA FUENTE
- HESÍODO, *Los Trabajos y los Días*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, Trad. y notas de Adelaida MARTÍN y M. Ángeles MARTÍN
- LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 2004, 5ª edición, Traducción del abate MARCHENA, notas de Domingo PLÁCIDO

2. Bibliografía

- ABAD CASAL, Lorenzo; PAPÍ RODES, Concepción y ESCALERA UREÑA, Jerónimo, 2003-2005, “Notas sobre el mosaico con la representación de un centauro procedente de Ilici en el Museo Arqueológico Nacional”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 21-23, p. 25-37.

⁵⁵ Lorenzo ABAD CASAL, Concepción PAPÍ RODES y Jerónimo ESCALERA UREÑA, “Notas sobre el mosaico con la representación de un centauro procedente de Ilici en el Museo Arqueológico Nacional”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 21-23, 2003-2005, p. 25-37.

⁵⁶ Antonio Javier MURCIA MUÑOZ, “Vasos a molde de época altoimperial en *Carthago Nova*: las producciones del Mediterráneo oriental”, *Mastia* 6, 2007, p. 91-104.

- ALFARO GINER, Carmen, 1996, *Entalles y camafeos de la Universitat de València*, València. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 233 p.
- BRANDT, Elfriede, 1968, *Antike Gemmen in Deutsche Sammlungen, I München*, 3, München, 324 p + 585 fig.
- CASAL GARCÍA, Raquel, 1990, *Colección de Glíptica del Museo Arqueológico Nacional (Serie de entalles romanos)*, Bilbao, 360 p.
- CASAL GARCÍA, Raquel, 1998, “La joyería”, *Hispania. El Legado de Roma*, Catálogo de la Exposición, Zaragoza (638 p.), p. 337-342.
- CRAVINHO, Graça, 2001, “Peças glípticas de Conimbriga”, *Conimbriga: Revista do Instituto de Arqueologia*, 40, p. 141-198.
- DEVOTO, Guido y MOLAYEM, Albert, 1990, *Archeogemmologia. Pietre antiche. Glittica. Magia e Litoterapia*, Roma, 247 p.
- DUMÉZIL, Georges, 1929, *Le problème des centaures*, París, 278 p.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, 2008, *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*, Madrid, 61 p.
- FANTUZZI, Marco, 1995, “Mythological Paradigms in the Bucolic Poetry of Theocritus”, *PCPS*, 41, p. 16-29.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Alicia, 2008, *La pintura mural romana de Carthago Nova: evolución del programa pictórico a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*, Murcia, 2 vol.
- FERNÁNDEZ URIEL, Pilar, 2013, “Un aspecto de la imagen del poder: Los retratos en los camafeos de tradición augustea”, *Eikon / Imago*, 3 (2013/1), p. 113-146.
- FURTWÄNGLER, Adolf, 1964-1965, *Die Antiken Gemmen (Geschichte Der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum)*, Amsterdam-Osnabrueck, vol.
- GONZENBACH, Victorine, 1952, “Römische Gemmen aus Vindonissa”, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 13, p.65-82.
- GRAMATOPOL, Mihai, 1974, *Les pierres gravées du Cabinet numismatique de l'Académie Roumaine. Latomus*, vol. 138, Bruxelles, 131 p.
- GRIMAL, Pierre, 1981, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, 634 p.
- GUIRAUD, Hélène, 1988, *Intailles et Camées de l'Époque Romaine en Gaule (Territoire Français)*. 48° suplemento da Gallia, París, 236 p.
- GUIRAUD, Hélène, 1996, *Intailles et camées romains*, París, 187 p.
- HAUTECOEUR, Louis, 1910, *Catalogue des Musées et Collections Archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie: Musée Alaoui (Suppl.)*. París.
- HENIG, Martin, 1974, *A Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites*. Part II, Catalogue and Plates. B.A.R. 8 (II), 117 p + 61 pl.
- HENIG, Martin y WHITING, Mary, 1987, *Engraved Gems from Gadara in Jordan: the Sa'd Collection of intaglios and cameos*, Oxford, 108 p.
- HUWILER, Gisler, 1986, s.v., “Cheiron”, *LIMC* 3, p. 237-248.
- IMHOOF BLUMER, Friedrich y KELLER, Otto, 2012, *Tier- und Pflanzenbildern auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums*, Leipzig.
- JUNKER, Klaus, *Interpreting the Images of Greek Myths. An Introduction*, Cambridge, 2012, 225 p.

- KRUG, Antje, 1975, "Römischen Gemmen und Fingerringe in Museum für Vor und Frühgeschichte Frankfurt a.M", *Germania*, 53, p. 113-125 .
- KRUG, Antje, 1980, "Antike Gemmen im Römisch-Germanischen Museum Köln", *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission*, 61, p. 151-260.
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE, VIII, 1997, s.v. "Kentauroi et Kentaurides", p. 671-721, pl. 416-492.
- LIPPOLD, Georg, 1922, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart, p. 216.
- LÓPEZ DE LA ORDEN, María Dolores, 1990, *La glíptica de la Antigüedad en Andalucía*, Cádiz, 245 p + 30 lám.
- MAASKANT-KLEIBRINK, Marianne, 1978, *Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet. The Greek, Etruscan and Roman Collections*, La Haya, 2 vol, 380 p.
- MAASKANT-KLEIBRINK, Marianne, 1980, "The Velsen Gems", *BABesch*, 55, 1, p. 1-28.
- MADRID BALANZA, María José, 2004, "Primeros avances sobre la evolución urbana del sector oriental de *Carthago Noua*. Peri Ca-4/barrio universitario", *Mastia* 3, p. 31-70.
- MADRID BALANZA, María José, 2005, "La *Domus de Salvius*. Una casa de época altoimperial en la calle del Alto de Cartagena (PERI CA-4/Barrio Universitario)", *Mastia* 4, p.117-152.
- MARSHALL, Frederick Henry, 1907, *Catalogue of the Finger Rings, Greek, Etruscan and Roman in the Departments of the Antiquities, British Museum*, London, 392 p.
- MIDDLETON, Sheila Hoey, 1991, *Engraved Gems from Dalmatia*, Oxford University Committee for Archaeology, nº 31. Oxford, 167 p.
- MONTES CALA, José Guillermo, 2003, "Los *exempla* mitológicos en la bucólica griega", en José Antonio LÓPEZ FÉREZ (ed), *Mitos en la Literatura griega helenística e imperial*, Madrid, p. 55-78.
- MURCIA MUÑOZ, Antonio Javier, 2007, "Vasos a molde de época altoimperial en *Carthago Nova*: las producciones del Mediterráneo oriental", *Mastia* 6, p. 91-104.
- NEVEROV, Oleg, 1976, *Antique Intaglios in the Hermitage Collection*, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1976, 359 p.
- NOGUERA CELDRÁN, José Miguel, 1990, *La escultura. Serie: La ciudad romana de Carthago Nova: Fuentes y materiales para su estudio*, 5, Murcia. 211 p.
- NOGUERA CELDRÁN, José Miguel, 2001, "Bacchus, Ariadna, Musae, Nymphae, Satyroi, Peplophori...in urbe. Una aproximación arqueológica a la escultura de casa y jardín en la Carthago Nova altoimperial", *La Casa Romana en Carthago Nova. Arquitectura Privada y Programas Decorativos*, Murcia, p. 139-166.
- PANNUTI, Ulrico, 1983, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Catalogo della Collezione Glittica*, vol. I.
- PEÑA JURADO, Antonio, 2007-2008, "La escultura de *domus* en Hispania", *AnMurcia*, 23-24, p. 119-144.

- PLATZ-HORSTER, Gertrud, 1984, *Die antiken Gemmen im Rheinischen Landesmuseum*, Bonn, 141 p.
- RICCI, Marco, 2001, "Materie prime e materiali da riuso", *Roma. Dall'Antichità al Medioevo. Archeologia e Storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, Milano, p. 335-339.
- RICHTER, Gisela, 1956, *Metropolitan Museum of Art, New York. Catalogue of Engraved Gems, Greek, Etruscan and Roman*, Roma, 143 p + 75 pl.
- RIGHETTI, Romolo, 1955, *Gemme e Cammei delle Collezioni Comunali*, Roma, 115 p + 20 pl.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, Francisco Germán, 2005, *Lucernas, Antigüedades Romanas*, 2, Real Academia de la Historia, Catálogo del Gabinete de Antigüedades, Madrid, 169 p.
- SALVADORI, Monica, 2009, "Captaeque erat urbis imago. Il tema della Centauromachia fra Ovidio e la tradizione iconográfica", en Gemma SIENA CHIESA y Elisabetta GAGETTI, (a.c.), *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. 195-204.
- SENA CHIESA, Gemma, 1966, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Padua. 441 p + 93 tav.
- SENA CHIESA, Gemma, 2012, "Il potere delle immagini: gemme "politiche" e cammei di prestigio", *Paideia, Rivista de Filologia, Ermeneutica e Critica Letteraria*, Anno LXVII, Volume LXVII, p. 255-273.
- SPIER, Jeffrey, 1992, *Ancient Gems and Finger Rings. Catalogue of the Collections*, The J. Paul Getty Museum, Malibu, California. 184 p.
- SQUARCIAPINO, Maria, 1943, *La Scuola di Afrodizia*, Roma, 107 p.
- SYDENHAM, Edward A., 1952, *The Coinage of the Roman Republic*, London, 1952, 343 p. + 30 pl.
- TOSO, Sabina, 2007, *Fabula Graecae: Miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C.*, Roma, 306 p.
- TRUMMER, R., 1981-1982, "Gemmae Aguntinae", *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, 53, p. 189-210.
- VIZCAÍNO SÁNCHEZ, Jaime, 2015, "Adorno y poder o el poder del adorno. A propósito de un entalle romano con Júpiter sedente hallado en Carthago Nova", en GRIÑÁN, María y PÉREZ, Noelia, coord., *Perspectivas sobre la Historia del Arte*, Murcia, p. 297-308.
- VIZCAÍNO SÁNCHEZ, Jaime, (e.p.1), "Ornamenta muliebria en época de Augusto. Una visión arqueológica del aderezo personal desde la Carthago Nova altoimperial", en RODRÍGUEZ LÓPEZ, Rosalía y BRAVO BOSCH, María José (eds), *Mujeres en tiempos de Augusto. Realidad social e imposición legal*.
- VIZCAÍNO SÁNCHEZ, Jaime, (e.p.2), "Un entalle con la representación de Júpiter entronizado hallado en el teatro romano de Carthago Nova", *Locus Amoenus*, 13.
- VV.AA., 2006, *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo*, Toledo, 584 p.

Jaime VIZCAÍNO SÁNCHEZ, Un entalle con centauro hallado en Carthago Nova (Hispania Citerior

ZAMBRANO, Patrizia y KATZ NELSON, Jonathan, 2004, *Filippino Lippi*, Milán, 671 p.

ZANKER, Paul, 2005, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 433 p.

ZWIERLEIN-DIEHL, Erika, 1969, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen*, III. *Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikenabteilung Berlin*, München.