

# A PROXIMACIÓN AL ARTE DE LA PLATERÍA ESPAÑOLA

AMELIA LÓPEZ-YARTO

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC, Madrid)<sup>1</sup>

**Abstract:** This article originated in a lecture given in the Department of Art History, University of Valencia. An attempt was made to offer an overview of Spanish silverwork. For this reason the focus was placed on the state of the question in order to determine the situation of research in Spain. Special focus was given to the new lines of study being opened, which place silverwork studies at the forefront of Spanish art historical studies.

**Key words:** Spanish silverwork / State of the question / New lines of silverwork research.

**Resumen:** Este artículo tiene su origen en una conferencia impartida en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia. Se trataba de dar una panorámica general de la platería española. Por ello la enfoqué haciendo un estado de la cuestión para ver en qué punto se encuentra su investigación en España, haciendo especial hincapié en las nuevas vías que se están abriendo en su estudio y que sitúan a la platería en una de las materias más avanzadas dentro del panorama de la investigación española en historia del arte.

**Palabras clave:** Platería española / Estado de la cuestión / Nuevas vías en la investigación de la platería.

Ante la dificultad de presentar una panorámica general pero completa de la platería española en el breve espacio de tiempo del que disponía para impartir la conferencia origen de este artículo, pensé hacer una aproximación a la misma, exponiendo en qué punto se encuentra en este momento su estudio y las nuevas vías que se están iniciando en la investigación sobre el tema.

## Estado de la cuestión

El estudio sistemático de la platería se inició en España muy tarde y con un retraso significativo con respecto a otros países. Por supuesto que existen *antecedentes* en algunos autores que nos han ofrecido datos desde antiguo, pero sin intención de que formaran parte de un estudio. En el siglo XVI Juan de Arfe, en su tratado *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*, publicado completo por primera vez en Sevilla en 1587, cita a diversos plateros con las novedades que intro-

dujeron; en el capítulo dedicado a las piezas de iglesia, nos acerca a la tipología y terminología y en el dedicado a la arquitectura insiste en que los órdenes de ésta fueron utilizados indistintamente por plateros y arquitectos.

Entre 1772 y 1794 Antonio Ponz publicó su *Viage de España*.<sup>2</sup> Como hombre ilustrado que era tenía una curiosidad universal, de manera que describió todo lo que iba viendo, incluidas una serie de piezas de plata algunas de las cuales hoy no existen.

Y por último tendríamos que citar el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, publicado en 1800 por Ceán Bermúdez, pues es el primero que incluye biografías de plateros.<sup>3</sup>

Pero es fuera de nuestro país donde las Artes Decorativas españolas despertaron el interés científico de los estudiosos desde fechas tempranas. En

<sup>1</sup> Fecha de recepción: marzo de 2008.

<sup>2</sup> Ponz, Antonio. *Viage de España*. Editorial Aguilar, Madrid, 1947 es la edición más útil por tener índices.

<sup>3</sup> Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800.

Gran Bretaña, tras una interpelación al Parlamento sobre la necesidad de fomentar la creatividad frente a la industrialización de las Artes Decorativas, se organizó una comisión en 1835, de cuyo informe surge la fundación en Londres de la Government School of Design. Para uso de los alumnos se compraron libros, reproducciones y objetos antiguos que fueron la base del Victoria and Albert Museum. La fundación de éste tiene lugar en 1853, promovido desde las altas esferas del gobierno y por el Príncipe Alberto. Esto se tradujo en la concesión de importantes partidas presupuestarias para las compras, que se hicieron siguiendo unas pautas concretas. Robinson, uno de sus dirigentes, tuvo claro desde el primer momento que el Museo debía contar con piezas españolas que se empezaron a comprar en 1857.<sup>4</sup> Una preocupación constante del Museo fue la catalogación de sus fondos. En 1872 se publicó un Catálogo de obras de arte español en el que figuraba un ensayo escrito por un español, Juan Facundo Riaño, que fue vuelto a publicar corregido y aumentado en el Catálogo de la *Exposición especial de Artes Decorativas de España y Portugal* de 1881, organizada ante el interés que despertaba allí el arte de la Península.<sup>5</sup>

El citado Juan Facundo Riaño fue el primer profesor de Historia del Arte de España. Él introdujo no sólo el estudio metódico del Arte, sino también el interés por lo que entonces se conocía como "Artes Industriales". En 1870 se iniciaron sus relaciones con el Victoria and Albert Museum que llegaron a ser muy intensas. Además de las publicaciones ya citadas, en 1879 el Museo le encargó un estudio que él tituló *The Industrial Arts in Spain*, de cuyo éxito y del interés que el tema despertaba en Gran Bretaña da idea el hecho de que en 1890 se publicase una segunda edición. Pero, sin embargo, nunca fue traducido al español ya que aquí, en esos momentos, estas materias no despertaban ningún interés. En este libro recoge todo lo que entonces se sabía del tema y aporta los resultados de sus propias investigaciones, sobre

todo en las marcas que constituía una novedad absoluta en aquellos momentos.<sup>6</sup>

También en Francia había un fuerte interés por las "Artes industriales" desde fechas bastante tempranas. Entre los estudiosos franceses destaca, por su ardiente defensa de lo español, el barón Charles Davillier. En las monografías que escribió se nos presenta como un auténtico pionero. No son meros alardes de erudición, sino auténticos estudios científicos, ya que se documenta, sobre todo, en fuentes literarias antiguas, documentos y trabajo de campo. En sus estudios hace especial hincapié en señalar el origen hispano de varias técnicas. Pero quizá el tema en el que Davillier aportó más novedades fue en el de la platería. En su libro *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au Moyen Age et à la Renaissance* publicado en París en 1879, al mismo tiempo que el de Riaño, reivindica el valor de la platería española. A pesar de que él mismo dice que apenas se sabe nada y que parte de cero, comete muy pocos errores. No voy a enumerar todas las novedades que proporciona porque son muchísimas y fruto de un enorme trabajo.<sup>7</sup>

En estos mismos años comienza la publicación en España de las revistas románticas histórico-literarias ilustradas, dirigidas no sólo al círculo restringido de los eruditos sino, por primera vez, a un público burgués que empezaba a ser numeroso y que desea adquirir unos conocimientos culturales de los que carecía. En ellas aparecen algunos artículos muy sucintos sobre platería.

Pero con carácter científico, no se empezó a escribir hasta finales del siglo XIX. En su inicio tuvieron enorme trascendencia las grandes exposiciones que hubo en esos años y en el primer cuarto del siglo XX, como la *Exposición Histórico-Europea* de 1892 en Madrid, que conmemoraba el centenario del descubrimiento de América, o la *Exposición retrospectiva de Arte* de 1908 en Zaragoza en recuerdo del centenario de los sitios de esta ciudad durante la Guerra de la Independencia. Pero tuvieron más repercusión la *Ibero-americana* de Se-

<sup>4</sup> López-Yarto Elizalde, Amelia. "La colección de plata española del Victoria and Albert Museum de Londres". En Cabañas Bravo, Miguel (coord.). *El Arte Español fuera de España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, pp. 265-268, se hace una breve historia del Museo y de las circunstancias en las que se fundó y las ayudas oficiales que fue recibiendo a lo largo del siglo XIX.

<sup>5</sup> *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art, South Kensington Museum, 1881*. Edited by J.C. Robinson. R. Clay, Sons, and Taylor, London, 1881.

<sup>6</sup> López-Yarto, Amelia. *Op. cit.* nota supra 4, pp. 268-269. Riaño, Juan Facundo. *The Industrial Arts in Spain*. South Kensington Museum Handbook, Londres, 1879 y 1890.

<sup>7</sup> López-Yarto Elizalde, Amelia. "Las Artes Decorativas españolas en la obra del Barón Davillier". En Cabañas Bravo, Miguel (coord.). *El Arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005, pp. 625-634.

villa y la *Internacional* de Barcelona, ambas en 1929. Ante el estupor que causaron las innumerables piezas de plata que se expusieron en todas ellas, algunos investigadores empezaron a darlas a conocer en sus escritos. Esto despertó la curiosidad de los estudiosos que continuaron publicando nuevas obras, en especial sobre custodias procesionales, pues les llamaban poderosamente la atención. También se publicaron documentos y aproximaciones a lo que pudo ser la platería de diferentes lugares de la geografía española.

Pero hay dos hitos fundamentales en la historiografía de la plata, fruto de sendas tesis doctorales a las que hay que considerar como obra de auténticos *pioneros*. En 1925 Diego Angulo defendía la suya sobre la plata sevillana. Fue publicada en 1928 y es casi un folleto, dado su pequeño tamaño pero, además de ser el primer estudio sistemático sobre platería, aporta tal cantidad de novedades que se trata de una obra excepcional. Además, abre numerosos caminos, algunos de los cuales no se empezaron a recorrer hasta los años 80.<sup>8</sup> Bastantes años después Jesús Hernández Perera estudió en profundidad la plata de las Islas Canarias aunque no hizo labor de catalogación.<sup>9</sup> Ellos fueron, sin duda, el punto de partida del estudio sistemático de la platería en España. Pero, en justicia, no debo olvidar lo que supuso el Catálogo de la plata española del Museo Victoria y Alberto de Londres que publicó su conservador Charles Oman en 1968.<sup>10</sup> En él se hicieron por primera vez fichas catalográficas de piezas de plata españolas, sirviendo de modelo a los investigadores españoles aunque, en numerosas ocasiones, era difícil traducir al español los términos correspondientes.

Con este bagaje, un grupo de licenciados recientes iniciamos nuestras tesis doctorales sobre plata en los años 70. Las dificultades fueron muchas dado lo poco que se sabía en muchos aspectos. Pero con esfuerzo, equivocándonos muchas veces, dejando sin resolver algunos problemas que se solucionaron con posterioridad, e intercambiando ideas, pudimos salir adelante. Después vinieron muchos otros. El camino que entre todos hemos recorrido es largo y ha dado como fruto la publi-

cación de numerosas monografías y artículos.<sup>11</sup> Hoy son muchas las provincias o diócesis estudiadas total o parcialmente. En ellas se han catalogado las obras que se conservan, se han documentado las biografías de los plateros, los nombramientos de marcadores y contrastes, comitentes, tipologías, evolución de los estilos artísticos, etc.

A través de lo que ya sabemos, hemos llegado a muchas conclusiones. Pero me voy a detener exclusivamente en la que subraya la *importancia artística de la platería*. Creo que hemos demostrado suficientemente lo desfasado que es llamar Arte Menor a la orfebrería como se ha hecho hasta fechas muy recientes. Los plateros no son meros artesanos, ni solamente unos virtuosos en el manejo de un material precioso, son también artistas creadores y que necesitan tener unos conocimientos científicos, pues no les basta con la labor de sus manos.

Esta reivindicación de la importancia artística de la platería no es nueva. Los propios plateros desde el siglo XVI lucharon para que no se les considerase artesanos sino artistas, ya que necesitaban tener conocimientos de las artes liberales para trazar sus obras. El platero, desde luego, gozó de una gran aceptación social, su trabajo era muy considerado e incluso había muchas ocasiones en las que los plateros cobraban más que los mejores pintores cortesanos. Pero necesitaban el reconocimiento oficial de su estatus. Por supuesto que no lo buscaban sólo por dignidad profesional, sino que también estaban implicadas muchas cuestiones económicas. A lo largo de varios siglos tuvieron lugar no pocos contenciosos sobre el tema. Siempre los ganaron los artistas. Es muy interesante en este aspecto el alegato que presentaron los plateros sevillanos en una Ejecutoria en la Real Audiencia de Sevilla el año 1566, con motivo de un pleito con el Ayuntamiento, que por cierto ganaron: *Artífice se dice de aquel cuya obra no se puede hazer sin ciencia, y alguna de las siete artes liberales... Si el aurífice platero primero no sabe y entiende del arte de la geometría para la proporción de la longitud e altitud de lo que labra, e no sabe el arte y ciencia de la perspectiva para el di-*

<sup>8</sup> Angulo Íñiguez, Diego. *La orfebrería en Sevilla*. Tip. M. Carmona, Sevilla, 1928.

<sup>9</sup> Hernández Perera, Jesús. *Orfebrería de Canarias*. Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1955.

<sup>10</sup> Oman, Charles. *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400-1665*. Her Majesty's Stationery Office, London, 1968.

<sup>11</sup> No doy ninguna referencia bibliográfica, pues no tengo espacio. Las monografías se pueden localizar en los catálogos informatizados de las bibliotecas y los artículos de revistas en el volumen: Aguiló, M.P., Espinós, A., López-Yarto, A., Ravina, M.P. y Tárraga, M.L. *Bibliografía del Arte en España. Artículos de revistas clasificados por materias*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1976, hasta esta fecha. Lo publicado con posterioridad se puede consultar en la página web: [www.cindoc.csic.es](http://www.cindoc.csic.es). escogiendo el sumario de ciencias sociales y humanidades (ISOC).

buxo e retrato de lo que quiera obrar, y si no save ni entiende el arte y ciencia de la aritmética para numerar y entender los quilates del oro y plata e piedras e perlas e monedas, no puede ser artifice platero.<sup>12</sup> Y no muchos años después Gaspar Gutiérrez de los Ríos, en su *Noticia para la estimación de las artes, y la manera en que se conocen las que son liberales de las que son mecánicas y serviles*, publicada en Madrid en 1600 hace un alegato muy duro sobre el tema: *Verdad es, no lo niego, que por la gente vulgar e idiota, sin ingenio, y conocimiento de virtud, se menosprecian estas Artes [las que hoy llamamos Decorativas], de la manera que las perlas, y piedras preciosas por los puercos.*<sup>13</sup>

Está demostrado que los plateros no fueron ajenos a las creaciones de otros artistas contemporáneos suyos. Sus relaciones fueron muy intensas y se puede decir que actuaban como tales. En cuanto a la *arquitectura*, esta relación ya fue subrayada por Juan de Arfe en 1587, como antes he dicho. Pero, además, una serie de investigaciones han demostrado científicamente que muchos de los objetos de plata son edificios en pequeño, auténticas microarquitecturas como las llamó hace años François Bucher. Este autor basa su tesis en varios puntos, aunque referidos sólo al gótico. Según él, la teoría y las ideas en las que se basa la arquitectura es la misma que las de los trabajos en plata, pero en escala menor. Se puede decir que un mismo espíritu mueve tanto a arquitectos como a plateros; a menudo las nuevas teorías se ensayaban en pequeño para transferirlas luego a los edificios; y por último y relacionado con todo lo anterior, para él la microarquitectura es la encarnación más pura de lo que se proponían los artistas góticos llevado a sus últimas consecuencias, pues los autores de pequeños objetos a menudo realizan un tipo de obras que es imposible construir a gran escala, cumpliendo con ello de una manera más completa los ideales, muchas veces utópicos, de los tracistas góticos.<sup>14</sup>

Creo que la custodia de Sahagún, la más antigua

de las que se conservan hechas por Enrique de Arfe en España en la segunda década del siglo XVI, es la que mejor traduce estas aspiraciones (Fig. 1). Dejando de lado el problema de cuál fue la fuente que utilizó Arfe y otras consideraciones de carácter religioso, el platero, al crear un modelo de custodia totalmente abierta, tiene presentes los ideales de los arquitectos góticos de construir edificios en los que predominen los vanos sobre los muros. El maestro Enrique lleva este ideal a unos extremos que no hubiera podido hacer un arquitecto. En la custodia de Sahagún, los lados se abren mediante arcos, cada uno de los cuales apoya uno de sus lados en un pilar con su consiguiente pináculo, pero el otro no apoya en nada, queda en el aire. Desde luego la sensación de transparencia, de embocadura de escenario, es total, pero también lo es de acusada inestabilidad.

Pero el ejemplo mejor estudiado de un platero actuando como arquitecto, es el de Juan de Arfe. Hasta no hace mucho, se subrayaba la similitud de sus custodias con edificios, y el propio platero en su *Varia* señala que arquitectos y plateros utilizan los mismos elementos constructivos. Pero en fechas recientes, Carmen Heredia ha demostrado científicamente que no es que haya similitud, o que Arfe utilice los mismos elementos sin más, es que son edificios en pequeño, calculados como tales y siguiendo las mismas proporciones y alternancia de órdenes. Sabemos que en su biblioteca estaba la mayor parte de los tratados de arquitectura que se había publicado hasta el momento y que él mismo se convierte en uno de los escasos tratadistas españoles. Pero, a pesar de que se ven huellas de varios de los extranjeros en su tratado y en su obra, es a Serlio al que sigue de una manera más fiel desde que le encargaron la custodia de Ávila en 1564. La demostración por parte de la doctora Heredia del Juan de Arfe que actúa como arquitecto es abrumadora y a ella remito.<sup>15</sup>

Esta manifestación de lo arquitectónico se hace presente también en otros tipos de piezas, como los *portapaces* que suelen adoptar la forma de re-

<sup>12</sup> Recogido por Sanz, M<sup>a</sup> Jesús. *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, p. 200 la cita concreta, pero está transcrito el documento entero en páginas posteriores. Ibid. *Una Hermandad Gremial: San Eloy de los plateros. 1341-1914*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, pp. 64-67, recoge la normativa de 1763 en la que se hace una apología del Arte de la Platería al que consideran un "compendio de las más nobles artes" e incluso superior a las hoy llamadas "Mayores".

<sup>13</sup> Recogido por Pérez Hernández, Manuel. "La Cofradía de San Eloy". En *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999, p. 66.

<sup>14</sup> Bucher, François. "Micro-Architecture as the Idea of Gothic Theory and Style". En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Universidad de Granada, Granada, 1978, pp. 487-495.

<sup>15</sup> Heredia Moreno, M<sup>a</sup> del Carmen. "Juan de Arfe y Villafaña y Sebastiano Serlio". *Archivo Español de Arte* 2003, número 304, pp. 371-388.





Fig. 1. Enrique de Arfe. *Custodia procesional*. Monasterio de benedictinas de Sahagún (León).

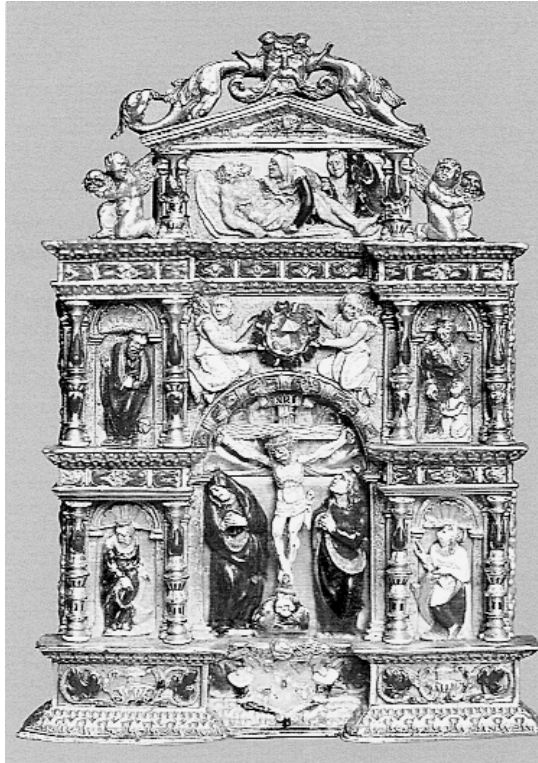


Fig. 2. Francisco Becerril (taller). *Portapaz*. Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

tablos, portadas o arcosolios sepulcrales (Fig. 2); en los cálices y cruces cuyos nudos o manzanas a veces son auténticos castilletes con arbotantes, pináculos, arcos mixtilíneos en los góticos, o arcos de medio punto, veneras y balaustres en los renacentistas, etc.

En cuanto a la actuación de los plateros como magníficos *escultores* es también bastante clara. El repetidamente citado Juan de Arfe se considera a sí mismo más que platero, "escultor de plata y oro". En las tipologías de piezas de plata hay esculturas exentas de bulto redondo hechas mediante la técnica de fundición como las grandes esculturas, y también como los pequeños bronce, tan de moda en la Italia del XV y del XVI y que fueron importadas a España masivamente. Por lo tanto podrían ser estudiadas, no sólo por los especialistas en platería, sino también por los especialistas en escultura. En este sentido traigo una cita de Francisco Pacheco quien, en su *Arte de la pintura*, para exaltar el valor de la escultura en sí misma por encima de la materia en la que está hecha

dice: *El material no ennoblece la escultura, porque la materia, aunque sea preciosa, no da alabanza al arte, que ese valor lo recibe de la naturaleza... ¿sería mejor escultor el que labrase marfil, mármol o otra piedra dura o metal precioso, que el que labrase madera, cera o barro?*<sup>16</sup>

Fue un tipo muy difundido y las catedrales y monasterios llegaron a tener un número considerable aunque también estuvieron en los salones privados. He tenido ocasión de manejar mucha bibliografía y documentación del monasterio de Guadalupe en el que había numerosas imágenes de plata. Münzer en 1495 dice que vio en diversos cajones de la sacristía más de medio centenar de *grandes imágenes de plata y plata sobredorada*, unas con adornos de perlas y piedras preciosas. Alguna de estas imágenes quizá fuera la de la Virgen que donó Enrique IV (16 marcos), o la de Nuestra Señora que en 1484 pagaban los Reyes Católicos al platero Juan Pizarro para el monasterio. Según el libro de bienhechores Felipe II envió una imagen de la Inmaculada Concepción de pla-

<sup>16</sup> Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. [1638]. En la ed. del Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1956, T. I, p. 48, dentro del capítulo titulado "De la contienda entre la pintura y la escultura y las razones por las que cada una pretende ser preferida".



Fig. 3. Relicario de la Virgen con el Niño. Catedral de Valencia.

ta blanca que pesaba 44 marcos y medio y costó 1.000 ducados. Por su parte, Alfonso V de Portugal, en una de sus visitas, ofreció una estatua de un ángel de plata dorada (16 marcos) entre otras donaciones.<sup>17</sup>

En general, se han conservado pocas y la mayoría son relicarios que debieron de respetarse en los numerosos saqueos y destrucciones que han padecido catedrales y monasterios a lo largo de los siglos. Por poner algunos ejemplos, todavía podemos admirar la Virgen con el Niño (1411) de la catedral de Valencia (Fig. 3) y las estatuas relicarios de Santiago, San Pedro y San Pablo (hacia 1470) de la de Burgos en ambos casos son figuras con rostros de expresión realista, preciosismo en los cabellos, plegados acusados y repetidos y buena

policromía en los que está presente la influencia flamenca que predominaba en la escultura del momento en que fueron hechas. En la catedral de Santiago de Compostela se conserva un número considerable (siglos XV al XVIII) y en la Catedral de Córdoba la Virgen de la Candelaria y un San Rafael, obras ambas del gran platero Damián de Castro. La primera es de 1757 y en ella sigue un modelo creado por el escultor Duque Cornejo y la segunda de 1768. Las dos están sobredoradas y parcialmente policromadas, lo mismo que las de madera. Este tipo de esculturas de bulto y de fundición pueblan también las custodias procesionales y en ellas podemos observar cómo los plateros siguen muy de cerca la evolución estilística de los escultores en madera. Asimismo están documentadas algunas esculturas de carácter civil, como el retrato de Carlos V con armadura que el Emperador donó al monasterio de Guadalupe en torno a 1525 y que se colocó a los pies de la Virgen. Pesaba 67 marcos, es decir cerca de 15 kilos y medio. Años después su hija María donó 14 esculturas con las figuras de ella misma, su marido el Emperador Maximiliano II y las de los 12 hijos del matrimonio. El tema de la escultura en plata permanece casi virgen y ofrece un campo magnífico para la investigación.

Los modelos previos a la obra en plata los trazaban los mismos plateros, aunque a veces son realizados por escultores. Esto se debe, en unos casos, a imposición de los que contrataban las obras, en otros a una labor de colaboración. Hay ejemplos perfectamente documentados, aunque probablemente irán surgiendo muchos más con el tiempo. Así, las esculturas de la custodia de la Seo de Zaragoza, obra de Pedro de Lamaison de 1537 fueron diseñadas por el escultor Damián Forment.<sup>18</sup>

Los relieves manifiestan, también, un estrecho paralelismo con los de madera y hubo a menudo una estrecha colaboración entre plateros y otros artistas. Así, las trazas de los relieves del arca del monumento del Jueves Santo de la Catedral de Toledo, obra de los plateros Diego Vázquez y Pe-

<sup>17</sup> Münzer, Jerónimo. "Viaje por España y Portugal". *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1924, pp. 244-245; Archivo del Monasterio de Guadalupe. Libro de Bienhechores, s/f.; Villacampa, Carlos G. *Grandezas de Guadalupe*. Imp. de Cleto Vallinas, Madrid, 1924; Cruz Valdovinos, José Manuel. *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura - Fundación Banco Hispano, Madrid, 1992. La documentación recogida parcialmente en Mateo Gómez, Isabel, López-Yarto Elizalde, Amelia y Prados García, José M<sup>o</sup>. *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*. Ediciones Encuentro, Bilbao, 1999, p. 126.

<sup>18</sup> Romero de Torres, José Luis. "Orfebrería y escultura (aproximación al estudio de sus relaciones)". En *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte*. C.E.H.A., Zaragoza, 1984, pp. 329-350, fue quien inició esta vía de investigación aportando numerosos documentos. Desde entonces se ha hecho muy poco.

dro de Medina, fueron dadas por Juan de Borgoña aunque es muy dudoso que se utilizasen.<sup>19</sup> Y, sin salir de Toledo, las dos fantásticas arcas relicario también de su catedral se deben a diseños de Nicolás de Vergara el Viejo la de San Eugenio y de Nicolás de Vergara el Joven la de Santa Leocadia. Ambas son obra de Francisco Merino, quien contrató la primera en 1569 y la segunda en 1590.<sup>20</sup>

En cuanto a su relación con la *pintura*, está aún por estudiar, pero creo que en los relieves utilizaron los mismos recursos que los pintores para dar sensación de lejanía y de ubicación de las figuras en el espacio, aunque, por supuesto, es mucho más difícil de conseguir y pocos plateros se atrevieron con escenas en las que fuera necesario crear perspectivas.

### Nuevas vías de investigación

Ante todo el bagaje que ya hemos conseguido en el conocimiento de la platería en España, estamos en condiciones de iniciar nuevas vías de investigación que nos permitan un conocimiento integral de las piezas, insertándolas tanto en el entorno artístico como en el social, histórico y religioso en el que fueron creadas. Creemos que dar esta visión completa de toda obra de arte es la forma mejor de conocer nuestro patrimonio artístico.

Por supuesto hay que seguir con los *estudios formalistas*, es decir de catalogación, documentación, estudio de marcas, etc. Quedan muchos huecos por llenar, diócesis enteras. Por ejemplo falta Valencia, estudiada magistralmente en sus aspectos gremiales por el profesor Cots, quien ha iniciado también una búsqueda documental y el estudio de las piezas, pero es un enorme trabajo que requeriría el apoyo de un grupo. Soy consciente de que el patrimonio artístico de Valencia ha que-

dado muy disminuido a lo largo de las distintas contiendas que ha padecido, pero puede deparar muchas sorpresas. Hay que tener en cuenta que a Valencia llegaron plateros italianos en el siglo XV. Y no podemos olvidar que en la catedral hubo dos retablos de plata, cosa poco frecuente en la platería española, lo que nos da idea de la importancia que debió de llegar a tener como centro platero. El más antiguo ardió en 1469 y el año siguiente un grupo de plateros locales inició el segundo en estilo gótico, pero no fue terminado hasta 1504 por el italiano Barnabas de Tadeo de Piero de Pone de Pisa en estilo renacentista. Desgraciadamente fue fundido en 1812.<sup>21</sup>

Sería muy interesante ahondar en los estudios sobre la *asociación gremial*, aunque presenta muchos problemas porque la documentación desapareció en su mayoría junto con las asociaciones en el siglo XIX. La documentación completa, con los libros de dibujos de examen incluidos, en el estado en que está la cuestión, sólo se conoce la de Barcelona, estudiada parcialmente hace ya muchos años por Dalmases,<sup>22</sup> y la de Valencia, estudiada minuciosamente por Cots Morató.<sup>23</sup> Queda la legislación bastante completa y algunos dibujos de los gremios de Madrid y Sevilla y sólo algunos dibujos de Pamplona.<sup>24</sup> Es ejemplar el trabajo de Rafael Sánchez-Lafuente sobre la plata de Málaga, en el que, a pesar de no haber encontrado el archivo del gremio de la ciudad, lo ha reconstruido casi por completo a través de la documentación encontrada en otros archivos.<sup>25</sup>

Pero una de las formas de aproximación a la platería más interesante es la búsqueda de las *fuentes* de inspiración que manejaron los plateros.

Una de estas fuentes la constituyen las *obras de arte ya existentes* y que los plateros tuvieron oca-

<sup>19</sup> López-Yarto Elizalde, Amelia. "El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo". En Rivas Carmona, Jesús (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Universidad de Murcia, Murcia, 2006, pp. 379-400.

<sup>20</sup> Todos los datos constan en los *Libros de fábrica de la Catedral* y han sido recogidos por numerosos autores.

<sup>21</sup> *La Luz de las Imágenes. Catedral de Valencia*. Generalitat Valenciana-Arzobispado de Valencia. Valencia, 1999, T. II, pp. 428-429. Se reproduce el antiguo dibujo conservado del segundo retablo con su historia y bibliografía anterior.

<sup>22</sup> Dalmases, Nuria. "La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a través de los *Llibres de Passanties*". *Revista del Departamento de Historia del Arte* 1977, n° 3/4, pp. 5-30.

<sup>23</sup> Cots Morató, Francisco de P. *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia (1505-1882)*. Ajuntament de València, València, 2004, recoge una amplia bibliografía; *Ibid.* *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XV-XIX)*. Universitat de València, València, 2005.

<sup>24</sup> Cruz Valdovinos, José Manuel. *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. T. I. Gremio de plateros y joyeros de Madrid, 1983; *Ibid.* "Exposición de dibujos", *Iberjoya* 1985, pp. 1-48; Sanz Serrano, M<sup>o</sup> Jesús. *Antiguos dibujos de platería sevillana*. Diputación Provincial. Sevilla, 1986; García Gainza, M<sup>o</sup> Concepción. "El libro de exámenes de plateros". *Goya*, 1991, número 225, pp. 134-141; *Ibid.* *Dibujos antiguos de los Plateros de Pamplona*. Universidad de Navarra, Pamplona, 1991. Véase también Subías Galter, J. "Los Libros de Pasantías". *Goya* 1963, número 52, pp. 224-228.

<sup>25</sup> Sánchez-Lafuente Gemar, Rafael. *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Universidad de Málaga, Málaga, 1997.



sión de ver en su entorno. Ya he comentado que utilizaron los tratados arquitectónicos, modelos escultóricos y perspectivas pictóricas, por lo que es muy importante contextualizar artísticamente cada obra en el panorama artístico del momento en el lugar en la que fue hecha.<sup>26</sup>

Otra fuente importantísima son los *grabados* tal y como suponía Angulo en 1925, ya que él consiguió encontrar un ejemplo a pesar de los pocos recursos con los que se contaba entonces. Ahora existen diversas ediciones de repertorios que abren muchas posibilidades de consulta y de encontrar fuentes desconocidas hasta el momento, incluidos los motivos ornamentales.<sup>27</sup> Esta vía de investigación se había extendido entre los especialistas en pintura desde la década de los 80. Pero quedó demostrado que también en esto los plateros trabajaban como los pintores y escultores cuando yo misma tuve ocasión de conocer, estudiar y publicar una bandeja del platero flamenco Wierick Sommers. En sus quince escenas en relieve se relata el cuento de Eros y Psyche que forma parte de *La Metamorfosis* o *El asno de oro* de Lucio Apuleyo, escrito en el siglo II. Este cuento tuvo amplia repercusión durante el renacimiento y fue grabado por Bernardo Daddi y precisamente el platero flamenco tomó como modelo para las escenas de su bandeja los grabados del italiano.<sup>28</sup>

El arca del monumento de Jueves Santo de la Catedral de Toledo nos sirve como ejemplo de la utilización de grabados por parte de plateros españoles. En ella se utilizaron, curiosamente en una misma escena el *Camino del Calvario*, la parte central de *El Encuentro con la Verónica*, del alemán Schongauer, de estilo totalmente gótico y para el soldado que sustituye al sayón del alemán un grabado anónimo italiano ya renacentista (Figs. 4-5). En el *Lavatorio* se utiliza a Durero en la escena central, mientras que el fondo es total-

mente medieval.<sup>29</sup> Y es que el artista auténtico no copia literalmente las estampas sino que las re-crea según su propia sensibilidad.

En la creación artística no podemos olvidarnos de *las fuentes literarias*. Se ha demostrado en numerosos estudios que los pintores y escultores utilizaron a menudo las fuentes literarias como motivo de inspiración. Los sermones de fiestas solemnes en los que se exponía la doctrina de la iglesia en los temas candentes de cada momento y que se publicaban sistemáticamente, los libros de rezos tanto los que alcanzaban un alto nivel como los de religiosidad popular, los relatos de vidas de santos escritos para mover el fervor en la Edad Media y con motivo de las canonizaciones en siglos posteriores, los tratados etc., son manejados sistemáticamente por los artistas para la iconografía de las escenas. También tienen en cuenta la literatura popular, libros de proverbios, romances y por supuesto los relatos mitológicos que se convierten en una constante desde el renacimiento, así como la literatura contemporánea. Encontrar las fuentes literarias nos ayuda a situar a los artistas, las obras que hicieron y a los comitentes como fiel reflejo de las inquietudes religiosas o culturales de la sociedad contemporánea.

Los plateros, como el resto de los artistas, utilizaron constantemente la Biblia, tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento, en las piezas religiosas. Como ejemplo de que también utilizaron otras fuentes literarias, voy a exponer dos casos excepcionales. En el reverso de la *cruc de Santorcaz* (Madrid), que el platero complutense Gaspar de Guzmán terminó de cobrar en 1577 y cuyo árbol está hoy en el Museo de Santa Cruz de Toledo y la manzana en el Provincial de Valladolid, aparece en el cuadrón del anverso una esfera armilar con los signos del Zodíaco, que es el Horóscopo de la muerte de Cristo, como eje de todo un programa

<sup>26</sup> Ejemplos de estudios hechos en este sentido, López-Yarto Elizalde, Amelia. "Precedentes y difusión de los motivos ornamentales de la platería en la provincia de Cuenca". *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Gobierno de Canarias, 1992, pp. 669-674. Heredia Moreno, M<sup>a</sup> Carmen y López-Yarto Elizalde, Amelia. *La Edad de Oro de la Platería complutense (1500-1650)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001. A lo largo de sus páginas aparecen numerosos ejemplos. Heredia Moreno, M<sup>a</sup> del Carmen. "Sobre las fuentes europeas de Juan de Arfe y Villafañe". En Cabañas Bravo (coord.). *El Arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005, pp. 307-318.

<sup>27</sup> Bartsch, Adam von. *The Illustrated Bartsch*. Abaris books, New York, 1978-; Hollstein, F.W.H. *German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*. Menno Hertzberger, Amsterdam, 1954-; *Ibid. Dutch and Flemish Engravings, Etchings and Woodcuts*. Menno Hertzberger, Amsterdam-Rotterdam, 1949-; González de Zárate, Jesús M<sup>a</sup>. *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Ephialte, Vitoria-Gasteiz [Madrid], 1992-1996. Además de los numerosos catálogos de los fondos de la Biblioteca Nacional y de las exposiciones que han tenido lugar en ella. Para los motivos ornamentales sigue siendo muy valioso el repertorio de Berliner, Rudolf. *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*. Ed. Labor, Barcelona, [s/a].

<sup>28</sup> López-Yarto Elizalde, Amelia. "Una bandeja de Wierick Somers en colección privada madrileña". *Archivo Español de Arte* 1994, número 265, pp. 43-55. Hoy está en las salas de pintura barroca flamenca del Museo del Prado.

<sup>29</sup> López-Yarto Elizalde, Amelia. Op. cit. nota supra 19, pp. 389-392.





Fig. 4. Diego Vázquez y Pedro de Medina. *Camino del Calvario*. Detalle del Arca del monumento del Jueves Santo de la Catedral de Toledo.



Fig. 5. Martin Schongauer. *Encuentro de Cristo con la Verónica*.

iconográfico. En este caso el platero se apoya en el conocimiento del *Horóscopo* escrito por Cardan en Basilea en 1554, cuyas obras fueron expurgadas en España en varias ocasiones. Y en la custodia de Malaguilla (Guadalajara) marcada por el también complutense Juan de Escobedo entre 1550 y 1553, hay animales reales y fantásticos y escenas campestres, con vegetación y animales persiguiéndose. Representan el pecado y el acoso del alma por el pecado, es decir la muerte del alma, que hizo necesaria la Redención de Cristo a través de su propia muerte, garantía de Salvación, confirmada a su vez por la presencia real del propio Cristo en la Forma consagrada que se expone en el interior del templete. Tanto los animales como las escenas están basadas en la Biblia (Salmos, Libros de Job e Isaías, Levítico) y en textos clásicos (Plinio, Aristóteles) y medievales (San Isidoro, la leyenda de los Tres vivos y los tres muertos y la Danza de la Muerte).<sup>30</sup>

Otra vía muy interesante para acercarse al estudio de la orfebrería es *entroncar a los objetos de plata y a los plateros en la sociedad de su época*, ya que están muy relacionados con el momento histórico en el que se hacen, al convertirse en uno de los vehículos principales de propaganda tanto en el orden civil como en el religioso, puesto que contribuían a crear una imagen fuertemente simbólica a través de una impresión difícilmente olvidable.

Desde hace tiempo se venía escribiendo sobre la utilización de las obras de arte por parte de los gobernantes como manifestaciones de su poder político. En los catálogos de las diversas exposiciones que tuvieron lugar en el 2000 con motivo de las conmemoraciones del centenario de Carlos V se aceptó por primera vez que esto no sólo se encomendaba a la arquitectura, escultura y pintura de retratos o hechos gloriosos, sino a una cuidada puesta en escena en la que se incluían tapices, mobiliario, joyas y objetos de metales preciosos. Checa Cremades, Bouza, Morales etc. coinciden en decir que las principales cortes europeas competían en encargos, intercambios de regalos, en adornar los salones con motivos de banquetes etc. Y quien dice casas reinantes dice nobles y alto clero por afán de emulación. Pero también la Iglesia hizo uso del lujo en las Artes Decorativas, ayudada, además, por el desbordamiento barroco, para propagar su doctrina frente a los reformistas.

<sup>30</sup> Heredia Moreno, M<sup>a</sup> del Carmen, López-Yarto Elizalde, Amelia. "La cruz de Santorcaz (Madrid), una obra desconocida del platero complutense Gaspar de Guzmán". *Archivo Español de Arte* 1998, número 283, pp. 259-272. Ibid. "La custodia de Malaguilla (Guadalajara), entre la tradición y la modernidad". *Goya* 2000, número 275, pp. 81-90.



Fig. 6. Juan de Juanes. *La Última Cena*. Museo Nacional del Prado (Madrid).

Para explorar este campo tenemos varias probabilidades. La lectura detenida de obras *literarias* no sólo nos aportará noticias sobre fuentes iconográficas, sino también un mejor conocimiento de la utilización de objetos de plata en ceremonias tanto de carácter civil como religioso, de la tipología de piezas desaparecidas, de la importancia que la plata llegó a tener en la liturgia y en las viviendas y el uso que se les daba. Por supuesto la Historia de la Liturgia se hace indispensable para comprender la evolución de los vasos sagrados y cómo se van añadiendo nuevas piezas. Asimismo, en los libros de viajes, crónicas y relatos de diversos actos y festejos –tanto cortesanos (entradas de Reyes, honras fúnebres, bautizos, y juras, fiestas palaciegas, llegada de embajadores) como religiosos (canonizaciones, procesiones del corpus, misas solemnes)–, novelas –incluso en la picaresca–, y hasta en los *Diálogos* de Luis Vives, podemos encontrar numerosas citas sobre obras de plata en su contexto social e histórico.<sup>31</sup>

Otro posible camino es el estudio documental y literario sobre el *intercambio comercial* y el *intercambio de regalos*, las relaciones entre las cortes

europas para conocer el uso de los objetos de plata con fines diplomáticos. Los miembros de la familia Medici, por ejemplo, actuaron como mercaderes, pero también intercambiaron numerosos regalos con la corte española a lo largo de varios siglos.

Otra de las fuentes para conocer la plata y su importancia social y litúrgica es la *pintura*. Las piezas aparecen en los temas más insospechados. El amor por las cosas pequeñas heredado de los primitivos flamencos, forma parte de la pintura española a través de dos siglos y, a pesar del cambio de gusto que supone la entrada de los ideales renacentistas, se hace presente en numerosas ocasiones.

Por poner un ejemplo, en la Última Cena de Juan de Juanes de la iglesia de S. Esteban de Valencia, hoy en el Museo del Prado, el bodegón se hace presente sobre la mesa. Pero más importantes son el jarro y fuente del primer término (Fig. 6). El conjunto de jarro y fuente es la pieza más utilizada entre las de carácter civil puesto que todas las ceremonias empezaban con el lavatorio de manos

<sup>31</sup> Este aspecto está tratado más extensamente en López-Yarto Elizalde, Amelia. "Nuevas vías de investigación en la Historia de la Platería Española: La importancia social de la plata civil en la España del S. XVI". En *Estudios de Platería*. San Eloy 2001. Universidad de Murcia, Murcia, 2001, pp. 131-147.



del señor de la casa o del invitado principal. Pero también las festividades religiosas en las catedrales empezaban con la misma ceremonia, por lo que no es raro encontrarlas entre las propiedades eclesiásticas y Juan de Arfe en su *Varía* incluye el jarro entre las piezas de pontifical. Fueron siempre las piezas mejores, más ricas y máspreciadas. Se conocen varios tipos. El que aparece en la pintura de Juanes es el tipo citado en los documentos como jarrros italianos o a la italiana. La forma del recipiente recuerda las ánforas romanas, por lo que muy probablemente tengan este origen. Pero se difundieron por toda Europa y hay ejemplares marcados en Amberes, en Augsburgo, en Italia y en España. Conocemos varias obras españolas, como la del vallisoletano Juan de Benavente de la colegiata de Pastrana (Guadalajara) que además conserva su fuente y en el que sigue fielmente el modelo arfiano. Los ejemplos podrían ser muchísimos. Hay que tomar conciencia de que al ver un cuadro hay que atender también a estos pequeños detalles.

Antes he hecho alusión a la relación y colaboración de los plateros con otros artistas, a las influencias que éstos ejercieron sobre los plateros. Pero también convendría tener en cuenta la posible *influencia de los plateros en los otros artistas*. Sé que este planteamiento no gusta a los especialistas de las mal llamadas "Artes Mayores". Sin embargo, Jesús Rivas publicó en 2001 un artículo en el que recoge una serie de ejemplos perfectamente documentados de plateros que trazaron retablos.<sup>32</sup> Uno de ellos es el de los retablos colaterales del Sagrario de la Catedral de Sevilla construidos a partir de 1748 en mármoles policromos. Atribuidos anteriormente al escultor Pedro Duque Cornejo, Rivas demostró que fueron trazados por el platero Tomás Sánchez Reciente que sigue el camino inverso al de Arfe. Acostumbrado a realizar microarquitecturas en plata, ya que hizo algunas piezas de cierta envergadura, tras pasa sus conocimientos a obras de gran tamaño como son los retablos.

Y para terminar y como ejemplo de las piezas en las que se puede hacer un planteamiento global de casi todo lo dicho, citaré la *arqueta del convento de Bernardas de Alcalá de Henares*. En este trabajo se hizo una labor de catalogación, atribución y documentación, es decir el estudio formalista y también el razonamiento de cómo se produjo su llegada al convento. Además se estudió su complejo programa iconográfico, que nos pone en contacto con la realidad histórica del momento en que se hizo. A través de las Virtudes, diversas alegorías y sobre todo cuatro escenas con hechos victoriosos de Carlos V, tomados de grabados de Hemsckerck, no sólo se quiere ensalzar la figura del Emperador como héroe victorioso, sino también como príncipe virtuoso. Teniendo en cuenta que se labró durante el reinado de Felipe II hay que pensar que se proyectó para animar a éste a seguir los pasos paternos, proponiéndole como espejo y modelo de su hijo. Por otro lado la elección que se ha hecho de las victorias del Emperador, que son las conseguidas frente a los protestantes sometidos, podría ejemplificar y subrayar el carácter profundamente antiluterano de Felipe II y su firme intención de luchar contra el protestantismo, emulando las últimas hazañas bélicas de su padre. Esta pieza es, pues, testimonio directo de un momento histórico y de las numerosas crónicas que se habían escrito sobre el Emperador. Por otro lado se trata de una pieza de carácter profano que, tras ser donada al convento, se convierte en religiosa al ser utilizada como arca del monumento de Jueves Santo, cosa que ocurría con relativa frecuencia.<sup>33</sup>

De todo lo anteriormente expuesto, me gustaría que quedara claro lo atrayente que es el estudio de la plata, el número considerable de posibilidades que tiene a cual más sugestiva y que proporciona una amplia formación no sólo artística sino también histórica y humanística muy enriquecedora.

<sup>32</sup> Rivas Carmona, Jesús. "Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos". En *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Universidad de Murcia, Murcia, 2001, pp. 211-229.

<sup>33</sup> Heredia Moreno, M<sup>a</sup> del Carmen, López-Yarto Elizalde, Amelia. "Los Triunfos del Emperador en las Artes del Metal". En *IX Jornadas de Arte. El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1999, pp. 363-372.

