

ORFEBRERÍA
Y
ESMALTES

ORFEBRERÍA

CONSIDERACIONES GENERALES

El arte de la Orfebrería, que consideramos como el de mayor interés entre todos cuantos pueden ser integrados en el amplio y diverso panorama de nuestras Artes Decorativas, tenía como materiales propios el oro y la plata, metales nobles, de alto valor y aprecio en todos los tiempos por sus particulares cualidades y de trabajo relativamente fácil por ser muy dúctiles y maleables. Tanto el oro como la plata eran aleados habitualmente con el cobre para alcanzar mayor dureza y resistencia. La utilización de estos materiales para el engarce o sujeción de piedras preciosas en objetos que corrientemente eran de menor tamaño que los habituales en la orfebrería, es el campo propio de la Joyería, importante rama en varias épocas.

Creemos que sería muy interesante el estudio pormenorizado de las relaciones de algunas artes como la Arquitectura, la Escultura o la Pintura con la Orfebrería. Baste por el momento señalar la evidente relación que algunas formas usadas en épocas muy diversas presentan con ideas de proporción o con elementos plenamente arquitectónicos; la realización de modelos en madera por diversos escultores, como podrían ser Luis Bonifás o Francisco Vergara, para su posterior ejecución en materiales preciosos por los orfebres, y las no escasas noticias acerca de la colaboración de los pintores a estas tareas, como los dibujos que proporcionaron Antonio del Castillo, Juan de Valdés Leal o Sebastián de Herrera Barnuevo, como proyectos para la realización de obras de orfebrería.

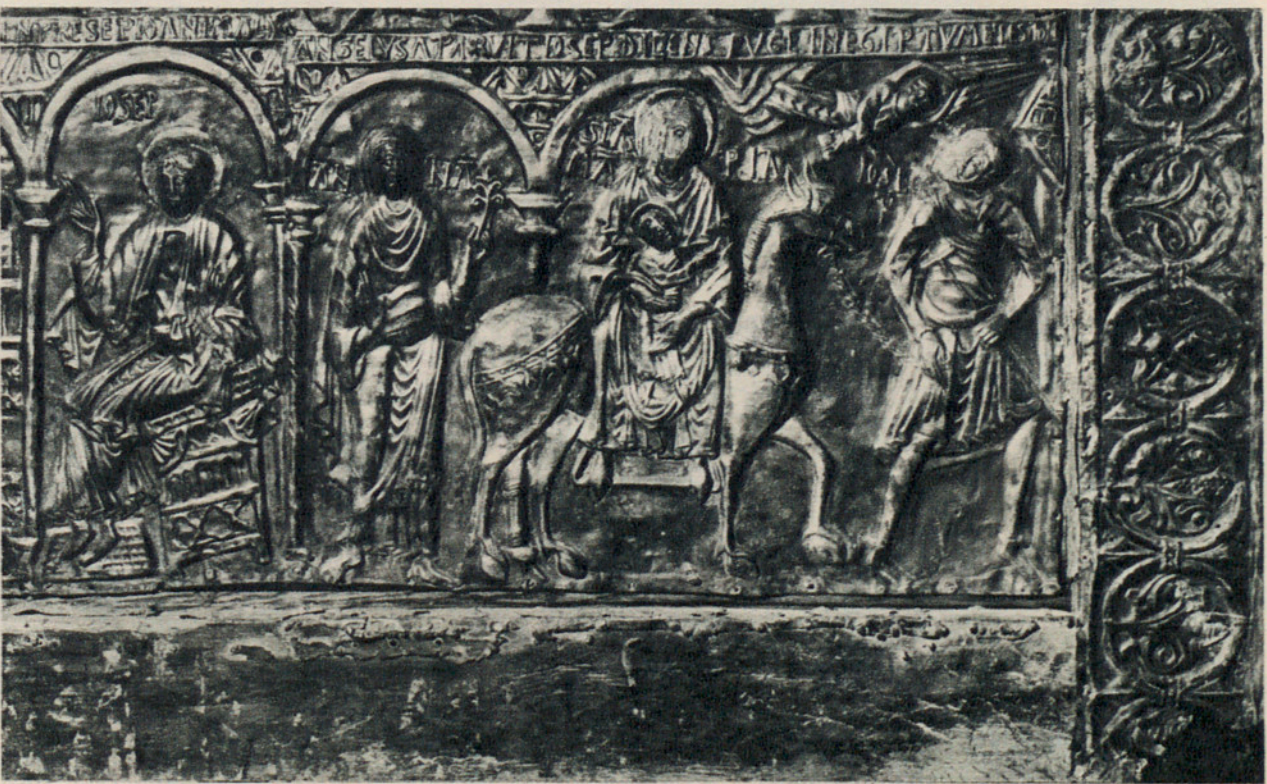
El utillaje de los orfebres varió muy poco desde los tiempos medievales hasta la introducción del maquinismo en los finales del siglo XVIII y su amplio desarrollo en el XIX. Eran esenciales el martillo y el yunque, con los cuales un hábil operario podía convertir una lámina de plata en una obra de orfebrería; el artífice, mediante la dirección y la fuerza de sus golpes, lograba conducir el maleable metal al lugar deseado como podría hacerlo un escultor con la masa de barro. Había naturalmente amplia variedad de martillos y yunques, en dimensiones, peso y forma, según los trabajos y las piezas a realizar. Ya a fines del siglo XVII se introdujo en algunos talleres de orfebrería un utillaje mecánico movido con el pie o las manos, que había de ser el embrión de las máquinas cuyo empleo debía generalizarse con rapidez desde el final del siglo XVIII. Las más corrientes fueron el torno, la prensa y el martinete. El más antiguo modelo de prensa construido en el siglo XVII fue el balancín, utilizado especialmente para la acuñación de monedas y medallas, que luego se aplicó a la obtención de otros objetos como cucharas o tenedores. Estas máquinas representaron evidentemente un notable avance y simplificación del trabajo, pero, por su elevado coste, sólo podían aplicarse a la obtención en

serie de objetos múltiples, ligeros, de formas simplificadas y de venta fácil por ser de uso corriente en cada vez más amplias capas de la población, cosa que ocurrió ya plenamente en el siglo XIX. Es también en esta época cuando se generaliza el procedimiento del placado, para lograr una importante disminución del coste. Consiste en recubrir una lámina de cobre con otra de plata, mucho más delgada, y estuvo en uso hasta que a mediados del siglo XIX se generalizaron los procedimientos de dorado o plateado por la galvanoplastia. Entonces podemos considerar como perfectamente establecida la orfebrería industrial, dominante en nuestros días, en cuya fase el utillaje mecánico muy diverso es el elemento dominante en los talleres.

Algunas partes de las piezas eran macizas y se obtenían normalmente mediante la fundición, muchas veces a la cera perdida, pero el resultado acostumbra a ser menos bello que el de las piezas labradas totalmente a martillo. Para unir las distintas partes de una pieza o sujetar los detalles que las complementan, como pueden ser los adornos, asas o molduras, hay que recurrir a la soldadura, técnica delicada en la que habitualmente eran usadas aleaciones de plata y cobre, teniendo en cuenta que esas aleaciones funden a menor temperatura cuanto mayor sea la proporción de cobre integrado en ellas. También pueden hacerse las uniones con tornillos disimulados, de manera que en caso necesario pueda desmontarse la pieza. Algunos objetos, como pueden ser candeleros, cálices o ciertos tipos de custodias, están constituidos por elementos con orificio central que se superponen según un eje metálico al que se sujetan por medio de tornillos o remaches en sus extremos.

Una vez terminado el proceso que podemos considerar de fabricación, se procede a la decoración de la pieza según procedimientos varios como pueden ser el cincelado, el repujado, el grabado, el damasquinado, etc. En el cincelado y repujado también es el martillo el instrumento principal; en el primero se golpean con él los cinceles aplicados sobre el metal para obtener las aristas o planos que acentúan el modelado de los objetos o para hacer desaparecer las imperfecciones resultantes de la fundición. Puede combinarse con el repujado en que la plancha es golpeada por el reverso para provocar unos salientes determinados, un modelado en relieve más o menos acentuado. Sobre los fondos se pueden obtener ciertos temas ornamentales con ayuda de utensilios análogos a los cinceles que llevan en sus extremidades un dibujo cuadrulado, rayado o redondeado, con lo cual se pueden obtener superficies mates para oponerlas a las pulimentadas. En el damasquinado se graban ciertos dibujos sobre la superficie de una plancha de metal resistente y de poco precio, principalmente de hierro o acero, y en ellos se incrustan unos finos hilos de oro o plata con toda precisión y cuidado.

El valor de los metales preciosos y la necesidad de conocer la cantidad exacta que contenían los objetos que se hacían con ellos para señalar su precio, así como la facilidad de realizaciones fraudulentas, determinaron una pronta reglamentación de estas actividades que luego se fue perfeccionando gradualmente. Lo que al principio fueron simples prácticas consuetudinarias se convirtieron luego en las reglamentaciones gremiales, mejoradas en las ordenanzas reales hasta llegar a las meticulosas leyes que rigen actualmente estas actividades. Entre estas reglamentaciones gremiales son de gran interés por las grandes facilidades que proporcionan a la investigación, las que obligaban a que todas las piezas de oro o de plata llevaran dos o tres marcas o punzones cuando se ponían a la venta: una era la del platero que la realizó, otra era la de la ciudad a que pertenecía dicho artífice y la tercera correspondía al fiel contraste que garantizaba la buena ley del metal utilizado en la confección de dichas piezas. También debemos señalar la frecuencia con que en los contratos o evaluaciones de las obras de orfe-



Figs. 116 y 117.—OVIEDO. CATEDRAL: CONJUNTO Y PORMENOR DEL ARCA SANTA.



Fig. 118.—LEÓN. SAN ISIDORO: PORMENOR DEL ARCA DE SAN ISIDORO. Fig. 119.—TOLEDO. CATEDRAL: ARCA DE SAN EUGENIO.

brería se hacía referencia a su peso, tomando como unidad el marco que en el sector castellano leonés pesaba muy poco más de 230 gramos; en la Corona de Aragón se usaban normalmente el marco de Barcelona y el de Perpiñán, que pesaban unos pocos gramos más. Entre los múltiplos de esta unidad estaban la libra, la arroba y el quintal, y entre los submúltiplos, mucho más usados, estaban la onza, la ochava, el tomín y el grano.

La mayoría de las ciudades españolas tuvieron desde los siglos medievales sus correspondientes Gremios de Plateros que durante siglos rigieron esta actividad con sus ordenanzas. Consiguieron alto prestigio y no pocos privilegios de los que en buena parte fueron desposeídos cuando Felipe V creó, en 1728, la Junta General de Comercio y Moneda. Las nuevas ideas que con respecto a la organización del trabajo se abrían paso desde fines del siglo XVIII desembocaron en sucesivos recortes de los privilegios y atribuciones que tenían asignadas estas agrupaciones hasta llegar a la ley del 29 de febrero de 1839 que las convirtió en simples sociedades de fines benéficos.

ORFEBRERÍA ROMÁNICA

En la etapa románica, que podemos considerar extendida en los siglos XI y XII, la orfebrería de los reinos cristianos peninsulares desarrolla una fecunda actividad que si, en algunos aspectos, enlaza con ciertas tradiciones de las precedentes etapas visigoda y asturiana e incorpora elementos que corresponden a lo mozárabe, en otros muchos nos presenta una amplitud de novedades y un deseo de renovación que serán digno preludio de las últimas fases de la época medieval, una de las más brillantes de nuestra orfebrería. A la apatía resignada y fatalista que nos parece domina en la mayor parte del siglo X, presidido por las preocupaciones en torno a la llegada del año 1000 con cortejo de terribles suposiciones, suceden las alborozadas esperanzas y las energías desbordadas que en torno a toda clase de actividades e iniciativas se manifiestan a partir de los primeros años de la onceava centuria. De ello tenemos demostración patente en la arquitectura, pero también cabe análoga afirmación en lo que hace referencia a la orfebrería, a pesar de la pérdida absoluta de la inmensa mayoría de las piezas, objeto de la codicia general en todos los países y en todas las épocas, que fueron reducidas a moneda en momentos de escasez de numerario o fundidas para obtener materia prima destinada a la realización de otras piezas. No debe extrañarnos, pues, que, como consecuencia, las no escasas referencias documentales que tenemos de estos siglos medievales, a través de contratos, inventarios y toda clase de noticias, pueden ser acompañadas de muy escaso número de obras, insuficientes para conocer la orfebrería de esta época en todos sus aspectos.

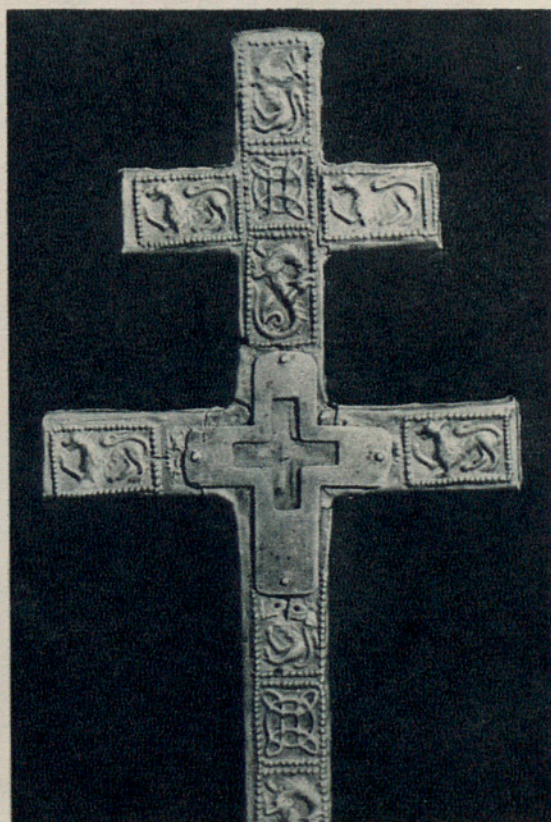
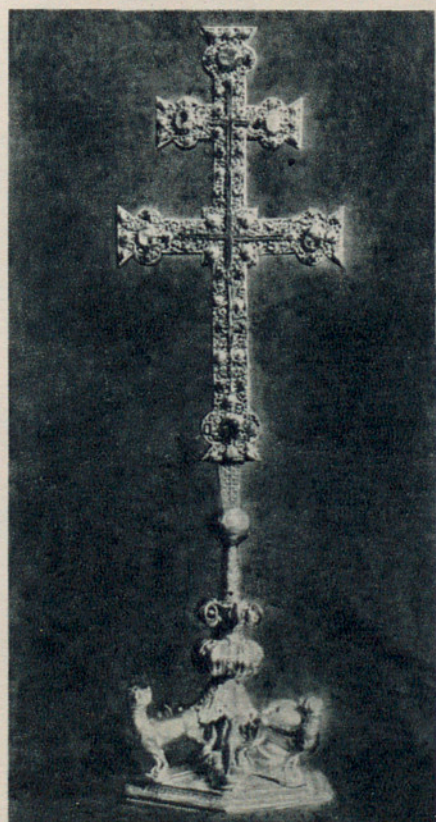
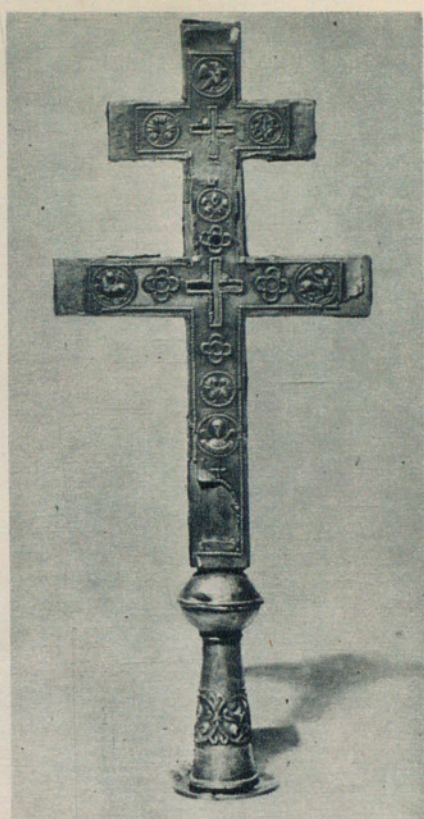
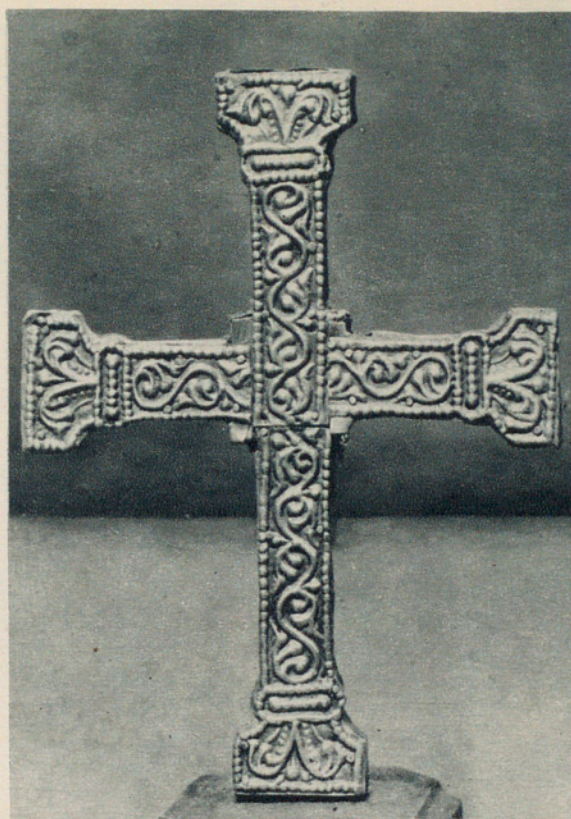
Es plenamente lógico que si tenemos en cuenta las circunstancias de la época románica, la inmensa mayoría de estas obras sean de carácter religioso, no sólo porque estas fueron realizadas en mayor número sino que, por su propio carácter, han sido objeto de una veneración especial que, en no pocos casos, ha sido circunstancia determinante de su conservación hasta nuestros días. La tipología de las conservadas no es muy variada y algunos de estos tipos

son característicos y propios de esta fase. Se emplean todos los procedimientos técnicos de épocas anteriores, pero el gusto se va depurando, de manera que cada vez se da mayor importancia a la habilidad técnica del orfebre y a su gusto artístico que al deslumbrador aspecto de la gruesa pedrería incrustada. En el repujado de la plata se alcanza una extraordinaria perfección, lográndose excelentes resultados, tanto en el bajo como en el altorrelieve. Evoluciona también la técnica de la filigrana y los esmaltes, dentro de su completa integración como elemento decorativo en las obras de orfebrería, adquirirán un desarrollo propio e independiente, y en la temática es cada vez más frecuente la representación de la figura humana, aislada o en grupo, que se ejecuta con una progresiva corrección en sus proporciones y en su realismo, de acuerdo con la tónica general que preside el arte de estos siglos.

En cuanto a las influencias podremos advertir una fuerte dependencia de lo bizantino y su reflejo a través de las grandes interpretaciones de la orfebrería germánica, pero a partir del siglo XII el gusto francés va ganando terreno, al igual que puede advertirse en otras artes, y su influencia se consolidará en el futuro. Los talleres mantienen todavía su dependencia eclesiástica de un modo primordial, pero se van secularizando y menudean cada vez más los nombres de los artífices a cuyas manos va pasando la creación artística desarrollada en los núcleos urbanos, lo cual permitirá la organización de las corporaciones gremiales y la reglamentación de su trabajo.

Con referencia a la tipología de las piezas podremos advertir que las hay propias de esta época, como los frontales de altar, entonces de empleo frecuente, que caerán en desuso durante largo tiempo para reaparecer en el período barroco. Surgen tipos que, como las cruces relicarios, tendrán amplio desarrollo posterior, mientras que otras piezas como las cruces en general evolucionan en su forma, marcándose una transición entre las que tienen sus brazos iguales, que fueron corrientes en los siglos IX y X, y las que presentan el brazo inferior más largo, que prevalecerán en los inmediatos siglos del gótico. Los cálices son de forma bastante uniforme, aunque su tamaño sea muy diverso, y una serie de objetos son menos frecuentes, como las tapas de evangelario, los báculos, las imágenes recubiertas de metales preciosos, etc. Mucho más reducido es el repertorio de lo que corresponde a la orfebrería de carácter civil, ya que se limita a algunos broches, anillos, alguna corona y poco más que, en definitiva, nos dan referencias sueltas que sólo nos permiten establecer un panorama muy limitado de lo que debía ser la gran orfebrería de esta época.

FRONTALES DE ALTAR. — Por sus dimensiones y riqueza entre las piezas realizadas en esta etapa románica hemos de citar en primer término a los frontales de altar, sólo conocidos entre nosotros a través de los documentos y por los frontales románicos pintados y con relieves de la zona catalana que son, en realidad, una imitación de los frontales de orfebrería realizada con materiales de bajo precio y escasa calidad. Sirve también para darnos una idea de cómo serían nuestros frontales de altar el que se conserva en el Museo de Cluny de París, que fue ofrecido por el emperador de Alemania Enrique II (973-1024) a la catedral de Basilea en los principios del siglo XI. Entre los españoles el más antiguo citado en las referencias documentales es el de la catedral de Gerona, que estaba ya en el altar cuando se efectuó la consagración de la catedral en 1038. Fue encargado a un anónimo artífice por las condesas Ermesindis y Guisla, abuela y madrastra respectivamente de la reina Estefanía de Navarra que luego citaremos en relación con el frontal de Nájera. Lo conocemos con cierto detalle a través



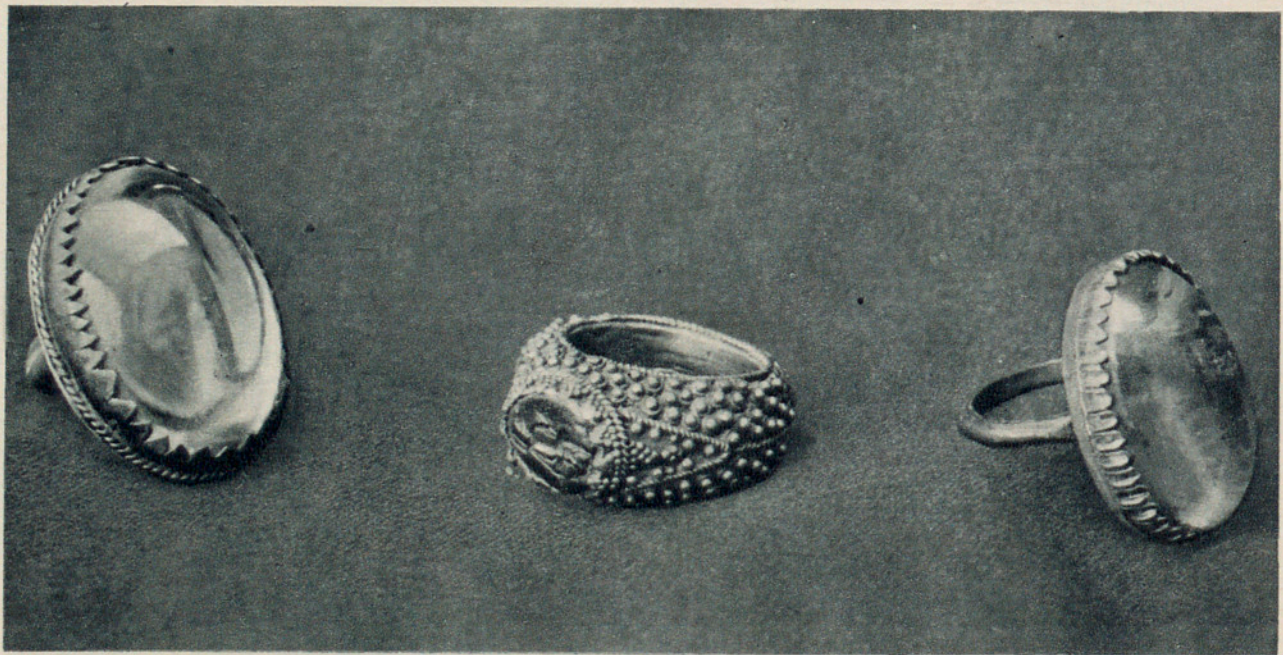
Figs. 120 y 121.—SANTIAGO DE COMPOSTELA. CATEDRAL: CRUZ DE ORDOÑO II Y LIGNUM CRUCIS DE CARBOEIRO.
 Fig. 122.—ASTORGA. CATEDRAL: RELICARIO DE LA VERA CRUZ. Fig. 123.—BARCELONA. MUSEO DIOCESANO: RELICARIO DE RIELLS DEL FAY.



Fig. 124.—LEÓN. SAN ISIDORO: CÁLIZ. Fig. 125.—ORENSE. MUSEO DIOCESANO: CÁLIZ DE CELANOVA. Fig. 126.—
CEBRERO: CÁLIZ Y PATENA.



Fig. 127.—SILOS. MONASTERIO DE SANTO DOMINGO: CÁLIZ.



Figs. 128 y 129.—RONCESVALLES: TAPAS DE EVANGELIARIO. Fig. 130.—ORENSE. MUSEO DIOCESANO: ANILLOS ABA-
CIALES.

de las descripciones que nos dan J. G. Roig y Jalpí y Jaime Villanueva, y desapareció cuando la ocupación napoleónica. Además del frontal, la mesa del altar mayor tenía unos revestimientos a base de láminas de plata en los costados y en la parte posterior, decorados con relieves y esmaltes. El sector delantero, o sea el frontal, estaba presidido por una mandorla con la Virgen y el Niño, y a los lados se disponían dieciséis escenas de la vida de Jesús ocupando sendos rectángulos. En el revestimiento de la cara opuesta al frontal, y de su mismo tamaño, figuraban Jesús y la Virgen con dieciséis profetas a los lados. La placa lateral del costado sur se decoraba con el Pantocrátor acompañado por el Tetramorfos y los doce apóstoles en sendas casillas, y en las del costado norte aparece la Coronación de la Virgen en el centro y otras cuatro escenas de su vida a los lados.

En San Isidoro de León hubo un frontal de oro y tres de plata donados por los constantes bienhechores de esta casa, los reyes Fernando I de León y su esposa Sancha, antes de 1063. Otro hubo en Santa María la Real de Nájera que fue mandado labrar por la reina Estefanía, viuda de García de Navarra y cuñada de esta reina Sancha, quizá antes de 1056. Era particularmente interesante este frontal porque en una inscripción que en él figuraba se decía que era obra de un venerable artífice alemán que pudo ser el introductor en España de nuevas modalidades técnicas y estilísticas que se concretarían en la orfebrería de esta época románica. Él o sus discípulos realizarían obras de este y otros tipos.

No podían faltar, naturalmente, referencias a obras de este género en el foco compostelano donde, en el brillante momento impulsado por el arzobispo Diego Gelmírez (1100-1140) se realizó por un anónimo maestro en el año 1105 el frontal de plata, tan elogiado por Aymerico Picaud, que estaba presidido por el Pantocrátor con los veinticuatro ancianos del Apocalipsis en torno al Tetramorfos. En los lados se situaban los Apóstoles, seis a cada lado dispuestos en dos zonas. Unos años después, en 1112, fue realizado el baldaquino, de oro y plata, y en los mismos tiempos de Gelmírez fue labrado el retablo de plata, en forma de frontis triangular, con las figuras de Cristo y los doce apóstoles, y se adquirieron en 1122 para la catedral varios objetos, entre ellos un Evangelionario con tapas de plata, dos cajas de plata, otra de oro, una cruz y un incensario de oro. Conocemos también algunos nombres de orfebres, como el maestro Randulfo a quien Gelmírez encargó de la fabricación de moneda; el maestro Jorge, Pedro Martínez, Pedro Peláez, Arias Pérez, Fernán Pérez y algunos más.

También de este siglo XI sería el frontal para el antiguo retablo mayor que, en estas fechas, era la pieza principal del tesoro de la catedral de Barcelona. Asimismo se cita en lugar destacado en los inventarios el frontal de altar de la catedral de Zamora que posiblemente sea el resultado de la penitencia impuesta por el Papa al Concejo zamorano con motivo del llamado "motín de la trucha" hacia 1158. La descripción de su aspecto se sitúa plenamente dentro de las líneas generales de la iconografía propia del románico. Era de madera recubierta con láminas de plata repujada, dorada y esmaltada en que se incrustaban abundantes piedras preciosas. La figura de Cristo en majestad lo presidía y estaba acompañado por veinticuatro querubines entre esmaltes policromos que lo rodeaban; en los ángulos las figuras de los Evangelistas y a los lados, en dos niveles, los apóstoles cobijados en arcuaciones sobre pilares retorcidos. Formando el contorno de todo el frontal llevaba una labor decorativa de follajes. Por estas fechas se sitúan también en el archivo de la catedral zamorana dos orfebres, uno llamado lofre, en 1176, y otro llamado Thomas, en 1220 y 1227. Asimismo hay referencias documentales en Salamanca, correspondientes a la segunda mitad del siglo XII, que se refieren

a una imagen de la Virgen, en oro y plata, y a un frontal o retablo para su altar, en la catedral, así como a la actividad de dos orfebres llamados Paian y Wilelmus.

Creemos que estas referencias bastan para darnos idea de la relativa abundancia de estas piezas del mobiliario litúrgico, ya que prácticamente las tenían todas las catedrales y grandes monasterios, pues en Cataluña, por ejemplo, además de las citadas hay datos de su existencia en las catedrales de Vich, Seo de Urgel y Elna y en los monasterios de San Martín de Canigó, San Miguel de Cuixá, San Cugat del Vallés y Ripoll. Concretamente en este último los inventarios de la primera mitad del siglo XI mencionan un frontal de oro, realizado por encargo del abad Oliba, y cinco frontales de plata.

ARCAS RELICARIOS. — Siguen en importancia a los frontales y en algunos aspectos se relacionan con ellos, las arcas relicarios entre las cuales la más antigua parece ser la de las reliquias de San Isidoro conservada en León y que seguramente fue donación de los citados reyes Fernando I y Sancha. Es de madera, de forma rectangular alargada con amplio zócalo de caída oblicua y tapa a cuatro vertientes. Está enchapada de plata en su mayor parte, con tres paños en sus lados mayores y uno en los cortos, con escenas del Génesis. En la tapa van personajes en actitud de conversar y símbolos de los Evangelistas, y en todo el conjunto se distribuye abundante decoración de temas vegetales, roleos y palmetas y trenzados de dobles cintas, dispuestos estos temas con ritmos movidos y gran sentido de la simetría, conforme a modelos de raigambre bizantina (fig. 118). Su estilo es vigoroso y expresivo en sus figuras, con muy escasos accesorios y pintoresquismos, y en su indumentaria se aprecian recuerdos de lo bizantino y de la miniatura mozárabe castellana. Todo ello lleva a pensar que el arte seguro y coherente de su autor permite relacionarle con la orfebrería renana del siglo XI.

Más conocida y de estilo algo más avanzado es el Arca Santa de la catedral de Oviedo, donada por Alfonso VI y su hermana Urraca hacia 1075 para contener las diversas reliquias que se guardaban en otra arca más antigua. Está hecha con tableros de roble muy oscuro, perfectamente ensamblados y sujetos con taruguitos de la misma madera, y toda ella recubierta con chapa de plata repujada, bastante gruesa por lo general. La tapa es plana, con decoración simplemente grabada con el Calvario, tan primoroso como una miniatura y de estilo muy bizantino. En el frente y en los costados la decoración es repujada y cincelada; su refinado estilo es ya completamente románico y sin recuerdos mozárabes. En el sector central va la acostumbrada composición en el centro con el Cristo en majestad dentro de mandorla sostenida por cuatro ángeles y a los costados los doce apóstoles bajo arcos dispuestos en dos zonas (fig. 116). En los costados del arca la composición se distribuye también en dos zonas; en el derecho casi se repite el esquema del frente, con la Ascensión y San Miguel arriba y ocho apóstoles abajo, y en el izquierdo se disponen varias escenas correspondientes al ciclo de la Natividad, bajo arcos y sin un preciso orden cronológico (fig. 117). Sus figuras doradas destacan sobre el fondo de plata.

Más avanzada en fecha que las obras citadas hasta ahora es el arca de las reliquias de San Eugenio en la catedral de Toledo. Debió de ser realizada en los primeros años de la segunda mitad del siglo XII por un orfebre español que conocía bien los códices miniados y las grandes creaciones de la orfebrería alemana y francesa de la época. Como es habitual, es de madera forrada de plata repujada, con base rectangular y tapa a dos vertientes. Lo más notable de ella son los cuatro relieves en plata repujada, dos de ellos que se sitúan en el frente posterior

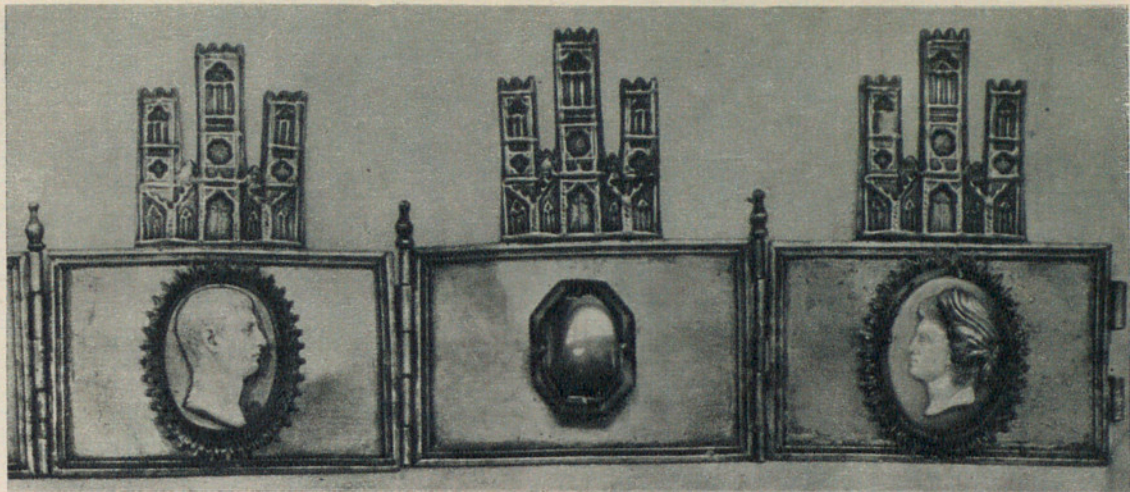


Fig. 131.—TOLEDO. CATEDRAL: CORONA REAL. Fig. 132.—ASTORGA. CATEDRAL: BROCCE.

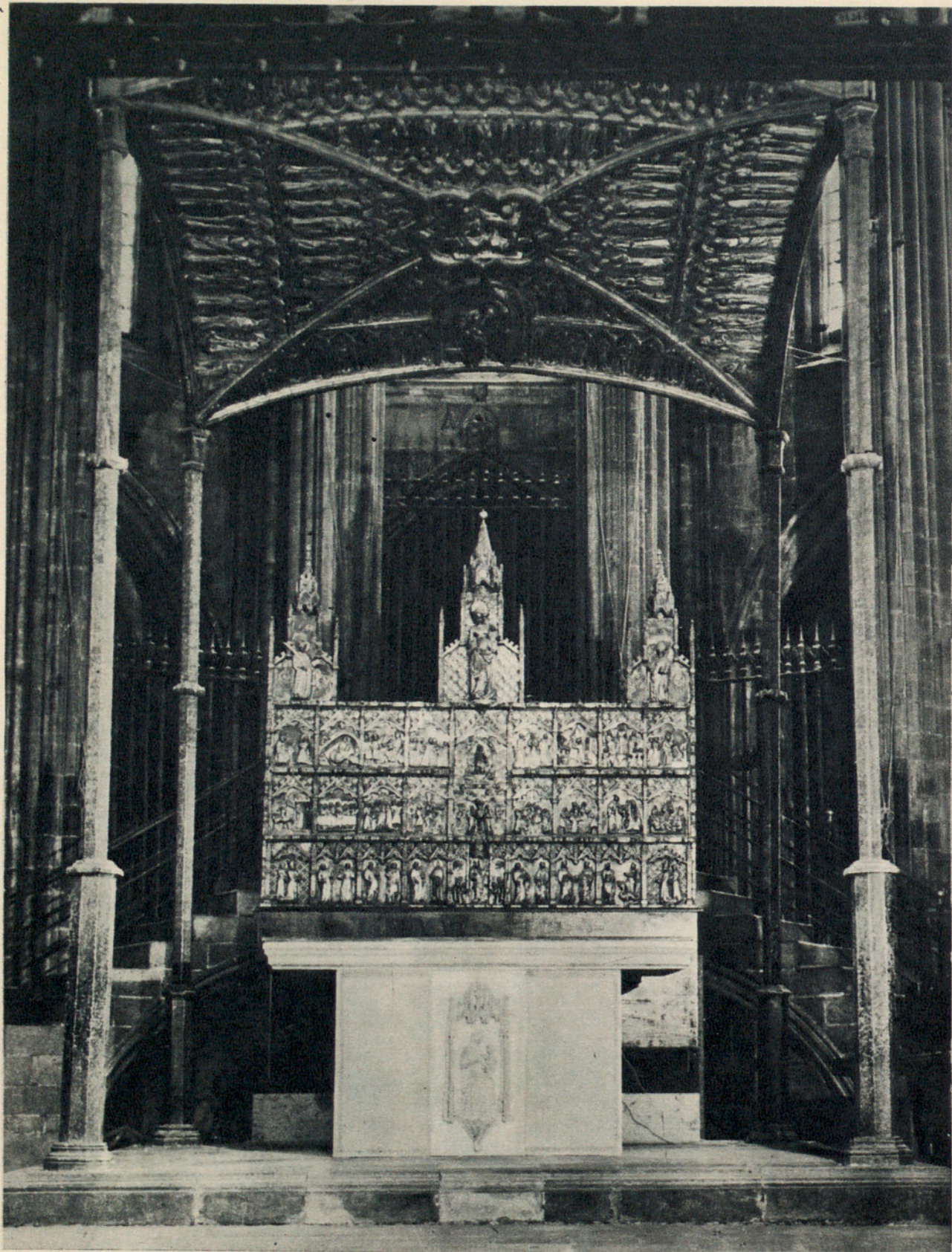


Fig. 133.—GERONA. CATEDRAL: RETABLO MAYOR Y BALDAQUINO.

y uno en cada una de las caras menores, en los que se representan escenas del martirio y el culto del santo. Están encuadrados por un marco también de plata, decorado con un simple tema en cuadrícula (fig. 119). En el sector delantero van cuatro apóstoles en acusado relieve según composición bastante frecuente, y en la tapa se sitúa una mandorla con San Eugenio, de ligero relieve, y otra composición con el Cordero místico, que parece posterior, además de la Asunción de la Virgen.

CRUCES. — En lo que hace referencia a las cruces no debemos olvidar que en la etapa asturiana se realizaron ya obras tan interesantes e ilustrativas como la cruz de los Ángeles (808) y la cruz de la Victoria (908), hoy en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo (V. ARS HISPANIAE, vol. II, figs. 417 y 421), de manera que parece lógico que en esa zona peninsular hubiese un intenso desarrollo de la orfebrería románica y particularmente en Galicia, en que el oro no era material de extrema rareza y en la que, desde el siglo IX, había una poderosa corriente de peregrinos hacia el sepulcro del apóstol Santiago en Compostela con su correspondiente iglesia que ya fue ampliada en el edificio que corresponde a la consagración del año 899 por Alfonso III. No debe extrañarnos, pues, que se inicie ya entonces un foco que había de ser fundamental, señalado por referencias documentales como la que nos dice que, en el año 911, el futuro rey Ordoño II de León donó a la catedral compostelana dos arquetas de oro, un cáliz con su patena y tres coronas del mismo metal, aguamaniles de plata sobredorada, una cruz con piedras preciosas y otros objetos. Poco después el obispo Sisnando ofrecía al monasterio de Sobrado una cruz de oro con piedras preciosas y varios dípticos de plata con las figuras sobredoradas. Se conservan todavía ejemplos de sus realizaciones en el siglo XI, como una cruz que se halla en la capilla de las Reliquias de la catedral compostelana, obra muy ruda de oro llamada impropia de Ordoño II (fig. 120), y otra coetánea en la parroquia de San Salvador de Serramo, que es procesional y potenziada, toda de plata, con persistencia de la antigua técnica de piedras incrustadas en cabujones y además excelente labor de repujado en el nudo y en la figura del Cristo. Ya de la primera mitad del siglo XII será el lignum crucis del monasterio de Carboeiro (Pontevedra), hoy en la catedral de Santiago, de doble brazo y recubierto con una finísima chapa de oro repujado (fig. 121).

Pieza muy interesante es el relicario de la Vera Cruz, de la catedral de Astorga, constituido por una cruz dorada de doble travesaño sobre un soporte de plata dorada constituido por tres perros alternando con roleos sobre una base exagonal con follajes repujados. En los extremos del travesaño menor van las figuras de San Juan y la Virgen, y en los extremos de los brazos los símbolos de los Evangelistas en el interior de sendos medallones tetralobulados. La decoración es variada con empleo de la filigrana, temas incisos en el reverso y cabujones que incluyen piedras finas de diversos colores (fig. 122). Su fecha corresponde ya quizá a principios del siglo XIII y presenta relaciones con algunas obras francesas consideradas como del siglo XII. De una época semejante aunque mucho más sencillo, es otro relicario de la Vera Cruz, también de doble travesaño de madera revestida por planchas de plata repujada por estampación, según compartimientos rectangulares con un animal o un motivo geométrico en su interior (fig. 123). Se conserva en el Museo Diocesano de Barcelona y procede de Riells del Fay, lugar de procedencia también de una cruz coetánea con alma de madera recubierta por láminas de plata repujada y en parte dorada, en la cual se va concretando la iconografía, habitual en estas piezas, que veremos ampliamente desarrollada en la época gótica.

CÁLICES Y OTRAS PIEZAS. — Capítulo aparte merecen los cálices de los que tenemos noticias de haberlos en Ripoll en el siglo X, de oro y de plata. Entre los conservados sobresalen por su calidad el de San Isidoro de León, excepcional por su belleza y la calidad de sus labores, y el ministerial de Santo Domingo de Silos, de mayor tamaño. El de León fue donado por Urraca, la hija de Fernando I, y tiene copa semiesférica de ónice forrada de oro, con guarnición superior labrada de filigrana, que por un amplio nudo, también de filigrana, se une a la base decorada con menuda arquería (fig. 124). El de Silos es enteramente de plata con vestigios de dorado y su ornato se resuelve con grandes arcos de herradura y temas vegetales estilizados en labor de filigrana sobrepuesta. La patena es todavía la original; está lobulada y adornada con cabujones y camafeos romanos y su filigrana, análoga a la del cáliz, es más fina (fig. 127).

Más sencillos son los cálices que se integran en un interesante grupo que se sitúa en Galicia y son llamados comúnmente de San Rosendo. Deben de ser producto de una manufactura local, de Padrón o Compostela seguramente, en el siglo XI con derivaciones en la centuria siguiente, y son de plata dorada. Entre ellos debemos citar el del Museo Diocesano de Orense, procedente del monasterio de Celanova, que lleva en el nudo animales fantásticos en relieve entre follajes (fig. 125); el de Cebrero (Lugo), con motivo vegetal bajo un arco de medio punto, que se repite cuatro veces en el nudo, y patena con seis lóbulos y en el centro la mano divina bendiciendo (fig. 126), y el de la catedral de Santiago de Compostela, procedente del monasterio de Caaveiro, que presenta adornos nielados en el nudo y figuras grabadas en su base y en la patena.

Se inicia en esta etapa románica una brillante tradición, que tendrá amplio desarrollo posterior, relativa a la construcción de imágenes de bulto utilizando ricos materiales, generalmente láminas de oro o plata, que recubren un núcleo de madera y se enriquecen con esmaltes y cabujones de piedras preciosas o semipreciosas, al estilo de la famosa imagen áurea de Santa Fe de Conques. De una imagen de oro y plata tenemos noticias, de la segunda mitad del siglo XII, en la catedral de Salamanca que seguramente estaría realizada en esta técnica, utilizada en la pequeña imagen de madera de la catedral de Gerona que conserva todavía las huellas de los clavos que habían de sujetar las planchas que la recubrirían, a la manera como está recubierta con chapa de plata repujada la virgen del Tesoro de la catedral de Toledo, que puede situarse en el siglo XII avanzado. Un claro reflejo de otro tipo de preciosas imágenes que suplirían a las costosas estatuas de oro recubiertas de pedrería a la manera bizantina, lo tenemos en la Virgen de la Vega, hoy en la catedral vieja de Salamanca, de cobre dorado y bronce con cabujones y esmaltes (fig. 327).

Finalmente podemos incluir en este apartado de piezas de carácter religioso algunos dísticos y cubiertas de libro, como el dístico relicario de la catedral de Oviedo que, según la inscripción que rodea el marco, fue del obispo Gonzalo Menéndez quien rigió la sede ovetense entre 1162 y 1174. En el exterior se representan el Pantocrátor en doble mandorla, con los símbolos de los Evangelistas en una hoja, y en la otra el grupo del Calvario con ángeles turiferarios. En el interior, en mayor relieve, se repiten los mismos temas, con las figuras de marfil, entre abundantes temas vegetales decorativos en labor de filigrana y cabujones de vídrios policromos (V. *ARS HISPANIAE*, vol. VI, fig. 286). Entre las cubiertas de libros sobresalen las del Evangelionario de la reina Felicia de Aragón († 1086), esposa de Sancho Ramírez, que estuvo en la catedral de Jaca y hoy se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. Son de madera

recubierta con chapa de plata dorada que se decora con labor de roleos en filigrana en torno de cabujones y dispuesta alrededor de un rectángulo central en que se sitúan las figuras en marfil de un Calvario. Con riqueza de soluciones y con una ágil composición, estas cubiertas son una excelente muestra de las posibilidades que ofrecía este tipo de decoración, que sería bastante frecuente. Otras tapas de evangelionario, del siglo XII, se hallan en Roncesvalles con los acostumbrados temas del Pantacrator y el Calvario (figs. 128 y 129). Finalmente debemos mencionar en este sector los báculos de plata, como el que fue hallado en el sepulcro del obispo de Barcelona Arnau de Gurb († 1284) que, aunque tardío, es románico todavía y va decorado con una cabeza de animal.

ORFEBRERÍA CIVIL. — Más reducido es el apartado correspondiente a la orfebrería civil aunque no faltan las referencias literarias a los objetos fabricados con metales preciosos para usos domésticos. Entre ellas es particularmente conocida la referencia a las piezas de vajilla de mesa, en oro y plata, que se contiene en la crónica del Cid al hablar de un banquete celebrado en Requena (Valencia), antecedente de las que tan amplia referencia tendrán en los siguientes siglos medievales. Esta referencia nos sugiere la posibilidad de que en alguna ocasión alguna copa de uso doméstico pudiera convertirse en cáliz de carácter religioso, como ocurre con la pequeña copa de San Giraldo, de la catedral de Braga (Portugal), que ostenta una inscripción aclaratoria de que perteneció al conde Menendo González y a su esposa Toda, ayos del rey de León Alfonso V.

Algunas son las piezas que podemos considerar de carácter civil aunque muchas de ellas fuesen usadas por personajes eclesiásticos, como ocurre con los anillos. Por su testamento sabemos que el obispo de Vich San Bernardo Calvó († 1243) tenía ocho anillos de oro y uno de plata, adornados con piedras preciosas, y sabemos asimismo que el conde Ermengol de Urgel legó un anillo al obispo de Urgel Eribaldo de Cardona. Es frecuente que en ellos vayan incrustados entalles y camafeos clásicos. Abaciales son los tres, del siglo XI, que procedentes de Celanova se conservan en el Museo Diocesano de Orense; dos son de plata y el tercero de oro, con decoración resuelta mediante labor de granulado y filigrana que engloba un entalle romano (fig. 130). Anillos episcopales son el del obispo Ordoño († 1085) en oro, obra del siglo XI con adorno de fieras estilizadas perforado a cada lado del engaste, y el de Mondoñedo, de oro y cuarzo, que fue del obispo Gonzalo (siglo XII). Del sepulcro de Pedro I de Aragón († 1104) en el monasterio de San Juan de la Peña, se sacó en el siglo XIX el anillo de este monarca que pasó a la Armería Real de Madrid. Es de oro con un camafeo engastado que podría ser de los últimos tiempos del arte griego y presenta un amorcillo de pie.

Muy interesantes son dos piezas que plantean fuertes problemas. Una de ellas es la corona real que se descubrió ciñendo la cabeza de Sancho IV el Bravo, rey de Castilla († 1285), en su sepulcro de la catedral de Toledo. Está compuesta por ocho chapas rectangulares de plata dorada unidas por charnelas, con una especie de castillo heráldico sobrepuesto en cada una como remate. Su reverso es liso y en el anverso se decoran, alternando, con cuatro grandes zafiros semejantes engarzados y con otros tantos camafeos de superior arte grecorromano, que deben situarse entre los mejores que se pueden ver reutilizados en no pocas piezas de nuestra orfebrería medieval (fig. 131). Es posible que en esta corona los castillos heráldicos sean obra del siglo XIII, pero lo restante parece labor más antigua, puesto que en la segunda mitad del siglo XIII eran ya corrientes las coronas reales rematadas en flores de lis o triples

hojas, seguramente por influencia francesa. Solamente si pensamos en el carácter simbólico de la corona y en la posible transmisión de este ejemplar de unos reyes castellanos a otros, cabría explicarse satisfactoriamente su relación con este rey de Castilla.

La otra pieza a que aludimos es un precioso broche del siglo XI, de oro y esmalte alveolados, que se conserva en la catedral de Astorga. Es cuadrado, con decoración de filigrana que rodea un sector central semicircular en el que estaría el Cristo Majestad; en el centro de cada lado van sendas placas circulares esmaltadas, que parecen obra bizantina o de un taller muy influido por la esmaltería de Bizancio, con los símbolos de los Evangelistas (fig. 132). El reverso es liso. Se han señalado las estrechas relaciones de esta pieza con otras de la orfebrería milanesa del siglo XI que justificarían su posible origen en talleres de esa ciudad, aunque también ha sido considerado su origen en talleres de la Italia meridional.

ORFEBRERÍA GÓTICA

CONSIDERACIONES GENERALES

La orfebrería que se desarrolla en las tierras hispánicas durante los siglos XIII, XIV y XV presenta algunas características comunes que conviene subrayar. La más destacada y constante quizá sea la fuerte presión que lo arquitectónico ejerce en la creación de formas en las más diversas piezas de orfebrería, con sus arcos ojivales, claraboyas, doseletes, pináculos y arbotantes. Debemos señalar asimismo el desarrollo de los retablos de plata; la gran cantidad de cruces procesionales, en las que se pierden las formas románicas para adquirir un esquema casi uniforme con los brazos terminados en flores de lis; la diferenciación que alcanzan las cruces relicario y la variedad de formas que pronto alcanzan las custodias u ostensorios, piezas de nuevo tipo que son resultado del incremento que se advierte en la devoción eucarística y del establecimiento de la festividad del Corpus; las novedades que surgen en cuanto a la disposición de los relicarios, que adoptan muy variadas formas entre las que nos interesan particularmente las urnas o arcas, de regulares dimensiones en algunos casos, y los bustos; la perduración que en lo fundamental presentan otras piezas, como báculos o cálices y bastantes otras. Aumentan también las referencias y los ejemplares conservados de las imágenes de bulto en madera recubierta por láminas de oro o plata, con ampliación de los tipos iconográficos, pues ya no se limitan tan sólo a las Vírgenes con el Niño, habituales en el románico, sino que se extienden a los más diversos santos, siendo particularmente interesante el grupo compostelano. Análogo aumento podremos advertir en todo cuanto hace referencia a la orfebrería civil con la más amplia gama de piezas correspondientes a vajillas, guarniciones de espadas, sellos y joyas aplicables al tocado y a la indumentaria.

La plata es el metal más corriente usado, dorada en muchos casos, y el oro con carácter exclusivo es de empleo excepcional. Con respecto a las técnicas hemos de señalar la perduración de las de repujado y cincelado; la gran disminución que se advierte en la utilización de la filigrana y la difusión del empleo de pequeñas figuras de bulto redondo, de canon cada vez

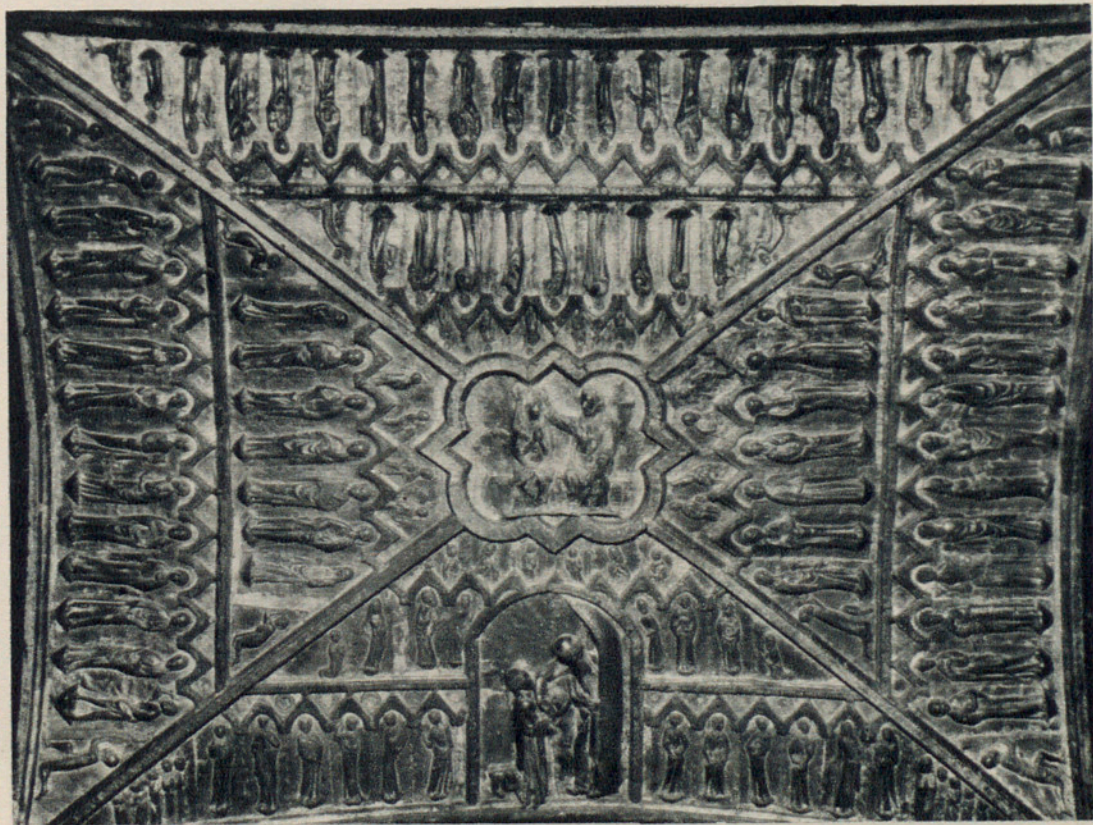


Fig. 134.—HUESCA. CATEDRAL: COMPARTIMIENTO DE UN RETABLO DE SALAS. Figs. 135 y 136.—GERONA. CATEDRAL: PORMENOR DEL BALDAQUINO Y CONJUNTO DEL MISMO.



Fig. 137.—GERONA. CATEDRAL: PORMENOR DEL RETABLO MAYOR.

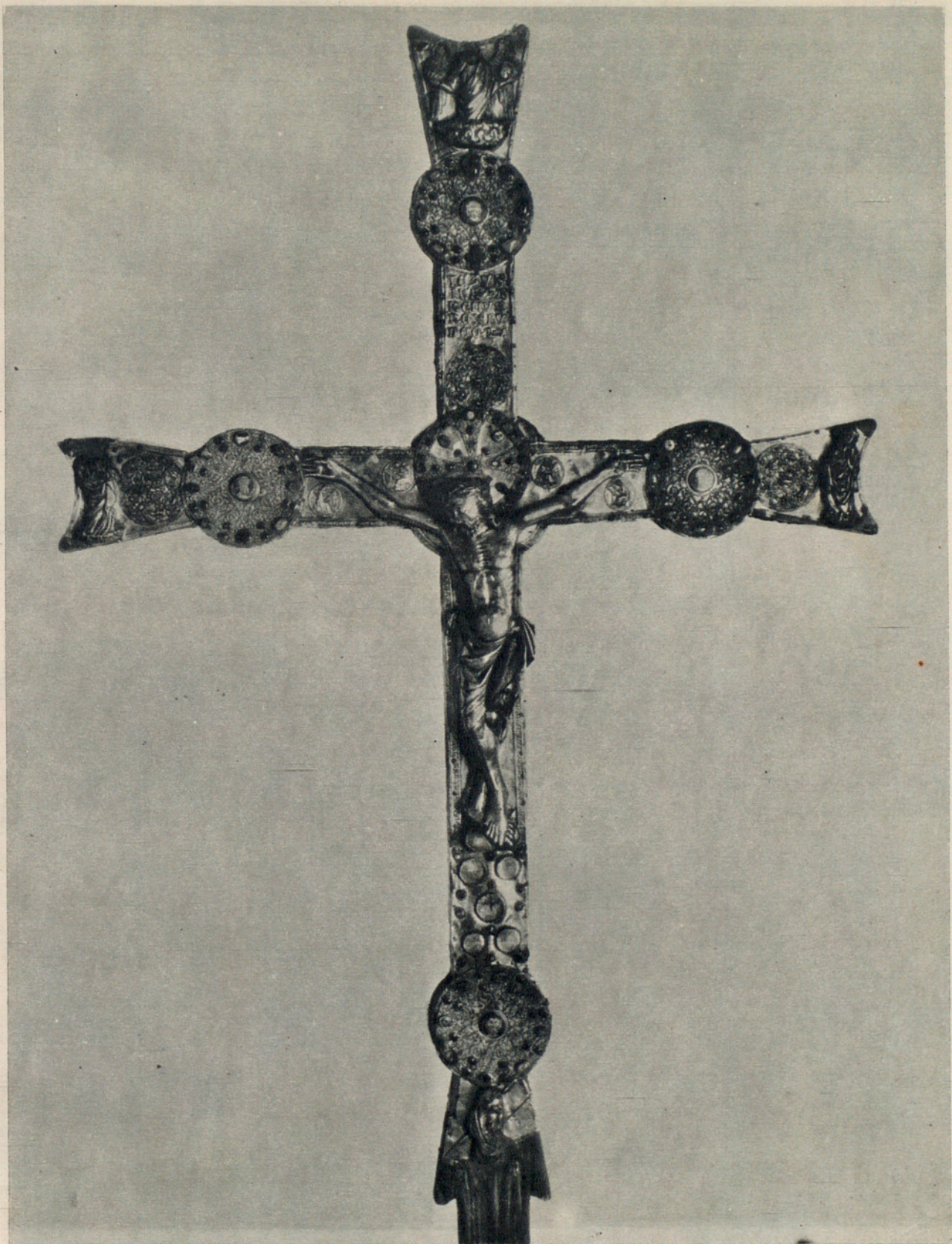


Fig. 138.—VILLABERTRÁN: CRUZ.

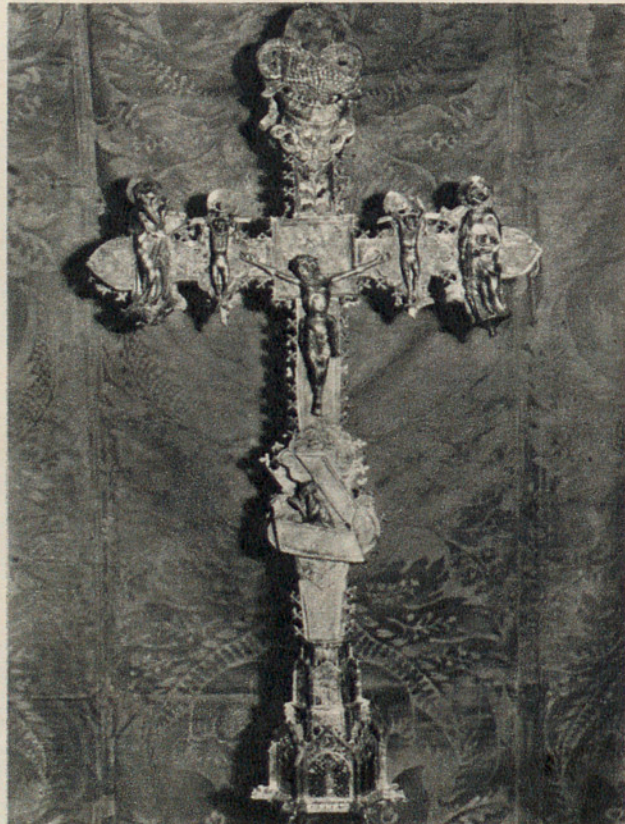
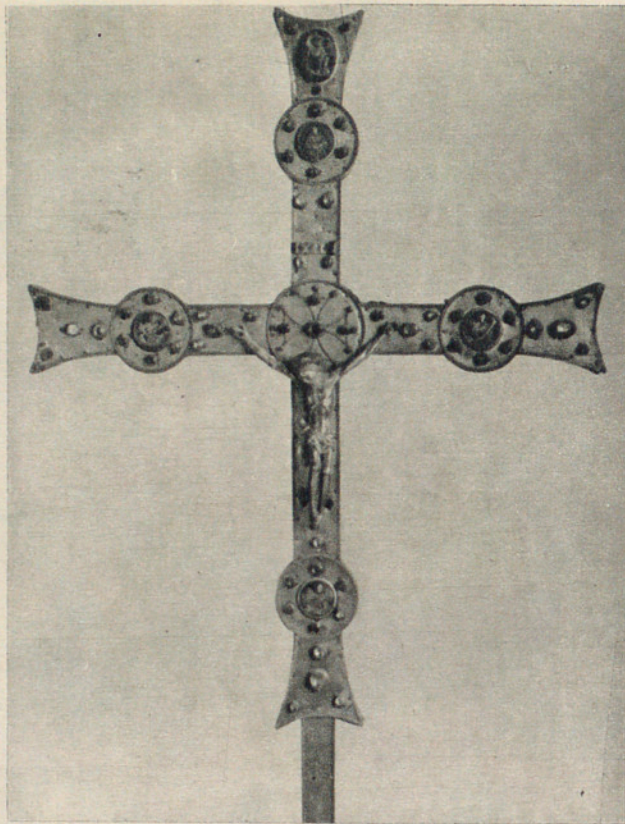
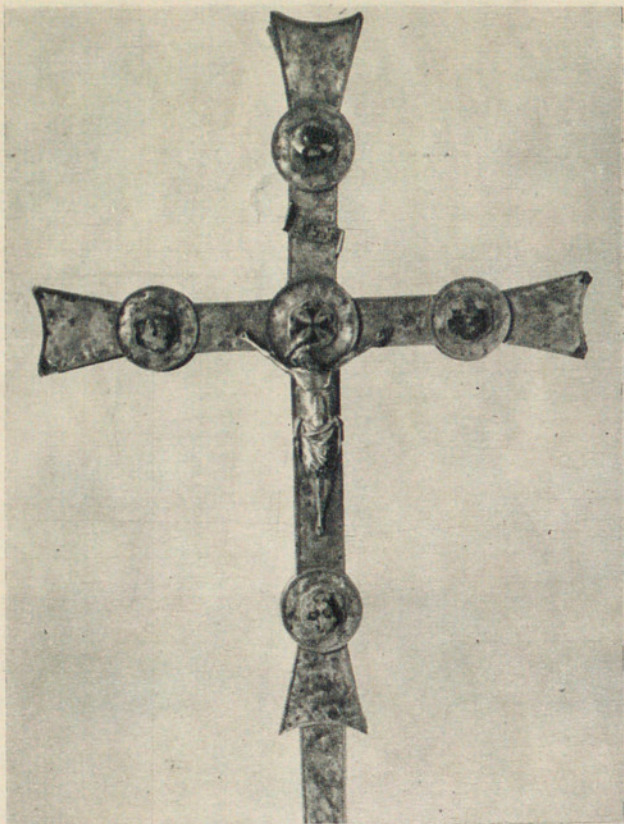


Fig. 139.—VICH. MUSEO EPISCOPAL: CRUZ. Fig. 140.—GERONA. CATEDRAL: CRUZ. Fig. 141.—BARCELONA. CATEDRAL: CRUZ DE SANTA EULALIA. Fig. 142.—VICH. CATEDRAL: CRUZ PROCESIONAL MAYOR.

más realista, incorporados a custodias y arcas relicario particularmente. Es muy amplia la utilización de los esmaltes traslúcidos, que se incorporan como importante elemento ornamental a las más diversas piezas y en particular en las cruces, arcas y pies de cálices, copones o relicarios. Asimismo es interesante señalar el uso de los temas heráldicos, útiles por la posibilidad de precisar procedencias y cronologías, incluidos en el repertorio general de elementos ornamentales. Particular importancia adquiere el hecho de que se generaliza en estos siglos el empleo de los punzones para marcar las piezas, como el de la ciudad en que ha sido realizada la pieza y el del orfebre que es su autor, con lo cual se pueden obtener datos fundamentales para determinar los focos importantes por su producción y se aumentan grandemente las noticias sobre los orfebres, citados también con mayor frecuencia en la documentación.

No pocos de estos orfebres son de procedencia extranjera, franceses, italianos o alemanes en particular, así como habrá ocasión de señalar la actividad de bastantes judíos, mientras que no podemos citar artífices musulmanes que, en cambio, son tan abundantes en otras técnicas en nuestras artes decorativas.

Esta abundancia de información nos permite señalar, en el ámbito peninsular y durante estos siglos medievales, un predominio de los focos radicados en la Corona de Aragón, con una abundancia de artífices, conocidos por sus obras y por los documentos a ellas relativos, que es considerablemente mayor que lo que puede aducirse a este respecto en otros sectores peninsulares. Barcelona, Valencia y Gerona en particular, muestran una continuidad y un nivel artístico que permite situarlas en primer término durante este período. Sin embargo, la excelencia de lo poco que es conocido entre lo que fue realizado en otros focos, como Toledo o Sevilla, permite suponer que posiblemente la razón de esta situación secundaria radique de una manera fundamental en la falta de información suficiente que acerca de ellos padecemos.

EL SIGLO XIV EN LA CORONA DE ARAGÓN

Las noticias acerca de la orfebrería en esta zona durante el siglo XIII son muy escasas y no corresponden a obras importantes que se conserven, salvo la que hace referencia al legado que en 1292 se hizo para el baldaquino de la catedral de Gerona que, posiblemente, se estaba ya realizando entonces. Hay que esperar a los años del siglo XIV para que tengamos amplias referencias documentales sobre actividades de este tipo que, afortunadamente, podemos poner en relación con piezas que pueden ser estudiadas todavía.

En el reparto de casas y tierras de Valencia realizado por el rey Jaime I de Aragón se citan varios plateros, como Guillem Arnal y Guillem Gasch, y un García Arnal se encargó de acuñar moneda en Valencia en 1248 por su cargo de platero del rey. Ya a fines de esta centuria, el 8 de mayo de 1298, fue concedida a los orfebres de Valencia la creación de una Cofradía bajo el patronato de San Eloy, con lo cual se iniciaba la vida gremial de los orfebres valencianos con progresivo desarrollo, en especial cuando en 1392 se hizo obligatoria la inscripción en la cofradía para cuantos practicaban el oficio de platero.

Carecemos de noticias seguras acerca de la constitución del gremio de orfebres o plateros de Barcelona, pero sabemos que, ya en 1301, había tres plateros formando parte del Consejo de Ciento de esta ciudad, lo cual es indicio indudable de que a lo largo del siglo XIII las actividades profesionales correspondientes al arte de la orfebrería habían alcanzado un amplio

desarrollo y sus representantes adquirido el necesario prestigio para poder formar parte de la citada corporación. El documento más antiguo que a ellos hace referencia es un privilegio del año 1381 en que el infante Juan concedía facultades a los miembros de ese Gremio para elegir cada año, en el día de San Eloy a dos cofrades que debían cuidar, hasta la nueva elección, del régimen político y económico del Gremio que, por lo tanto, ya existía entonces. En 1394 fueron modificados sus estatutos que, según Campmany, volvieron a ser modificados en 1495. Muy importante fue el hecho de que, desde 1489, quedaron regularizados los ejercicios prácticos y teóricos que permitían el paso a la categoría de Maestro, las "passanties" de los plateros barceloneses. Observada puntualmente esta norma desde 1500 hasta 1852 ha permitido reunir en los siete tomos de los "Libres de Passanties" (Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona) un inapreciable caudal de información sobre unos mil setecientos artistas barceloneses y de las zonas próximas, ya que acudían a realizar estos ejercicios y adquirir dicha categoría muchos plateros de otras poblaciones de Cataluña, aunque éstos sólo podían ejercer su profesión en la respectiva localidad.

En las obras del siglo XIV se hallan con frecuencia los punzones de Barcelona, de Vich, de Gerona y Perpiñán, de Valencia y Mallorca. En las piezas del siglo XV podremos advertir, además de los citados, los de Tarragona, Tortosa y Montblanch; de Lérida, Cervera, Cardona, Castellón de Ampurias, San Mateo y Morella entre otros. De entre todos ellos Valencia, Barcelona y Gerona son los centros de mayor actividad y a los que corresponden las piezas de mayor interés entre las conservadas.

La orfebrería de este siglo XIV en la Corona de Aragón, lo mismo que veremos luego en el siglo XV, sigue las pautas habituales en el occidente europeo y su actividad fundamental se orientó hacia la realización de piezas de carácter religioso. Retablos, cruces, relicarios, copones, custodias, portapaces, candelabros, navetas, incensarios, bordones, báculos, mazas, vinajeras y otros objetos de utilización eclesiástica, constituían la principal ocupación de los talleres, sin que faltasen piezas de carácter civil cuya escasez aumenta naturalmente el interés de lo conservado.

CATALUÑA. RETABLOS.—Entre las obras realizadas en Cataluña durante los siglos XIII, XIV y XV debemos estudiar en primer término los retablos, por ser las piezas capitales en que tenían ancho campo de aplicación todas las técnicas propias de este arte. Los había portátiles, que llevaban consigo los reyes y altos personajes en sus continuos viajes, como el de plata dorada realizado en el taller de Pedro Bernés para el rey Pedro el Ceremonioso, pero los verdaderamente importantes fueron los que se hicieron para distintas catedrales. El de la catedral de Elna, realizado en este siglo XIV, fue destruido en 1724, y el de la catedral de Palma de Mallorca se hizo en 1399 y desapareció en los años de la Guerra de la Independencia.

Afortunadamente se conservan dos de estos retablos realizados en tierras de Cataluña, de estructura y aspiraciones muy distintas: el del santuario de Salas, cerca de Huesca, y el de la catedral de Gerona. El de Salas es obra que mandó hacer el rey de Aragón Pedro el Ceremonioso en 1364 para compensar unas incautaciones de objetos de plata que anteriormente hiciera. En 1367 estaba ya concluido por el orfebre barcelonés Bartolomé Tutxó y de él se conservan solamente siete de sus compartimientos, de plata repujada y restos de policromía, con los gozos de la Virgen, que se hallan en el Museo de la catedral de Huesca (fig. 134), pero es posible que una imagen de la Virgen, de pie y con el Niño en brazos,

que también se conserva y está forrada con lámina de plata repujada, ocupase el centro de este retablo, sencillo pero de gran interés como ejemplo de una tipología que en su época sería bastante frecuente.

Mucho más importante es el de la catedral de Gerona que forma un magnífico conjunto con el baldaquino, también de plata, que lo cobija y se hizo unos años antes (fig. 133). A fines del siglo XIII se registran ya legados para la ejecución del baldaquino que recibió un fuerte impulso en los primeros años del siglo XIV, de manera que estaba ya acabado en 1326. Está compuesto por cuatro columnillas de hierro, recubiertas en su mayor parte por láminas de plata estampada, que sostienen la cubierta rectangular, abombada en arcos rebajados a manera de bóveda de arista, que presenta en el intradós una composición de frisos concéntricos, ocupados por una multitud de figuras de santos de cuerpo entero en torno a un compartimiento central en que se situó la Coronación de la Virgen (fig. 136). En el centro del friso exterior se reservó también un espacio para la escena en que San Pedro recibe en la gloria al arcediano de Besalú, Arnaldo de Soler, que costeó la mayor parte de la obra (fig. 135).

El retablo fue iniciado en 1320 por el maestro Bartomeu, orfebre de Gerona; más tarde, hacia 1355, fue continuado por Pedro Bernés, orfebre de Valencia, que nos dejó en él su firma tras realizar la parte de mayor interés y con la intervención todavía de otro orfebre, el gerundense Ramón Andreu, que en 1357 le añadió algunos detalles. Está constituido por un rectángulo rematado por tres pináculos, ocupado el central por la Virgen con el Niño y los laterales por los santos Félix y Narciso. En el sector rectangular se diferencian una calle central y dos cuerpos laterales constituidos cada uno de ellos por ocho compartimientos distribuidos en dos zonas, de composición semejante, con las dieciséis escenas de la vida de Jesús, desde la Anunciación a la Resurrección, cobijadas bajo arcuaciones góticas. Una predela de altura uniforme ocupa la parte inferior a todo lo ancho; en el centro está la Virgen con el Niño, sedente y rodeada de ángeles, con la firma al pie: PERE BERNES ME FEU (fig. 137); en los extremos las figuras orantes de los obispos de Gerona Gilaberto de Cruilles (1334-1335) y Berenguer de Cruilles (1348-1362), acompañados de un ángel, y en los sectores intermedios van seis figuras de santos a un lado y de santas al otro, en grupos de dos bajo arcuaciones.

No es cosa fácil determinar lo que corresponde en este retablo, perfectamente conservado en lo esencial aunque haya sufrido algunas modificaciones, a cada uno de los que intervinieron en su realización, pero creemos que al maestro Bartomeu deben de corresponderle los relieves de toda la zona superior, con las escenas de la Anunciación, Nacimiento, Epifanía, Presentación, Bautismo, Tentación, Transfiguración y Resurrección de Lázaro, así como las figuras de San Félix y San Narciso de los remates laterales. Sus figuras son de canon rechoncho y las vestiduras que llevan se resuelven mediante plegados elementales, muy distintas de las soluciones adoptadas en los ocho relieves restantes en los cuales se desarrollan episodios que van desde la Entrada en Jerusalén hasta la Resurrección, todos ellos marcados con el característico punzón trilobulado de Gerona y resueltos con mayor agilidad y variedad en los pliegues de las vestiduras, con mayor habilidad en la composición y con figuras de canon más esbelto cuyas anatomías son más movidas y están correctamente observadas. Este otro maestro podría ser muy bien Pedro Bernés, al que también corresponderían toda la predela y el pináculo central con la Virgen, es decir que sería el autor de la mayor parte del retablo, quedando reservada para Ramón Andreu la intervención en elementos accesorios.

CRUCES PROCESIONALES. — Más abundantes lógicamente son las noticias referentes a cruces procesionales y suficientes los ejemplares que se conservan para establecer una tipología bastante completa y una aceptable evolución en sus formas y elementos. Las había que se colocaban sobre el altar provistas de una base adecuada; otras eran procesionales y algunas se utilizaban como relicarios de fragmentos de "lignum crucis". En su mayor parte tenían un núcleo de madera recubierto con una chapa de plata, dorada en muchos casos, aunque las había también de oro, de oro y plata, de latón e incluso de cobre. En esta etapa gótica lo corriente es que ostenten la figura del Crucificado en el anverso, con el cuerpo más o menos saliente y contorsionado, contrastando con la serenidad y rigidez de los románicos; un solo clavo para sujetar los dos pies y paño de pureza que llega normalmente hasta las rodillas. En el reverso este lugar central suele estar ocupado por la Virgen o algún santo. Las formas románicas se van perdiendo para consolidarse en el siglo XIV una tipología que subsistirá hasta el siglo XVII. En ella los brazos horizontales y el vertical superior son prácticamente iguales y el vertical inferior más largo, y todos terminados en una especie de flor de lis, tema que adquiere progresiva finura. Asimismo será corriente desde la segunda mitad del siglo XIV que el contorno de toda la pieza aparezca decorado con unos pequeños temas vegetales a manera de flores o cardinas. Tanto en el anverso como en el reverso, son muy abundantes en las cruces góticas los esmaltes, dispuestos en medallones lobulados o en placas, con temática muy diversa en que son frecuentes los cuatro Evangelistas. A lo largo del período gótico habrá que destacar también los trabajos de cincelado y las aplicaciones de plata repujada y recortada.

Entre las cruces correspondientes a este siglo XIV en Cataluña debemos destacar ante todo el grupo constituido por la de Vilabertrán (Gerona), una del Museo de Vich y otra de la catedral de Gerona, importantes las tres, en las que persisten algunas formas propias del románico. La de Vilabertrán presenta en su decoración temas estampados que permiten relacionarla con el baldaquino de la catedral gerundense y en ella se reúnen las técnicas de repujado, estampado y cincelado, labores de filigrana, esmaltes y cabujones de pedrería, además de la inserción de varios camafeos de época clásica procedentes seguramente de las ruinas de Ampurias (figura 138). Es obra de taller gerundense y su fecha no será posterior a los mediados del siglo. Parecida es la cruz del Museo de Vich que lleva el punzón de Gerona en varios lugares; es de madera recubierta por planchas de plata dorada, con medallones en su anverso y reverso que llevan esmaltes, interesantes por su dibujo y por los espléndidos colores usados en ellos (figura 139). También lleva el punzón gerundense, y como la anterior es de pleno siglo XIV, la cruz de la catedral de Gerona llamada de las "Confraries" (fig. 140). Con ellas desaparecen las formas del románico para dominar en el futuro la disposición flordelisada que se irá perfeccionando en proporciones y calidad de detalle.

En este siglo XIV comienza a establecerse de una manera clara la distinción entre las cruces procesionales y las que servían para relicario de un "lignum crucis". Las procesionales llevaban un ástil y la figura del crucifijo y los relicarios eran pediculados como las cruces de altar, siendo cada vez más raras las que se fijaban en lo alto de los retablos a causa del gran desarrollo adquirido por éstos, tanto si eran pictóricos como escultóricos.

No faltan las referencias documentales y entre las piezas documentadas y aún conservadas de esta centuria hemos de señalar la cruz procesional llamada de Santa Eulalia en la catedral de Barcelona, labrada por el platero barcelonés Francisco Vilardell hacia 1383. Es de plata, tiene los extremos de los brazos terminados en flores de lis, según la forma típica de las cruces

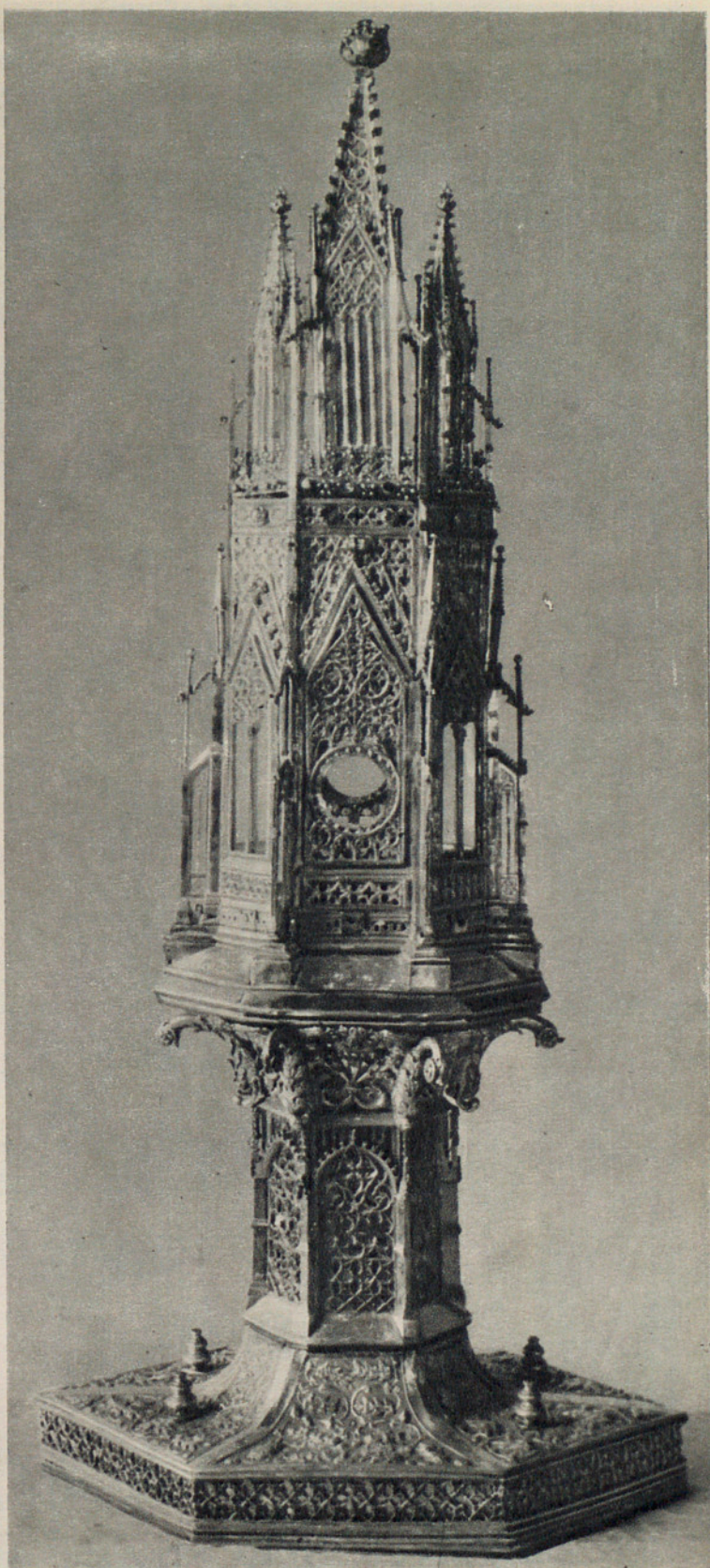
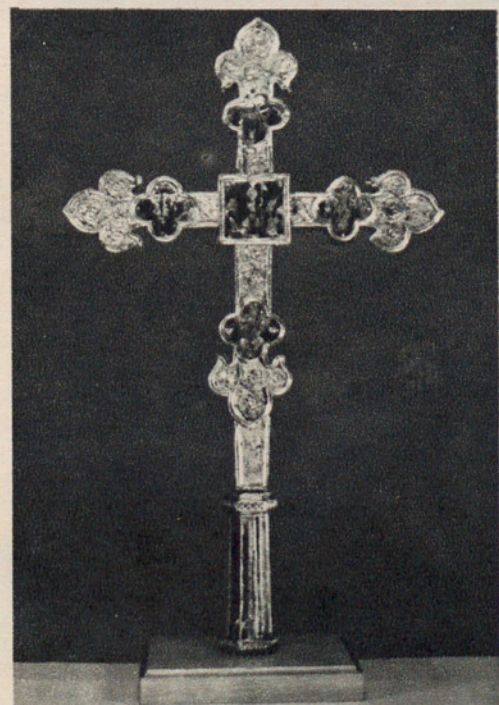
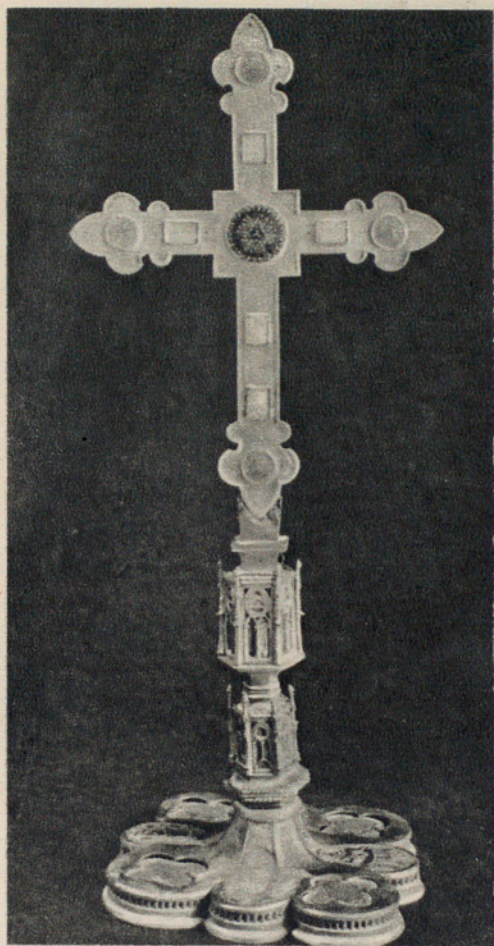


Fig. 143.—TOLEDO, CATEDRAL: VERA CRUZ. Fig. 144.—LONDRES, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: CRUZ DE TARRAGONA. Fig. 145.—BARCELONA, CATEDRAL: CUSTODIA.

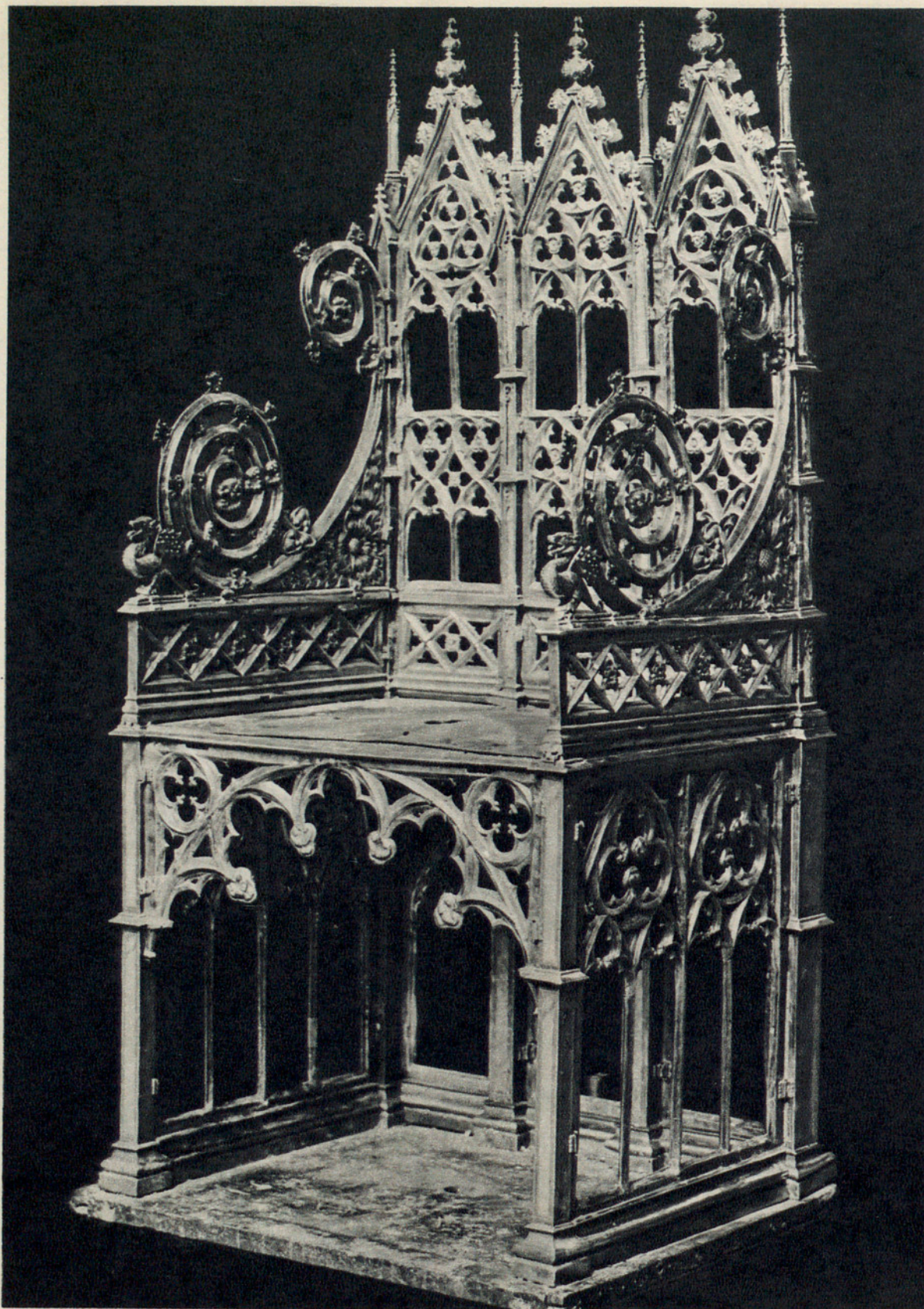


Fig. 146.—BARCELONA. CATEDRAL: SILLA DEL REY MARTÍN.

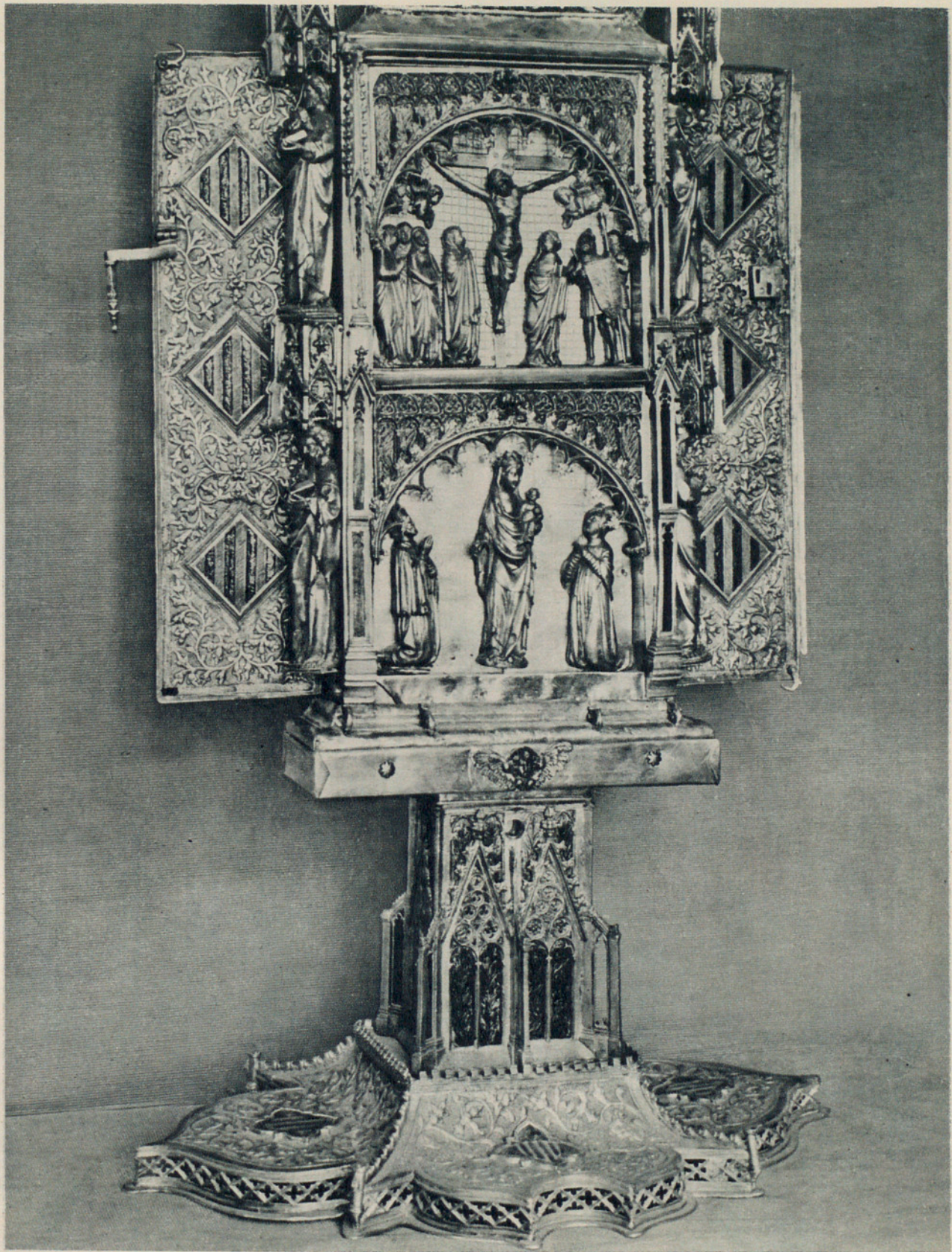


Fig. 147.—DAROCA. COLEGIATA: CUSTODIA RELICARIO DE LOS CORPORALES.



Fig. 148.—GERONA. CATEDRAL: TAPA DE EVANGELIARIO. Fig. 149.—TORTOSA. CATEDRAL: CÁLIZ DEL PAPA LUNA.
Fig. 150.—BARCELONA. SAN CUGAT DEL REC: ARQUETA.

de la segunda mitad del siglo XIV, y se enriquece con numerosos temas repujados y esmaltes que ocupan sendos medallones cuadrilobulados que se disponen en los brazos y la placa cuadrada en la intersección de los brazos (fig. 141). En el anverso se sitúa la Última Cena tras el crucifijo; el pelícano y la resurrección de Adán en el brazo vertical y las figuras de las santas mujeres y San Juan en el horizontal. En el reverso unos ángeles músicos y turiferarios en la placa que rodea a la figura de Santa Eulalia y los cuatro Evangelistas en los medallones de los brazos. Interesante y de tipo parecido es la cruz procesional con punzón de Tarragona, obra de fines de este siglo y con buenos esmaltes, que se conserva en el londinense Victoria and Albert Museum (fig. 144). De mayor complejidad, con relieves en lugar de esmaltes, es la gran cruz procesional mayor de la catedral de Vich, que todavía se conserva y es obra de Juan Carbonell, orfebre de esta ciudad en 1394 (fig. 142).

Muy a los finales de esta centuria, al año 1399, corresponde la cruz de plata con esmaltes que el platero Simón Martorell había de hacer para la cofradía de la Sangre, de Igualada (Barcelona), según la forma de otra que había labrado para la iglesia de San Miguel de Barcelona. Del mismo platero, que en 1380 cobró el importe de dos bandejas para el conde de Ampurias, hay referencias documentales hasta el año 1408. Otras noticias documentales nos relacionan al platero barcelonés coetáneo Ramón Gombau con una cruz de plata con esmaltes para Soses (Lérida), y a Berenguer Trias, en 1381, con una cruz para una cofradía de Valls. Muy interesantes en todos los aspectos son una veracruz de la catedral de Toledo (fig. 143), labrada en Barcelona en 1325, y otra de época similar en la catedral de Gerona, labrada en talleres gerundenses, con el pie sostenido por cuatro leoncillos y adornado con los cuatro Evangelistas en esmaltes, y con dos ramales que surgen por encima del nudo para sostener las figuras de la Virgen y San Juan.

CUSTODIAS, OSTENSORIOS Y OTRAS PIEZAS. — En este siglo XIV adquiere desarrollo propio la devoción que dará como resultado las procesiones del Corpus Christi con la lógica consecuencia de resolver el problema de un ostensorio adecuado. Hubo vacilaciones en cuanto a la forma e incluso en cuanto al nombre de lo que hoy llamamos custodia, objeto que pronto se enriqueció hasta convertirse en una de las piezas más destacadas de la orfebrería religiosa. En estos siglos medievales predominaron los tipos de custodias turriformes y de ciprés y las asociadas con el copón, apareciendo en los siglos siguientes otros tipos, sin que por ello éstos sean abandonados.

Pieza magna de esta centuria en este grupo es la custodia relicario que para los corporales de Daroca (Zaragoza) le fue encargada por el rey Pedro el Ceremonioso, en 1384, al escultor y orfebre de Barcelona Pedro Moragues, quien la concluyó dos años después y murió al poco tiempo. En esta obra Moragues sigue el estilo de Bernés en el dibujo y en los repujados, aunque sus figuras son más esbeltas y están vestidas con mayor elegancia y simplicidad. Es de plata dorada y consta de un amplio pie, abierto en forma de doble flor de lis, cuya decoración presenta follajes cincelados y cuatro escudos de Aragón esmaltados. El nudo está formado por un templete cuadrado con arcos, columnillas, claraboyas caladas y contrafuertes en los ángulos. Encima se dispone un cuerpo central ocupado por dos relieves superpuestos bajo arcos de medio punto festoneados; el Calvario arriba y la Virgen con el Niño, adorados por el rey Pedro y su esposa Sibila de Fortiá, abajo (fig. 147). La parte escultórica se completa con las figuras de los cuatro Evangelistas en los costados, bajo doseletes que se prolongan con dos gallardos

ángeles en el cuerpo superior, a los lados de un ostensorio que figuraría ahí desde un principio aunque el actual corresponde a una reforma que se hizo en el siglo XVII. En las puertas que pueden cerrar este cuerpo central hay labores vegetales cinceladas y tres escudos esmaltados de Aragón a cada lado.

Aunque de fecha incierta pero de los últimos años de este siglo XIV y de autor desconocido, es un conjunto de primer orden el constituido por la custodia procesional, de tipo turri-forme, de la catedral de Barcelona con el trono que le sirve de peana, conjunto singular incrementado posteriormente con varias piezas sueltas que, en su mayoría, son de origen impreciso. La custodia tiene un cuerpo principal de oro en forma de ciborio exagonal provisto de contrafuertes, pináculos y arbotantes que encuadran facetas decoradas con columnitas y calados y con un orificio circular en uno de los lados (fig. 145). El pie, cuadrado, es de plata y coetáneo de la parte alta. Habitualmente esta custodia se coloca sobre la llamada silla del rey Martín, también del siglo XIV, de plata sobredorada con respaldo formado por tres cuerpos calados entre contrafuertes rematados por pináculos (fig. 146). En los costados de la base se hallan otros calados partidos por columnillas, y en la cara anterior va un sencillo arco apoyado en los costados. En cada brazo se sitúa una croza en espiral, acabada en sendas cabezas de león y sostenida por un grifo. Los dos espacios triangulares entre los brazos y el respaldo se decoran con relieves de excelente calidad escultórica.

Entre lo interesante de este siglo XIV debemos mencionar piezas tan destacadas como el cáliz que fue del papa Luna en la catedral de Tortosa, con soberbios esmaltes en la copa y el pie (fig. 149) y la arqueta relicario procedente de San Cugat del Vallés, que se conserva en la iglesia barcelonesa de San Cugat del Rec, con excelentes relieves alusivos al titular (fig. 150). Todavía cabe señalar tres juegos de tapas de Evangeliario que se hallan en el tesoro de la catedral gerundense, cada uno de ellos con la Crucifixión en una de las tapas y el Pantocrátor en la otra (fig. 148). Son de plata dorada y en torno al tema central llevan, a manera de marco, una orla con esmaltes y piedras en cabujones dos de ellos y el tercero liso. Aparte muchos detalles estilísticos se diferencian por el fondo de las composiciones, liso en uno, con temas vegetales cincelados en otro y repujados en el tercero, que también muestra distinta fórmula iconográfica para la representación de los Evangelistas, ya que, además de los acostumbrados símbolos del Tetramorfos, añade sus figuras sentadas ante sendos atriles.

También debemos subrayar en esta centuria las abundantes noticias que tenemos acerca de la actividad de orfebres judíos en Barcelona, como Salomón Barbut que, en 1349, contrató un relicario para el convento de San Agustín y en 1361 cincelaba dos cierres de plata; Jucef Gabay o Dabay, citado en 1360 y 1361; Jacob Abraham de la Cambra, citado entre 1382 y 1385; Abraham Barbut que lo es entre 1374 y 1385, y algunos otros. Es también de interés consignar la actividad, a fines de este siglo XIV, del orfebre alemán Consolí Blanch a quien el rey Pedro IV de Aragón encargó un ostensorio de plata para la catedral de Tortosa y varios sellos reales, continuando en esto seguramente lo que hiciera Pedro Bernés. Pocas son las noticias relativas a la actividad de los talleres de Tarragona, donde se sitúan los orfebres Francisco Argilaga (1383) y Guillermo Despuig (1389).

VALENCIA. — En las tierras valencianas se suceden durante este siglo y particularmente en los años de su segunda mitad, una serie de artífices de muy elevado nivel. Sobresale entre ellos la figura de Pedro Bernés, quizá extranjero, que aparece mencionado con frecuencia en la

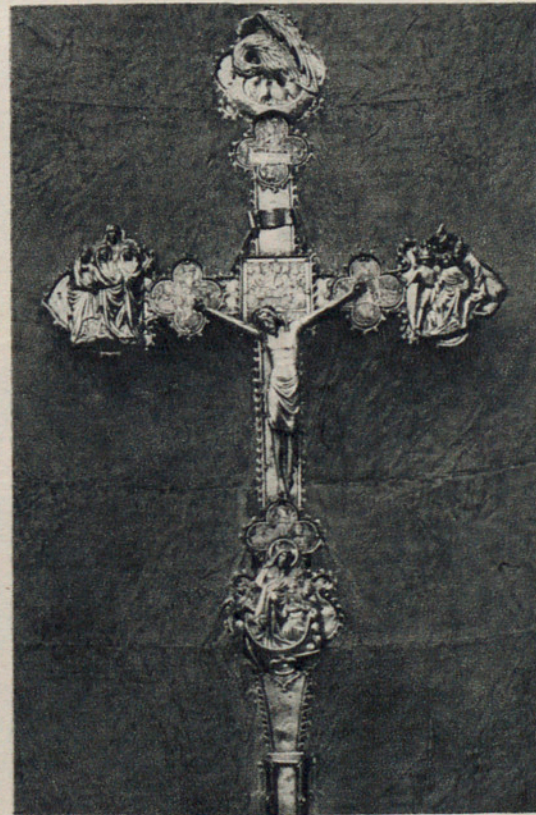
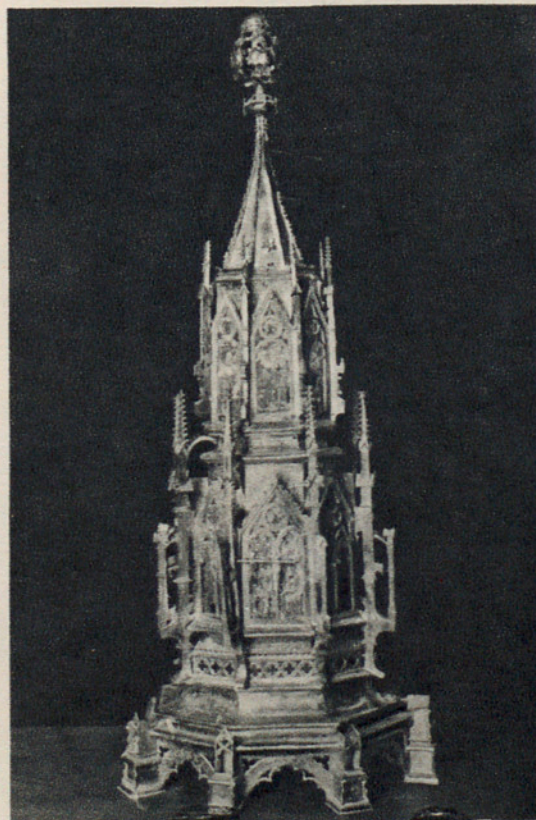
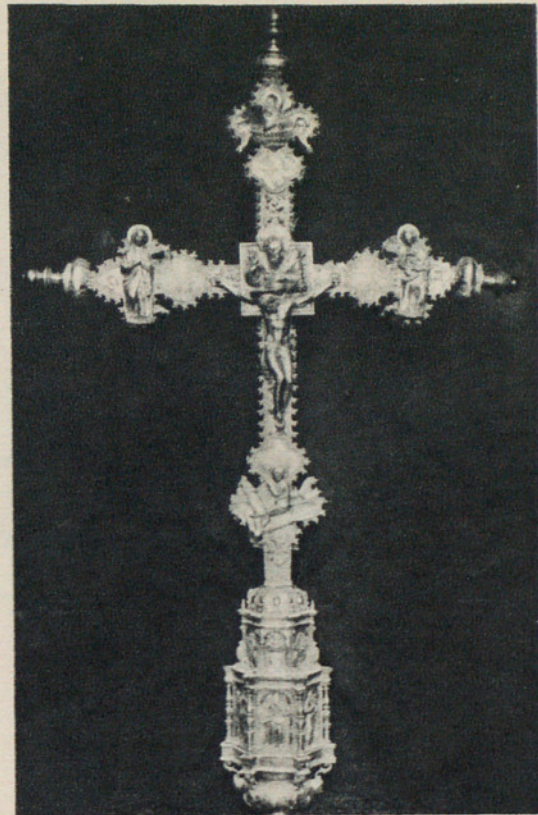
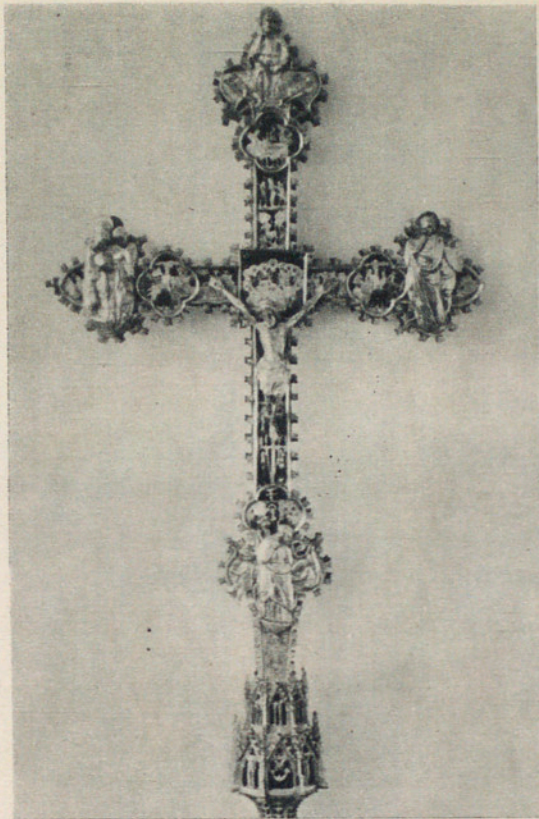


Fig. 151.—JÁTIVA. COLEGIATA: CRUZ. Fig. 152.—JÉRICA: CRUZ. Fig. 153.—IBIZA. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 154.—
 PORRERAS: CRUZ PROCESIONAL.

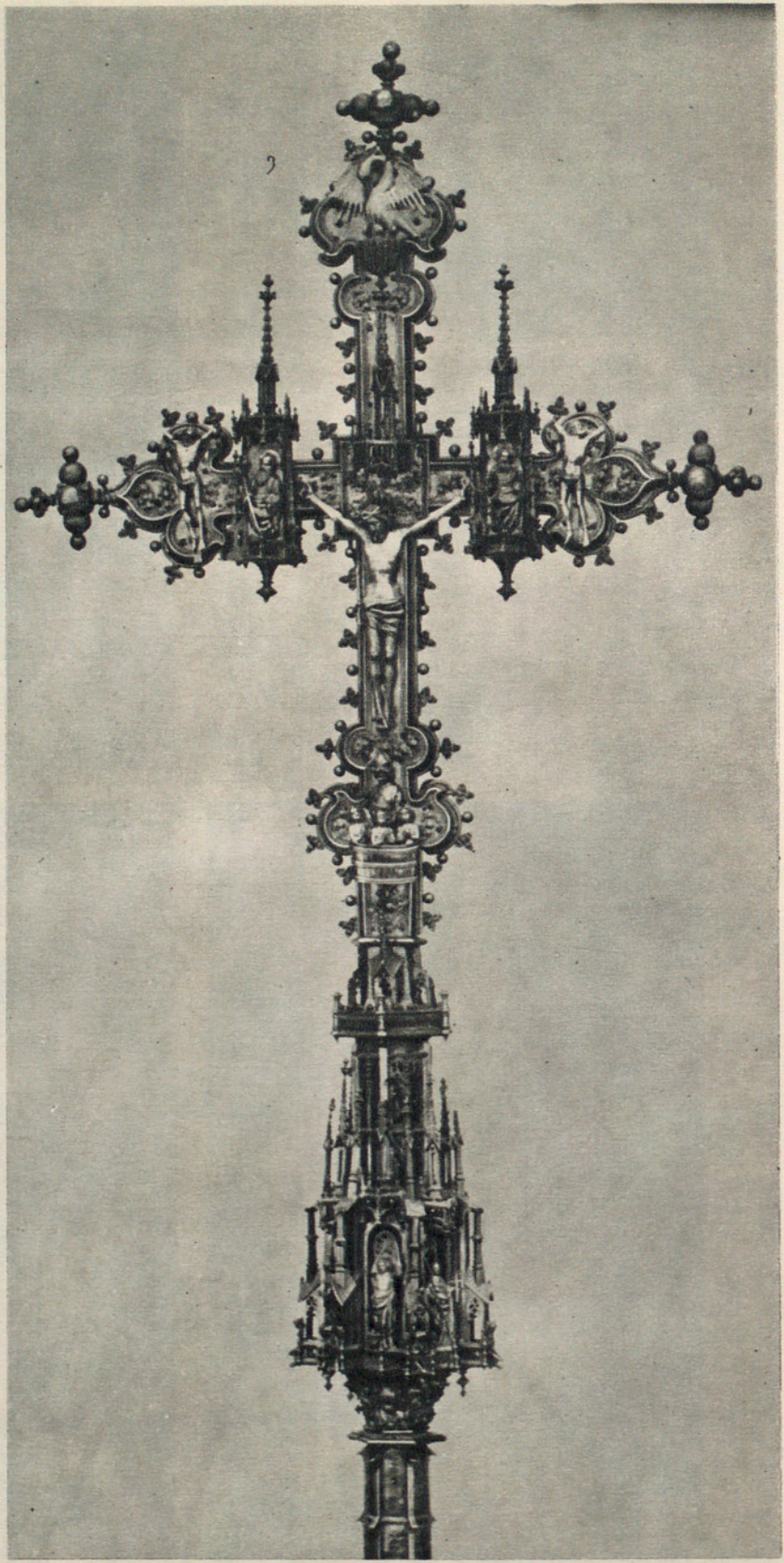
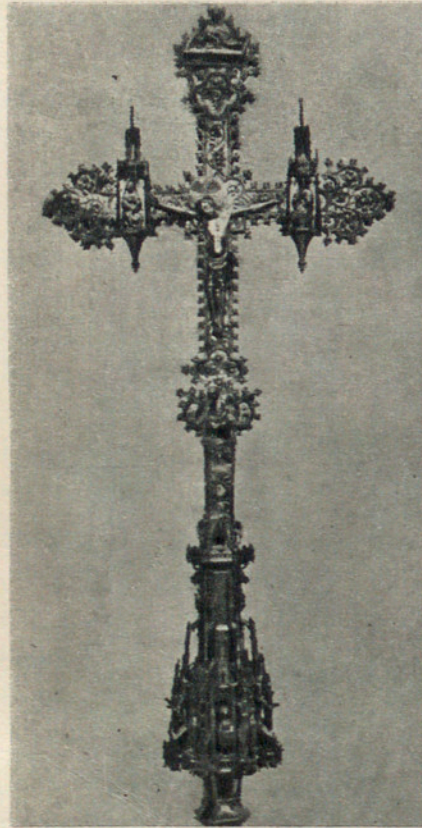
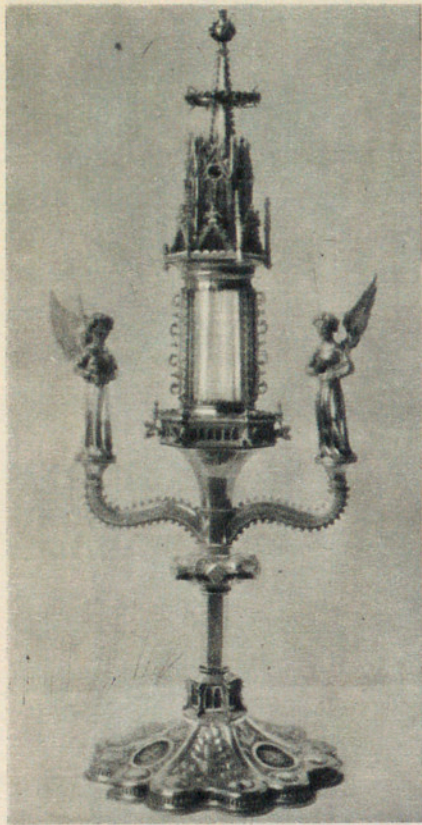


Fig. 155.—BARCELONA. CATEDRAL: RELICARIO. Fig. 156.—CARDONA: CRUZ. Fig. 157.—CERVERA. SANTA MARÍA: CRUZ.

documentación de la casa real aragonesa y está relacionado con obras de primer orden que indudablemente reflejarían, de conservarse todas, una incansable actividad junto a una gran maestría. Le hemos citado ya por su colaboración en el retablo de la catedral de Gerona y luego, en 1360, Pedro el Ceremonioso le encargó una espada que había de ser utilizada en las ceremonias de coronación de los reyes de Aragón, y en 1348 hizo el sello de la esposa de este monarca. Le correspondía también la mayor parte del retablo de plata de la catedral de Valencia que se perdió por completo, salvo la imagen de la Virgen que lo presidía, en el incendio que sufrió el presbiterio de la catedral el 21 de mayo de 1469. A la obra de este retablo, que estaba ya completamente terminado en 1391, colaboraron otros orfebres como Nadal del Bosch, que en 1367 cobró dos figuras de plata que había hecho para el mismo; Juan Diona que cobró varias cantidades por distintos trabajos en relación con el mismo en los años 1370 a 1373, y Bartolomé Coscollá que también percibió cantidades por ello en ese año 1373, y pocos años más adelante, en 1397, contrataba la obra de los costados de dicho retablo, de los cuales hay noticias relativas a pagos que se le hacen en los años siguientes hasta 1423.

Hay también noticias documentales relativas a Marcos Cerolles quien trabajó abundantemente para el Ayuntamiento de Valencia, que le pagó en 1373 parte del precio de una vajilla de plata que había regalado; en 1382 otra vajilla de plata, dorada y esmaltada, que se regaló a la reina, y en 1374 una copa y un pichel, de plata dorada y esmaltada, que fueron destinados a sendos regalos. Además consta que, en 1379, se comprometió a construir dos bordones de plata para la catedral de Valencia. Otros documentos hacen referencia a Pascual de Muntalva, platero valenciano que en 1389 cobró un cáliz con su patena para una capilla de la iglesia de San Juan del Mercado, en Valencia; que en 1395 contrató una custodia de plata dorada para Requena, y un par de "confiters" de plata, dorados y esmaltados, encargados por el obispo de Cuenca que se destinaban al rey de Castilla; que en los años 1400 a 1402 recibió el encargo de hacer varios objetos que serían destinados a premiar a los ganadores de los concursos de ballestas organizados por la Ciudad y que, en octubre de 1422, había fallecido ya.

CRUCES. — Gran cantidad y calidad nos presentan en este siglo XIV las cruces procesionales conservadas en el antiguo reino de Valencia. El gran orfebre Pedro Bernés había cobrado, en 1364, una cruz procesional para la catedral de Valencia y, por Tormo, le fue atribuida la gran cruz procesional de plata y esmaltes de la colegiata de Játiva, que es la más famosa de las valencianas y una de las mejores de España (fig. 151). Es de plata dorada, con imaginería repujada, y lo más notable de ella, por su cantidad y calidad, son los esmaltes traslúcidos con escenas evangélicas. Otro orfebre valenciano, bien conocido a través de las cruces de Jérica y Onteniente, es Pedro Capellades cuyas noticias se extienden entre 1388 y 1419. La cruz de Jérica, documentada en 1389, es de plata dorada con el contorno angrelado, imágenes exentas en altorrelieve y esmaltes en medallones cuadrilobulados (fig. 152). Capellades emprendió a continuación la cruz de Onteniente que contrató en 1392; ostenta fina labor de cincelado en las figuras del anverso, donde se sitúan el Crucificado, la Virgen y San Juan en el brazo horizontal, y el ángel con atributos de la Pasión y Adán saliendo del sepulcro, en el vertical. En el reverso van el Pantocrátor y los símbolos de los Evangelistas. De superior mérito son los esmaltes que recubren el anverso y el reverso.

De los talleres de San Mateo (Castellón) procederán dos importantes cruces procesionales: la de la iglesia arciprestal de esta población, que fue hecha en 1397, y la muy semejante de

Linares de Mora (Teruel), con hermosos esmaltes. En San Mateo trabajaban entre otros orfebres, Gabriel Moragues, en 1387, y Tomás Cubells, formado en el taller que su padraastro Guillén Real tenía en Morella, que en 1397 cobraba un "lignum crucis", de plata, para la iglesia de Catí, para donde también recomponía la cruz de las reliquias y dos cálices en 1407.

Por el momento no es posible precisar si es de manufactura valenciana el báculo con esmaltes que fue de Pedro Rodríguez de Luna, antipapa Benedicto XIII, y se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Hemos de señalar también la predilección que en estas fechas se sintió en Murcia por la orfebrería valenciana, como lo demuestra la vajilla de plata con un total de cuarenta piezas que el Consejo de esa ciudad mandó labrar en 1393 para regalarla al rey de Castilla Enrique III.

Mucho más escasas son las noticias que poseemos sobre la indudable actividad de los orfebres de Aragón y Mallorca en este siglo XIV. Cabe citar únicamente la custodia turriforme de Ibiza, la más pura y antigua de este tipo, de plata dorada con esmaltes (fig. 153), y la gran cruz procesional de Porreras (Mallorca), de plata dorada en parte, con figuras de bulto y placas grabadas y esmaltadas (fig. 154).

EL SIGLO XV EN LA CORONA DE ARAGÓN

BARCELONA. — Más abundantes son las noticias y las obras conservadas que nos demuestran la intensa actividad de los distintos focos de la Corona de Aragón en esta centuria. Valencia y Barcelona se disputan la primacía y en Gerona actúan también artistas de primera fila. En Barcelona se suceden a lo largo del siglo una serie de orfebres, de algunos de los cuales se conservan obras que nos permiten estudiarlos adecuadamente. Como transición con el siglo anterior debemos citar a Romeu des Feu († 1419) que, ya en 1372, había contratado la confección de dos navetas de plata para el rey Martín el Humano; luego le sabemos relacionado con la custodia para el monasterio de Montserrat en 1401; en 1416 con varios objetos para Santa María del Mar, de Barcelona, y en 1418 con una lámpara de plata para la iglesia barcelonesa de San Jaime. Tenemos noticia además de que grabó unos sellos para el rey Pedro IV de Aragón, que cinceló la custodia de plata para Santa María de Cervera y que colaboró con el platero Guillem Ballell, también barcelonés, hacia 1410, para realizar el retablo de plata de la catedral de Seo de Urgel que tenía siete escenas de la vida de la Virgen, en parte doradas y se conservó hasta 1631 en que fue sustituido por un nuevo retablo de escultura. Ballell está citado asimismo en relación con el ostensorio de Pedralbes (1416) y con la diadema montada sobre plata con piedras preciosas, en 1417, para la imagen de la Virgen en Santa María del Mar, en Barcelona.

Otra interesante figura es la de Marcos Canyes citado desde 1406 hasta su muerte en 1436, en relación con varios trabajos para el monasterio de Poblet (1406); con la vajilla de plata para el servicio de la capilla de los "Concellers" de Barcelona (1408); con la urna de plata para guardar, en la catedral de Barcelona, la cabeza, también de plata, de San Severo que se había hecho en Valencia; con la cruz procesional de la cofradía de Santa María en Cervera (1419) en la que había sido ayudado por los orfebres Antonio Biscá y Bernardo Llopart, y con algunas otras obras menores para Vich y San Juan de las Abadesas. Caso de que sea cierta la fecha que se ha dado, 1453, para el relicario de la Santa Espina en la catedral de Barcelona,

habría que pensar en otro orfebre llamado también Marcos Canyes, quizá su hijo, como autor de esta magnífica pieza de plata sobredorada con esmaltes que presenta un cuerpo central, cilíndrico, coronado por un pináculo arquitectónico; su pie es lobulado y del ástil surgen dos esbeltos brazos rematados por ángeles, forma corriente en este tipo de obras (fig. 155).

Afortunadamente se conserva también la cruz procesional de los Santos Mártires, de Cardona, que el platero barcelonés Marcos Olzina contrató el 21 de marzo de 1420. Es de plata dorada con todo el contorno enriquecido con temas vegetales y los planos adornados con aplicaciones de plata repujada y recortada formando follajes de cardo. Los brazos terminan en las acostumbradas flores de lis y en ellos sólo se conservan los habituales cuadrifolios en los verticales, pues los del horizontal han sido sustituidos por sendas figuritas de la Virgen y San Juan cobijadas bajo doseletes (fig. 156). El reverso está presidido por un cristo bendiciente rodeado por los símbolos de los Evangelistas; la macolla es de carácter arquitectónico con imaginaria, y en la parte baja lleva un escudo de Cardona en esmalte.

Un interesante enlace entre los grandes focos de Barcelona y Valencia en este siglo está representado por el orfebre Bernardo Llopart († 1460), hijo de Simón Llopart, ciudadano de Valencia, y discípulo del orfebre barcelonés Marcos Canyes. En 1427 era orfebre real en Valencia y entonces cobraba cantidades por una imagen de plata de Santo Tomás que había hecho para la capilla real de Barcelona. En 1435 hizo la cruz procesional para la cofradía de San Nicolás en Cervera, que todavía se conserva y constituye el más típico ejemplar de las cruces procesionales del siglo XV (fig. 157). El siguiente año 1436 realizó el relicario del "lignum crucis" donado al monasterio de San Cugat del Vallés por el abad Bernardo Estruch; en los años 1441 a 1444 realizó varios trabajos para el palacio de la Generalidad, en Barcelona, y contrató una cruz procesional de plata para Santa María de Serrateix.

No faltan las piezas anónimas de este siglo que llevan la marca de Barcelona. Algunas eran de tanta importancia como la custodia de la catedral de Vich, realizada en Barcelona en los años 1412-1413 y lastimosamente perdida. Un robusto pie con prolija labor de claraboyas, mediante un no menos robusto y adornado ástil, con abundante estructura arquitectónica, soportaba la plataforma del cuerpo principal cuyo sector central, totalmente aislado, quedaba delimitado por pilares decorados con angelillos (fig. 158). En los extremos de esa plataforma llevaba dos edículos con las figuras de San Pedro y San Pablo, unidos al cuerpo central mediante arbotantes y rematados por pináculos que armonizaban perfectamente con el de mayor tamaño que remataba el sector central. Tanto su labor escultórica como la primorosa realización de los esmaltes denotaban el trabajo de un gran artista. De parecidas condiciones, aunque algo más tardía, es una cruz procesional barcelonesa con doble brazo horizontal que hoy es gala del Victoria and Albert Museum de Londres. Es de plata dorada y estuvo decorada con esmaltes en medallones cuadrifoliados, en mal estado de conservación, entre finísima decoración vegetal cincelada (fig. 160).

A la segunda mitad del siglo XV corresponden una serie de noticias que parecen darnos un panorama de vuelo más limitado en lo que hace referencia a la orfebrería barcelonesa. Estas noticias nos hablan de un Berenguer Palau que, con su colega Martín Ximénez de Vilanova, realizaron una cruz de plata para San Jerónimo de la Murtra (1451), una custodia para Rialp (1454-1456) y otra cruz para Guissona (1462). En esta fecha, Palau, con Francisco Ortall, recibió del cabildo de la catedral de Barcelona el encargo de una urna de plata para los restos del príncipe de Viana. Más escueto es lo que sabemos de Benet Llopart conocido entre 1461-

1469 por sus trabajos para Montalegre y Vich; de Ramón Valls, que en 1478, se obligó a construir una imagen de San Marcos, en plata, para el gremio de zapateros de Barcelona; de Miguel Baruç que, en 1496, labró el relicario de la Vera Cruz para la iglesia de Santa María del Mar en Barcelona, y alguno más. De todos modos debía ser todavía elevado el prestigio de estos talleres barceloneses, pues su producción llegó a lugares apartados como Valdeconejos (Teruel), donde se conserva una cruz de finales del siglo XV con el punzón de Barcelona, muy elegante, labrada a cincel y repujada, con esmaltes en los cuadrifolios de los brazos, que es muy parecida a otra cruz conservada en la Hispanic Society, de Nueva York, que ostenta los escudos de la familia barcelonesa de los Colom (fig. 159).

En este siglo XV continúa el empleo de cruces relicario. Además de algunas ya citadas debemos mencionar la que hizo en 1437 el platero de Vich Galcerán Compte, y la que se conserva en la colegiata de Ager (Lérida), que es de taller barcelonés y tiene el pie pediculado. La de la iglesia de Verdú (Lérida) parece más una custodia con su pie exalobulado, vástago con nudo poligonal adornado de rombos del que surgen tres ramas: las dos laterales con ángeles y la central, destinada a contener el relicario, en forma de templete exagonal, rematado en una cruz flordelisada.

GERONA. — En el foco gerundense adquiere particular relieve el nombre de Francisco Ortall o Artau, que seguramente engloba a dos artífices de esta familia, pues las noticias relativas al mismo se extienden entre 1389 y 1452. En los años 1389-1390 tenía ya suficiente edad y prestigio para ser citado como miembro del Consejo Municipal de Gerona; en 1399 cobraba piezas de una vajilla de plata que esta ciudad regalaba a Martín el Humano; en 1416 hizo las joyas para la coronación de Alfonso el Magnánimo; en 1430-1431 cobraba varios trabajos para el convento de predicadores de Gerona, en particular un relicario. Más interesantes son las noticias relativas a este año 1430 que hacen referencia al contrato con el Cabildo catedralicio de Gerona para la realización de la custodia de oro de esa catedral, obra que se concluyó en 1438 y todavía se conserva. También en ese año 1430 labró la vajilla de plata con que la ciudad de Gerona obsequió al rey Alfonso el Magnánimo, e ingresó en la corporación de los plateros de Barcelona. En 1442 completó una cruz para el monasterio de Ripoll, que no había podido acabar el platero de Valencia Juan de Castellnou, y con éste se relaciona cuando en 1444 le hallamos en la ciudad de Valencia para intervenir, al parecer, en la custodia de la catedral. Finalmente, por encargo de los "Consellers" de Barcelona, realizó en los años 1450-1452 dos espléndidas joyas destinadas a Alfonso el Magnánimo. Una de ellas fue una imagen de oro de Santa Eulalia, con una altura de tres palmos; la otra fue una gran concha de plata sobredorada, de cinco a seis palmos de ancha que, a juzgar por la descripción, sería una especie de bañera.

De toda esa amplia producción no conocemos más que la custodia de la catedral gerundense, de plata dorada, en forma de templete sobre un pie lobulado y rodeado por seis imágenes de santos; de su base penden dos gruesos pinjantes en forma de piñas y a los lados lleva ángeles orantes (fig. 161). Se le atribuye fundadamente otra obra insigne que sería del primero de los Ortall en el supuesto de que hubiese dos artistas del mismo nombre. Es la arqueta relicario de San Martirián, en Bañolas (Gerona), que está labrada en plata dorada, tiene forma de edificio gótico, con inclinadas cubiertas a dos vertientes y provisto de frontispicios por sus lados cortos y en el centro de los largos. En los costados largos y en la cubierta está decorada con figuras casi de bulto y en tamaño diverso, de santos y santas que llevan las carnes policroma-

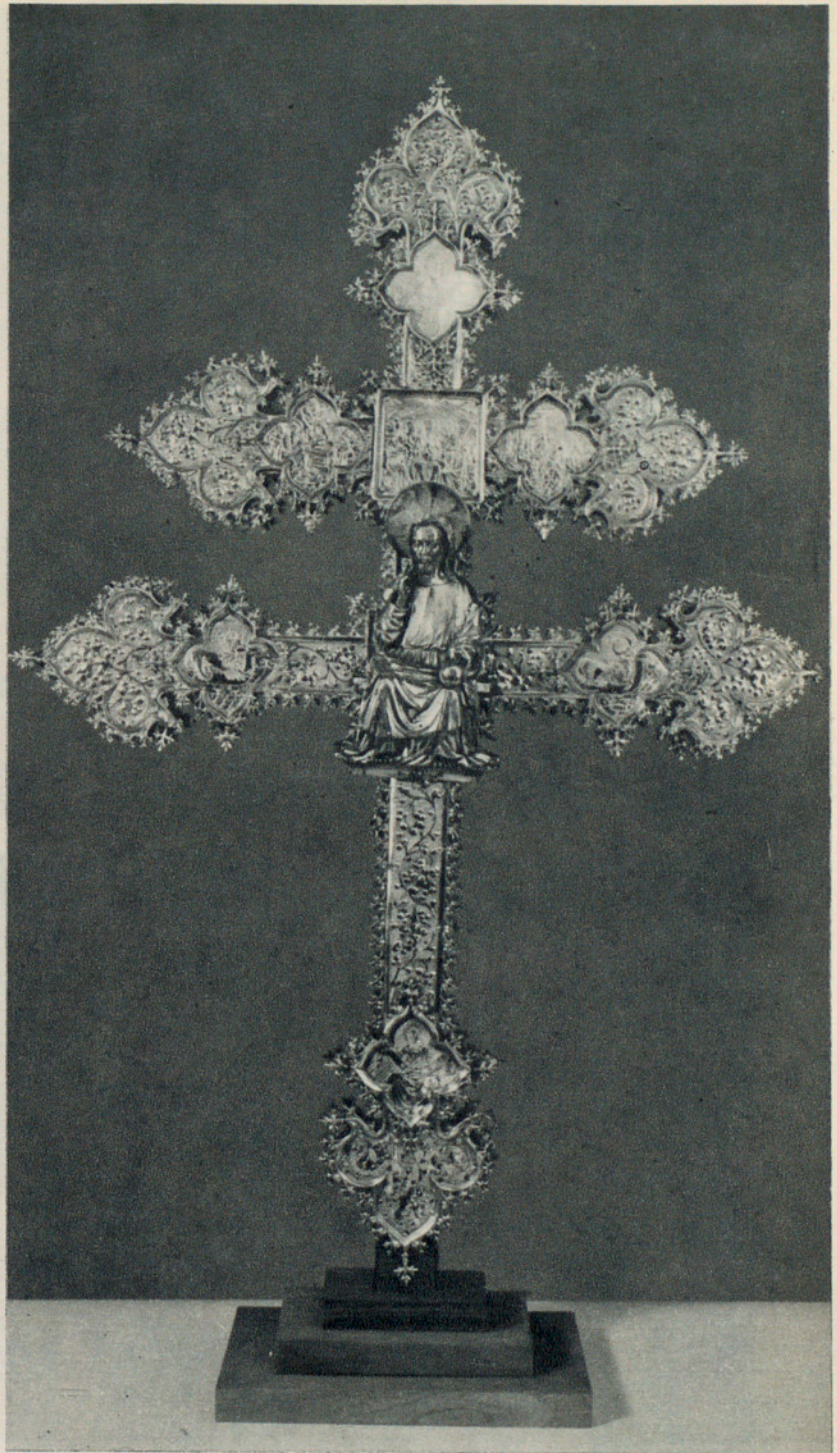
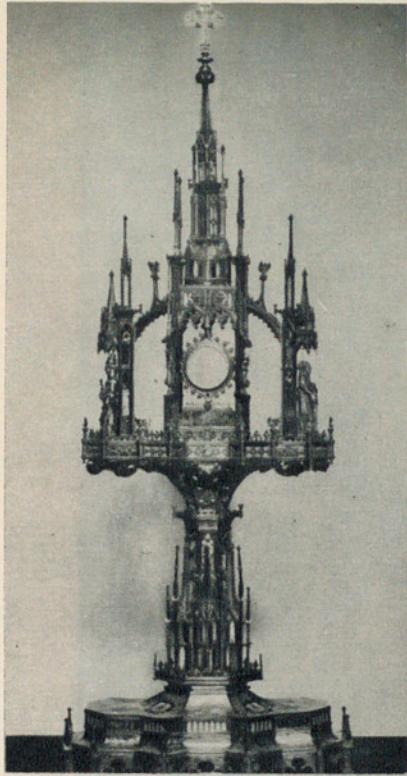


Fig. 158.—VICH. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 159.—NUEVA YORK. HISPANIC SOCIETY: CRUZ. Fig. 160.—LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: CRUZ.

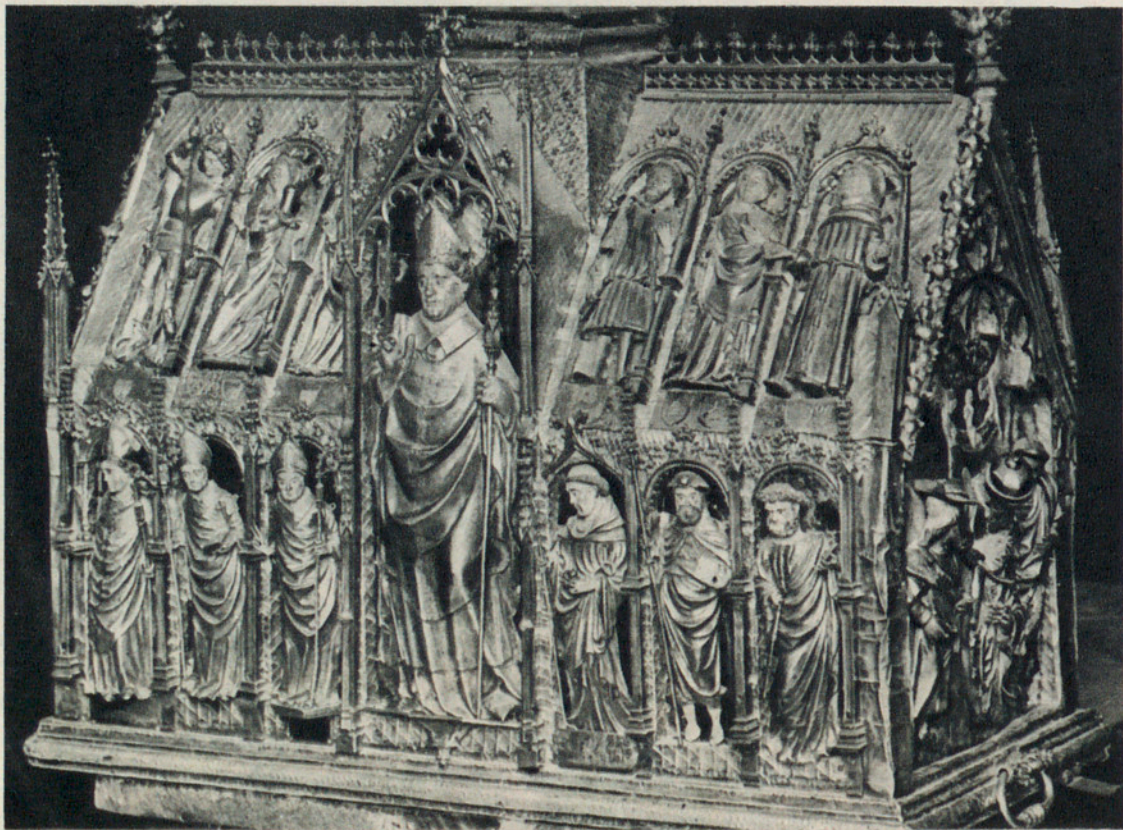
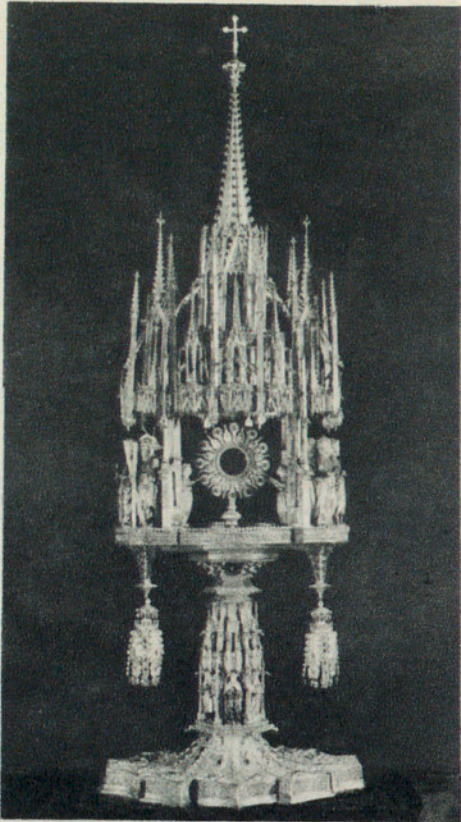


Fig. 161.—GERONA. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 162.—SEO DE URGEL. CATEDRAL: CÁLIZ. Fig. 163.—BAÑOLAS: ARQUETA.

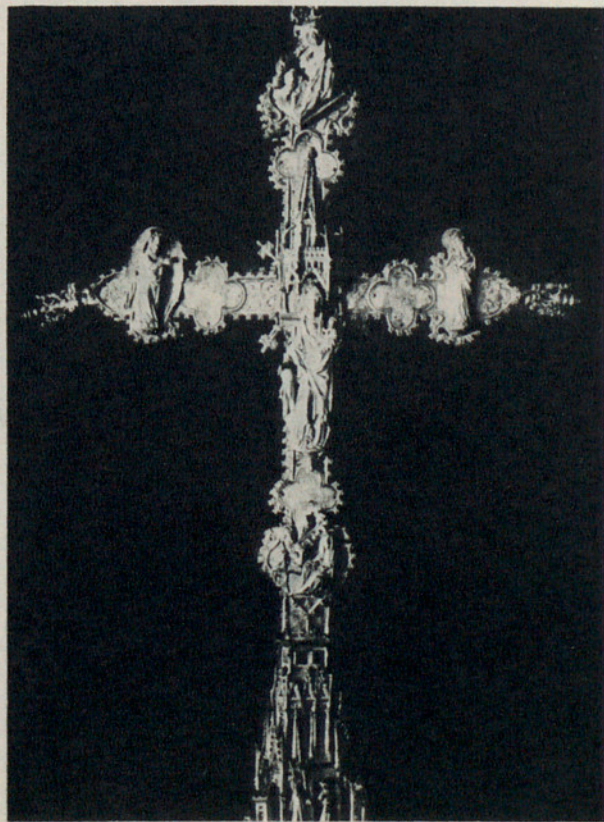
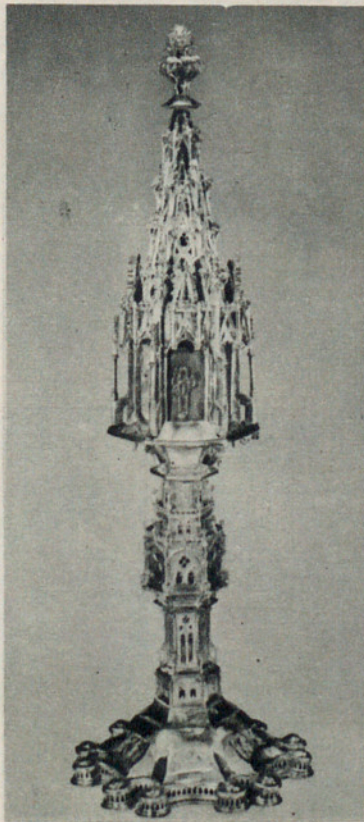
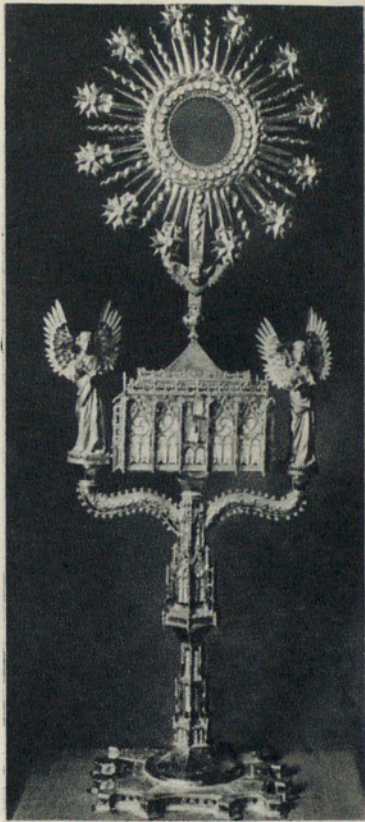


Fig. 164.—ESPLUGA DE FRANCOLI: CUSTODIA COPÓN. Fig. 165.—ARLES DEL TEC: SAN ABDÓN. Fig. 166.—LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: RELICARIO. Fig. 167.—TRAIGUERA: CRUZ PROCESIONAL.

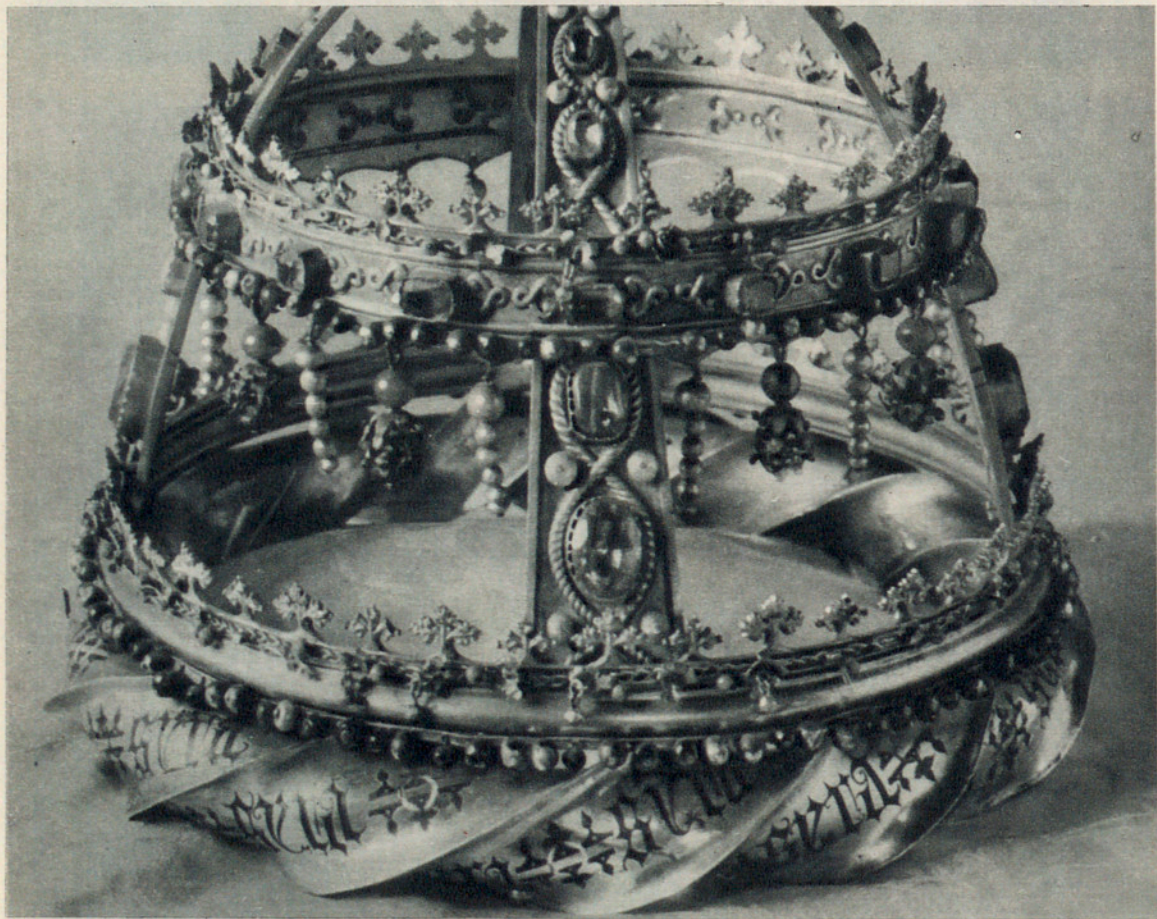
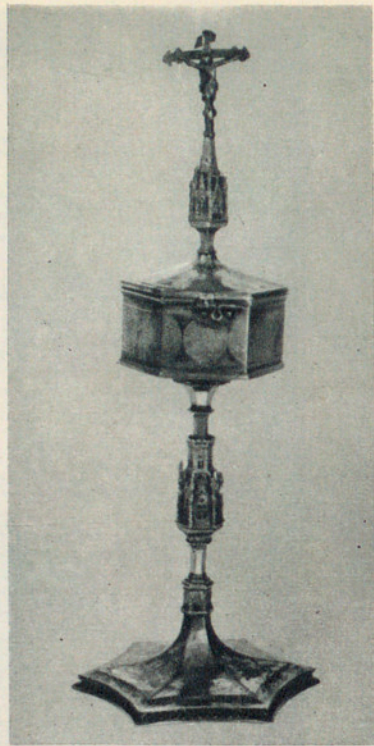
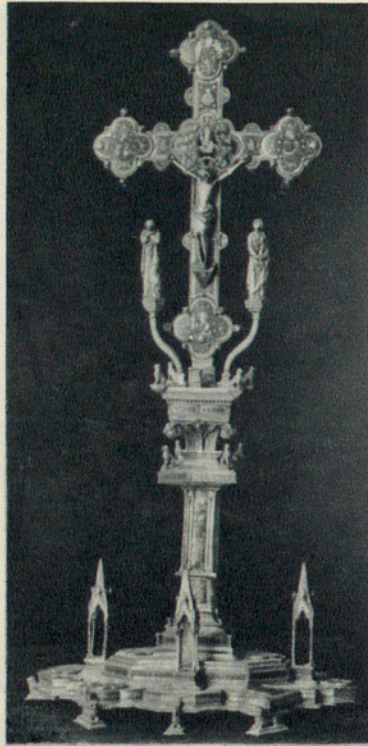
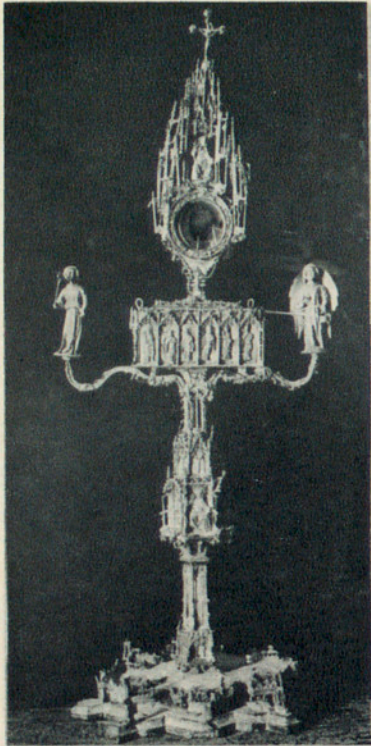


Fig. 168.—TRAIGUERA: CUSTODIA. Fig. 169.—TORTOSA. CATEDRAL: CRUZ. Fig. 170.—LENINGRADO. ERMITAGE: PÍXI-
DE MALLORQUÍN. Fig. 171.—BARCELONA. CATEDRAL: CORONA.

das y algunos letreros y escudos sobrepuestos, en parte esmaltados (fig. 163). En los frontispicios van composiciones únicas con la Virgen, el Niño y ángeles y el martirio del santo titular. Se estaba realizando en 1415 y parece que para ello entregó donativos Fernando de Antequera, ya rey de Aragón, pero el relieve con el martirio del santo titular es posterior, quizá ya del último tercio del siglo y realizado en un taller barcelonés.

TARRAGONA, LÉRIDA Y ROSELLÓN. — A lo que parece el núcleo tarraconense era de menor actividad aunque no faltan las noticias de artífices que en él trabajan. Se cita documentalmente a varios miembros de la familia Liuba, en la primera mitad del siglo; a Pedro Miró (1419) y a Juan Gaves (1423). Conocemos además a Juan Salvador que, en 1411, contrató una cruz de plata para la iglesia de Tarroja (Tarragona) y el siguiente año 1412 una custodia para la iglesia de San Pedro de Reus, la cual, según los términos del contrato, sería semejante a la custodia copón de este siglo XV que hubo en Esplugua de Francolí (fig. 164). Francisco Serras cobró, en 1443, una custodia que hizo para la catedral de Tarragona, y Guillermo Druel que, en 1449, contrató con los jurados de Selva del Campo (Tarragona) la realización de una custodia de plata dorada que tenía el pie exalobulado y forma de templete encima, que era semejante a la custodia de Alcover. Del mismo artífice era la custodia de Monistrol de Montserrat (Barcelona) de fecha posterior a 1449.

En la provincia de Lérida debemos destacar la numerosa documentación estudiada con respecto a distintas obras de orfebrería realizadas para las iglesias de Cervera en este siglo XV. Entre ellas sobresalen una custodia y un relicario para la iglesia de Santa María; el relicario, de plata con esmaltes, fue labrado por el orfebre de Cervera Miguel Jofre, que lo cobró en 1422, artista que es conocido además por otras noticias de los años 1425, 1427 y 1446. Mayor interés tienen las piezas conservadas, entre las cuales debemos destacar el cáliz de Galcerán de Vilanova, en Seo de Urgel, con amplio pie polilobulado (fig. 162), y dos interesantes ejemplos del tipo de custodia copón con el característico pie, amplio y polilobulado, robusto vástago con los acostumbrados tallos laterales para soportar figuras de ángeles o santos, y recipiente en forma de arqueta poligonal con el viril. Una de ellas es la de Cubells, desaparecida en 1936, con una técnica excelente y originales soluciones dentro del esquema habitual en su tipo. La otra es la de la catedral de Seo de Urgel, de estructura más compleja y rica que, dentro de una tipología completamente gótica, incorpora ya temas ornamentales renacentistas en los repujados del pie y de la arqueta.

Ejemplo destacado de lo que se realizaba en los talleres de Perpiñán son la cruz de Perelada (Gerona), con figuras de profetas en los medallones del anverso y del reverso, y las obras de Francisco y Miguel Alerigues. De éste son los dos bustos de San Abdón y San Senén que, en 1425 y 1440, hizo para la iglesia de Arles del Tec donde todavía se conservan. Son de plata, poco menores que de tamaño natural, sobre un basamento de varias caras con ángulos entrantes ligeramente cóncavos, rodeados de una galería calada y sostenida por cuatro leones de plata (fig. 165).

VALENCIA. — En las tierras del reino de Valencia la actividad de sus orfebres es muy intensa en este siglo XV, con la circunstancia de que no se concentra exclusivamente en la capital, sino que brilla en centros secundarios de fuerte personalidad como lo fueron San Mateo y Morella, en la actual provincia de Castellón.

A lo largo de la centuria se suceden en la ciudad de Valencia una serie de artífices que, a

través de las referencias documentales y lo poco que de su obra se ha conservado, podemos considerar de un elevado nivel. Entre ellos hay algunos que iniciaron su actividad en los finales del siglo XIV y la continúan en los primeros decenios de esta centuria. El más destacado es Bartolomé Coscollá, discípulo de Pedro Bernés, con noticias desde 1373 ya citadas, que lo ponen en relación con el retablo de plata de la catedral que se perdió en 1469. Todavía en el siglo XIV cobró un relicario de San Jorge (1376) y otro de San Vicente mártir (1381), que le habían sido encargados por la ciudad de Valencia, y contrata una cruz de plata para la iglesia de Catarroja (1398). Más escasas son las noticias posteriores que le relacionan con un sello que había hecho para Alfonso el Magnánimo (1426) y que nos dicen que en junio de 1430 había fallecido ya. También tiene sus principios insertos en el siglo XIV Bernardo Daries, citado en 1381 como artífice de preciadas alhajas; en 1410 cobró unos candelabros para el altar mayor de la catedral de Valencia y en 1426 un cáliz que el rey había regalado al convento de agustinos de Valencia; en 1437 había fallecido ya, pues Juan Pérez le sucedió entonces como platero de la catedral.

Relacionado con una serie de trabajos de carácter civil está Juan de Galve, o de Gualbes, que en 1419 cobró una cantidad por una vajilla de plata; que en 1425 realizó una serie de piezas para el servicio de mesa que la ciudad de Valencia regalaba al nuevo obispo que debía hacer su entrada en la ciudad, y que en 1429, junto con el platero Juan de Talamanca, cobró una vajilla de plata dorada que habían hecho. En los libros del "Mestre Racional" de Valencia se citan con frecuencia dos artífices como "Argenters de casa del senyor Rei". Son Antonio Guido, desde 1424, entre otras cosas por haber hecho una imagen de San Miguel con el demonio a los pies, y por un cáliz para el monasterio de Montserrat, y Juan de Pisa, que se cita desde 1425 entre otras notas por el valor de dos imágenes de plata dorada de San Simón y San Judas y por hacer una flor de lirio destinada por el rey como premio al trovador que mejor ensalzara a la Virgen.

De otra generación será Luis Adrover que, en 1426, cobró dos imágenes de plata que había hecho y en 1444 contrató una cruz de plata dorada para la iglesia de San Pedro, de Teruel, por la que cobró cantidades en 1444 y en 1445. El mismo año 1444, con su hijo Vicente, contrató el hacer una cabeza de Santa Beatriz para la iglesia de Alfambra (Teruel). Más importante parece ser Juan de Castellnou, que hemos citado ya en relación con Francisco Ortall; obra suya fue la magnífica custodia que tenía la catedral de Valencia, por cuyo trabajo cobró cantidades entre 1442 y 1455. Para esa misma catedral realizó numerosos trabajos hasta 1468 y, además, tenemos noticia de que, en 1448, contrató hacer una imagen de San Bartolomé, de plata dorada y bulto redondo, para la iglesia de Santa Catalina, y de que, en 1449, hizo una cruz para la iglesia de San Esteban, de Valencia.

Pieza magna de la orfebrería valenciana en la segunda mitad de este siglo XV sería, sin duda, el retablo de plata que se hizo, para sustituir al ya mencionado que se perdió en el incendio de 1469, para el altar mayor de la catedral. Podemos conocer la disposición de este segundo retablo gracias a un dibujo y un grabado del siglo XVII; constaba de una hornacina central con la imagen exenta de la Virgen y compartimientos rectangulares a los lados ocupados por relieves con episodios de su vida y muerte. Su conclusión tardó bastantes años y todavía se citan adiciones en 1627 y 1629. Para las puertas del mismo se hicieron las magníficas pinturas de Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina. Fue trasladado a Mallorca en los años de la guerra de la Independencia y lastimosamente fundido.

Ya en 1471 los plateros de Valencia Jaime Castellnou, Nadal Davó y Francisco Cetina recibieron del cabildo catedralicio plata para la realización del nuevo retablo mayor de la catedral y concretamente para la imagen de la Virgen que lo presidía. En los años sucesivos no faltan las noticias que nos indican que, en 1490, J. Castellnou recibió el encargo de hacer la escena con la Venida del Espíritu Santo; que en 1489 Francisco Cetina recibía plata para hacer el relieve de la Asunción y que en 1493 cobraba dicha escena, la cual fue perfeccionada dos años más tarde por su hijo Bernardo Juan Cetina. En 1492 el orfebre Bernabé de Pisa, seguramente italiano, quedaba obligado a hacer los relieves del Nacimiento, Epifanía, Ascensión y Pentecostés, relieve éste que había sido ya encargado a J. Castellnou, pero posiblemente no satisfizo y fue sustituido por el que ahora se encargaba a B. de Pisa quien cobró el del Nacimiento en 1493 y los de la Ascensión y Pentecostés en 1495. En 1496 trabajaba en el de la Epifanía y en 1498 en los de la Encarnación y Resurrección, con lo cual resulta ser el orfebre que tuvo más destacada intervención en el retablo.

Todos estos artífices están también citados en esos años y en los sucesivos con respecto a las obras decorativas y de estructura del retablo, que se continuaron hasta 1510, pero su actividad no quedaba limitada ahí, pues no faltan las referencias a otras obras. Así, Nadal Davó contrató en 1469 una cruz de plata dorada para la iglesia de Alcora; en 1475 cobraba una cantidad por la custodia de Ayora y, en 1476, con F. Cetina y D. Gozalbo se obligaba a hacer una custodia para el convento de Santo Domingo de Valencia. Francisco Cetina, además de lo dicho, cobraba en 1485 la cruz que había hecho para la iglesia de San Nicolás de Valencia, y Bernabé de Pisa, junto con Juan Benet, se encargó de hacer en 1489, la vajilla de plata con que fue obsequiado el príncipe Juan por el concejo municipal de Valencia.

Aparte los citados debemos mencionar también a algunos artífices como Mateo Danyó que a mediados del siglo es el posible autor de la custodia procesional, de plata dorada, que se conserva en la iglesia de Santa María, de Lorca (Murcia), que tiene pie cuadrifoliado con el monograma de Cristo, ángeles adorantes junto al ostensorio, según el esquema tan repetido en Levante, y un Cristo de Piedad en el remate. Leonardo Llácer aparece citado entre 1451 y 1470 por varias obras que hizo para la Casa de la Ciudad, para los franciscanos y, de carácter menor, para la catedral de Valencia. Nicolás Anglesola, que había fallecido ya en 1496, recibió en 1481 de la Diputación del reino de Valencia el encargo de hacer unas mazas de plata labrada, las primeras que se usaron por los maceros de la Generalidad, con motivo de la visita a Valencia del rey Fernando el Católico, y en 1484 la realización de una custodia para Capdet. También se cita a García Gómez como el platero valenciano que construyó la corona de oro para la reina Isabel la Católica, y, finalmente, debemos señalar que ostenta el punzón de Valencia un relicario fechable hacia 1500 que se conserva en el Victoria and Albert Museum, de Londres (fig. 166).

MORELLA Y SAN MATEO. — Entre los focos menores del reino de Valencia sobresale el que logró próspera vida en Morella (Castellón) gracias especialmente a la familia de los Santalínea que trabaja a lo largo de todo este siglo XV. Entre sus miembros sobresale Bernardo († 1437) que, entre 1387 y 1394, realizó una custodia para la iglesia de Santa María de Morella, y en 1402 se hallaba en Valencia donde, con otros orfebres, labraba la valiosa vajilla con que la Ciudad obsequiaba al rey Martín en su primera visita a ella. Entre 1415-1418, hizo la cruz procesional de Traiguera (Castellón) que quizá sea hoy la pieza más representativa

de la orfebrería gótica del Maestrazgo (fig. 167). Su perfil es angrelado y flordelisado; en sus brazos hay ocho esmaltes cuadrilobulados en mal estado y nueve figuras o grupos en relieve y cincelados, y en la afiligranada macolla imágenes de santos bajo doseletes y pináculos. En 1428 vendió a la catedral de Tortosa la llamada "creu dels Lleonets" por los dieciocho leoncillos que ostenta en la peana y en el nudo central. Lo más notable de ella son los esmaltes que la cubren casi por completo, con diversos temas de carácter piadoso (fig. 169). En 1433 contrató una cruz procesional, a realizar en dos años, para Santa María de Morella, y se le atribuye la custodia de Tronchón (Teruel), que tiene grandes semejanzas con la citada Vera Cruz de Verdú (Lérida). Su sobrino Bartolomé Santalínea contrató en 1449 el relicario para la iglesia de La Jana (Castellón) y se le atribuye la custodia de la iglesia de Cuevas de Cañart (Teruel) que lleva el punzón de Morella. Finalmente, hay que citar a Juan Santalínea, hijo de Bartolomé, que en 1482 acabó un portapaz para el maestro de Montesa; que en 1483 recibía una cantidad a cuenta de una cruz procesional para la iglesia de Santa María de Morella, que intervino en varias obras para la iglesia de Cañi entre 1505-1521 y que hizo testamento en 1526.

Menor trascendencia tuvieron los talleres de San Mateo (Castellón) donde estaban activos Matías Benet (1421) y Domingo Blasco (1455), pero son particularmente conocidos esos talleres por la figura de Juan Olcina, autor del gran copón con ostensorio, de plata en parte dorada, que se conserva en la parroquial de Traiguera (Castellón); en el pie lleva escudos esmaltados, la arqueta es rectangular con apóstoles a los lados y sobre el viril van el Padre Eterno y algunos pináculos (fig. 168). Es también obra suya un ostensorio de "lignum crucis" que cobró en 1431 y se conserva en la arciprestal de San Mateo.

MALLORCA Y ARAGÓN. — De talleres mallorquines proceden algunas piezas demostrativas de la alta calidad de sus producciones. Seguramente fue labrado en ellos el cáliz de fines del siglo XIV conservado en el Museo del Louvre (fig. 172), con pie lobulado y soberbios esmaltes, que ostenta los escudos del conde de Mallorca Pedro Núñez de Lara. En cambio ostentan el punzón de Palma un píxide de Inca con medallones circulares de entrelazos decorativos en el pie y en la caja; otro píxide del Ermitage de Leningrado (fig. 170), con análogos temas decorativos, y un relicario del Victoria and Albert Museum de Londres, de sobria ornamentación (fig. 173), todo ello del siglo XV.

En la región aragonesa el período gótico no alcanza la riqueza y variedad que podremos apreciar en la orfebrería de la siguiente etapa renacentista. Como hemos señalado ya, muchas piezas de la zona turolense proceden de talleres valencianos y hasta mucho más adelante no había de manifestarse en esta zona la influencia que podía derivarse, en cuanto a soluciones técnicas particularmente, de los maravillosos bustos que como relicario de los santos Valero, Lorenzo y Vicente, fueron regalados a la Seo de Zaragoza por Benedicto XIII, el antipapa Luna, durante su pontificado, en los últimos años del siglo XIV. Son de plata repujada, adornados con pedrería y esmaltes traslúcidos, y corrientemente se les considera como obras francesas, de los talleres de Aviñón posiblemente. En la provincia de Huesca las noticias se sitúan particularmente a partir del siglo XVI, y en la de Zaragoza los dos principales centros de producción fueron Zaragoza y Daroca. El punzón de Zaragoza aparece en una custodia procesional, de plata, que tiene forma de templete arquitectónico y corresponde a finales del siglo XV, que se halla en la parroquial de Aranda de Moncayo (fig. 174), y en una cruz procesional de la Walters Art Gallery, de Baltimore (fig. 177), presidida en su reverso por la figura

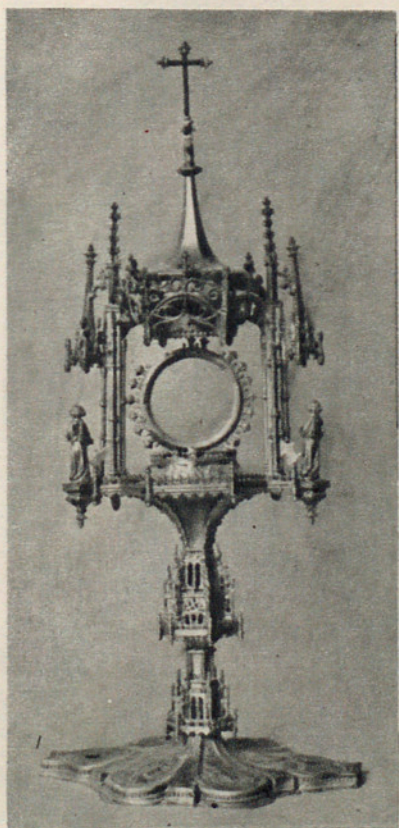
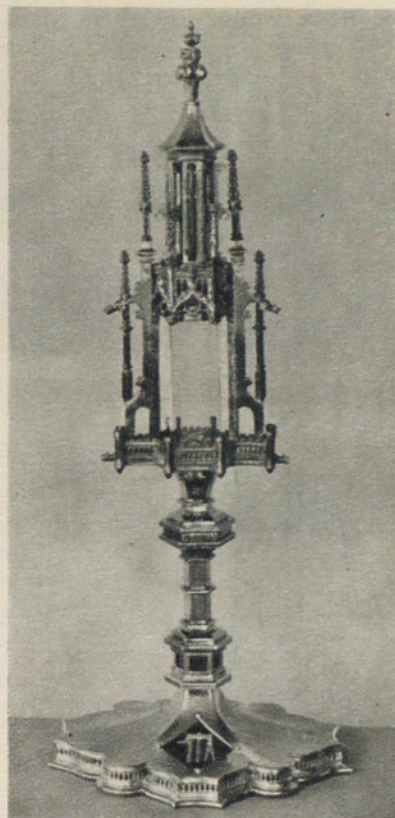


Fig. 172.—PARIS. MUSEO DEL LOUVRE: CÁLIZ MALLORQUÍN. Fig. 173.—LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: RELICARIO. Fig. 174.—ARANDA DE MONCAYO: CUSTODIA PROCESIONAL. Fig. 175.—SANTIAGO DE COMPOSTELA. CATEDRAL: RELICARIO.

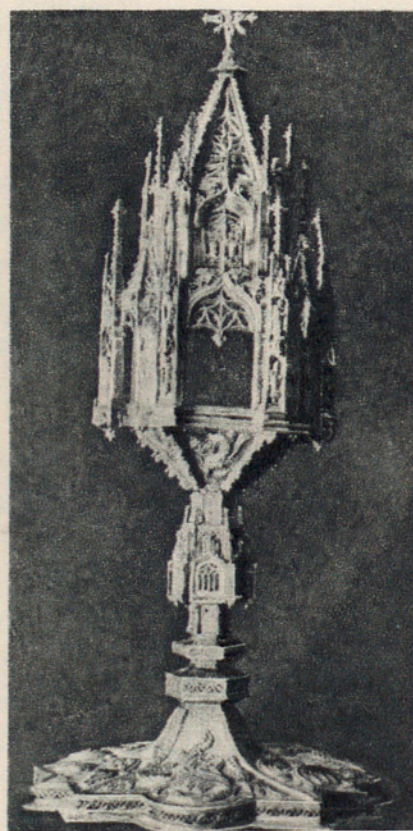
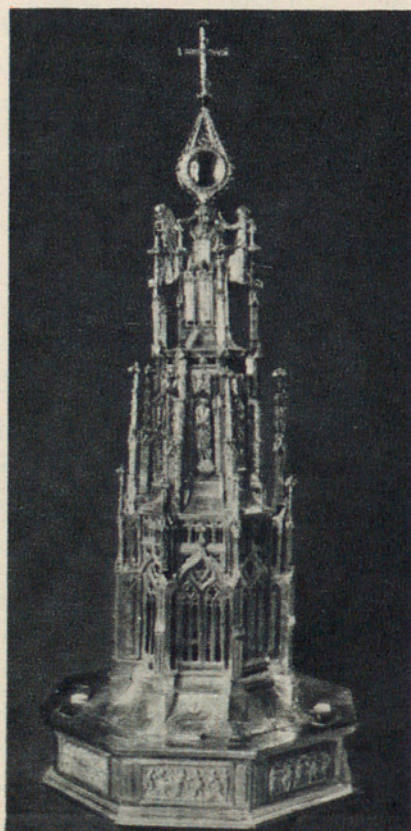
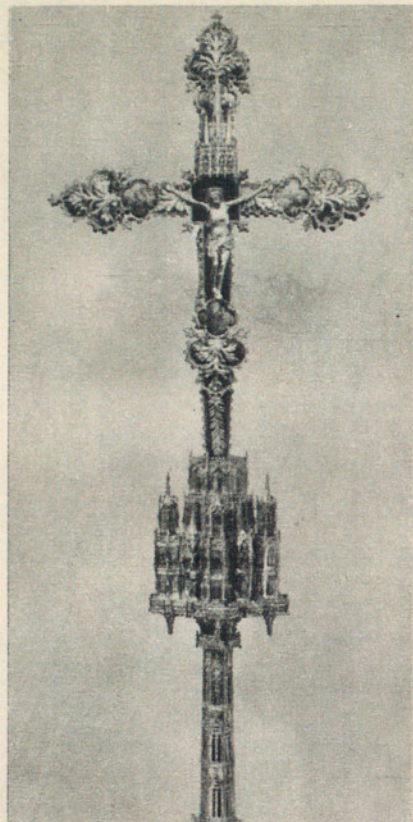
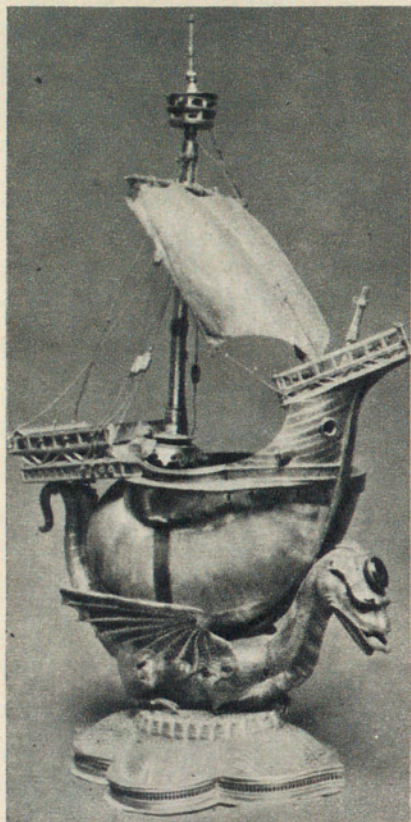


Fig. 176.—ZARAGOZA. LA SEO: NAVETA. Fig. 177.—BALTIMORE. WALTERS ART GALLERY: CRUZ ZARAGOZANA. Fig. 178. SANGÜESA. SANTA MARÍA: CUSTODIA. Fig. 179.—AIBAR: CUSTODIA.

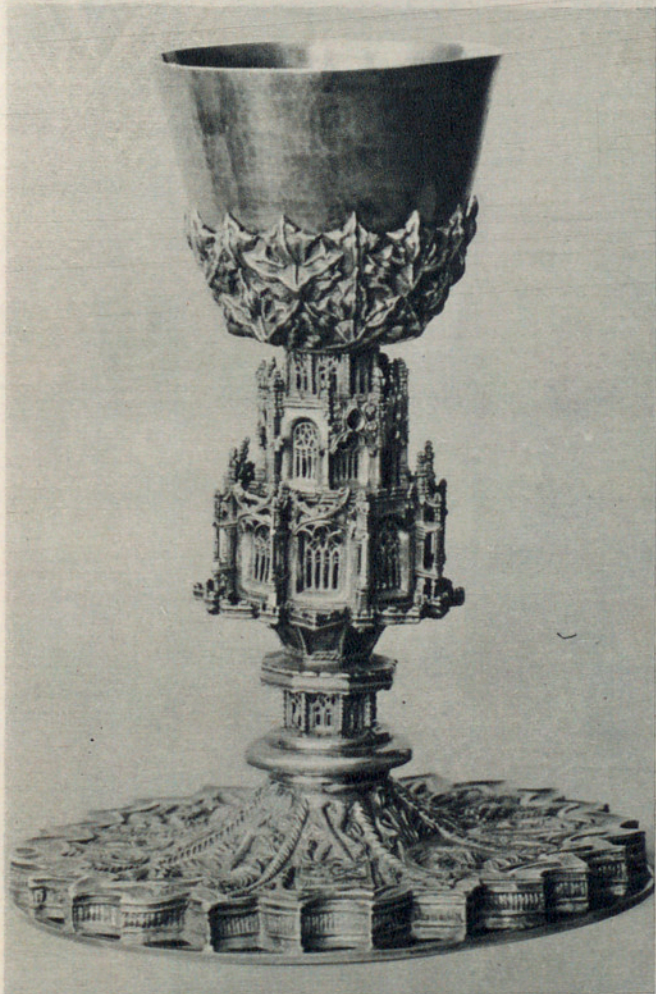
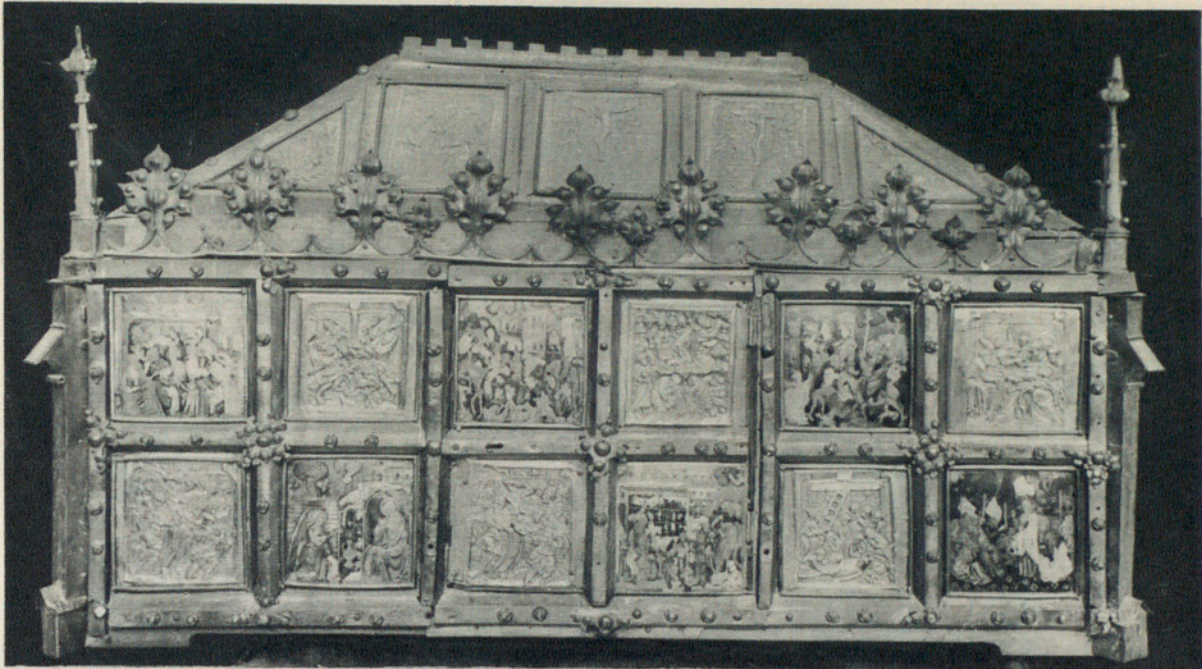
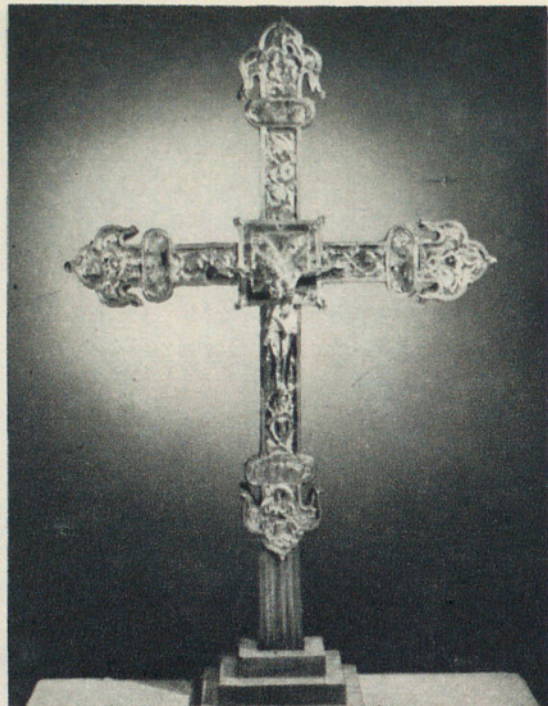
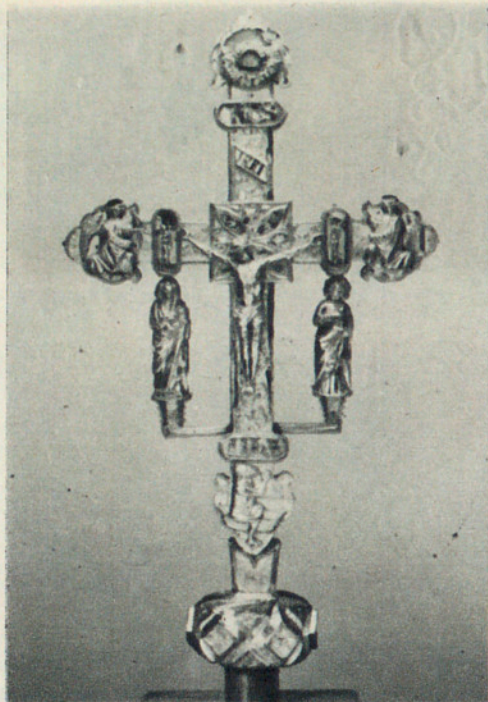


Fig. 180.—GUADALUPE. MONASTERIO: ARCA DE LOS ESMALTES. Fig. 181.—LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: CÁLIZ ABULENSE. Fig. 182.—SEGOVIA. CATEDRAL: CÁLIZ DE BELTRÁN DE LA CUEVA.



Figs. 183 y 184.—LONDRES, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: CRUCES CON PUNZÓN DE BURGOS. Fig. 185.—SANTIA-
GO DE COMPOSTELA, CATEDRAL: BUSTO DE SANTIAGO ALFEO.

de Dios Padre, que está en conexión con otro ejemplar del Victoria and Albert Museum londinense. También lo lleva un relicario de la catedral de Santiago de Compostela, llamado de la Santa Espina, que puede fecharse hacia 1430 (fig. 175). El punzón de Daroca figura en la cruz procesional de Villarreal de Huerva; en el copón con ostensorio, de plata dorada y esmaltes azules en el nudo, de la parroquial de Balconchán; en los cálices de Retascón, de Valdeorna y Villarreal de Huerva y en otras piezas.

ORFEBRERÍA CIVIL. — Son muy escasas las piezas importantes de orfebrería civil realizadas en estos núcleos tan activos de la Corona de Aragón, que han llegado a nuestros días, aunque no nos faltan abundantes y detalladas referencias de ellas en documentos e inventarios que, al enumerar lo poseído por los grandes personajes, incluyen asombrosas cantidades de obras de orfebrería. En las líneas precedentes no han faltado las noticias acerca de obras de este tipo y en las cámaras reales de la Corona de Aragón se citan en abundancia las coronas que, junto con el pomo y el cetro constituían el emblema de la Majestad. Todas eran de oro, guarnecidas de piedras preciosas, y se componían de un cerco de mayor o menor anchura, al cual los artífices catalanes de la época llamaban "xapellat", que se dividía en varias piezas. Sus florones no eran en número fijo y tampoco era constante su tamaño; en ocasiones se alteraban altos y bajos y por lo común adoptaban la forma de flor de lis. No faltan asimismo las referencias a diademas y guirnaldas, a las vajillas, algunas con los escudos y marcas de Barcelona, Valencia, Zaragoza o Gerona, regaladas por esas ciudades, que incluyen platos, copas, cucharas, saleros, confiteros, vasos y otras piezas; los accesorios de la indumentaria como los llamados "Capells de sol" o sombreros de fantasía con ricos broches; los collares, las hebillas y las "nosques" o broches para capas y mantos, para bonetes y sombreros o para llevarlos las damas pendientes de sus collares. Estos broches serían muy bellos y valiosos, a juzgar por las descripciones, en especial las "magnes nosques d'or" pertenecientes a Jaime II con cruces, leones, águilas, pavos y efigies de reyes, camafeos y esmaltes, perlas y piedras preciosas, que se integraban en su decoración.

Algunas de estas piezas de carácter civil que se conservan todavía aparecen incluidas hoy en el conjunto que va anejo a la custodia de la catedral de Barcelona. Además de la mencionada silla del rey Martín (fig. 146), sobresalen en dicho conjunto dos coronas de distinto diámetro y una diadema constituida por un tubo de plata dorada y esmaltada, retorcido helicoidalmente, que ostenta la inscripción SYRA en cada resalte (fig. 171). También están incorporadas a este conjunto numerosas joyas de diversas épocas, entre ellas una joya de oro, quizá del siglo XIV, con esmalte representando la Resurrección, que en el reverso lleva grabado el Pantocrátor y remata en una flor de lis. Del siglo XV parece ya otro colgante con cuatro perlas y una gran piedra en el centro, más otra igual pendiente. Interesante ejemplo de las navetas usadas en los servicios de mesa es la conservada en la Seo de Zaragoza (fig. 176).

NAVARRA Y VASCONGADAS

Las noticias que tenemos acerca de la orfebrería en Navarra durante los siglos medievales son muy escasas. Aparte consignar su muy estrecha conexión con lo francés y el probable origen galo de piezas tan excelentes como el relicario del "lignum crucis" de la catedral de

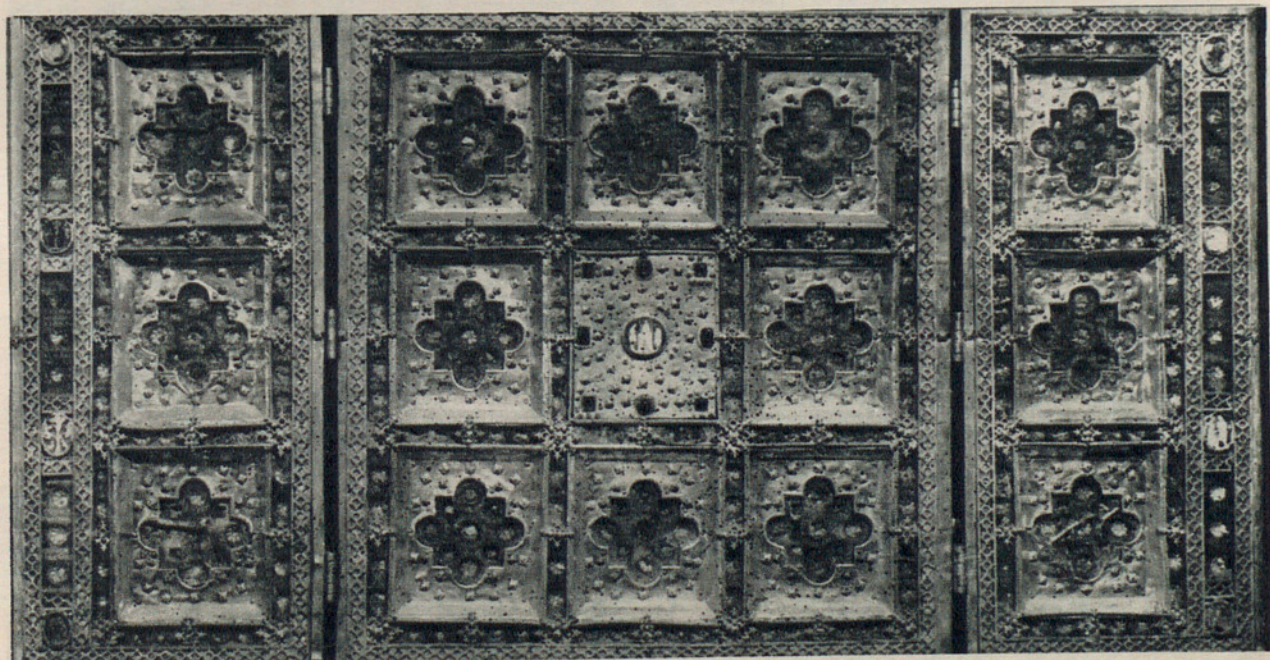
Pamplona y el relicario del Santo Sepulcro que estuvo en ella, hemos de señalar entre las piezas de interés la cruz parroquial de Sorauren, del siglo XIV; el "lignum crucis" de plata labrada en filigrana y con doble brazo, de la iglesia de San Miguel en Estella y particularmente la custodia gótica de tipo turriforme de Santa María la Real de Sangüesa (fig. 178), doblemente interesante por llevar el punzón de esta población, que está muy próxima, en cuanto a su estructura y a su gran valor artístico, a la de la catedral de Ibiza ya citada. Interesante es también, aunque su fecha corresponde ya al siglo XVI, la custodia de mano de tipo turriforme que se conserva en Aibar y mantiene una fuerte tradición gótica (fig. 179). En otro orden hay que mencionar la interesante serie de imágenes sedentes de la Virgen, recubiertas de láminas de plata primorosamente repujadas, que se conservan en la región navarra. Son del siglo XIII y especialmente del XIV, como la de Irache, la de Ujué o la del Puy, en Estella, y tienen un complemento en algunas imágenes de cobre dorado y esmaltado como la de Artajona. Singular importancia tiene el cofrecillo de plata dorada de la colegiata de Roncesvalles. Entre su abundante decoración lleva los escudos de la reina de Navarra Juana, pero son muchas las incógnitas que plantea acerca de su lugar de origen que incluso podría hallarse en talleres navarreses (V. *ARS HISPANIAE*, vol. IV, fig. 482).

Tampoco nos es posible señalar en las Provincias Vascongadas obras importantes y representativas de talleres activos en la zona, aunque es lógico que los hubiera. Merecen ser citados en tierra alavesa la tosca cruz de Uzquiano, de cobre dorado, que es del siglo XIV, y algunas otras piezas de superior calidad que corresponden ya al siglo XV, como el cáliz de plata de la parroquial de Santa Cruz de Campezo, el copón gótico de pie ochavado que se halla en la iglesia de Santa María de los Reyes de Laguardia, o la excelente custodia de tipo turriforme de la parroquial de Samaniego. No es superior lo que se conserva en Vizcaya donde cabe señalar los arcaicos crucifijos de Bolívar, que es del siglo XIII de cobre esmaltado, y de Güeñes, de bronce, que corresponde ya al siglo XIV; algún incensario gótico, como el de la catedral de Bilbao; la arqueta de madera chapeada con láminas de plata que llevan medallones repujados de la Virgen con el Niño y el Calvario, que será del siglo XIV y se conserva en San Agustín de Echebarría, de Elorrio; el copón de plata de Elorrio, el cáliz con ancho pie de la iglesia de la Magdalena en Plencia y, finalmente, algunos ejemplos de custodias de un gótico tardío, como la de tipo turriforme de Santa María de Ondárroa y la de tipo retablo, hecha con plata dorada, de Gautéguiuz de Arteaga.

CASTILLA Y LEÓN

TOLEDO. — En esta amplia zona del interior peninsular es indiscutible que la primacía corresponde a la ciudad de Toledo donde, pese a la gran escasez de noticias correspondientes a esta etapa, es indudable que la orfebrería tuvo en ella un gran esplendor durante los siglos XIII y XIV. El Colegio de Plateros se constituyó en 1423 y en 1555 fueron aprobadas sus ordenanzas definitivas; y en 1494 quedó establecido que, en adelante, ningún platero labrase obras de plata de cualquier tipo sin que luego fuesen marcadas y señaladas con la marca de Toledo.

En los años finales del siglo XIII se citan algunos orfebres como el Maestro Jorge, que había realizado muchas obras para Fernando III y aún vivía en 1279, o Bartolomé Rinalt, que en 1293-1294 cobró unas joyas que había vendido a la esposa de Sancho IV, monarca que por las mis-



Figs. 186, 187 y 188.—SANTIAGO DE COMPOSTELA. CATEDRAL: ESCULTURAS DE SAN PEDRO, SAN JUAN BAUTISTA Y LA VIRGEN. Fig. 189.—SEVILLA. CATEDRAL: TABLAS ALFONSIES.



Fig. 190.—SEVILLA. CATEDRAL: TAZA LLAMADA DE FERNANDO III. Figs. 191 y 192.—ÁVILA. CATEDRAL: TAPAS DE UN EVANGELIARIO DEL CARDENAL CERVANTES.

mas fechas adquirió tres cálices que fueron cobrados por el orfebre Juan Yáñez. Gonzalo Pérez es al parecer el único platero conocido en Toledo durante el siglo XIV, activo en 1366. No debemos olvidar que una hermosa Vera Cruz de la catedral toledana fue realizada en Barcelona el año 1325 por encargo del arzobispo Juan de Aragón para contener el "lignum crucis" que había pertenecido a San Luis, rey de Francia (fig. 143). El pie es de plata dorada, con los símbolos de los Evangelistas en medallones y además otros cuatro, cuadrifoliados, que se decoran con los escudos reales de Aragón y los lises de Francia, esmaltados; la parte superior es de oro, y en el dorso lleva un magnífico esmalte traslúcido de policromo tema floral.

Ya en el siglo XV debemos mencionar en este foco toledano a Juan González, de Madrid, con noticias entre 1425 y 1431 que lo relacionan con una corona de plata dorada para la Virgen del Sagrario y con la obra de varios relicarios. Más importantes parecen ser Antón y Lope Rodríguez de Villarreal que, en 1465, al mismo tiempo que forraban con lámina de plata la imagen de avanzado estilo románico de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo, estaban haciendo para dicha catedral una estatua de plata de Santiago, dorada y con esmaltes en la peana, cuyo último pago se hizo en 1466 y fue tasada por Fr. Juan de Segovia, monje jerónimo de Guadalupe.

Al foco toledano hay que adscribir a este artífice que desarrolló amplia actividad en ese monasterio de Guadalupe para el que labró cálices, cruces, custodias y relicarios. También está citado como autor de un curioso salero que representaba a un león destrozando una granada y fue regalado por el prior del mismo a los Reyes Católicos. Entre las obras suyas que han subsistido todavía cabe citar la llamada arca de los Esmaltes en la capilla de las Reliquias (figura 180) para la que realizó varios relieves de plata repujada, integrados en una estructura en la que fueron aprovechadas varias placas cuadradas de esmalte, que se consideran obras de talleres barceloneses en el siglo XIV. Además, en el Joyel de dicho monasterio se conserva la cruz relicario de Enrique IV que se le atribuye, de plata dorada con esmaltes. Murió en 1487, cuando estaba trabajando en la custodia grande del monasterio, pieza que fue terminada por su discípulo Pizarro y no se conserva.

De tierras castellanas más al norte proceden varias piezas del siglo XV integradas en el extraordinario conjunto del Victoria and Albert Museum, de Londres. Lleva el punzón de Ávila un cáliz (fig. 181), con ancho pie y fuerte nudo arquitectónico, y el de Burgos lo ostentan dos cruces (figs. 183 y 184), una de ellas con las figuras de la Virgen y San Juan a los lados, en disposición semejante a la de Requena de Campos, que se enriquece con excelente serie de esmaltes (Anunciación, Natividad, Huida a Egipto), y en la otra con sólo la cruz de brazos flordelisados, que también lleva esmaltes.

Poco más que unos nombres podríamos citar como complemento a estas referencias sobre la orfebrería gótica en Castilla y entre ellos están los de Juan de Ayala, que fue marcador mayor de Castilla y platero de Isabel la Católica, y Juan Pérez cuyo punzón aparece en el famoso cáliz (fig. 182) que Beltrán de la Cueva donó a la catedral de Segovia hacia 1440, la patena del cual lo lleva del platero segoviano Diego Muñoz y es de hacia 1500.

VALLADOLID, PALENCIA Y LEÓN. — En tierras de Valladolid y Palencia hay que destacar la cruz procesional de Requena de Campos, con punzones ininteligibles, que puede fecharse a fines del siglo XIV o principios del XV. De placas de plata sobredorada sobre un alma de madera, tiene brazos casi iguales terminados en flores de lis. Del brazo vertical inferior

surgen sendos vástagos laterales para las figuras de la Virgen y San Juan que quedan a la altura del crucifijo, y en el reverso está presidida por un Cristo en majestad. Son interesantes también en esta zona algunas piezas sueltas de los siglos XIV y XV como el cáliz-custodia de Santoyo y el cáliz de Ampudia; las cruces procesionales de Marcilla de Campos y Palenzuela; la cruz relicario con pie, de Cisneros, y la custodia de pie de Astudillo. Del siglo XV y con el punzón del platero de Valladolid Pedro de Ribadeo es la riquísima cruz parroquial de San Pedro, en Valencia de Don Juan (León), con las figuras de bulto del Crucifijo, en el anverso y de la Virgen con el Niño en el reverso.

En Salamanca debe ser citada la custodia grande de la catedral, que tiene un chapitel dorado de mazonería gótica, que será de principios del siglo XV, y en León trabajaba a fines del siglo XV Alonso Álvarez quien recibió en 1484 una cantidad del cabildo catedralicio en pago de una custodia que él y otros oficiales estaban haciendo y que fue acabada en 1496. En Astorga sobresale en la segunda mitad del siglo XV el orfebre Alonso de Portillo, probable autor de la cruz procesional de la catedral; su punzón aparece en la riquísima cruz procesional de Salas de los Barrios, de plata dorada con esmaltes, y en la de Villar de los Barrios que tiene follajes repujados en el anverso y grabados diversos, con algunos esmaltes, en el reverso.

GALICIA Y ASTURIAS

En esta zona continúa siendo el núcleo compostelano el que marca las pautas, no sólo por el abundante comercio de alhajas, vasos litúrgicos, medallas y relicarios, sino por las numerosas aportaciones de obras de orfebrería, particularmente francesa, que llegaban como donaciones de los peregrinos y de las que subsisten todavía importantes muestras. Estas aportaciones habían de estimular indudablemente a los plateros compostelanos, tanto en lo que hace referencia a las novedades estilísticas como en lo relativo a nuevas soluciones técnicas, y a ello habían de ayudar lógicamente también algunos artífices extranjeros aquí establecidos, como Vicente Framengo, el francés Pedro (1444) o el italiano Francisco Marino, activo en 1416.

La orfebrería compostelana, lo mismo que todo el arte de la ciudad en general, estaba muy apegada al románico, como nos lo demuestran el cáliz y la patena del siglo XIV en la catedral de Compostela que tiene el pie circular, el nudo con medallones circulares y la copa lisa. La patena es circular con el fondo lobulado en el que va grabada la imagen del Salvador. Del primer tercio de este siglo XIV es el famoso busto de plata repujada, con el rostro y el cuello esmaltados, relicario de la cabeza de Santiago Alfeo, que en el cuerpo lleva engastados varios camafeos y entalles helenísticos y romanos (fig. 185). Es posible que sea obra de Rodrigo Eans, que por entonces era platero de la basílica. De este mismo siglo XIV en su segunda mitad y también obra compostelana, es la imagen de Santa María, de plata sobredorada, que según parece fue regalada por Santa Isabel de Portugal, que también donó su corona y una vajilla de oro en 1326.

Al morir el arzobispo Lope de Mendoza en 1445 figuraban entre sus bienes imágenes de plata, doradas y esmaltadas, con las que adornaba su oratorio. Seis de ellas se conservan todavía en el tesoro de la catedral compostelana (figs. 186, 187 y 188) y sus autores pudieron ser el citado F. Marino, Diego Eans, Pedro Martínez o el famoso Juan de Viña, platero que poco después de 1465 hizo un nuevo baldaquino para el altar mayor compuesto por cuatro columnas que soportaban una elevada pirámide adornada con muchos relieves e imágenes. Por último,

durante los años del arzobispo Alfonso IV Fonseca en los finales del siglo XV se hicieron muchas obras de platería para la catedral, entre ellas abundantes lámparas, y para otras iglesias de la ciudad y de la región, como la cruz procesional de San Fiz de Solovio, en Santiago; el cáliz de Santa María la Grande, en Pontevedra, y el cáliz parecido en la catedral de Tuy. Aparte debemos citar los tres relieves de la historia de Santa Lucía, repujados en plata, que son posible resto de un retablo argénteo y se conservan en la catedral de Orense. También debemos mencionar las actividades en Asturias del platero francés Rodrigo Fernai que, en 1378, realizó la cruz parroquial, de plata, de la iglesia de San Tirso, en Oviedo.

ANDALUCÍA

Para completar este sumario panorama de la orfebrería gótica en las tierras peninsulares debemos señalar lo que corresponde a Andalucía y particularmente a Sevilla. En esta ciudad la pieza magna del siglo XIII es el tríptico relicario que es llamado "Tablas Alfonsíes", mandado construir por Alfonso X el Sabio para las reliquias de la Virgen y de otros santos que poseía y fue legado por él a la catedral sevillana donde se conserva (fig. 189). Esta obra pudo ser realizada hacia 1247-1275 en Toledo, en Burgos o en la misma Sevilla donde, ya en los repartimientos de 1253, figuraban los orfebres Lorenzo y Nicolás. Está constituido por tres tableros de madera de alerce recubiertos de placas de plata sobredorada y repujada que se decoran con pequeños esmaltes, orlas de temas romboidales y compartimientos ocupados por temas heráldicos o figurados, con la representación de la Anunciación o la Epifanía en casi todos, y en el conjunto destacan grandes chatones con piedras preciosas o camafeos. De este siglo XIII será también la imagen de la virgen de la Sede, en la catedral de Sevilla, que está totalmente recubierta, salvo en la cabeza y manos, de planchas de plata repujada imitando temas textiles a la manera de los ejemplos que hemos citado en Toledo y Navarra. Es interesante consignar también que, en el convento de Santa Isabel en Salamanca, se conserva un cáliz de plata dorada con esmaltes en el nudo y la base, que lleva contraste de Sevilla y un punzón con la letra N, que es del siglo XV.

En lo que hace referencia a la orfebrería en las cercanas tierras de Murcia no alcanza aquí importancia en estos siglos medievales, pues se advierte en ellos que cuando se necesitan piezas de gran calidad se recurre a los artífices de Valencia, como ya hemos visto, o de Toledo. Habrá que esperar hasta los siglos XVII o XVIII, cuando se produce una brillante reactivación económica en esta zona, para encontrar abundantes nombres de plateros y noticias acerca de las obras que realizaron.

ORFEBRERÍA CIVIL EN LA ESPAÑA OCCIDENTAL. — Si en el sector civil eran abundantes las obras de orfebrería en los países de la Corona de Aragón, no serían menos abundantes en Castilla y en su zona de influencia, de manera que si era muy rica, por ejemplo, la cámara de los reyes de la Corona de Aragón, no era menor, evidentemente, lo poseído por los reyes de Castilla. Se citan aquí anillos, como el del rey Fernando III con un gran zafiro, y los tres de Alfonso X, que eran de oro con piedras preciosas. En el tesoro de la catedral de Sevilla se conserva una taza de cristal de roca con montura de plata (fig. 190), que se cree perteneció a Fernando III, y en el testamento de Pedro I se habla de la corona de los camafeos y de la corona de las águilas, de copas de oro y de una naveta de oro con piedras preciosas y aljófara que

se labró en Sevilla. Juan II acrecentó estos tesoros reales con diversas aportaciones y en particular con lo que su condestable Álvaro de Luna había atesorado en su castillo de Escalona (Toledo) en lo cual destacaban las copiosas vajillas de oro y plata. Su sucesor Enrique IV tenía una deslumbradora exhibición de piezas de vajilla y servicios de mesa, de collares, cintos, ajorcas y otras joyas de adorno en las salas del alcázar de Segovia, como nos cuenta el noble bohemio León de Rosmihal en el curioso relato que escribió de sus viajes por España en 1465-1467. También pueden señalarse trabajos de orfebrería en el puño de algunas espadas, como en la que fue de un rey de Castilla, quizá Fernando III, que se conserva en la Armería Real de Madrid, y muestra ricas labores de plata en la empuñadura y en la vaina. También podemos considerar que son obra de carácter civil las ricas tapas de plata dorada para un Evangelionario (hacia 1440) que pertenecieron al cardenal Cervantes y se hallan en la catedral de Ávila. Están recubiertas de finas labores cinceladas que enmarcan sendos esmaltes traslúcidos, con la Resurrección en la hoja delantera y el escudo del cardenal en la otra (figs. 191 y 192).

Al término de este período corresponden algunas piezas que fueron de los Reyes Católicos y se conservan en la Capilla Real de Granada, como la espada o estoque que usó el rey Fernando en la conquista del reino de Granada, con empuñadura de oro cubierta de primorosos y menudos adornos cincelados y nielados en que no faltan los detalles renacentistas; la corona de la reina Isabel, de plata sobredorada y estilo gótico todavía; un cetro de la misma reina, también dorado; un cofrecillo de plata sobredorada recubierto con temas varios repujados y cincelados en torno a un pequeño relieve con la Resurrección, quizás destinado a contener reliquias. Es un conjunto muy interesante por la progresiva penetración de elementos renacentistas que en estas piezas se advierte. Tampoco es raro advertir infiltraciones del espíritu mudéjar en las labores ornamentales de muchas de las alhajas de época gótica. De ello son un claro ejemplo un plato argénteo, hallado en Briviesca (Burgos), y especialmente la arqueta del siglo XV, de plata dorada con labor de filigrana, que en los costados lleva escudos de la casa de Evreux y se conserva en la colegiata de Roncesvalles.

En los ámbitos gallegos ocurre algo parecido, ya que también allí son mucho más escasas las referencias a la orfebrería de carácter civil, pero no faltan las que nos hablan de las joyas de uso personal, de las vajillas preciosas, de los aguamaniles y otros ricos objetos usados en las residencias de los dignatarios eclesiásticos o de los burgueses compostelanos que vivían lujosamente. Entre lo que nos dicen estos datos podemos subrayar que el arzobispo Juan García Manrique regaló al tesoro de la catedral, en 1396, treinta anillos de oro y plata con entalles y piedras preciosas.

ORFEBRERÍA DEL SIGLO XVI

CONSIDERACIONES GENERALES

En el transcurso del siglo XVI se establece un profundo cambio en el panorama artístico de nuestra península. El destacado nivel que las artes decorativas habían alcanzado durante los siglos medievales en las regiones abiertas al Mediterráneo, particularmente Cataluña, Valencia y las Baleares, disminuyen en altura estética, en capacidad creadora, en calidades

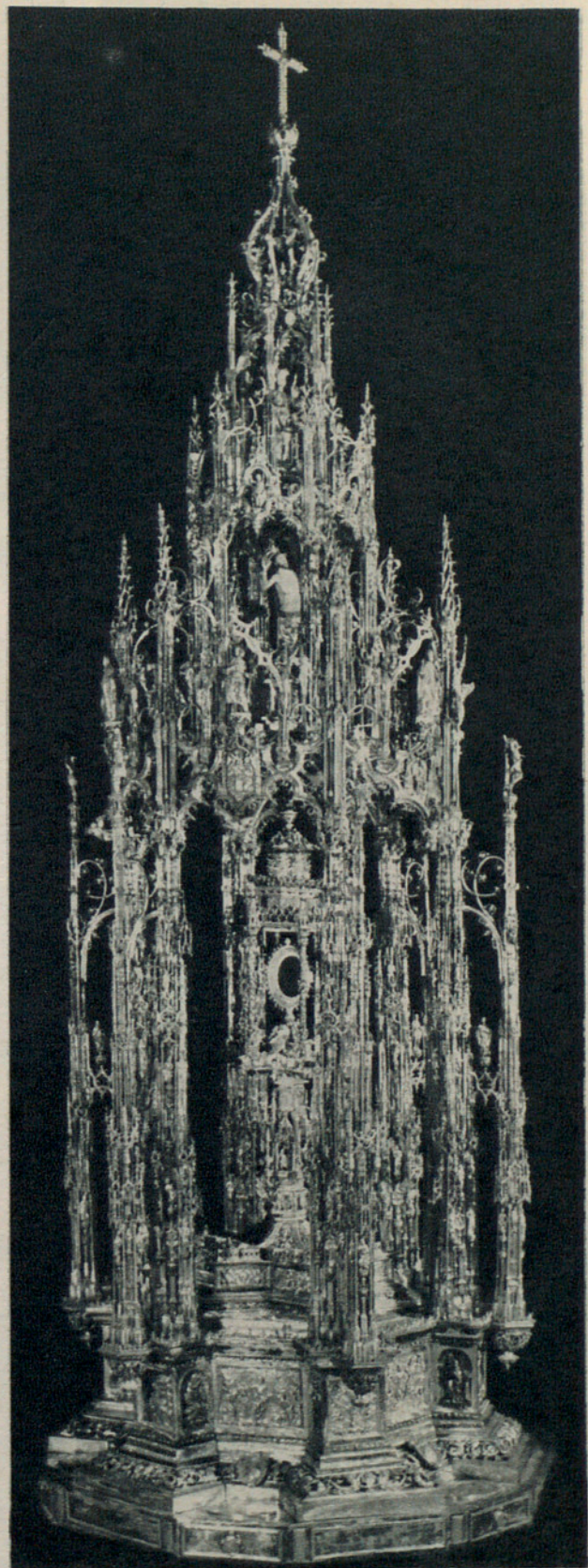
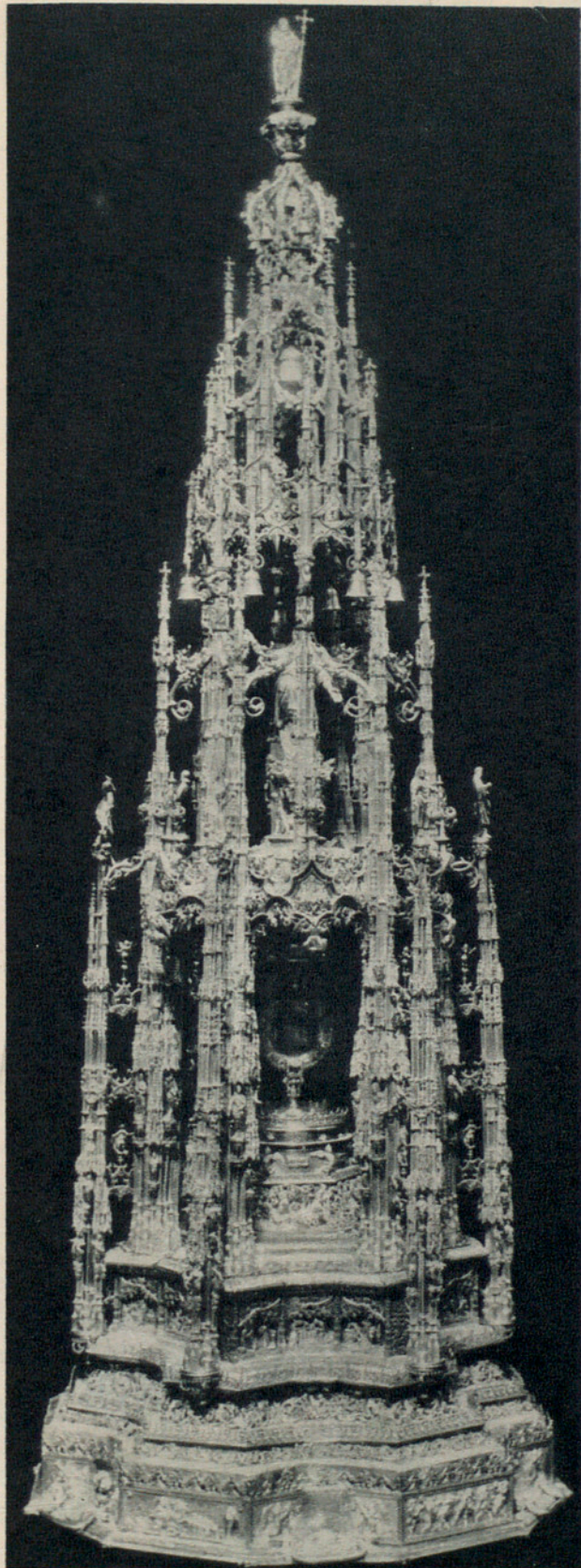


Fig. 193.—CÓRDOBA. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 194.—TOLEDO. CATEDRAL: CUSTODIA.

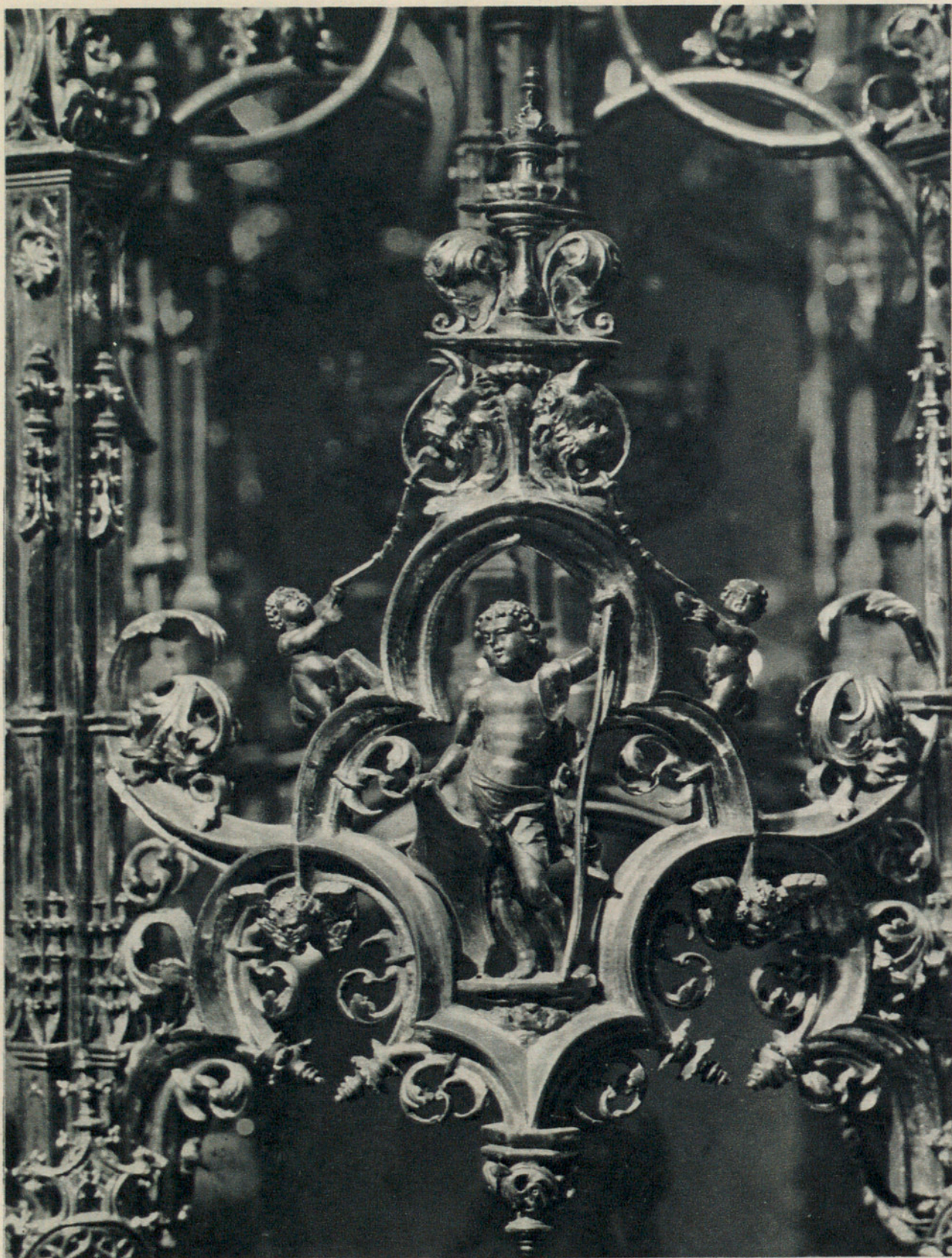


Fig. 195.—TOLEDO. CATEDRAL: PORMENOR DE LA CUSTODIA.



Lám. I.—TOLEDO. CATEDRAL: DETALLE DE LA CUSTODIA MAYOR.

de todo tipo y, de acuerdo con nuestra información presente, cabe afirmar que sus principales focos quedan, hasta cierto punto, marginados, frente a la vitalidad que en esta centuria ostentan otros centros, mucho más favorecidos por las nuevas circunstancias políticas y económicas que entonces regían la vida española. El poder político tiende a concentrarse en el centro, con la consecuencia lógica de que las energías, recursos e iniciativas, sigan una orientación semejante, y al mismo tiempo se alteran las tradicionales vías del comercio, de manera que el inseguro Mediterráneo cede la primacía al Atlántico, pleno de futuro, por el cual comienzan a llegar en progresiva e irregular corriente los abundantes recursos procedentes de las tierras descubiertas y conquistadas en el Nuevo Mundo. Buena parte de estos recursos estaba representada por las grandes cantidades de metales preciosos, como el oro del Perú o la plata de Méjico, que por los cauces hispánicos se incorporan a la economía europea de tal manera que en unos cincuenta años, desde principios a mediados del siglo XVI, la cantidad de numerario en circulación por Europa se multiplicó ampliamente y benefició en particular a la nueva burguesía, industrial o comerciante, cuya influencia aumentaba sin cesar. También crecen paralelamente sus deseos de poseer ostentosas obras de orfebrería, rivalizando en lujo con la nobleza. Por otra parte ello permitió también disponer de materia prima más abundante para los trabajos de la orfebrería, y con ello quizá no se hizo tan indispensable la fusión de piezas más antiguas para realizar otras que se ajustasen más a los estilos artísticos y a las necesidades específicas, así religiosas como civiles, de esta centuria. Un aspecto importante y no estudiado hasta el presente, es el que nos plantean las numerosas piezas elaboradas en talleres americanos, particularmente en los de Méjico, que en estas fechas y en los siglos XVII y XVIII llegaban a España por diversos conceptos y contribuirían a engrosar el caudal de soluciones y sugerencias a disposición de nuestros orfebres. Sería muy interesante el establecer las influencias posibles que por esa vía llegaron, sin duda, a matizar los grandes estilos que dominaban en nuestra producción, particularmente en la de finales de este siglo XVI y años sucesivos hasta la independencia de aquellos territorios.

Continúa el cariz eminentemente religioso de nuestra orfebrería y en este sector sobresale el impulso adquirido por la construcción de custodias de diversos tipos, tanto las turriformes que prevalecen con planta poligonal en particular, como las que adoptan la forma de sol o las que se limitan al acoplamiento de un ostensorio sobre un cáliz. Los ejemplos conservados abundan, con un predominio del esquema arquitectónico, tanto en sus proporciones como en los elementos ornamentales. Cambian los procedimientos de realización de manera que el repujado adquiere mayor desarrollo que en la época gótica y el relieve se hace cada vez más pronunciado, evolucionando hacia una concepción pictórica en busca de efectos de lejanías, idénticos a los que podríamos ver en una pintura coetánea. También se aplicó ampliamente a las obras de plata el torneado, mientras que la técnica de la filigrana, inadecuada para la solidez que se requería entonces para los trabajos de orfebrería, deja de utilizarse casi para reaparecer en la etapa barroca.

Como en las épocas precedentes se han perdido la mayoría de las obras, particularmente las de carácter civil que no resisten tanto los cambios de gusto, pero se dan con progresiva abundancia otras posibilidades de estudio, no sólo por los dibujos y proyectos que se conocen, sino también por las representaciones de joyas y obras de orfebrería en general que, con gran fidelidad, aparecen en cuadros de este siglo y de los siguientes, particularmente en los retratos, aunque no falten en pinturas de otros géneros, incluso en lo religioso.

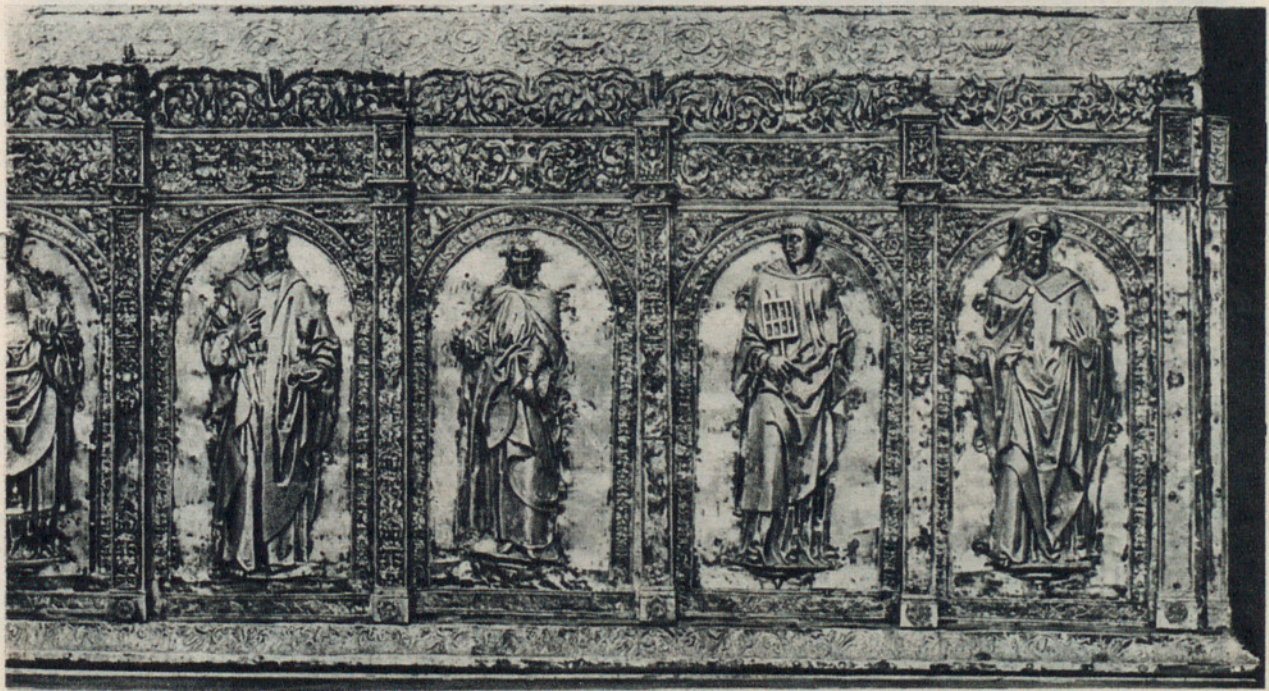
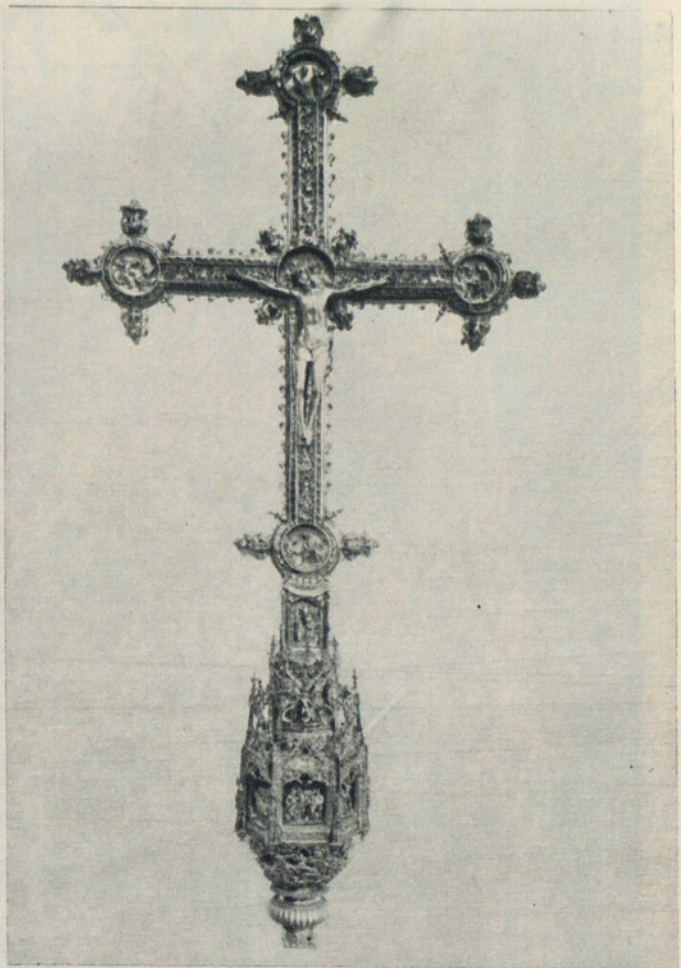
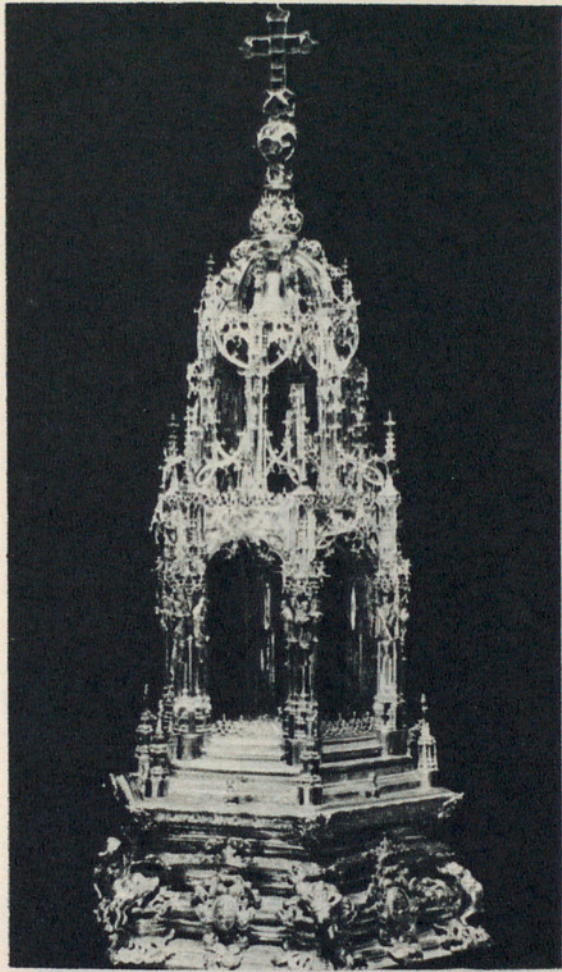


Fig. 196.—CÁDIZ. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 197.—LEÓN. SAN ISIDORO: CRUZ PROCESIONAL. Fig. 198.—LEÓN. CATEDRAL: PORMENOR DEL ARCA DE SAN FROILÁN.

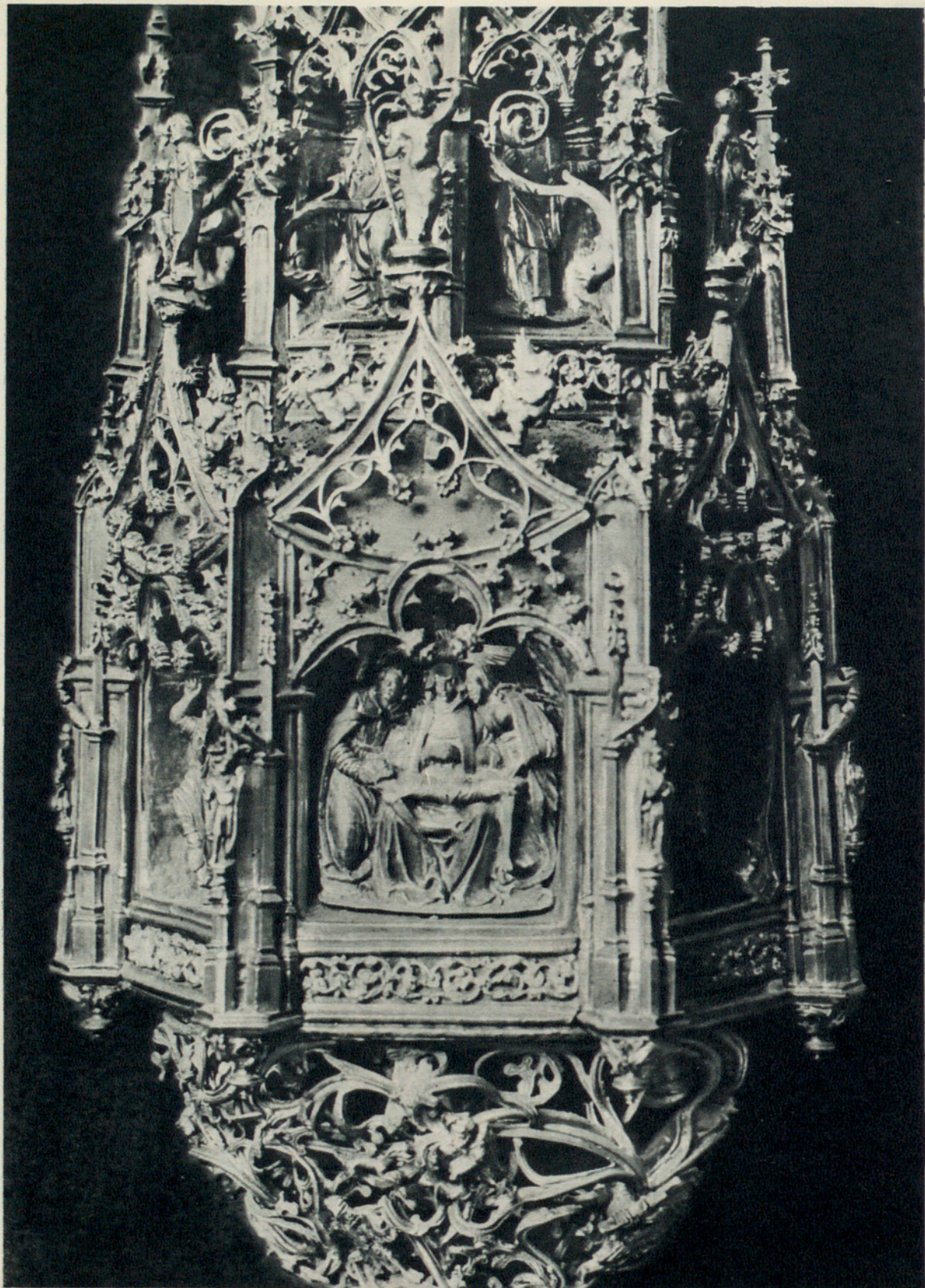


Fig. 199.—LEÓN. SAN ISIDORO: PORMENOR DE LA CRUZ PROCESIONAL.

Como ya indicó Sánchez Cantón, creemos que difícilmente podría hallarse una mejor solución para establecer las fases fundamentales en que se desarrolla la evolución estilística de la orfebrería española durante el siglo XVI, que la de centrar los tres momentos esenciales de la misma en torno a otros tantos artífices que, por circunstancia excepcional, pertenecen a sucesivas generaciones de una misma familia, la de los Arfe. Enrique de Arfe, nacido en Harff cerca de Colonia (Alemania) hacia 1470, llegó a España en 1501 y aquí permaneció hasta, su muerte en 1545; con su hijo Antonio de Arfe y su nieto Juan de Arfe son las figuras clave que personifican las tres variantes básicas del estilo: la progresiva pérdida del florido goticismo final, que va admitiendo lo renacentista en los temas ornamentales; la plena admisión de la temática decorativa del Renacimiento que se aplica sobre estructuras de análogo estilo y, finalmente, la revisión de conceptos, paralela a lo escurialense, para establecer según bases estrictas y más ordenadas, un estilo de acusada sobriedad grecorromana en que lo arquitectónico tiene amplia parte y lo puramente decorativo quedaba al margen, pese a las continuas y forzadas concesiones que lo teórico debía realizar ante las imposiciones de un ambiente amigo de la ostentación y del ornato, particularmente en las piezas de orfebrería, y más aún en lo religioso.

ETAPA DE ENRIQUE DE ARFE

ENRIQUE DE ARFE Y SUS DERIVACIONES INMEDIATAS. — Con la figura de Enrique de Arfe (h. 1475-1545) se abre un importante capítulo de la orfebrería hispánica. Marca el momento en que se desarrollan las tendencias que pueden situarse todavía dentro del último gótico y su progresiva sustitución por el nuevo temario renacentista que se limita en un principio a la inclusión de elementos ornamentales que se amplían luego a soluciones estructurales. Ya en los primeros años del siglo XVI aparecen referencias de su actividad en León, ocupado en la realización de la custodia para la catedral. Trabajaba en ella el año 1506 y no se conserva, pero podemos tener idea del estilo inicial de Arfe, que todavía era gótico básicamente, a través de la coetánea custodia turriforme del monasterio de San Benito en Sahagún (León), de plata, dorada en algunos sectores. Tiene estructura arquitectónica con sus contrafuertes, pináculos y variadas arcuaciones que delimitan un cuerpo bajo con varios ángeles adorantes alrededor del viril, y un cuerpo alto con la imagen de la Virgen con el Niño; en el remate un Cristo crucificado y algunas estatuillas de santos entre los contrafuertes. Mientras labraba la perdida custodia de León recibió el encargo de construir la de la catedral de Córdoba, que acabó en 1518. Tiene esta custodia por planta un dodecágono sobre el que se alza un basamento decorado con relieves de tema bíblico y el Árbol de Jessé; sobre él arrancan seis pedestales de los que surgen otros tantos pilares mayores y seis más menores como contrafuertes, con los cuales se organiza la estructura del cuerpo principal y de otros tres encima, de tamaño decreciente hasta rematar el conjunto con la imagen del Resucitado (fig. 193). En toda esta compleja estructura, hecha según el estilo flamígero de la Europa septentrional, se albergan multitud de hornacinas con relieves bíblicos, figurillas de apóstoles, santos y ángeles, cresterías caladas e innumerables adornos en que Enrique de Arfe dio muestras de su gran valor como escultor. Sufrió esta custodia algunas modificaciones en el siglo XVIII, pero todavía es de mayor carácter gótico en su conjunto que la de la catedral de Toledo, la obra máxima de Enrique

de Arfe, comenzada en 1515 y concluida en 1524, que presenta mayor abundancia de penetraciones renacentistas. Es difícil describir la portentosa cantidad de cuerpos, doseletes y pilares, contrafuertes, arcuaciones, arbotantes y pináculos, en que se alojan multitud de estatuillas obtenidas a la cera perdida, que constituyen su estructura exagonal (figs. 194, 195 y lám. I). Todavía se enriqueció con la inserción en su interior de otra custodia más antigua, de oro y anónima, y con el dorado que se le aplicó en 1594, aparte la peana y el trono que le fueron agregados en el siglo XVIII.

En estas obras magistrales Enrique de Arfe alteró el tipo gótico de custodia turriforme, pues en ellas suprimió todas las paredes de la torre metálica y dejó al vivo toda la estructura, con lo cual el antiguo sagrario pasó a convertirse definitivamente en un ostensorio. Pese a sus aparentes similitudes no se repite nunca y supo hallar desarrollos distintos, y siempre de gran nivel, de un mismo modelo, incorporándoles bellísimas estatuillas, inventando formas, soluciones, temas decorativos, todo ello demostrativo de su singular temperamento artístico.

La actividad posterior de Enrique de Arfe se centra particularmente en León donde murió en 1545, aunque va enlazado su nombre con la pequeña custodia de la catedral de Cádiz llamada "El Cogollo", de 1528 y posiblemente obra suya (fig. 196). Lo son también la cruz procesional de Villamuñio (León) con excelente Crucifijo y en el reverso una Inmaculada, que lleva en los extremos de la cruz admirables cogollos de hojas góticas caladas; cuatro cetros que se conservan en la catedral de Oviedo y cobró en 1527 y la doble arca de madera con chapa de plata repujada que contiene entre otras las reliquias de San Froilán y está en el altar mayor de la catedral de León. Consta que la concertó en 1519 y que la terminó el año siguiente. En ella se utilizan ampliamente los grutescos renacentistas, tan adecuados para las labores de repujado (fig. 198). Obra segura suya es también la cruz procesional de San Isidoro de León (figs. 197 y 199) que tiene pormenores renacentistas y es muy parecida a otra que se conserva en la catedral de Córdoba. Debe de ser obra suya el relicario del "lignum crucis" de San Isidoro de León, en forma de cruz calada con fuerte carácter gótico, aunque presenta follajes propios de lo renacentista.

Entre los abundantes reflejos que de su estilo cabe apreciar en esa zona debemos señalar la cruz procesional de Santa María del Páramo (León) con punzones de Astorga y de un Cristóbal, gótica en conjunto con las novedades renacentistas que vamos apreciando; la cruz parroquial de Santa Colomba de Somoza (León) con adornos sencillos y medallones con figuras repujadas, que es del mismo orfebre; los cálices de Val de San Lorenzo y San Justo de la Vega, y la custodia de Villasirga (Palencia) en forma de templete exagonal de labor gótica muy fina y con ornamentación repujada de gusto renaciente. Un desconocido platero zamorano, quizá uno llamado Claudio que se inspiraba en las obras de E. de Arfe, acabó en 1515 la custodia procesional, de tipo turriforme, de la catedral de Zamora. En ella se mezclan el estilo gótico alemán de su mazonería y de sus esculturas con los temas decorativos repujados de gusto lombardo. Su complicada y sutil estructura arquitectónica de tipo gótico cobija relieves bíblicos, esculturas alusivas a la Santa Cena, el Árbol de Jessé, San Atilano y, en el remate, el Salvador. Posteriormente se le añadieron un basamento con seis relieves repujados y ménsulas, de muy buen estilo, en 1598, y todavía otro, inferior, en el siglo XVIII. Finalmente, con la etapa correspondiente al arca de San Froilán pueden relacionarse por su estilo una custodia de plata, con punzón que podría ser de León y fechable hacia 1525, que se halla en el Victoria and Albert

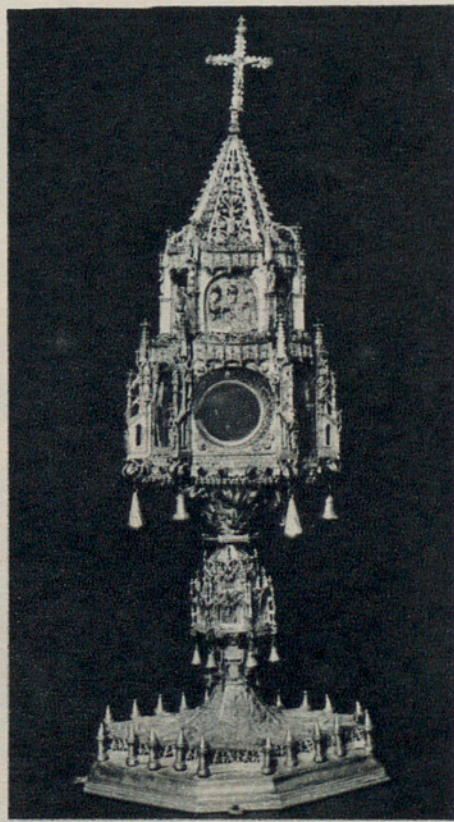
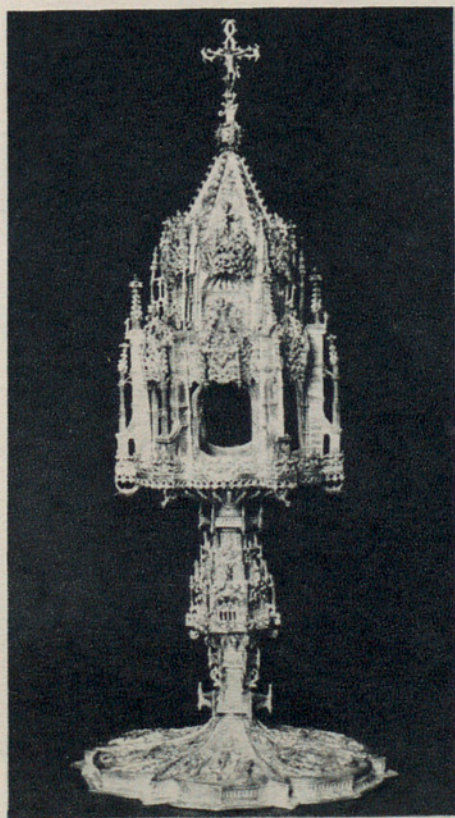
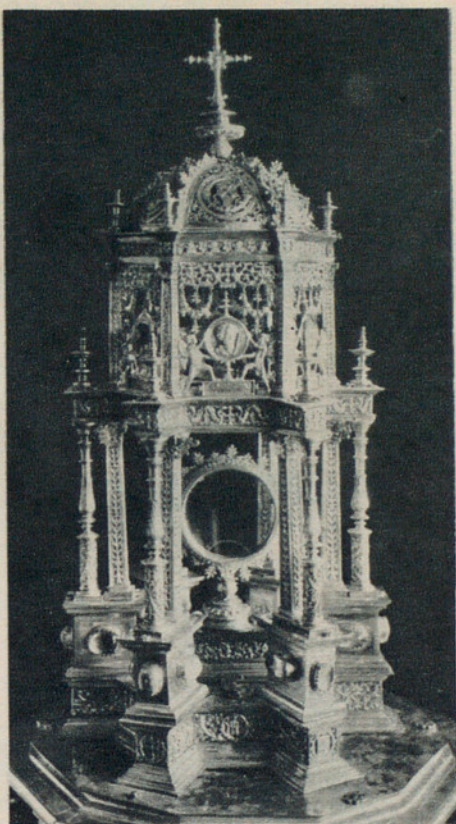


Fig. 200.—LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: PORTAPAZ DE BURGOS. Fig. 201.—SILOS. MONASTERIO: CUSTODIA. Fig. 202.—SANTA GADEA DEL CID: CUSTODIA. Fig. 203.—SANTA MARÍA DEL CAMPO: CUSTODIA.

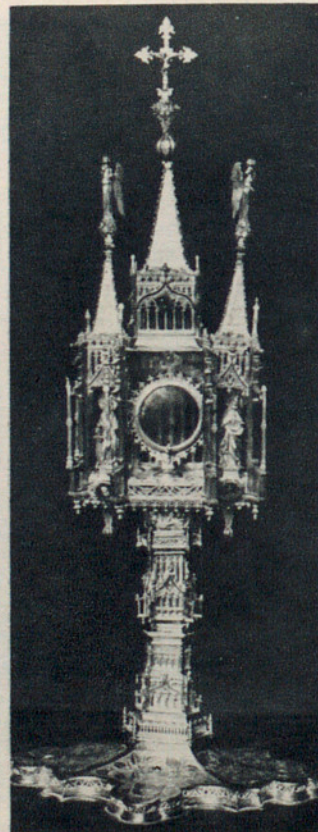
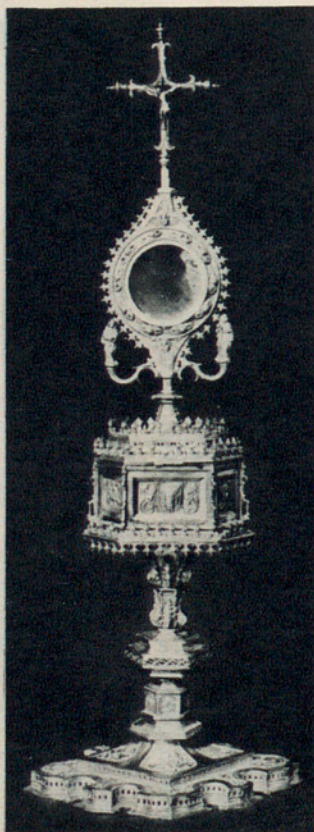
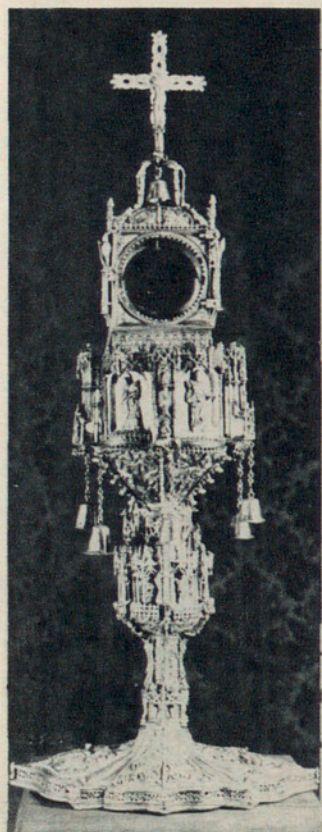
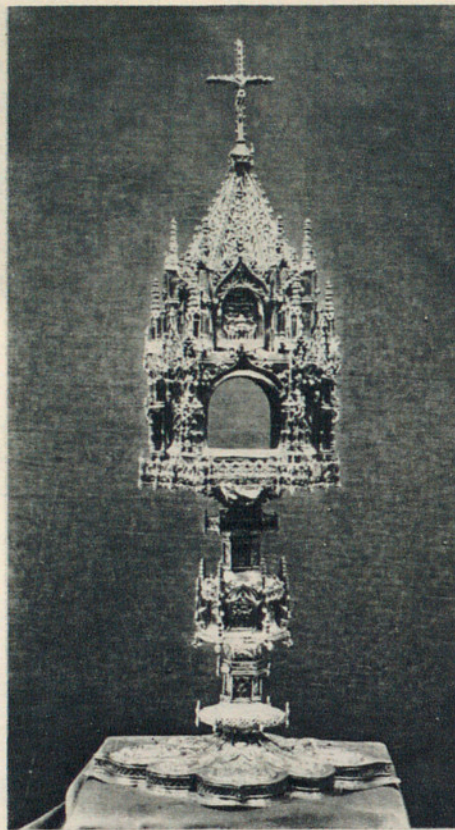
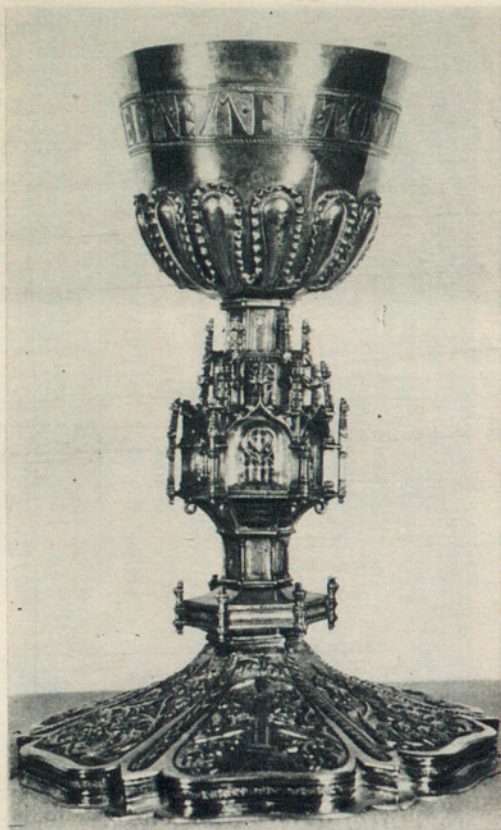


Fig. 204.—CALAHORRA. CATEDRAL: CÁLIZ. Fig. 205.—ASTUDILLO: CUSTODIA. Fig. 206.—BARCO DE ÁVILA: CUSTODIA.
Fig. 207.—AGÜERO: CUSTODIA. Fig. 208.—FRAGA: CUSTODIA.

Museum de Londres, y una gran cruz procesional de San Isidoro de León, de pleno estilo renacentista, que puede atribuirse al platero Rodrigo Álvarez que también gozaba de gran prestigio en León.

LA ORFEBRERÍA DE ESTA ETAPA EN BURGOS, VALLADOLID Y SEGOVIA. — La perduración de los elementos góticos en la orfebrería, con mayor o menor penetración del mundo ornamental renacentista, se aprecia en diversos grados en múltiples piezas producidas en los distintos focos dispersos por Castilla. Son representativas en tierras de Palencia las cruces parroquiales de Valdeolmillos y Palenzuela, y en Burgos está activo en estas fechas el orfebre Juan de Orna que realizó importantes obras para el Condestable de Castilla; para la cartuja de Miraflores, como la custodia de 1528, y una cruz procesional para la catedral en 1527. Puede ser el autor de un portapaz de plata dorada con punzón de Burgos, que puede fecharse hacia 1525 y se halla en el Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 200), y de la custodia turriforme del monasterio de Silos, en que la penetración de lo renacentista es mucho más intensa. Se hizo en Burgos el año 1526 con destino al hospital del Rey de esta ciudad y fue comprada para Silos pocos años después (fig. 201). También lleva el punzón de Burgos una custodia de plata dorada que se conserva en el citado museo londinense; es de hacia 1525 y mantiene una fuerte tradición gótica en su estructura turriforme que incluye numerosos temas renacentistas en la decoración.

De taller posiblemente burgalés y de principios de este siglo XVI son las custodias de templete de Santa Gadea del Cid (Burgos) (fig. 202) y de Santa María del Campo (Burgos), con relieves repujados y rico chapitel (fig. 203). Punzones de Burgos y de un "ARIAGA" aparecen en un cáliz de Calahorra (Logroño) de tipo gótico y con adornos lombardos en su peana (figura 204). En esta zona de la Rioja son particularmente interesantes las cruces parroquiales de Ezcaray y de Ojacastro, bastante semejantes en su estilo gótico de principios del siglo XVI.

El núcleo vallisoletano presenta una particular actividad en esta centuria, representada en esta etapa de principios del siglo XVI especialmente por el platero Pedro de Ribadeo, autor de varias piezas como la custodia de Villerías, cuya decoración es parecida a la de la cruz de Mucientes, también suya; la cruz procesional de la iglesia de San Pedro, en Valencia de Don Juan (León), y el ostensorio de Palacios de Campos (Valladolid). Otra cruz procesional de estas fechas y con los punzones de Valladolid y de un Alonso Gutiérrez, que podría ser el ensayador, se halla en Piñel de Abajo, y para Astudillo se hizo en un taller vallisoletano la custodia de plata dorada que todavía se conserva en su parroquial y tiene forma de templete exagonal de mazonería gótica sobre un pie estrellado, con escenas religiosas y adornos vegetales renacentistas en su base (fig. 205).

Otro interesante foco se sitúa en Segovia con numerosas piezas de plata labrada en sus iglesias, entre las cuales son de particular interés sus cruces procesionales, casi todas posteriores a la agitada época de las Comunidades, y con abundantes noticias de orfebres activos en este siglo XVI. Uno de ellos será el citado Diego Muñoz cuyo punzón aparece en la patena, de hacia 1500, del cáliz donado a la catedral de Segovia por Beltrán de la Cueva (fig. 182). Quizá sea hijo suyo otro Diego Muñoz, autor de la gran cruz parroquial de San Miguel de Segovia, con macolla de tres pisos de traza gótica, y de la de San Millán, similar aunque menos ostentosa. De su taller serán dos cetros de plata de la catedral de Segovia con muchos recuerdos góticos todavía. Diego Muñoz y Antonio de Oquendo son los autores de la cruz de la catedral de Se-

govia, no tan espléndida como la de San Miguel, pero más elegante y primorosa, con traza que recuerda a las de Enrique de Arfe. Este artífice Antonio de Oquendo es otro de los grandes plateros segovianos del siglo XVI que, a pesar de la avanzada fecha de alguno de sus trabajos mantiene en ellos el recuerdo gótico. Su obra más bella es la grande y refinada cruz que fue de la parroquia de Santa Columba de Segovia y pasó luego a la colegiata de San Ildefonso. Ostentan su punzón la cruz de Santa María la Mayor de Fuentepelayo, que estaba construida ya en 1550, y la de San Bartolomé, de Sepúlveda, algo más renacentista ya, y se le pueden atribuir las del Salvador, de Segovia, y de Santiago en Sepúlveda. Una demostración de cuanto perduraron las soluciones goticistas la tenemos en la custodia de Santa María la Mayor en Fuentepelayo (Segovia) que es obra del segoviano Diego de Olmedo, conocido también por otras obras de carácter plenamente renacentista realizadas en la segunda mitad del siglo XVI, fecha que también sería la de esta custodia, de tipo retablo, que se pagó en 1580.

TOLEDO Y ANDALUCÍA. — En las amplias tierras meridionales de Castilla que giraban todavía en la órbita de Toledo, esta fase de perduración del espíritu gótico está representada por la actividad de Diego Vázquez que en 1514, en unión de Pedro de Medina y según modelos de Juan de Borgoña, hizo el arca del monumento de Semana Santa para la catedral de Toledo que fue modificada más tarde. El mismo año labró la estatua de San Sebastián, que fue pintada y estofada por Juan de Borgoña, y en 1527 se obligó a hacer dos cetros de plata en forma de templetes ojivales, para el convento de los santiaguistas de Uclés. Otros artífices que se citan son Rodrigo Lainez, autor de la cruz con que remata la custodia de Enrique de Arfe en la catedral de Toledo, la cual se le pagó en 1523, y un llamado Francisco, toledano, que según Pérez de Villaamil hizo en 1500 una cabeza de plata de Santa Librada para la catedral de Sigüenza. Vecino de Torrijos citado en 1522 era el orfebre Alonso de la Cruz que, en opinión del conde de Cedillo, fue el autor de dos cálices con adornos y calados góticos y emblemas de la Pasión, del convento de franciscanas de Torrijos. Seguramente estarían en relación con lo toledano los orfebres Martín de Espinosa y Antonio de Mercader cuyos punzones figuran en el reverso del pie de un cáliz de plata dorada, repujada y grabada que es de estilo gótico aún, pero ya de principios del siglo XVI, en la iglesia de Santiago, de Cáceres. Así se llega a los finales del primer tercio de este siglo XVI en que los orfebres de Toledo estaban perfectamente organizados y divididos en tres grupos principales: los que trabajaban vajilla y todo lo concerniente al servicio de casas principales; los que trabajaban mazonería, orientados particularmente a los objetos de carácter religioso, y los que labraban las llamadas menudencias o piezas menores, muy variadas.

Quedan ya mencionadas algunas obras muy importantes realizadas por Enrique de Arfe para la catedral de Córdoba, pero nos sería difícil ahora precisar el real alcance de su influencia en los medios artísticos andaluces, zona en la que, sin desdeñar el foco cordobés, sobresale particularmente el grupo de artífices activos en Sevilla, como los varios que se citan en relación con la custodia de plata de la catedral que se hizo y fue sustituida luego por la de Juan de Arfe. Ya en 1509 el Cabildo encargó una traza de la misma al platero Gómez de los Heros y su realización corrió a cargo, según parece, de Mateo y Nicolás Alemán. Otros figuran también por sus trabajos para la catedral, como Juan Donante que cobraba en 1513 unos candelabros y otras alhajas; Juan de Oñate que en 1515 percibía el importe de unos cetros para el coro y además es conocido por unas crismas y unos ángeles que había realizado para la

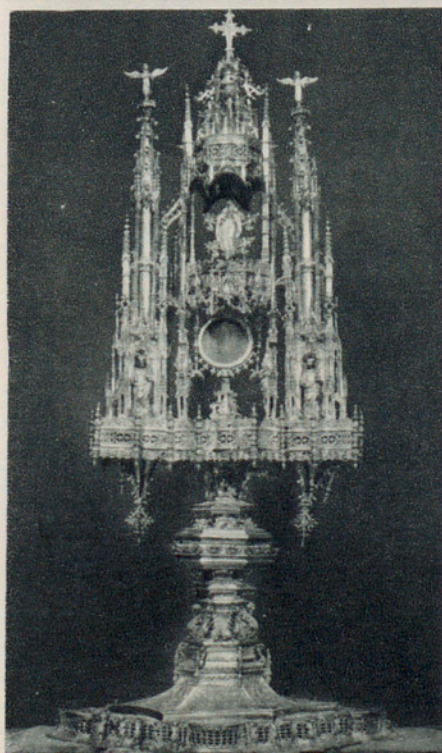
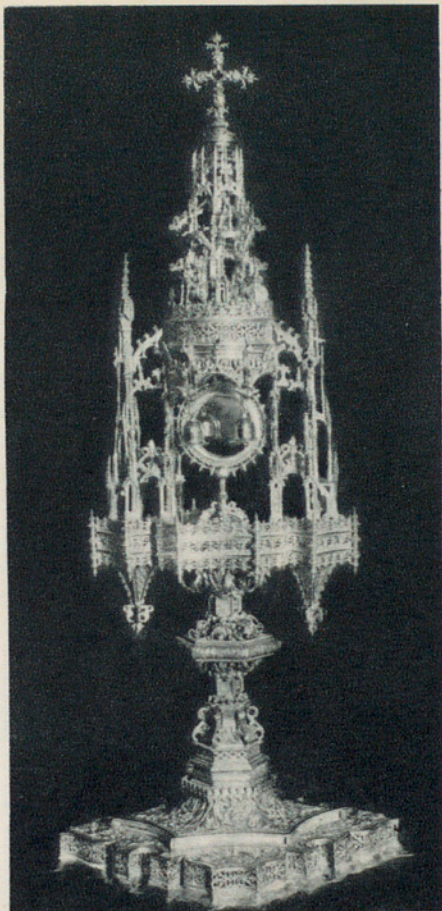


Fig. 209.—FUENTES DE JILOCA: CUSTODIA.
CATEDRAL: CRUZ MAYOR.

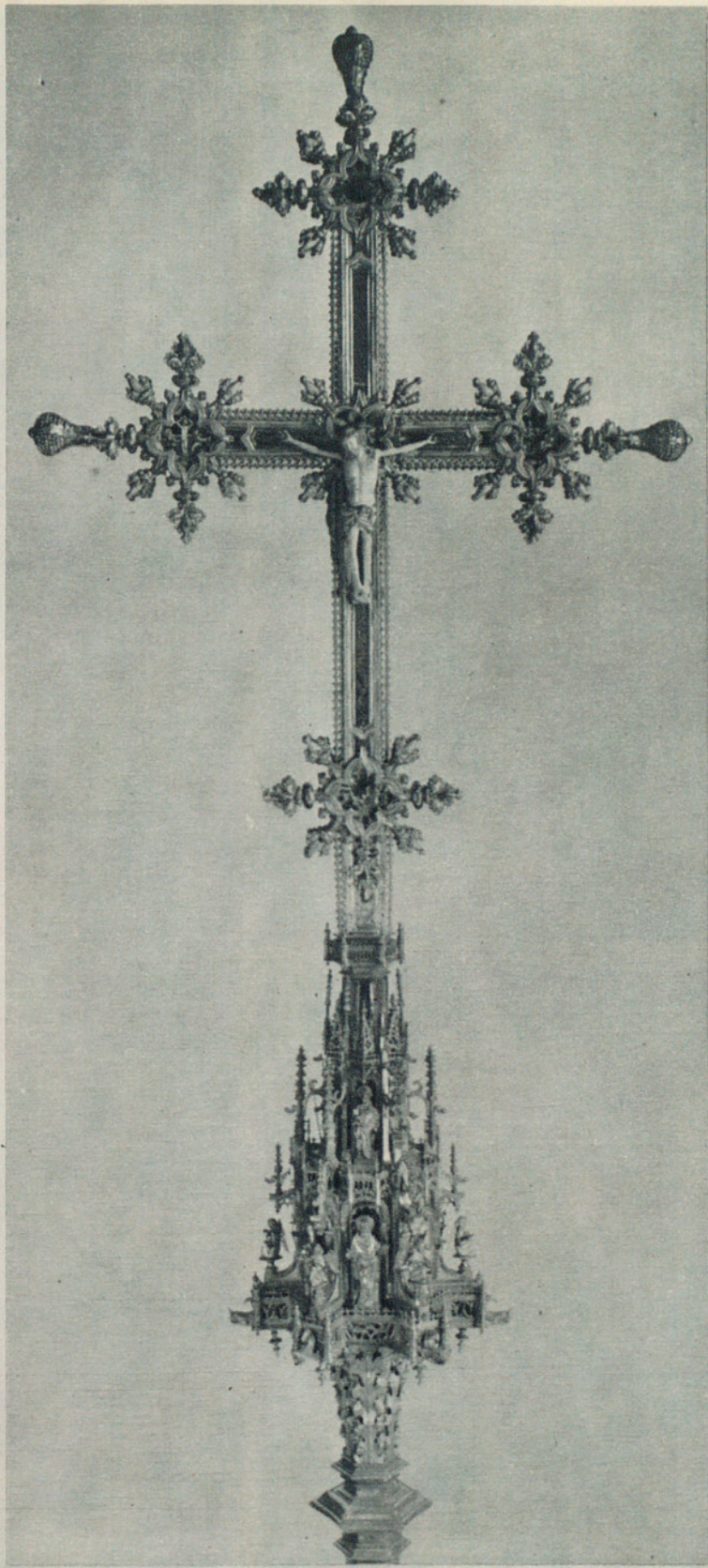


Fig. 210.—VILLARROYA DE LA SIERRA: CUSTODIA. Fig. 211.—GERONA.

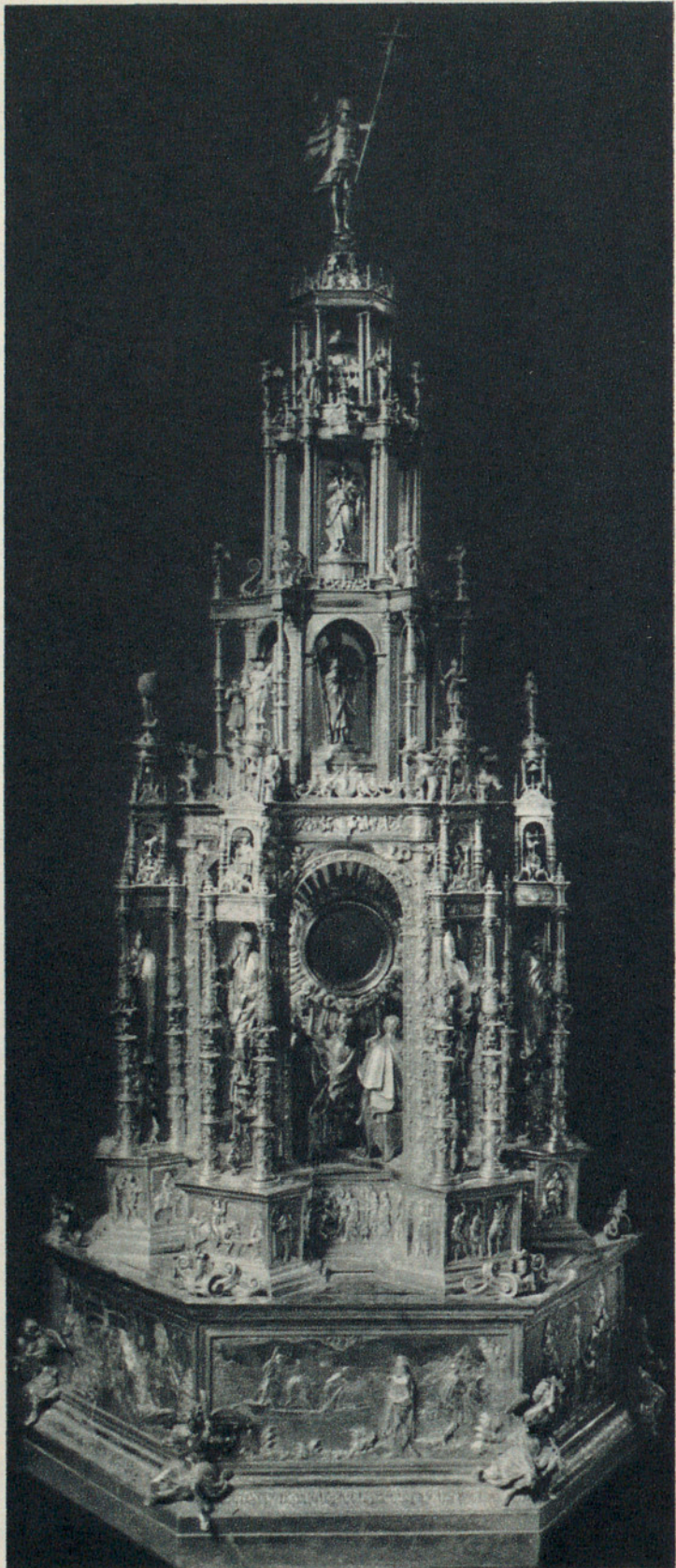
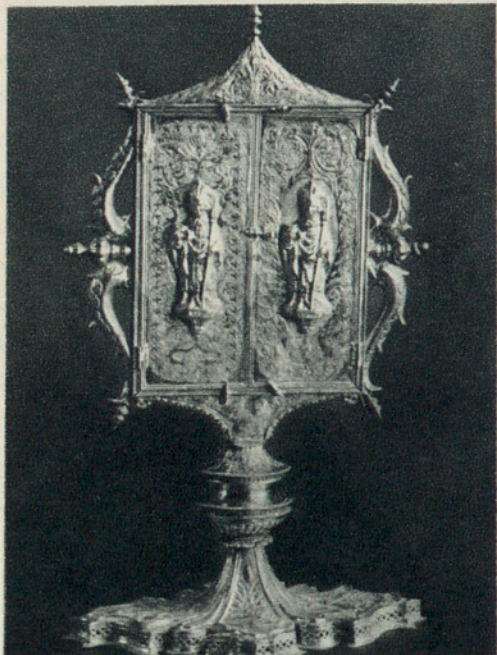
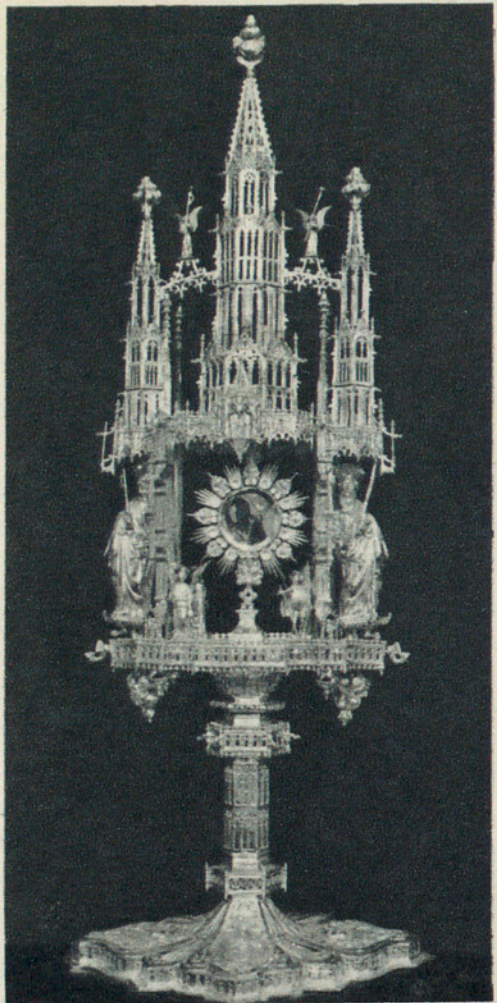


Fig. 212.—BARCELONA. SANTA MARÍA DEL PINO: CUSTODIA. Fig. 213.—SEO DE URGEL. CATEDRAL: RELICARIO DE ARABELL. Fig. 214.—SANTIAGO DE COMPOSTELA. CATEDRAL: CUSTODIA.



Fig. 215.—SANTIAGO DE COMPOSTELA. CATEDRAL: PORMENOR DE LA CUSTODIA DE ANTONIO DE ARFE.

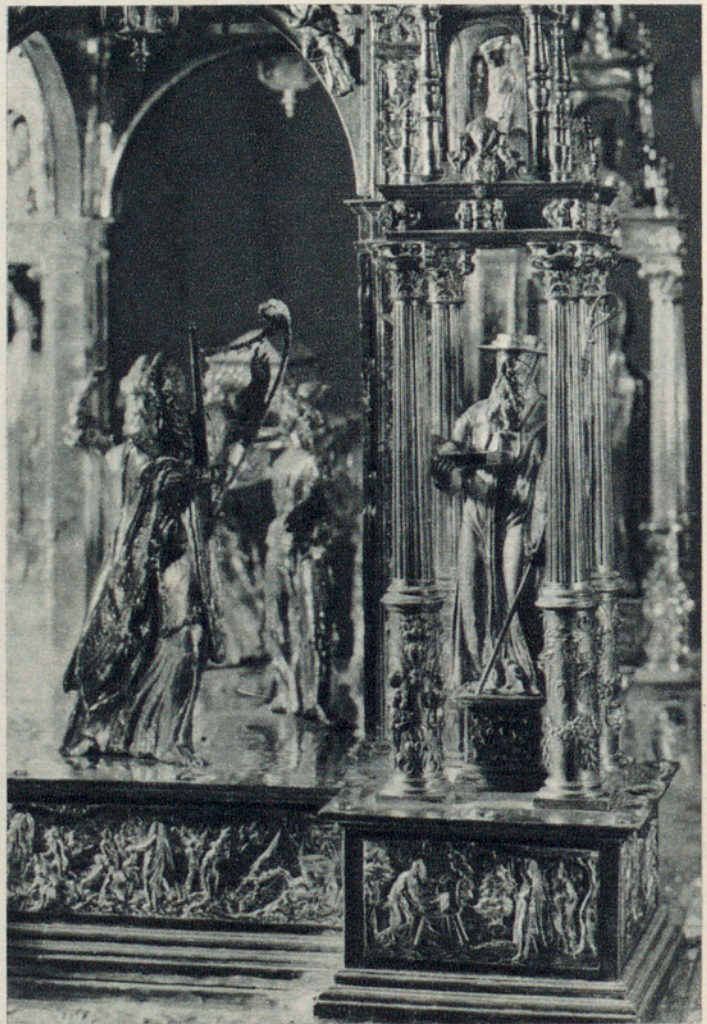
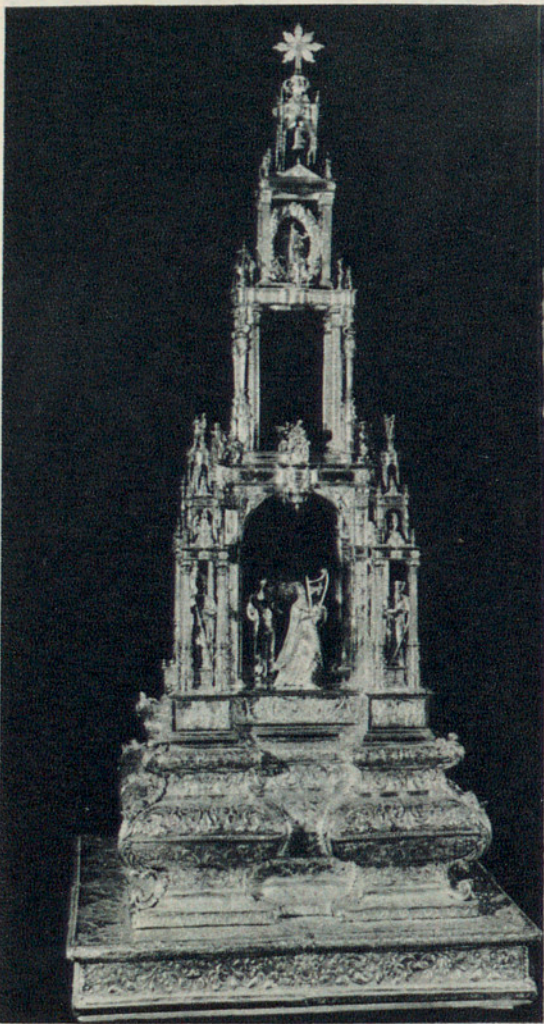


Fig. 216.—SANTIAGO DE COMPOSTELA. CATEDRAL: PORMENOR DE LA CUSTODIA. Figs. 217 y 218.—MEDINA DE RIOSECO. SANTA MARÍA: CONJUNTO Y DETALLE DE LA CUSTODIA.

iglesia de Albayola en 1517; Diego de Vozmediano, quizá el más acreditado de la época que, para la catedral, hizo en 1527-1529 la cruz grande de cristal de roca, y algunos otros. Finalmente en las Islas Canarias, tan relacionadas con lo andaluz, la producción de obras de orfebrería en la primera mitad del siglo XVI fue escasa y con frecuentes resabios goticistas.

LEÓN Y GALICIA. — En las tierras leonesas, aparte lo citado entre las derivaciones de Enrique de Arfe, debemos incluir entre lo que corresponde a esta fase un cáliz de la iglesia de San Pedro en Alba de Tormes (Salamanca), con el punzón de un platero llamado Cueto que es también el autor de la custodia de Barco de Ávila (fig. 206), y la cruz parroquial de Val de San Román (León) de traza general gótica y labores ornamentales de este tipo mezcladas con follajes y escenas repujadas de estilo renacentista, la cual ostenta punzones de contraste de Astorga y Ponferrada donde se haría. Tampoco es mucho lo que podemos decir de Galicia donde, en el primer tercio del siglo, se mantiene potente el influjo de lo gótico hasta que Antonio de Arfe impuso lo plateresco. Cabe destacar aquí la actividad de Ruy Fernández el Mozo, autor de varias obras para la catedral compostelana, como dos portapaces (1525), seis cetros y tres ánforas para los óleos (1526) y seis varas de plata para un palio (1527) además del encargo de una gran custodia que no llegó a hacerse, pues fue sustituida por la que se contrató con Antonio de Arfe en 1539.

ARAGÓN, NAVARRA Y VASCONGADAS. — No faltan en el sector aragonés las piezas que responden por su estilo a las características de esta fase y también se conocen artífices en actividad, pero todavía no están bien estudiados los complejos problemas que unos y otros determinan. Por ello no podemos hacer más que plantearlos simplemente y con este propósito subrayamos el interés en la provincia de Huesca de la custodia de Agüero, de tradición gótica (fig. 207), de la cruz parroquial de Torla, de plata dorada y gran tamaño que es la mejor de la provincia, cuyo pie está constituido por un complicado templete de gusto gótico, y de la cruz parroquial de Nueno labrada en 1500 por el orfebre oscense Felipe Alcañiz. Finalmente, en Fraga se halla el que posiblemente sea el mejor ostensorio de la provincia de Huesca, en forma de templete muy goticista todavía, con repujados en el pie, las efigies de San Pedro y San Pablo y en el remate algunos ángeles (fig. 208). La actividad de los talleres de Zaragoza queda reflejada en el gran número de piezas que ostentan el punzón cesaraugustano, como la custodia procesional de la Parroquieta, en la Seo de Zaragoza, que mantiene el sabor gótico a pesar de ser de fecha muy avanzada; el cáliz de plata en su color, con grabados a buril y punzones de Zaragoza y de un C. Pérez, que se halla en la parroquial de Biota (Zaragoza). Cabe citar también algunos otros nombres de orfebres de Zaragoza como el de Juan Sánchez, autor de la cruz parroquial de Grañén en 1502, y Alonso de Jaén que en igual fecha reformó un cáliz de plata de la iglesia de Canfranc (Huesca). El punzón de Daroca lo ostentan algunas piezas correspondientes a esta etapa como un portapaz del Museo parroquial de esta población y las cruces procesionales de Used y de Cubel.

Interesante es el grupo constituido por varias custodias aragonesas de tipo retablo en que la estructura gótica se mantiene con variedad de soluciones sin dejar de admitir las novedades renacentistas. Entre ellas están la de Fuentes de Jiloca, de plata dorada con punzón de Calatayud, muy interesante por su chapitel (fig. 209); la de Villarroya de la Sierra, relacionada con la anterior, pero más complicada y original (fig. 210); la de Anión, quizá del mismo ar-

tífica y más adecuada a su finalidad, y la del convento de San Francisco en Tarazona, de mayor monumentalidad pero de más baja calidad artística en todos conceptos.

CATALUÑA. — En Cataluña se inicia una etapa mucho menos brillante, pero la abundancia de noticias permite trazar un cuadro bastante aproximado. Las obras a que hacen referencia son de importancia menor que la que corresponde a las de los siglos medievales. Gracias a los "Llibres de Passanties" se conocen los nombres de todos los orfebres activos en Barcelona y de muchos de ellos hay referencia documental a sus obras en los ricos fondos de los archivos de Protocolos, por lo cual nos será forzoso realizar una estricta selección de datos. Estos datos nos hablan de Guerau Ferrer, orfebre barcelonés que en 1513 acabó la custodia de la catedral de Lérida en que había trabajado durante siete años, inserta todavía en las formas góticas; fue autor también, en 1526, de algunos elementos añadidos a la custodia de la catedral barcelonesa, y junto con Juan Nebot realizó una cruz relicario de plata, conservada en la catedral de Barcelona, que tiene ancho pie y un cuerpo superior a manera de custodia sobre el que se yergue la cruz.

Entre las cruces procesionales del siglo XVI hay que citar en primer término la cruz mayor, de oro, de la catedral de Gerona. La proyectó Pedro Juan Palau, de Barcelona, y la realizó entre 1503 y 1507 con los gerundenses Antonio y Juan Coll, padre e hijo. Con ella fue establecido un nuevo tipo de cruz que, a pesar de su belleza, ejerció escasa influencia; en ella se sustituyen los remates en flores de lis de los brazos por unos florones estrellados de ocho puntas acabados en piñas de perlas; el nudo es arquitectónico y está enriquecida con esmaltes pintados de un nuevo tipo (figs. 211 y 345). El mismo P. J. Palau fue autor, en 1507, con Francisco Gordiola, de la cruz mayor de Santa María del Mar, de Barcelona, de la cual sólo quedaba el pie, de tipo gótico, en 1936.

Entre las cruces catalanas de este primer tercio del siglo XVI abundan los motivos góticos, especialmente en las figuras y en todo lo que son cresterías y piezas de aplicación de carácter ornamental y arquitectónico, aunque las superficies se decoran con elementos renacentistas. A medida que avanza el siglo los elementos góticos se transforman más y los de carácter arquitectónico pierden estabilidad al adoptar formas meramente decorativas. Estas tendencias se exageran al llegar al último tercio de esta centuria, aumentan el relieve y el tamaño de los temas y se vislumbra el gusto recargado que había de ser propio del barroquismo. Algo parecido a lo que podemos constatar en las cruces procesionales cabría decir con respecto a otras piezas, como se puede advertir en un relicario de plata con una estatuilla de San Lorenzo que lleva el punzón de Barcelona y se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres y en la custodia de Santa María del Pino, de Barcelona, obra del barcelonés Lázaro de la Castanya que, pese a estar fechada en 1587, es todavía de afiligranado estilo gótico (fig. 212). Su traza es semejante a la del relicario de los santos Justo y Pastor en la iglesia de esta advocación en Barcelona. Original es el relicario de los corporales de Arabell (Lérida), con pie romboidal lobulado, frente rectangular que se abre y en las hojas de las puertas relieves con San Odón y San Ermengol (fig. 213).

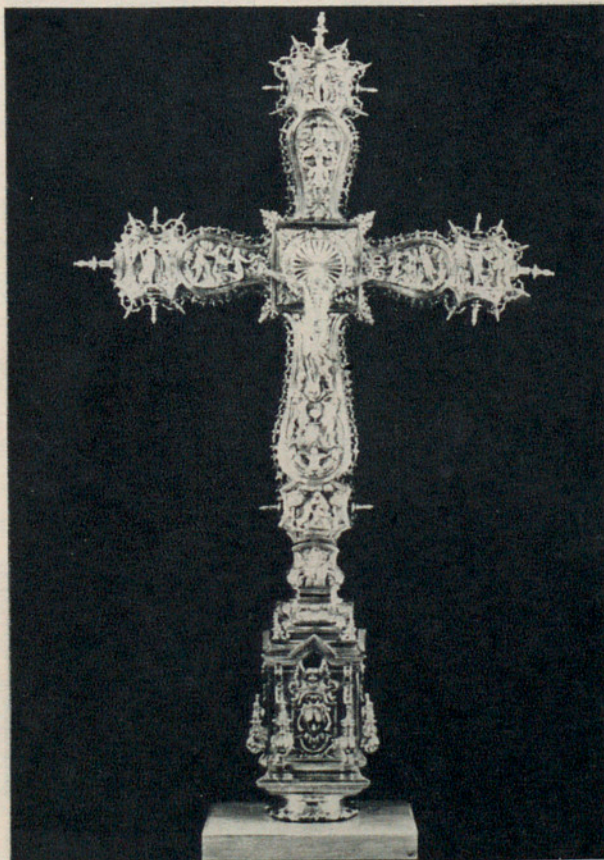
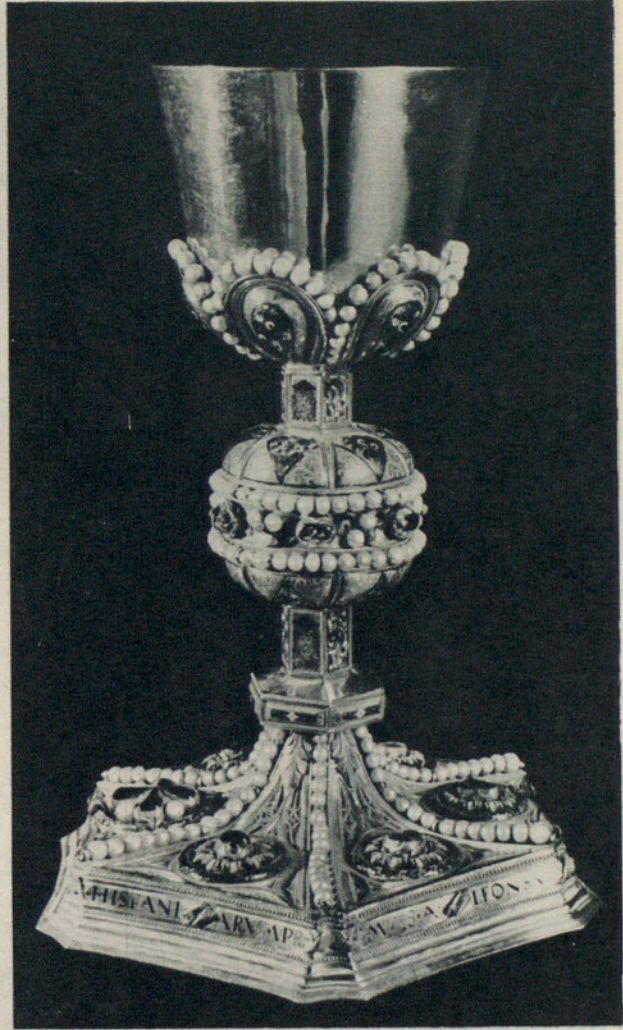
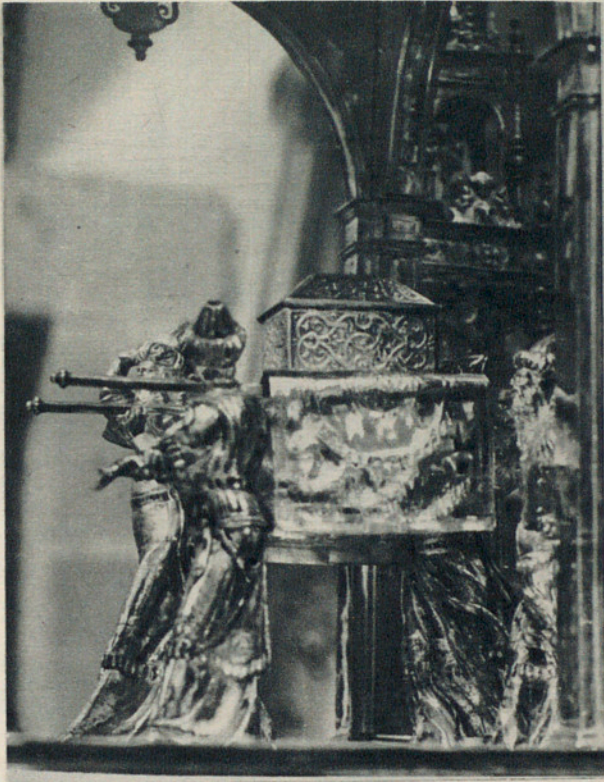


Fig. 219.—MEDINA DE RIOSECO. SANTA MARÍA: PORMENOR DE LA CUSTODIA. Fig. 220.—TOLEDO. CATEDRAL: CÁLIZ DE FONSECA. Figs. 221 y 222.—LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: CRUZ Y FUENTE DE JUAN FRANCIS.

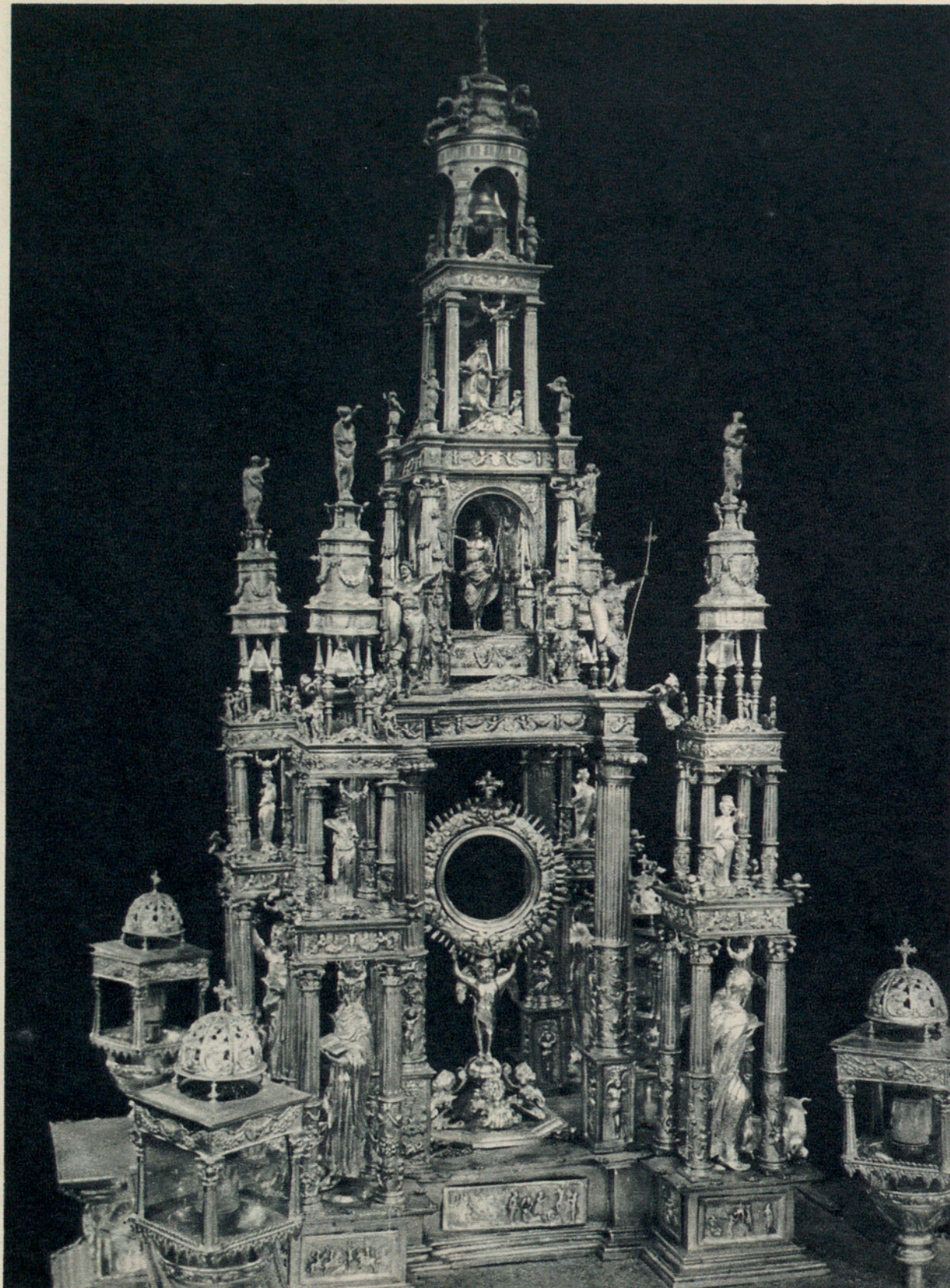


Fig. 223.—BADAJOZ. CATEDRAL: CUSTODIA PROCESIONAL.

ETAPA ANTONIO DE ARFE

ANTONIO DE ARFE. — Nacido Antonio de Arfe posiblemente en León hacia 1510 y con noticias hasta 1574, merece el lugar destacado que justamente ocupa en la historia de nuestra orfebrería por dos obras fundamentales: las custodias de tipo turriforme que hizo para la catedral de Santiago de Compostela y para la iglesia de Santa María, en Medina de Rioseco (Valladolid) felizmente conservadas. La de Compostela, en plata dorada y base exagonal, se comenzó en 1539 y fue entregada en mayo de 1545; reúne un conjunto de relieves, columnillas abalaustradas, arcos platerescos, estatuillas de profetas, doctores y evangelistas, planteado en armonía de proporciones, cuidadoso modelado y gran maestría técnica (figs. 214, 215 y 216). Con esta obra se abrieron amplias posibilidades que se desarrollaron por ámbitos diversos. El mismo Arfe nos dio otra inapreciable muestra de su valía en la de Santa María de Medina de Río seco, cuya realización se sitúa en los años 1552-1554. Cambia sus proporciones que se hacen más esbeltas, y su estructura, de base cuadrada, deja mayores espacios huecos en que se sitúan algunas figuras, particularmente interesantes las del cuerpo bajo en que, con ímpetus berruguetescos, se representa a David tocando el arpa ante el Arca de la Alianza, alterándose la contención y las proporciones propias del Renacimiento (figs. 217 a 219).

La exuberante decoración renacentista que se advierte en estas obras de Antonio de Arfe puede considerarse como característica de esta época. Los grutescos y los adornos se reparten con profusión, de acuerdo con normas que responden a una concepción arquitectónica, y están realizados básicamente mediante el repujado; siguen aplicándose los esmaltes, el cincelado y el damasquinado, pero es casi inexistente la labor de filigrana. Después de la custodia de Medina de Río seco hay pocas obras con que llenar los últimos veinte años de la vida de Antonio de Arfe. Hizo unas andas de plata para la custodia de León, estuvo en Santiago de Compostela, en Valladolid y de nuevo en León (1573-1574) hasta que se estableció en Madrid (1574), sin que en todas estas andanzas su nombre vaya enlazado con obras de importancia. La mayoría de estas referencias nos hablan de obras menores para cabildos eclesiásticos, para los duques de Medina de Río seco o de Alba o para la marquesa del Cenete, con todo lo cual su figura queda disminuida ante el gran nivel alcanzado por su padre y el que consiguió su hijo Juan.

TOLEDO Y CUENCA. — La zona en que advertimos un nivel más destacado en esta fase es todavía la de Toledo con su extensión hacia Cuenca. Numerosos son los artífices activos en el foco toledano por lo que debemos señalar tan sólo algunos de particular relieve como Andrés Ordóñez, que trabajó en el relicario de la catedral de Toledo y en 1536 acabó de cobrar el soberbio cáliz de oro, con esmaltes y pedrería, que el cardenal Fonseca regaló a la catedral donde se conserva (fig. 220); Hernando de Carrión que, en 1549, empezó la corona regia de la Virgen del Sagrario en la catedral y la cobró en 1556; Juan Ramírez, autor de la cruz procesional de Ajofrín, de plata cincelada, y de un cáliz de la iglesia toledana de Santiago del Arrabal, de plata dorada con cabecitas cinceladas de ángeles y varia decoración renacentista; Juan López que, además de sus obras como broncista en la catedral, interesa por la excelente cruz procesional de Menasalbas; Juan de Valladolid que ingresó en la cofradía de San Eloy en 1545 y es autor del brasero de plata del Sagrario de la catedral de Toledo, que cobró en 1548. Particular relieve ha adquirido en los últimos años la figura del platero Juan Franci, documentado en Toledo a mediados del siglo XVI y autor de la cruz procesional de Mondéjar

(Guadalajara), reformada a principios del siglo XVII; de la de Pastrana (Guadalajara), de la de Buitrago (Madrid), fechada en 1546, que se decora con originales grutescos, y de otra cruz que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 221), con la fecha de 1547 y disposición semejante a la de Buitrago. También es obra suya de hacia 1550 una fuente de plata dorada, de veintinueve centímetros de diámetro, que se halla en el mismo museo londinense (fig. 222). Otras cruces procesionales de plata, de forma semejante a las de Juan Franci, son la de Westminster (Inglaterra) fechada en 1555, que puede ser toledana, y la que se halla en el Victoria and Albert Museum, fechada en 1553, que lleva los punzones de Toledo y de un platero llamado Martínez que podría ser Francisco Martínez. Como ejemplo de la expansión de las obras del foco toledano cabe citar la custodia de plata dorada, con el punzón de Toledo y las iniciales CA de un orfebre, que se conserva en la iglesia del Espíritu Santo, de Margão (India). Finalmente, en la catedral de Badajoz se conserva una custodia procesional, de tipo turriforme, que puede relacionarse con lo toledano. Tiene planta cuadrada con salientes torrecillas formadas por templetes superpuestos en los ángulos, de estructura semejante al cuerpo central, con profusión de estatuillas en sus huecos, formando un conjunto de indudable calidad pero medianamente armónico en sus proporciones (fig. 223).

Muy interesante por diversos conceptos es la custodia del Ayuntamiento de Madrid, terminada en 1568 por el orfebre Francisco Álvarez que debía gozar de prestigio, pues ya en 1552 había pasado a Cuenca con Antonio de Arfe para tasar la custodia de Francisco Becerril. Por su estructura esta custodia discrepa de la prestigiosa fórmula que los Arfe habían divulgado, pues, más que una custodia turriforme, es un doble templete de planta cuadrada (fig. 224), dispuesto para cobijar un pequeño ostensorio de mano, que es obra ya del siglo XVIII. Desproporcionada en su arquitectura es de excelente técnica en su ornato y en sus figuras, de gran calidad escultórica.

Gran importancia adquiere en esta fase el foco de Cuenca gracias, particularmente, a los orfebres de la familia de los Becerril, los hermanos Alonso y Francisco y un hijo de éste llamado Cristóbal. Famosos desde 1522 su obra más destacada fue la custodia de la catedral de Cuenca que conocemos por la descripción de Ceán Bermúdez, pues se perdió en la guerra de la Independencia. La comenzó Alonso en 1528 y fue casi totalmente labrada por Francisco que la terminó en 1563, con columnas abalaustradas y excelentes relieves platerescos. Francisco, que falleció en 1573, realizó también unos cetros de plata para la catedral; una custodia para Campo de Criptana; la cruz parroquial de San Andrés, de Cuenca; unos cetros para Hiniesta, y otras obras. Del taller de los Becerril salieron las custodias de Hiniesta, San Pedro de Huete y Villaescusa de Haro, muy semejantes a la de Cuenca y en tamaño menor; las coronas de la Virgen del Sagrario (fig. 225) y tres portapaces en la catedral de Cuenca (fig. 226), el gran portapaz en forma de tabernáculo, con esmaltes traslúcidos, la fecha de 1565 y el punzón de Cuenca, que perteneció al monasterio de Uclés (fig. 227). También de su taller puede ser, en opinión de Hernández Perera, un portapaz de oro y plata dorada a manera de pequeño retablo que se halla en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Asimismo se considera de esta procedencia la custodia de Buendía (Cuenca), de plata dorada, en forma de tres templetes cuadrados superpuestos con ornamentación repujada y cincelada, que puede fecharse en 1550 (figura 229). Más sobria y menos proporcionada es la custodia, también turriforme de La Ventosa (Cuenca), que tiene asimismo templetes cuadrados superpuestos con ornamentación repujada y cincelada y es de taller conquense. Dos importantes ejemplos del tipo de custodia cáliz

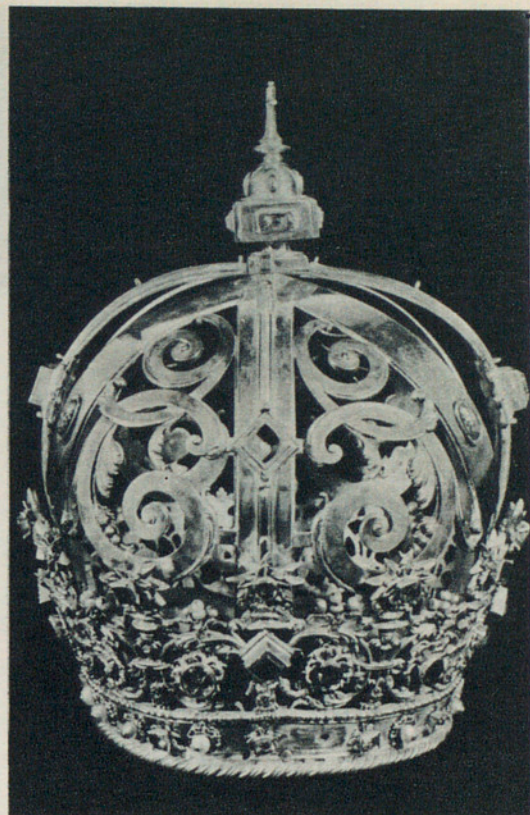
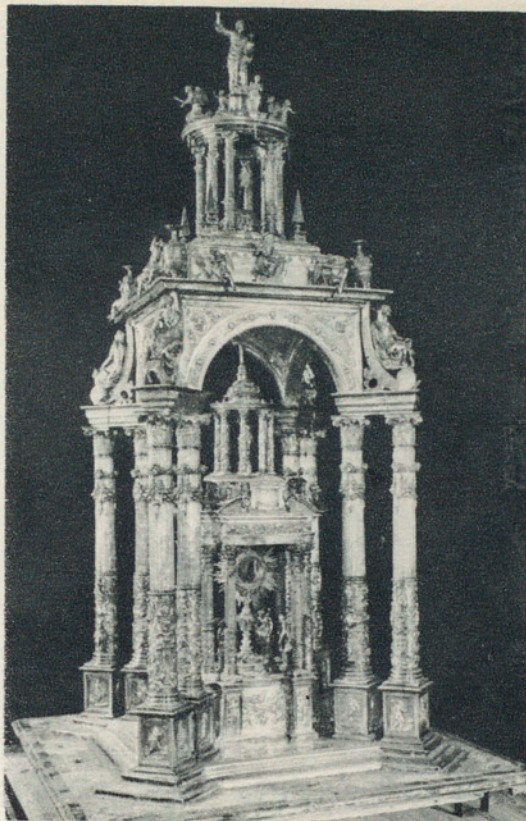


Fig. 224.—MADRID. AYUNTAMIENTO: CUSTODIA. Figs. 225 y 226.—CUENCA. CATEDRAL: CORONA Y PORTAPAZ. Figura 227.—CIUDAD REAL. CATEDRAL: PORTAPAZ DE UCLÉS.



Fig. 228.—LEGANIEL: CUSTODIA CÁLIZ. Fig. 229.—BUENDÍA: CUSTODIA. Fig. 230.—CALAHORRA. CATEDRAL: CÁLIZ.

se hallan en las iglesias de Belmontejo y Leganiel; tienen pie en forma de astil abalaustrado con cabecitas y motivos varios en relieve, de estilo plenamente inserto en esta época y producto también de taller conquense (fig. 228).

BURGOS Y VALLADOLID. — En las tierras castellanas más al norte hemos de subrayar algunos datos que, por vía de ejemplo, pueden darnos idea de la varia actividad que en ellas fue desarrollada. El punzón de Burgos aparece en un cáliz con su patena, fechado en 1549 y completamente renacentista, y en una cruz procesional de plata, fechable hacia 1550, que se hallan en el Victoria and Albert Museum de Londres, donde también se conserva un cáliz en parte dorado, con el punzón de Medina del Campo y la marca del platero Domingo. En Covarrubias residió hacia 1535-1564 el platero Gonzalo Calahorra del que subsisten en la Colegiata varias piezas, como la cruz parroquial y una custodia renacentista. El platero Lucas Blanco es conocido por la cruz procesional de San Salvador de Peñafiel, algo recargada pero bien proporcionada, que puede fecharse en el segundo cuarto del siglo XVI, y por otra cruz, ligeramente posterior, en la iglesia de Santa María de la misma población. Punzón de Valladolid junto al de los plateros Gaspar García y Alonso Gutiérrez aparece en un cáliz de Calahorra con el escudo episcopal de los Cueva en su peana (fig. 230), y otro cáliz en esta misma población lleva el punzón de un Diego López.

Los plateros segovianos pueden quedar representados por el ya citado Diego de Olmedo, que en esta fase realizó dos cálices de plata, muy bien repujados, y unas crismas para la parroquia de San Martín en Segovia y, junto con Diego Muñoz II, la cruz del Salvador de Sepúlveda, cubierta de bellos grutescos. Otro segoviano interesante es Francisco Ruiz, autor de la cruz parroquial de Fuentepelayo, renacentista ya, que se hizo en 1558 y fue dorada por Diego de Olmedo en 1598. También son relativamente abundantes en los templos palentinos las obras de orfebrería que pueden situarse en esta fase, como la custodia turriforme de mano de Palenzuela, parecida por su tipo a las que hemos citado en la zona conquense; algunas cruces y una gran arqueta eucarística de la catedral de Palencia, que es obra del palentino Gaspar Pinto.

LEÓN, ZAMORA Y SALAMANCA. — Es lógico que en León se adviertan reflejos del paso de Enrique y Antonio de Arfe y de ello tenemos muestras en las obras de Baltasar Fernández, platero de León en 1543-1552, que es el posible autor de la cruz parroquial de Campazas cuyo crucifijo sigue la manera de Enrique de Arfe, pero en lo decorativo es ya renacentista, con empleo de grutescos en la decoración y columnas abalaustradas. También lleva el punzón de la ciudad de León y otro que podría ser el del platero Llorente Rodríguez, un cáliz de plata, fechable hacia 1540 y plenamente renacentista, que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres. Enrique Balcobe era a mediados de este siglo XVI platero de San Isidoro de León, donde deben corresponderle un portapaz de plata dorada con relieve de la Piedad, que tiene algo que ver con el arte de Juan de Juni, y por detrás Adán y Eva grabados, y un relicario de San Juan Bautista, de tipo arquitectónico. En Astorga sobresale el platero Sebastián de Encalada, activo entre 1558 y 1583, que hizo especialmente una serie de cruces procesionales para iglesias de la diócesis, pero son más interesantes dos portapaces de la catedral de Astorga (fig. 231) con relieves de la Adoración de los pastores y la Epifanía, derivados de lo de Becerra, y con adornos grabados en el reverso, y un cáliz que está en la iglesia de Castrotierra de Valduerna (León), lleno de adornos renacentistas hábilmente fundidos a la cera y de exqui-

sito gusto, que está fechado en 1569. Finalmente, la cruz parroquial de Vallecillo (León), de traza italianizante con diversa decoración repujada, está firmada en 1574 por el platero Gaspar Bello, quizá de Sahagún.

El punzón del contraste de Zamora con el del orfebre Juan Fernández, ostenta la cruz parroquial de Pinilla de Toro (Zamora), excelente en toda su decoración y de pleno carácter renacentista. Algo más abundantes son las referencias de que disponemos relativas a los orfebres de Salamanca en esta etapa. Desconocido es el platero que labró la custodia turriforme de plata dorada que lleva el punzón de esta ciudad, fechable hacia 1540 y plenamente renacentista, que se conserva en el Victoria and Albert Museum. Por la documentación y por obras conservadas son conocidos algunos otros artífices salmantinos como Francisco Alonso, cuyo punzón figura en un cáliz de la parroquial de Calzada de Valdunciel (Salamanca), con labores repujadas y las figuras de los Evangelistas en la peana. Bernardino de Bobadilla fue platero de la catedral de Salamanca desde 1516 aproximadamente hasta 1551; hizo las andas para la custodia de esta catedral hacia 1547 y es el probable autor de varios relicarios que se acabaron en 1546. Vecino de Salamanca era Alonso de Dueñas en 1564 cuando comenzó a trabajar en la custodia de San Esteban, tan excelente en la estructura como en la ornamentación, que no fue concluida hasta 1617 por el vallisoletano Juan Lorenzo, y Francisco Pedraza merece ser recordado como autor del tabernáculo de la custodia grande de la catedral nueva de Salamanca, en 1547 (fig. 232).

GALICIA. — En Galicia sigue prevaleciendo el núcleo compostelano donde trabajaba Rodrigo Fernández, al que se encargaron dos portapaces (1525), unas ánforas de óleos (1527) y un juego de cetros con las armas de Francia (1527) para la catedral de Santiago y unos años después, en 1545, contrató una custodia de plata para el monasterio de Sobrado de los Monjes. Jorge Cedeira el Viejo fue un platero compostelano, oriundo de Portugal, que en 1552 acabó el busto relicario de Santa Paulina en la catedral, destacable particularmente por las labores de cincelado y repujado, y autor de numerosas cruces en las que sobresalía por la delicadeza de los repujados, como puede advertirse en la de Santa María Salomé, de Compostela. Famoso fue también Guillermo de Gante, establecido en Santiago hacia 1569, autor de varias alhajas y piezas litúrgicas muy notables, entre ellas algunas cruces, como la de San Adriano de Lorenzana, que es posiblemente suya. De Lugo era Pedro Rodríguez Blanco, autor de la cruz procesional, plateresca, de Santa María del Campo, de Vivero, contratada en 1561 y entregada el año siguiente.

ANDALUCÍA Y CANARIAS. — En el otro extremo peninsular, en Andalucía, advertimos un brillante panorama que se manifiesta por la actividad desarrollada en distintos focos. La figura más destacada es Juan Ruiz, llamado el Vandalino por Juan de Arfe, que era natural de Córdoba donde fue discípulo de Enrique de Arfe cuando este realizaba allí la custodia de la catedral. En 1533 se obligó a hacer la custodia de la catedral de Jaén en la cual, quizá antes de que lo hiciese Antonio de Arfe, abandona las estructuras góticas para seguir unas fórmulas renacentistas que se desarrollan en sus seis cuerpos superpuestos (fig. 234). Poco después parece que trabajó en la custodia de la colegiata de Baza (Granada) y luego en la del convento de San Pablo, de Sevilla, donde se estableció. Muy alabado el Vandalino por Juan de Arfe, parece que fue el primero en España que torneó la plata, y su influjo en Andalucía fue muy amplio.

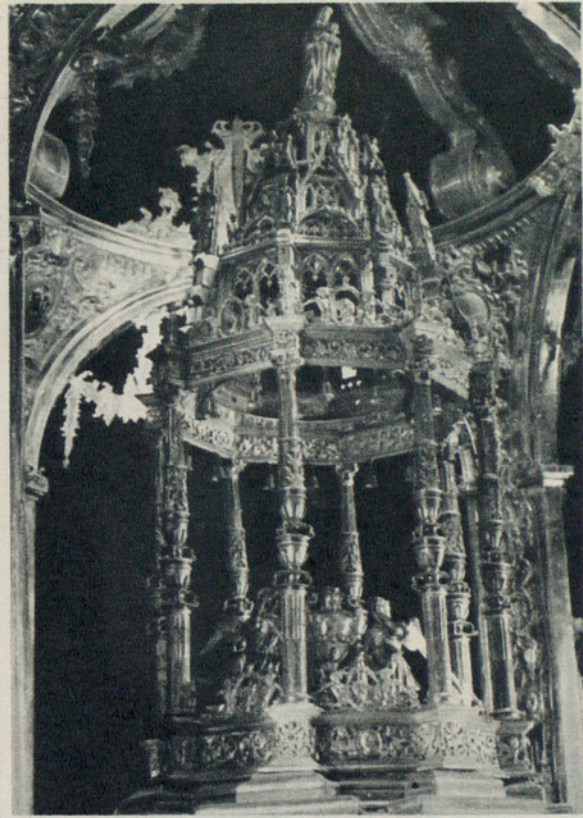


Fig. 231.—ASTORGA. CATEDRAL: PORTAPAZ. Fig. 232.—SALAMANCA. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 233.—CÓRDOBA. CATEDRAL: BRASERO.

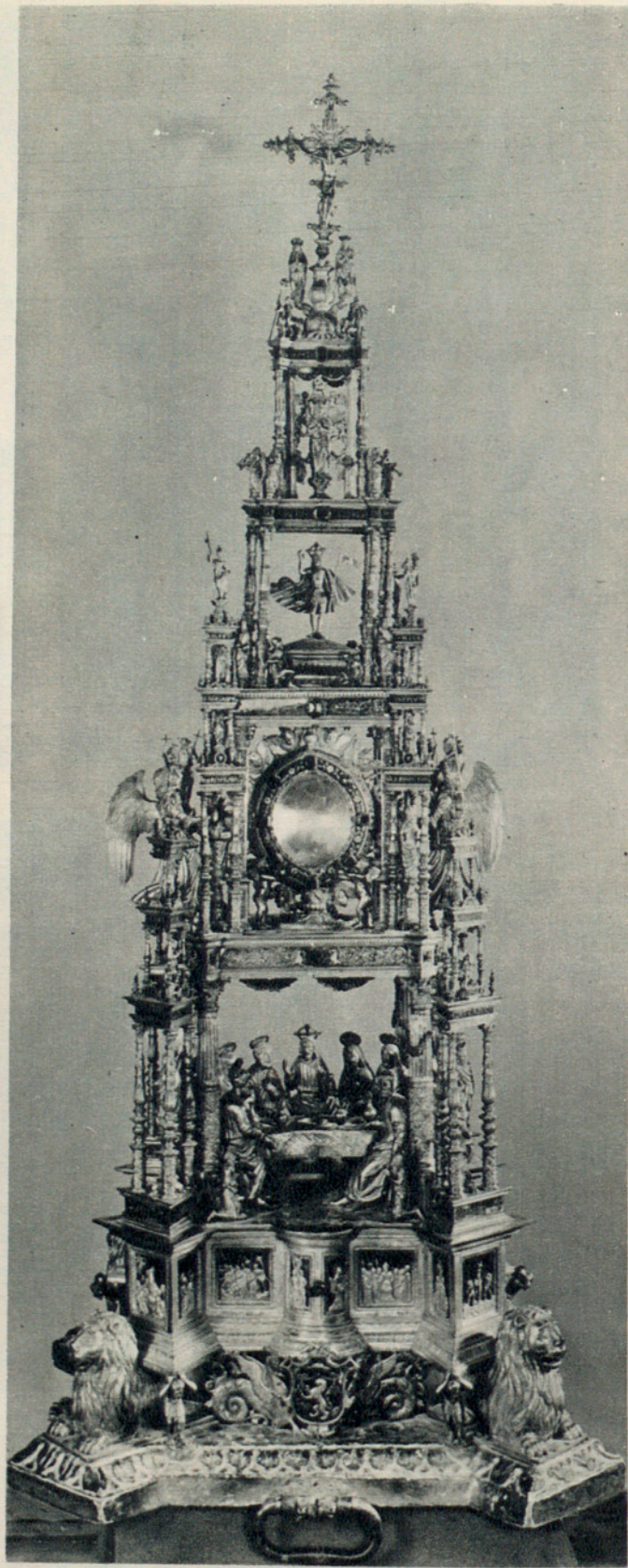
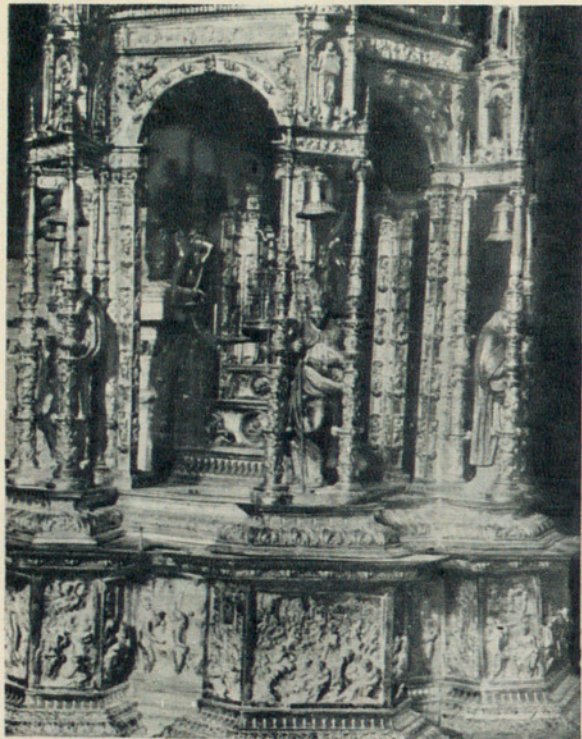


Fig. 234.—JAÉN. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 235.—SEVILLA. CATEDRAL: PORTAPAZ. Fig. 236.—GANDÍA. COLEGIATA: CUSTODIA.

Sevilla, de fuerte riqueza en esta época, alentó las actividades de numerosos plateros como Juan de Vozmediano, que realizó unos ángeles de plata para la catedral en 1536; Duarte Rodríguez que, con Manuel Fernández, realizó en 1554 dos grandes portapaces, de forma arquitectónica renacentista, con excelentes estatuillas y bajorrelieves, para la cartuja de Santa María de las Cuevas; Juan de Herrera y Miguel Jerónimo Monegro cuyo punzón aparece, con el de Sevilla, en una fuente con pie, de plata dorada que se halla en el Victoria and Albert Museum de Londres, donde también se conserva un jarro de plata, dorada en parte, de esta época y con el punzón de Sevilla. Juan Tercero fue autor del templete grande y de la custodia de plata de la catedral de Cádiz, primorosamente cincelada y hecha en 1575. Finalmente, debemos citar a Hernando de Ballesteros el Viejo que es el más destacado representante de la orfebrería sevillana en esta época y a un tiempo la conexión con la siguiente, pues en 1580 el cabildo de la catedral le encargó que ayudase a Juan de Arfe en la hechura de la gran custodia que estaba trabajando para ella. En 1561 cobró la hechura de unos ángeles para dicha catedral y es autor también del portapaz llamado de la Ascensión, en el tesoro de la misma (fig. 235); del de la iglesia de San Juan de Marchena y de cuatro blandones, llamados "Los gigantes", que labró en 1581 para la sede sevillana.

Menor es el interés de otros focos andaluces aunque Córdoba empieza a destacar ya. Aquí trabajaban Diego de Alfaro que en 1552 se obligó a hacer un cáliz de plata dorada para la iglesia de Rute (Córdoba) y seguía activo en 1571, y Sebastián de Córdoba, con abundantes noticias en relación con la cofradía de San Eloy de dicha ciudad y con referencia a numerosas obras desde 1559 hasta la fecha de su muerte en 1587. Es conocido el inventario de sus bienes, interesante por las obras no concluidas que menciona y por las referencias que contiene de su tienda y taller. En el Victoria and Albert Museum londinense se conservan un cáliz de plata dorada, de hacia 1550, con el punzón de Córdoba, y un curioso especiero de plata dorada, de estas fechas, que es posiblemente cordobés por las analogías que presenta con un brasero de plata que se conserva en la catedral de Córdoba (fig. 233).

En la parroquial de Fuenteovejuna se conserva desde antes de 1557, la más bella custodia del Renacimiento en la provincia cordobesa, puesta justamente en relación con la obra de Antonio de Arfe a quien llegó a atribuirse. Según publicó Valverde Madrid, lleva los punzones de Córdoba y de un Pedro Fernández, seguramente Pedro Fernández Tercero, con noticias entre 1515 y 1557. Es de planta cuadrada sobre un basamento, con un templete flanqueado por torrecillas análogas a las de la custodia de Santiago, y su decoración es más abundante.

En Úbeda residía Pedro González, en 1574, cuando recibió el encargo de hacer una custodia y una cruz para la iglesia de San Miguel, de Alcaraz, y en Granada es muy interesante la figura de Bartolomé de Hermosilla, cuya actividad se extiende entre 1510 y 1532, que realizó obras con admirable técnica de repujado en un estilo muy italiano que quizá aprendería de los artífices extranjeros que trabajaban en la Capilla Real granadina, en particular de Francisco Florentin a quien recuerda más de cerca. Málaga denota ya una gran actividad que se refleja en la perdida custodia de la catedral, que era semejante a la de Madrid, y fue contratada por Gregorio Frías en 1581. Son abundantes aquí las noticias acerca de Hernando de Velasco desde 1568; algunas hacen referencia a dos cetros de plata para la iglesia de Santa Ana de Archidona y a obras para el duque de Veragua y en su testamento, de 1576, se detallan bastantes, de carácter civil, que se le debían. Finalmente, en las Canarias podemos advertir que Las Palmas es la primera población isleña con florecientes talleres de platería y que se pueden

citar obras con soluciones platerescas, como la cruz procesional de la parroquia de la Concepción en el Realejo Bajo (Tenerife), labrada en Las Palmas por Francisco de Soto en 1563 con aspectos muy personales.

VALENCIA Y CATALUÑA. — En el Levante peninsular la pieza más interesante de esta época es la custodia que en 1936 estaba en la colegiata de Gandía y fue acabada en 1548 por Antonino Sancho, napolitano de Benevento, que era monje en San Jerónimo de Cotalba. Su estructura turriforme era complicada y poco armoniosa, limitándose a la superposición de templetas que sólo diferían en tamaño, y en su abundante estatuaria prevalecían los arcaísmos (figura 236). Sin embargo, debió de servir de ejemplo y modelo a muchas generaciones de orfebres valencianos. Interesante es la referencia a Carlos Vergel, platero avecinado en Lorca (Murcia) donde en 1558 se le nombró Fiel de pesos y medidas, el cual realizó entre 1569-1571 el cáliz-copón que se conserva en la iglesia de Santa María de Lorca.

En Cataluña ocurre algo semejante a lo que comentábamos en la etapa precedente: abundancia de noticias y escasez de obras en un panorama general de nivel medio, sin figuras de particular relieve. En Barcelona parecen destacar Pedro Joan Poch, que realizó su examen de pasantía en 1551 titulándose platero de la emperatriz, por lo cual estuvo bastantes años ausente de la ciudad; Sebastián Roure, también llamado Sitjar, que pasó a ser maestro en 1548, contrató en 1555 dos candeleros de plata para la catedral de Vich; contrató en 1557 la cruz procesional de la cofradía del Sacramento en la misma catedral; hizo unas cubiertas de evangelario y algunas otras piezas para la misma. Es interesante la posibilidad de que el barcelonés Antonio Maltes sea el autor de un jarro de plata con el punzón de Barcelona que se halla en el Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 237) y coincide mucho con el dibujo que aparece en su prueba de pasantía el año 1564. Otro orfebre, Matías Jener, está citado en relación con varias imágenes de plata, como la de San Marcos para una cofradía de Olot (1560), la de San Eloy para la cofradía de San Eloy en Manresa (1562), la de San Sebastián para la ciudad de Barcelona (1549), aparte piezas de otra índole. En otras zonas catalanas debemos señalar el núcleo de Tarragona donde se sitúan piezas tan interesantes como un copón con el relieve de la Última Cena, recientemente subastado en Lucerna, y el de Tortosa en el que corresponde a esta etapa buena parte del relicario de San Eulalio en la catedral. En las Baleares debemos señalar la fuerte persistencia de lo gótico, si tomamos como representativos el relicario regalado en 1546 por el gremio de mareantes, de la catedral de Palma de Mallorca, y las custodias de la iglesia de Santa Margarita, en Muro, fechada en 1564, y de la catedral de Palma, muy gótica todavía si es de José Nicolau en 1585 como se afirma.

ARAGÓN. — Este período se abre brillantemente en Aragón con la gran custodia procesional, de tipo turriforme, de la Seo de Zaragoza, obra realizada en 1535-1537 por el francés Pedro Lamaison según modelos del pintor Jerónimo Cosida y el escultor Damián Forment. Tiene planta cuadrada, con salientes templetas dispuestos diagonalmente en la base que contribuyen a darle un aspecto piramidal por sus cinco cuerpos superpuestos, con profusa decoración exterior e interiormente, de vario criterio en cuanto a sus proporciones (fig. 239).- En los años sucesivos son abundantes las noticias que nos hablan de plateros zaragozanos, como Juan de Arana, autor del busto relicario de San Hermenegildo (1552) en la Seo de Zaragoza; Andrés Marcuello, autor del busto relicario de San Blas, en plata repujada (fig. 238),

en la iglesia zaragozana de San Pablo, uno de los mejores entre los aragoneses; Juan Argumánez, autor de la cruz procesional en plata dorada de la iglesia de San Juan y San Pedro, y de una bandeja octogonal, con decoración de hojas y flores, en la iglesia de la Magdalena de Zaragoza; Antón Torralba y Pedro Lucas Alexandre que en 1541 contrataron una cruz de plata para la iglesia de Arándiga (Zaragoza) donde se conserva; Juan Vila, autor de la cruz procesional de la iglesia de San Felipe y Santiago, de Zaragoza, decorada con cartelas, y Jerónimo Vandellós, autor de la cruz procesional de Biescas labrada en 1549. Cierra esta serie Jerónimo de la Mata cuya más intensa actividad se sitúa entre 1550-1570; posiblemente fue discípulo de Lamaison, ya que pueden advertirse amplias coincidencias de temas entre las piezas de ambos artistas. Prefiere el grabado a buril, usa poco el repujado y gusta de añadir piezas fundidas, como puede advertirse en sus obras más destacadas: custodia procesional de Teruel, las custodias de Andorra (Teruel) y Villalengua; las cruces parroquiales de Burbáguena, Torrecilla del Rebollar, San Miguel de Uncastillo (1567), Mesones de Isuela (1568); cálices de Sierra de Luna, Biota, Esla y muchas más obras que le sitúan entre los mejores de su época.

De los talleres de Daroca es el copón custodia de Retascón, de pie redondo y dos brazos con ángeles flanqueando la arqueta que remata con el viril. Punzón de Teruel llevan una cruz, fechada en 1540 con decoración plateresca, y una custodia de plata de la catedral turolense.

ETAPA JUAN DE ARFE

JUAN DE ARFE VILLAFANE Y SEGUIDORES. — Prueba evidente de la elevada consideración estética y social alcanzada por la orfebrería en esta última parte del siglo XVI podemos apreciarla en el relieve conseguido por Juan de Arfe (1533-1603) que fue su orientador y principal representante. Nació en León y recibió una cuidada formación en lo relativo a la anatomía y las matemáticas. El primer encargo importante que recibió fue la custodia para la catedral de Ávila, emprendida en 1564 y acabada en 1571. Su planta en el primer cuerpo es hexagonal, resultando estrellada por los templetes que surgen diagonalmente en los vértices a la manera de la custodia de Zaragoza, y en los cinco superiores es circular, resultando un conjunto forzado en su altura, con escasa unidad y armonía en sus proporciones y con diversidad de soluciones en los soportes, ya sean columnas o estípites (fig. 240). En 1579 el cabildo de la catedral de Sevilla decidió hacer una custodia; presentaron trazas Francisco Merino y Juan de Arfe, al que le fue encargada en 1580 para terminarla en 1587. Apuró en ella su ingenio en la composición y la finura de su técnica en lo decorativo, pero sin la sobriedad que defendía en sus obras teóricas, por la suntuosidad que se requería en las custodias. Consta de cuatro cuerpos, cada uno de los cuales es dos quintos menor que el inferior y se apoya en veinticuatro columnas; en su interior y otros puntos van esculturas (fig. 241).

Inmediatamente recibió el encargo para la custodia de Valladolid, que había de concluir en 1590 y que resultó menor y más sencilla que la sevillana. Tiene también cuatro cuerpos con esculturas. En Sevilla concertó también la custodia de Segovia, que no llegó a hacerse, y la de Burgos, que estaba terminada en 1592 y no se conserva. Vivió unos años en Burgos y pasó luego a Segovia, como ensayador de la Casa de la Moneda. En 1596 pasó a Madrid por trabajos para El Escorial, donde se conservan unas cuarenta cabezas, de santos o santas, labradas por él en el Relicario, ya en tiempos de Felipe III. En 1598 concertó una custodia para Burgo de Osma,

acabada en 1602 que tampoco se conserva, lo mismo que otras obras realizadas en estas fechas para Valladolid y Madrid, en las cuales colaboró su yerno Lesmes Fernández del Moral. Intervino en las estatuas de bronce de los Lermas, que no pudo acabar, pues falleció en Madrid el 1 de abril de 1603, y hubo de hacerlo su yerno en 1608.

Aparte sus trabajos como orfebre y escultor se dedicó al grabado y escribió dos importantes obras: "El Quilatador de oro, plata y piedras" (Valladolid, 1572) y la "Varia conmensuración para la Escultura y la Arquitectura" (Sevilla, 1587), libros técnicos de gran utilidad en su época para los orfebres. Constante defensor de un arte clásico, severo y sin concesiones a lo decorativo, no consiguió imponer completamente sus teorías y tuvo que ceder muchas veces ante las imposiciones del ambiente.

Se le atribuye la custodia de la catedral de Lugo, de templete cuadrado, dos cuerpos y chapitel de remate. Análoga es la de la catedral de Santo Domingo de la Calzada y muy próxima al estilo de Juan de Arfe es una custodia del Museo de San Vicente de Toledo. También está seguido su estilo por numerosos artífices entre los cuales debemos señalar al zamorano Antonio Rodríguez, autor del bello y original cáliz de Almeida de Sayago (Zamora), y de la cruz procesional de Pobladura de Aliste (Zamora), de lo mejor que se hacía en esta zona a fines del siglo XVI. También lo sigue el leonés Suero de Argüello que reformó el arca de San Froilán, de Enrique de Arfe, y en 1586 hizo la custodia o sagrario del altar mayor en la catedral de León. Otras derivaciones de su estilo, particularmente en lo que hace referencia a la simplicidad ornamental y la belleza de la línea escueta, podremos advertir en otras zonas.

Se inicia en esta época el llamado estilo "Felipe II" que había de perdurar hasta mediados del siglo XVII. La austeridad que prevaleció en la corte de este monarca, unida a las crecientes dificultades económicas, se manifestó de manera acusada en lo tocante a la orfebrería. Las sucesivas pragmáticas contra el lujo, en especial la de 1593 que solamente autorizaba la fabricación de objetos de plata con destino religioso, nos explican la gran escasez que puede advertirse en lo que hace referencia a la de carácter civil. Parece que este estilo surge en el foco cortesano y se difunde luego por el resto del país, esta nueva modalidad en que la belleza se orienta hacia la línea pura, al equilibrio de las masas, y lo decorativo queda casi anulado, pues en realidad se limita a medallones, elípticos o de sencilla forma geométrica, que sobresalen con cierto relieve sobre la superficie lisa de la pieza sin pretender formar figuras o esquemas decorativos de cierta complejidad. En algunos casos se advierten también pequeños roleos salientes a manera de asas, gallones en las superficies convexas, decoraciones grabadas en línea combinando cartelas o cintas entrelazadas, algo en suma muy distinto de la abundante temática ornamental del plateresco o de las futuras exuberancias del barroco. Este estilo "Felipe II" persistirá hasta bien entrado el siglo XVII.

TOLEDO Y CUENCA. — Es curioso constatar, de acuerdo con las noticias de que disponemos, la inexistencia de conexiones entre el núcleo toledano, que todavía en esta época mantenía su importancia, y Juan de Arfe. Toledo alienta la actividad de una serie de artífices que se insertan lógicamente en las tendencias generales de esta época, que podríamos llamar escurialense, pero cuya vinculación con lo de Arfe sería muy interesante dilucidar. Entre los más destacados figura Francisco Merino, nacido en Jaén y activo en Toledo donde estuvo en estrecha conexión con Nicolás de Vergara "El Viejo", arquitecto y escultor que proporcionó los diseños para el arca de las reliquias de San Eugenio, en la catedral, realizada por Merino

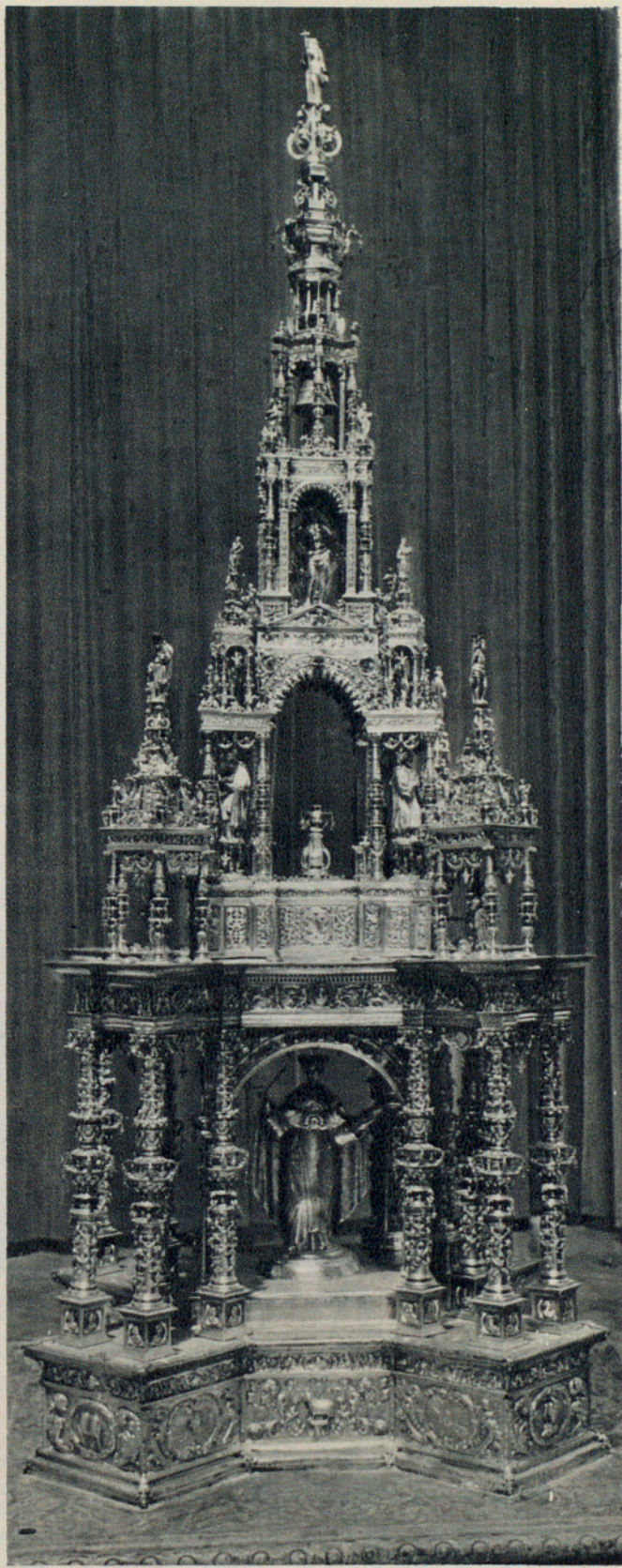


Fig. 237.—LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: JARRO BARCELONÉS. Fig. 238.—ZARAGOZA. SAN PABLO: BUSTO DE SAN BLAS. Fig. 239.—ZARAGOZA. LA SEO: CUSTODIA.

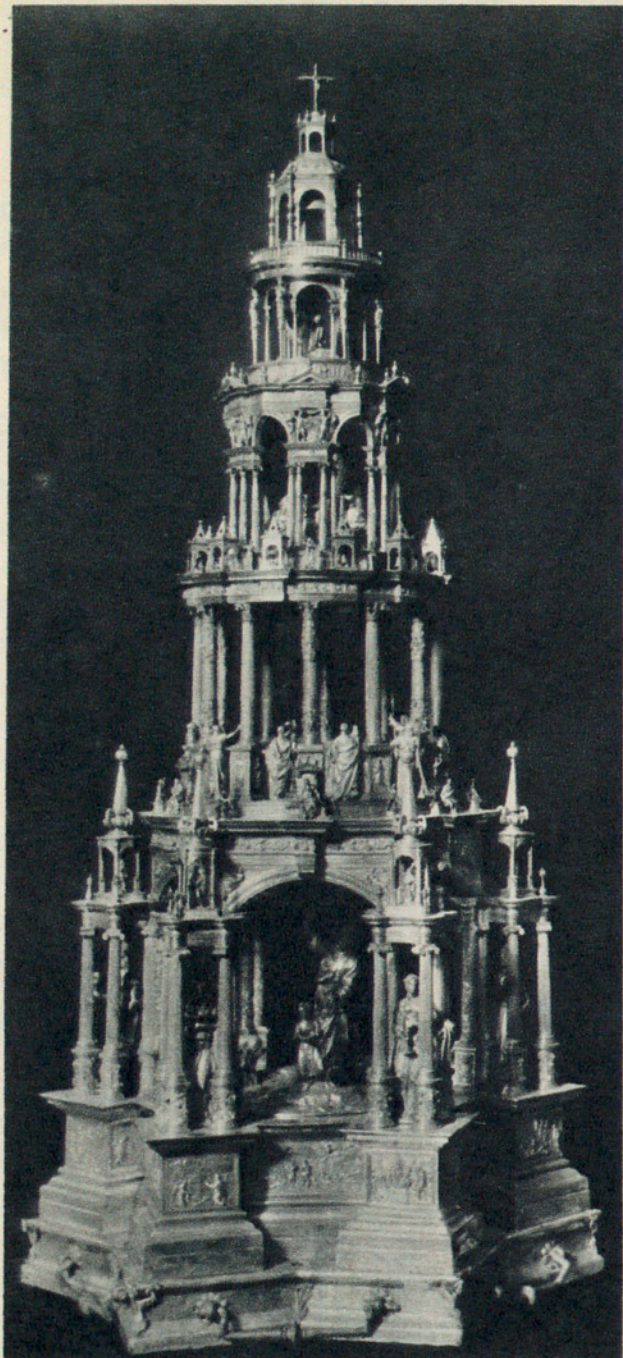


Fig. 240.—ÁVILA. CATEDRAL: CUSTODIA.



Fig. 241.—SEVILLA. CATEDRAL CUSTODIA.

en 1569 (fig. 242). En esta arca subsisten todavía soluciones ornamentales en relación con lo plateresco y se incluyen seis relieves primorosamente cincelados con hechos relativos a San Eugenio. En los años sucesivos menudean las noticias sobre las actividades de Merino que en 1574 tasó uno de los facistolos del coro, en bronce, de Nicolás de Vergara "el Mozo"; en 1579 concurrió al concurso para la custodia de Sevilla y en 1580 realizó una cruz patriarcal para dicha catedral. El año siguiente contrató en Córdoba una cruz para el convento de San Jerónimo de Valparaíso, similar a la que estaba haciendo para la iglesia de Montoro, que acabó de cobrar en 1585. Según parece, en estos años haría algunas obras para Jaén y en 1590 estaba de nuevo en Toledo donde, según diseños de Nicolás de Vergara "el Mozo", se encargó de labrar el arca de las reliquias de Santa Leocadia, acabada en 1593 (fig. 243). Su sobria estructura incluye varios relieves en el arca y cuatro esculturas en la tapa, aparte algunas volutas, obeliscos y relieves menores en un estilo muy distinto al del arca de San Eugenio. Con ella se inician modalidades que tendrán amplio desarrollo y si estas novedades son debidas a influjos de Juan de Arfe no las apreciamos en las obras conocidas de este gran maestro. También son obras de Merino un relicario para un "lignum crucis", pagado en 1601, la custodia de la catedral de Baeza, la custodia procesional de la capilla de San Pedro, en la catedral de Toledo, y algunas más.

Alejo de Montoya, otro insigne artista toledano, realizó entre 1574-1586 la corona imperial que se asienta sobre la corona regia de la Virgen del Sagrario en la catedral de Toledo, según modelo que luego será ampliamente seguido. Gregorio Baroja ingresó en la cofradía de San Eloy, de Toledo, en 1571 y está citado en 1583 como autor de la custodia procesional de Mazarambroz (Toledo), que todavía se conserva y tiene pie exagonal, ástil de jarrón y forma de templete con tres cuerpos; en 1585 y 1592 labró sendas cruces para la catedral de Toledo; en 1592 tasó el relicario de Santa Leocadia que había labrado Francisco Merino, en 1593 hizo algunos relicarios para el Ochavo de la catedral y que vivía aún en 1597. También para el Ochavo de la catedral labró Diego de Valdivieso un busto relicario de San Juan Bautista de tamaño natural, con excelentes relieves en la peana, que cobró en 1585. Abundantes noticias se refieren a Lorenzo Márquez, que ingresó en la cofradía de San Eloy en 1575 y fue platero de la catedral para la que consta hizo una cubeta de plata esmaltada y un jarro (1583), un copón y una fuente pequeña (1586), un vaso de unicornio guarnecido de oro (1587), dos candelabros de plata (1588), una imagen de Santa Elena para el relicario, donde está (1601), y así otras obras hasta 1611. Notable fue Pedro Ángel, platero, bronceista y grabador, conocido entre 1577 y 1617, que fue el autor del relicario de la Virgen del Águila, en el santuario de Ventas con Peña Aguilera (Toledo), en forma de templete apilastrado con frontón y nicho en el frente para la imagen de la Virgen. Finalmente, debemos reseñar a Luis López, con noticias desde 1582 que en 1603 cobraba la cruz procesional de Magán y en 1610 contrató en Valladolid un arca de plata para el cuerpo de San Ginés.

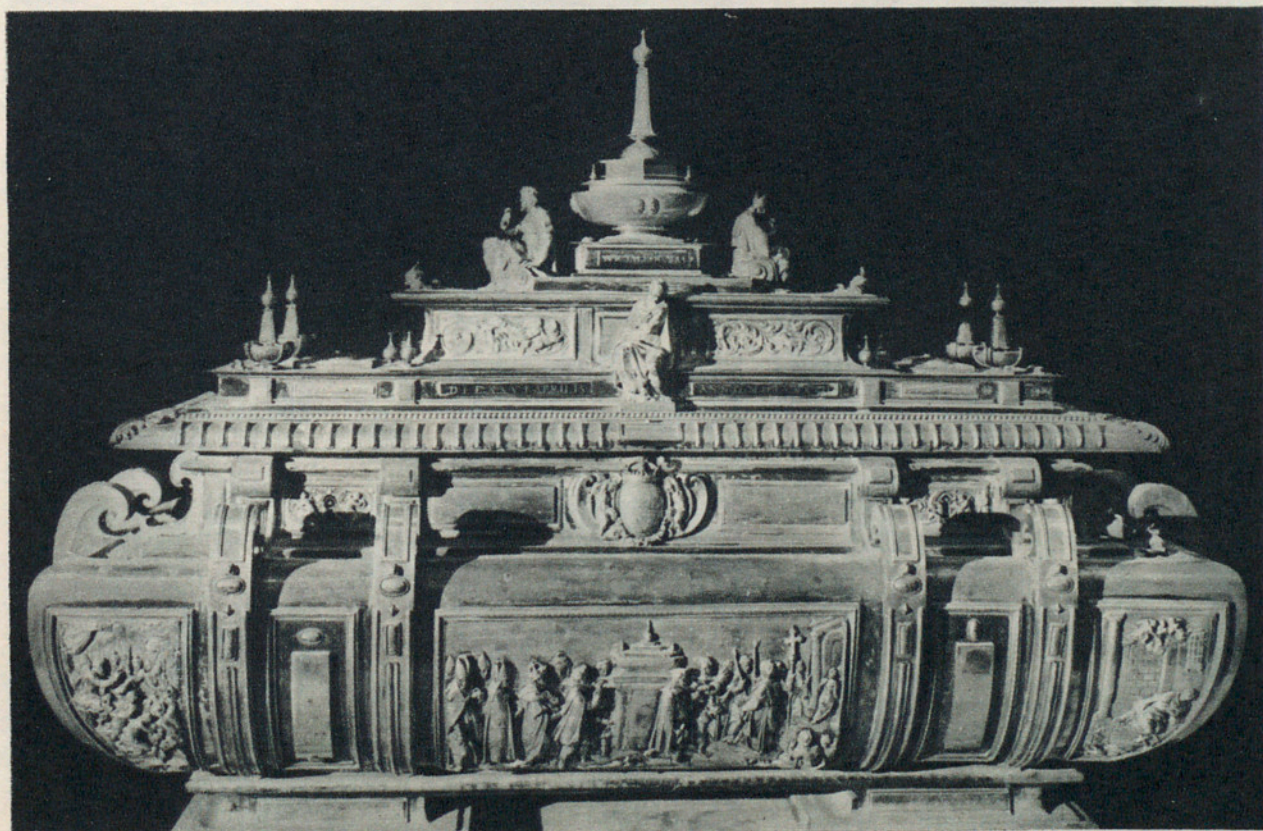
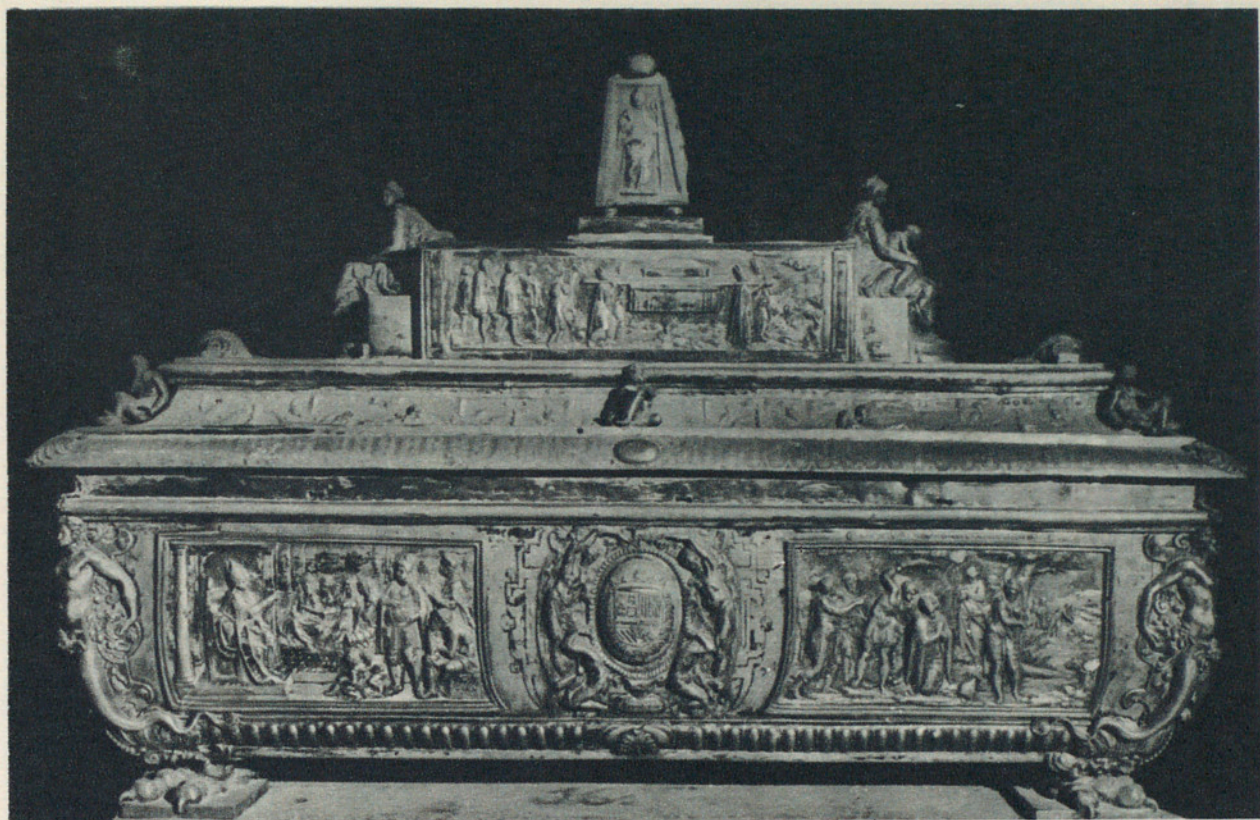
Continúa desarrollando la brillante escuela precedente en Cuenca el último de los Becerril, Cristóbal, hijo y discípulo de Francisco, que realizó la custodia de la parroquia de San Juan, en Alarcón, acabada en 1585 y conservada hoy en la Hispanic Society de Nueva York (fig. 245). Tiene forma de templete, cuadrado en los dos cuerpos bajos y circular en los superiores, con abundante ornato plateresco que, en esa fecha, era arcaico. Fue platero de la catedral de Cuenca para la que hizo varias obras, entre ellas unas andas de plata que comenzó en 1581, y falleció en 1584. Con su estilo se relacionan un cáliz custodia de plata dorada en parte, y una cruz procesional, ambas con el punzón de Cuenca, que se hallan en el Victoria and Albert

Museum de Londres. En este mismo museo se conservan otras piezas con el punzón de Cuenca: un cáliz de plata con repujados renacentistas en la copa, el nudo y el pie, y la cubierta del cáliz de una custodia cáliz de esta época; también aparece en otra custodia cáliz que se conserva completa en el Art Institute de Chicago.

Durante mucho tiempo fue atribuida la custodia de la catedral de Sigüenza a Juan Rodríguez de Babia, platero que fue de Felipe II, vecindado en Ciudad Real, Madrid, Sigüenza y Toledo, citado a partir de 1557 en relación con obras para la catedral toledana, el monasterio de El Escorial y la cruz grande de la Virgen del Prado en Ciudad Real. Posteriormente ha quedado aclarado que es obra de G. Guzmán, platero de Alcalá de Henares, ciudad en que también residía Marcos Hernández, platero que fue llamado a Toledo, en 1574, para tasar los facistoles de bronce del coro, realizados por Vergara "el Mozo", y en 1594 para la tasación del arca de las reliquias de Santa Leocadia, hecha por Francisco Merino, obras importantes ambas que indirectamente nos confirman el prestigio de M. Hernández.

VALLADOLID Y ZONAS NOROCCIDENTALES. — En las tierras castellanas del norte destaca el núcleo vallisoletano en el cual sobresale Juan de Benavente, que residía en Valladolid por lo menos desde 1565, que hizo testamento en 1609 y debió morir al año siguiente. Es autor de múltiples obras en la región, como la urna relicario de San Benito en su monasterio de Valladolid; una custodia con destino a Paredes de Nava; una cruz para Santa María de Tordesillas y otra para San Miguel de Valladolid y un relicario de Ampudia, que presenta muchas analogías con lo que es su obra máxima, la custodia de la catedral de Palencia, que se le encargó en 1581 y entregó en 1585. Es de tipo turriforme sobre planta exagonal, con excelentes cincelados, sobriedad de líneas y claridad en su conjunto, animado por figuras de ángeles y apóstoles, grutescos y guirnaldas (fig. 244). De su taller debe ser la custodia de Cisneros. También pertenecen a este foco García de Segovia que firmó las cruces de Mérida de Peñafiel, Torre de Peñafiel y Santa María de Rábano, de esta segunda mitad del siglo XVI; Bernabé y Francisco de Soria, autores de la cruz de la iglesia del Salvador en Simancas, de 1592, y José de Madrid cuyo punzón, con el de Valladolid, aparece en un curioso salero doble, coronado por una ampolleta piramidal, y en un jarro, todo de plata y en estilo de finales de este siglo XVI que se conservan en el Victoria and Albert Museum de Londres.

En Palencia trabajaba Juan Pérez Quijano que, con Pascual Abril, labró la cruz parroquial de Villasabariego de Urieza, todavía conservada, que acabaron de cobrar en 1580. Luego, con Juan de Medina Mondragón se obligaron a labrar la custodia de plata blanca para Tordesillas que debían entregar en 1580. Otro palentino, Juan de Berrio, contrató en 1586 la cruz parroquial "a lo romano" para la iglesia de Castrillo de Matajudíos. Mucho menos es lo que cabe decir de Logroño aunque hay piezas marcadas con su punzón, como un cáliz de plata dorada conservado en Calahorra. También es escaso lo conocido de esta etapa en tierras de León donde cabe citar un bello cáliz de la parroquial de Vozmediano con el punzón de Juan Palau, y algunos reflejos del selecto arte miguelangelesco mostrado por Gaspar Becerra en su retablo de Astorga, reflejos que se advierten en la cruz parroquial de Castropodame, hecha por el platero de Ponferrada Duarte Serrano en 1592 y, particularmente, en un cáliz de Castrotierra de Valduerna, labrado por el platero de Astorga Juan de Villalobos en 1586, que se decora con cuatro figuras de Virtudes, que siguen muy de cerca las que Becerra dispuso en el retablo de la catedral.



Figs. 242 y 243.—TOLEDO. CATEDRAL: ARCAS DE SAN EUGENIO Y DE SANTA LEOCADIA.

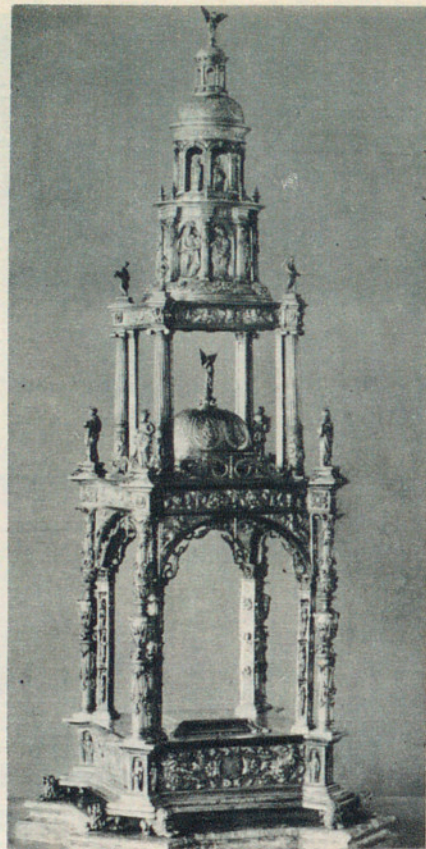
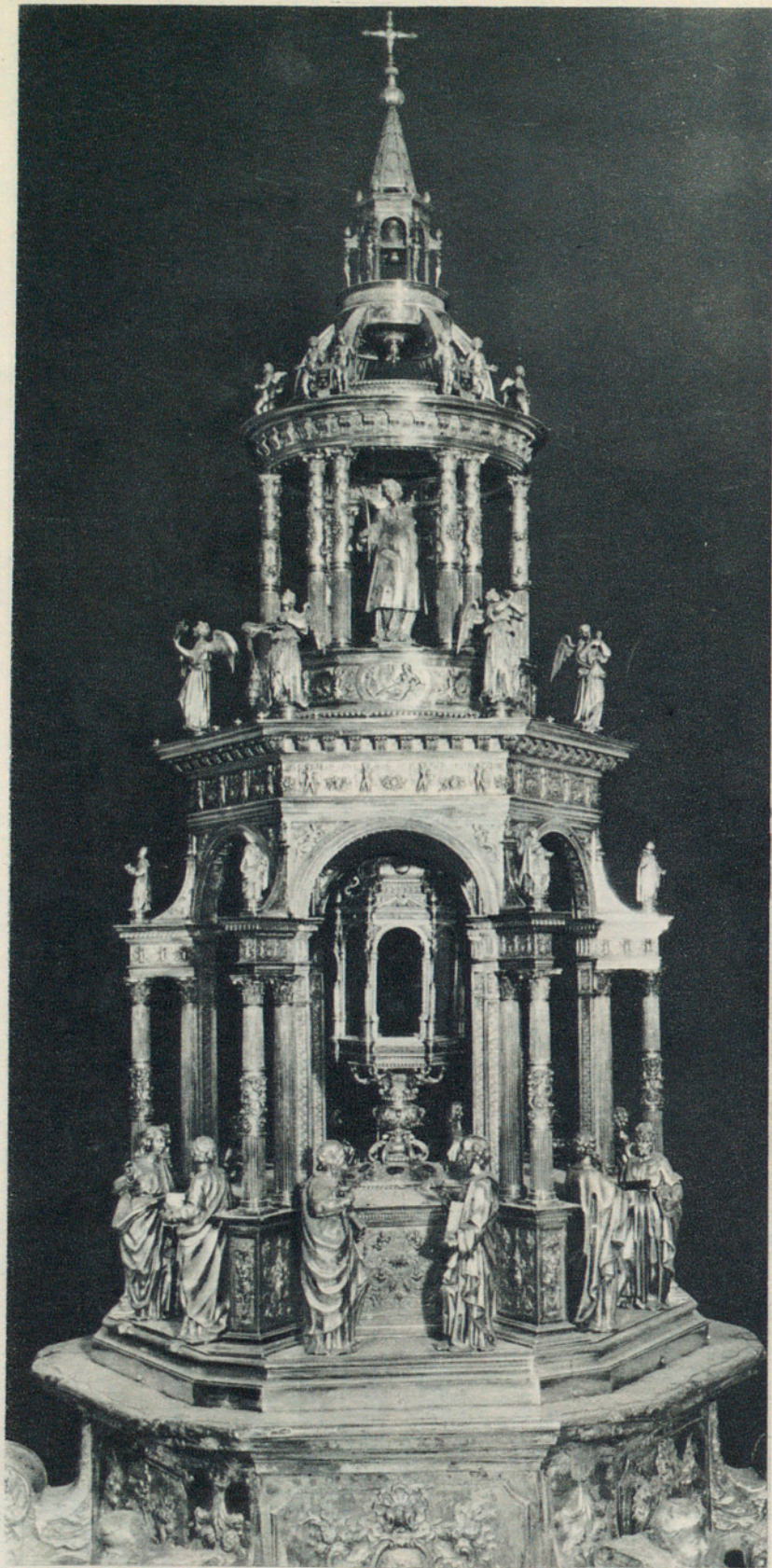


Fig. 244.—PALENCIA. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 245.—NUEVA YORK. HISPANIC SOCIETY: CUSTODIA DE ALARCÓN.
Fig. 246.—SANTIAGO DE COMPOSTELA. CATEDRAL: SAN CLEMENTE.

Esta última fase del Renacimiento presenta en Galicia, y concretamente en Santiago de Compostela, la actividad de una serie de artífices que van asimilando las corrientes contemporáneas. En estas fechas queda ya perfectamente reglamentado el uso del punzón de Santiago para marcar lo producido en esta ciudad, y podemos documentar obras de algunos de los orfebres más destacados como Antonio Morales, autor de la estatua de San Clemente papa, en la catedral de Compostela, cincelada y modelada de manera que denota un completo dominio de la figura humana y que puede fecharse hacia 1595 (fig. 246). De técnica no inferior es un busto relicario, de Santa Florina quizá, también en la catedral compostelana, que fue cobrado por Jorge Cedeira el Mozo en 1594. De Baltasar da Ponte, del que se conocen otras obras en Galicia, es probablemente la imagen argétea de la Virgen de la cofradía compostelana del Rosario que en la orla del vestido lleva la fecha de 1591 y en el pedestal el punzón de este orfebre. Finalmente, debemos señalar que el platero Juan de Ortigueira, vecino de Santiago, cobró en 1598 el importe de una cruz de plata para San Miguel de Pereira.

ANDALUCÍA. — Varios focos van desarrollando su actividad en las tierras andaluzas, cada vez más ricas y con mayores posibilidades de impulsar una amplia producción en todo lo que hace referencia a los trabajos de orfebrería. En Sevilla trabaja el citado F. Merino, autor de la cruz patriarcal catedralicia, en 1580, con ornato propio de la época, pero es Francisco de Alfaro el artífice más destacado, el que representa todas las innovaciones sobre las que girará la evolución que desde el Renacimiento final conducirá hasta el barroco. Era natural de Córdoba y vecino de Sevilla por lo menos desde 1578 en que el obispo de Córdoba se obligaba a pagarle cuatro candelabros de plata que hizo para la catedral. Para sus custodias prefirió volver a la planta poligonal, cuadrada en los cuerpos bajos y ochavada en el último, aunque en algún caso (fig. 247) siguió la pauta de Juan de Arfe que se decidió por la forma circular en la custodia de Sevilla. En lo decorativo continuó usando los elementos renacentistas. Obra suya son las custodias de Écija (1578) y de Marchena (1586) y el tabernáculo de la catedral de Sevilla (1593), en el cual aparecen perfectamente aplicados varios temas ornamentales, como las columnas salomónicas y las que tienen el fuste estriado helicoidalmente, cartelas, asas, recuadros rectangulares en la cubierta, al cruzarse unas bandas radiales con otras circulares, y algunos otros temas.

Destacado es también el foco cordobés en esta etapa en la cual el platero más importante fue Rodrigo de León. Entre 1572 y 1603 menudean las noticias acerca de sus actividades, que en muchos casos se desarrollan en colaboración con el platero Sebastián de Córdoba, como las andas para la cofradía de la Virgen de la Cabeza, de Andújar (1585), o una custodia para la iglesia de la Trinidad, de Córdoba (1587). En 1603, cuando se obligaba a labrar una cruz, unas vinajeras y una salvilla para la iglesia cordobesa de San Lorenzo, era platero de la catedral de esta ciudad donde se conservan dos portapaces suyos, de 1581, trabajados en oro y con delicadísimos esmaltes. Hijo de Sebastián de Córdoba fue Diego Hernández, platero cordobés con noticias desde 1572 que, en 1588, como consecuencia de la testamentaría de su padre recibió poderes para cobrar mil reales a cuenta de las citadas andas de la Virgen de la Cabeza. Tenía contratada una cruz para la iglesia de Bujalance cuando se ausentó de Córdoba y en 1595 no había regresado aún. Como interesante enlace entre los focos cordobés y toledano debemos citar a Fernando de Soto que ingresó en la cofradía de San Eloy de Córdoba en 1580 y más tarde le hallamos activo en Toledo donde fue obra suya la custodia procesional de San-

tiago del Arrabal (1610) con dos elegantes cuerpos de orden toscano, muy parecida a la custodia de la parroquial de Argés, que también podría ser suya.

En Málaga y su región fue muy famoso durante el último tercio del siglo XVI el platero Gregorio de Frías que falleció hacia 1594. En 1565 labró dos candelabros de plata para el cabildo de la ciudad de Málaga; para la iglesia de San Pedro, en Antequera, realizó (1571) un cetro de plata y en 1592 se obligó a hacer una custodia para la iglesia de los Santos Mártires. Fue también el autor de las andas del Corpus que tuvo la catedral malagueña, según dibujo original de César Arbasía, y es probable que también fuese el autor de la custodia. Juan Bautista Barba pasó a ser el platero de mayor prestigio en Málaga desde 1590 hasta su muerte en 1619. Se obligó a hacer una cruz para el convento de la Trinidad (1592) y en 1600 contrató las estatuas de los santos Ciriaco y Paula, patronos de Málaga, conforme a modelos de cera que se le entregaron; en 1606 contrató unas andas de plata para el convento de la Victoria y en 1613 unas bandas de plata para la imagen de la virgen de la Victoria. En tierras de Cádiz desarrolló su actividad el platero Antonio Lainez que, en 1580, contrató una cruz y unos candeleros de altar para la iglesia de Conil y varias piezas menores para las iglesias de Vejer de la Frontera y Puerto Real. Finalmente, en las Islas Canarias la pieza más destacada de esta época es la cruz procesional de los Silos (Tenerife) obra de autor anónimo de hacia 1580, que puede ponerse en relación con la citada cruz patriarcal de la catedral de Sevilla, labrada por el toledano Francisco Merino en 1580.

EL PAÍS VASCONAVARRO, ARAGÓN Y EL LEVANTE PENINSULAR. — Mucho más limitado es lo que podemos aducir con referencia a la orfebrería de esta etapa final del siglo en toda la amplia zona peninsular que comprende estas regiones. En las Vascongadas cabe señalar el relicario de San Fausto de Bujanda (Álava) que ostenta el punzón de un orfebre llamado Benavente que podría ser el que, activo en estos años, hemos visto en Valladolid, y la cruz de plata de la iglesia de Santo Tomás de Bolívar, en Cenarruza (Vizcaya), que fue regalada el año 1592. En Aragón debemos citar a José Velázquez de Medrano, orfebre de Pamplona que, entre 1596 y 1601, realizó la custodia de plata de la catedral de Huesca; a Juan de la Mata, hijo del ya mencionado Jerónimo de la Mata, que realizó una cruz procesional para la iglesia de Villanueva de Gállego (Zaragoza) en 1591, y a Jerónimo Pérez de Villarreal que es particularmente conocido por el busto de plata de la Virgen del Pópulo en la iglesia de San Pablo de Zaragoza, labrado a fines de este siglo XVI, y por el gran busto relicario de plata en su color de San Martín, con el rostro policromado, que se ejecutó en 1601 y se conserva en la iglesia de San Martín, de Uncastillo.

Entre los múltiples orfebres de que tenemos referencias en Cataluña parecen los más destacados Felipe Ros y Jaime Lluç. Éste realizó su examen de pasantía en 1591 y es conocido además por un relicario para Santa María de Vilarrodona (1594), por una imagen de San Eloy para la cofradía de los plateros de Cardona (1605) y por un relicario para la cofradía de los Revendedores de Barcelona (1607). F. Ros realizó su examen en 1567 y está relacionado con obras de indudable importancia, como las imágenes de Santa Eulalia (1584) y Santa Madrona (1586) para los "Concellers" de Barcelona; otra imagen de San Sebastián (1594) para la iglesia de Moyá; una custodia para el monasterio de Jerusalén en Barcelona (1585); un arca funeraria de Santa Madrona en Barcelona (1588) y una cruz para Mediona (1590).

En Valencia trabaja en estas fechas el último representante de la fecunda dinastía de los

Santalínea, Gaspar, hijo de Miguel Santalínea, que en 1562 firmó la cruz procesional renacentista de Ares del Maestre (Castellón) y dictó su testamento en Morella el año 1603. Prudencio Marín cobró, en 1584, la custodia de la arciprestal de Jérica (Castellón), renacentista, sencilla y en forma de sol, tipo que en lo sucesivo había de tener tanta repercusión (fig. 248). Jerónimo Ferrando y Juan Bautista Palau, también valencianos, que en el año 1585 labraron los dos grandes platos o fuentes de oro con el "Rat Penat" y el escudo de la ciudad esmaltados en el fondo, con los que el consejo municipal de Valencia obsequió a Felipe II. Más importante parece fue Eloy Camanyes, platero de Valencia cuya actividad se extiende por toda la segunda mitad de este siglo XVI. Muchas de sus obras se han perdido, como una imagen de plata de San Eloy que labró para el gremio de plateros de esa ciudad y fue fundida en 1811, pero algunas otras se conservan, como las andas de plata de San Vicente Ferrer (1596) y el relicario de San Jorge con su imagen ecuestre que hizo en 1596 y se conserva en el Archivo y Museo del Ayuntamiento de Valencia (fig. 249).

LAS JOYAS EN EL SIGLO XVI

Los trabajos de P. E. Muller han permitido establecer un panorama coherente acerca de las joyas y alhajas de uso personal en la España del siglo XVI. En esta centuria se estableció un estilo cortesano, prácticamente uniforme en toda Europa, debido al fuerte intercambio de joyas y de joyeros, de proyectos y de ricos materiales que se estableció entre España y los distintos países europeos. Entre los artífices activos en nuestros ambientes hemos de citar a Francisco Reynalte y Gonzalo González, creadores de numerosas joyas para la familia real, descritas en el inventario que se realizó a la muerte de Felipe II en 1598. Es preciso también subrayar el gran interés que para estudiar la joyería de esta época tienen los numerosos dibujos contenidos en los "Llibres de Passanties" de los plateros de Barcelona, los cuales nos demuestran que los gustos y las variantes de la moda no quedaban limitados al foco cortesano exclusivamente, y los abundantes retratos de la época en que todo lo accesorio está representado con tanta meticulosidad.

Entre estas joyas se hicieron de uso corriente en toda la centuria unos colgantes en que, con escasas variantes, penden de unas cadenillas figuras muy diversas realizadas en muchos ejemplares en oro, con esmeraldas, perlas o rubíes. En algunos casos se utilizaron a manera de exvotos, como el que en figura de escorpión ofreció H. Cortés al monasterio de Guadalupe en 1528; en otros hay que tener en cuenta las implicaciones simbólicas, las alegorías morales e incluso el posible carácter de amuletos, que algunas de estas joyas llevan consigo. Entre estos colgantes muchos presentan figuras de animales como los que representan ranas, tortugas y lagartos (fig. 252); los pájaros y los papagayos, muy abundantes; los leones, camellos y simios; los gallos (fig. 250), perros y gatos; las águilas imperiales, análogas a la que ostenta Ana de Austria en su retrato del Museo de Viena pintado por Antonio Moro (1570). Otra importante serie está constituida por los múltiples ejemplos de la fauna fantástica o mitológica que surgen a lo largo de la centuria; muy populares fueron los tritones y las sirenas, con ejemplares de gran calidad en el British Museum de Londres (fig. 253) y en la colección Melvin Gutman de Nueva York; los sagitarios o centauros; los hipocampos, delfines y otras muestras de fauna marina más o menos monstruosa. Otra amplia serie de colgantes muestra recipientes a manera

de jarras o cantarillas, de esencieros, pomos o redomas, y bastantes presentan figurillas humanas que en no pocos casos tienen carácter religioso, como las que hacen referencia al niño Jesús, al Agnus Dei o a diversos santos. Variadas son las joyas, de este siglo y del XVII, que, entre múltiples piezas de orfebrería religiosa, se conservan en el Museo Parroquial de Daroca (fig. 251).

Fue amplia la utilización de grandes medallones que se aplicaban al tocado o a la indumentaria, o bien pendían de gruesas cadenas de oro, y en ellos se disponían retratos, escenas religiosas o mitológicas, emblemas y divisas, enmarcados de forma muy diversa. Famoso fue el llamado "joyel de los Austrias" o joyel rico, con un diamante tabla llamado "El estanque" en el centro y la famosa perla "Peregrina", el cual es perfectamente conocido a través de cuadros de Pantoja de la Cruz y de Velázquez. Se citan con frecuencia en los documentos e inventarios los brazaletes, manillas o ajorcas; los collares, compuestos con eslabones muy variados de oro o plata, con perlas y piedras preciosas, con flores y frutas esmaltadas y con cartuchos decorativos, tema éste que será característico de la segunda mitad de la centuria. También las cruces eran piezas muy ricas, según el tipo que continuará sin grandes variaciones en el siglo XVII, decorado con los cartuchos citados, con esmaltes y nielados en el anverso y reverso, que completan el efecto de los nobles materiales utilizados en su estructura. Podemos apreciar destacados ejemplos en la Walters Art Gallery, de Baltimore, o en la colección Regordosa de Barcelona, que nos confirman la veracidad con que está pintada la que aparece en el retrato de María de Austria, hermana de Carlos V, por Antonio Moro (1551) en el Museo del Prado. El número y variedad de las sortijas que aparecen en los retratos o son enumeradas en los inventarios, demuestran la afición que había por ellas, y son curiosas las referencias de vario orden y los ejemplos conocidos que nos informan de la costumbre que había de completar algunas pieles como las de marta, con cabeza y garras hechas en orfebrería enriquecida con pedrerías y esmaltes. Todo ello, en definitiva, puede darnos idea de la diversidad y la riqueza con que estos aspectos fueron resueltos en nuestro siglo XVI.

LA ORFEBRERIA EN EL SIGLO XVII

GENERALIDADES

La llegada del siglo XVII no representó, en definitiva, un cambio sustancial con respecto a la centuria precedente, pues, en realidad, no hubo ruptura de ningún género al producirse el tránsito de un siglo a otro. Tan sólo, a medida que fueron transcurriendo los años, se advierten modificaciones en el gusto, en las posibilidades y en la tipología que permiten establecer con claridad la nueva etapa barroca. En esta centuria continúa la decadencia del poder español; el desorden económico va acompañado de una disminución efectiva de la población y las restricciones que para las obras de orfebrería, particularmente para las de carácter civil, representan las sucesivas pragmáticas contra el lujo son abundantes, en especial durante el reinado de Felipe IV.

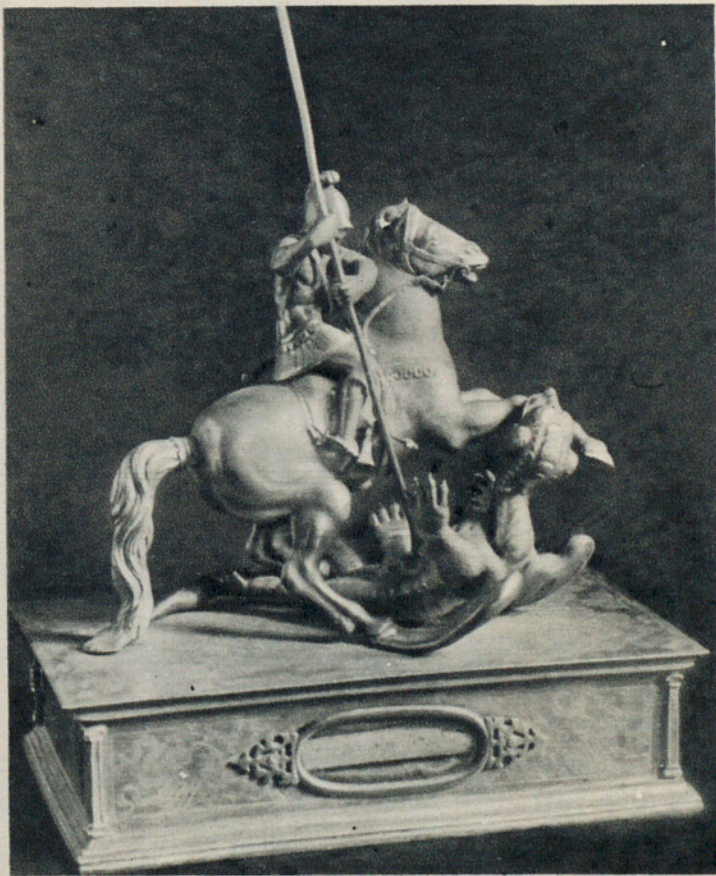
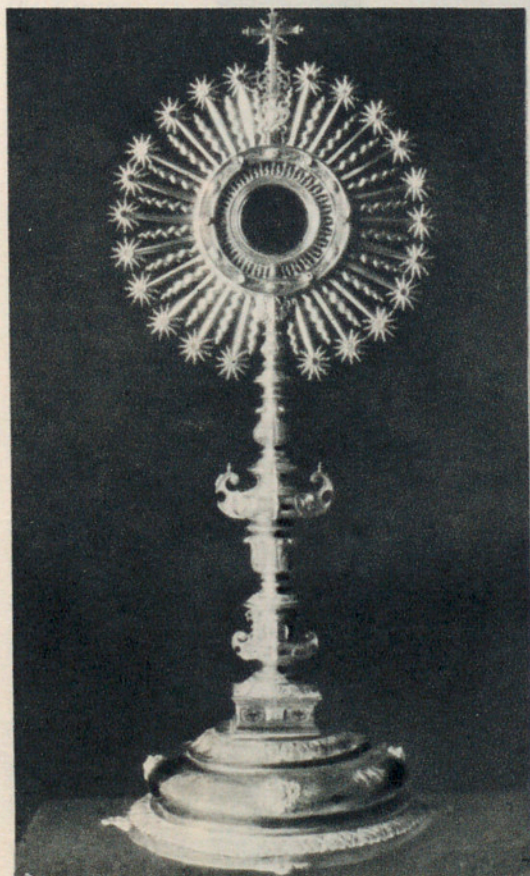


Fig. 247.—SEVILLA. CATEDRAL: CUSTODIA CHICA.

Fig. 248.—JÉRICA: CUSTODIA.

Fig. 249.—VALENCIA. AYUNTA-

MIENTO: RELICARIO DE SAN JORGE.

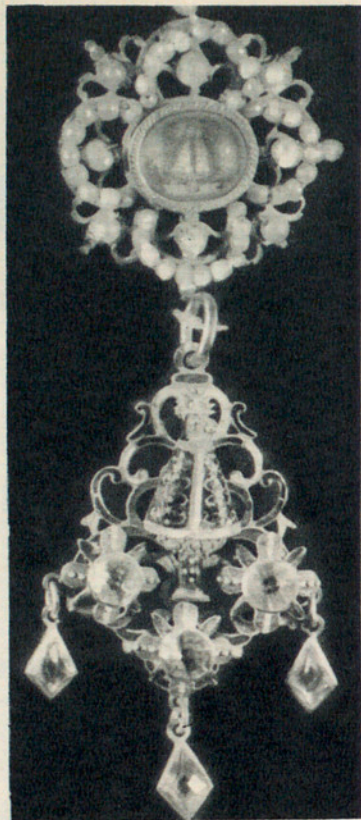


Fig. 250.—BARCELONA. CATEDRAL: COLGANTE. Fig. 251.—DAROCA. MUSEO PARROQUIAL: COLGANTE. Fig. 252.—MADRID. INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN: COLGANTE. Fig. 253.—LONDRES. BRITISH MUSEUM: COLGANTE.

La estancia de la corte entre los años 1601 y 1606 representó una brillante etapa para el arte de la orfebrería en Valladolid, que entonces tenía el más numeroso gremio de plateros, pero el esplendor fue breve, pues muchos de estos artífices siguieron a la corte cuando ésta se instaló de nuevo en Madrid en 1606. De esta forma continuará el desarrollo del foco madrileño ya iniciado en el siglo XVI, y pronto será el de mayor actividad en la península, en especial tras el advenimiento de Felipe IV. Hacia la capital eran atraídos los artistas y hacia ella aflúan los recursos y las energías de todo tipo, no sólo de las distintas regiones peninsulares, sino también de las tierras americanas. Los plateros de Madrid eran numerosos y participaban activamente en las solemnidades públicas, cual ocurrió cuando Margarita de Austria entró en Madrid como esposa de Felipe III en 1598, o cuando Felipe IV contrajo matrimonio con Mariana de Austria en 1649. Con tal motivo costearon arcos de triunfo y exhibieron abundantes piezas de oro y plata en sus aparadores.

Continúa en este siglo el gran desarrollo de la orfebrería de carácter religioso que, por un lado, mantiene los tipos desarrollados precedentemente y, por otro, crea otros nuevos o se renuevan soluciones que habían sufrido un prolongado eclipse. No se dan empresas semejantes a la construcción de las grandes custodias del siglo XVI, como las de Toledo, Compostela o Sevilla; se hacen todavía algunas de gran tamaño, pero carecen de la perfección técnica y del sentido de la proporción que lucen aquéllas. Las que mantienen el esquema turriforme complican su estructura e incluyen columnas salomónicas, como ocurre en la de la catedral de Murcia (1677); los relieves se hacen más abultados, se incrementan los temas vegetales y las figuras se hacen más contorsionadas y con silueta más movida. Sin embargo, la demanda de custodias era grande y se fue imponiendo el tipo de sol, más simple y en consecuencia más económico, con amplio pie, ástil abalaustrado y viril circular con rayos que subsistirá, con numerosas variantes en detalle, hasta pleno siglo XIX.

Podremos señalar en esta centuria los numerosos altares de plata que se labraron, como el que Juan Laureano construyó para la catedral de Sevilla o los contemporáneos que se hicieron para las iglesias sevillanas del Santo Ángel y del Salvador, de los cuales subsisten algunos. Se renueva entonces el gusto por los frontales de altar, numerosos y variados, con rica decoración repujada normalmente, y son muy abundantes los bustos y las estatuas de cuerpo entero, de la Virgen con el Niño o de diversos santos, que se labraron de plata, con esmaltes frecuentemente, siguiendo el estilo de la escultura de la época. Se realizan numerosas andas o baldaquinos de plata para custodias o imágenes, que en muchos casos se completan con tronos o basamentos, tan destacados en ocasiones como el de la Virgen del Sagrario, en Toledo. Otra rica expresión del gusto de la época la podemos hallar en las arcas y urnas relicario en metales preciosos, en las urnas para los monumentos de Semana Santa y en las múltiples piezas de gran tamaño, como lámparas o candelabros, o menores como los cálices, sacras, bandejas y tantos otros elementos del mobiliario litúrgico ampliamente conservados que aparecen también con tanta frecuencia en los inventarios y en los contratos de los plateros.

Hay que señalar también en esta época los numerosos ejemplos conocidos de artistas, escultores o pintores especialmente, que realizaron diseños para obras de orfebrería. Algunos de ellos irán siendo citados en las páginas siguientes, pero ya aquí debemos subrayar el interés que en este sentido alcanzaron Juan de Valdés Leal y Antonio del Castillo que proporcionaron excelentes dibujos a los orfebres cordobeses y con ello contribuyeron al esplendor de la orfebrería en esta ciudad.

En cuanto al estilo podremos advertir una perduración del sobrio estilo dominante en los finales del siglo XVI y un progresivo retorno a las superficies decoradas, al gusto por el sobrecargado ornato, tanto grabado como repujado. Es posible que objetos de plata procedentes del Nuevo Mundo, adornados con amplias flores abiertas y exuberantes follajes indígenas, influyeran en los esquemas decorativos de la orfebrería peninsular, que no consiguió recobrar la belleza de los repujados de Juan de Arfe o Francisco Merino. Continúa el empleo de pequeños medallones de esmalte, azul, verde o naranja, generalmente rodeados por ondeantes tallos, roleos o arabescos ligeramente grabados en la superficie metálica. En este sector de influencias y relaciones hay que contar con el hecho de que son muy abundantes los artífices extranjeros que en esta centuria se establecieron en Madrid y en otras ciudades, y en este sentido podemos tomar como representativo a Virgilio Fanelli, platero y bronceista florentino establecido en Génova que pasó a trabajar al Escorial y Toledo después de que el conde de Villalegre, desde Milán, hubiese recomendado sus habilidades a Felipe IV.

La técnica de la filigrana, labor de raíz morisca abundante en los siglos XII y XIII particularmente, se renovó en este siglo XVII por su buena adaptación al gusto barroco y por permitir, quizá, un gran ahorro de materia prima. La primitiva decoración obtenida por la soldadura de hilos metálicos sobre una plancha, está sustituida por esta modalidad en que el hilo metálico constituye él mismo el cuerpo de la obra. Con la filigrana se simulan lacerías hechas con espirales y entrelazos calados, los cuales ofrecen en múltiples piezas agradables efectos de delicadeza, contraste de colores y transparencia, que las hacen semejantes a los encajes españoles y venecianos. Los plateros de Córdoba y Salamanca cultivaron ampliamente esta técnica, que pasó a Méjico y Sudamérica, e incluso hubo plateros dedicados exclusivamente a la filigrana en Sevilla y Toledo. En la segunda mitad de la centuria las obras de filigrana ocuparon un lugar destacado en las producciones de los plateros de Santiago de Compostela y Padrón, donde continuará floreciente durante largo tiempo.

TOLEDO. — Durante la mayor parte del siglo XVII se mantuvo la potencia manifestada en la centuria precedente por los talleres establecidos en la ciudad de Toledo, pero la capitalidad establecida por Felipe II en Madrid desde 1561 comenzaba ya a dar sus frutos y a concretarse en el terreno artístico con la formación del núcleo cortesano que si en este siglo XVII será fundamental en la pintura, por ejemplo, adquirirá también vigor y personalidad en la orfebrería. De ello son demostración los numerosos artífices activos en Madrid y también el hecho de que, desde los últimos años de este siglo la cofradía de San Eloy de Toledo estaba cada vez más decaída y de que muchos plateros toledanos se trasladaron a Madrid y allí se establecieron.

Entre los artífices que continuaron la brillantez del foco toledano debemos señalar a Andrés de Salinas, que ingresó en la cofradía de San Eloy en 1598 y aparece como platero de la catedral hasta su jubilación en 1626. Está citado en algunos casos como bronceista, en relación con los que se hicieron para la capilla de la Virgen del Sagrario (1616), y luego comenzó la ampliación del arca del monumento de Semana Santa y el trono antiguo de la Virgen del Sagrario en unión de su hijo Vicente, que le sucedió como platero de la catedral hasta su muerte entre junio de 1638 y junio de 1639. Acabó el arca del monumento en 1627-1628, empezó las urnas de votaciones del cabildo toledano en 1638 y reparó el atril del coro, traído de Alemania, añadiéndole el águila de bronce que lo remata, obra que fue pagada ya a su viuda. Juan de San Martín, que ingresó en la cofradía de San Eloy en 1604, fue el autor de la original custodia

de Villaseca de la Sagra (Toledo), que se hizo en 1625, y de la cruz procesional de la misma iglesia. La custodia, de base rectangular, con dos cuerpos de columnas toscanas, figuras de los Evangelistas y de Santa Leocadia, se adorna con algunos esmaltes azules. Otro platero relacionado con obra conocida es Alonso Sánchez que ingresó en la cofradía en 1605 y falleció en 1663, del que puede ser la cruz procesional de Mora; su punzón aparece en la custodia de esta misma población, labrada en 1656, que conserva la estructura turriforme clasicista en tres cuerpos superpuestos y en el remate una figurilla femenina que, con las de San Juan Bautista y los Evangelistas, contribuye a su embellecimiento. También es suya la custodia de Ajofrín (Toledo), donada en 1662 que, sobre un templete toscano cuadrado, muestra un sol con su viril. En relación con Illescas está la figura del platero toledano Simón Bilbestre, citado en la cofradía de San Eloy desde 1640, que murió en Illescas en 1665. Obra suya probable son la custodia procesional del hospital de la Caridad, en dicha población, con basamento cuadrado y una efigie de la Fe en el remate, que fue donada en 1658, y el trono de la Virgen de la Caridad, de plata dorada y cincelada.

Algunos datos nos revelan el amplio círculo de influencia de la orfebrería toledana. Así sabemos que Antonio de Velasco, citado desde 1642, contrató en 1644 las andas de la Virgen del Prado, en Ciudad Real, y que Rafael González realizó en 1656 la custodia de la catedral de Segovia, de planta octogonal con dos cuerpos de arquitectura renacentista, con columnas en los ángulos y elevada cúpula, decorados con relieves y estatuillas de ángeles, amorcillos y el Salvador, además de adornos delicados y excelente labor de cincelado (fig. 254). Aparece también citado en relación con la urna, de plata dorada, de San Diego de Alcalá para el convento franciscano de Alcalá de Henares (1568), y con la urna de plata para el beato Simón de Rojas que se hizo en 1659 para el convento madrileño de la Trinidad. Otros dos artífices toledanos, Antonio Pérez de Montalto y su hijo Miguel realizaron entre otras piezas, la gran custodia procesional de la catedral de Murcia concluida en 1677, que nos muestra ya la transformación de las precedentes estructuras arquitectónicas renacentistas por un exuberante espíritu barroco que se manifiesta en las columnas salomónicas, en el abultado relieve, en las contorsionadas figurillas que con profusión aparecen en sus tres cuerpos, de planta cuadrada y esbelta proporción, que se alzan sobre un basamento de movida línea (figura 255). De Antonio sabemos además que ingresó en la cofradía de San Eloy hacia 1640, que fue platero de la reina Mariana de Austria y, desde 1680, de la catedral de Toledo y que murió en 1685. Su punzón y el de Toledo aparecen en una arqueta de plata, con profusa decoración, en que no faltan los detalles orientalizantes, que fue de Mencía Tenorio y hoy se halla en el Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 256). Miguel Pérez de Montalto construyó en 1687 la gran lámpara del Sagrario de la catedral de Toledo.

Paralelamente cabe registrar las nuevas aportaciones que algunos artífices realizan a la orfebrería toledana, en particular la que está representada por el florentino Virgilio Fanelli que estaba en Génova cuando, en 1646, le fue encomendada la gran lámpara del panteón real en El Escorial. Por esas fechas se inició también la gestación de la que había de ser la obra más importante de la platería toledana del siglo XVII: el trono de la Virgen del Sagrario, para el cual se pidieron proyectos al platero Juan de Pallarés, a los arquitectos Hermano Bautista y Pedro de la Torre (1654) y al pintor Sebastián de Herrera Barnuevo (1655), artistas todos activos en el foco madrileño. El preferido parece que fue el de Herrera, con modificaciones, y su realización se concertó con V. Fanelli en 1655, quien, tras constantes dilaciones, se

obligó, en 1670, a acabarlo en dos años en compañía de Juan Ortiz de Rivilla († 1680), platero de Madrid, que se trasladó a Toledo y lo acabó en 1674. Con ello este trono resultó una de las obras capitales de la orfebrería barroca con su amplio basamento, enriquecido con relieves y figuras de ángeles músicos, sobre el que se alzan dos grupos de columnas corintias de fuste estriado que soportan un arco de medio punto, cuajado de rayos y figuras de ángeles con todo lo cual se forma una especie de aureola en torno a la imagen de la Virgen (fig. 257 y lám. II).

MADRID. — Queda consignada ya la progresiva importancia adquirida por los plateros madrileños que vemos aparecer en abundante documentación e intervenir en numerosas obras, en relación con las necesidades de la corte no pocas de ellas. Citada ya la estancia madrileña de Juan de Arfe, simples noticias son las que tenemos de Francisco de Reinalte, platero real, que murió en 1612; de Antonio de León Soto, que casó a principios de 1611 y falleció en 1623, así como son muy escasas las referencias al arca de plata que la Hermandad de San Eloy, de Madrid, regaló en 1622 para que en ella pudiesen ser llevadas procesionalmente las reliquias de San Isidro. Más interesantes son las noticias que nos hablan de la realización de piezas de mobiliario enriquecidas con aplicaciones de plata, en particular camas para el servicio de los reyes, como la que se estaba haciendo en octubre de 1621 con intervención del platero de Madrid Diego de Zabalza para Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, con motivo de su primer parto; o la que había hecho Jorge de Quevedo para el cuarto de S. M. en el Buen Retiro, junto con un brasero, un perfumador y unos candeleros grandes, por cuyas obras cobraba una cantidad a cuenta en 1635, o, finalmente, la que hizo el italiano Francisco Filipini que en 1695 era aposentador de la reina. Debemos consignar también a Bartolomé Izquierdo que, en 1687, cobró una cantidad a cuenta del frontal y atril de plata que estaba haciendo para el altar de la Virgen de la Cabeza en la iglesia de los santos Justo y Pastor, de Madrid.

De autor desconocido aunque probablemente madrileño, son algunas piezas regaladas por Felipe III a las Descalzas Reales de Madrid, como el relicario de Santa Margarita (1619), o las donaciones de Felipe IV al convento de Sor María de Jesús, de Ágreda (Soria), donde se conservan; son un cáliz, unas vinajeras y bandeja, de plata dorada (fig. 258). Más referencias nos hablan de Cristóbal de Pancorbo que, en 1634, contrató algunas reparaciones y reformas de la corona para la Virgen del Sagrario, en Cuenca; de Juan Pedraza que, en 1656, proyectó una custodia de plata para Compostela, y de Damián Zurreño, autor de la barroca custodia de la parroquial de Mondéjar (Guadalajara), fechada en 1667. Otras noticias nos confirman la expansión de la orfebrería madrileña en dirección hacia el sur, como las que nos indican que en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria se conservan una custodia de sol, de plata dorada con esmaltes, fechada en 1604, y un gran cáliz de plata dorada con cabujones de esmalte azul que fue donado por Felipe IV, obras las dos de taller madrileño seguramente, y que en 1677 se entregó a la iglesia del convento de San Agustín, de Málaga, una custodia de plata sobredorada que había sido realizada en Madrid por el maestro Pedro Pérez.

En el monasterio de El Escorial y para atender sus propias necesidades, hubo un taller de platería activo en especial a partir de los tiempos de Felipe IV. En él trabajaron los legos Fr. Eugenio de la Cruz, buen dibujante y tracista, que había aprendido el oficio de platero antes de ser religioso, y Fr. Juan de la Concepción, que lo había practicado en Madrid con un gran maestro. Conjuntamente labraron un trono para la Virgen del Patrocinio, un frontal para el altar de la misma imagen, que luego pasó a la celda prioral baja, y algunas otras piezas. Ade-

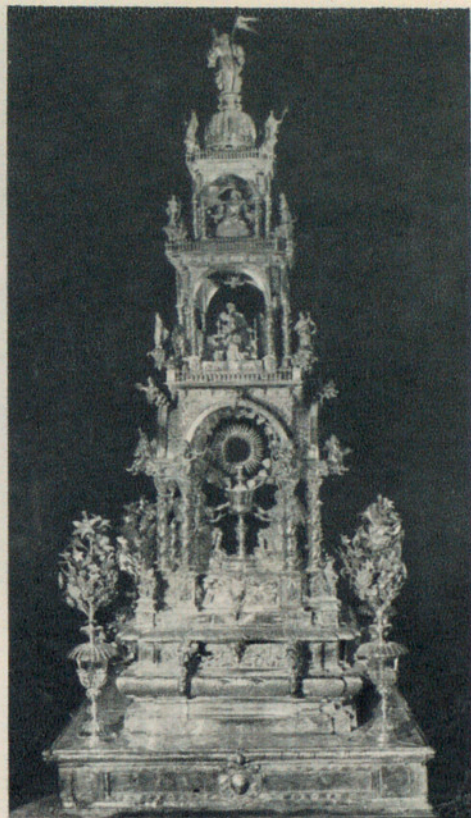
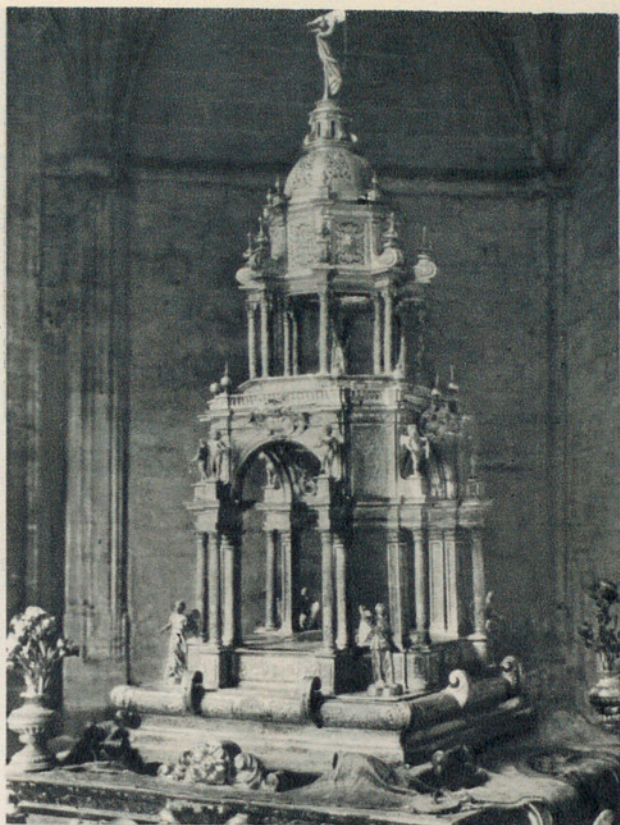


Fig. 254.—SEGOVIA. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 255.—MURCIA. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 256.—LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: ARQUETA.

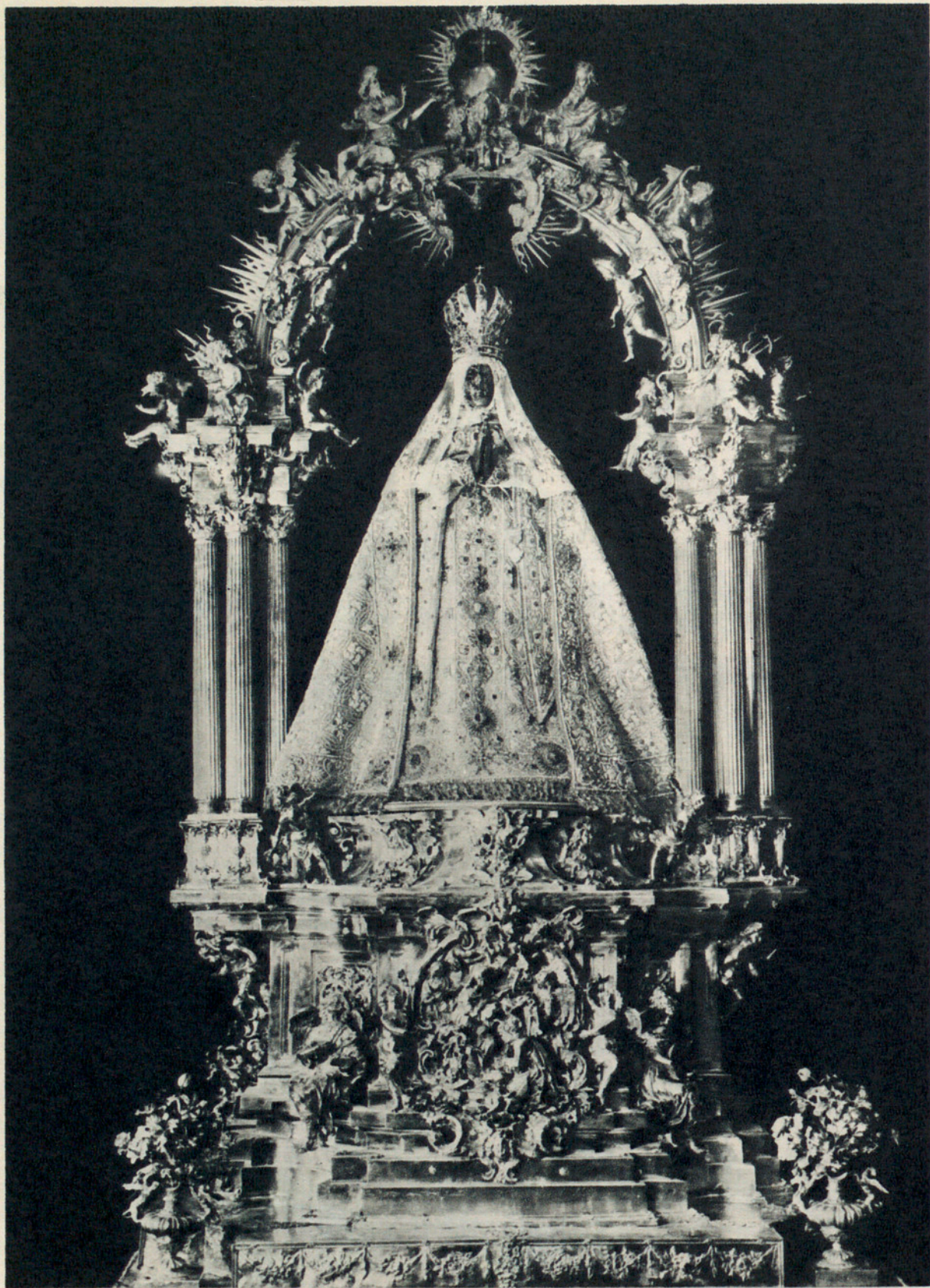


Fig. 257.—TOLEDO. CATEDRAL: TRONO DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO.



Lám. II.—TOLEDO. CATEDRAL: DETALLE DEL TRONO DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO.

más labró Fr. Eugenio el relicario de San Lorenzo y algún otro. Pequeña muestra de los trabajos de los talleres conquenses que tanto habían brillado en el siglo XVI, es un incensario de plata con esmaltes que lleva el punzón de Cuenca, puede fecharse hacia 1630 y se conserva en el Victoria and Albert Museum, de Londres. Ejemplo de la variedad de piezas que se realizan en estas fechas son las mazas de plata que se conservan en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares (fig. 264).

CASTILLA LA VIEJA Y LEÓN. — Dispersas y sin que nos permitan suponer la existencia de potentes talleres entregados a una activa producción, son las noticias de que disponemos para establecer un panorama de la actividad de los orfebres en los vastos territorios de Castilla la Vieja y León. En esta zona, Valladolid, a pesar de la caída que representó la pérdida de la capitalidad, continúa siendo el foco más destacado con figuras como Juan Lorenzo que llegó a esta ciudad en los primeros años de este siglo para trabajar quizá en el taller de Juan de Benavente, seguidor del último de los Arfe, y testó en 1641. Su nombre va enlazado a una serie de obras como una cruz de plata (1607); una custodia, diseñada por el arquitecto Francisco de Praves, con destino al monasterio vallisoletano de Santa Cruz (1612); un báculo de plata para el monasterio de Retuerta (1621); un arca relicario de plata para Santa María la Real de Nájera, o una custodia, de planta cuadrada, con esmaltes y labores cinceladas, para el monasterio de San Millán de la Cogolla (1623). Sólo por descripciones conocemos la custodia de la catedral de Oviedo, pues desapareció en la Guerra de la Independencia; fue encargada en 1611 al orfebre de Valladolid Juan de Nápoles Mudarra, que la concluyó en 1616. Otro vallisoletano, Andrés de Campos Guevara, es particularmente conocido por su estancia en Santiago de Compostela entre los años 1654-1657 para intervenir en la obra de varios elementos de la capilla mayor de la catedral, que al final no se realizaron, quedando sólo recordada su estancia por unos grandes candeleros de plata que entregó en 1656. Un jarro de esta centuria con un mascarón en su pico, que se conserva en la iglesia de Villanueva de los Caballeros (Valladolid), lleva los punzones de Valladolid y del platero Andrés Alonso.

En Palencia debemos señalar las cruces procesionales de Villalaco, con sobriedad escurialense; de Capillas, que se decora con temas enrollados; de Aguilar de Campóo, que tiene todavía una forma derivada de las de Juan Franci, y la actividad del platero Juan de la Puebla que en 1673 labró la cruz parroquial de Baquerín de Campos (Palencia). En Segovia trabajaban Lucas de Aguilar, en el primer tercio de la centuria, y Justo Cantero a mediados de la misma, y en Calahorra Mariano Piña, que en 1683, firmaba un interesante cofrecito de plata cincelada de la catedral. En Astorga es interesante el arca del Monumento en la catedral, que tiene forma exagonal alargada con figuras en relieve y labores de filigrana, técnica de frecuente empleo en esta centuria, que según parece había sido el joyero de la marquesa de Astorga. Por último, para concluir con lo mencionable en este sector, debemos hacer referencia al frontal de plata repujada del altar mayor de la colegiata de Santillana, cuya manufactura desconocemos, que se colocó en 1686.

GALICIA. — En Galicia el núcleo fundamental continúa siendo Santiago de Compostela donde centran su actividad multitud de orfebres entre los cuales destacamos a Jorge López, autor en 1612 de los relicarios en forma de pirámide de los santos Jenaro, Fausto y Marcial, al cual le fue encargado un viril para la custodia en 1632. Poco posteriores, de 1635, son unos

cubos de plata de gusto barroco para sostener los ciriales de la catedral, realizados por José Morales. Importante es la custodia de la catedral de Orense, obra de Isidro de Montaos hacia 1660. Su esquema turriforme de dos cuerpos principales de planta ochavada con columnas pareadas a manera de contrafuertes en los ángulos, con un tercero mucho menor como remate, presenta algunas analogías con el de la casi coetánea custodia de la catedral de Segovia. Matías Vieites firmó en 1684 la urna de Santa Susana en la catedral de Compostela, cuya decoración se resuelve mediante temas vegetales repujados. Parecida es la urna relicario de San Cándido, también en la catedral, realizada al parecer por Antonio de Montaos en 1693; este orfebre intervino además en las gradas de plata del nuevo altar mayor (1694) y en su frontal (1695). Este brillante final de la centuria en la orfebrería compostelana, prólogo muy adecuado para la extraordinaria etapa que se avecinaba, queda dignamente rubricado por las obras del milanés José Clemente establecido en Santiago, al que el cabildo encomendó en 1693 la esclavina de plata para la efigie del Apóstol en el altar mayor, y por Juan Posse autor de un gran copón de oro, plenamente barroco, realizado en 1699 también para la catedral.

ANDALUCÍA Y CANARIAS. — En el siglo XVII continúa el brillante desarrollo de los distintos focos andaluces orientados hacia las tendencias barrocas que habían de prevalecer por completo en el último tercio de la centuria. Sevilla mantiene una destacada posición, representada por numerosos orfebres que atendían a la demanda local y a peticiones de otros sectores, como el de las Canarias, donde se conservan algunas piezas tan interesantes como una custodia de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, obra de taller sevillano en la escuela de F. Alfaro. En ella se abandona el esquema turriforme piramidal para orientarse hacia el de templete único cubierto con una cúpula del que derivarán las típicas andas de baldaquino y sus custodias procesionales, que serán abundantes en esta zona durante el siglo XVIII.

Ejemplo de los nuevos tipos que van surgiendo lo tenemos en el baldaquino de plata repujada (fig. 259) que perteneció a la iglesia de Santa Clara de Carmona y hoy se conserva en el Allen Memorial Art Museum, de Oberlin College (Ohio, EE.UU.); fue donado en 1637 y por su estilo está relacionado con unos candelabros de la iglesia de San Bartolomé, también en Carmona. Otra modalidad la tenemos en el pelícano eucarístico de plata, alzado sobre una peana oval y con tres hijuelos al pie, que se halla en la parroquial de Fuente de Cantos (Badajoz) y es obra probable del platero de Sevilla Diego de Pineda († 1634). Por otra parte continúan usándose los objetos tradicionales como las cruces, de que es ejemplo la de Santa María en Arcos de la Frontera, de plata dorada con nielados y esmaltes, que fue ejecutada en 1645 por el platero de Sevilla Luis Pinto, o las custodias, como la que se encargó de hacer, en 1645, el sevillano Antonio Carrillo para la iglesia de Santa María, en Arcos de la Frontera (Cádiz), que fue algo reformada en 1760, o la de la iglesia de Santa Ana en Sevilla, obra del destacado platero sevillano Manuel Duarte en 1668. Muy señalado en el barroco sevillano fue Juan Segura, platero de la catedral en 1668, fecha en que concluyó una estatua de la Inmaculada para colocarla en el primer cuerpo de la custodia de Juan de Arfe; más tarde realizó otra estatuilla, alusiva a la Fe, que se puso en lugar de una cruz con que remataba esa custodia, y doce ángeles para el cornisamento del primer cuerpo de la misma, adiciones que, pese a su calidad, desvirtúan el estilo propio de una de las mejores obras de nuestro Renacimiento. Debemos señalar por último los seis blandones del altar mayor de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, obra de taller sevillano en 1686, y el relicario de plata sobredorada, repujado y cincelado que

se conserva en la capilla del Palacio de Oriente, en Madrid, y es obra de Tomás Reciente, orfebre sevillano de finales del siglo XVII y principios del XVIII. Entre las piezas menores son abundantes las jarras de ornamentado pico como la de Santa María, en Écija (fig. 260).

El gran desarrollo que la orfebrería había alcanzado en Córdoba durante el siglo XVI continuó en el siglo XVII amoldándose a las directrices generales del Barroco interpretadas con las lógicas notas peculiares que permiten a la orfebrería cordobesa alcanzar gran personalidad. Una de estas notas peculiares es la reaparición de la filigrana con su nuevo sentido. Entre los plateros cordobeses de esta época cabe citar a Ginés Martínez y a Martín Sánchez de la Cruz, autor de la monumental lámpara del crucero de la catedral de Córdoba (1630). En Málaga se desarrolla también un interesante núcleo, bien conocido gracias a los trabajos de A. Llordén, en el que se integran numerosos plateros como Diego de Almaguer, que gozaba de gran fama a principios de siglo y falleció en 1620; Pedro de Almaguer, conocido por múltiples referencias a obras suyas de tipo religioso, custodias, lámparas, bacinillas, cálices, cetros, cruces o ciriales, entre 1593 y 1620, que hizo testamento en 1630; Juan de Viguera, citado desde 1600, que murió en 1618, y Juan de Viguera Tineo, quizá su hijo, activo particularmente en Málaga, pero también con estancias en Antequera (1622-1623) y en Sevilla (1635); Francisco Vázquez que, entre 1624 y 1626 labró numerosas obras de plata para el obispo de Málaga y realizó custodias para Motril (1620) y Vélez (1629); Salvador Noriega que en 1633 estaba haciendo una custodia para la iglesia de los Mártires, de Málaga, y en 1635 contrató otra custodia para la iglesia de San Sebastián de Antequera; Juan Antonio Tercero, citado entre 1626 y 1644; Juan Jacinto Vázquez, con noticias entre 1618 y 1661; Antonio de Zúñiga (1663); Bernardo de Lara Castañeda, cuyas actividades se sitúan entre 1660 y 1702, y bastantes más que podrían ser citados, figuras que, desde luego no son sobresalientes, pero en su conjunto nos demuestran un foco de intensa actividad.

En el sector de Cádiz menudean también las noticias demostrativas de la intensa actividad de sus plateros. Entre ellas destacamos las que corresponden a Bartolomé del Castillo que, en 1614, hizo un templete de plata para fijar la custodia de Alcalá de los Gazules; a José Rodríguez, autor de una lámpara de plata colocada en 1631 en la capilla de la Concepción de la iglesia mayor de Sanlúcar de Barrameda, cuyo Ayuntamiento tenía un tintero y salvadera, hechos por el platero Antonio de Rivera en 1654, y dos mazas de plata repujada labradas en 1648 por Marcos de Olivera. Para la colegiata de Jerez de la Frontera trabajaron Alonso Moreno Moya y Gaspar Mateos, autores de unas andas de plata en forma de templete (1653) y otras piezas, y en el altar principal de la iglesia mayor de Sanlúcar de Barrameda se sitúa un frontal de plata repujada, hecho en 1658, uno de los ejemplos iniciales de este resurgir de los grandes frontales que, desde estas fechas y en el siglo XVIII, tendrán copioso repertorio de soluciones. Interesante como conjunto realizado en varios años a fines de este siglo XVII y por distintos artífices, es el constituido por el retablo, gradas, sagrario y frontal de la capilla del Sagrario en la prioral del Puerto de Santa María, todo de plata (fig. 261), que en parte es obra del platero de Méjico José de Medina y en algunos sectores lo es de Pedro Tercero de Rojas. También debe ser destacado el conjunto representado por la custodia de la catedral de Cádiz, iniciada en 1649 por el gaditano Antonio Suárez que la concluyó en 1664. De esbeltas proporciones es de estructura turriforme, con tres cuerpos, cuadrado el bajo y ochavados los superiores, enriquecidos con diversas estatuillas y completado con un basamento octogonal de poca altura, decorado con mascarones y guirnaldas, que fue realizado en 1692 por Bernardo



Fig. 258.—ÁGRED A. LA CONCEPCIÓN: VINAJERAS. ÉCIJA. SANTA MARÍA: JARRA.

Fig. 259.—OBERLIN. ALLEN ART MUSEUM: BALDAQUINO. Fig. 260.—



Fig. 261.—PUERTO DE SANTA MARÍA. IGLESIA PRIORAL: RETABLO Y FRONTAL DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO.

Cientolini. Nuevas adiciones se le hicieron en el siglo XVIII, añadiéndole el carro procesional con sus faldones y los cuatro faroles de los ángulos, todo de plata.

Los plateros de las Islas Canarias siguieron también el llamado estilo "Felipe II" que se advierte en la custodia en forma de templete de San Marcos, de Icod (hacia 1610), y en otra similar en la parroquia de la Concepción de La Laguna. Sin embargo, el período de apogeo de la platería isleña corresponde al pleno barroco que se extiende por el último tercio de este siglo XVII y abarcará casi hasta los finales del siguiente, y el centro más destacado en este período va a ser La Laguna. Se difunde también aquí el gusto por la filigrana, sobresalen las labores repujadas y son frecuentes las piezas de gran tamaño con estructuras arquitectónicas recubiertas de planchas de plata. El más famoso artífice canario de esta etapa es Alonso de Ayala y Rojas, algo arcaizante en sus lámparas de plata, en su cáliz de la iglesia de San Lorenzo (Gran Canaria), en su relicario de San Joaquín (1657) de la catedral de Las Palmas, pues a mediados del siglo seguía usando temas ornamentales que eran habituales en la orfebrería andaluza de hacia 1600.

VASCONGADAS Y ARAGÓN. — En las Vascongadas son escasas las referencias de que disponemos y alusivas a obras de calidad secundaria, como pueden ser la custodia de plata dorada (1636), que se halla en la iglesia de Berriatúa (Vizcaya), o la cruz procesional de plata (1648) en el convento de la Cruz, de Bilbao. Otras referencias nos precisan la procedencia de algunas otras piezas, más interesantes, como la custodia de Jemein (Vizcaya), que se hizo en Sevilla a principios de este siglo XVII, buen ejemplo del tipo de custodia de sol en que la riqueza se concentra particularmente en el pie, según modelo frecuente en Andalucía, que también se siguió en la coetánea custodia de la iglesia de Santa María de Portugalete (Vizcaya) que se hizo en Lima (Perú) y fue regalada a esta iglesia. Otra disposición muestra la custodia de mano de Axpe de Busturia (Vizcaya) que se trajo de Méjico junto con otras piezas aquí conservadas; tiene forma de templete con un robusto pie y dos cuerpos encima en que, si los recuerdos renacentistas prevalecen en la estructura, pueden advertirse bastantes penetraciones barrocas en lo decorativo.

En Aragón continúan activos los centros básicos señalados ya en el siglo XVI aunque parecen relativamente menores las aportaciones del foco de Zaragoza, en el que registramos a Braulio Palacio, autor de la urna de plata repujada para la cabeza de San Mamés, de mediados de este siglo XVII, en la iglesia zaragozana de la Magdalena; a Jerónimo y Juan Carbonell que, en 1638, contrataron con el cabildo de la catedral de Huesca la realización de dos bustos relicario de plata de los santos Orencio y Paciencia que todavía se conservan. El mismo año dicho Jerónimo hizo además los candeleros del altar mayor de esta catedral. Interesante es la custodia de principios del siglo XVII que lleva el punzón del platero Real y se conserva en la iglesia de San Felipe y Santiago, de Zaragoza. De tipo turriforme y esbeltas proporciones, tiene un alto basamento (fig. 262) con figuras y escenas en relieve; cuerpo principal cuadrado, con viril en su interior y estatuillas en los ángulos de San Pedro, San Pablo, San Felipe y Santiago; segundo cuerpo con el Resucitado y las virtudes cardinales y otro cuerpo, menor y ochavado, con una cruz de remate. El mismo punzón de Real aparece en un relicario de plata en su color de la iglesia de Villanueva de Gállego. También aparece el punzón de Zaragoza en una bandeja de plata, en parte dorada, de hacia 1660 (fig. 263), y en un relicario de plata muy poco posterior, que se conservan en el Victoria and Albert Museum de Londres.

No menos abundantes son las noticias sobre los plateros de Huesca que se inician con las que hacen referencia a la custodia de la catedral, en forma de templete, labrada en los principios de esta centuria por el orfebre de Pamplona José Velázquez de Medrano; Fermín Garro que, en 1657, labró un díptico de metal para el concejo oscense que se conserva y nos muestra todavía la secular fórmula de situar en una hoja a Cristo con los Evangelistas y en la otra el Calvario; Buenaventura Portella, que en 1650 hizo una custodia para San Vicente de Roda parecida a la que existía en la capilla del colegio de carmelitas descalzos de Huesca. Su hijo Vicente Portella es particularmente conocido por dos obras conservadas en la iglesia de San Lorenzo: una cruz de plata repujada y un busto relicario de San Orencio, de plata repujada con dorados y relieves, que son de 1667 y 1670 respectivamente. En Barbastro hay que señalar un interesante conjunto de esta época constituido por un frontal de plata y varios bustos relicario de este material correspondientes a los santos Valero, Ramón, Victorián y Gaudioso, y en la catedral de Jaca la gran custodia fechada en 1645.

El punzón de Tarazona aparece en una cabeza relicario de Santa Constanza, fechada en 1670, que se conserva en la iglesia de Calcena; el de Daroca en algunas piezas de su museo parroquial, y el de Calatayud en una custodia de sol, decorada con temas vegetales grabados a buril y cabujones de esmalte, que se conserva en la parroquial de Aniñón; en otra parecida en Campillo de Aragón; en un relicario de Santa Afra, en Villalengua; en un copón de Santa María de Calatayud y en unos cetros de plata de Belmonte de Calatayud, entre otras piezas.

EL LEVANTE PENINSULAR: CATALUÑA, VALENCIA, MURCIA. — En este amplio sector se advierte una indudable recuperación de los talleres de Cataluña, en particular de los de Barcelona. Aparte la acostumbrada abundancia de noticias en este sector, podemos subrayar el nivel elevado de muchas de las obras realizadas por sus orfebres, entre los cuales podremos tan sólo mencionar a los más destacados. Entre ellos figura Felipe Ros que en 1611 realizó el relicario de los santos Fabián y Sebastián, en forma de templete con su pie, para la capilla del Ayuntamiento barcelonés, hoy en el Museo de Historia de la Ciudad (fig. 266). En 1615 estaba ocupado en la realización de una imagen de Santa Eulalia y en 1621 en la de una cruz para la parroquia barcelonesa de San Cugat del Rec. En 1622 contrató una custodia relicario para la catedral de Gerona, que estaba concluyendo en 1625 y se conserva todavía. Poco después, en 1626, labró el gran relicario de San Jorge, de plata con esmaltes, que hoy se halla en la capilla de la Diputación de Barcelona y está constituido por una base piramidal, calada, con imágenes de ángeles y santos; un templete circular arquitectónico y un remate constituido por una cruz con el escudo de San Jorge esmaltado (fig. 265).

Algo más escasas son las noticias referentes a otro platero barcelonés Juan Perutxena, pero afortunadamente también se conserva algo de lo que realizó. La documentación le relaciona con una cruz (1630) y con cuatro candelabros (1632) para la iglesia de Puigcerdá; una imagen de la Virgen del Rosario (1630), para San Feliu de Buxalleu, y una gran imagen argéntea de Santa Eulalia, sobredorada y policromada (fig. 267), que los "Concellers" de Barcelona le encargaron en 1644, a pesar de la dura guerra que la ciudad mantenía contra Felipe IV; había de tener las mismas dimensiones que una imagen de la Purísima que estaba en la catedral. No conocemos ésta, pero sí se conserva la de Santa Eulalia, airoosamente erguida con sus atributos sobre un pedestal exagonal que, entre abundante decoración vegetal, presenta los blasones de la ciudad.

Ya a la etapa final de la centuria corresponden dos orfebres de parecida fecundidad y re-

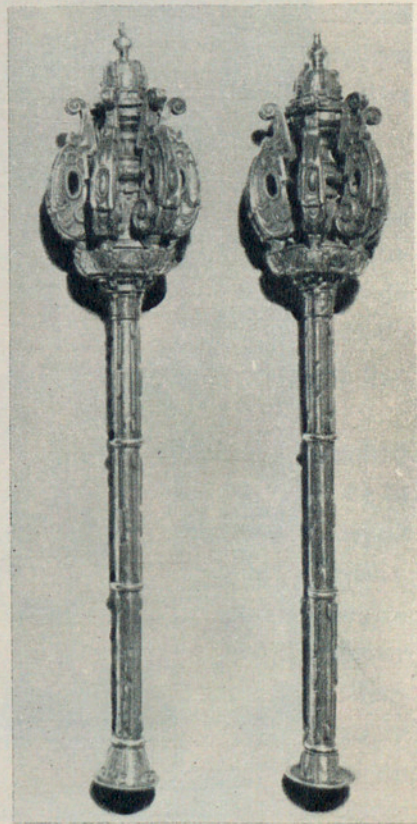
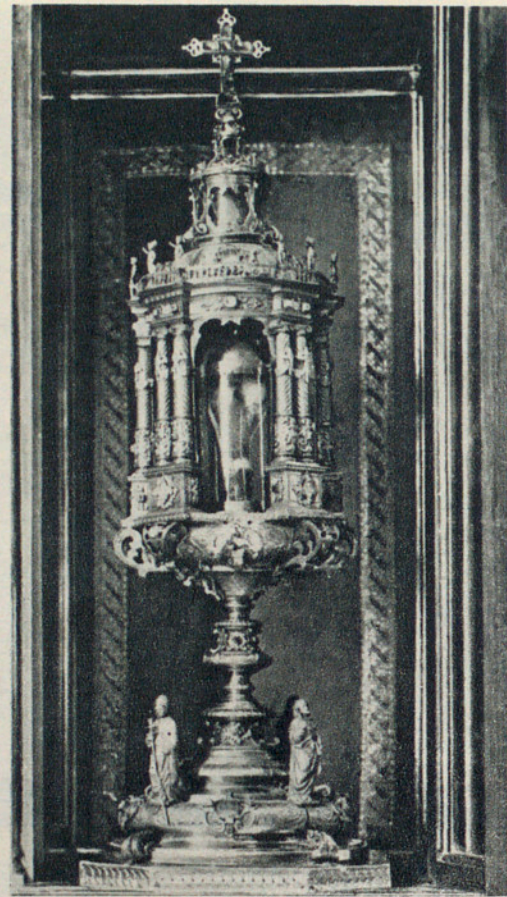
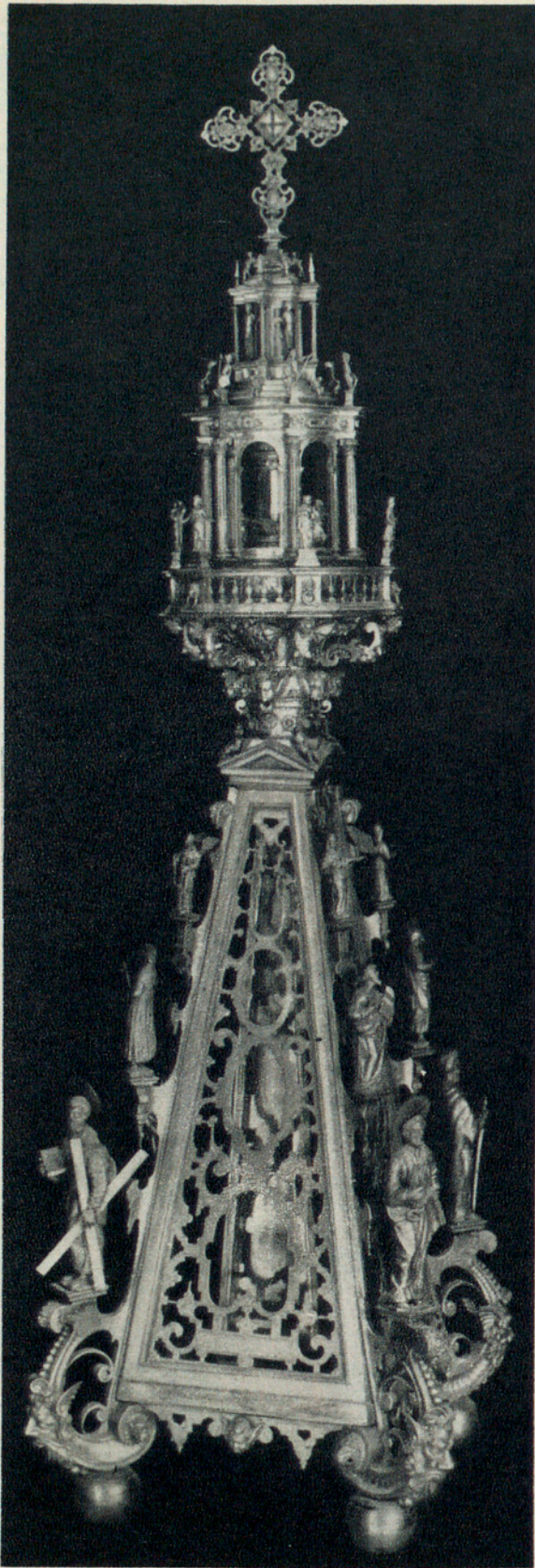


Fig. 262.—ZARAGOZA. SAN FELIPE: BASAMENTO DE LA CUSTODIA. Fig. 263.—LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM:
BANDEJA. Fig. 264.—ALCALÁ DE HENARES. AYUNTAMIENTO: MAZAS.



Figs. 265, 266 y 267.—BARCELONA. DIPUTACIÓN: RELICARIO DE SAN JORGE. MUSEO DE HISTORIA DE LA CIUDAD: RELICARIO. CATEDRAL: IMAGEN DE SANTA EULALIA.

lieve. Uno es Buenaventura Fornaguera, barcelonés que en 1672 se obligó a realizar una imagen de la Concepción para la catedral de Gerona, según el modelo que había de proporcionar el escultor barcelonés Domingo Rovira; en 1675 cobró parte del precio de una imagen de San Antonio Abad para la iglesia de Torroella de Montgrí; en 1683 contrató seis candelabros de plata y una imagen de la Virgen, de plata y siete palmos de altura total para el monasterio de Ripoll, y en 1685 concluyó una serie de obras (lámparas, candelabros, sacras, etc.) para la capilla de la Concepción de la catedral de Tarragona, donde se conservan, y contrató una lámpara de plata ofrecida por Carlos II para la capilla de San Narciso en la iglesia de San Félix de Gerona. Pocos años después, en 1690, le hallamos contratando una serie de seis candelabros, una cruz y una imagen de San Acisclo, de plata, para el monasterio de San Salvador de Breda, trabajos que entregó dos años después. Finalizan las referencias que de él tenemos con la que corresponde al proyecto de una urna sepulcral para San Bernardo Calvó en la catedral de Vich, en 1700, que no se llegó a realizar, pues fue preferida la de Juan Matons. Todo ello nos sitúa ante un artífice que debía ser de los más importantes de su época, a tenor de las referencias documentales que de él poseemos y de las escasas obras conservadas entre lo que produjo.

De no menor altura debía ser Francisco Vía cuyas noticias se extienden entre 1655 y 1712. Se nos presenta como un interesante ejemplo de orfebre que, además, fue grabador y en este aspecto realizó varias portadas de libros y las láminas que ilustraron la relación de los festejos dedicados por el gremio de Plateros de Barcelona a Juan José de Austria (1677), y las cuarenta y dos de la "Hungría restaurada", impresa en 1687. En cuanto a su actividad como orfebre, debemos proceder a una forzada enumeración de obras como la urna del Monumento y la imagen de la Virgen de la Cinta, para la catedral de Tortosa; otras imágenes de la Virgen para la catedral de Lérida y la villa de Fraga; el relicario de Santo Tomás de Villanueva para la catedral de Valencia; un frontal de plata para Santa María del Mar de Barcelona, y bastantes más. Se conservan algunas, como un relicario de San Pedro para la iglesia prioral de Reus (1696) y unas mazas de plata (1712) para el ayuntamiento de la misma población.

Otras obras de los orfebres barceloneses, que pueden mostrarnos en cierto modo la extensión de su círculo de influencia, se hallan en la parroquial de Ager (Lérida), donde hay una custodia de pie con templete exagonal de tres cuerpos, que lleva el punzón de Barcelona, que también aparece en la cruz procesional de Santa María de Mahón (Menorca), posible obra de Pedro Marcer en 1625. No conocemos el taller en que se realizaría la custodia de Lloret de Mar (Gerona), fechada en 1622, que tiene forma de templete sobre un pie, según un tipo que es bastante frecuente en esta zona.

En Tarragona se registra la actividad de Bernardo Maymó que, para la catedral, realizó sendas imágenes de la Concepción (1614) y de Santa Tecla (1625), y de varios miembros de la familia Arandes que durante siglo y medio fueron plateros de la catedral, en especial Gaspar Arandes que a fines del siglo XVII realizó el viril que se utilizaba para la octava del Corpus, un frontal y la urna para el Monumento, que presenta profusa decoración en relieve y cabujones. En Reus, donde se registra la actividad de un activo gremio de plateros, debemos destacar a Magín Ferret que en 1627 realizó su pasantía en Barcelona y en 1632 estaba ya en Reus donde el año siguiente contrató una cruz para Borjas del Campo, que todavía se conserva, y en 1637 acabó su obra más importante, también conservada, la custodia de la prioral de Reus, que tiene forma de templete de dos cuerpos, con abundante ornamentación y no pocos recuerdos renacentistas.

Son escasas las noticias sobre la orfebrería valenciana en este siglo XVII. No hay piezas notables y faltan plateros destacados. Una serie de razones, como las crisis económicas, las pragmáticas contra el lujo, la elevación progresiva de precios, determinaron una disminución de encargos y una decadencia general del oficio. Ello no fue obstáculo sin embargo para que, en su afán por distinguirse de los demás oficios, los plateros valencianos se preocupasen de alcanzar el privilegio (1672) que había de permitirles titular "Colegio" a su gremio y ellos pasar a ser considerados como "artistas" o "artífices". En cuanto a figuras debemos citar a Agustín Roda que, con su suegro Eloy Camañes, acabó la custodia de la catedral de Tortosa en 1638 (fig. 268); tiene forma de templete exagonal en el cuerpo bajo y circular con cúpula en el segundo, rematado con la figura de Cristo, con interesantes soluciones técnicas. Luis Puig realizó en 1637 la urna de plata repujada que se instalaba en el Monumento de Semana Santa en la catedral de Valencia. En fechas posteriores, salvo la custodia de sol de la catedral de Segorbe, con pie redondo y ástil abalaustrado, fechada en 1666, es muy escaso lo que cabe destacar con cierto interés.

También es poco lo que puede señalarse en las Baleares durante estos años. Son interesantes una Vera Cruz de la catedral de Palma de Mallorca y una custodia de sol, de plata dorada, que se halla en la catedral de Ciudadela (Menorca) y está fechada en 1666 (fig. 269); presenta dos ángeles a los lados, según un tipo que se repite también en la custodia de Bañalbufar (Mallorca). Algunas noticias tenemos del platero de Murcia Juan Bautista Herrera que, por encargo del Concejo construyó el tabernáculo y andas de plata que dicha corporación regaló en 1628 a la Virgen de la Arrixaca; en 1631 hizo un par de ciriales de plata para la catedral y en 1635 una custodia de plata para la iglesia de San Juan, de Lorca.

ORFEBRERÍA DE CARÁCTER CIVIL Y JOYERÍA. — Acerca del estado de la orfebrería de carácter civil en este siglo XVII debemos tener muy en cuenta que las piezas domésticas han sobrevivido en muy escasa parte a las incidencias históricas de todo orden. Aparte lo que se haya citado en los distintos focos estudiados en las páginas precedentes, debemos recordar su abundante mención en los inventarios y las referencias que se contienen en los documentos de todo tipo, sean escritos o gráficos. En los bodegones y otros cuadros de esta época no es raro que aparezcan abundantes obras de oro o plata, grandes bandejas, soperas, cuencos, jofainas y jarros, especieros, saleros y cubiertos con atractivo diseño y la decoración propia de su época. Este ajuar doméstico se amplió y enriqueció a consecuencia de las crecidas cantidades de metales ricos que llegaban, no sólo a España, sino también a Europa en último término, procedentes de las minas americanas, de manera que se hizo bastante corriente la fabricación en plata de objetos que anteriormente no se labraban con este metal. Noticias documentales nos informan de los abundantes braseros de plata, como los que para perfumar el ambiente se usaron en las fiestas por la inauguración de Santa María la Blanca, de Sevilla, en 1665. También los inventarios nos hablan del amplio uso de sillas de mano con adornos de plata, como las que aparecen entre los bienes del duque de Lerma. Las habitaciones del Alcázar de Sevilla destinadas a distinguidos personajes en el reinado de Felipe IV, estaban amuebladas con camas de plata, sillas y braseros de este metal, acompañados de otro rico mobiliario, de cobertores y cortinas de damasco rojo. Un ejemplo de estos muebles lo tenemos en las camas de plata que hemos citado en el núcleo cortesano; en una mesa plegable, del Rijksmuseum de Amsterdam, recubierta incluso en las patas con láminas de plata repujada (fig. 271) que, aparte diversos

temas decorativos con fuerte recuerdo renacentista que se van repitiendo, incluye cuatro escenas mitológicas alusivas a Diana, Venus y Apolo; y en otra mesa de plata, más barroca, de la colección del marqués de Viana, en Córdoba, que se decora en su tablero con un medallón central con el tema de Venus y Adonis, con representaciones de las cuatro estaciones y con los signos del Zodíaco grabados en los ángulos.

Las difíciles circunstancias en que se desenvolvía la vida española en el siglo XVII determinaron unas lógicas consecuencias sobre el uso de las joyas, restringido con frecuencia por diversas pragmáticas. La fabricación de piezas de escasa importancia era corriente en todas partes, pero debemos subrayar que en algún foco productor fueron particularmente abundantes. Pequeños relicarios, medallas orladas, santiaguillos, marcos para imágenes, pendientes y aderezos, botones y otros objetos de uso corriente, fueron labores en que se ocuparon muchos plateros de Compostela y Padrón en esta centuria y eficaz recurso para contener un poco la crisis que, en la primera mitad de la centuria particularmente, hubo de atravesar la platería en toda Galicia.

Las joyas masculinas casi quedaron limitadas a los adornos de sombrero y a las cadenas, de oro casi siempre, amplias y con diversas soluciones para los eslabones, que se usaban ya en la centuria anterior. De ellas penden en ocasiones medallas, de carácter conmemorativo, caballeresco o religioso, con imágenes de la Virgen, de la Inmaculada o de Jesús niño, o veneras de las distintas órdenes militares o religiosas, muchas veces labradas en oro, piedras preciosas o esmaltes. No faltan ejemplos de ellas en distintos Museos o colecciones como el Museo Lázaro Galdiano o el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, ni escasean en la inapreciable fuente de información que para conocer cualquier aspecto de la orfebrería de la época constituyen los libros de "Passantfés" barceloneses. Normalmente muestran el distintivo propio de la respectiva orden como núcleo de un conjunto, redondo u ovalado, de temas ornamentales, aunque en algunos casos tienen forma de triángulo, alusivo quizá a los trinitarios.

Cadenas y medallas con las naturales variantes también eran propias de la joyería femenina que, además, se extendía hacia soluciones de otro tipo, como los colgantes de forma ovalada u octogonal apaisada con montura de metales preciosos y esmaltes, de carácter religioso habitualmente, en su interior (fig. 270). Característicos eran los aderezos y, en la segunda mitad de la centuria, los grandes broches a manera de lazo, en que las distintas técnicas de la joyería tienen aplicación, con frecuente empleo de la filigrana y la inserción de abundantes piedras preciosas. Son piezas en que particularmente se manifiesta la influencia francesa, que fue muy acusada en la época, como se advierte en modelos que derivan directamente de los grabados contenidos en los "Livres des ouvrages d'orfèvrerie" publicados en 1663 por el joyero de París Gilles Légaré.

Esta influencia, sin embargo, no impidió que el talento de los joyeros españoles se manifestase con personalidad propia en diversos campos, como los pendientes, sencillos en un principio que aumentan progresivamente en tamaño y complejidad; los brazaletes, cuyo uso fue escaso en la mayor parte de la centuria, como nos indican los inventarios y los retratos, o los anillos y sortijas por los cuales hubo en cambio un constante interés. Piezas menores fueron los botones, los mondadientes de oro o plata, y particularmente toda la compleja gama de objetos destinados a los niños, como los sonajeros y los distintos dijes, campanillas o amuletos que llevaban pendientes en la cintura, como nos demuestran abundantes retratos de la época, y de los cuales no faltan ejemplos numerosos en nuestras colecciones.

ORFEBRERÍA DEL SIGLO XVIII

GENERALIDADES

La trayectoria seguida por la evolución de la orfebrería española en el siglo XVIII refleja perfectamente las circunstancias de todo orden, político, económico, cultural, que rigen nuestra historia en esta centuria. El paso del siglo XVII al XVIII trajo consigo un cambio radical en la vida política española a causa de la extinción de la dinastía de los Austrias y el advenimiento de los Borbones, con los cuales, si lo francés gozaba de cierto influjo en el siglo XVII, según hemos visto, se impondrá ahora en los más diversos aspectos de la vida española. Y en este acrecentamiento de influencias no será lo artístico un sector que permanezca en segundo término, sino que podremos advertirlas amplias y duraderas, en particular en los círculos cortesanos, pues en los centros provinciales de prolongada historia en la orfebrería, se mantienen con mayor fuerza las tradiciones propias y el vigoroso carácter de sus producciones.

La reorganización del país se manifestó también en el campo del trabajo, con un aumento de las contribuciones y el establecimiento de la Junta de Comercio y Moneda en 1728, organismo que se reservó algunos de los privilegios tradicionales de las corporaciones gremiales, pero el aumento de recursos fue general, en particular a medida que avanzaba la centuria hasta llegarse a los brillantes años del reinado de Carlos III, marcados por un decidido esfuerzo por desarrollar los recursos naturales del país. Un interesante aspecto de este esfuerzo, con repercusiones sobre la orfebrería, está representado por las mejoras introducidas en la explotación de las minas de mercurio de Almadén, con lo cual el azogue necesario para la metalurgia del oro y de la plata fue enviado, en mayores cantidades y precio más bajo, a los puntos de producción en América con el consiguiente aumento de los rendimientos y por ende de los envíos de oro y plata a la metrópoli. Como complemento de aquellas acertadas medidas se promulgó una adecuada legislación para todas estas actividades. En América y también en España, a lo largo de la centuria, se dictaron numerosas disposiciones de carácter legal para regularizar las actividades de los plateros, cuyos gremios pasaron a titularse Colegios.

La evolución que en tantos aspectos se da a lo largo de este siglo XVIII se manifiesta también en lo que hace referencia a los materiales, pues la problemática planteada por la mecanización que en él se desarrollará, requería una ampliación considerable del número de consumidores, cosa que no podía conseguirse con el exclusivo empleo de los metales nobles tradicionales y de las piedras preciosas. Por ello, sin renunciar ni mucho menos a su utilización en determinados niveles, se hallaron soluciones de apariencia muy aceptable con un costo mucho más reducido. En el campo de las aleaciones se usaron el similar, aleación de cobre y zinc, que se inventó en 1729; el metal de la Reina, que era una aleación de estaño, antimonio y bismuto; el oro de Mannheim, el metal Leblanc y algunos otros. También quedó resuelto el chapeado de objetos de cobre con láminas de oro o plata, procedimiento inventado en Inglaterra que requería el empleo de formas simplificadas.

Continuó en principio la abundancia de ornato con que terminó la centuria precedente. Se emplean trenzas naturalistas y guirnaldas de flores, temas que se combinan con rollos foliados, conchas y arabescos que, más adelante, serán sustituidos por motivos de rocalla, abundantes y complicados, que, en definitiva, serán los mismos que incorporarán a la decoración

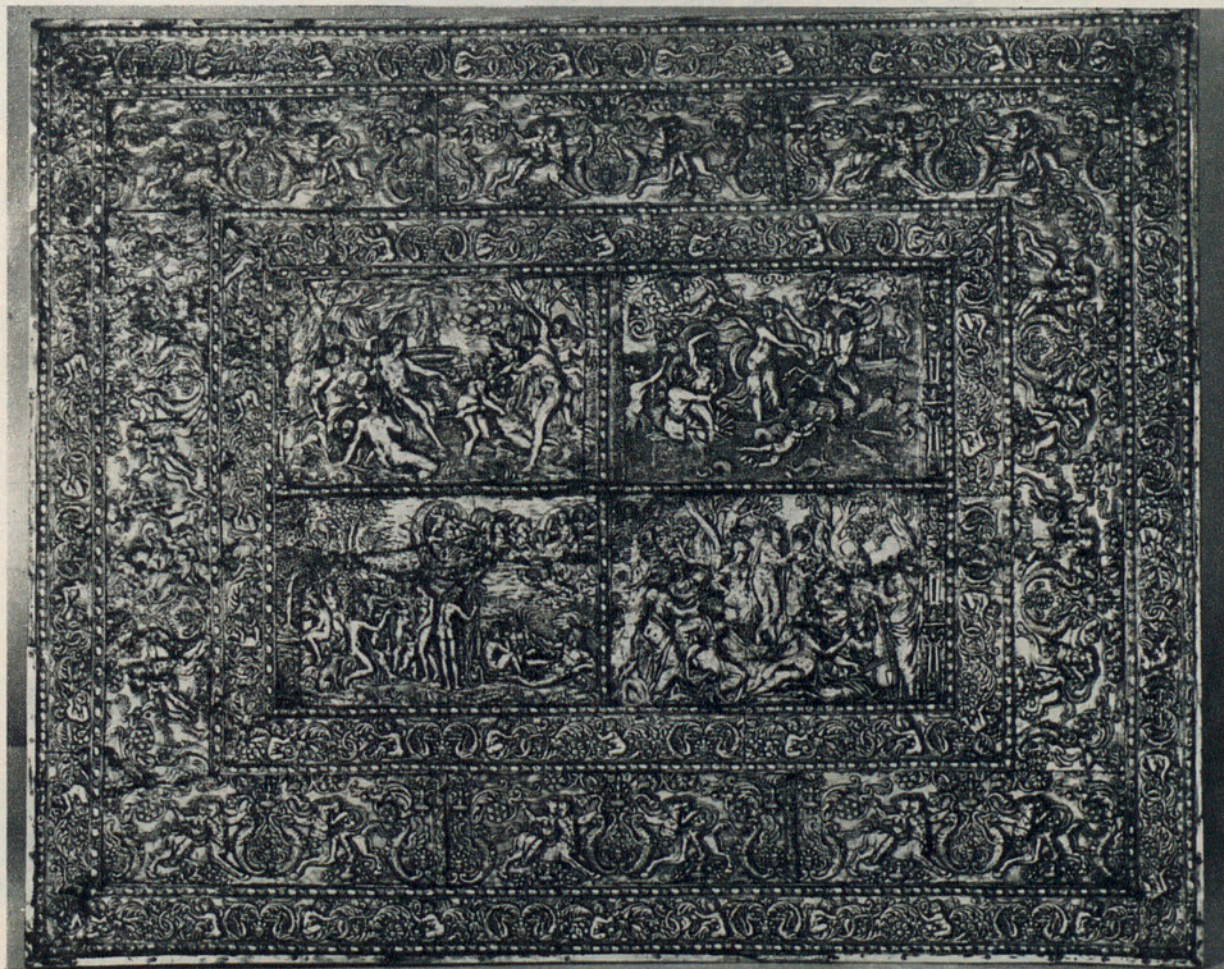
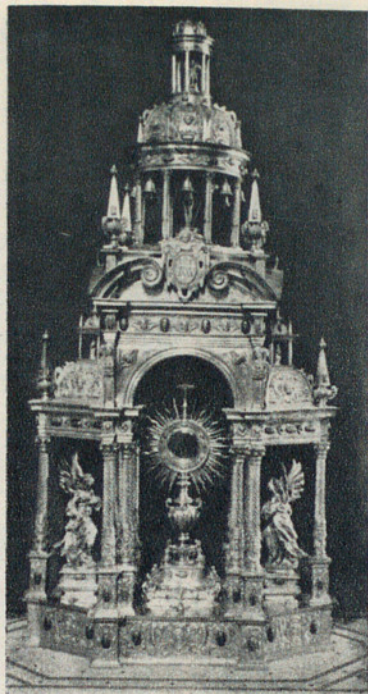


Fig. 268.—TORTOSA. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 269.—CIUDADELA. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 270.—NUEVA YORK. HISPANIC SOCIETY: JOYA. Fig. 271.—AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM: MESA.



Fig. 272.—TOLEDO. CATEDRAL: PEANA DE LA CUSTODIA MAYOR. Figs. 273, 274 y 275.—CÓRDOBA. CATEDRAL: INMACULADA, SAN RAFAEL Y CÁLIZ.

de sus obras los ceramistas y los tejedores. Pero las fluidas curvas y los roleos peculiares del rococó, que tan admirablemente fueron interpretados por los orfebres, desaparecen gradualmente desde mediados de la centuria. En esas fechas se produjo un cambio en la ornamentación, semejante al que determinó el paso desde el estilo plateresco hasta el severo gusto herreriano de la época de Felipe II. Los objetos griegos y romanos descubiertos en las excavaciones de Pompeya y Herculano, delicados y elegantes en su galbo y en su ornato, se convirtieron en las principales fuentes de inspiración para las nuevas soluciones de raíz clásica que se impondrán entre nosotros en los últimos veinte años del siglo. No debemos olvidar que esta orientación estilística se vio favorecida por la creciente fuerza del movimiento por la industrialización de las actividades de los orfebres, pues permitía el empleo de la fundición para obtener elementos ornamentales y la introducción del trabajo mecánico para resolver los problemas de la producción en grandes cantidades.

Las custodias, que son casi exclusivamente del tipo de sol, y los cálices, tan abundantes, son particularmente sensibles para registrar los cambios en el estilo del ornato y en no pocos casos son los ejemplos más evidentes de la tendencia, también propia de esta época, de enriquecer las piezas con profusión de piedras preciosas que las recubren en buena parte. En muchos casos, el mérito de un objeto se cifraba más en el valor material de los elementos prodigados en su decoración que en la belleza artística que encerraba. Abundan también las piezas de gran tamaño como los frontales de altar, las urnas de Monumento y las arcas relicario en que las técnicas tradicionales y en particular el repujado, hallan particular aplicación. Son muchas, evidentemente, las obras de orfebrería religiosa que se realizan, pero en esta centuria advertiremos una creciente importancia de las de carácter civil, así en las de uso personal como en la variada gama de objetos de uso doméstico que se van diversificando al tiempo que se amplían los niveles sociales que utilizan dichos objetos.

No es un hecho exclusivo de esta centuria, pero en ella son más numerosas las referencias que tenemos acerca de la llegada a España de obras de orfebrería realizadas en talleres americanos. Las más abundantes son las de procedencia mejicana y de carácter religioso, como la lámpara de plata que se colocó en 1709 en la iglesia de la Universidad de Sevilla; la imagen de la Virgen y las diez piezas de un pontifical de plata dorada, hechas en Guadalajara (Méjico) y donadas en 1760 al convento de Loreto en Espartinas (Sevilla); la custodia hecha en Puebla de los Ángeles (Méjico) y regalada en 1767 a la iglesia de Salvatierra de los Barros (Badajoz); otra custodia mejicana fechada en 1794 que se halla en la parroquia de San Cipriano de Ranero en Carranza (Vizcaya), o la custodia y unas lámparas de plata que, en este siglo XVIII, fueron enviadas desde Méjico a la catedral de Albarracín. Otras referencias nos informan de obras de carácter civil como son algunas escribanías regaladas por distintos virreyes de Nueva España a los soberanos españoles, como la que el marqués de las Amarillas encargó al orfebre Manuel Vallido, de oro puro y extrema delicadeza, con destino a Fernando VI, o la que labrada en plata mandó hacer el marqués de Branciforte, también virrey en Méjico, para su cuñado, el poderoso Manuel Godoy. Algunas piezas de este tipo, con punzón de Méjico, han sido citadas como la bandeja circular con cenefa lobulada y temas de estilo Luis XV en la colección del duque de Airón; la fuente rectangular lobulada con decoración grabada, de la colección del duque de la Unión de Cuba; el marco con labores repujadas, fundidas y cinceladas, de los marqueses de Villaverde de Limia, y las numerosas piezas de vario género que se hallan en distintas poblaciones canarias.

Algunas otras referencias corresponden a obras que se realizaron en Guatemala como las distintas piezas regaladas en 1724 al convento de San Esteban en Salamanca; el frontal labrado en 1730, de la iglesia de la Merced en Jerez de la Frontera, o el importante copón hecho por Pedro de Valenzuela en 1775, que se halla en la iglesia de María Magdalena de El Arahál (Sevilla). Más escasas son las que se refieren a piezas procedentes de Lima, como las andas de plata regaladas a mediados de esta centuria a la de Santa María en Amorebieta.

TOLEDO. — Si realizamos una revisión de la actividad desarrollada en los principales focos durante la centuria, advertiremos que, pese a todas las circunstancias, la sede toledana continúa siendo el núcleo central que permite el trabajo de numerosos orfebres, como Juan Antonio Domínguez que ingresó en la cofradía de San Eloy en 1702 y es conocido por algunas obras como el cáliz que se asocia a un viril en forma de sol, labrado en 1714 para la parroquial de Yébenes (Toledo), y la urna para el Monumento de Semana Santa que realizó en 1734 para la iglesia de Villarrubia de Santiago (Toledo), en forma de templete de planta cuadrada, con ángeles portadores de atributos de la Pasión en los ángulos, relieves decorativos, cabezas de serafines y en el remate una estatua de la Fe. Más importante fue, sin duda, Manuel Vargas Machuca que ingresó en la cofradía de San Eloy en 1722 y había fallecido ya en 1764. Su nombre va enlazado con la urna para el Monumento de Semana Santa de la iglesia de Orgaz (Toledo), decorada con escenas de la Pasión en relieve, y con el llamado trono de San Bartolomé, labrado en 1754 para la parroquial de Añover de Tajo (Toledo), pero su obra más importante es, sin duda alguna, la gran peana o basamento de plata y bronce, constituido por cuatro ángeles en airoso movimiento (fig. 272) que realizó en 1740, según dibujos de Narciso Tomé, para la custodia mayor de la catedral de Toledo. Su hijo Manuel Timoteo Vargas Machuca se estableció también en Madrid y colocó en 1783 una monumental lámpara de plata en el presbiterio de la catedral, que se perdió a los pocos años como consecuencia de la Guerra de la Independencia.

ANDALUCÍA Y CANARIAS. — En el sector andaluz la pauta de la orfebrería de este siglo XVIII la dan los orfebres establecidos en Córdoba, destacados en todo cuanto hace referencia a las labores de repujado y a la escultura en plata, la cual sigue muy de cerca las orientaciones establecidas por la gran escultura de la época. Entre todos ellos destaca Damián de Castro, una de las grandes figuras de nuestra orfebrería en esta centuria, que nació en Córdoba en 1716 y falleció en la misma ciudad hacia 1793. Discípulo de su padre Juan de Castro durante seis años, alcanzó la maestría en 1736, pero hasta unos años después no se inicia la gran serie de sus obras que podemos considerar encabezada por la escultura de la Inmaculada que en 1757 realizó en plata para la catedral de Córdoba (fig. 273) de la que fue platero titular durante muchos años y en la cual se conservan varias obras suyas, como la urna del Monumento de Semana Santa (1761), una gran imagen en plata de San Rafael (fig. 274), un cáliz de oro (figura 275), dos repisones y varios candelabros. Para otras iglesias de la misma ciudad o de su zona directa de influencia, se citan un arca para la iglesia cordobesa de San Nicolás, unas sacras para Priego o una custodia para Bujalance, y con destino a lugares más apartados otras, como la custodia de la iglesia de la Alhambra, una custodia para la catedral de Sigüenza, labrada en 1779 y perdida más tarde, y un copioso conjunto que se conserva en las islas Canarias, donde su influencia penetró profundamente y persistió hasta mediados del siglo XIX.

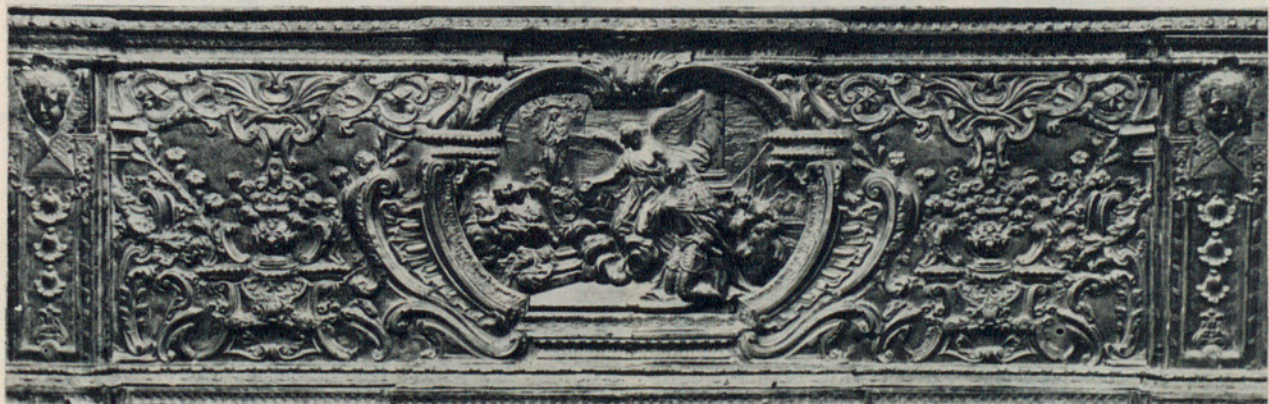
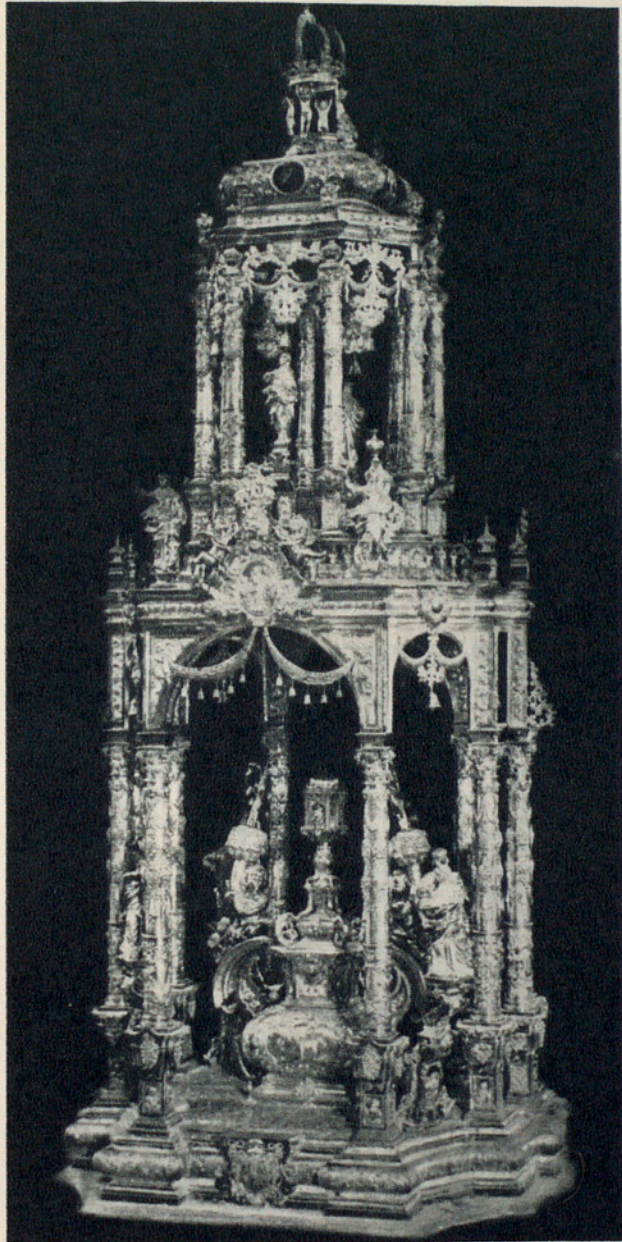


Fig. 276.—TERUEL. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 277.—CÁDIZ. SAN JUAN DE DIOS: BUSTO DE SAN BLAS. Fig. 278.—SEVILLA. CATEDRAL: FRONTAL EN LA CAPILLA DE LA ANTIGUA.

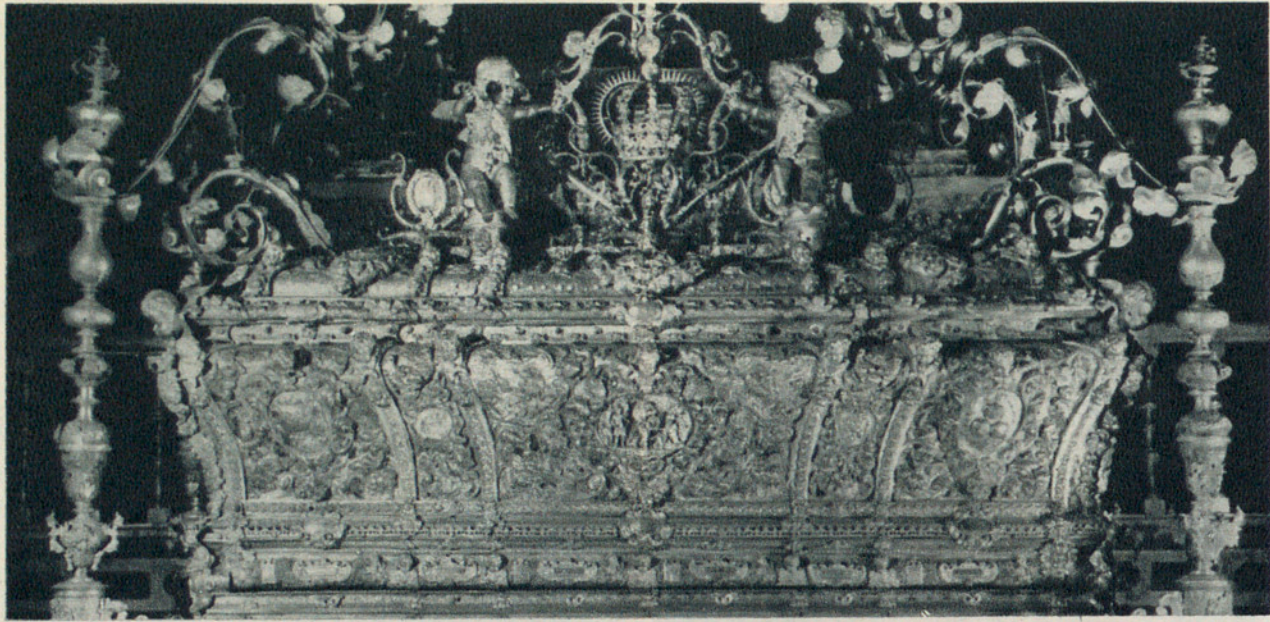


Fig. 279.—SEVILLA. CATEDRAL: URNA DE SAN FERNANDO. Fig. 280.—GRANADA. CAPILLA REAL: CUSTODIA. Fig. 281.—GRANADA. EL ÁNGEL: CUSTODIA.

En este conjunto canario se integran una custodia de sol (1768) de la iglesia de la Concepción en La Orotava (Tenerife) para la que hizo otras piezas, cáliz, copón, una corona, etc., en fecha ignorada; una cruz (1771) y otra custodia de sol de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria (1773), con las Virtudes teologales en el pie y el ástil sustituido por un ángel que con sus brazos en alto sostiene el viril; otra custodia de sol (1771) en el convento franciscano de Telde (Gran Canaria), con medallones eucarísticos en el ancho pie; dos portapaces fuertemente repujados, de hacia 1775, en la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, y varias piezas menores en la catedral de La Laguna, las cuales, como todo lo suyo, destacan por la excelencia de su composición y diseño y por la perfección de su técnica. Contemporáneo de Damián de Castro y muy influido por su estilo, fue el cordobés Juan de Luque y Lena cuyo punzón aparece en un cáliz de la iglesia de San Juan Bautista, en Telde (Gran Canaria).

Cordobés era también Bernabé García de los Reyes que en 1742 acabó la custodia de la catedral de Teruel (fig. 276). Tiene forma de templete ochavado en el cuerpo bajo, donde se sitúa el ostensorio sobre gran peana dorada, y el segundo cuerpo ochavado con figuras de santos entre las columnas y rematado por una corona. Toda ella es de estructura caprichosa y sin sujeción a cánones y proporciones, con rupturas de lo arquitectónico invadido por los elementos decorativos; Bartolomé de Aranda, activo en Córdoba a partir de 1757, fue el autor de una custodia y otras piezas conservadas en la iglesia de la Virgen del Pino, en Teror (Gran Canaria) y de algunas otras que se hallan en la capilla de la V.O.T. de San Francisco en Santa Cruz de Tenerife. Interesante es la figura de Tomás Jerónimo de Pedrajas (1690-1757), que alternó las actividades de platero con las de arquitecto en varias comarcas cordobesas y granadinas. Algo más tardío fue Cristóbal Sánchez Soto que desarrolla el estilo del escultor M. Verdiguier; es autor de la puerta, de plata repujada con un relieve de la Divina Pastora, en el sagrario del antiguo convento de Santa Clara, y de la urna de los Mártires, decorada con estatuillas de refinada técnica, existente en la iglesia de San Pedro de Córdoba. De manufactura cordobesa será probablemente el frontal de plata repujada, de 1763, que se halla en la iglesia de San Pedro, en Zamora.

En la zona de Cádiz, esta ciudad alcanza ahora su más brillante época tras el traslado de los organismos rectores del comercio con las tierras del Nuevo Mundo que hasta entonces habían estado radicados en Sevilla, como la Casa de Contratación trasladada en 1717, lo cual viene a consagrar un hecho iniciado bastante antes y ya irreversible. Debemos señalar en ella el portapaz, de 1702, y varios candelabros de plata labrados por el platero de Jerez Alonso Benítez de Arán para la iglesia de San Pedro en Arcos de la Frontera. También son muy demostrativos de los gustos de la época los faldones de plata del carro procesional de la custodia de la catedral de Cádiz, y los cuatro grandes faroles de plata que lleva en los ángulos con lo cual completó este conjunto, en 1740, por los plateros gaditanos Juan Pastor y Sebastián Alcaide. Con simple repetición de temas vegetales en recuadros está resuelto el frontal de plata del altar mayor de la capilla del sagrario en Santa María de la O, de Sanlúcar de Barrameda; de sobria decoración es un cáliz fechado en 1765 de la iglesia de Santa María en Medina Sidonia, y muy variadas soluciones se advierten en las numerosas custodias de sol que en esta zona se conservan, con frecuente empleo del tema de las hojas de vid entrelazadas con racimos, hechos con perlas, y con espigas. Deben ser mencionados asimismo por el cuidadoso trabajo, particularmente en los rostros, de dos bustos de plata repujada representando a San Dionisio y San Blas que se hallan en la iglesia de San Juan de Dios en Cádiz y fueron hechos en 1787

(figura 277). Finalmente, y como ejemplo de la difusión conseguida en esta época por los productos de los talleres gaditanos, debemos señalar el viril que el platero de Cádiz José Rico realizó en 1761 para la colegiata de Vigo (Pontevedra).

Sevilla presenta en cambio un constante descenso de actividades y son escasas las figuras destacadas. Debemos mencionar a Juan Laureano de Pina, con noticias en el último decenio del siglo XVII ya, que nos interesa particularmente por la gran urna relicario, de plata sobredorada y cristal, destinada al cuerpo de San Fernando, que se labró en 1717 y se halla en la Capilla Real de la catedral de Sevilla (fig. 279), y por el altar de la octava del Corpus en la misma catedral. Del orfebre Alexandre es el gran frontal de la capilla de la Antigua en la catedral de Sevilla que presenta un gran medallón central con la figura de San Fernando ante la Virgen y a los lados ampulosos temas decorativos (fig. 278), y Francisco de Villa que trabajaba en Sevilla en 1704, es posiblemente el autor de un cáliz de la iglesia de Bienvenida (Badajoz) que tiene el punzón hispalense. Bastante más tardío es Vicente Gargollo Alexandre, platero de Sevilla que labró en 1787 el cáliz de oro, de estilo rococó, de la iglesia de Santa María en Arcos de la Frontera (Cádiz), y Antonio Méndez, autor de un atril de plata repujada y cincelada para la catedral en 1791.

Granada, que nunca había presentado una brillante escuela de orfebres, conserva algunas obras que conviene reseñar, como la custodia de sol que se halla en la Capilla Real, que se fecha en 1758 y presenta el pie abierto a manera de baldaquino donde se cobija la Última Cena (fig. 280), o la curiosa custodia del convento del Ángel constituida por un basamento rocoso sobre el que se alzan un pelícano con sus hijuelos entre racimos y espigas como alusiones eucarísticas (fig. 281). En la catedral de Guadix sobresale una custodia de sol, muy rica (figura 282), y en la iglesia de San Juan de Baza un portaviáticos, fechado en 1771, que se adorna con labor de filigrana y esmaltes. Poco más que la custodia de la catedral de Baeza (fig. 283), realizada en sentido tradicional por el platero de Antequera Gaspar Núñez de Castro, que la concluyó en 1714, cabe señalar en las tierras de Jaén.

En cambio, en las Islas Canarias, por la gran prosperidad comercial que en ellas se mantiene, es el siglo XVIII casi hasta sus finales el que representa el auge del arte de la platería, centrado particularmente en La Laguna. De sus talleres surgen obras para todas las islas, resueltas con soluciones que en no pocos casos son perfectamente características, como en las labores de repujado con temas florales o de enmarañado follaje, o en el empleo de la filigrana resuelta con planchas minuciosamente caladas más que con un verdadero tejido de alambre de plata.

SALAMANCA. — Análogamente a lo que ocurre con la arquitectura, el espíritu salmantino parece hallar cauces más propicios para su expresión artística en las exuberancias barrocas. Es en estas fechas del siglo XVIII cuando los miembros de la familia Churriguera y otros arquitectos desarrollan una interpretación rica en formas y en volúmenes, que tiene su paralelo en la orfebrería. Una serie de artífices dan vida a una intensa producción que no sólo atiende las necesidades locales, sino que alcanza una amplia difusión. Ejemplo de esta difusión en tempranas fechas de esta centuria lo tenemos en la abundante producción de Juan de Figueroa y Vega, orfebre salmantino que es el autor de las principales obras con que el arzobispo Monroy enriqueció la capilla mayor de la catedral de Santiago. En los años 1701 y siguientes se suceden una serie de obras como la silla, la peana y el arco de plata; la custodia de oro que

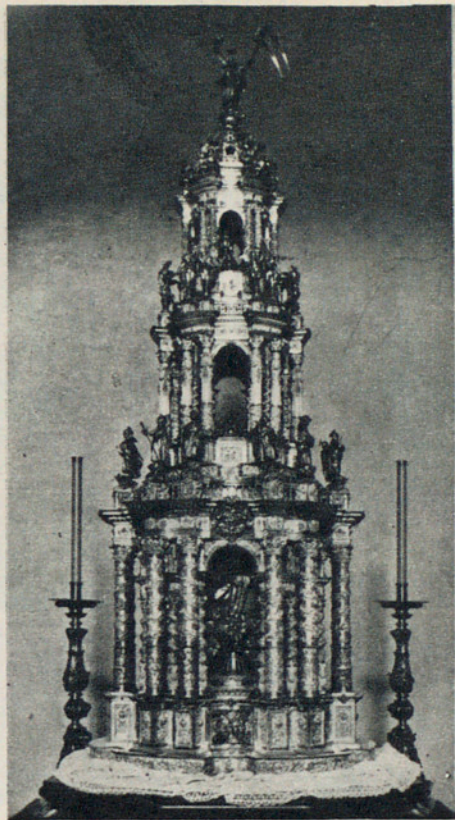
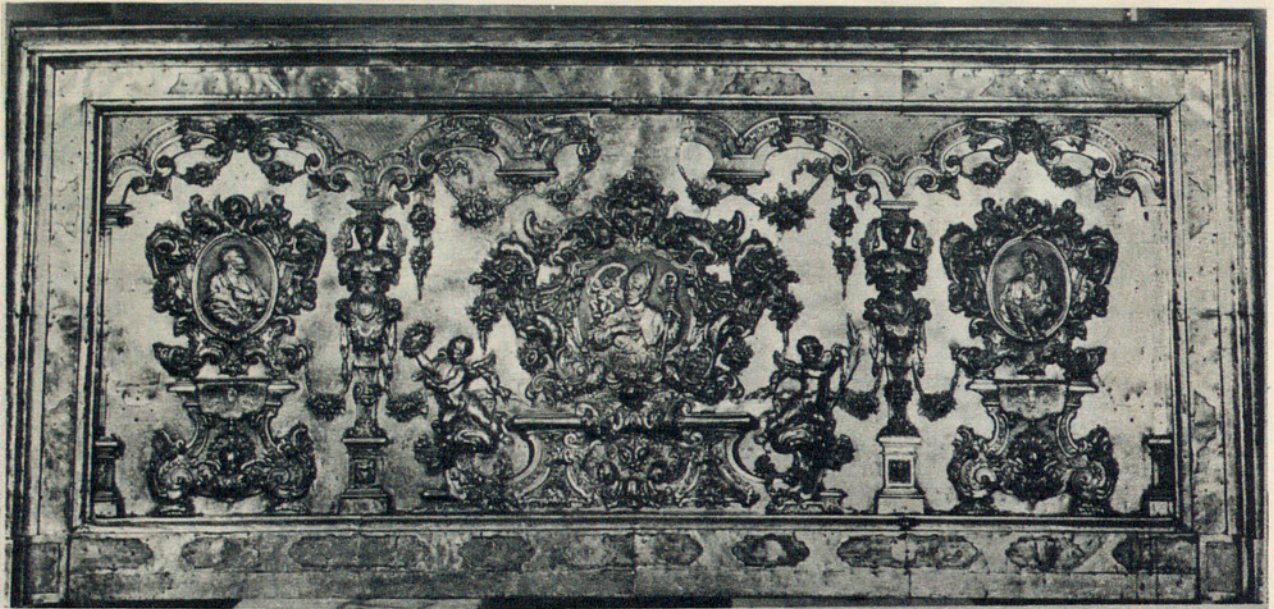


Fig. 282.—GUADIX. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 283.—BAEZA. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 284.—ORENSE. CATEDRAL: SAN ROSENDO. Fig. 285.—SANTIAGO DE COMPOSTELA. CATEDRAL: SANTA BÁRBARA.



Figs. 286, 287 y 288.—ÁVILA. CATEDRAL: FRONTAL DE SAN SEGUNDO, BANDEJA Y JARRA.

todavía se conserva; el sagrario y las urnas; la esclavina, bordón y calabacilla de plata de la imagen del apóstol, y algunas más, que establecen una conexión más entre lo salmantino y lo compostelano.

Aunque menos importantes debemos citar a otros plateros de esta primera mitad del siglo como Pedro Benítez que en 1700 hizo un frontal de plata para el altar mayor del convento de San Esteban, o a un Villarroel cuyo punzón aparece en un frontal de plata repujada, muy grande, que se halla en la iglesia de la Virgen de la Encina, en Ponferrada (León). Del mismo arte de estos frontales es una custodia de sol que, en 1739, hizo el salmantino Roque Colmenero para la parroquial de Carucedo (León). De arte refinado y plenamente escultórico es la imagen de San Rosendo, obispo, a mitad de tamaño natural, de plata repujada y sobre un pedestal que también es de plata, con el punzón de Salamanca y la fecha de 1756, que se halla en la catedral de Orense (fig. 284). Juan Sanz está citado en relación con el frontal de plata que realizó en 1759 para la iglesia de Santa Cruz, en Medina de Ríoseco (Valladolid), resuelto con empleo de elementos ornamentales propios del rococó, y con el conjunto de piezas que labró en colaboración con Miguel Rodríguez, entre 1773-1784, para el adorno del altar mayor de la catedral de Valladolid, conjunto en el que particularmente destacan el frontal y el sagrario, conservados hoy en el Museo Diocesano y Catedralicio. Otro importante platero salmantino de esta segunda mitad del siglo XVIII fue Manuel García Crespo que realizó el altar de plata de la capilla de San Segundo en la catedral de Ávila, compuesto por el frontal (fig. 286), las sacras, la cruz, los candelabros y otras piezas menores; también aparece su punzón en un ostentoso jarro de plata dorada con su bandeja, de la catedral de Ávila (figs. 287 y 288), y en una urna de plata para el Monumento de Semana Santa, en forma de templete, que hizo para la iglesia de San Marcelo, en León.

GALICIA. — La recuperación que en la orfebrería de esta zona se advierte en los finales del siglo XVII continúa en esta centuria en que los talleres compostelanos vuelven a ocupar el lugar destacado de otras épocas, singularmente la románica. Se conocen orfebres en varios focos como La Coruña, Padrón, Lugo, Tuy, Orense, Betanzos o Mondoñedo, pero, como en cualquier otra actividad artística, Santiago de Compostela destaca enormemente y marca la pauta sobre el resto de Galicia, no sólo por el número, sino por la importancia de sus orfebres. En esta etapa es evidente el influjo de lo salmantino, representado por Juan de Figueroa y Vega, ya citado; coetáneo fue Juan Posse, muy citado en relación con obras para la catedral y con noticias entre 1695, 1696 y 1732 en que murió, de cuya escuela deben proceder no sólo su hijo José Posse, que fue también platero de la catedral, sino además Antonio y José Antonio Morales. Antonio Morales fue el autor de cien candeleros de plata (1719-1721) para el Monumento de Semana Santa de la catedral y de una urna para dicho Monumento (1725-1728), según proyecto de Fernando de Casas y Novoa, que según los contemporáneos era de excepcional belleza. Todo ello se perdió durante la Guerra de la Independencia, pero se conserva otra obra suya: una Santa Bárbara de plata dorada, para la catedral. También con la catedral se relacionan todas las noticias que tenemos de José Antonio Morales entre 1714 y 1724, como las lámparas y candelabros para la capilla del Pilar, y las gradas y el frontal de la capilla de la Soledad, para la cual trabajó también Francisco Rodríguez que, en 1747, hizo la peana de la Virgen de la Soledad, aparte otros trabajos para la catedral de la cual fue asimismo platero.

Le sucedió en este cargo Ángel Piedra, platero y excelente grabador, que se formó en Com-

postela y en la madrileña Academia de San Fernando y cuya abundante obra fue realizada básicamente para la catedral, sin apartarse del gusto barroco tradicional desarrollado por los Figueroa y los Morales. Son suyas unas imágenes de plata de Santa María Salomé y de San José (1780), las rejas de plata de la capilla mayor (1765), según trazas de M. Ferro Caaveiro, y otras. Al final de su vida residió en La Coruña donde realizó en 1795 el frontal de plata del altar mayor de la Colegiata. Su hermano Jacobo († 1779) también fue grabador y platero, autor de muchas cruces, copones y cálices para iglesias gallegas, de una importante lámpara (1769) para la iglesia compostelana de Santo Domingo de Bonaval y de otra (1763) para la iglesia de Santiago de Puentedeume.

Con mayor apertura hacia nuevas tendencias se sitúan los Pecul, orfebres compostelanos que asimilan las novedades decorativas del rococó aportadas por las tres enormes lámparas de plata que habían sido labradas en Roma por el francés Luis Valadier y en 1764 se colocaron ante el altar mayor de la catedral. Esta numerosa familia compostelana de origen francés está encabezada por Claudio Pecul (h. 1730-1796) y continuada por sus hijos Francisco (1768-1804), Jacobo y Luis, y en sus producciones consiguieron un peculiar carácter, más elegante y refinado que lo habitual en esta zona. De Claudio se conservan pocas obras en Santiago y algunas en Mondoñedo; de Francisco subsisten unas estatuas de plata en la catedral, las de la Concepción y Santa Teresa, que muestran estrechos contactos con la escultura de la época. Es autor también de tres ánforas para óleos (1798) en la catedral de Lugo y otras obras, algunas en bronce, para Aranjuez, Madrid y Jaén. Jacobo Pecul ejecutó muchos y notables trabajos como el tabernáculo y las andas de plata para la custodia de la catedral de Orense (h.1802) o las tres lámparas (1795-1800) de plata y bronce dorado, para San Martín Pinario en Compostela. Su escuela fue continuada por una copiosa serie de orfebres en toda la primera mitad del siglo XIX. También son de origen francés los Bouillier, José y Manuel, que trabajaron casi exclusivamente para la catedral y casi todas sus obras han desaparecido. De José hay noticias entre 1763 y 1792; construyó sendas urnas de plata (1779) para las reliquias de Santa Amancia y Santa Amalia y se le cita con frecuencia como autor de estatuillas de oro del Apóstol, y de Manuel, citado entre 1785-1795, cabría señalar una actividad semejante.

Entre los focos menores gallegos debemos señalar La Coruña donde son conocidos, entre otros, Francisco Mira y Feijóo por su cruz procesional de Figueroa (1715); Francisco Fervenzas autor de muchas obras para la Colegiata y con noticias entre 1722 y 1755; Vicente Vaamonde, autor de las mazas del Ayuntamiento de La Coruña (1789) que muestran la penetración de lo neoclásico en su sobria decoración. En Lugo no aparecen orfebres destacados hasta casi la segunda mitad del siglo XVIII, como Diego, Pablo y José Casal, con abundantes noticias que los relacionan con la catedral particularmente, y José Liz que en 1794 hizo una lámpara de plata para la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes. Padrón contó en este siglo con numerosos orfebres que se dedicaron en buena parte a producir grandes cantidades de objetos de plata, de uso corriente. En Tuy y Orense aumenta el número y la calidad de los orfebres en la segunda mitad de la centuria, como Simón Pérez, que hizo en 1755 las gradas de plata para el retablo de la capilla mayor de la catedral tudense, y algo parecido cabría decir de los que estuvieron activos en Ribadavia, Pontevedra, Betanzos, Muros o Mondoñedo, para cuya catedral trabajó el orfebre de Valladolid Pedro Garrido que, en 1705, realizó una custodia y tabernáculo de plata y en 1714 las gradas de plata para el retablo de la capilla mayor.

VALLADOLID, SEGOVIA, LOGROÑO Y VASCONGADAS. — Mucho más escueto es el panorama conocido en estas zonas que presentan una continuación en la decadencia manifestada ya en la centuria precedente. Del conjunto destacan tan sólo algunos artífices vallisoletanos como Juan Álvarez, autor de la estatua argéntea de Santa Bárbara, labrada en 1733, según dibujo de Antonio García Bouzas para la capilla de las Reliquias en la catedral de Compostela (fig. 285); Andrés Francisco Espetillo que, el año 1754, con el también platero de Valladolid Juan Francisco Velasco, contrató el frontal de plata para el altar mayor de la catedral de Palencia, decorado con escudos y temas vegetales en abultado relieve, y con su hijo Francisco Espetillo realizaron en 1754 el carro triunfal para la procesión del Corpus en la catedral de Palencia y en 1764 acabaron el baldaquino que cobija la custodia de la misma catedral (figura 289). El citado J. F. Velasco es también conocido por la cruz parroquial de Villamuriel de Cerrato por la que cobraba cantidades en 1771.

En Segovia hay que mencionar la actividad de José Valle, autor de la custodia de la iglesia del Salvador, de 1719; en Palencia la cruz parroquial de Astudillo y en Logroño la actividad del taller de los Ruiz de Urra durante todo el siglo XVIII y primeros años del XIX; de ella son muestra en tierra alavesa el portaviático de Lagrán, la custodia de sol de Bujanda y el relicario de Bernedo, además de la cruz parroquial de Villafría que fue cobrada por Esteban Ruiz de Urra en 1808. Otro logroñés, Pedro Pérez de Albéniz cobraba en 1713 la custodia de Bernedo (Álava), y en Vitoria se hizo por Francisco Antonio de Echevarría, en 1794, el frontal de plata y bronce dorado para el altar mayor de la iglesia de Labastida.

ARAGÓN. — Abundantes son las obras conservadas y las referencias a plateros activos en esta zona durante el siglo XVIII con particular predominio de los focos situados en las ciudades de Zaragoza y Huesca. De muchos orfebres que se distribuyen a lo largo de la centuria no tenemos más que referencias aisladas que nos recuerdan algunas de sus actividades. Entre ellos tenemos a Oliván, autor de una cruz procesional en la parroquial de Bijuesca y de un relicario en Torrijo de la Cañada; a Benedí que lo es de un copón de plata con decoración vegetal repujada en la parroquial de Badules; a Murillo cuyo punzón figura en un cáliz de la parroquial de Castejón de Valdejasa; a Juan Lacasa, autor de una bandeja de plata repujada con una escena central que representa la caza del jabalí, que se conserva en la iglesia de la Magdalena, en Zaragoza (fig. 290); al autor de otra bandeja del Museo Parroquial de Daroca con hojas, conchas y roleos en repujado, llamado Aranda; a Cardiel, que tiene su punzón en un cáliz de la parroquial de Litago, de 1776, y en unos relicarios de Aranda de Moncayo, uno de ellos de San Pedro Arbués fechado en 1805; los de Palacín figuran en unos cálices de las parroquiales de Luna y El Frago, y así otros artífices que podrían citarse.

También son conocidos los autores de una urna de plata repujada, fechada en 1705, de la iglesia de la Magdalena en Zaragoza, que es obra de G. Pérez, y de un crucifijo de plata y bronce de la misma iglesia, realizado por Andrés Aladrén hacia 1750, así como varias obras de Antonio Dargallo en la iglesia de Santa María de Uncastillo. En cambio son todavía anónimos una cruz procesional de la Parroquieta de la Seo zaragozana, y el frontal del retablo mayor de San Pablo, en Zaragoza, de mediados del siglo, que se decora con temas florales, escenas de la infancia de Cristo y figuras de los Padres de la Iglesia. Interesante es Lamberto Garro cuyo punzón figura en el frontal del altar mayor de la catedral de Tarazona, de plata repujada y cincelada que está fechado en 1724 (fig. 291), y en un acetre de plata de gran ta-

maño con decoración repujada y la fecha de 1755 que se halla en la iglesia de Alagón. Finalmente debemos citar a Domingo Estrada, el más fecundo de los orfebres de Zaragoza en este siglo, conocido por abundantes obras. Algunas se hallan en esta ciudad, como el viril de la custodia de la Seo, la gradería de plata para relicarios en el retablo mayor del Pilar, o la verja con balaustres de plata y pasamanos de mármol con que se cierra el presbiterio de la capilla del Pilar, y muchas más se hallan en pueblos de la provincia como las cruces procesionales de Sestrica y Alpartir; la custodia de sol, con decoración muy sobria de estilo neoclásico, de Campillo de Aragón; los portapaces de Biota, Bujaraloz o Luesia; conchas para bautizar en Daroca y Lituénigo; los cálices de Morata de Jiloca y de la iglesia de la Magdalena en Tarazona, obras muy diversas en que pueden advertirse las variaciones estilísticas propias de esta segunda mitad del siglo XVIII.

El núcleo oscense comprende también una serie de orfebres con amplia actividad como Bernardo Lastrada, que también fue grabador y realizó en 1723 la custodia de Casbas; José Palacio, activo a fines del siglo XVII y principios del XVIII, del que se conservan dos grandes candelabros en la catedral de Huesca; José Estrada que, en 1756, hizo una grada de plata y un magnífico dosel para la catedral y con el escultor Carlos Salas fue encargado de la erección del panteón real en el monasterio de San Juan de la Peña; César Estrada labró en 1780 dos bustos de plata repujada de los santos Lorenzo y Vicente para la catedral de Huesca donde se conservan, y Buenaventura Salas es autor en 1786 de dos relicarios de plata y un cáliz que se hallan en la parroquial de Albero Alto. En Jaca se registra la actividad de algunos orfebres como José Aznárez, autor en 1723 de un busto relicario de plata, de San Pedro, y en particular el apellidado García que está ampliamente representado por piezas menores y variadas en numerosas iglesias del Pirineo aragonés como Undués Pintano, Longas, Luesia, Mianos, etc. Teruel conserva escasa cantidad de obras de orfebrería de cierto interés, como el frontal de plata del altar mayor de la catedral, obra del zaragozano Pedro Palacio hacia 1750, o el ostensorio del retablo mayor hecho en 1739 por Francisco de Moya y Juan Elías. Finalmente, debemos consignar en este sector al platero de Estella (Navarra) Manuel Ventura que realizó la estatua de San Antonio de Padua, en plata, que se conserva en el Pilar de Zaragoza, y a Diego de la Peña cuyo punzón figura en el arca eucarística del monasterio navarro de Tulebras, cubierta con chapa de plata decorada con temas de pájaros y follajes, un pelícano y los monogramas de Jesús y María.

LEVANTE PENINSULAR: CATALUÑA, BALEARES, VALENCIA Y MURCIA. — También podemos advertir en esta zona una amplia actividad en cuanto a la orfebrería, que en lo que se refiere a estilo y calidad se sitúa en puestos destacados dentro del conjunto peninsular. En Cataluña se acentúa el predominio de Barcelona donde tienen su taller los orfebres de mayor prestigio a los que afluyen importantes encargos de una vasta zona. Inicia la serie Juan Matons que realizó su pasantía en 1690 y acreditó su valía en una lámpara de plata que hizo (1700) para la capilla de San Bernardo en la catedral de Vich, y particularmente en dos obras que se sitúan entre las mejores producidas por la orfebrería hispánica de esta centuria. Una de ellas es la pareja de monumentales candelabros de siete brazos que, según proyecto del escultor Juan Roig, realizó para la catedral de Palma de Mallorca donde todavía se conservan, entre 1703 y 1721. El finísimo dibujo de los deliciosos cuerpecillos infantiles entrelazados con acantos de elegancia depurada y majestuoso rizado, quedan realzados con una técnica ex-

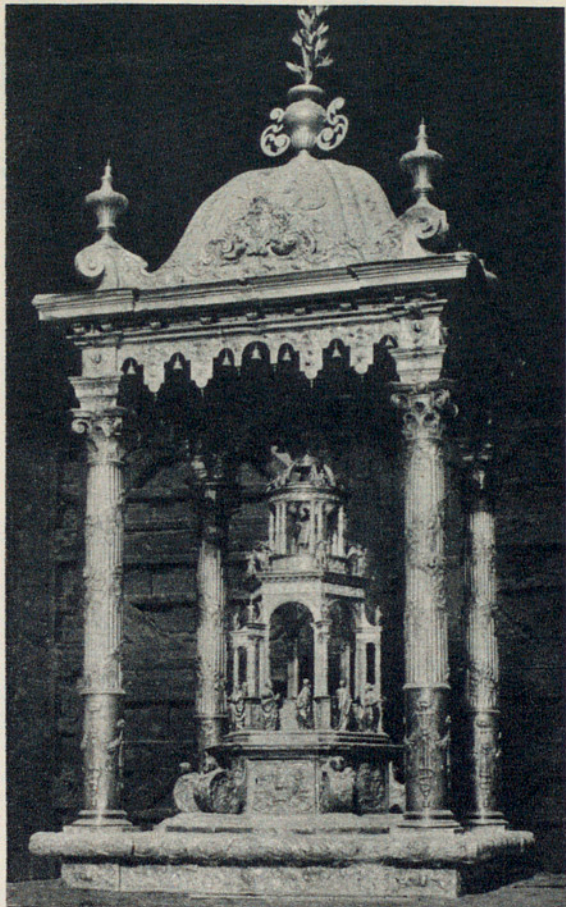


Fig. 289.—PALENCIA. CATEDRAL: BALDAQUINO DE LA CUSTODIA. Fig. 290.—ZARAGOZA. LA MAGDALENA: BANDEJA.
Fig. 291.—TARAZONA. CATEDRAL: FRONTAL DEL ALTAR MAYOR.

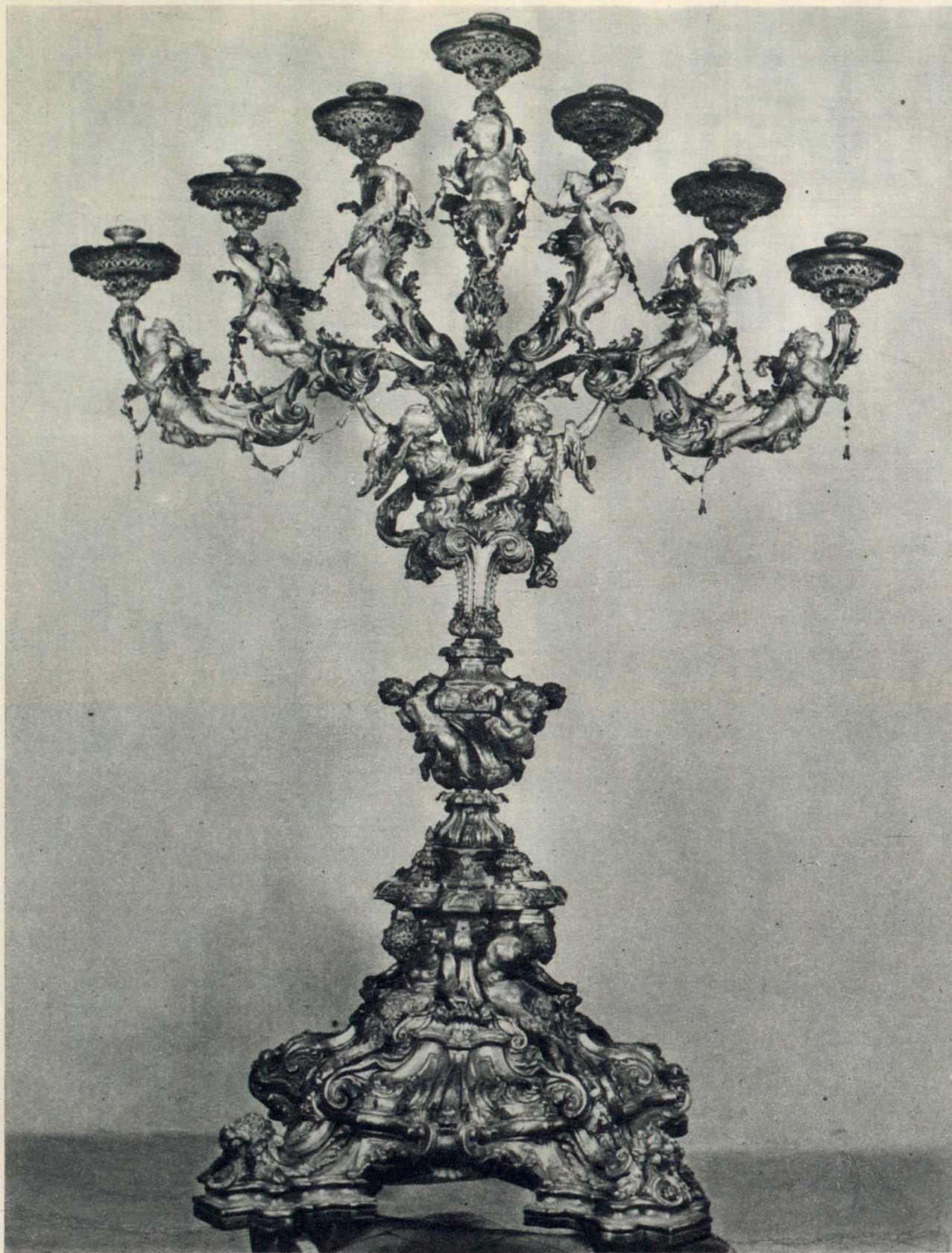


Fig. 292.—PALMA DE MALLORCA. CATEDRAL: CANDELABRO.

celente (figs. 292 y 293). Esta obra tiene un digno paralelo en la gran urna de plata de San Bernardo Calvó, realizada por el mismo artífice, entre 1701 y 1728, para la catedral de Vich. Las abombadas paredes se enriquecen con abundantes elementos decorativos, particularmente vegetales, y mediante complejos estípites se divide el sector frontal en tres recuadros ocupados por otros tantos episodios de la vida del santo que, junto con los que ocupan los extremos, muestran la excelente solución del bajorrelieve con el repujado (figs. 294 y 295).

Mantienen el prestigio de los talleres barceloneses otros plateros como Francisco y José Tramulles que, entre 1727 y 1729, realizaron la urna de plata para relicario de la Santa Cinta en la catedral de Tortosa; Francisco Martorell que alcanzó la maestría en 1729, realizó el pie para la custodia nueva de la catedral de Vich y en los años 1735-1736 llevó a término dos importantes obras para Reus: el relicario de San Bernardo Calvó, que todavía se conserva en la iglesia prioral, y el desaparecido relicario de San Antonio y San Lope. Otra gran urna de plata repujada, en este caso para las reliquias de San Ermengol, fue hecha entre 1753 y 1755 por el barcelonés Pedro Llopart para la Seo de Urgel donde todavía se conserva. En su contorno van doce relieves con escenas de la vida del santo entre barroca ornamentación y en la tapa la figura yacente del santo obispo acompañado de angelillos. En estos años centrales de la centuria desarrolló también su actividad Juan Brauver que ingresó en el Colegio de Plateros en 1735 y en 1749 hizo un proyecto de ostensorio para la catedral de Vich y una serie de imágenes de plata para la iglesia de Santa María del Pino en Barcelona, como la de Santa Madrona (1743), según proyecto del escultor José Sunyer, la de San Francisco de Asís (1752) y la de San José (1754), diseñada por el pintor José Vinyals. Pedro Valls fue el autor, en 1768, de la urna de San Medín para el monasterio de San Cugat, y F. Carreras es conocido porque su punzón aparece en un portapaz de plata conservado en la parroquial de Mianos (Zaragoza).

Aparte del núcleo barcelonés podemos señalar otras facetas de la orfebrería catalana, manifestada en obras de autor conocido o todavía anónimas, como la interesante custodia de sol de Pobla de Claramunt (Barcelona) fechada en 1774, con adornos de rocalla en el pie, en el ástil donde surgen dos ángeles adoradores y en torno al viril, lugar en que se entrelazan con pámpanos y racimos. También es de este tipo de sol la custodia de la iglesia de la Piedad en Vich, obra del platero de esta ciudad Manuel Pratdesaba en colaboración con Fabio Vendetti en 1760. Lleva adornos de rocalla y, entre los rayos y en torno al viril, angelillos, querubines y espigas de trigo (fig. 296).

Interesante es el grupo de orfebres establecido en Reus (Tarragona) que desde 1774 pudieron constituir su propio Colegio de Plateros, pues con anterioridad realizaban sus pruebas de pasantía en Barcelona aunque luego se estableciesen en Reus. Entre los más representativos están José Albarado González († 1778), de amplia actividad profesional con destino a Reus, Santa Coloma de Queralt, Vilaplana y otras localidades, y Juan Bautista Ferrando Ferrer que realizó su prueba de maestría en 1755 y en los años siguientes hasta principios del siglo XIX, realizó toda clase de orfebrería religiosa para templos de Reus y de una amplia zona en torno, según las normas estilísticas de la época en que lo neoclásico se iba imponiendo sobre lo barroco.

Valencia recobró buena parte de su actividad en todas las facetas artísticas y concretamente en la orfebrería que, si es abundante en lo religioso no lo es menos en lo civil. Uno de los orfebres más interesantes de la primera mitad del siglo es Gaspar Lleó que ingresó en el Colegio de Plateros el año 1700, realizó varias obras para la catedral de Valencia, como un dosel de plata (1717), y es particularmente conocido por algunas piezas conservadas en la catedral de

Murcia, como el copón de oro y esmeraldas (1727), decorado con estatuillas de ángeles portadores de atributos de la Pasión (fig. 297), y el frontal de plata repujada para el altar mayor que se estaba haciendo en 1733 y presenta abundante ornamentación en torno a un medallón central con el Sacrificio de Abraham, dos laterales con San Fulgencio y Santa Florentina y otros doce más con las cabezas de los Apóstoles. Estanislao Martínez cobró en 1758 el relicario de Santa Águeda, de la iglesia de Jérica, y Fernando Martínez, que pasó su examen de maestría en 1764, realizó en 1781 el gran frontal de plata para la catedral de Segorbe en que se advierte la penetración de líneas y temas propios del clasicismo, que se aprecian también en un portapaz de plata de la colegiata de Játiva firmado en 1786 por el valenciano Pedro Valero. Todavía perdura en los finales del siglo el gusto por las imágenes de plata y de ello es ejemplo la de San Vicente Mártir que, en colaboración con el escultor José Esteve Bonet, realizó entre 1794 y 1798 el orfebre valenciano Bernardo Quinzá, activo desde 1768.

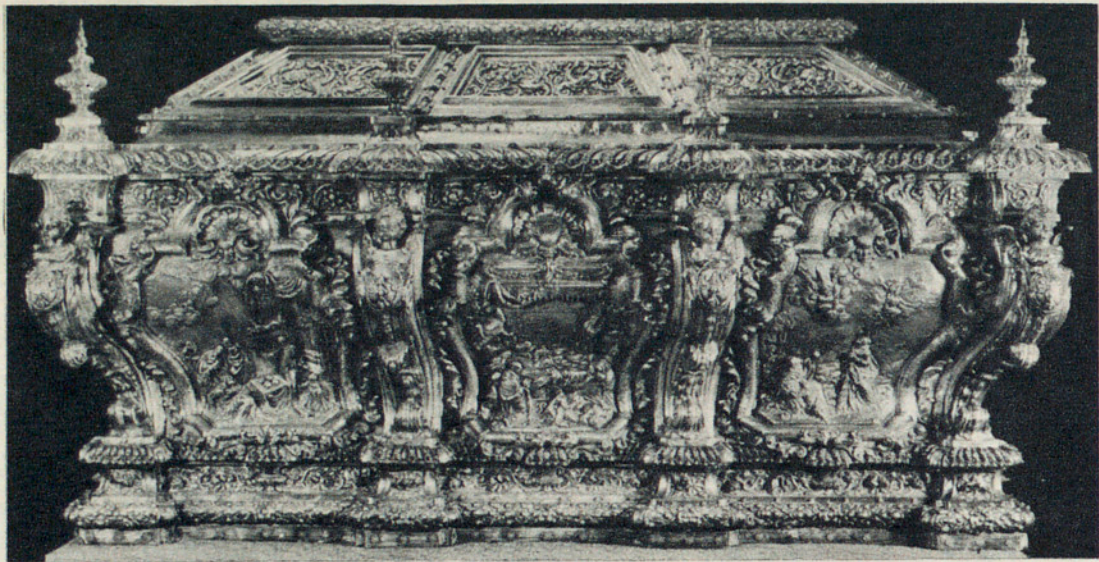
En el resto del país valenciano hay que señalar la actividad de algunos plateros de Vinaroz como Carlos Piñol, que en 1780 hizo una custodia para el monasterio de Benifazá, y Antonio Piñol, autor de la actual custodia de Catí en 1792, de plata sobredorada y ostensorio radial con el viril rodeado de los habituales símbolos eucarísticos además de cuatro ángeles adorantes al pie. Anónimas, pero no menos interesantes, son la urna del Monumento de la catedral de Segorbe, con temas decorativos vegetales y de rocalla, y las custodias de Chelva, fechada en 1797, y de Puebla de Arenoso que sigue un estilo parecido, con el esquema tradicional de los ángeles a los lados del ástil y temas ornamentales que se acercan ya a lo neoclásico (fig. 298).

Pocas noticias tenemos de lo que se hacía en los talleres mallorquines aunque no faltan obras que se consideran resultado de su actividad, como una imagen de la Virgen del Rosario, de plata cincelada, de la iglesia del Rosario en Ciudadela (fig. 299), y en particular algunas piezas menores que se citan en la colección Pomar, de Palma de Mallorca, por ejemplo, como son un colgante en forma de águila, una cajita joyero de oro con esmaltes o unos esencieros, también de oro con esmaltes. Particular importancia presenta el gran brasero de plata del palacio del marqués de Vivot, en Palma, de forma poligonal en que la estructura se resuelve mediante grandes volutas de hojas de acanto, de las que surgen niños que sostienen guirnaldas con frutas y aves; en el basamento las patas, formadas por acantos con mascarones, completan la temática acusadamente barroca (fig. 300).

En Murcia se advierte un gran desarrollo de la orfebrería a lo largo de los años de esta centuria y los plateros murcianos recibieron unas ordenanzas, aprobadas por Felipe V en 1736 que rigieron hasta 1771, año en que fueron sustituidas por otras de aplicación general para todo el territorio nacional. Entre estos plateros sobresalen Melchor Martínez Balibrea († 1751) que realizó dos lámparas de plata para la iglesia de San Miguel de Murcia y en 1742 construyó la custodia llamada de las campanillas, en la iglesia de Moratalla (Murcia); Vicente Gálvez, que en 1746 hizo seis candeleros de plata y una cruz, que se conserva, para el altar de la colegiata de Lorca. Miembro de una verdadera dinastía de orfebres fue Pedro Ruiz Funes que estuvo en el taller de Salzillo y realizó múltiples obras de carácter religioso, como una custodia para la iglesia de San Lorenzo; un cáliz de plata repujada (1778) que se conserva en San Nicolás de Murcia, o un acetre de plata (1784) para la comunidad de capellanes de San Bartolomé, de Murcia, que también se conserva. Estuvo vecindado en Murcia, donde murió, el napolitano Carlos Zayadatti cuyo punzón se halla en las custodias de Molina y Fortuna (1796), y en seis candeleros de plata de la iglesia de Santa Cruz de Caravaca.



Fig. 293.—PALMA DE MALLORCA. CATEDRAL: CANDELABRO, PORMENOR DE LOS BRAZOS.



Figs. 294 y 295.—VICH. CATEDRAL: CONJUNTO Y PORMENOR DE LA URNA DE SAN BERNARDO CALVÓ.

Un pequeño y activo núcleo se sitúa en Lorca, con artífices como Pedro Vidal Ruiz que, en 1715, entregó al Ayuntamiento un tintero y una salvadera de plata y dos portapaces, y labró también un copón de plata para la iglesia de San Patricio; Juan García Zerón, que se cita por varios trabajos de carácter civil o religioso entre 1713 y 1743, y Ginés García Zerón que en 1756-1758 realizó un trono procesional para la Virgen del Alcázar; Rafael Provencio que hizo una cruz parroquial, fechada en 1749, para Santa Eulalia de Murcia y, en 1773, dos portapaces para el concejo de Lorca que se conservan también en la iglesia de San Patricio. Finalmente, debemos consignar las actividades de Juan Lorenzo Valdivieso, platero oficial de la ciudad de Lorca en 1793, autor de una corona de plata para la Virgen de los Dolores y de dos atriles (1796) para el altar mayor de la colegiata.

MADRID. — El amplio y variado panorama que la síntesis precedente muestra con referencia a las realizaciones de la orfebrería en los distintos focos peninsulares, había de culminar en el núcleo madrileño. Como consecuencia del eficaz impulso que en todos los aspectos recibió esta ciudad, por su carácter de residencia real y de centro general de la administración del Estado, había de convertirse en base insustituible para que la fase artesana y verdaderamente artística de la orfebrería, dominante hasta entonces, fuese pasando gradualmente a la fase industrializada y de producción masiva que será la característica más acusada con que este arte tradicional se presentará en el siglo XIX. Parece lógico que esta orientación se sintiese más a gusto con las sobrias orientaciones estilísticas que propugnaba el renovado clasicismo que se impone ya en los finales del siglo XVIII.

Bastantes son los nombres de orfebres madrileños de esta época como el ya citado Damián Zurreño, autor de la ostentosa custodia de sol de la iglesia de la Almudena, en Madrid, que todavía alcanza esta época y en la Magistral de Alcalá de Henares firma y fecha en 1702 el arca de las reliquias de los santos niños en la cripta; José Castellano, autor de la custodia (1707) de la colegiata de Lorca; Pedro Vicente Gómez de Ceballos, autor del ostensorio llamado del Millón (1721) en la Catedral de Cádiz (fig. 301); Francisco Beltrán de la Cueva que, en 1752, labró el báculo episcopal de plata conservado en el convento franciscano del Salvador, de Jerusalén; Juan Furquet, autor de numerosas piezas para la catedral de Compostela, como unos candelabros, cruces e incensarios en 1761, o la esclavina y el bordón para la imagen del apóstol (1771); Pablo López, cuyo punzón aparece en una bandeja redonda, fechada en 1797 y conservada en la catedral de Tuy, y algunos otros. Como vemos, muchas de estas noticias se refieren a obras que nos señalan una evidente expansión por todo el ámbito peninsular de lo producido en los talleres de Madrid, cosa que nos confirman otras obras, anónimas pero no de inferior calidad, como la ya citada custodia en forma de pelícano con sus hijuelos del convento del Ángel, en Granada; un ostiario en forma de caja cilíndrica que se decora con estrías, en la catedral de Murcia; la urna de Santo Domingo, acabada en 1733, y los relicarios de San Pedro y San Pablo, de 1747, que se hallan en el monasterio burgalés de Santo Domingo de Silos.

Estas notas nos informan de la actividad de los orfebres en términos tradicionales, pero además debemos tener en cuenta lo que en este foco venía determinado por la satisfacción de las necesidades suntuarias de la Corte, resueltas en no pocos casos con el concurso de artífices de países extranjeros, en particular franceses, como el servicio de mesa realizado en 1745 para Felipe V por un orfebre de París, o el adorno de sobremesa que en 1751 ejecutó Claude II

Ballin, de París, para el marqués de la Ensenada; tenía contorno ovalado y encerraba un mar agitado con Neptuno, caballos marinos y niños jugando con peces entre las olas.

Con estos antecedentes no debe extrañarnos que hubiese en Madrid base suficiente para que prosperase la idea de establecer allí una fábrica de Platería que fue apoyada por Carlos III dentro de su política general de favorecer las más diversas industrias artísticas, desde la porcelana a los bronces, los tejidos de seda o las piedras duras. En la primera mitad de esta centuria se habían hecho ya algunos intentos para industrializar la producción, en particular el que está representado por Tomás Buenafuente, de Soria, que empleó por vez primera máquinas para troquelar medallas, hebillas y otras piezas menores que fácilmente podían ser obtenidas mediante la estampación. Mayores perfeccionamientos mecánicos aportó el establecimiento regido en 1772 por los hermanos Gaudín, de nacionalidad francesa. En él el simple troquelado era sustituido por el trabajo de un martillo pilón que dejaba la pieza mucho más acabada. Todo ello nos permite tener idea de los cambios fundamentales que muy pronto habían de afectar a buena parte de la actividad de los orfebres. Se inicia ahora lo que no hará más que acentuarse en los tiempos del siglo XIX y particularmente en el siglo XX. Por un lado subsistirán orfebres dedicados pura y simplemente a una labor de creación en que, sobre una base tradicional, se insertarán las posibilidades representadas por el nuevo utillaje que determinará unas posibilidades técnicas desconocidas hasta entonces, e incluso se hará posible el empleo de otros materiales nuevos. Por otro lado y paralelamente se desarrollarán de una manera progresiva verdaderas industrias en que las ideas de los creadores hallarán un eco amplísimo para cubrir las necesidades que en este género se manifestarán en sectores cada vez más amplios de la población, con empleo de técnicas de producción en series masivas y con utilización de materiales que, sin anular los materiales nobles, permitirán una diversificación de posibilidades que darán fecundas realizaciones, en particular ya en el siglo XX.

Esta orientación plenamente industrializada se inicia con el establecimiento nacido al ser aceptada la propuesta elevada a Carlos III por el orfebre Antonio Martínez Barrio en 1775. Había trabajado en Zaragoza y en Huesca, donde realizó la custodia de la iglesia de Angüés, y en esa fecha solicitó ayuda para trasladarse al extranjero con objeto de estudiar los grandes adelantos mecánicos que se habían producido en la elaboración de los metales. Le fue concedida y en el mismo año 1775 pasó a París, donde trabajó seguramente en los talleres de J. N. Roettiers y de F. T. Germain, y poco después a Londres, donde estuvo parte del año 1776. A su regreso expuso el plan de su Escuela en 1777 y al año siguiente se le aprobó, quedando nombrado Director de la misma. Con ello inició sus actividades este establecimiento, en la calle de Francos al principio; de aquí pasó a la de Alcalá, en la esquina de la actual calle del Barquillo; en 1787 se instaló en la calle de las Infantas y, finalmente, se trasladó a la calle de las Huertas, en un buen edificio construido exprofeso que se empezó en 1792 según proyecto de Francisco Ribas.

Poco a poco se convirtió en verdadera escuela de nuevos métodos y fábrica de copiosa producción donde trabajaron hasta quinientos operarios en sus diversas secciones. En ella se trabajaban el oro, la plata y el acero; se aplicaban las técnicas del modelado, cincelado, grabado, esmaltado y estampado, torneado y otras accesorias que permitían obtener grandes cantidades de orfebrería, de carácter civil especialmente, como espadines, hebillas, cajas para tabaco o diversos usos, alfileteros, puños de bastón, collares, veneras de todas las órdenes, botones muy diversos, dijes, escribanías, bandejas, candelabros, mancerinas, vinajeras, azu-



Fig. 296.—VICH. LA PIEDAD: CUSTODIA. Fig. 297.—MURCIA. CATEDRAL: COPÓN. Fig. 298.—PUEBLA DE ARENOSO: CUSTODIA. Fig. 299.—CIUDADELA. IGLESIA DEL ROSARIO: VIRGEN DEL ROSARIO.

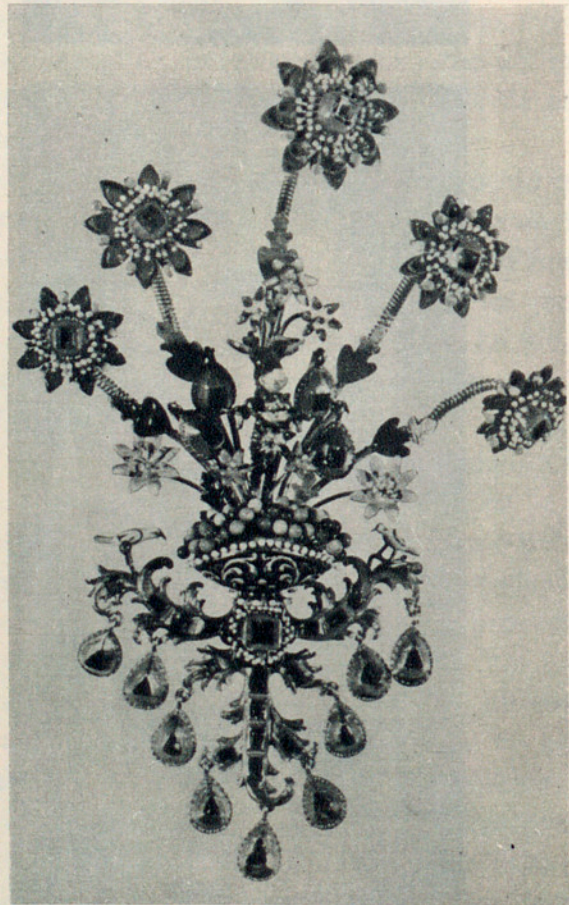
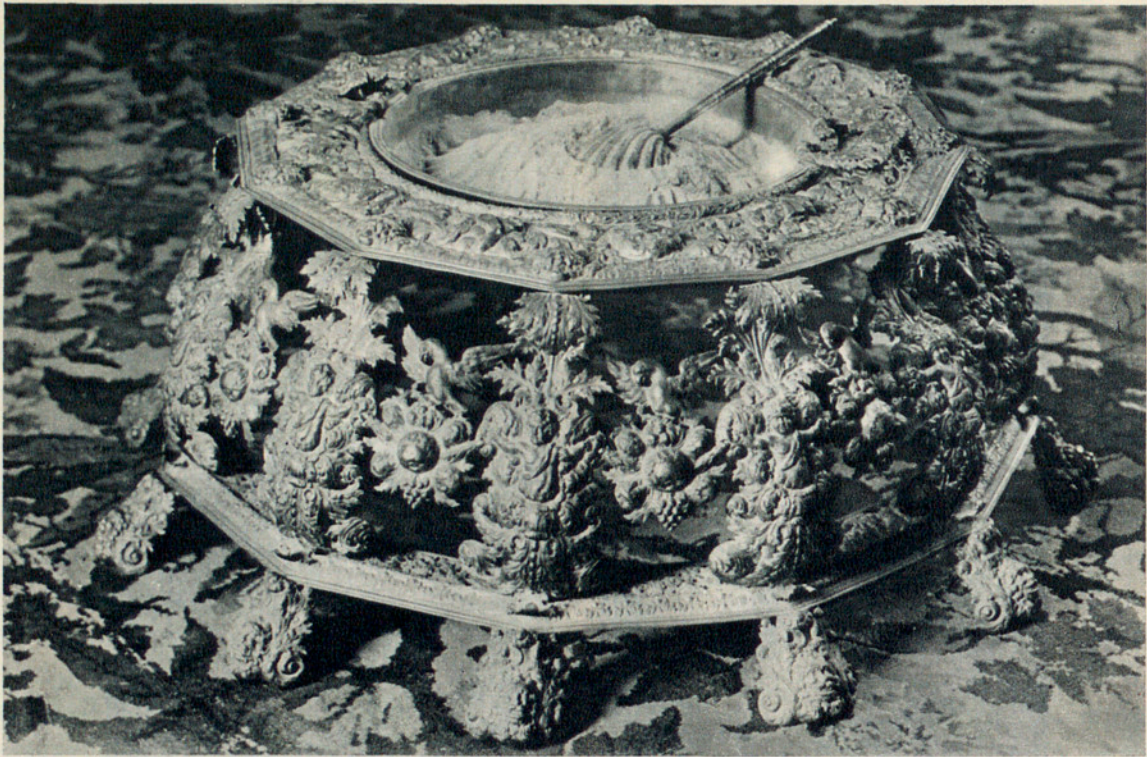


Fig. 300.—PALMA DE MALLORCA. PALACIO VIVOT: BRASERO. MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: BROCHE.

Fig. 301.—CÁDIZ. CATEDRAL: CUSTODIA. Fig. 302.—

careros, saleros y otras múltiples piezas de utilización doméstica o de aplicación a la indumentaria (figs. 303, 304 y 305). Sin embargo, no faltaron las piezas de carácter religioso, como las que se realizaron para el servicio de la capilla del Palacio Real de Madrid, o la custodia para la iglesia de la Concepción en La Laguna (Tenerife) de 1793, en que la simplicidad de la estructura y la armonía de la silueta prevalecen sobre el ornato.

Planteadas las necesidades en estos términos era lógico que las soluciones de orden estético fuesen adecuadas, de manera que las tendencias que se concretaban en una clara oposición a los gustos barroco o rococó, dominantes en los dos primeros tercios del siglo XVIII, y en una preferencia por la orientación clasicista dirigida hacia lo pompeyano, se reflejasen en las producciones de esta Escuela de Platería en las cuales también es patente la influencia de la platería inglesa con el empleo de elementos troquelados con gran perfección. En esas producciones se buscan la elegancia y la perfección de la línea y del contorno, las superficies lisas y bruñidas, sin necesidad de que en ellas se amontonen los relieves figurados o de tema vegetal, con lo cual lo decorativo pasa a ser un elemento accesorio; más adelante se recurrió con cierta frecuencia al gallonado y al empleo de las superficies estriadas, pero sin renunciar a la justificación utilitaria y a la armonía de las líneas y de las proporciones por encima de toda complicación decorativa. El resultado general podemos considerarlo de afortunado y los productos de la platería de Martínez se distinguen por un sello de buen gusto y calidad material que les hacen destacar entre las realizaciones del final de este siglo XVIII.

Antonio Martínez dirigió la Escuela de Platería hasta su muerte en 1798, momento en que Teodoro Zia se hizo cargo de la dirección del establecimiento que pasó luego a manos de Pablo Cabrero, militar y yerno de A. Martínez, quien consiguió mantener el prestigio hasta su muerte en 1848. El taller decayó luego y poco después de 1870 fue derribado el edificio en que estaba instalado. Con ello quedó cerrado un capítulo de sumo interés en nuestras artes decorativas, pues si el núcleo es importante lo fueron también las derivaciones representadas por los numerosos discípulos que propagaron por toda España su estética, sus procedimientos de trabajo y sus renovaciones técnicas.

JOYERÍA. — En este siglo XVIII se advierte una constante disminución de la importancia que el elemento religioso representa en la joyería y también cabe señalar el frecuente intercambio de joyeros, de joyas y de proyectos para realizarlas entre los distintos países europeos, con una fuerte influencia de lo francés. Joyeros de París trabajaron para atender encargos de los reyes de España, como Jean Duval o Agustín Duflos que lo hicieron para Carlos III, y algunos como Pedro Alejandro Defaucher se instalaron en Madrid a fines de este siglo XVIII. Orfebres particularmente conocidos por su actividad en este género son Vicente Risel y Almarza, que realizó un collar del toisón de oro para el duque de Alba en 1791, y Juan Francisco Urquijo, autor de un aderezo para la reina María Luisa.

Adquieren gran variedad y riqueza los pendientes y abundan los brazaletes y anillos, que en ocasiones incorporan retratos en miniatura, montados como joyas y que eran frecuentemente usados como regalo entre distintas cortes europeas. Se llega también a la realización de conjuntos de joyas con cierta unidad de diseños en que se armonizaban las joyas del tocado con los pendientes y las que se ponían al cuello a manera de lazo, con una cruz colgante en algunos casos. Se hicieron frecuentes las joyas femeninas colocadas en el peinado, las piochas de perlas y diamantes, que en ocasiones adoptan la forma de un ramillete de flores, de lo cual

no faltan ejemplos en los retratos de la época, o a manera de flecha, como aparecen en los retratos de la "Familia de Carlos IV", de Goya. Bastante parecidos eran los broches que con esmaltes y piedras preciosas montadas en oro, tenían también aspecto de ramilletes asimétricos, semejantes a los que aparecían en los tejidos de seda y en la cerámica más fina de la época. Ejemplos destacados de las diversas joyas de estos tipos pueden admirarse en el Victoria and Albert Museum, de Londres (fig. 307); en la Hispanic Society de Nueva York; en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 302); en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, y en varios templos y catedrales españolas donde figuran incorporados a su tesoro.

SIGLO XIX

CONSIDERACIONES GENERALES

En la primera mitad del siglo XIX lo más destacado en la evolución de la orfebrería española lo hallamos en la perduración de las actividades de la Fábrica de Platería de Martínez, regida, como hemos indicado, por F. Zia y Pablo Cabrero hasta 1848, y en las de los discípulos que propagaron sus técnicas y estilo por toda España. Entre ellos debemos señalar con diversas especialidades a Luis Cabo y Vicente Vives, a Nicolás Roche y Juan Nivel, activos en Madrid; a Ignacio Macazaga, muy experto en troqueles y punzones, del que se conservan un elegante cáliz neoclásico, de 1817, y otras piezas menores en la catedral de La Laguna (Tenerife), donde también se conserva un aguamanil con tapa repujada de temas florales, fechado en 1838 y marcado con los punzones de Madrid y de la Real Fábrica de Martínez. En Vizcaya representó estas orientaciones Domingo Conde y en Álava Ignacio Eloria, mientras que Francisco Moliner las desarrolló en Zaragoza, José Martí Lloparte en Barcelona y Antonio de Nieva en Málaga.

Al fuerte colapso provocado por la Guerra de la Independencia hubo de añadirse otro hecho de más duraderos efectos: el representado por la independencia de casi todos los territorios americanos, con lo cual quedó interrumpida la aportación de los metales preciosos que de allá nos llegaban, y sus consecuencias pueden apreciarse con toda claridad en el panorama de nuestra orfebrería durante esta centuria. Aparte el fuerte descenso en lo religioso, que deja de estar ya en la vanguardia de la evolución artística y de ocupar la primacía en lo que se produce, advertiremos que en los años de esta centuria dejarán de ser habituales las gruesas bandejas de plata repujada, los cubiertos macizos o los pesados aguamaniles. Pasarán a ocupar su puesto en los aparadores y consolas de los acomodados interiores burgueses objetos muy diversos (figs. 310, 312 y 313), en muchos de los cuales se procura disimular la delgadez y fragilidad de la materia con una decoración de exaltada fantasía que, a medida que nos adentramos en la centuria, se hará más recargada y suntuosa al par que va tomando un carácter cada vez más industrializado que artístico. A esto contribuirán también las tendencias acerca de la abolición de la tradicional regulación del trabajo a través de los gremios, que desaparecieron a partir de 1839.

Los cánones clásicos se aplicaron a la orfebrería en un clima político de suma complejidad

y desazón y en un ambiente de extrema penuria, no estudiado como es debido en este y en otros aspectos. La monarquía se empobreció al tiempo que las clases medias y superiores de la burguesía ambicionaron un lujo ostentoso, aunque sólo lo fuese en apariencia. Ello determina el desarrollo de la joyería de imitación y de la bisutería que, con sus piedras falsas y sus metales no nobles, relegaron a la verdadera orfebrería a un segundo plano, por lo cual tiene que acogerse a las menudencias creadas por la moda del momento, como pueden serlo las tabaqueras o bomboneras, ya que también la porcelana la había excluido casi por completo de los servicios de mesa de las clases elevadas.

A partir de 1820 podemos observar en el foco barcelonés cómo se tipifica la forma ovalada en la joyería y cómo se realizan hermosas joyas de esa forma o dispuestas a manera de marco en que se alinean los diamantes o las perlas, de lo cual hay interesantes ejemplos en el tesoro de la catedral de Barcelona (figs. 306 y 309). También son numerosos los pendientes, de forma triangular alargada, ostentosos, y en ellos, como en otras joyas de la época, aparecen con frecuencia temas simbólicos, atributos campestres y gráciles entrelazos de cintas (fig. 308). Luego puede advertirse una preferencia por las joyas que representan pequeños ramos de flores o lazos de cintas con esmaltes. Cinceladas o bien soldadas sobre fondo liso, estas piezas solían estar labradas en oro de diversos tonos, en oro y plata o bien incluyendo labores realizadas en coral. Más adelante, cuando se van imponiendo los gustos de la época romántica, la manufactura madrileña de Martínez modificó su estilo para adaptarse a las preferencias dominantes, como se advierte en las numerosas piezas que pertenecen al Patrimonio Nacional o en un suntuoso juego de tocador, presentado en la Exposición de productos de la Industria Española (Madrid, 1845), con un jarro en figura de águila y una palangana en forma de nido. Vuelven a recargarse los ejemplares de un modo progresivo; el ornato aumenta con el empleo del repujado y del gallonado, al tiempo que disminuye la perfección del trabajo. Las escasas superficies que permanecen lisas alternan con generatrices de perlas, de plata o metal, frecuentemente de diámetro progresivo. El estilo en general ya no es siquiera un grecorromano interpretado muy libremente, sino que tiende a inspirarse en el gótico, en el renacimiento o en el barroco, tendencia que, por otra parte, coincide en muchos aspectos con lo que hacían los grandes creadores contemporáneos en Francia o en Inglaterra. A las formas arquitectónicas precedentes se van añadiendo otras tomadas de la Naturaleza, como pueden ser las flores o las mariposas, los peces o los pájaros, que con sus líneas ondulantes añaden gracia y sensibilidad al conjunto, y se amplían considerablemente las aportaciones de la fauna que en lo neoclásico habían quedado casi reducidas al cisne y al águila.

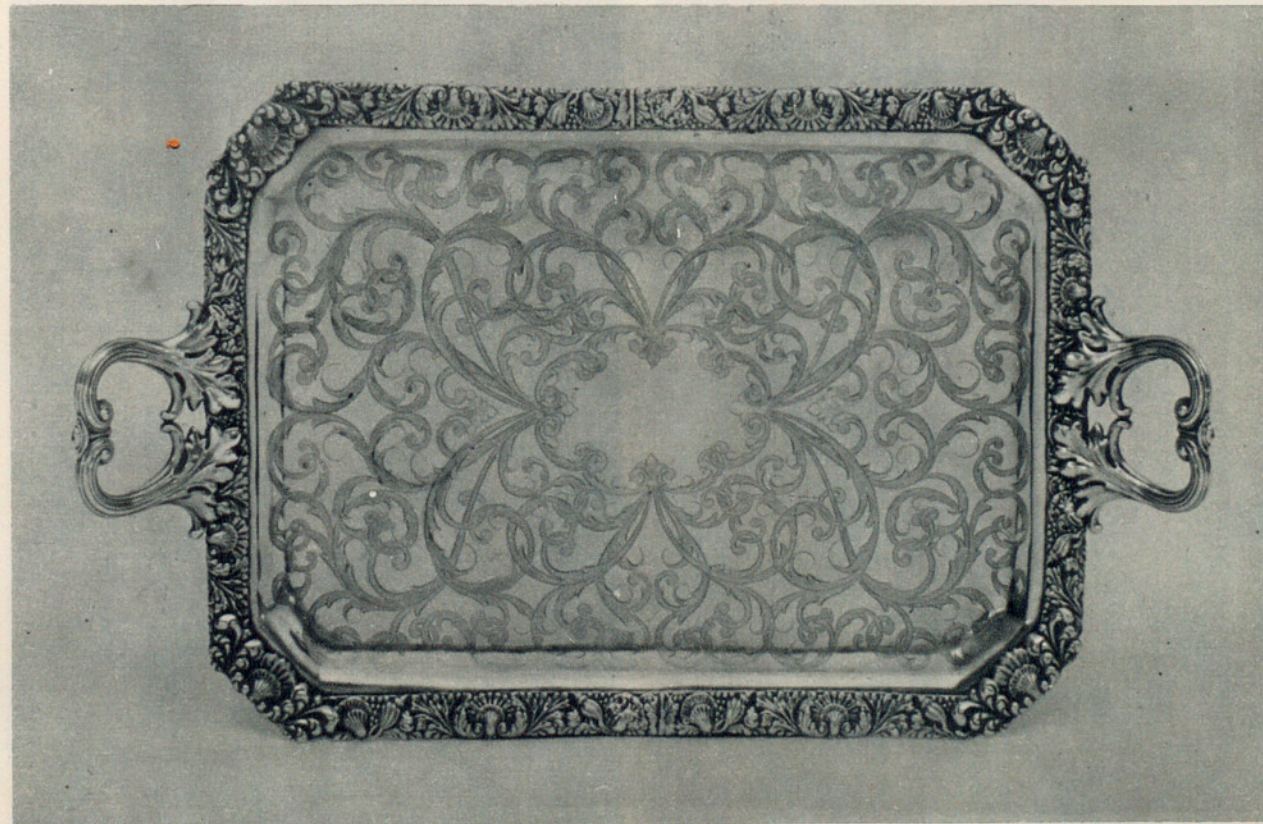
Hacia 1840 se advierte en numerosas joyas una orientación hacia el romanticismo; reflejan, con fantasía y amplia libertad en la interpretación, la sensibilidad acusada y la melancolía propias de esta época. Con posterioridad a esa fecha el arte de los plateros tiende cada vez más a acentuar el concepto narrativo y naturalista, de acuerdo con las peculiaridades románticas. Aparecen las escenas medievalizantes de raíz literaria que se combinan con los exotismos a que tan aficionado había sido el siglo XVIII. Los temas florales se hacen cada vez más realistas y se reproducen minuciosamente los tallos, las hojas e incluso los pétalos de las flores mediante finas laminillas de plata.

En el último tercio del siglo se desarrolla un concepto acerca de la originalidad que provoca soluciones que poco tienen que ver con el arte propiamente dicho y se orientan hacia lo divertido y pintoresco. Se dejó sentir la influencia de los grandes estilos artísticos pasados, pero

predominan los temas naturalistas de origen vegetal; se retorna al repujado y a la mayor riqueza decorativa, resucitando temas renacentes o barrocos para bandejas, piezas o espejos de tocador o marcos de retratos. También se realizan muchas joyas de oro resueltas como monturas de una sola piedra, en particular amatistas u ónices, perlas y, como consecuencia del descubrimiento de los yacimientos diamantíferos del sur de África, hacia 1875 aumentan las disponibilidades de brillantes y la posibilidad de producir joyas de gran riqueza. Es preciso llegar al final del siglo para que la orfebrería consiga liberarse de tantas reminiscencias del pasado y hallar una forma propia de expresión artística que habrá de concretarse en el llamado "Modernismo", integrado entre las realizaciones correspondientes al siglo XX.

MADRID Y ZONAS ADYACENTES. — En la zona de Madrid y su contorno, aparte lo que llevamos indicado con respecto a la Fábrica de Martínez, debemos consignar la actividad de algunos orfebres toledanos como Justo Gamero, que ingresó en la Cofradía de San Eloy en 1799 y está citado en relación con la custodia procesional o urna de la Virgen del Águila en su santuario de Ventas con Peña Aguilera (Toledo), que labró en 1815. El último gran orfebre toledano fue Claudio Vegue y Muñoz (1834-1897), aficionado al gótico del siglo XV, que realizó abundantes piezas de carácter religioso para iglesias de Toledo, como Santo Tomé, Santa Leocadia, o San Lorenzo, para Puebla de Montalbán, San Salvador de Oña (Burgos) y otras. Entre los talleres madrileños debemos señalar el de Nicolás Cervantes que, con Manuel García, realizó algunos importantes trabajos para El Escorial en 1853; el de Carlos Pizzala, autor de la llamada custodia de Isabel II en la iglesia de El Escorial, que lleva una serie de retratos de miembros de la familia real esmaltados en Ginebra según dibujos de Federico de Madrazo; el de un apellidado Vargas que en 1896 realizó un báculo de plata dorada que se halla en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, y el anónimo artífice que labró la corona de oro en forma de guirnalda de laurel, ofrecida al poeta Quintana cuando su coronación en 1855, que se conserva en la Academia de la Historia, en Madrid (fig. 311). Salamanca, zona de gran tradición en el trabajo de la filigrana, continúa desarrollando esta técnica citándose con encomio al orfebre Mariano Hernández por una obra para el servicio de mesa que ofreció en 1865 a la reina Isabel II y por su participación en la Exposición de París en 1867.

ANDALUCÍA Y CANARIAS. — En la región andaluza se puede señalar en esta centuria la perduración de algunos de los talleres tradicionales, como los de Granada a los que corresponden varias piezas menores de la parroquia del Salvador en Santa Cruz de la Palma (Canarias), fechadas en 1814 e interesantes como ejemplo de la decoración agallonada que pronto hizo su aparición en la orfebrería neoclásica. Es posiblemente de manufactura granadina un gran copón decorado con volutas y fechado en 1850 de la iglesia de Santiago, en Guadix (Granada). En Sevilla se conservan algunas piezas interesantes de esta época, como el cáliz de su catedral (fig. 318), y entre los artífices allí activos debemos señalar al platero M. Palomino, autor de los cetros de plata de los capitulares de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, y la custodia de sol con la figura de la Fe en el ástil que se halla en El Arahál (Sevilla), según un esquema que en esta centuria se repite bastante (fig. 315). Málaga debe ser mencionada por la custodia de su catedral comenzada en 1825 por el platero Rodrigo Pacheco, y en las Canarias se sitúa la actividad de Felipe Acosta Bencomo (1818-1896), orfebre de La Orotava (Tenerife), que realizó las andas del Corpus de la parroquia de la Concepción, con excelentes



Figs. 303, 304 y 305.—MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: CANDELABRO, VINAJERAS Y BANDEJA PROCEDENTES DE LA FÁBRICA DE PLATERÍAS MARTÍNEZ.

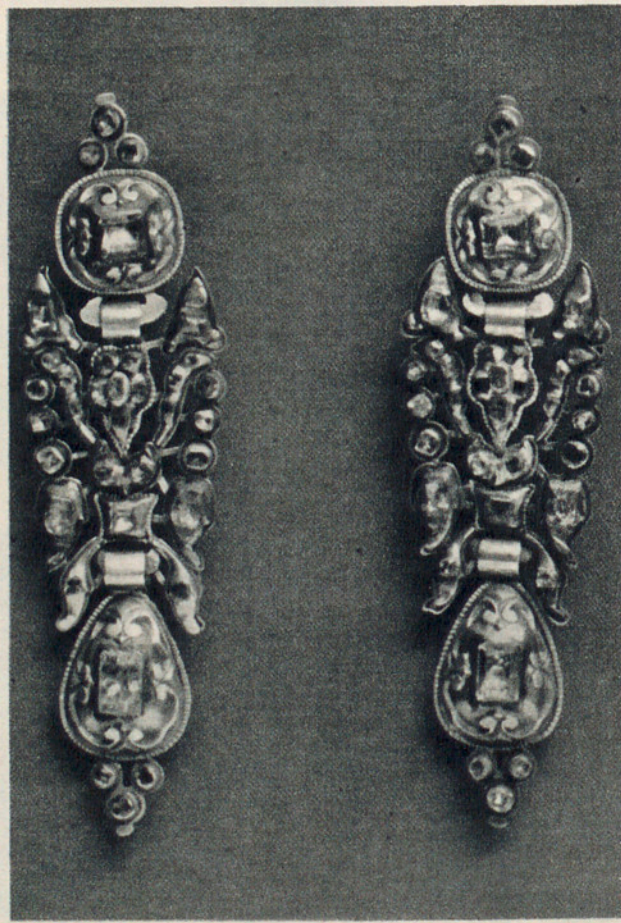
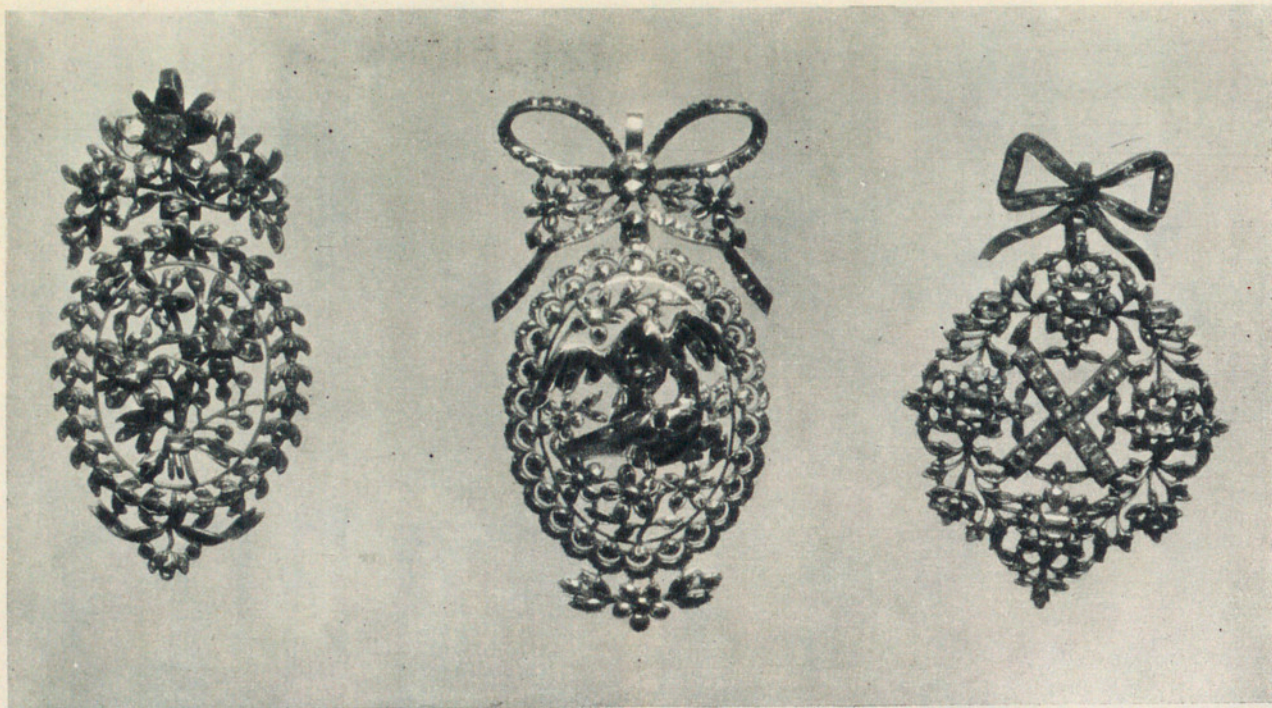


Fig. 306.—BARCELONA. CATEDRAL: JOYAS. Fig. 307.—LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM: BROCHE. Fig. 308.—
NUEVA YORK. HISPANIC SOCIETY: PENDIENTES.

repujados, y otras muchas piezas algunas de las cuales se hicieron según modelos diseñados por el escultor Fernando Estévez de Salas. Posiblemente son de talleres canarios algunas piezas interesantes, como un lavabo de plata decorado con una greca y hojas cinceladas sobrepuestas, de estilo Imperio, en la catedral de Las Palmas; un aguamanil de plata, de gran sobriedad en su estilo neoclásico, de la catedral de La Laguna, y un interesante cáliz de la iglesia de La Concepción en La Orotava (Tenerife), fechado en 1856 y de estilo romántico con escenas de la Pasión cinceladas en el pie, ástil formado por unos clavos que se hundan en la cabeza de una serpiente, y decoración de hojarasca en la copa.

GALICIA. — Es interesante el foco que se mantiene en Santiago de Compostela por el fuerte arraigo que mantiene dentro de lo tradicional. A las piezas que son las más corrientes en esta zona, como las escribanías, los utensilios de comedor, los frágiles adornos de mesa, los ramos de flores minuciosamente trabajados, se añaden figurillas de damiselas o caballeros de claro matiz romántico. Hacia 1850 se advierten en lo compostelano importantes variaciones, como la supresión del repujado en bandejas y otras piezas grandes que ahora se decoran con grabados en las superficies lisas o con la combinación decorativa de fajas o espacios brillantes con otros sectores de plata mate. Aumenta el número de objetos menores, como las pilas de agua bendita, con labores de repujado y esmalte y se amplían los materiales utilizados que incluyen el coral y las conchas de madreperla. Entre los orfebres se citan los Montero y Aller, Reboredo o Bacariza además de otros como Andrés Senra y Posse, discípulo de Jacobo Pecul que se estableció en Madrid, en 1805 contrató varios trabajos en bronce para los retablos de la Soledad en la catedral de Santiago, y en 1808 trabajaba en dos nuevos retablos de plata para la misma catedral; Ruperto Sánchez, autor de una bandeja de plata repujada de hacia 1820 que se conserva en el madrileño Palacio de Oriente, y los orfebres Rey y Martínez autores de la urna del apóstol colocada en la cripta de la catedral compostelana, obra de 1886 que fue dibujada por José Losada inspirándose en el antiguo retablo de la época de Gelmírez.

ARAGÓN, CATALUÑA Y VALENCIA. — En Aragón podemos registrar alguna actividad en este siglo XIX, particularmente en sus principios, representada por una custodia en forma de sol, en estilo neoclásico, que con el punzón de un orfebre llamado Losilla, se halla en la parroquial de Villalengua (Zaragoza), o el relicario de San Pedro Arbués en forma de espejo, con pie circular y acampanado y decoración repujada y cincelada, que está fechado en 1805, lleva el punzón de un orfebre llamado Cardiel y se conserva en la parroquial de Aranda de Moncayo (Zaragoza). También está fechada en 1805 una custodia de plata en forma de sol, con punzón de Zaragoza, que se halla en la parroquial de Litago.

Este escueto panorama contrasta con el que podemos advertir en las zonas mediterráneas y concretamente en Barcelona donde, dentro de la penuria general, podemos advertir una cierta actividad confirmada por el hecho de que de los talleres barceloneses salieron muchas de las más importantes piezas que se labraron en la España isabelina. Así, en la Exposición de París de 1855 figuraba una corona de laurel, de oro esmaltado, obra de Pedro Soler, que se realizó para el Duque de la Victoria, y otra corona de hojas de roble, también de oro y esmaltes, que había sido ofrecida a Pascual Madoz. Los hijos del citado Pedro Soler fueron premiados en la Exposición de Londres, en 1862, por las piezas presentadas, entre ellas un juego de tocador de estilo Luis XVI.

En el taller de Joaquín Fábregas y Falgueras se labraron las coronas honoríficas ofrecidas al escritor y político Adelardo López de Ayala, en 1862, y al general Ros de Olano, en 1860, y en el de Francisco Isaura se terminó en 1854 una custodia para la iglesia de Santa María en Morella. Importante fue también la producción de los de Francisco Carreras y Falgueras, que en 1869 realizó una custodia de plata para la catedral de Lérida; de José Artigas o de Juan Suñol, el cual realizó la copa de honor, de oro fino con relieves cincelados, con que fue obsequiado el pintor Antonio Gisbert en el homenaje que le fue tributado por su ciudad natal de Alcoy el 31 de agosto de 1863. Los hermanos José y Francisco Masriera Manovens continuaron el prestigio conseguido por su padre José Masriera Vidal y realizaron obras destacadas como la placa, de oro con esmaltes y letras labradas con brillantes, que proyectaron en 1875 y fue ofrecida por el Ayuntamiento de Barcelona al general Martínez Campos, o el suntuoso jarrón de plata y algunas otras piezas de orfebrería por todo lo cual fueron premiados en la gran Exposición de Barcelona el año 1888. Finalmente, hay que señalar que José Burgués realizó, en 1867, una custodia de oro fino para la catedral de Valladolid.

En Reus continúa el interesante núcleo en el que sobresale José Albarado Gallofré (1770-1833), pero hacia la mitad del siglo el Colegio, que se llamó "Nacional Colegio de Plateros" (1838) y "Colegio de Plateros y Engastadores" (1857), experimentó una fuerte y progresiva decadencia, debida posiblemente a la industrialización de la orfebrería.

Poco podemos señalar en las Baleares, donde destacaron José Bonnin y Salvador Fuster en Palma de Mallorca, y donde cabe señalar el interesante ostensorio o relicario de esta época que se conserva en la catedral de Ciudadela (Menorca), el cual presenta en el ástil el típico tema de dos ángeles que sostienen la parte superior, decorada con entrelazos y volutas de acanto que también se sitúan en la base.

El país valenciano presenta algunas interesantes muestras, anónimas en su mayoría, que denotan la persistencia de las actividades tradicionales, como la custodia de sol de Chert (Castellón), con ángeles turiferarios en el pie, alegoría de la Fe en el ástil y corona de angelillos en torno al ostensorio; la de Soneja (Castellón), del mismo tipo, que lleva ángeles portadores de las tablas de la Ley en el ástil y corona de querubines en torno al ostensorio, y se decora con guirnaldas de flores y otros temas ornamentales, recortados y superpuestos (fig. 316). Más al sur, en la catedral de Valencia, hay que citar el expositorio de altar sobre sagrario y bajo dosel, labrado en lámina de plata con abundante decoración vegetal derivada del estilo Imperio (fig. 314); el relicario de San Juan de Ribera, en la colegiata de Gandía con amplio pie, ástil con guirnaldas de flores y en la parte superior, ovalada, abundantes temas vegetales (figura 317), y en la colegiata de Játiva unas ampulosas sacras de plata donadas por el rey Fernando VII en 1819. Debemos consignar también las noticias que nos hablan de la actividad de Manuel Gallén Ferreres, orfebre de Morella, del cual se conservan en la iglesia de Santa María un portapaz de 1840, la cruz procesional de la parroquia de San Miguel (1849) y los relicarios de San Julián y de San Antonio Abad, de mediados del siglo.

En esta zona mediterránea y concretamente en Barcelona, habían de darse, con los inicios del siglo XX, las condiciones adecuadas para la adaptación y desarrollo de los postulados establecidos por el movimiento "Arts and Crafts" impulsado por William Morris en Inglaterra. Estos postulados determinaron una renovación de la orfebrería que, como otras artes decorativas, había de iniciar entonces un brillante momento cuyas importantes consecuencias se integran ya plenamente en el desarrollo artístico de nuestra centuria.



Fig. 309.—BARCELONA. CATEDRAL: JOYAS. Fig. 310.—NUEVA YORK. HISPANIC SOCIETY: ESPABILADERAS. Fig. 311.—MADRID. ACADEMIA DE LA HISTORIA: CORONA DEL POETA QUINTANA.

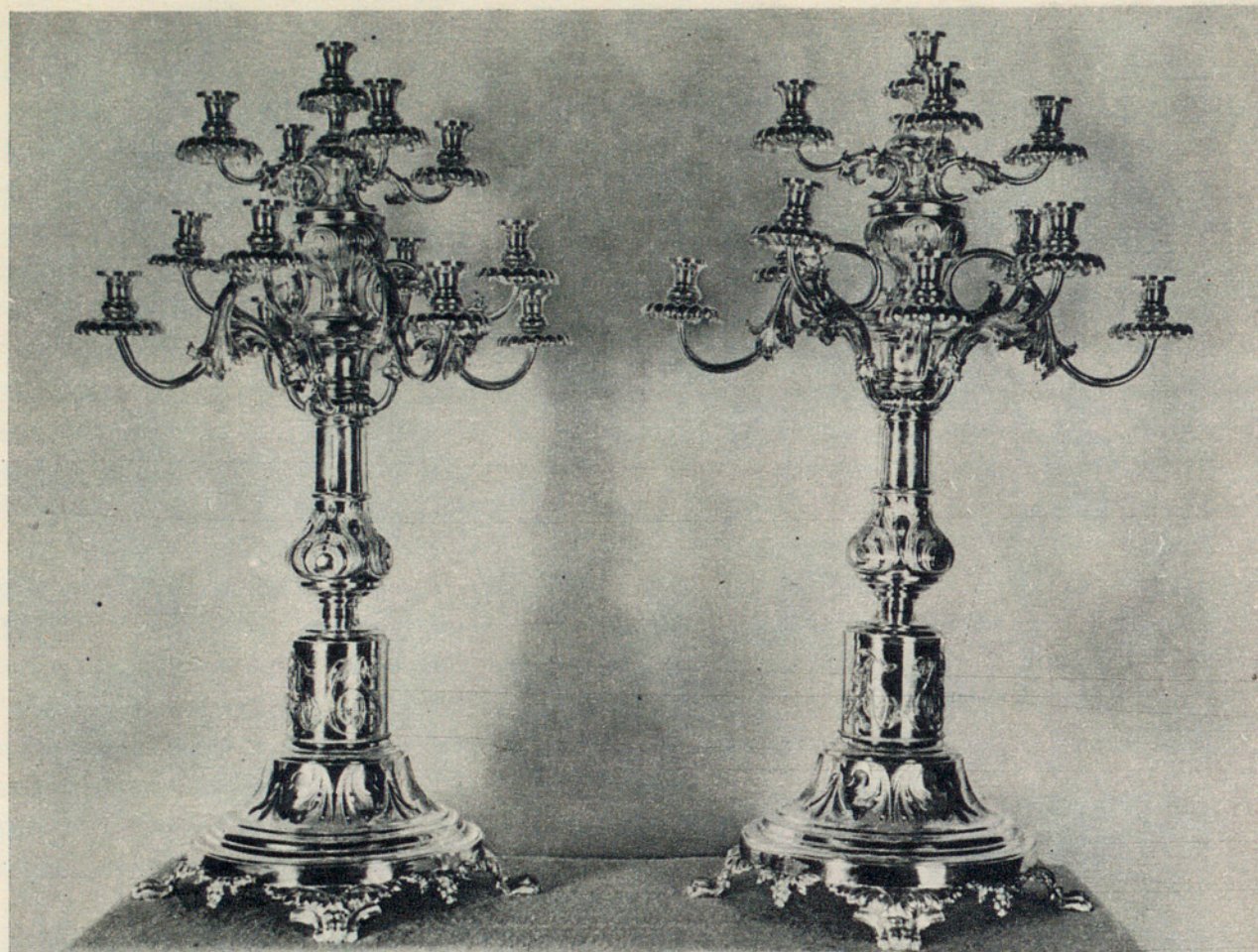


Fig. 312.—BARCELONA. COLECCIÓN CASTELL: CANDELABROS. Fig. 313.—MADRID. MUSEO ROMÁNTICO: JUEGO DE CAFÉ.

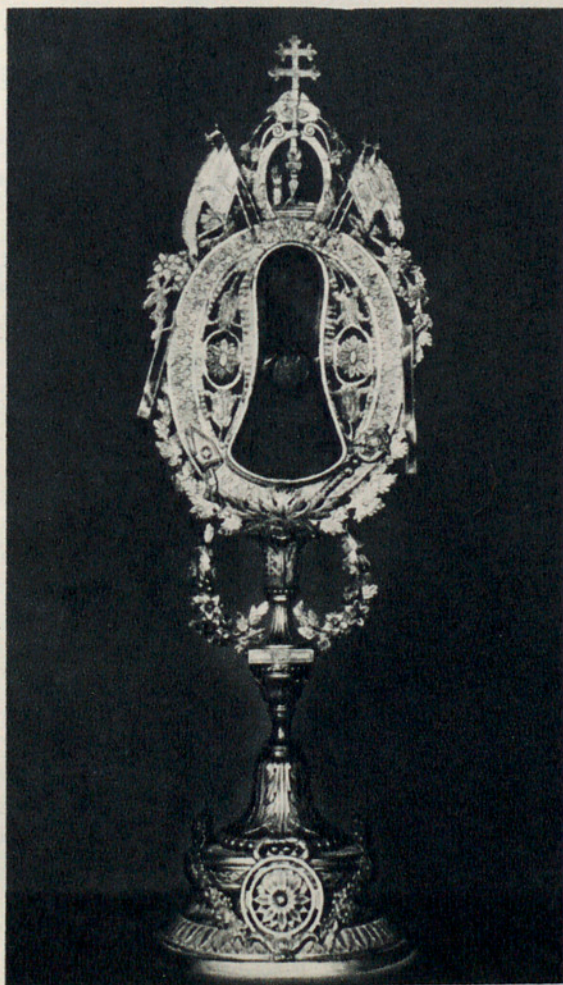
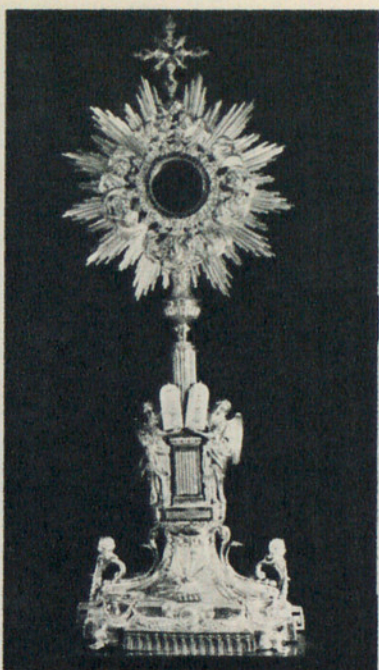
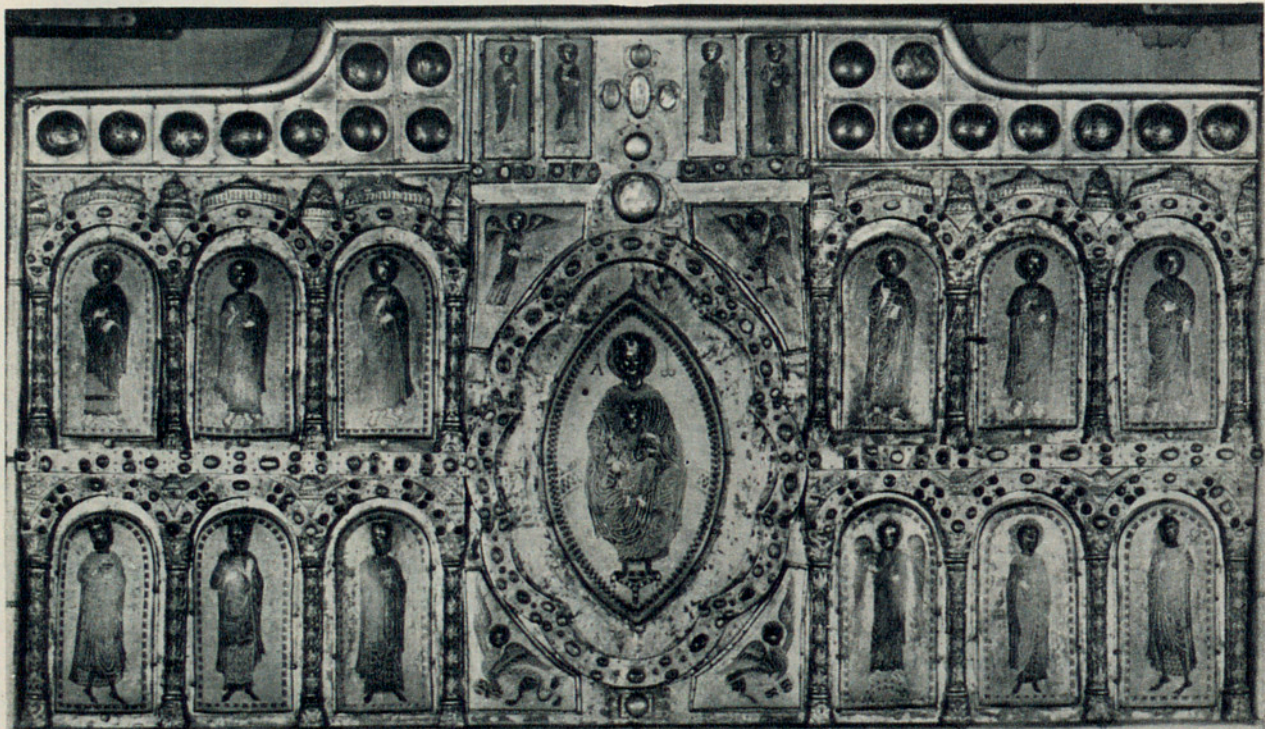
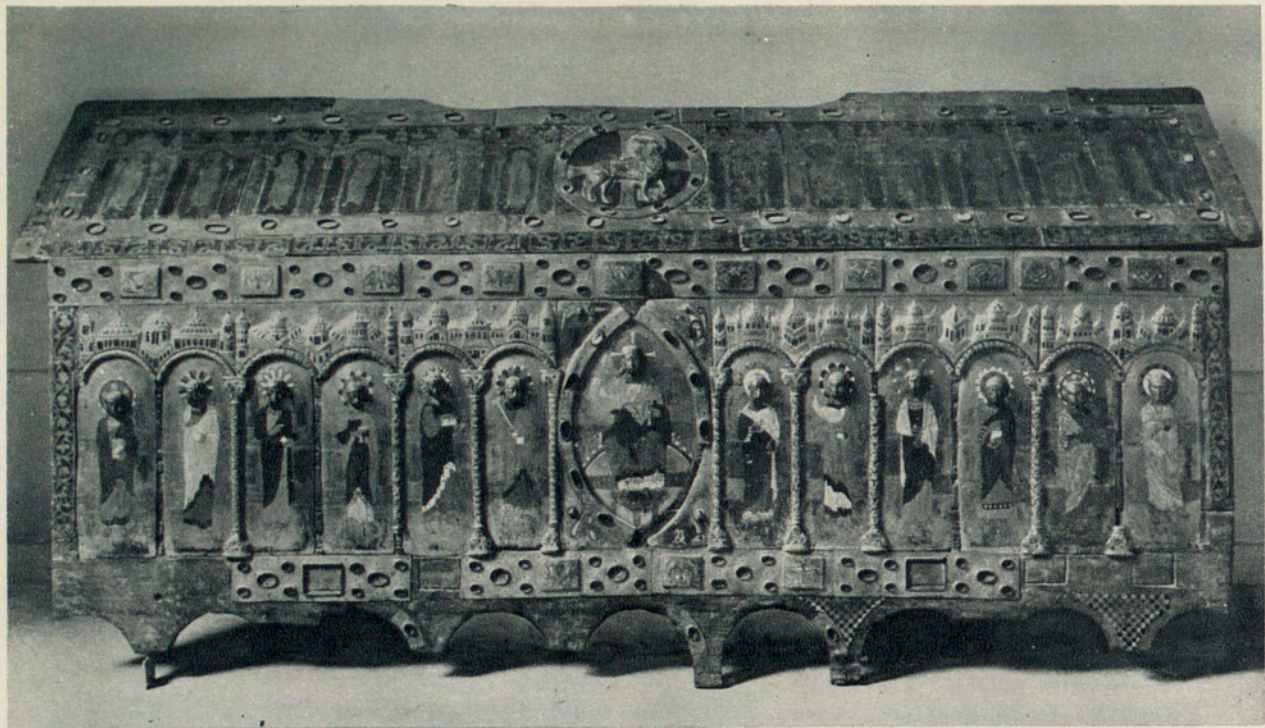


Fig. 314.—VALENCIA. CATEDRAL: EXPOSITOR DE ALTAR. Fig. 315.—EL ARAHAL: CUSTODIA. Fig. 316.—SONEJA: CUSTODIA. Fig. 317.—GANDIA. COLEGIATA: RELICARIO. Fig. 318.—SEVILLA. CATEDRAL: CÁLIZ.



Este precioso Retablo de Laminas de metal dorado y Esmaltado con su Ymagen de la Virgen del sagrario de la Cathedral de Pamplona a que es anexo este Santuario de San Miguel, estubo antiguamente en la obscuridad de su Capilla, de donde se sacó, se limpió en Pamplona, y para que su Vista mucha a devucion, fue colocado así en esta Capilla mayor, en el año 1765.

Fig. 319.—MUSEO DE BURGOS: PANELES ESMALTADOS. Fig. 320.—SAN MIGUEL IN EXCELSIS: FRONTAL.

ESMALTES

GENERALIDADES

Un apasionante capítulo de nuestras Artes Decorativas está constituido por las diversas soluciones que han recibido las distintas técnicas del esmalte, como simple complemento en unos casos de las labores de otros artífices, en especial de los orfebres, o como técnica dominante a la que está confiado básicamente el resultado ornamental de la pieza. Su resistencia a los agentes destructores del ambiente, el escaso precio de los elementos necesarios, su técnica relativamente sencilla y los efectos no siempre previsibles que su brillante colorido puede presentar en cuanto a las tonalidades, han sido los principales factores determinantes de la difusión que alcanzó y del aprecio que se sintió por sus realizaciones.

Las técnicas fundamentales del esmalte han tenido distintos momentos de aplicación preferente. La forma más antigua es la del ALVEOLADO o "Cloisonné" en que, sobre la superficie metálica del objeto, generalmente cobre o bronce, se disponen unas laminillas verticales a manera de tabiques que forman el dibujo y delimitan unos alveolos que se rellenan con el polvillo de la materia que, una vez vitrificada, nos dará el color oportuno. Fue usada esta técnica en China, Japón, Egipto, pueblos islámicos, en Bizancio y en las tierras septentrionales europeas ocupadas por los llamados Bárbaros particularmente. Algo posterior y también muy utilizada fue la técnica llamada CAMPEADO o "champlevé", en la cual la lámina de metal se excava hasta que en ella quedan unos huecos que se rellenan con el esmalte; entre hueco y hueco se reservan en el metal unas estrechas cintas o filetes que constituyen el dibujo. Esta técnica fue empleada en la India, Persia, Grecia, pueblos bárbaros y en toda la Europa medieval, particularmente en las manufacturas de Limoges. Más tarde su empleo decayó mucho.

Los esmaltes TRASLÚCIDOS son típicos de la época gótica en que adquirieron su máximo desenvolvimiento y perfección. La materia vitrificable se aplica sobre láminas de oro o de plata que llevan grabados o repujados a distintos niveles los rasgos faciales, los pliegues de los ropajes, todos los detalles en suma que han de individualizar las figuras. De esta manera al rellenarse las partes entalladas con distintos gruesos de la fina y transparente pasta vítrea, los colores adquieren mayor o menor intensidad y se dan hermosas diferencias de clarooscuro al brillar sobre el fondo metálico. En este caso los colores no van separados por delgadas tiras metálicas y los más frecuentes son el azul oscuro, el verde y el amarillo oro. También se usan, pero no permiten tan agradables resultados el morado, el azul claro y el ocre oscuro, mientras que el blanco y el amarillo no dan buenos efectos de transparencia. El color negro se usa poco, casi queda reservado a las letras y para realzar perfiles en las carnaciones, que casi siempre quedan con el metal a la vista. Las piezas fechables de mayor antigüedad en que se usa este

procedimiento se conservan desde la Edad Media en Italia, por lo cual se puede considerar que el origen de esta técnica debe situarse en la Toscana, desde donde se extendió por toda Italia y luego, en el siglo XIV irradió hacia Cataluña, Provenza y otras zonas.

A mediados del siglo XV se inicia la técnica de los esmaltes PINTADOS que en realidad es una variante del procedimiento anterior. Se conocen dos clases de esmaltes pintados. La más antigua consiste en cubrir una placa metálica, generalmente de esmalte blanco, dibujando en ella el asunto con un tono negro u oscuro que señala los contornos, los perfiles y las sombras. Se cubren luego las superficies con esmalte traslúcido de diferentes colores y, finalmente, se aplican encima toques de oro. Para las carnaciones se ponían otras capas de esmalte blanco con hábiles retoques negros más o menos intensos, según el efecto que se deseaba obtener. Entrado ya el siglo XVI se usó la otra clase de esmalte pintado, llamado al Claroscuro. En él se comienza por cubrir la placa metálica con un esmalte oscuro o negro; luego se ponía encima una capa de esmalte blanco de poco grosor, de manera que fuese modificado por el tono oscuro del fondo. Entonces se marcaba el dibujo con auxilio de un buril, se sacaba el color blanco de los lugares que habían de quedar oscuros y al cocer la pieza se lograban hermosas diferencias de entonación. En el arte hispánico las modalidades que alcanzan mayor importancia son el alveolado, el campeado y el traslúcido.

Como una variante de los esmaltes han de considerarse los NIELADOS, o sea las incrustaciones de color negro sobre metal pulido combinadas con aplicaciones de oro y plata. El material que da el color negro es una fusión de plata, cobre, plomo, bórax, azufre y sal amónica. En ocasiones se usan los nielados para realzar ciertos detalles de los esmaltes traslúcidos.

ESMALTES ROMÁNICOS

Interesantes esmaltes de tipo alveolado fueron usados ya a principios del siglo X en la cruz de la Victoria, de la Cámara Santa de Oviedo (V. ARS HISPANIAE, II, p. 412) y habrá que esperar hasta la primera mitad del siglo XI para hallar referencias indudables a la realización de esmaltes. Los había en el frontal del altar mayor de la catedral de Gerona (V. pág. 110), que estaría enlazado con la esmaltería otoniana; en el frontal de Santa María la Real de Nájera que, según nos cuenta Fr. Antonio de Yepes (Valladolid, 1617), estaba enriquecido con veintitrés esmaltes grandes, y también figuraban en otras piezas del mismo siglo XI que no se conservan ni se conocen, o en otras, como el frontal de la catedral de Zamora que era ya de mediados del siglo XII. Sin embargo, en estas fechas en que el estilo románico se desarrolla con ímpetu juvenil, el arte de la esmaltería participó del renacer general e inicia una brillante etapa. Hoy por hoy es imposible localizar con precisión los talleres en que se originó este renacer del arte de la esmaltería, pero parece que cabe situarlos en la amplia zona que, por el sur de los Pirineos, alcanza las regiones de Asturias, Castilla la Vieja, Navarra y Cataluña, y en el norte de esta zona pirenaica se extiende por la cuenca del Garona y sus afluentes procedentes del Macizo central, o sea el antiguo reino carolingio de Aquitania. La península ibérica fue, pues, en la primera fase del arte románico, un lugar de fecundos contactos entre las culturas mediterráneas y las atlánticas, particularmente en su zona norte, cruzada por rutas muy activas centradas por el Camino de Santiago, en que pudo hallar fecundo desarrollo la técnica del esmalte campeado.

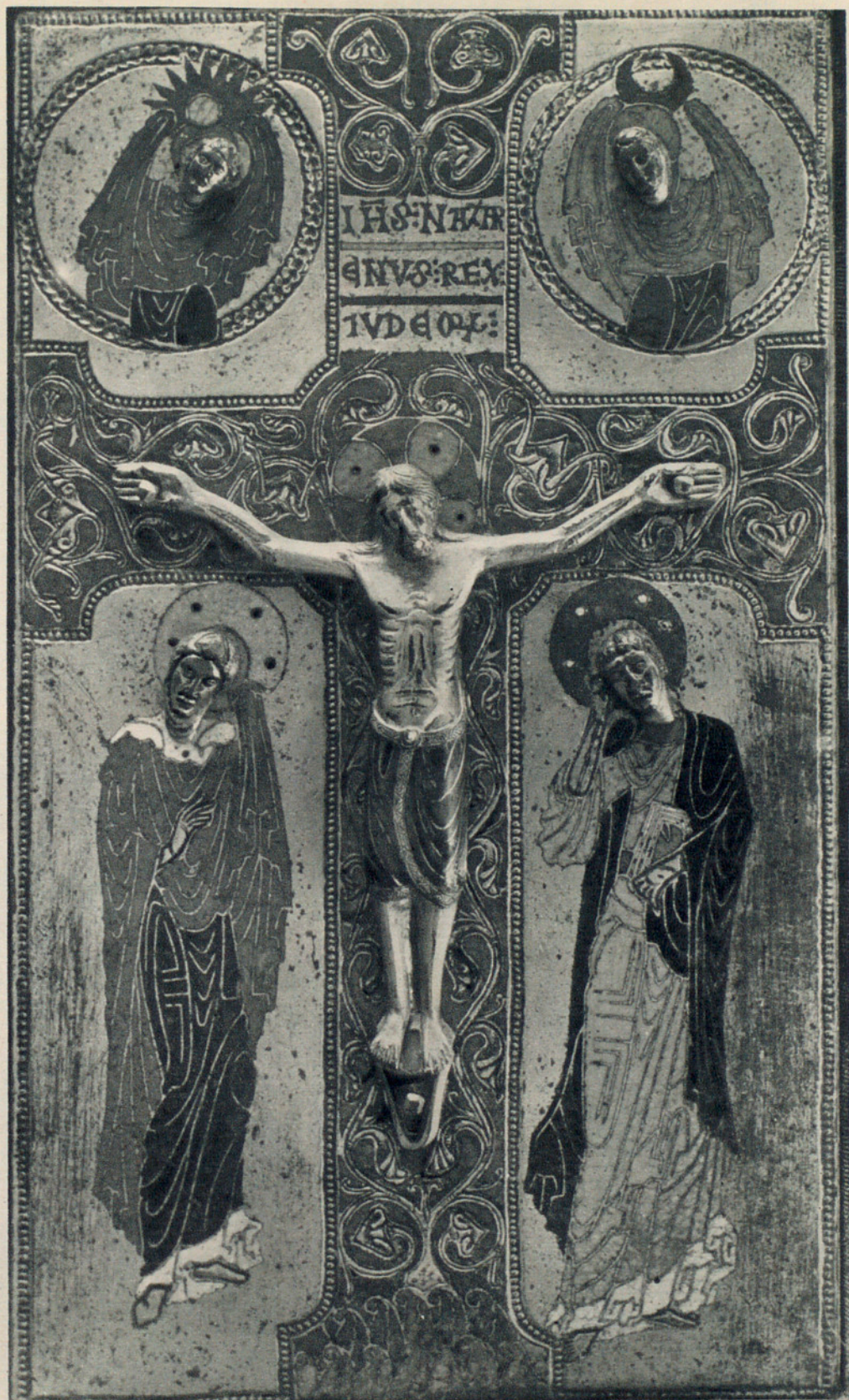


Fig. 321.—MADRID. INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN: CRUCIFIXIÓN.

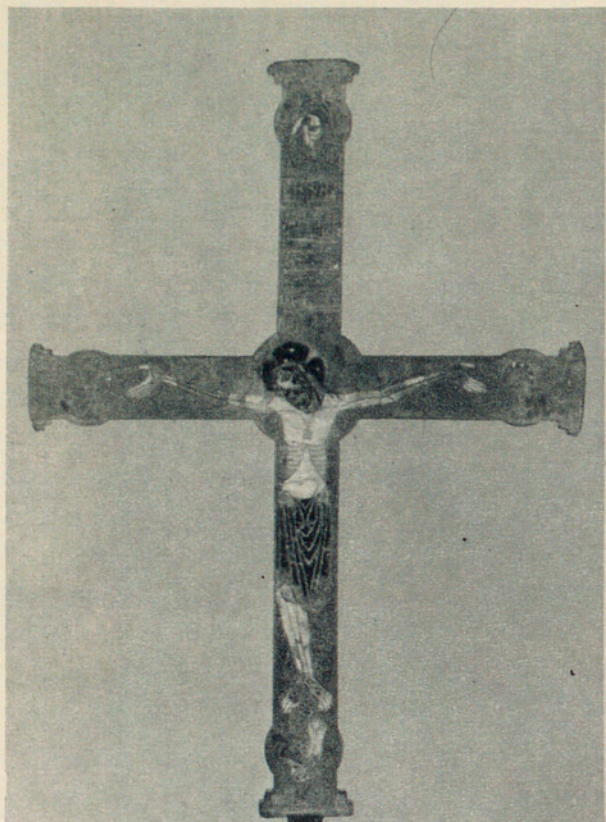


Fig. 322.—SEO DE URGEL. MUSEO DIOCESANO: CRUZ. Fig. 323.—MONASTERIO DE SILOS: BÁCULO. Fig. 324.—SAN MIGUEL IN EXCELSIS: PLACA DEL FRONTAL. Fig. 325.—TORTOSA. CATEDRAL: CUBIERTA DE MISAL.

TALLER DE SILOS. — Ya en 1936 W. L. Hildburg defendió la tesis del origen hispánico de los esmaltes románicos meridionales y la prelación cronológica de nuestros mejores esmaltes campeados frente a los más antiguos conservados de Limoges. Esta opinión se ha ido consolidando de manera que en las mejores y más recientes publicaciones sobre la materia está plenamente aceptada. Las piezas capitales de la esmaltería del siglo XII se conservan precisamente en España y en el lugar para donde fueron labradas, el monasterio de Silos. Son dos paneles que posiblemente pertenecieron al sepulcro de Santo Domingo de Silos, que seguía una disposición arquitectónica habitual en la época (fig. 319). Uno de ellos, de cobre grabado, barnizado y dorado está todavía en Silos, y el otro, de cobre esmaltado, se halla en el Museo de Burgos, resultando ser el monumento más importante de la esmaltería meridional europea del siglo XII por sus dimensiones y calidad. Sus esmaltes se presentan en amplios campos de colores unidos, azul intenso, azul turquesa, rojo y verde, que hacen destacar las vestiduras. Por su estilo enlazan con lo bizantino, pero el clima hispánico en que se realizaron se manifiesta en diversos aspectos: los símbolos de los Evangelistas recuerdan a los Beatos; el fondo vermiculado tiene antecedentes en el Arca Santa de Oviedo; pájaros de largo cuello y cola enrollada, como en Compostela; arquitecturas con paralelos en miniaturas y en los marfiles de las arcas de San Millán y San Felices; cabezas de bulto de los apóstoles, en relación con la escultura del claustro del mismo monasterio silense, etc. (lám. III).

Del mismo taller deben de ser otros dos esmaltes que forman pareja: una Crucifixión del Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid (fig. 321), y un Pantocrátor del Museo de Cluny, en París, en los que se emplean varios azules, varios tonos verdes, rojo y blanco. Pese a su pequeño tamaño son piezas insignes, muy representativas de la esmaltería románica de mediados de este siglo XII y sin relación directa con lo bizantino. También son de análoga procedencia una cruz de altar de cobre dorado y esmalte campeado sobre fondo vermiculado, del Museo Diocesano de Seo de Urgel (fig. 322), y varios candelabros de cobre rojo grabado con esmaltes campeados en colores azul y verde que se conservan en los Museos de Barcelona. Se relacionan asimismo con este grupo un báculo de cobre dorado, tallado y cincelado, con esmaltes campeados, del monasterio de Silos (fig. 323), y los esmaltes con las figuras de Santo Domingo y el Agnus Dei que hay en la montura añadida a la arqueta de marfil hispanoárabe realizada en los talleres de Cuenca en el siglo XI y conservada en el Museo de Burgos.

OTROS CENTROS. — En el santuario de San Miguel, en la sierra de Aralar (Navarra), está el impresionante frontal de esmaltes perfectamente conservado que en su origen estuvo en el Sagrario de la catedral de Pamplona (figs. 320 y 324). En sus esmaltes parece advertirse el entronque de este grupo silense con los primeros destellos de claro estilo lemosín, pues por su estructura, la ejecución y los temas de la decoración arquitectónica enlaza con lo de Silos, pero en cuanto al esmalte en sí mismo presenta contactos con la obra de Limoges. La mayor novedad que en él se advierte es la invasión total de los fondos por los temas vermiculados, y en cuanto a su fecha puede situarse hacia 1175-1185. En cambio es muy posible que las cincuenta y tres placas de cobre dorado y esmaltado, con figuras de santos, símbolos de los Evangelistas, monstruos, follajes, etc., que se conservan en la catedral de Orense y formaron parte de otro frontal, estén en más directa relación con Limoges, como lo estuvo el obispo Alfonso Arerio, que lo donó.

En Cataluña hubo también talleres en que se realizaron esmaltes en esta etapa románica, como los del citado frontal de la catedral de Gerona, perdidos, y los que se conservan en la

catedral de Tortosa pertenecientes a las cubiertas de un libro, el llamado "Misal de San Ruf", con los acostumbrados temas de la Crucifixión y del Cristo en majestad (fig. 325). Son de cobre dorado y los esmaltes campeados, rudos, con gran fuerza de color y original estilo, presentan analogías con los de las manufacturas del Mosa o de Limoges, pero también notables diferencias. Con ellos se relacionan los de una pequeña cruz del Museo Lázaro Galdiano, de Madrid, y los de un crucifijo de la Walters Art Gallery, de Baltimore, que pudieron ser fabricados en la misma zona. Todos estos esmaltes deben ser de la segunda mitad del siglo XII o de principios del siglo XIII. De fechas parecidas y de un taller castellano o navarro deben ser las chapas de cobre de diferentes tamaños y formas que, en número de unas cincuenta, recubren la arqueta de las reliquias de San Formerio, en Bañares (Logroño). De calidad bastante tosca, están esmaltadas en su mayoría con temas heráldicos, vegetales y figurados, y los colores principales son el negro, blanco y azul claro y algo de rojo oscuro.

Nuevos argumentos favorables a la prioridad de los esmaltes campeados españoles con respecto a los de Limoges los halló Hildburg en el estudio del interesante grupo de imágenes metálicas esmaltadas de la Virgen con el Niño, bastante frecuentes en nuestros siglos XII y XIII y con cierta homogeneidad en iconografía y estilo que hacen pensar en un centro productor único o en varios, muy relacionados entre sí. Ello ocurre tanto en las que se integran en un grupo que presenta núcleo de madera recubierto por planchas de cobre dorado y esmaltado, de que son ejemplo la del convento de Santa Clara de Huesca y otras en el Metropolitan Museum de Nueva York y en el Victoria and Albert de Londres, como en las de otro grupo, más numeroso, que están únicamente labradas en metal, entre las cuales debemos señalar las de Artajona (Navarra) y Husillos (Palencia) (fig. 326), la de la Vega en la catedral Vieja de Salamanca (figura 327) y otras en varios museos, como las del Victoria and Albert de Londres, el Metropolitan de Nueva York y el Ermitage de Leningrado.

ESMALTES GÓTICOS

A partir de 1200 la creciente actividad de los talleres de Limoges determina la frecuencia de la exportación de sus labores desde Castilla a Escandinavia y su influencia sobre las manufacturas locales, cual ocurre sobre las de Cataluña y Rosellón activas a fines del siglo XIII y años sucesivos. A ellas deben ser adscritas numerosas placas o pinjantes esmaltados sobre cobre dorado con los colores rojo, blanco, negro, azul y verde, con temas muy variados, alegóricos, religiosos, caballerescos, heráldicos, de fauna y flora, etc. Eran usados en los jaeces de los caballos, son básicamente de los siglos XIII y XIV y de ellos hay centenares de ejemplos en el Museo de Vich y en el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid (figs. 328 y 329). Lo mismo debe ocurrir con algunas cruces de plancha de cobre en el mismo Museo de Vich, que siguen los procedimientos de Limoges, pero los colores son distintos y su calidad inferior. Mejores son algunos ciborios de fecha posterior a 1300, entre los cuales destaca el procedente de Poblet (h. 1330-1340), hoy en la National Gallery de Washington, que durante mucho tiempo fueron atribuidos a Limoges y deben ser restituidos a estos talleres peninsulares por sus peculiaridades, como la organización de las imágenes, la elección de los temas y la viva arista de sus perfiles.

Son muy frecuentes en estos siglos XIII y XIV las referencias a obras de Limoges hechas en cobre repujado, cincelado y dorado, de los tipos más diversos y que se hallaban en nuestros



Lám. III.—BURGOS. MUSEO PROVINCIAL: PANTOCRATOR, DEL FRONTAL ESMALTADO PROCEDENTE DE SANTO DOMINGO DE SILOS.

templos: cruces, copones, navetas, candeleros, incensarios, arquetas relicarios como las de la catedral de Huesca y el Museo Arqueológico Nacional en Madrid, o los esmaltes en que domina el color azul que decoran la almohada, la mitra y el manípulo de la figura yacente del obispo Mauricio en la catedral de Burgos, de madera enchapada de cobre repujado y dorado. También los esmaltadores de París proporcionaban piezas para toda Europa como las de hacia 1300 que se incluyeron en la Vera Cruz de la catedral de Toledo, labrada en 1326, y las que figuran en el pie de cruz de Allariz (Orense) acompañadas por estatuillas de ángeles que también son de origen parisiense.

CATALUÑA Y VALENCIA. — En el siglo XIV se advierte un extraordinario desarrollo de las realizaciones de la esmaltería en la modalidad de los esmaltes traslúcidos. En la Corona de Aragón y particularmente en Cataluña y Rosellón, podemos apreciar que, en esas fechas, la vida económica y social de sus ciudades principales se había organizado según esquemas cercanos a los de las instituciones toscanas. Los obispados de Barcelona, Gerona, Vich, Tortosa, Valencia, Palma de Mallorca y Perpignan ocuparon el lugar que antaño correspondió a las abadías benedictinas o cistercienses como impulsoras de la actividad de orfebres y esmaltadores, en muchos casos actividades propias de un mismo artífice, para la constitución de sus respectivos tesoros eclesiásticos. Es interesante subrayar que en estos años aparecen referencias de artífices que se titulan sólo esmaltadores, sin indicar que al mismo tiempo fuesen orfebres como era lo corriente. Por otra parte, el establecimiento de las cortes reales de Aragón y Castilla y la efímera de Mallorca, con sus frecuentes alianzas matrimoniales con los príncipes de Francia, determinaron la actividad continuada de potentes talleres. Los archivos reales, y muy en particular los de la Corona de Aragón, nos han conservado abundantes y precisas noticias sobre encargos y sobre las condiciones sociales del trabajo, atendido por artífices del país y no pocos extranjeros.

En este siglo XIV el oro y la plata recuperan en el arte de la esmaltería el lugar preferente que el cobre les había hecho perder en el siglo XII y que éste a su vez había ido perdiendo en el transcurso del siglo XIII por no haber podido resolver el conflicto entre el relieve y la policromía. En el esmalte catalán del Trescientos se advierte una confluencia de influjos que inciden sobre la fuerte tradición regional; la aportación del gótico francés es muy potente al principio, pero luego predomina lo italiano, en particular de Siena, conocido por artistas llegados de allá o por obras importadas. También ha de ser tenido en cuenta el elemento provenzal, llegado desde Montpellier y particularmente desde Aviñón. Es indudable la atracción que este foco de Aviñón ejerció sobre orfebres y esmaltadores de toda Europa, en especial durante el pontificado de Clemente VI (1342-1352), pero incluso cuando dejó de ser corte pontificia desempeñó un papel muy importante en la transmisión de formas desde Italia a España. Pedro de Luna, Benedicto XIII, regaló en 1397 a la Seo de Zaragoza el busto relicario de San Valero, ejemplo de plástica en metal con inscripción esmaltada que fue fabricado seguramente en Aviñón y provocará una prolongada descendencia en la orfebrería aragonesa.

Las noticias acerca de objetos decorados con esmaltes, tanto de carácter religioso como civil, son muy abundantes incluso en las vajillas de plata que menudean en la segunda mitad del siglo. Los inventarios permiten afirmar, por ejemplo, que la vajilla de Pedro el Ceremonioso fue comparable por el lujo, el gusto y la fantasía, a la de Luis de Anjou y en ella no faltaban ni mucho menos las piezas esmaltadas.

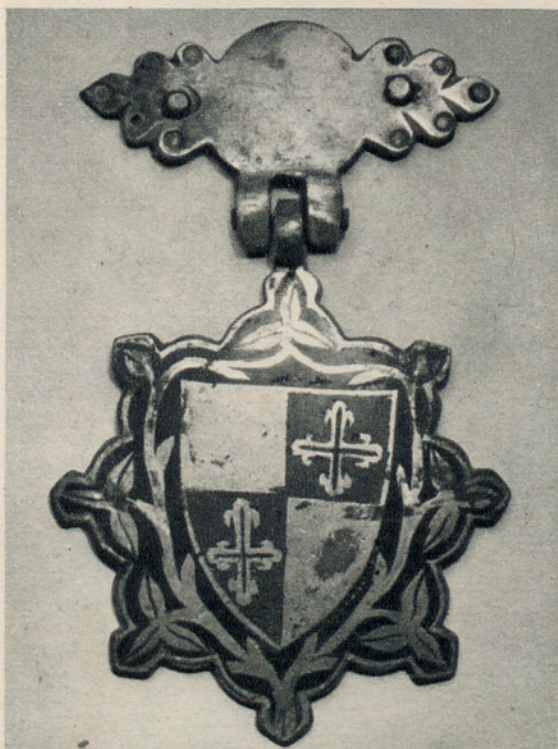
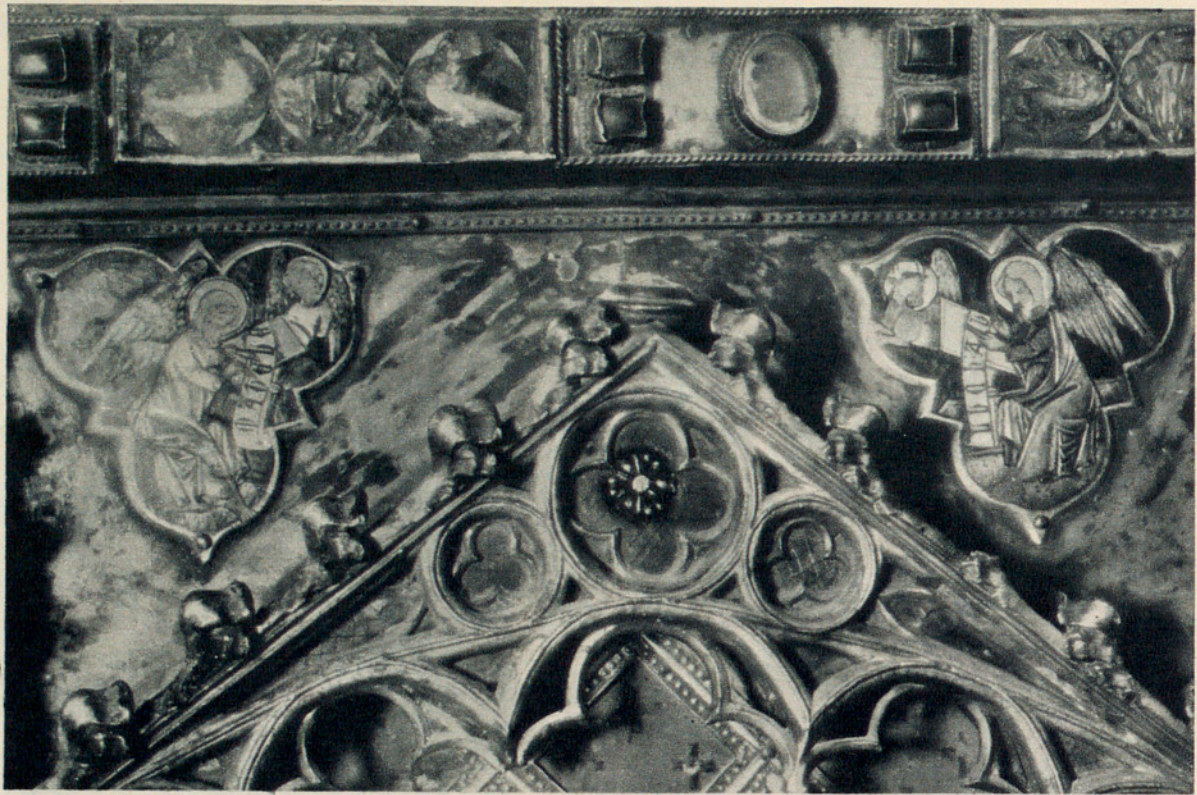


Fig. 326.—PALENCIA. PALACIO EPISCOPAL: VIRGEN DE HUSILLOS. Fig. 327.—SALAMANCA. CATEDRAL VIEJA: VIRGEN DE LA VEGA. Figs. 328 y 329.—MADRID. INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN: PINJANTES.



Figs. 330 y 331.—GERONA. CATEDRAL: ESMALTES DEL RETABLO MAYOR.

La mejor y más rica muestra de la actividad de estos talleres en Cataluña se conserva en el retablo de plata de la catedral de Gerona que, aparte ser el ejemplo más destacado de la orfebrería hispánica en este siglo XIV, lo es también en lo que hace referencia a sus esmaltes pese a que éstos ocupan aquí, como en los retablos de la capilla de Santiago en la catedral de Pistoia (s. XIII) y del baptisterio de San Juan en Florencia (1313), un lugar secundario y de simple complemento. En el sector más antiguo, debido al maestro Bartomeu hacia 1325, los esmaltes desempeñan un papel simplemente decorativo a lo largo de las escenas o un papel orgánico en las arquitecturas que enmarcan las escenas y por su estilo mantienen contactos con lo francés. Entre los esmaltes de los recuadros de las escenas hay una primera serie de plaquetas rectangulares iguales, con bestezuelas y pájaros, que establecen un justo equilibrio entre la fauna meridional y las fantasías septentrionales. Ejecutados en esmalte traslúcido sobre bajorrelieve de plata a la manera sienesa, presentan un azul turquesa opaco alternando con el rojo en los bordes, los azules y verde esmeralda vivos y luminosos, los lilas y un anaranjado intenso. Hacia 1357-1360 se emprendió una ampliación del retablo dirigida por Pedro Bernés, orfebre del rey Pedro el Ceremonioso, a cuya intervención corresponden otras plaquetas de encuadre y algunas otras trilobadas que no solamente denotan un cambio en el concepto decorativo, sino un nuevo estilo plástico, más mediterráneo y de tendencia toscana (figs. 330 y 331). Poco después el mismo equipo realizó los esmaltes de los tres pináculos en cuyo sector destacan las dos grandes placas esmaltadas del central en el cual, a cada lado de la Virgen que lo preside, se sitúan veintidós bustos de santos y santas inscritos en espacios romboidales, con las vestiduras verdes, lilas o rojas, y los nimbos dorados sobre fondos azules (fig. 332). Finalmente, hacia 1370-1380 Pedro Bernés, con la colaboración del maestro Andreu, realizaron los esmaltes en torno a la Virgen central, a manera de vidrieras. Otros esmaltes son simplemente ornamentales, con rosetas o temas heráldicos alusivos a los Cruilles, o incluyen los Evangelistas y sus símbolos, con estilo que si se relaciona con lo toscano coetáneo no olvida por completo las orientaciones francesas, y todo ello interpretado con plena independencia. La plata queda a la vista en rostros y manos con lo cual se dan amplias zonas grises que unifican y suavizan la policromía.

No es ésta la única obra en que Bernés actúa como esmaltador, pues como tal aparece citado en un retablo dedicado a San Martín y en otro a Santa María, además de ser el autor de una espada destinada a la coronación de los reyes de Aragón en cuya vaina debían ser colocados diecinueve esmaltes con las figuras de los reyes de Aragón y condes de Barcelona antepasados de Pedro el Ceremonioso y el retrato de éste.

Con un estilo semejante un esmaltador del equipo Bernés desarrolló su claridad de concepción y amplia invención formal en la llamada cruz "de los esmaltes", de la catedral de Gerona (lám. IV), que en el anverso presenta una gran placa cuadrangular con la Cena en el centro y medallones cuadrifoliados en los brazos con escenas de la Pasión; en el reverso lleva el Pantocrátor en el centro y en los brazos otras tantas placas cuadrifoliadas con la Anunciación, la Natividad, la Ascensión y la Pentecostés (fig. 333), aparte otras menores con santos y mártires. Los esmaltes, de distintos tonos de azul, verde esmeralda, amarillo y morado son de perfecta nitidez y brillo, combinándose armónicamente sus tonalidades con el oro y la plata de sus placas. De ella derivan otras cruces en la zona gerundense y su influjo alcanzará hasta mediados del siglo XV en Cataluña. Interesantes son los diez que enriquecen una cruz parecida del Museo de Vich, también gerundense, en que los colores verde, amarillo, rojo morado

y azul son de admirable transparencia y combinan con un rojo purpúreo y unos perfilados negros que son opacos.

Sumamente fácil es aportar ejemplos demostrativos del esplendor alcanzado por la esmaltería de este siglo XIV en los países de la Corona de Aragón, y particularmente en Cataluña y Valencia. Son numerosas las cruces que los incluyen en su programa iconográfico, como la de Santa Eulalia, de la catedral de Barcelona, obra de Francisco Vilardell (1383) con abundancia de colores amarillo, rojo vinoso, azul y verde en sus esmaltes (fig. 334); la de la catedral de Vich, labrada por el orfebre de esta ciudad Juan Carbonell en 1394, o la que en 1399 contrató Simón Martorell para la cofradía de la Sangre, de Igualada.

Particular interés alcanzan algunas obras de probable manufactura barcelonesa. Una de ellas, de fines del siglo XIV, es el célebre cáliz ya citado procedente de la catedral de Sevilla con el escudo de Pedro Núñez de Lara, conde de Mallorca, que se conserva en el Museo del Louvre (figs. 172, 335 y 336). La copa está decorada con temas vegetales y en el pie, exalobulado, se sitúan dos escudos y cuatro escenas de la Pasión que, en opinión de M. M. Gauthier, por su formato, composición y estilo pueden ponerse en relación con algunas miniaturas atribuidas al taller del pintor barcelonés del siglo XIV Maestro de San Marcos, como las del Salterio de Cantorbery de la Biblioteca Nacional de París, que denotan su raigambre sienesa. La misma autora considera muy probable la intervención de pintores barceloneses de la segunda mitad de ese siglo XIV y concretamente de Pedro Serra, en la realización de una veintena de esmaltes traslúcidos sobre plata, de formato cuadrado, que se hicieron para decorar en el monasterio de Guadalupe, el trono de una gran imagen de la Virgen, labrada en plata entre 1364 y 1384 y fundida poco después. Los esmaltes fueron reutilizados en la segunda mitad del siglo XV por Fr. Juan de Segovia que los incluyó en la decoración de la llamada "arca de los esmaltes" que se conserva en dicho monasterio extremeño. Con escenas de la vida de Jesús son de un interés excepcional por su gama cromática y por su composición, muy rica y variada (figs. 337 y 338).

Los talleres de las Baleares han dejado pocas obras de esmaltería fechables en la época del reino de Mallorca (1276-1343) salvo quizá la cruz relicario de San Sebastián, en Mallorca. En Palma había en el último tercio del siglo XIV una escuela propia en plena actividad. Los esmaltes que se incluyen en la custodia de la catedral de Ibiza y el cofrecillo de la catedral de Palma con escenas de la vida de Cristo, prolongando el estilo pictórico del taller de los Serra, proporcionan muestras de su peculiar estilo.

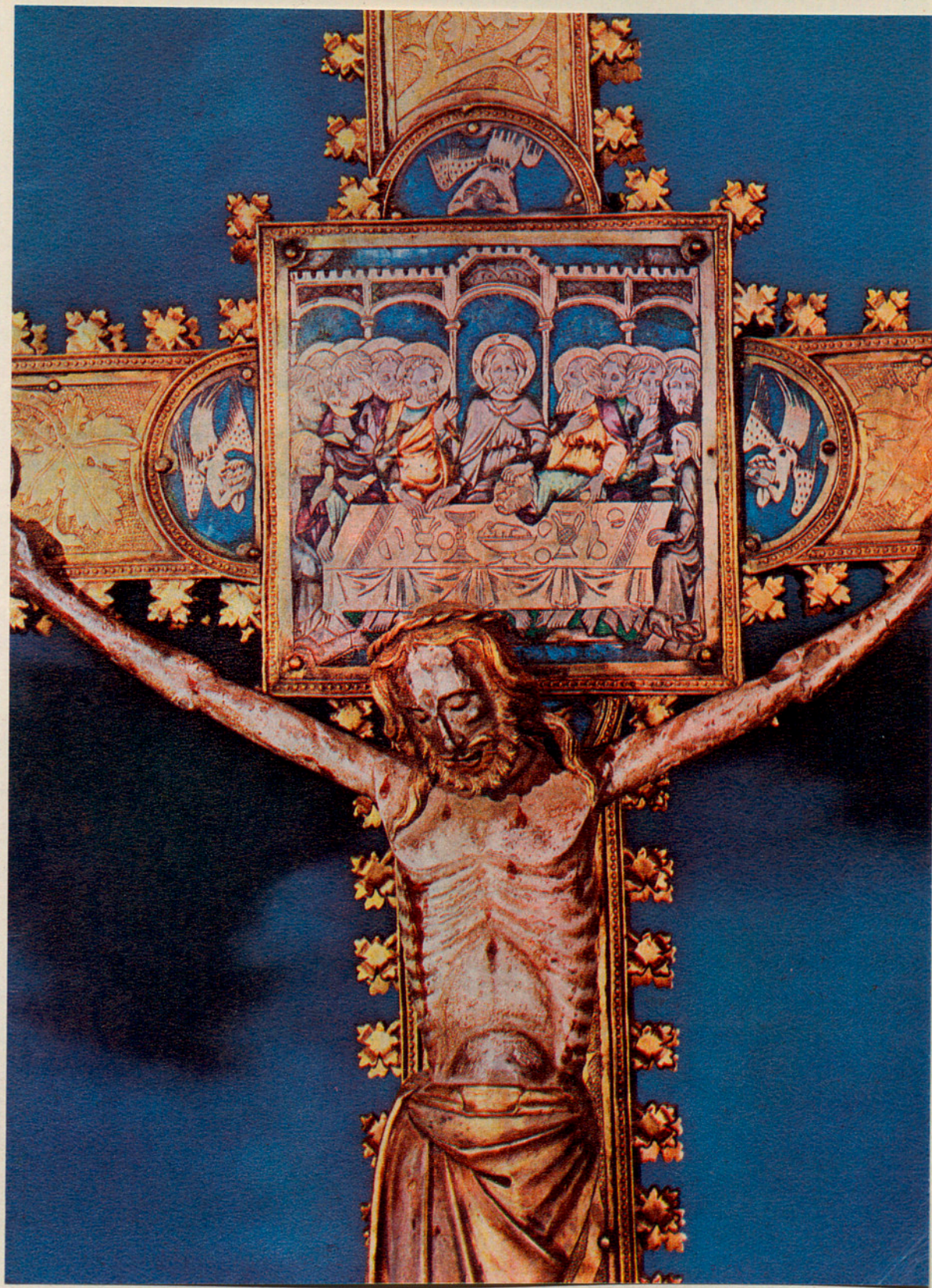
La continuidad del estilo de los talleres de Valencia puede explicarse por la fuerza de la tradición mantenida por la autoridad de los jefes de taller y por el espíritu conservador de la clientela. Sin embargo, en lo valenciano no se hallan con tanta frecuencia la intuición de lo esencial y el genio de la simplificación y la sobriedad que son específicas a tantas piezas que llevan el punzón de Barcelona o de Gerona. En el siglo XIV sobresalen la cruz de Onteniente (1392) de Pedro Capellades, y la de Játiva, su contemporánea, que presentan el mismo tipo estructural con crecida cantidad de esmaltes historiados (figs. 339 y 340). Capellades se nos muestra como superior artífice en cuanto a los esmaltes. Excelentes son los que realizó para la cruz de Jérica, pero superiores aún son los que recubren anverso y reverso de la de Onteniente con escenas de la vida de Jesús, resueltos con una técnica delicadísima y con predominio de los colores azul turquí y verde. No le ceden los de la cruz de Játiva, demostrándonos el nivel superior de la escuela de esmaltares iniciada en Valencia por Bernés indudablemente. Se



Fig. 332.—GERONA. CATEDRAL: PLACA DE ESMALTES EN EL RETABLO MAYOR.



Fig. 333.—GERONA. CATEDRAL: ESMALTES EN UNA CRUZ. Fig. 334.—BARCELONA. CATEDRAL: ESMALTE DE LA CRUZ DE SANTA EULALIA. Figs. 335 y 336.—PARÍS. MUSEO DEL LOUVRE: ESMALTES DEL CÁLIZ DEL CONDE DE MALLORCA.



Lám. IV.—GERONA. CATEDRAL: CRUZ ESMALTADA.

distribuyen en ella los esmaltes en todos los espacios disponibles en su anverso y reverso y llevan en torno un borde de plata liso. Los principales son dos de forma cuadrada y ocho cuadrilobulados, traslúcidos sobre plata y con empleo de rica policromía a base de los colores azul, verde esmeralda, blanco, ámbar y gris. Las cabelleras, armas y otros accesorios están solamente grabados y dorados, sin esmalte. En cuanto al desarrollo iconográfico se sigue un programa dogmático y litúrgico de tradición meridional, con escenas de la Pasión en el anverso y temas de la infancia de Cristo y de la Redención en el reverso.

Un interesante problema se plantea en esta zona valenciana con la admirable "creu dels lleonets" de la catedral de Tortosa, ya citada. Si se tiene en cuenta solamente el estilo de los esmaltes que ostenta habría que pensar en un maestro que conocía bien lo que se realizaba en Siena y que los haría hacia 1320-1340, pero la documentación nos dice que Bernardo Santalínea, de Morella, la vendió a la catedral de Tortosa en 1428 por lo cual hay que pensar que, o bien Santalínea hizo unos esmaltes según un estilo propio de cien años atrás, cosa totalmente improbable, o bien se limitó a completar una pieza con una serie de placas esmaltadas que, por cualquier circunstancia, se hallaban en su poder y marcó la obra resultante con su punzón.

SIGLO XV EN CATALUÑA. — Aunque con calidad inferior continúa la riqueza de la esmaltería en Cataluña durante el siglo XV y son numerosas las cruces, custodias o relicarios que los ostentan, como la cruz de Cardona, contratada en 1420 por el barcelonés Marcos Olzina; el relicario de la Santa Espina en la catedral de Barcelona, obra de Marcos Canyes en 1453, o la imagen de San Cristóbal labrada por Miguel Alerigues a partir de 1432 para la iglesia de San Juan, de Perpiñán, con esmaltes azules a los pies del santo, aludiendo a las aguas, y otros con escenas de su vida en el pedestal de la imagen. No faltan en la orfebrería de carácter civil y los había en las "nosques" reales y figuran asimismo con relativa abundancia en el conjunto de piezas integradas en la custodia de la catedral de Barcelona. Los inventarios nos hablan también de su gran abundancia y riqueza, como ocurre en el de Alfonso el Magnánimo y también en el del Príncipe de Viana, donde se mencionan numerosos esmaltes en cadenas de oro, collares, imágenes, cruces, espuelas y otras piezas. Algunas de las joyas en que figuraban esmaltes se han conservado, como la ya citada que forma parte del conjunto anejo a la catedral de Barcelona (pág. 153) que está constituida por un cuadrifolio de oro que encierra un esmalte con la Resurrección (fig. 341). Parece que en este siglo XV decae el uso de la vajilla con esmaltes, aunque se siguen haciendo. Interesantes con referencia a este y otros aspectos son los inventarios del orfebre de Vich Antonio de Lavança (1419) y del de Perpiñán Juan Alerigues en 1460. También debía ser interesante el jaez que para el rey de Sicilia Fernando fue encargado en 1461 al orfebre judío valenciano Vidal Astorí. Labrado en oro con múltiples esmaltes a la manera morisca, se componía de cabezadas, estribos, espada, tahalí, silla, petral y espuelas. Este y otros ejemplos nos señalan que en Valencia la ornamentación esmaltada imperaba en todos los objetos de orfebrería hasta mediados del siglo XV. Luego puede decirse que prácticamente desaparece, especialmente en las obras de carácter religioso, en las que sólo se siguen utilizando esmaltes para los temas heráldicos.

ARAGÓN. — En Aragón es muy escasa la cantidad de esmaltes medievales si la comparamos con las regiones vecinas. Sin embargo, en las tapas del Evangelionario de la reina Felicia, del siglo XI (Museo Metropolitano de Nueva York), sus figuritas de marfil destacan sobre un

fondo esmaltado de rojo y en el marco hay plaquitas de esmalte alveolado. Luego hay que esperar hasta el siglo XIV para hallar ejemplos destacados de esmaltes campeados sobre plata, como los que decoran las portezuelas y el pie del relicario de los Corporales de Daroca, aunque no debemos olvidar que su artífice fue el barcelonés Pedro Moragues. Aragoneses deben de ser los que decoran un cáliz de la iglesia de Longares (Zaragoza), de la segunda mitad del siglo XIV y con punzón de Zaragoza, que lleva los escudos del arzobispo Lope Fernández de Luna, un medallón con la Crucifixión sobre fondo azul en el pie y otro con Cristo en majestad en la patena. De hacia 1400 y con el punzón de Daroca es la cruz parroquial de Cuencabuena (Teruel), con esmaltes traslúcidos en los medallones cuadrifoliados de los brazos y rombos con bustos en el nudo, destacando todos sobre un fondo estriado oblicuamente; sus colores son vivos y algo duros: azul, violeta, verde y amarillo. A través de los ejemplos conocidos puede decirse que, en general, los esmaltes traslúcidos zaragozanos han sido mucho menos resistentes que los realizados en Barcelona.

Realizados en talleres catalanes o valencianos hay en Aragón una interesante serie de ejemplares de orfebrería esmaltada como la cruz de Linares de Mora (Teruel), de los talleres de San Mateo (Castellón) en los finales del siglo XIV o principios del siglo XV, con dieciocho esmaltes traslúcidos con temas del Nuevo Testamento sobre un fondo azul oscuro; la cruz de Valdeconejos (Teruel), con punzón de Barcelona, es obra del siglo XV con ocho medallones cuadrilobulados, mejores en el dibujo que en el colorido. Mucho más importantes son los que ostenta la custodia de Tronchón (Teruel), con punzón de Morella en la primera mitad del siglo XV y obra probable de Bernardo Santalínea. Son seis esmaltes traslúcidos, los mejores de Aragón, verdaderas pinturas en miniatura relacionadas con lo valenciano y catalán coetáneo, de colorido suave y transparente.

OTRAS ZONAS. — La abundancia, riqueza y variedad de los esmaltes de la etapa gótica en los países de la Corona de Aragón no tiene su correspondiente paralelo en el sector peninsular representado por Castilla y su amplia zona de influencia desde Galicia hasta Andalucía. Como en tantos otros aspectos, es posible que la exigüidad del panorama correspondiente a estos siglos XIII, XIV y XV se deba a una deficiencia en el conocimiento de la realidad de los hechos, pero por el momento nos es forzoso limitarnos a dar una referencia breve. Al siglo XIII corresponden los pequeños esmaltes que completan el rico aspecto de las "Tablas Alfonsés" en la catedral de Sevilla, y del XIV los del relicario de la cabeza de Santiago Alfeo, en la catedral compostelana, y los que se incluyen en la cruz de cobre dorado de Uzquiano (Álava), de tonos azulados y resueltos con tosquedad que sugiere un arcaizante taller local. Más abundantes son los del siglo XV, como la excelente Resurrección en esmalte traslúcido que aparece en una de las tapas del Evangelionario que fue del cardenal Cervantes (h. 1440) hoy en la catedral de Ávila (fig. 342); los que figuran en algunas de las imágenes que fueron del oratorio del arzobispo compostelano Lope de Mendoza († 1445) hoy en el Tesoro catedralicio; los que Alonso de Portillo, orfebre de Astorga en la segunda mitad de esta centuria, incorporó en algunas de sus cruces procesionales, o los que Antón y Lope Rodríguez de Villarreal, orfebres de Toledo, situaron en la peana de una estatua argéntea de Santiago que estaban haciendo en 1465, en cuya disposición seguían probablemente esquemas franceses.

LOS ESMALTES DEL SIGLO XVI

TALLERES ARAGONESES. — En cuanto a las obras de orfebrería posteriores al siglo XV, el esmalte traslúcido va perdiendo importancia y cae en desuso como complemento de la orfebrería, pero entonces aparecen los esmaltes pintados con los que el esmaltador pudo prescindir del orfebre. Es en esta fase cuando en Aragón surge una potente y personal escuela, estudiada por Torralba y derivada quizá de lo de Limoges, que es lo más interesante de nuestro siglo XVI. En Aragón abundan los esmaltes lemosinos importados, como el tríptico en forma de retablo, con las escenas del Nacimiento, Epifanía y Circuncisión, de la Seo de Zaragoza, y es interesante constatar que estos esmaltes fueron más corrientes en el norte aragonés, mientras que en el Bajo Aragón, más lejos de Francia, es donde se localizan los centros más importantes, Zaragoza y Daroca, en cuya producción pueden señalarse también algunos influjos de Italia.

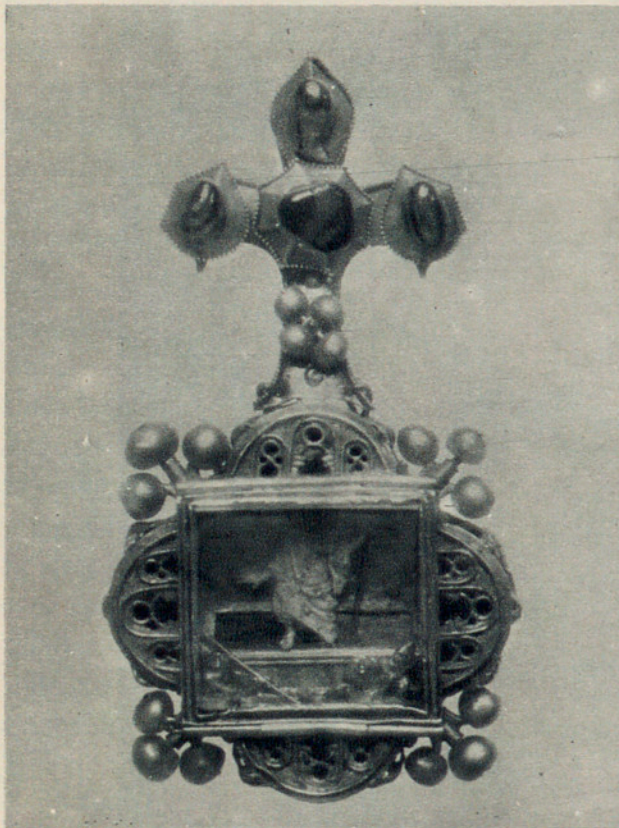
El taller de Zaragoza, al que corresponden los esmaltes más bellos y de mayor perfección, destaca por sus cruces y portapaces. Entre los portapaces están los de las iglesias de Santa Cruz y el Portillo, de Zaragoza (fig. 344), y el de Belchite, de la segunda mitad del siglo XVI. Similares son en la técnica, en el dibujo, que parece hecho a la pluma, y en el colorido semejante a la acuarela; sus fondos son blancos, el cielo azul claro, las carnaciones rojizas modeladas con gris y en los paños predominan el amarillo, el violeta y el pardo. Los tres son obra del platero Jerónimo de la Mata aunque en los dos primeros consta la intervención del pintor Jerónimo Cosida. Entre las cruces procesionales de este núcleo zaragozano en el siglo XVI, con medallones de esmalte pintado en los extremos de los brazos, quizá sea la mejor la de El Burgo de Ebro por su extremada finura y la perfección de su técnica, colorido y dibujo. Interesante es también la cruz de San Pablo, de Zaragoza, obra de Jerónimo de la Mata cuyos esmaltes fueron realizados por el pintor Miguel de Reus en 1561.

Más abundantes y característicos son los esmaltes del taller de Daroca, de calidad y finura inferior a los de Zaragoza y con el colorido más basto, usándose el azul fuerte para el cielo, un ocre rojizo para las arquitecturas del fondo, las carnaciones blancas con escasas veladuras de color y los ropajes verdes, azules o de un violáceo rojizo. Con deficiencias en el dibujo y en la composición nos dan la impresión de ser copias rudas de lo de Limoges. Son generalmente placas bastante grandes con escenas de la Pasión y agrupadas a manera de retablo. Entre los mejores ejemplos hay que señalar el conjunto de veinticuatro esmaltes que fue de Manuel Ballesteros, en Madrid; otro retablito con diecinueve placas procedente de la iglesia de Santo Domingo de Silos, en Daroca, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (fig. 343), que denota influjos de lo italiano interpretado a la manera de Juan de Juanes. Análogo con algunas variantes es el políptico de la casa de Buil, en Castejón de Monegros (Huesca), con doce compartimientos, y catorce tenía el de la colección Escalante, en Madrid. Semejante es la serie de dieciséis placas que hay en la sala capitular de la catedral de Segorbe y bastantes más podrían citarse dispersos en diversas colecciones (fig. 345), pues eran bastante comunes por las comarcas de Daroca y Calatayud. Su fabricación debió de ser abundante a fines del siglo XVI y quizá durante una parte del XVII, ya que más adelante se hicieron esmaltes con más finalidad industrial que artística.

OTRAS ZONAS. — En los principios del siglo XVI todavía se realizó un importante conjunto de esmaltes integrado en la cruz de oro que el cabildo de Gerona contrató con el barcelonés



Figs. 337 y 338.—GUADALUPE. MONASTERIO: PLACAS DEL ARCA DE LOS ESMALTES.



Figs. 339 y 340.—JÁTIVA. COLEGIATA: ESMALTES DE LA CRUZ PROCESIONAL. Fig. 341.—BARCELONA. CATEDRAL: JOYA ESMALTADA. Fig. 342.—ÁVILA. CATEDRAL: ESMALTE EN UNA TAPA DE EVANGELIARIO.



Fig. 343.—MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: RETABLITO DE ESMALTES ARAGONESES.

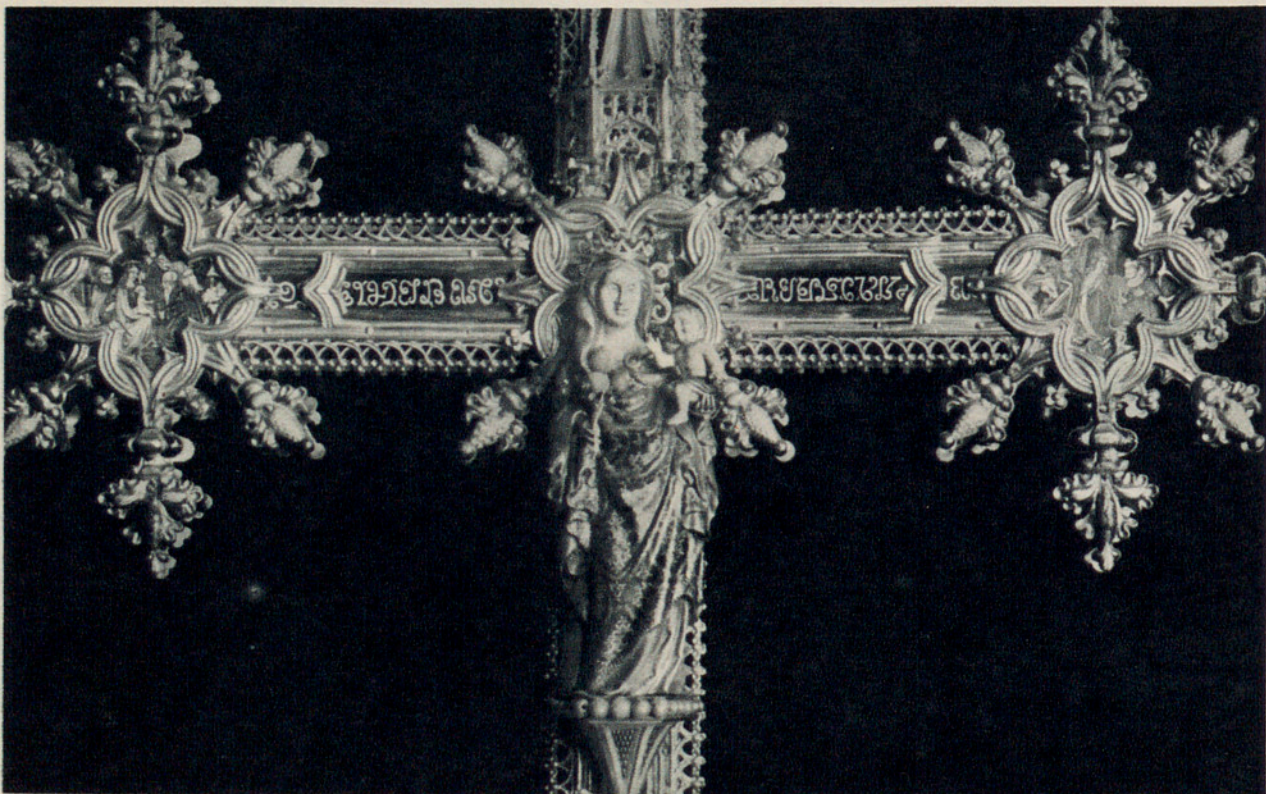


Fig. 344.—ZARAGOZA. IGLESIA DEL PORTILLO: PORTAPAZ. Fig. 345.—BARCELONA. INSTITUTO AMATLLER: PLACA ESMALTADA. Fig. 346.—GERONA. CATEDRAL: ESMALTES DE LA CRUZ MAYOR.

Pedro Joan Palau y los gerundenses Antonio y Juan Coll en 1503. En las ocho soberbias placas historiadas de los extremos de los brazos, anverso y reverso, la superposición del oro y el blanco, opacos, sobre el rojo, azul y verde transparentes, vivos de tono y homogéneos, da unos resultados de extraordinaria belleza que se realzan por un dibujo y claroscuro muy notables (figura 346). También se aplicaron interesantes soluciones técnicas en dos placas de portapaz con la Dolorosa y el Ecce Homo, que se conservan en el Museo de Vich y son asimismo de estas fechas. En lo sucesivo podrá advertirse que los esmaltes caen progresivamente en desuso y se limitan a lo decorativo. Pueden señalarse algunos interesantes ejemplos a lo largo de esta centuria, como los que figuran en el cáliz (1538) que el cardenal Fonseca regaló a la catedral de Toledo; los del gran portapaz que fue del monasterio de Uclés (1565) labrado en el taller de los Becerril de Cuenca; los finísimos que aparecen en los dos portapaces labrados en 1581 por Rodrigo de León para la catedral de Córdoba o los que decoraban con temas heráldicos y ornamentales dos grandes platos con que el consejo municipal de Valencia obsequió en 1585 a Felipe II. Sin embargo, la aplicación más corriente de los esmaltes se limitaba a realizaciones más secundarias, como podían ser los ojos en los bustos relicarios de santos o santas, temas heráldicos o detalles de joyas, de lo cual nos dan abundantes referencias no sólo los dibujos de los "Llibres de Passanties" de los orfebres barceloneses, sino las abundantes que todavía se conservan, y también las aplicaciones ovaladas, circulares o de otras formas geométricas sencillas, de esmaltes opacos, verdes, azules o anaranjados, que figuran como elementos característicos del llamado "estilo Felipe II" que se prolongará hasta bien entrado el siglo XVII. Debemos señalar también el continuado uso del esmalte en piezas ornamentales de los jaeces de caballo, como los que se citan en la recámara de Don Juan de Austria y los que describe Tirso de Molina.

LOS ESMALTES EN LOS SIGLOS XVII, XVIII Y XIX

En el siglo XVII se continúa el amplio uso de los esmaltes de vivos colores, verde, azul, rojo, blanco, en masas uniformes, colocadas en cavidades como si se utilizase nuevamente un sencillo esmalte campeado. Se aplicaban a todo tipo de joyas, pendientes, anillos, botones, medallas o veneras de órdenes militares, medallones en forma de relicario, cajitas o cofrecillos, piezas, en definitiva, de poco precio y casi industrializadas. También se aplicaban a objetos de bronce estrictamente utilitarios que se adornaban de una forma bastante ruda, pero muy decorativa, con colores simples, azul o rojo, combinados con blanco, de lo cual son ejemplo un estribo del Victoria and Albert Museum, de Londres, varios jaeces de caballo y un par de frascos de pólvora del Metropolitan de Nueva York. También parece que en Cataluña se hicieron esmaltes pintados, toscos generalmente, como última expresión de un arte que había producido tan bellas obras en siglos anteriores. La fabricación de objetos de cobre esmaltados de blanco y pintados con colores poco espesos, pero de tonos que se podían cocer y hacerse casi indelebles, tuvo cierto desarrollo produciéndose gran abundancia de piezas, que más propiamente habrían de considerarse de arte popular, que se vendían en ferias y santuarios y se aplicaban a orfebrería de escaso precio, a cajitas, espejos, placas de cinturón, cruces, mangos de cuchillo, medallas, etc. Tuvo fama en Madrid durante esta centuria el esmaltador Pedro Rodríguez Machado, quien, entre otras cosas, hizo una pluma para Felipe III con una cierva esmaltada de blanco y flores en rojo.

Un panorama semejante podemos advertir en los siglos XVIII y XIX con la utilización de los esmaltes como elemento subsidiario y reducido a simple recurso decorativo de la orfebrería y por ello advertiremos que son constantes las referencias a los esmaltes de este tipo, particularmente aplicados a joyas y objetos más o menos preciosos de uso corriente como pueden ser los relojes, por lo cual no debemos extrañarnos de que hubiese la correspondiente sección de esmaltado en la Real Fábrica de Platería de Martínez, en Madrid, con operarios especializados. En la segunda mitad del siglo XVIII se renueva el interés por los esmaltes aplicados a retratos, imágenes o escenas religiosas, pero ésta es técnica que no halla continuadores en la siguiente centuria, ya que, cuando se quiso aplicar una serie de retratos de Isabel II y sus familiares a una custodia que Carlos Pizzala labró para la iglesia de El Escorial, hubo que mandar dibujos de Federico de Madrazo a Ginebra para que fuesen realizados allá. Es, en definitiva, el mismo camino que siguieron los barceloneses Francisco y Luis Masriera cuando, en los finales de este siglo XIX, emprendieron la renovación de las técnicas del esmalte entre nosotros, las cuales, como tantas otras de nuestras artes decorativas, habían de iniciar una nueva etapa de esplendor al amparo del movimiento Modernista cuyo desarrollo corresponde ya propiamente al siglo XX.