

## Camafeo «de imitación» de *As Burgas* o de la *Casa dos Fornos*. Ourense

Mediados del s. II d. C.

El *Diccionario de la Real Academia Española* y la *Enciclopedia Universal Ilustrada* de Espasa-Calpe definen el camafeo como un tipo de piedra preciosa tallada en relieve, mientras que la *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale* considera camafeo toda gema esculpida en relieve, independientemente del material de soporte, por lo que además de los elaborados en piedras de diversos tipos, también deben ser consideradas como tales aquellas gemas talladas sobre pasta vítrea. El término gema, por su parte, designaba, entre los autores latinos, las piedras preciosas –grabadas o no–, las semipreciosas –donde se fabricaron la mayoría de los entalles y de los camafeos– y sus imitaciones en vidrio, de tal modo que Plinio habla de las «piedras nobles y vulgares» (*Historia Natural*, XXXVII, 195). En Roma, la moda de las gemas talladas fue tal que algunos artesanos recurrieron al uso del vidrio como materia prima: mucho más barata que las piedras semipreciosas, el vidrio permitía la creación de imitaciones perfectas –las «falsas» piedras preciosas a las que se refiere Plinio, incluso cuando nos da cuenta de cómo hacer un sardónice soldando tres pastas vítreas–. La ampliación de las ansias de lujo a todas las clases sociales propiciaría, por lo tanto, la fabricación de imitaciones y/o falsificaciones, lo que contribuye a explicar la gran cantidad de gemas vítreas llegadas hasta nuestros días. En las definiciones de camafeo se nos señala, en todo caso, que para alcanzar la gramática decorativa en relieve se recurre al proceso técnico del tallado, con independencia de que el soporte sea una piedra semipreciosa o de tipo vítreo.

Con Augusto aparecen las pastas vítreas que imitan las piedras de moda, siendo el *nicolo* una de las más imitadas. Tras un período de desinterés a finales del siglo I d. C., las pastas vítreas tipo *nicolo* o de dos capas se recuperan en los siglos II y III d. C., si bien se trata ya de producciones en serie, lo que explica que, en el caso de los entalles, no siempre sean bien legibles: las superficies tienden a ser granulosas y los motivos decorativos y los soportes son de baja calidad. Los habitantes del Imperio, según sus posibilidades económicas, podían pues adquirir, bien piedras semipreciosas, objetos de verdadero lujo, bien piezas en pasta vítrea, mucho más baratas, y por eso muy extendidas durante los siglos II y III d. C.

El llamado camafeo de *As Burgas* o de la *Casa dos Fornos* –situada en la parte trasera de las anteriores– apareció en el año 2005 en el marco de unas catas valorativas dirigidas por Celso Rodríguez Cao donde, entre otros restos inmuebles, se documentó una piscina romana de uso balneario; piscina con la que cabe relacionar seis epígrafes votivos –cinco aparecidos durante las intervenciones– dedicados a *Reve Anabaraeco*, una divinidad indígena vinculada a estos manantiales medicinales de *As Burgas*, dado que, como señala Xulio Rodríguez, el epíteto toponímico «anabara» haría referencia al agua que borbotea. La aparición, ya con anterioridad, de un ara dedicada a las Ninfas confirmaría la importancia curativa que estas surgencias de *As Burgas* tuvieron en la antigüedad, lo que conllevaría también rendir

culto a la divinidad puesto que ella era la encargada de proporcionar los principios curativos y caloríficos a dichas aguas mineromedicinales.

La pieza, de morfología oval, de 3,1 cm de alto, 3,4 cm de largo y 0,6 cm de grosor máximo, fue descrita, por los diferentes investigadores que se han referido a ella, como un camafeo de pasta vítrea con una capa inferior azul y una superior blanca muy fina. José María Eguileta –quien la denomina «falso camafeo» por su soporte vítreo– señala que se elaboró «a partir de dos capas, superponiendo una blanca opaca a otra azul translúcida que actúa de fondo, para después esculpir la superior», mientras que a Raquel Casal le llama la atención que «solo se señalen los volúmenes y los entalles que lo componen no están marcados, como acostumbra a ocurrir en muchos camafeos». Las descripciones hacen, pues, referencia a un proceso técnico de tallado para conformar la gramática decorativa, por lo que dentro del proceso formativo y decorativo del vidrio estaríamos ante una decoración conseguida en frío.

El motivo decorativo, desde el punto de vista iconográfico, es netamente helenístico y hace referencia al baño de Venus-Afrodita, que aparece –en la mitad derecha de la composición– desnuda de perfil, preparándose para el baño –teniendo en cuenta que la otra figura vierte agua en un recipiente–, con el cabello recogido en un moño alto y con la mano derecha efectuando la acción de descalzar su pie izquierdo, que lo levanta del suelo y por eso aparece con la rodilla flexionada, mientras que con el brazo izquierdo se apoya sobre una roca en la que descansa también el manto de la diosa. En la mitad izquierda de la composición, frente a la diosa, aparece otra figura también de perfil y desnuda, que con sus manos sostiene un recipiente desde el que vierte agua sobre otro de morfología globular y con tres pies. La iconografía encuentra un directo paralelismo en un camafeo del *British Museum*, donde, no obstante, observamos cómo frente al mayor naturalismo y expresividad de esta pieza, está el mayor esquematismo del camafeo de As Burgas, con un relieve muy plano. En el caso del camafeo británico, también en pasta vítrea azul y blanca, la textura y peinados de los cabellos, las facciones de las caras y las anatomías de los cuerpos aparecen bien definidas volumétricamente e incluso se puede definir formalmente el tipo de recipiente desde el que la figura de la izquierda vierte agua: una *hydria*.

La observación de la pieza a través del microscopio binocular y su iluminación mediante luz de fibra óptica nos permitió documentar que la gramática decorativa no fue elaborada en frío –tallado–, sino en caliente y mediante la intermediación de un molde sobre el que se depositaría vidrio en estado líquido o semilíquido. La presencia de un molde nos pone, por lo tanto, ante una reproducción del motivo decorativo casi infinita y a bajo coste, lo que, por su parte, nos introduce en el mundo de las imitaciones e incluso de las falsificaciones. La obtención de la decoración mediante fundido en molde hizo también que la delimitación de volúmenes no sea nítida por la presencia de zonas de contacto identificables como excedentes de vidrio o rebabas: es el caso, en la figura que vierte agua, de la no

separación entre la *hydria* y la anatomía, o, en el caso de la figura de la diosa, de la rebaba existente entre su pie izquierdo y el recipiente globular.

Una vez formado el motivo decorativo se procedió a colocarlo sobre la masa vítrea azul que iba a actuar como fondo; masa vítrea –donde no faltan los grupos de microburbujas propias del proceso formativo del vidrio– que debía tener un estado líquido, deducible de la introducción de ese vidrio líquido entre los huecos existentes en el relieve decorativo, llegando a cubrir parte de la superficie blanca; algo que también es muy visible en muchas de las zonas de contacto entre las dos superficies. Finalmente, una vez que decoración y fondo se unieron, se creó la morfología oval recortando el soporte o capa de fondo mediante un disco de esmeril, si bien se hizo de forma poco cuidadosa ya que ello conllevó cortar parcialmente la cabeza de la figura que vierte agua. Cabeza que, además, fue conformada mediante un segundo vertido de vidrio semilíquido, como nos muestran las improntas de contacto. Además, el exceso de volumen del “bolo” añadido para conformar la cabeza llega incluso a ocupar casi todo el grosor de la capa de fondo en la que se introduce.

La pieza, excepcional por su caracterización técnica, nos sitúa, por lo tanto, ante dos realidades bien evidentes: por un lado, la obtención de la decoración en caliente –y no en frío y por tallado, por lo que técnicamente no sería un camafeo en sentido estricto–; por otro, ante una fabricación poco cuidadosa, tanto a nivel técnico –carencias de masa vítrea–, como a nivel decorativo –rebabas en la delimitación de volúmenes, lo que convierte la decoración en un motivo de baja calidad– e incluso a nivel morfológico –la forma oval cortó parte de la cabeza de la mujer que vierte agua–. Todo esto nos lleva a contextualizar esta pieza en el marco de unas producciones muy extendidas, en serie, y de no muy buena calidad a base de pastas vítreas tipo *nicolo* o de dos capas, coincidiendo sobre todo con los siglos II y III d. C., en los que las gemas son mayoritariamente de tipo vítreo.

Un reciente estudio de Gemma Sena sobre los camafeos de Aquileia habla de camafeos con relieves en miniatura, de carácter popular, manufactura en serie mediante matrices y en los que están presentes temas narrativos o mitológicos. Se trata, en general, de piezas –caso del camafeo con Hermafrodito durmiente del Museo de Aquileia– que imitan a los camafeos de dos capas y, por lo general, sus escenas llenas de gente son de carácter dionisiaco, campestre o erótico. Trabajos recientes dan cuenta también de la aparición en Bolonia de un taller vidriero de mediados del siglo I d. C., donde se documentaron nueve gemas de pasta vítrea de regular ejecución y no rematadas, ya que mantienen aún los rebordes con excedentes de vidrio derivados de su fabricación en un molde oval.

En el mundo de la arqueología romana es común encontrarnos, sobre todo dentro de las cerámicas finas de la vajilla de mesa, con imitaciones o piezas que, si bien es cierto que presentan unas características técnicas diferentes de las piezas imitadas, sí, por el contrario, se da en ellas una clara voluntad de imitar las piezas originales,

casi siempre importadas. Esta situación es la que se da también en el llamado camafeo de As Burgas, que por eso mejor deberíamos denominar «camafeo de imitación». El concepto «camafeo de imitación» presupone necesariamente la existencia de otra pieza que sirve como modelo a imitar, como sería, en este caso, la del British Museum. La singularidad o excepcionalidad del camafeo de As Burgas, reinterpretado como colgante cerámico por la fábrica de Sargadelos y utilizado como imagen termal de la ciudad de Ourense, va a estar, por lo tanto, en su caracterización técnica y en ser una evidencia clara, pero aún escasamente conocida, de lo que podríamos denominar una producción «menor» o en «serie» de camafeos hechos en molde, resultado del entusiasmo por la posesión de estas piezas entre todas las clases sociales, aunque se trate de imitaciones. Producción menor de carácter popular que incluso explicaría su probable utilización como exvoto u ofrenda –como sucede en algunos puntos de la Italia Cisalpina, donde está bien documentada la presencia de anillos con gemas incisas o incluso de gemas sueltas en lugares relacionados con el culto a las aguas (Mechel, Lova, Altino...)- ofrecida, posiblemente, a mediados del siglo II d. C., coincidiendo con los últimos momentos de vida de la piscina balnearia.