

El camafeo que se muestra en esta página es un ejemplo de la gran variedad de motivos que se emplearon en el grabado de la época. Se trata de un camafeo que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia. El motivo que se grabó en este camafeo es el de un caballero a caballo, un motivo que se empleó con frecuencia en el grabado de la época. Este camafeo fue grabado por el grabador G. Girometti en el siglo XVIII. El camafeo que se muestra en esta página es un ejemplo de la gran variedad de motivos que se emplearon en el grabado de la época. Se trata de un camafeo que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia. El motivo que se grabó en este camafeo es el de un caballero a caballo, un motivo que se empleó con frecuencia en el grabado de la época. Este camafeo fue grabado por el grabador G. Girometti en el siglo XVIII.

1. Véase el estudio de este camafeo en P. E. Vázquez, *Grabado en España*, Suplemento (Roma, 1946), tomo 1, p. 100.
2. Con respecto a otros motivos de esta época véase el estudio de E. Ballester, *La grabado en España*, tomo 1, p. 100.
3. Véase el estudio de G. Girometti en *Los grabados de la época de Carlos III*, tomo 1, p. 100.
4. Véase el estudio de G. Girometti en *Los grabados de la época de Carlos III*, tomo 1, p. 100.

CARMEN ALFARO GINER
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Un camafeo inédito del grabador G. Girometti

«ESTUDIS CASTELLONENCOS»
Nº 6 1994-1995, pp. 75-80

Desde hace unos años venimos preparando la edición del catálogo de la colección de entalles y camafeos de la Biblioteca Universitaria de Valencia (BUV), y aunque la pieza que presentamos hoy será también incluida en dicha obra, hemos querido destacarla aquí por dos razones: en primer lugar, por su propio interés artístico y documental (ver lám. 1); se trata de una de las tres únicas piezas firmadas, lo que permite añadirla a la obra, bien catalogada y estudiada, de este importante grabador romano del siglo XIX¹. En segundo lugar, porque en nuestra labor siempre recibimos el apoyo caluroso del querido y llorado amigo José Trenchs, y el estudio de estas gemas irá siempre unido, para nosotros, al recuerdo de su persona. Su aliento y optimismo fue uno de los mayores estímulos que nos ha permitido, en este momento, culminar la gestación del libro.

La costumbre de firmar esas pequeñas joyas que son las obras de glíptica es algo bien antiguo. Fueron los grandes tallistas griegos los primeros en querer dejar constancia de su autoría sobre la superficie de las extraordinarias piezas que salieron de sus talleres. Nombres como Onésimo, Dexámeno, Onatas, Frígilo, Pérgamo, Aspasio, etc., traen consigo las resonancias de todo un mundo de creación artística que ha llegado a nuestros días tanto a través de las fuentes escritas y de los originales conservados² como de las copias que de ellos se hicieron en épocas posteriores³. La glíptica romana nos ha proporcionado también bastantes piezas firmadas; uno de los casos más interesantes es el del grabador, de origen griego pero afincado en Roma, Dioscórides, del que se nos dice que era un excelso artista, autor (entre otras piezas célebres) de un bellísimo camafeo con el retrato de Augusto⁴. El diminuto tamaño de los originales conservados y su belleza intrínseca les facilitaron, a menudo, pasar de generación en generación e incluso atravesar el medioevo engarzados en objetos de culto, gracias al valor como talismanes que ya entonces habían adquirido. Algunos príncipes del Renacimiento, como Lorenzo de Médicis, no dudaron en llevar a cabo una práctica que hoy nosotros censuraríamos con energía, aunque, paradójicamente, nos

1 Ya en vida del artista se hicieron dos compendios de sus obras, lo que demuestra sobradamente la fama y estima que alcanzó: P. E. Visconti, *Gemme incise dal Cav. Giuseppe Girometti*, Roma, 1836, y A. Gennarelli, quien, dentro del volumen V de su obra *El Saggiatore* (Roma, 1846), habla de «Le gemme incise del Cav. Giuseppe Girometti», pp. 152 s.

2 Con seguridad, muchos de estos artífices serían a la vez autores de los bellos cuños monetales utilizados en las épocas arcaica, clásica y helenística, fenómeno no privativo, por otra parte, de los grabadores antiguos. Véase para el tema de la firma sobre las piezas, entre otros, E. Babelon, *La gravure sur pierres fines, camées et intailles*, París, 1894, pp. 97 ss.; G. M. A. Richter, [Unpublished gems in various collections], *AJA* LXI, 1957, p. 263, lám. 80; P. Zazoff, *Die Antiken Gemmen*, München, 1983, pp. 83 s., 100-102 y 132-140.

3 Precisamente G. Girometti dedicó gran parte de su obra a esa labor de reproducción de originales famosos; cf. R. Righetti, *Inciatori di gemme e cammei in Roma dal Rinascimento all'Ottocento*, Roma (sin año), p. 52. Véase asimismo el documentado y, en muchos aspectos, no superado trabajo de A. Furtwängler, *Die Antike Gemmen*, III, Leipzig, 1900, pp. 383 ss.

4 Plinio, N. H. XXXVII, 8; Suetonio, Aug. 50; P. Zazoff, *op. cit.*, pp. 316 ss.; E. Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque National*, París, 1897, pp. XLIX s.



1. Camafeo de la Colección de la Biblioteca Universitaria de Valencia

ha transmitido una inestimable información documental. Sobre las piezas que coleccionaba mandó inscribir su nombre abreviado, pero ostentosamente colocado, LAUR MED. Por su parte, el grabador renacentista pronto adopta la costumbre de incluir en la superficie de algunas tallas su propio nombre (helenizado, latinizado, abreviado), pero siempre de manera discreta, sin estorbar al motivo. Ello entraría dentro de la dinámica general de personificación de la obra de arte que se produce a partir del siglo XVI, más que del deseo de distinguir las tallas de creación de las de imitación. La costumbre muy extendida de la falsificación de piezas realizadas «a la antigua» fue una práctica corriente entre los siglos XVI y XIX. Las falsificaciones se enterraban incluso durante algún tiempo para darles la pátina y, aunque hoy pueda parecernos también algo reprochable, tales hábitos no eran mal considerados. Todo el mundo lo sabía y deseaba aumentar su colección con piezas auténticas o, en su defecto, con reproducciones⁵. Esto es lo que hace tan difícil el distinguir unas de otras. En definitiva, eran los mismos artistas los creadores y «falsificadores», dado que tales copias exigían la pericia del especialista avezado.

El Neoclasicismo, tras una etapa general de decadencia durante el Barroco y una recuperación progresiva a lo largo del siglo XVIII, incrementa y extiende la afición por el coleccionismo de piedras duras trabajadas, con o sin representaciones⁶. Los entalles y camafeos «antiguos» siguen en alza, junto con los que el azar proporciona a través de los hallazgos casuales. El mercado de este tipo de antigüedades tiene una gran demanda que hace subir los precios a veces hasta cifras exorbitantes. Pero, al mismo tiempo, las creaciones de autor conocido, con firma, han adquirido también un elevado prestigio y valor. A través de estos dos caminos, valorando más la calidad del trabajo en sí que la originalidad, los grabadores en general, y G. Girometti en particular, fueron muy considerados socialmente en su época, como antes decíamos. Ello explica que, en algunos casos, eligieran voluntariamente este medio de expresión aunque fuera a costa de abandonar la práctica de la gran escultura, a la que muchos de ellos también se dedicaron y en la que podrían haber llegado a figurar en la Historia del Arte con mayúsculas, siendo en la actualidad mucho más conocidos; mas, por desgracia, la escultura no daba de sí econó-

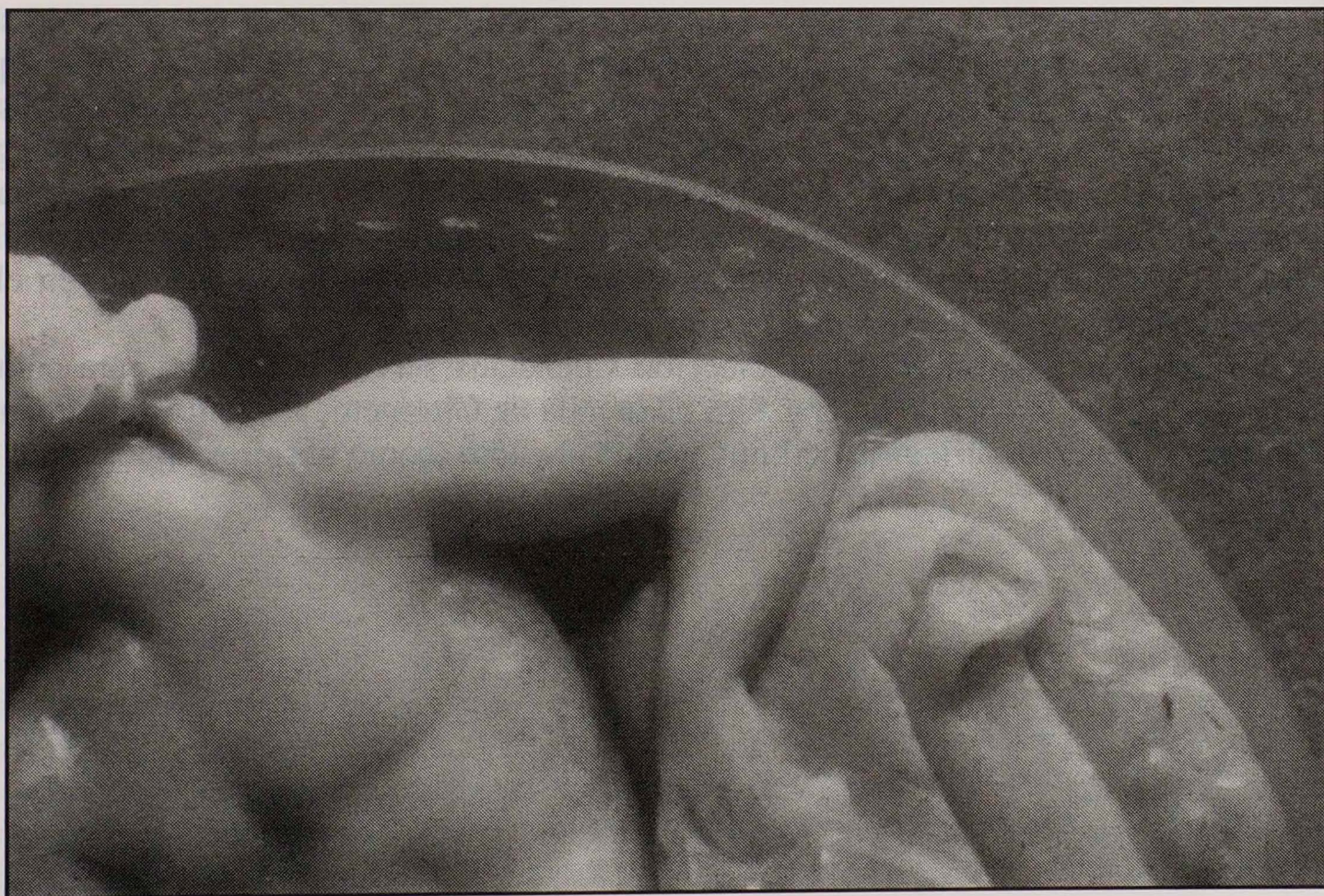
5 E. Babelon, *La gravure*, pp. 262 s.

6 Véase para el tema, en general, P. y H. Zazoff, *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*, München, 1983.

micamente para mantener a tantos buenos profesionales. Ahí están los Cerbara (de quien también posee la BUV un bello camafeo), los Pichler, los Natter, los Belli, etc., nombres que sólo a unos pocos eruditos sugieren hoy algo.

Son pocas las obras firmadas que conservamos de los Girometti, auténtica dinastía de grabadores y medallistas que trabajó en Roma en la primera mitad del siglo XIX. El padre, Giuseppe (1780-1851), tuvo amistad personal con Thorwaldsen y Canova, escultores que sin duda influyeron en su estética clasicista y en el modelado exquisito de sus figuras. Su hijo, Pietro (1811-1859), se educó con su padre antes de acudir a las clases de la Academia, lo que hace enormemente difícil establecer la autoría de uno u otro al analizar una pieza que, como en nuestro caso, no indica el nombre propio de su autor. Parece ser que el segundo solamente se dedicó a ayudar al padre⁷. El hecho de que ambos murieran con una diferencia de tiempo de sólo ocho años enturbia todavía más el tema. Sabemos que Pietro no siempre firmaba sus piezas⁸. Dado que trabajaban juntos, ¿servía el apellido como una especie de «marca de la casa»? En cualquier caso, la mayor fama del padre creemos que nos permite conjeturar que estamos ante una de sus múltiples escenas báquicas con personajes formando parejas, de las que hablan sus catalogadores.

La inscripción, en equilibradas capitales, aparece en el ángulo superior derecho, apenas perceptible e invertida, con el fin de facilitar el trabajo de grabarla (ver lám. 2). Sigue, por tanto, la inclinación del borde del camafeo. El tamaño de éste (42x28 mm. de amplitud del óvalo de la base) y su grosor (5 mm. de base, más 2-3 mm. del relieve en sí), son bien característicos del siglo XIX, así como las formas perfectas y equilibradas del fragmento de sardónice elegido para hacer la talla.



2. Detalle de la figura anterior. La firma del autor puede leerse en la parte superior, en posición invertida. Fotos: E. Algarra

7 R. Righetti, *op. cit.*, pp. 51-53 y 59 s.

8 R. Righetti, *op. cit.*, p. 60.

El estado de conservación del camafeo es realmente bueno, como corresponde a su breve historia de transmisiones. No hemos podido determinar, por el momento, cómo llegó el conjunto de la colección a la Universidad de Valencia. El hecho de que muchos de los engarces de oro que se les puso a la mayoría de las piezas lleven como sello de joyería una tiara con dos llaves cruzadas hace pensar en que las piezas formaron parte de una colección eclesial vaticana, posteriormente donada a la institución universitaria que actualmente la custodia. Pero no es éste el lugar indicado para dilucidar tal punto, dado que el camafeo en cuestión no está engarzado y pudo incorporarse a la colección con posterioridad.

La escena representada concentra el equilibrio compositivo y la belleza formal que podemos apreciar en las reproducciones. Dionisos ofrece vino a Ariadna en una copa de un tipo cercano a la *kylix*. Los dos parecen relajados, cómodamente instalados sobre una *klíne* transformada en sofá de estilo imperio; los recargados ropajes con que se viste nos acercan al lecho de la Paulina Borghese del Canova⁹. De su cabecera cuelga una *leontē*, que no encaja del todo con el tema báquico¹⁰. El centro de la escena lo protagoniza, sin duda, ese vaso que, en relieve hueco, brilla con transparencia blanquecina. Las dos divinidades se miran fijamente a los ojos. Dionisos, desnudo, patentiza en su vientre abultado ese carácter blando y algo femenino que suele otorgarla la iconografía barroca (Caravaggio, Velázquez). De su mano izquierda pende sin esfuerzo un pequeño cántaro, igualmente de relieve muy acentuado, y que hace destacar el bello color melado de la capa externa de la piedra; con él acaba de servirle vino a su compañera. La postura en su conjunto recuerda a la de los complejos *ignudi* de la Sixtina, pero sin su bella contorsión salomónica; aquí todas las líneas se desarrollan en un solo plano frontal, casi pictórico. Tal sensación se agudiza en la figura de Ariadna, que no alcanza la belleza formal de su pareja. Mucho más rígida y forzada en su postura, y con graves defectos de dibujo en la solución de la pierna izquierda, parece delatar los modelos en sarcófagos romanos, de donde pudo ser extraída (Ariadna dormida en Naxos)¹¹. Sin embargo, aquí estamos ante una auténtica cortesana de su época, con ese tocado tan característico. Con el musculoso brazo derecho la joven sostiene el *tirso* báquico que representa un verdadero contrapeso para la inestable posición del conjunto de su cuerpo. Dos imprescindibles elementos de la escena báquica, la herma y la cratera de columnas, completan la imagen en su lado izquierdo, pero su carácter se halla profundamente modificado; de hecho, la herma se ha convertido simplemente en un pedestal sobre el que se asienta un amplio jarrón de asas. Aprovechando la banda amarillenta del sardónice se ha destacado, en un bello relieve, la pantera que en el *thíasos* báquico acompaña y mira, como protectora, al joven dios¹².

Creemos que esta bella pieza de la colección valenciana servirá, sin duda, para completar la visión que hoy tenemos de la obra de un grabador de la talla de Girometti, así como para tratar de dilucidar, por el estilo, si debemos atribuirla definitivamente al padre (como nosotros apuntamos) o tal vez a su hijo Pietro.

9 Conservado en el Palacio Borghese, en Roma

10 En la iconografía griega clásica la figura de Hércules aparece asociada al banquete de Dionisos. Restos de esa tradición llegan, como se ve, hasta el Neoclasicismo; *vid.* al respecto H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, BEFAR, 172, París, 1951, pp. 125-136.

11 F. Matz, *Die antiken Sarkophagreliefs, IV: Die dionysischen Sarkophage*, Berlín, 1969, Parte I, lám. 32, un sarcófago del Vaticano.

12 J. M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, New York, 1973, pp. 73 s. y fig. 25.