

LA RECEPCIÓN DEL CLASICISMO EN LA PLATERÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI

CARMEN HEREDIA*

Resumen.-

A partir de una revisión crítica del estado de la cuestión se analizan el marco histórico de la España del siglo XVI y los diversos factores que propiciaron el proceso de recepción y asimilación del Clasicismo en la platería española del quinientos: las obras importadas, los artistas italianos o de formación italiana en España, las estampas europeas y los tratados de arte. Por último, se divide el periodo en varias etapas y se señalan sus artífices más significativos y sus aportaciones fundamentales.

Abstract.-

Considering a critical revision of the question, the historical situation of Spain in the 16th century and several factors are analysed that favoured the process of reception and assimilation of Classicism in the Spanish silver of that century: the imported works, the Italian or Italian-educated artists in Spain, the European illustrations and the treatises on Art. Finally, the period is divided into several phases and its most significant artists and main contributions are pointed out.

Palabras clave: Platería española, Clasicismo, Recepción.

Key words: Spanish Silver, Classicism, Receipt.

La introducción del Clasicismo italiano en la obras de plata labrada y la asimilación de sus postulados formales y de su teoría artística por parte de los plateros se produjo en España de forma gradual y progresiva a lo largo del XVI y dio lugar a espléndidas piezas “al romano” desde la tercera década del siglo, pero el conocimiento sobre la manera cómo se llevó a cabo este largo y complejo proceso de asimilación del Mundo Clásico y su grado de comprensión por parte de nuestros artífices resulta, todavía, incompleto, ya que los estudios en este campo de la investigación en nuestro país son bastante recientes.

* Universidad de Alcalá de Henares, Departamento de Historia II.
Correo electrónico: carmen.heredia@uah.es

ESTADO DE LA CUESTIÓN.

En el año 2003, los profesores Gutiérrez de Ceballos y Bustamante García denunciaban el atraso histórico de la historiografía artística española, en general, e insistían en que muchos de los primeros estudios de conjunto con auténtico rigor científico sobre la historia del arte español se debieran, casi en su totalidad, a historiadores extranjeros¹. Pero el problema se agudiza en el campo de la platería ya que estos científicos prestaron atención, de manera preferente y casi exclusiva, a las llamadas “artes mayores”. Por excepción, a finales del siglo XIX el escocés Stirling Maxwell recogía noticias sobre la familia de los Arfe y reconocía en Juan “el Herrera de la arquitectura de plata”².

El motivo principal del retraso estriba en el sentido peyorativo y de arte menor, con el que todavía se califica a la orfebrería, con la consiguiente creencia, incluso entre algunos estudiosos, de la incapacidad de los artífices plateros para asumir cualquier tipo de planteamientos teóricos o de nuevos lenguajes, más allá de la simple imitación y de la repetición rutinaria de las formas y técnicas aprendidas en el obrador del maestro. Ello, pese a que los especialistas han demostrado a lo largo de los últimos cuarenta años que la platería constituye uno de los ámbitos más destacados del arte español del Renacimiento y que durante el siglo XVI atraviesa por una auténtica Edad de Oro, igual que otras artes hispanas. Esta falta de sensibilidad ha tenido como consecuencia el retraso con que los estudios sobre plata labrada se han ido abriendo camino en el panorama general de la historia del arte español y que hayan permanecido al margen de los foros de debate a la hora de abordar cuestiones de contenido, gusto artístico o terminología³.

En el último tercio del pasado siglo se convocaron varias reuniones científicas para tratar de discernir el contenido y significado de los estilos artísticos y el de los propios términos que los sustentaban, que fueron revisados y que dieron lugar a pu-

¹ Rodríguez G. de Cevallos, A., “Descubrimiento del arte español por la crítica extranjera en las últimas décadas: logros y carencias”, en: Cabañas, M. (coord.), *El arte español fuera de España*, Madrid 2003, 443-452. Bustamante, A., “Creadores forasteros de la historia del arte español”, en: Cabañas, M., (coord.), *El arte español...*, 459-468. Bustamante, A., “Forasteros y nacionales. Aspectos sobre el estudio del arte en España”, en: Cabañas, M., (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid 2005, 579-587.

² Stirling Maxwell, W., *Annals of the artists of Spain*, London 1891, vol. I, 194-199 y vol. II, 457.

³ Son de destacar en este sentido los avances que han supuesto las exposiciones sobre plata labrada del siglo XVI que se comenzaron a celebrar desde finales de los años ochenta, como *La orfebrería de Navarra 2. Renacimiento*, Pamplona y Madrid 1988. También las sucesivas exposiciones sobre *Las Edades del Hombre* y las de las Conmemoraciones de los Reyes Católicos, Carlos V o Felipe II, entre otras, han dado a conocer muchas obras de plata de difícil acceso, aunque su estudio se ha limitado casi siempre a un breve comentario en la ficha correspondiente. Las más interesantes, por su contenido específico, han sido *La platería en Castilla y León durante la época de los Austrias Mayores*, Valladolid 1999 y *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña 2000.

blicaciones y congresos de diversa índole sobre el siglo XVI. Pero ni siquiera los debates sobre el “plateresco” sirvieron para incorporar los estudios de platería al devenir de las demás artes, a pesar de que dicho término es uno de los más castizos y tradicionales de nuestras artes y a que, en su origen, se refirió exclusivamente a un tipo de arquitectura de la primera mitad del siglo XVI, de gran riqueza decorativa y de influencia italiana, en la que se apreciaba gran semejanza con el trabajo de los plateros contemporáneos. Lo adoptó por primera vez de manera explícita Diego Ortiz de Zúñiga en el año 1677 al mencionar la fachada del Ayuntamiento y la Capilla Real de la Catedral de Sevilla⁴ y adquirió carta de naturaleza a mediados del siglo XX en el conocido estudio de Camón Aznar sobre Arquitectura Plateresca⁵. Poco después, J. B. Bury realizó un completo análisis sobre la fortuna del término y sobre su significado, haciendo frecuentes alusiones a la platería y a la figura de Juan de Arfe, si bien algunas de sus opiniones evidencian un conocimiento algo superficial sobre las obras de plata del siglo XVI y sobre la mentalidad y el quehacer del platero español⁶.

Una de las primeras y de las más importantes iniciativas para introducir las investigaciones sobre platería en los circuitos generales del arte español contemporáneo la llevó a cabo el profesor Hernández Perera que consiguió dedicarle una sección completa en *el IV Congreso Nacional de Historia del Arte* celebrado en Zaragoza en el año 1982⁷. En su ponencia marco, Santiago Alcolea demostró las estrechas colaboraciones entre arquitectos, escultores, pintores y plateros a la hora de trazar algunas de nuestras mejores piezas de plata del quinientos⁸. Pero este hecho fue un caso aislado, que, si bien tuvo como consecuencia el establecimiento de los primeros contactos entre los especialistas españoles así como la publicación de las correspondientes actas, que venían a engrosar la corta bibliografía específica habida hasta la fecha, no consiguió, sin embargo, uno de los objetivos fundamentales que, a mi entender, consistía en lograr la integración de la orfebrería, en igualdad de condiciones, en los proyectos y en los debates sobre arte español. Por el contrario, la platería continuó

⁴ Ortiz de Zúñiga, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, Sevilla 1677, 25.

⁵ Camón Aznar, J., *La arquitectura plateresca*, 2 vols, Madrid 1945. Años más tarde, este mismo historiador añadiría un pequeño capítulo sobre “Orfebrería plateresca”, como apéndice de su extensa obra sobre la arquitectura del quinientos en *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, Madrid 1966.

⁶ Bury, J. B., “The stylistic term ‘plateresque’”: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXI, 1976, 199-230.

⁷ Hernández Perera, J., (presidente), *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Sección 3ª. Tipología, talleres y punzones de la orfebrería española*, Zaragoza 1984.

⁸ Alcolea, S., “Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)”, en: Hernández Perera, J. (presidente), *Actas del IV Congreso Nacional...*, 11-25.

durante años como una parcela diferenciada⁹, como se advierte en los numerosos manuales que se han ido publicando en las últimas décadas, de donde se ha visto excluida sistemáticamente.

Ni siquiera las *Jornadas Nacionales* celebradas en Pamplona en 1991, en las que se analizó el contenido del término “Renacimiento” y su introducción en España, reservaron espacio alguno a la orfebrería de la época, por lo que las conclusiones correspondientes, muy interesantes y válidas para otros campos artísticos, conllevaron también una visión incompleta y mutilada del arte hispano del quinientos¹⁰. La omisión se repitió en congresos posteriores dedicados al *Arte español en las épocas de transición*¹¹ o a *Los Clasicismos en el arte español*¹², que ignoraron, salvo excepciones, al arte de la platería y a los plateros, poniéndose de nuevo de manifiesto el escaso interés que seguían despertando las artes decorativas entre la mayoría de los historiadores a la hora de incluirlas en el contexto y en la problemática general del arte hispano. Sin embargo, como todo estudioso ha podido comprobar, los comentarios y deducciones sobre la problemática de nuestro Renacimiento expuestos por Alfonso Rodríguez de Ceballos¹³, Víctor Nieto Alcalde¹⁴ o Fernando Marías¹⁵, se pueden aplicar en gran medida al campo de la plata labrada. Pero hasta fechas muy recientes, sólo Juan de Arfe ha merecido la atención de los investigadores a la hora de abordar el problema del Clasicismo y de su significado, más por su calidad de teórico del arte y por sus conocimientos sobre arquitectura, anatomía y proporciones

⁹ Desde el año 2001, el profesor Jesús Rivas Carmona viene promoviendo desde la universidad de Murcia la edición anual de volúmenes específicos sobre platería bajo el título genérico *Estudios de platería*. *San Eloy*, que, junto con los ciclos de conferencias impartidos al amparo de la festividad del santo, patrón de los plateros, se han convertido en auténticos foros de debate y de encuentro entre los especialistas. También el Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007), que se celebró en la Universidad de Sevilla el próximo mes de noviembre, ha reservado una sesión científica a las artes decorativas. Aunque los temas que se abordan son más generales que el que ahora nos preocupa, son síntomas inequívocos de la progresiva revalorización de tales materias.

¹⁰ *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, Príncipe de Viana*, 1991, anejo 10, año LII.

¹¹ *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte. El arte español en épocas de transición*, 2 vols., Madrid 1994.

¹² *Actas del X Congreso Español de Historia del Arte. Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid 1995.

¹³ Rodríguez C. de Ceballos, A., “El Renacimiento en España”, en: *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento...*, 89-101. Pueden consultarse también en estas mismas jornadas los textos de Sebastián, S., “En torno al primer Renacimiento”, en: *Jornadas nacionales sobre el Renacimiento Español*, Pamplona 1991, 103-107 y Aramburu-Zabala, M. A., “El problema del clasicismo en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVI”, en: *Jornadas nacionales...*, 119-127.

¹⁴ Nieto, V., “El problema de la asimilación del Renacimiento en España”, en: *El arte español en épocas de transición*, vol. I, Madrid 1994, 105-115.

¹⁵ Marías, F., *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid 1992, 24.

que por sus trabajos de plata labrada. Así se advierte en los estudios de Antonio Bonet Correa¹⁶ y, más puntualmente, de Agustín Bustamante¹⁷. De hecho, también Francisco Pacheco, Antonio Palomino o Ventura Rodríguez habían valorado ya en diferentes ocasiones desde el siglo XVII éstas y otras habilidades del platero, como su interés por el dibujo o por las proporciones, porque se acercaban a sus respectivos intereses y quehaceres profesionales¹⁸.

En cuanto a los estudios específicos, si prescindimos de los diccionarios, catálogos, inventarios, repertorios de documentos y exposiciones que, desde 1800 han exhumado numerosas noticias documentales sobre obras y artífices, puede decirse que los primeros trabajos sobre platería española que prestan cierta atención crítica a la problemática del Renacimiento y que tratan de articular de manera coherente su introducción en España y su periodicidad a lo largo del XVI datan de finales del siglo XIX, como los de Juan Facundo Riaño o el barón Charles Davillier publicados en 1879¹⁹. Pero fue Narciso Sentenach el que realizó la primera síntesis sobre la historia de la platería española a comienzos del siglo XX²⁰. En el capítulo que dedica al Renacimiento critica la incongruencia del término plateresco acuñado por Ortiz de Zúñiga para definir un estilo arquitectónico; distingue el trabajo de “mazonería”, o gótico, del renacentista; menciona la técnica del torneado, impuesta por Juan Ruiz el Vandalino, y las consiguientes piezas abalaustradas como algo característico del nuevo estilo y califica a los plateros de su generación como los auténticos introductores de las formas italianas en la orfebrería española, para concluir que, en el Renacimiento, la orfebrería imita a la arquitectura y no al contrario. Su conocimiento de la *Varia Commensuracion* de Juan de Arfe, que constituye la primera y más antigua fuente para el estudio de la evolución del Renacimiento en nuestro país, así como el manejo de la bibliografía más significativa publicada hasta el momento, le permitieron dar

¹⁶ de Arfe, J., *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*, en Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1587 (Biblioteca Nacional, V/1202) (edición facsímil del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974 y 1976, con prólogo de A. Bonet Correa). Bonet, A., *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid 1993, 37-104.

¹⁷ Marías, F./ Bustamante, A., en: *Los Clasicismos y el arte español*. Bustamante, A., “El canon en la escultura española del siglo XVI”, en: *La visión del Mundo Clásico en el arte español*, Madrid 1993, 81-98.

¹⁸ Por ejemplo, Pacheco, F., *El arte de la pintura*, (edición, introducción y notas de B. Bassegoda i Hugas), Madrid 1990, 385. Palomino de Castro y Velasco, A., *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid 1947, con prólogo de J. A. Ceán Bermúdez, 808-809.

¹⁹ Riaño, J. F., *The industrial arts in Spain*, London 1879. Davillier, Ch., *Recherches su l'orfèvrerie en Espagne au moyen age et a la renaissance*, Paris 1879.

²⁰ Sentenach, N., *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*, Madrid 1909.

una visión global del panorama del XVI²¹. Poco después, Durán i Cañameras hacía hincapié en la singularidad de la platería catalana²² y, algo más tarde, el alemán Carl Justi escribía la primera monografía sobre la familia de los Arfe²³. Su casi inmediata traducción al castellano facilitó su conocimiento y difusión en España²⁴. En 1920, el español Francisco Javier Sánchez Cantón, apoyándose de nuevo en la *Varia*, profundizaba en el estudio de esta familia de artífices estableciendo la secuencia de tres generaciones sucesivas y la división del siglo XVI en tercios, marcados cada uno de ellos por cada uno de los miembros de la dinastía familiar a los que otorgaba diferentes grados de asimilación del Renacimiento²⁵. Pese a su parcial incomprensión de la labor de Juan de Arfe, al que acusa de haber introducido el “seco Clasicismo de Herrera en flagrante contradicción con el repertorio decorativo de sus obras de plata”, la obra de Sánchez Cantón marcó un hito importante para los estudios posteriores de la platería española del quinientos y determinó la tradicional división en tercios con que todavía hoy se aborda. Poco después, la tesis doctoral del profesor Angulo Iñiguez sobre orfebrería sevillana supuso la primera monografía sobre un centro platero de primer orden, así como la primera vez que se prestaba atención a las estampas europeas y a la arquitectura contemporánea como fuentes fundamentales para la incorporación de los temas decorativos del Mundo Clásico por parte de los artífices²⁶. No obstante, será el trabajo sobre orfebrería de Canarias publicado por Hernández Perera a mediados del siglo XX el que señale el arranque de los modernos estudios de orfebrería en nuestro país. Sus capítulos sobre Renacimiento, en los que llega a calificar a Francisco Becerril del “Benvenuto español”, incluyen el estudio de las familias de plateros más importantes de la Península como los Becerril y los Arfe así como los centros peninsulares en los que trabajaron, haciendo algunas interesantes aportaciones sobre el papel jugado por éstos y por otros artífices en la introducción de las formas italianas²⁷. Años más tarde, Santiago Alcolea señalaba el descenso de calidad que se produjo durante el siglo XVI en las platerías de las regiones abiertas al Mediterráneo y en su retraso en la introducción del Renacimiento, a pesar de las

²¹ Aparte de la *Varia*, recoge las noticias sobre platería dispersas en diccionarios, catálogos u obras de carácter general, así como las más específicas y recientes de Ramírez de Arellano, R., *Estudio sobre la historia de la orfebrería en Córdoba*, Colección de Documentos Inéditos para la Historia del Arte, vol. CVII, Madrid 1893 y Leguina, E., *La plata española*, Madrid 1894.

²² Durán, F., “La orfebrería catalana”: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* XXXIII, 1914, 79-117/ 249-302; XXXV, 1916, 25-58.

²³ Justi, C., “Die Goldschmiedefamilie der Arphe”: *Miscellaneem aus drei jahrhundertern Spanischen Kunstlebens* I, Berlin 1908, 269-290.

²⁴ Ovejero, E., “Estudio sobre la familia de los Arfe”: *Estudios de arte español* I, Madrid 1913, 231-251.

²⁵ Sánchez Cantón, F. J., *Los Arfe*, Madrid 1920.

²⁶ Angulo, D., *Orfebrería sevillana*, Sevilla 1925.

²⁷ Hernández Perera, J., *Orfebrería de Canarias*, Madrid 1955, 81-108.

profundas relaciones que habían existido entre estas zonas geográficas y el reino de Nápoles a lo largo del siglo XV, frente a la vitalidad de otros centros peninsulares, y efectuaba un análisis global de la orfebrería española dividiéndola en tres fases sucesivas a las que da el nombre de cada uno de los tres Arfe, de acuerdo con los criterios defendidos por Sánchez Cantón²⁸.

En el año 1968, el catálogo de Charles Oman sobre los fondos de platería española del Victoria & Albert Museum dio a conocer numerosas piezas renacentistas españolas que sirvieron de referencia y de comparación a los investigadores posteriores²⁹. Además de señalar la vitalidad y desarrollo de la platería castellana de XVI, Oman estableció la periodicidad del estilo en primer Renacimiento, Renacimiento tardío y Manierismo, aparte de recoger también la denominación de “estilo Felipe II” acuñada por Ramírez de Arellano. En estos momentos se estaban planteando ya las primeras tesis doctorales sobre platería española dirigidas por Angulo Iñiguez, García Gainza, Hernández Perera o Juan José Martín González, que dieron lugar, desde 1976 en adelante, a una primera oleada de publicaciones sobre destacados centros plateros, iniciándose entonces una brillante y ascendente trayectoria en los estudios de la orfebrería española que ha llegado hasta hoy día³⁰. En consecuencia, con las salvedades que hemos hecho en páginas anteriores, la bibliografía sobre su historia, en general, y sobre el Renacimiento, en particular, ha experimentado un notable desarrollo. Además de la localización y catalogación de las piezas, los autores han tratado de establecer las fases estilísticas sucesivas y su contenido en cada centro platero. Por otra parte, algunas tesis doctorales se dedicaron de manera exclusiva al estudio del siglo XVI en los centros fundamentales de León, Cuenca o Burgos, entre otros, lo que ha permitido ir desvelando muchas incógnitas sobre la llegada y asimilación del Clasicismo³¹.

²⁸ Alcolea, S., *Artes decorativas en la España Cristiana*, Madrid 1975, 166-208.

²⁹ Oman, Ch., *The golden age of hispanic silver 1400-1665*, London 1968. Menor difusión y trascendencia tuvo la obra de Johnson, A. M., *Hispanic silverwork*, Nueva York 1944.

³⁰ La primera tesis Doctoral que se publicó, aparte de las de Angulo Iñiguez y Hernández Perera, fue la de Sanz Serrano, M^a J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, 2 vols., Sevilla 1976, que, a pesar de su título incluye un extenso capítulo sobre el Renacimiento. Después, Brasas, J. C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid 1980. Esteras, C., *Orfebrería de Teruel y su provincia*, 2 vols., Teruel 1980. Heredia, M. C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, 2 vols., Huelva 1980. Arnáez, E., *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*, 3 vols., Madrid 1983. A partir de aquí el incremento de la bibliografía especializada permitió que Cruz, J.M., “Platería”, en: Bonet, A., (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid 1982, 65-157 pudiese realizar una síntesis actualizada de la platería española. Desde entonces, los estudios se han multiplicado.

³¹ López-Yarto, A., *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*, Cuenca 1998. Herráez, M. V., *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León 1997; Barrón, A., *La época dorada de la platería burgalesa*, 2 vols., Burgos 1999.

Un esfuerzo de conjunto muy ambicioso constituyó la exposición monumental sobre la platería castellano leonesa en la época de los Austrias Mayores, en la que se hizo un estado de la cuestión sobre cada uno de los centros significativos³². En casi todos ellos se ha señalado la conexión, y quizás cierta dependencia, de la platería respecto de los escultores y arquitectos contemporáneos a la hora de incorporar las formas italianas, así como los débitos a las estampas o a los tratados de arte, al gusto de la clientela, a los viajes e intercambios comerciales, etc., es decir a las mismas razones que motivaron la llegada e incorporación de las formas italianas renacentistas en otras parcelas del arte, por lo que se puede afirmar, como indicó Barrón, que la platería y las llamadas artes mayores evolucionaron al unísono. Casi siempre se ha optado por la división en tres etapas que se aproximan a los tres tercios en que se divide el siglo, pero la terminología para definirlos no es uniforme, sobre todo por lo que respecta al primero y al último tercio del XVI, para el que se han propuesto términos muy distintos, como luego veremos.

EL MARCO HISTÓRICO.

El final de la Edad Media y el comienzo de la Moderna trajo consigo una serie de hechos históricos, culturales y artísticos que tuvieron repercusiones trascendentales para todo el occidente europeo. La caída de Granada en el año 1492 supuso el final de la Reconquista española iniciada varios siglos atrás. El Descubrimiento de América amplió de manera espectacular los horizontes del hombre de la época con importantísimas consecuencias políticas, comerciales y económicas para España. A lo largo del XVI, tuvieron lugar otros hechos no menos significativos, como la expansión y la crisis del Imperio, la Reforma protestante y la consiguiente Contrarreforma católica promovida por el concilio de Trento, o la difusión del Clasicismo y Manierismo italiano como fenómeno europeo.

Este “largo siglo XVI”³³, articulado en España por el reinado de los Reyes Católicos y de los Austrias Mayores, y en el transcurso del cual se introduce el Renacimiento en la Península Ibérica, es también la Edad de Oro de la platería española, continuación y culminación de la etapa anterior en la que los plateros de la Baja Edad Media habían iniciado una fecunda y meritoria actividad artística³⁴. Las causas de este flo-

³² Casaseca, A., (comisario), *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid 1999.

³³ Así lo define Marías, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid 1989.

³⁴ Ejemplos expresivos del florecimiento de la platería en la Baja Edad Media en Heredia, M. C./Orbe, M., *Platería de Navarra I. Edad Media*, Pamplona 1986; de Dalmases, N., *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*, 2 vols., Barcelona 1992. Domengue i Mesquida, J., *L'argenteria sacra a les esglésies de Mallorca (Segles XIV.XVI)*, Palma de Mallorca 1991. Barrón, A., *La época dorada de la platería burgalesa*, vol., I, Burgos 1999. *La época dorada...*, Vol. I, Burgos, 1999, pp. 112-197.

recimiento son variadas y de diversa índole, y no todas tienen que ver con la asunción de Italia y de lo italiano. Por el contrario, los comienzos del siglo aparecen marcados por el mantenimiento de las relaciones comerciales entre Castilla y los Países Bajos. Estos contactos se basaban en la tradicional exportación de lana merina castellana como materia prima para los paños de Flandes, pero se consolidaron tras la creación del Consulado de Mar en Burgos en 1494 y posibilitaron un activo tráfico marítimo fomentado por numerosos comerciantes castellanos que se establecieron en Brujas y en otras ciudades flamencas, y viceversa³⁵. A reforzar estas conexiones se sumaron razones políticas debido a los fuertes vínculos que se establecieron entre la monarquía española y la borgoñona a raíz del matrimonio entre el príncipe don Juan, primogénito de los Reyes Católicos, y Margarita de Austria en 1496 ó la posterior ceremonia de acatamiento a la princesa Juana y a su marido Felipe el Hermoso, hijo de Maximiliano I, por las cortes de Toledo en el año 1502. La subida de Carlos V al trono español en 1516 y su posterior nombramiento como Emperador de Alemania, terminó de afianzar las relaciones de España con el Norte y Centro de Europa.

En consecuencia, la importación de piezas de plata, repertorios de estampas y muestras de platero, nórdicas, flamencas o alemanas, a través de las ferias y mercados de Medina del Campo, Villalón o Medina de Rioseco se mantuvo pujante a lo largo de toda la primera mitad del siglo³⁶. Paralelamente se produjo una continua afluencia de artistas centroeuropeos, que venían a comerciar o a establecerse en las principales ciudades castellanas, atraídos por las posibilidades de trabajo de sus catedrales³⁷. Entre los numerosos plateros que llegaron a España³⁸, el establecimiento en León en el año 1501 del maestro Enrique de Arfe marca el punto de partida del auge de su platería³⁹. Burgos, Toledo, Valladolid y otros muchos centros se vieron favorecidas por este tráfico artístico. Estas circunstancias unidas a la presencia de escultores, pintores y arquitectos flamencos y al renovado interés por las formas góticas tuvieron como consecuencia el espléndido desarrollo del arte hispano flamenco

³⁵ Además de la obra fundamental de Carande, R., *Carlos V y sus banqueros*, vol. I, Madrid 1987, 107/ 271, puede consultarse Basas, M., *El consulado de Burgos en el siglo XVI*, Burgos 1995, 29 ss.

³⁶ Redondo, M^a J., “Importación de obras de arte flamencas en Castilla a comienzos del siglo XVI: un ejemplo en Medina de Rioseco (Valladolid)”, en: *Homenaje al profesor Montenegro. Estudios de Historia Antigua*, Valladolid 2000, 837-842. Barrón, A., “La platería en Castilla y León”, en: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña 2000, 42-44.

³⁷ Sobre este fenómeno han tratado Brans, I., *Isabel la Católica y el arte hispano flamenco*, Madrid 1952 ó Herráez, M^a V., “Artistas flamencos en León durante la segunda mitad del XV y comienzos del XVI”: *Estudios Humanísticos* 8, 1986, 191-199.

³⁸ Heredia, M. C., “La platería germánica en la época del Emperador y la repercusión de los modelos centroeuropeos en la Península”, en: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña 2000, 101-115.

³⁹ Herráez, M^a V., *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León 1988.

que, al menos en Castilla, sobrepasa en ocasiones la mitad del siglo XVI, incluso en los centros más vanguardistas. Por lo tanto, conviene resaltar que todos estos factores se produjeron al margen de Italia y que afectaron, aunque con distinto grado de profundidad, a toda la Península, por lo que ralentizaron, en lugar de acelerar, la llegada del Renacimiento a nuestro país.

Paralelamente, los contactos con Italia permitían la lenta pero progresiva difusión de las modas italianas. En Burgos existió un activo comercio con Florencia desde comienzos de siglo⁴⁰. A Toledo, Alcalá, Ávila, Granada o Sevilla arribaron mármoles italianos de diversa procedencia⁴¹. La ciudad del Betis, por ejemplo, por sus privilegiadas condiciones, actuó, al decir de Morales Padrón, como un fuerte imán que atrajo y retuvo a algunos artistas, como Torrigiano, aunque la introducción de piezas y mármoles italianos se debió sobre todo al interés e iniciativa de don Fadrique Enríquez de Ribera⁴². También los comerciantes y banqueros genoveses, como los Pinelo o los Espínola, y, en menor medida, los florentinos jugaron un papel destacado en la economía y en la sociedad hispalense⁴³. El regreso de las “águilas” de nuestro Renacimiento, es decir, Pedro Machuca, Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé y Alonso Berruguete, que se habían formado en Italia, contribuyó de manera decisiva a la difusión del Clasicismo por España⁴⁴.

Estas circunstancias posibilitaron que, desde la segunda mitad de los años veinte, una generación de artífices plateros de primera fila, entre los que se cuentan Francisco Becerril en Cuenca, Antonio de Arfe en Santiago de Compostela, León y Valladolid, Juan Francisco en Alcalá de Henares, Juan Ruiz el Vandalino en Sevilla, Córdoba y Jaén, Juan de Horna en Burgos o Pedro Lamaison en Zaragoza comenzaran a incorporar de manera consciente las nuevas formas renacentistas en la platería española, aunque ninguno de ellos había viajado a Italia⁴⁵.

⁴⁰ Río de la Hoz, I., “Presencia de la cultura italiana en Burgos. Documentos del siglo XVI”, en: *Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte. El Mediterráneo y el arte español*, Valencia 1996, 148-153.

⁴¹ Hernández Perera, J., *Escultores florentinos en España*, Madrid 1957.

⁴² Sobre la transformación general de Sevilla a lo largo del XVI puede consultarse Lleó, V., *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla 1979.

⁴³ Morales, F., *La Sevilla del quinientos*, Sevilla 1977, 79-81.

⁴⁴ Gómez Moreno, M., *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid 1983.

⁴⁵ Un completo estudio y valoración de cada uno de estos centros en Brasas, J.C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid 1980. Cruz Valdovinos, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla 1992. Herráez, M^a V., *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León 1997; *Enrique de Arfe y la Orfebrería Gótica en León*, León 1998. Barrón, A., *La época dorada de la platería burgalesa*, Burgos 1998. López-Yarto, A., *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*, Cuenca 1998. Heredia, M. C./López-Yarto, A., *La Edad de Oro de la platería complutense*, Madrid 2001. Un análisis global de algunos de estos maestros en Sanz Serrano, M. J., *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba 2000.

Por otra parte, a lo largo de los años cuarenta se descubren las minas de plata de Potosí, Guanajuato, Zacatecas y Huancavelica con el consiguiente aumento de la plata en circulación⁴⁶, que era la principal fuente de materia prima para los orfebres, y se reactiva la producción de mercurio en las minas de Almadén⁴⁷. Estos hallazgos conllevaron, de manera paralela, la progresiva demanda de piezas de plata por parte de la clientela noble y eclesiástica, como signo externo de ostentación o para el mayor esplendor del culto religioso⁴⁸.

La celebración del Concilio de Trento y la posterior divulgación de su doctrina a través de las respectivas Constituciones Sinodales de las diócesis españolas tuvo también importantes consecuencias litúrgicas y repercusiones muy directas en la demanda de piezas de plata por parte de las iglesias⁴⁹, pero también contribuyó a implantar el Clasicismo y el Romanismo, que se introdujo en España de mano de Gaspar Becerra a su vuelta de Italia en 1557. La doctrina de la Eucaristía, definidas en las Sesiones XIII y XXII del Concilio⁵⁰, unida al desarrollo de la fiesta y de la procesión del Corpus Christi, dio lugar a la proliferación de piezas eucarísticas de plata, desde cálices y copones hasta sagrarios y custodias, portátiles o procesionales, al tiempo que el estilo y la iconografía se modificaban para ajustarse a las indicaciones conciliares⁵¹.

Por su parte, el culto a los santos y a las reliquias, subrayada en la Sesión XXV propició la implantación de una nueva imagen religiosa y de un nuevo lenguaje ornamental, así como la construcción de numerosos relicarios y arquetas de plata por toda la Península a partir de la segunda mitad del XVI⁵². Sirvan de ejemplo las magníficas urnas de San Eugenio y de Santa Leocadia de la catedral de Toledo, obras de

⁴⁶ La llegada de la plata y el oro a Sevilla y sus consecuencias ha sido analizado por Hamilton, E. J., *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelona 1975.

⁴⁷ Hernández Sobrino, A., "La minería del azogue en Almadén durante los siglos XVI-XVII", en: *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid 1999, 213-230.

⁴⁸ Sobre los usos de la platería en el siglo XVI puede consultarse López-Yarto, A., "Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: la importancia social de la plata civil en la España del siglo XVI", en: *Estudios de platería. San Eloy 2001*, Murcia 2001, 131-148.

⁴⁹ López de Ayala, I., *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid 1856.

⁵⁰ Recogido por von der Osten Sacken, C., *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao 1984, 52-54.

⁵¹ Heredia, M. C., "De arte y de devociones eucarísticas. Tipología, funciones e iconografía de la custodia portátil", en: *Estudios sobre platería. San Eloy 2002*, Murcia 2002, 163-181. Rivas, J., "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias", en: *Estudios de Platería. San Eloy 2003*, Murcia 2003, 515-536. El máximo ejemplo de renovación iconográfica después de Trento es el programa iconográfico de la custodia de la catedral de Sevilla, creado por el canónigo Pacheco, y plasmado y difundido por el propio Arfe en la pieza de plata y a través de la imprenta en su obra "Descripción de la traza y ornato de la custodia de Sevilla". Un análisis de esta iconografía en Sanz Serrano, M^a J., *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla 1978.

⁵² Heredia, M. C., "Arte, Contrarreforma y devoción. El culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas", en: *Estudios sobre platería. San Eloy 2001*, Murcia 2001, 77-96. La importancia del Concilio de Trento para el arte de la platería es evidente.

Francisco Merino, o el conjunto mandado labrar por Felipe II para el Monasterio de El Escorial a Juan de Arfe⁵³.

Todas estas circunstancias, que conllevaron un incremento importante de la demanda de obras de plata y que aumentaron las posibilidades de trabajo y la seguridad del colectivo de plateros, impulsaron también un cambio de mentalidad entre los artífices más cultos, en consonancia con las nuevas ideas procedentes de Italia tendentes a conseguir el reconocimiento del carácter ingenuo y liberal de su actividad profesional⁵⁴. El cambio se venía gestando desde mediados del siglo XV a través de numerosos privilegios reales que los plateros habían ido consiguiendo desde los tiempos de Juan II y que fueron ratificados a lo largo del XVI en azarosos pleitos frente las autoridades municipales que pretendían recortarlos. En virtud de todas estas mercedes, los plateros fueron eximidos de alojar en sus casas a individuos de la comitiva real (Juan II, 1440; RRCC, 1489 y 1494; Carlos V, 1518 y Felipe II, 1562). También quedaban exentos, en ciertos casos, del pago de alcábalas, de formar parte de las levadas de soldados, de participar en la elección de cargos concejiles propios del estado llano o de contribuir a los gastos que generaba la procesión del Corpus Christi. De igual forma estaban autorizados a vestir trajes de seda ya que, como se dictaminó para los plateros de Toledo (Carlos V, 1523 y 1551), “no se proybia a los artífices y plateros el traer de la seda, porque su arte no era ofizio y ansi los Derechos les nombraban artífices y no oficiales”⁵⁵.

Por su parte, los artífices salmantinos se negaron a mediados de siglo a ser incluidos en el repartimiento de alcábalas, porque “... dicho arte es noble porque su obra no se puede hacer sin tener ciencia ni noticia de algunas de las artes liberales... porque si el artífice platero primero no save y entiende el arte de la jumetria para la proposicion de la lonjitud de lo que labra o no sabe el arte y ciencia de la prespectiva para el dibujo y retrato de lo que quiere obrar si no sabe y entiende el arte y ciencia para el enmendar y entender los quilates y valor de el oro y plata, perlas, piedras y monedas, no puede ser artífice ni platero sin saber y entender las dichas ciencias y artes...”⁵⁶. En parecidos términos se expresan los plateros de Palencia en el año 1551 ante el Emperador y los sevillanos en 1552, para defender sus intereses⁵⁷.

Estos eran los aires renovadores que se respiraban entre los plateros castellanos a mediados del quinientos, en unos años en los que Juan de Arfe completaba su aprendizaje en Valladolid en el obrador de su padre e iniciaba su labor como maestro

⁵³ Sobre la Eucaristía y las reliquias en El Escorial, von der Osten Sacken, *El Escorial...*, 4 ss.

⁵⁴ Heredia, M. C., “Consideración social del platero en el siglo XVI”: *Historia Abierta* 30, 2002, 21-24.

⁵⁵ Gállego, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada 1976, 15/ 71/140.

⁵⁶ Pérez Hernández, M., “La cofradía de San Eloy”, en: *La platería en la época de los Austrias Mayores*, Valladolid 1999, 67-68.

⁵⁷ Sanz Serrano, M^a J., *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla 1991, 51-54.

independiente. No obstante, la aceptación de los orfebres como artistas liberales y el reconocimiento de la platería como arte ingenuo fueron lentos y graduales a lo largo de la segunda mitad del siglo. Todavía en 1600, cuando Juan ya había publicado su *Varia Commensuracion*, estas ideas chocaban con la intransigencia de determinados sectores de la sociedad, como denunció con duras frases Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las que son liberales de las que son mecánicas y serviles*: “Verdad es, no lo niego, que por la gente vulgar, e idiota, sin ingenio y conocimiento de virtud, se menosprecian estas Artes, de la manera que las perlas y piedras preciosas por los puercos”⁵⁸. Tan rotunda afirmación nos deja entrever el sentir de la época y nos permite intuir la diferencia de criterios entre los artistas más cultivados y el resto de sus conciudadanos y de muchos de sus colegas, máxime en una época en que las nuevas ideas de la Contrarreforma abortaron muchos de los cambios de mentalidad que se habían estado desarrollando a mediados de siglo. El famoso pleito que Juan de Arfe sostuvo contra los plateros de Burgos resulta de lo más expresivo al respecto⁵⁹.

VÍAS DE PENETRACIÓN DEL CLASICISMO.

A lo largo del siglo XVI, las circunstancias económicas, culturales y artísticas ofrecían caracteres diversos en cada centro platero, por lo que la introducción y asimilación de las formas italianas no se produjo de manera idéntica y en el mismo momento en todo el territorio español. Teniendo en cuenta esta diversidad y lo difícil que resultaría hacer un análisis exhaustivo, nos limitaremos a señalar unos factores que, con variantes cuantitativas, cualitativas o cronológicas, afectaron a toda la geografía española. Al margen de la persistencia de la estética flamenca y del fuerte arraigo de la tradición, podemos establecer la llegada y asimilación del Clasicismo a través de varios caminos.

En primer lugar, hay que contar con la importación de plata labrada y la venida de plateros italianos a España desde comienzos del siglo XVI. Pero el conocimiento que hoy se tiene sobre estas cuestiones es muy fragmentario, tanto por la desaparición de muchas de las obras que se citan en los documentos, sobre todo de platería civil, como por la revisión todavía incompleta de muchos archivos eclesiásticos y de la nobleza o de otras fuentes escritas, como la literatura contemporánea o los testimonios de los viajeros⁶⁰. A juzgar por los datos documentales conocidos, la llegada

⁵⁸ Desde que la recogió Gállego, J., *El pintor...*, 71, ha sido citada en varias ocasiones por estudiosos de la platería española.

⁵⁹ Lo dio a conocer Sánchez Cantón, F. J., *Los Arfe. Escultores de plata y oro*, Madrid 1920, 65-66 y ha sido objeto de variadas interpretaciones por parte de los historiadores posteriores, como es bien sabido.

⁶⁰ Muchas noticias aporta García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Valladolid 1989.

de obras italianas, civiles y religiosas, a través de los monarcas, la nobleza y el clero fue bastante intensa y continuada. Las causas fueron de índole política, religiosa, comercial o artística (intercambios, donaciones, esplendor del culto, regalos diplomáticos, compras motivadas por el gusto artístico o coleccionista, etc.), pero, incluso muchas obras civiles, acabaron destinadas a usos litúrgicos a través de donaciones o mandas testamentarias. En cambio, apenas hubo plateros italianos que se establecieran en España. En el año 1548 se concluyó la desaparecida custodia que en 1936 se encontraba en la Colegiata de Gandía y que tradicionalmente se creía obra del napolitano de Benevento Antonino Sancho, monje del monasterio de San Jerónimo de Cotalba, de quien ignoramos cualquier otro dato⁶¹. Esta pieza sirvió de inspiración para los artífices valencianos, pero su traza renacentista ofrece un diseño y un lenguaje decorativo deudores de los trabajos del conquense Francisco Becerril⁶², por lo que hay que suponer que su formación tuvo lugar a partir de artífices y de modelos españoles y no italianos. Algo parecido podríamos comentar en el caso del genovés Jerónimo Corseto, al que luego aludiremos. Por el contrario, si el busto relicario del manto de la Virgen (1500-1513) que se guarda en la catedral de Valencia fuese obra de un italiano, como se ha insinuado recientemente, tendríamos en él el punto de partida de una tipología inspirada en los retratos florentinos del Quattrocento, que alcanzó éxito durante todo el siglo XVI por Aragón, Cataluña y Navarra⁶³. Así lo demuestra, por ejemplo, el busto relicario de Santa Úrsula, de la catedral de Pamplona, labrado por Juan de Ochovi el menor en el año 1538 (fig. 1)⁶⁴.

Por otra parte, Francisco Pacheco nos cuenta en su *Tratado de la Pintura* que el platero italiano Juan Bautista Franconio trajo a Sevilla en 1597 un Crucificado de cuatro clavos, con los pies cruzados, anatomía apolínea y exiguo paño de pureza, procedente de un pequeño vaciado en bronce de Miguel Ángel, que regaló a Pablo de Céspedes tras hacer varias copias para pintores y escultores sevillanos⁶⁵. Aunque el original que llegó de Italia parece obra de Jacopo del Duca, su repercusión directa en la platería española de finales del Clasicismo está confirmada por los ejemplares que todavía existen en Valladolid y su provincia⁶⁶ o en el Museo de Astorga. La iconografía se recogió también en Sevilla en torno a 1600 en la anónima cruz patriarcal de plata, que el arzobispo Juan de Palafox y Cardona donó a la catedral en 1701 (fig. 2)

⁶¹ Alcolea, S., *Artes decorativas...*, 196 y fig. 236.

⁶² Esta semejanza también la observó Cruz Valdovinos, J. M., "Platería", en: Bartolomé, A., *Las artes decorativas en España*, vol. II, Madrid 1999, 576.

⁶³ de Dalmases, N., "Busto-relicario del manto de la Virgen", en: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña 2000, 170.

⁶⁴ Heredia, M. C./ Orbe, M., *Orfebrería de Navarra 2...*, 22-23.

⁶⁵ Pacheco, *El arte...*, 725.

⁶⁶ Brasas, J. C., *La platería vallisoletana...*, 186-187 recogió la problemática y la bibliografía sobre este tema.

o en el Cristo de los Cálices del escultor Juan Martínez Montañés⁶⁷ y el propio Pacheco contribuyó a difundirla como modelo iconográfico para escultores y pintores.

Se conservan todavía alrededor de medio centenar de piezas italianas del Renacimiento en iglesias, museos o colecciones privadas españolas, procedentes de Génova, Roma, Venecia o Nápoles y fechables desde la segunda mitad del siglo XV hasta finales del XVI inclusive. Pero la mayoría no cuentan a la hora de establecer un posible punto de partida para la recepción del Renacimiento en la platería de nuestro país, porque han sido adquiridas recientemente en el mercado del arte a través de anticuarios o subastas y porque en ocasiones se ignora cuál fue su primer destino. Así sucede, por ejemplo, con varias piezas del Museo Lázaro Galdiano⁶⁸, excepto la espada con su vaina, obra del romano Giacomo Magnolino, que Inocencio VIII había regalado en 1486 al conde de Tendilla don Iñigo López de Mendoza y que el coleccionista José Lázaro Galdiano recuperó en Múnich⁶⁹. Entre las piezas milanesas, existe una copa con tapa de fines del XV de colección privada, mientras que la cruz procesional del Museo Arqueológico Nacional procede de la compra a un particular en el año 1888 y se desconoce su anterior emplazamiento. Al coleccionismo privado se adscriben también dos saleros de la segunda mitad del XVI fabricados en el Véneto, así como un tercer ejemplar milanés de plata y cristal de roca⁷⁰.

Otras obras que se conservan en instituciones religiosas, llegaron a España al filo del 1600, en unos momentos en que el Clasicismo en la Península iniciaba unos derroteros marcados por el impacto de la arquitectura de El Escorial mejor que por los modelos europeos. Por lo tanto, su influencia debió ser también muy reducida. En este apartado incluimos varios de los relicarios milaneses de plata y cristal de roca o de plata y madera de ébano, de hacia 1600, que el condestable Juan Fernández de Velasco y la condesa de Haro Juana de Cardona y Aragón regalaron al monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos) en 1610 y 1609, respectivamente. Otro relicario italiano que el pontífice Clemente VIII regaló a los Condestables de Castilla entre 1592 y 1605 se guarda hoy en la catedral de Burgos⁷¹.

De Roma procede el portapaz de plata dorada, piedras y esmaltes, del segundo cuarto del siglo XVI que se conserva en el Museo de la catedral de Albarracín (Teruel),

⁶⁷ Ravé, J. L., "Crucificado", en: *Velázquez y Sevilla. Catálogo*, Sevilla 1999, 56-57.

⁶⁸ Estas piezas del Museo Lázaro, igual que la cuchara y el tenedor italianos de plata y pórvido, han sido recientemente objeto de revisión por parte de Cruz Valdovinos, J. M., *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid 2000, núms. 6/ 7/ 51/ 52.

⁶⁹ La documentó Cruz Valdovinos, J. M., *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid 1997, 17.

⁷⁰ Todas estas obras han sido recogidas por Cruz Valdovinos, J. M., *Platería europea...*, 88/ 112/ 161-170.

⁷¹ Barrón, A., *La época dorada...*, 431-434.

a donde llegó en tiempos del obispo don Vicente Roca de la Serna (1606-1609)⁷². La fuente del museo de la catedral de Zaragoza se labró en Nápoles entre 1593 y 1618. Fue propiedad de don Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens, V marqués de los Vélez y virrey de Aragón (1630-35) y de Sicilia (1644-47), y después perteneció a don Antonio Ibáñez de la Riba Herrera quien, a su muerte en el año 1710, la legó a la basílica del Pilar⁷³. Tampoco llegó a la catedral de Albarracín hasta el siglo XVIII, por donación del deán don Agustín Roa, el salero hechura de pez, de cristal de roca y oro, labrado en un taller de Milán durante el último cuarto del XVI⁷⁴.

Entre los pocos objetos que ingresaron en instituciones españolas en fechas inmediatas a su fabricación se cuenta, en cambio, una maza de plata con marcas de Nápoles y con las armas episcopales del donante bajo las del pontífice Clemente VII (1523-34), resto del legado de don Iñigo López de Mendoza a la catedral de Burgos en el primer tercio del XVI. El prelado burgalés fue nombrado obispo de la diócesis en 1529, cardenal en 1530 y estuvo en Nápoles y Roma al servicio del Emperador entre aquella fecha y 1533 en que regresó a Burgos⁷⁵. En esta misma sede y en otras iglesias de la diócesis se localizan todavía algunas de las obras labradas por los italianos Bernardino de Nápoles y Jerónimo Corseto que se establecieron de por vida en la capital castellana⁷⁶ o de Bernardino el milanés, activo en Córdoba durante el primer cuarto del siglo⁷⁷. La actividad del primero en Burgos se documenta entre 1549 y 1578, mientras que la del segundo, platero y escultor, se extiende desde 1561 a 1592, aunque se supone que pudo llegar a España con los italianos que acompañaron a Gaspar Becerra en 1557. Aparte de un grupo de cruces de gajos según modelos tradicionales castellanos, lo mejor de la producción de ambos artífices son sendas cruces de las iglesias de Los Balbases, de brazos abalaustrados, acordes con la tipología local creada por Juan de Horna, pero con ornamentación manierista y calidad, de marcado acento italiano, superior a la de los trabajos contemporáneos de sus colegas burgaleses⁷⁸.

⁷² Esteras, C., *Orfebrería de Teruel y su provincia*, Teruel 1980, vol. I: figg. 109-110; vol. II, 188-189.

⁷³ Sobre la problemática de esta espléndida pieza y sobre su complicada iconografía puede consultarse Esteban, J. F., “Bandeja del virrey Pedro Fajardo de Zúñiga”, en: *El espejo de nuestra historia*, Zaragoza 1991, 358-359. Esteras, C., “Fuente”, en: *Jocalías para un aniversario*, Zaragoza 1995, 136-140. Cruz Valdovinos, J. M., *Platería europea...*, 171-175.

⁷⁴ Esteras, C., *Orfebrería de Teruel...*, vol. I, fig. 121; vol. II, 201.

⁷⁵ Barrón, *La época dorada...*, 430.

⁷⁶ Barrón, *La época dorada...*, vol. I, 208-212; vol. II, 159-163/ 76-82.

⁷⁷ Moreno, F., *Platería cordobesa*, Córdoba 2006, 43.

⁷⁸ Sobre Corseto puede consultarse también el trabajo monográfico de Barrón, F., “Jerónimo Corseto y Pedro García Montero”: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* LXII, 1996, 359-385.

Durante la segunda mitad del quinientos se labraron tres arquetas de plata con molduras de madera de ébano y relieves mitológicos, que se localizan hoy en los museos diocesanos de Palencia y Alcalá de Henares y en la parroquia de Fuensalida. Aquélla incorpora relieves con personificaciones de los Elementos y ésta dos momentos diferentes del Juicio de Paris. La de Palencia sirve hoy como arqueta eucarística y se cree que la trajo de Roma don Francisco Reinoso, canónigo de la catedral, secretario del pontífice Pío V y, más tarde, obispo de Córdoba⁷⁹. La de Fuensalida perteneció a su cuarto conde Pedro López de Ayala, comendador de Castilla, mayordomo mayor de Felipe II y miembro del Consejo de Guerra, que la debió de adquirir en uno de sus viajes a Italia y la donó a la parroquia en 1598 con el deseo expreso de que se utilizase para guardar la Sagrada Forma⁸⁰. La semejanza de la de Alcalá con las anteriores permite suponer igual origen italiano y apunta a un importante donante, quizás el cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas⁸¹, a quien adjudicamos hace años la donación de otra arqueta de plata al monasterio complutense de Las Bernardas, fundación del prelado (fig. 3)⁸². Ignoramos la influencia que estas piezas pudieran ejercer en los artífices españoles. Documentalmente consta la ejecución de abundante platería civil con temática mitológica a lo largo del siglo XVI, por ejemplo algunos de los trabajos de Antonio o de Juan de Arfe para la nobleza. Pero las obras han desaparecido, salvo algún caso excepcional de procedencia europea, como el bufete del Museo de Artes Decorativas de Madrid, labrado en Augsburgo⁸³.

Muchos mecenas y comitentes de las obras de plata, así como los mentores de algunos programas iconográficos, por su formación humanista o por sus viajes y contactos con Italia, jugaron un papel primordial a la hora de introducir las formas italianas. Pero sus esfuerzos e intereses hubieran sido estériles de no contar con artífices plateros a su servicio al corriente del nuevo lenguaje y capaces de recrearlo en sus obras. También hay que tener en cuenta, que los plateros españoles no viajaron a Italia en el siglo XVI. Por lo tanto, los vehículos para la transmisión de las formas renacen-

⁷⁹ La dio a conocer del Castillo, A., "Orfebrería religiosa en Palencia capital": *Institución Tello, Téllez Meneses* 37, 1976, 134. También la menciona Brasas, J. C., "Arqueta", en: *La platería en la época de los Austrias Mayores*, Valladolid 1999, 474-475.

⁸⁰ Martínez-Burgos, P., "Arqueta de 'el juicio de Paris'", en: *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid 1998, núm. 144.

⁸¹ Heredia, M. C., "Sociedad, devoción y donaciones artísticas. Los SS.NN. Justo y Pastor de Alcalá de Henares", en: Cabañas, M., (coord.), *XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid 2008, 639-650.

⁸² Heredia, M. C./ López-Yarto, A., "Los triunfos del Emperador en las artes del metal", en: *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y de Felipe II*, Madrid 1999, 373-375.

⁸³ Moya, G., "Mesa", en: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña 2000, 142-143.

tistas, además de lo ya indicado, hay que buscarlos en las estampas italianas y europeas, en los tratados italianos y españoles o en las obras de los artistas españoles contemporáneos. Éstos son los auténticos cauces de la recepción del Clasicismo en nuestra platería del quinientos, según se desprende de la bibliografía específica sobre los centros más significativos⁸⁴.

La difusión de estampas europeas por España y su utilización por parte de los artistas fue un fenómeno masivo que afectó a todos los campos del arte y que se desarrolló en oleadas sucesivas, solapándose en algunos momentos diferentes repertorios de distinta procedencia, algunos de los cuales se mantuvieron en uso durante muchos años. Desde el 1500 observamos cómo los grabados religiosos de Shongauer y Durero o los bestiones, hojarasca y demás motivos ornamentales de otros maestros nórdicos sirvieron de repertorios iconográficos y decorativos a los pintores y escultores castellanos⁸⁵. Pero también en los obradores de platería se hizo frecuente uso de estos materiales, que los maestros intercambiaban entre sí favoreciendo su difusión y su uso continuado durante muchos años, en coexistencia con las novedades que iban llegando de Italia. El caso de las cruces de Mucientes (Valladolid) y de la Colegiata de Osuna (Sevilla), puede servir de ejemplo⁸⁶. Su traza hispano flamenca, posible creación del vallisoletano Pedro de Ribadeo en la segunda década del siglo, se repite de manera inmediata en las del burgalés Martín de Covarrubias que incorporó sugerencias de su colega Bernardino de Porres. Por su parte, la iconografía, procedente de Durero y Shongauer y utilizada también por Enrique de Arfe, se mantiene parcialmente en la cruz de Villares de la Reina (Salamanca), labrada en la sexta década del siglo, donde Jerónimo Pérez, discípulo del complutense Juan Francisco, puso al día los temas y las composiciones a partir de estampas de Marco Antonio Raimondi y de otros grabadores italianos como Julio Bonasone⁸⁷.

Para estas fechas, los repertorios renacentistas se habían adueñado ya de la platería europea y española. La sistematización de los modelos ornamentales del quinientos hecha por Alain Gruber, así como las claves de su difusión por Europa⁸⁸, son aplica-

⁸⁴ La desaparición de casi toda la platería civil nos obliga a centrarnos casi exclusivamente en la religiosa. Pero sabemos que el escultor Francisco Giralte hacía diseños para plateros, algunos con temas mitológicos, que Antonio de Arfe labró para la nobleza numerosas piezas de ajuar doméstico o que su hijo Juan realizó un juego de aguamanil con los temas de Hércules y Anteo. Y los ejemplos podrían multiplicarse.

⁸⁵ Silva, P., *Pintura hispano flamenca castellana: Burgos y Palencia*, 3 vols., Valladolid 1990.

⁸⁶ Heredia, M. C., "Ejemplos de la difusión de modelos en la platería castellana": *Archivo Hispalense* 252, 2000, 81-99.

⁸⁷ Heredia, M. C., "Jerónimo Pérez, un discípulo desconocido del platero complutense Juan Francisco Faraz": *Goya* 263, 1998, 99-106.

⁸⁸ Gruber, A., (coord.), *Las artes decorativas en Europa. (Tomo I). Del Renacimiento al Barroco*, Madrid 2000.

bles, en general, al panorama español, salvo por lo que respecta a la transmisión de los motivos de lazo y de morescos, que en nuestro país obedeció a la persistencia del arte mudéjar autóctono, al margen de su redescubrimiento en Venecia o en otras ciudades⁸⁹. No obstante, hay que tener en cuenta que la utilización de las estampas por los plateros españoles no siempre fue de primera mano, sino que se vio también impulsada indirectamente por el conocimiento directo de las obras de los pintores y escultores españoles contemporáneos y por los tratados de arte.

En cualquier caso, la afluencia de estampas a la Península y su existencia y uso en muchos talleres de platería es un hecho comprobado⁹⁰. En torno a 1500 se produjo la llegada de una primera oleada de grabados con follajes, candelabros o grutescos de tipo lombardo. Muchos de ellos procedían de las recreaciones hechas en el círculo de Andrea Mantenga a partir de restos arqueológicos, de las pinturas de los palacios romanos imperiales o de la propia arquitectura lombarda y fueron grabados por Giovanni Pietro de Birago, Zoan Andrea de Mantua (1505), Nicoletto Roxes de Módena (1500-1512) o Giovanni Antonio de Brescia (1502-9). Al mismo tiempo, Agostino Musi, el veneciano, recuperaba en sus planchas los ornamentos del Ara Pacis⁹¹. La incorporación de algunos de estos temas, como delfines, bustos con o sin tocados de plumas, hojas de acanto, vasos, jarrones, volutas o estilizados candelabros de vástago filiforme, fue bastante inmediata, aunque se introdujeron de forma puntual y fragmentaria hasta los años veinte en piezas sustancialmente góticas o mudéjares. Así se advierte en la cruz parroquial de San Pedro, de Sanlúcar la Mayor (c. 1500); en obras del Burgalés Francisco de Pancorbo (cáliz de la catedral, 1517-19), o en el cáliz y cruz de la Magistral de Alcalá de Henares (fig. 4).

En la tercera década del siglo, las estampas de Marco Antonio Raimondi difundieron las grandes pinturas de Rafael y los grutescos de las logias vaticanas, creados por Giovanni de Udine y Perino del Vaga a partir de las pinturas de la Domus Aurea. Su reflejo en la platería española se observa hasta los años setenta del siglo XVI, como evidencia la cruz de Villares de la Reina antes citada. Estos repertorios, con la adición de las estampas de Eneas Vico desde 1541, alcanzaron su máximo desarrollo en los años cincuenta, enriquecidos de manera progresiva con láureas, jarrones, bustos vegetalizados, cabezas veladas, mascarones, guirnaldas o sargas de frutos y nuevas series de grutescos y candelabros con animales fantásticos o monstruosos, así como distintas especies de moluscos, rapaces, cuadrúpedos, etc. Las obras de los complu-

⁸⁹ Arbeteta, L., “Fuentes decorativas de la platería y joyería española en la época de Carlos V”, en: *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña 2000, 21-40, ha intentado aplicar el estudio de Gruber al caso de la platería española.

⁹⁰ Véase, por ejemplo, Brasas, C., *La platería vallisoletana...*, 137.

⁹¹ Recordemos también las pinturas al fresco de Pinturicchio en los Apartamentos Borgia del Vaticano, hechas por encargo del pontífice español Alejandro VI a finales del XV e inspiradas en la decoración de la Domus Aurea.

tenses Juan Francisco, Antonio Faraz o Juan de Escobedo testimonian esta incorporación en la platería española (figg. 5/ 6).

No obstante, a partir de los años cincuenta los grutescos comienzan a simplificarse y terminan desapareciendo, sustituidos de modo gradual por los repertorios de cartelas y cintas creadas en Fontainebleau por los florentinos Rosso y Primaticcio. El nuevo lenguaje se difunde por las estampas de Jacques Androuet du Cerceau (1550) y Rene Boyin, por una parte, y por Cornelis de Bos a partir de Cornelis Floris (1550), y por Vredeman de Vries (1566), por otra. El éxito y la recogida de estos nuevos temas del Manierismo internacional en las platerías españolas fueron notorios y marcaron el rumbo durante el tercer cuarto del siglo, al tiempo que adquirieron importancia los hermes o términos, con valor estructural o decorativo, integrados en ocasiones en el entramado geométrico de las cartelas, según los diseños de estos mismos grabadores. Las obras del toledano Marcos Hernández (fig. 7) y el complutense Gaspar de Guzmán en el arzobispado de Toledo⁹² o las de los Ballesteros en el de Sevilla⁹³ ejemplifican esta tendencia, entre otros muchos artífices.

Los maestros anteriores habían ido introduciendo una progresiva geometrización en las trazas y en las decoraciones, pero el triunfo de la geometría irrumpe a finales de los años ochenta y señala un nuevo cambio de rumbo en la platería española, que se fue implantando por influencia de El Escorial, al margen de las estampas europeas⁹⁴.

Papel importante en la incorporación del Clasicismo italiano tuvieron también los escultores y pintores españoles del XVI, sobre todo las llamadas Águilas de nuestro Renacimiento, ya que su formación en Italia y la pronta recogida de sus formas artísticas supuso un acicate para los orfebres ante la posibilidad de contar con repertorios inagotables de temas, próximos y de fácil acceso y consulta. No hay más que recordar que muchos motivos ornamentales del sepulcro de Cisneros, fachada de la universidad o escalera del palacio arzobispal de Alcalá, donde participaron Bartolomé

⁹² Heredia, M. C./ López-Yarto, A., “Una aproximación a la obra del platero Marcos Hernández y a sus fuentes iconográficas y decorativas”: *Cuadernos de arte e iconografía* 16, 1999, 313-340. Heredia, M. C./ López-Yarto, A., “La cruz de Santorcaz, una obra desconocida del platero complutense Gaspar de Guzmán”: *Archivo Español de Arte* 283, 1998, 259-272.

⁹³ Sanz Serrano, M^a J., *Orfebrería sevillana...*, vol. I., 335/ 346. Palomero, J. M., “Platería en la catedral de Sevilla”: *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, 599-600. Cruz Valdovinos, J. M., *Cinco siglos...*, 210-223/ 357-359. Santos, A. J., “Platería renacentista sevillana en la provincia de Badajoz”: *Laboratorio de Arte* 15, 2002, 115-120.

⁹⁴ Por el contrario y frente a lo que cabría pensar, creemos que ni los repertorios del *Codex Escorialensis*, con su importante colección de dibujos del taller de Ghirlandaio, que el marqués de Cenete trajo a España a comienzos del XVI y que donó a la biblioteca de El Escorial, ni el Álbum de los duques del Infantado del Museo Lázaro Galdiano jugaran un papel importante en la incorporación de las formas decorativas renacentistas en la platería española, ya que su acceso estaría limitado a un entorno muy restringido.

Ordóñez, Rodrigo Gil de Hontañón y Alonso de Covarrubias⁹⁵, entre otros artistas, fueron recreados en las cruces del complotense Juan Francisco labradas a mediados de siglo (fig. 8)⁹⁶. En Burgos, la decoración de la Escalera Dorada de Diego de Siloé, inspirada en grabados de Antonio de Brescia, Fra Antonio de Monza, Agostino de Musi, Agostino Veneziano o Miguel Ángel, constituyó la fuente principal e imprescindible para la platería burgalesa durante cuarenta años, junto con las rejas labradas por Cristóbal de Andino, según reflejan la traza y decoración de la custodia de Silos o el portapaz de Juan de Horna, hoy en el Victoria & Albert Museum de Londres⁹⁷. En Cuenca fue decisiva la temprana presencia de Esteban Jamete y de otros grandes decoradores renacentistas⁹⁸. En Sevilla, debieron ser puntos de referencia la construcción del ayuntamiento y de la Capilla Real con sus superficies recubiertas de grutescos en las que intervinieron Gil de Hontañón, Martín de Gainza, Diego de Riaño y otros acreditados artistas durante varias décadas.

Por su parte, la escultura de Alonso Berruguete, establecido en 1523 en Valladolid, fue un referente para muchos plateros castellanos, leoneses y andaluces, comenzando por Antonio de Arfe y por su hijo Juan. Este último adoptó también su talante humanista y recogió sus proporciones en su obra teórica y práctica⁹⁹. Pero su expresivismo alcanzó también a muchos trabajos de Juan Francisco en Alcalá de Henares, al conquense Francisco Becerril o al andaluz Juan Ruiz el vandalino (fig. 9)¹⁰⁰.

Por último, el retablo de Astorga, que Gaspar Becerra trazó en 1557 en Valladolid, supuso un giro total en las estructuras en cuanto al uso coherente de los órdenes, claridad en las trazas y ornamentos más naturalistas, así como la adopción del Romanismo escultórico en la mayor parte de las platerías españolas. Estos cambios deben entenderse tanto por el impacto de la obra del baecetano como por la nueva mentalidad que estaba surgiendo en las fechas previas al Concilio de Trento y que cristalizarían, tras la conclusión del cónclave, en el establecimiento y difusión de una nueva imagen religiosa y de un nuevo lenguaje ornamental, naturalista, cristianizado y depurado de los temas paganos, que Becerra había recogido del salón de los estucos del palacio

⁹⁵ Mateo, I., “El programa humanista de la fachada de la universidad de Alcalá de Henares”, en: *La universidad de Alcalá*, vol. II, Madrid 1990, 292-296.

⁹⁶ Heredia, M. C./ López-Yarto, A., *La Edad de oro...*, 102-110.

⁹⁷ Como puso de manifiesto Barrón, A., *La época dorada...*, 203-205.

⁹⁸ López-Yarto, A., *La orfebrería en el siglo XVI...*, 16-17, resalta también las estrechas relaciones de la familia Albornoz con Italia y la de algunos obispos como Rafael Galeote Diario o Diego Ramírez de Villaescusa.

⁹⁹ Heredia, M. C., “Sobre las fuentes artísticas europeas de Juan de Arfe y Villafañe”: *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid 2006, 307-318.

¹⁰⁰ Heredia, M. C./ López-Yarto, A., *La Edad de oro...*, 102-110. López-Yarto, A., *Francisco Becerril*, Madrid 1991, 23. Cruz Valdovinos, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla 1992, 29-34.

Capodiferro de Roma¹⁰¹. Juan de Arfe incorporó todas éstas y otras muchas novedades en sus custodias de Ávila, Sevilla o Valladolid (Fig. 10)¹⁰². Otros artistas formados con los anteriores contribuyeron en diferente grado y con diferente fortuna a consolidar las formas italianas en las piezas de plata por toda la geografía española. Citamos como ejemplo el caso de Francisco Giralte, discípulo de Berruguete, que realizó numerosos dibujos para plateros en Palencia, Toledo o la Corte, donde entabló amistad con el madrileño Francisco Álvarez¹⁰³. También, cabe mencionar la influencia de López de Gámiz y del retablo de Briviesca para la platería de Burgos¹⁰⁴, o la obra del navarro José Velázquez de Medrano que difundió el Romanismo de Juan de Anchieta por la platería navarra y aragonesa¹⁰⁵.

Otro factor importante a considerar en cuanto a la recepción del Clasicismo es, por último, la teoría artística. En el año 1526, Diego de Sagredo publicaba las *Medidas del Romano*, el primer tratado español del siglo XVI, escrito en forma de diálogo en el que participaban el rejero burgalés Cristóbal de Andino y el propio Sagredo¹⁰⁶.

Según Barrón, sus balaustres sirvieron de modelo para algunos plateros locales. También Juan Francisco y otros artífices complutenses adoptaron estos soportes a mediados de siglo¹⁰⁷, quizás porque Sagredo había sido colegial del Mayor de San Ildefonso en la universidad cisneriana y porque las ediciones de 1526 y de 1549 de las *Medidas* se publicaron en Toledo¹⁰⁸. La influencia de Sagredo se dejó sentir hasta en los diseños de portapaces que los Ballesteros y otros artífices del entorno de la catedral de Sevilla introdujeron en Andalucía occidental¹⁰⁹.

¹⁰¹ Estas cuestiones han sido subrayadas hace unos años por García Caínza, M^a C., “El retablo de Astorga y la difusión del Romanismo”: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 78-79, 1999, 180.

¹⁰² Heredia, “Sobre las fuentes artísticas...”, 307-318. Heredia, M. C., “Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada”, en: Rivas, J., (coord.), *Estudios sobre platería. San Eloy, 2005*, Murcia 2005, 197-210.

¹⁰³ Martí i Monsó, J., *Estudios histórico-artísticos*, ed. Facsímil, Valladolid 1992, 326 ss. Parrado, J., *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid 1981.

¹⁰⁴ Barrón, A., “Notas sobre el retablo de Santa Clara de Briviesca”: *Archivo Español de Arte* 279, 1997, 258-268.

¹⁰⁵ Heredia, M. C., “La custodia de San Pablo de Zaragoza, propuesta de atribución”: *Archivo Español de Arte* 252, 1990, 609-620.

¹⁰⁶ de Sagredo, D., *Medidas del romano*, Toledo 1549, edición facsímil con estudio introductorio de Marías, F. y Bustamante, A.

¹⁰⁷ Heredia, M. C./ López-Yarto, A., *La edad de oro...*, 29.

¹⁰⁸ de Sagredo, D., *Medidas del Romano por...*, Toledo 1549, edición facsímil de Madrid, 1986 con introducción de Marías, F. y Bustamante A.

¹⁰⁹ Santos, A. J., “Platería renacentista sevillana...”, 118. Pero el modelo abalaustrado, como los portapaces onubenses de Jabugo o Bonares, quizás procedan más directamente del ejemplar en bronce mandado fundir por el cardenal Tavera (1534-1545) para repartir por las iglesias del arzobispado de Toledo, como el de la Magistral de Alcalá de Henares (Pérez Grande, M., *La platería en la Colegiata de Talavera de la Reina*, Toledo 1985, 91, menciona otros varios ejemplares).

Gran interés tuvo para la platería española la llegada de los tratados italianos, los cuales contribuyeron a difundir y a afianzar las nuevas ideas y las nuevas formas, incluso antes de ser traducidos. La que Francisco de Villalpando realizó en Toledo en 1552 de los *Libros IV y V de Arquitectura* de Sebastiano Serlio fue un hito importante, sobre todo por su repertorio de dibujos, que sirvieron de modelo a la hora de incorporar los hermes y de entender correctamente los órdenes clásicos. Desde el segundo tercio del XVI algunos artífices castellanos manejaban también *De re aedificatoria* de Alberti y, posiblemente, *Los diez libros de arquitectura* de Vitrubio, a juzgar por los estudios de proporciones que comenzaron a incorporar en muchas piezas de plata¹¹⁰. Finalmente, ambas obras fueron traducidas en los años ochenta. La de Alberti por el cosmógrafo Rodrigo Zamorano en 1582, cinco años antes de publicar en Sevilla su traducción de la Geometría de Euclides¹¹¹. En la misma fecha, el entallador complutense Miguel de Urrea traducía a Vitrubio¹¹². La teoría artística vertida en éstos y en algunos otros textos, como el de las proporciones y el de la medida de Alberto Durero¹¹³ y, con menor intensidad, los libros de arquitectura de Vignola y Palladio, constituyen las bases fundamentales de la *Varia Commensuración* que Juan de Arfe publicaría en Sevilla entre 1585 y 1587 (fig. 11)¹¹⁴. La *Varia* resume la teoría artística italiana hasta entonces conocida, señala el papel que jugaron los españoles Siloé, Berruguete, Becerra o Herrera, y plantea por primera vez unas etapas en la recepción del Clasicismo en la platería española que, en parte, continúan siendo válida¹¹⁵.

¹¹⁰ Sobre las proporciones de las piezas de plata se han preocupado Esteras, C., *Orfebrería de Teruel...*, I, 188-199 y Esteban, J. F., "Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco": *Artigrama* 5, 1988, 145-165.

¹¹¹ Morales, A. J., "Arte y ciencia en la Sevilla del siglo XVI. Los manuscritos del cosmógrafo Rodrigo Zamorano": *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte Español*, Madrid 1994, 453-457. Morales, A. J., "El cosmógrafo Rodrigo Zamorano, primer traductor de Alberti al español": *Annali di Architettura* 7, 1995, 141-146.

¹¹² Cruz Valdovinos, J. M., "El entallador complutense Miguel de Urrea, traductor de Vitrubio": *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XVIII, 1980, 67-72.

¹¹³ Durero, A., *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*, México 1987 (Traducción de J. Yamoff Cabrera). Durero, A., *De la medida*, Madrid 2000 (Traducción del texto original alemán por J. Espino Nuño. Edición de Jeanne Peiffer; traducción al castellano de Juan Calatrava Escovar. Revisión científico-matemática Anna López Jiménez).

¹¹⁴ de Arfe, J., *Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*, en Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585 (Biblioteca Nacional, R/3415). de Arfe, J., *Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*, en Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1587 (Biblioteca Nacional, V/1202).

¹¹⁵ Aparte de los estudios de Bonet puede consultarse Heredia, M. C., "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio": *Archivo Español de Arte* 304, 371-388 y "La fortuna crítica de Juan de Arfe": *Archivo Español de Arte* 305, 2006, 313-319, además de los ya citados.

ETAPAS Y CRONOLOGÍA DE LA RECEPCIÓN DEL CLASICISMO.

A tenor de lo expuesto, salvando la extraordinaria complejidad y las diferencias más o menos accidentales de cada zona y ateniéndonos al devenir de los centros plateros fundamentales, consideramos que la secuencia de la recepción del Clasicismo en la platería española del quinientos se puede establecer de manera aproximada en tres etapas, en relación con los reinados que se sucedieron a lo largo del siglo que, de forma también aproximada, puede ajustarse a los tres tercios de la centuria y a los años de actividad de los distintos miembros de la familia Arfe, que marcaron hitos importantes en el paso de una a otra.

La primera etapa, coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos hasta la llegada de Carlos V y con la actividad y la obra conocida de Enrique de Arfe, abarcaría hasta mediados de los años veinte. El nuevo lenguaje se empieza a recoger de manera muy restringida y no supone más que una simple decoración epidérmica o máscara decorativa sobre una sólida base medieval. Es decir, lo moderno, prevalece sobre lo antiguo que se utiliza de modo escaso, fragmentario y sin apenas conciencia de su significado. Esta etapa se conoce como último Gótico o Gótico flamígero, pero en España se complica por la persistencia de lo mudéjar y por el tradicional uso de otros vocablos más o menos afortunados como estilo “cisneros” y estilo “Isabel”. Para el caso de las “artes mayores” Santiago Sebastián propuso el término de protorrenacimiento y Fernando Marías prefirió el de gótico plateresco o prerrenacentista, extendiendo su vigencia hasta la mitad del siglo. De cualquier modo, se trata de un lenguaje heterogéneo, híbrido o de bilingüismo artístico, como se viene repitiendo en los últimos años, para el que todavía no se ha encontrado el término definitivo y concluyente¹¹⁶.

En el campo de la platería, maestros de primera fila comienzan a incorporar en las, según expresión de Juan de Arfe, “obras bárbaras, llamadas Mazonería, o Crestería, o según otros, obra moderna” motivos decorativos aislados de tipo lombardo, procedentes de los repertorios de estampas italianas o de los rejeros y artistas locales. Además de las piezas que citamos en el capítulo anterior, el cáliz del convento de agustinas de Colmenar de Oreja con escudo de Cisneros (antes de 1517) se inspira en la reja de la Magistral de Alcalá que Juan Francés había realizado en 1510. El propio Enrique de Arfe, el maestro más emblemático del último gótico, introdujo algunos candelabros con balaustres y mascarones, que pasan desapercibidos entre la hojarasca y crestería goticistas de la custodia de la catedral de Toledo (1515-1524) (fig. 12). Sin embargo, la arqueta de San Froilán de la catedral de León (1519-20) y el árbol de la cruz de San Isidoro de León (1519-24?) supone un cambio sustancial de lenguaje, que afecta a estructuras, iconografías y repertorio ornamental, y que convierten

¹¹⁶ Un resumen sobre la fortuna de todos estos vocablos en Marías, F., *Gótico y Renacimiento*, Madrid 1992.

estas piezas y a su artífice en precursores del Renacimiento¹¹⁷. Como ya expreso su nieto Juan de Arfe, “las obras de su mano...que quedaron suyas repartidas por toda España, en que se muestra el valor de su ingenio raro...”¹¹⁸.

La segunda etapa, que se desarrolla básicamente a lo largo del segundo tercio del siglo XVI, corresponde en buena parte a los años del reinado de Carlos V (+1557) y a la tradicional denominación de “plateresco” por lo que se refiere a estructura y ornamentación. De manera progresiva, los artífices más innovadores van sustituyendo las formas góticas por las antiguas y ya desde mediados de los años veinte se labran piezas “al romano” en muchos centros de Castilla, según confirman los documentos. La esencia del nuevo estilo y los nombres y obras de los artífices responsables de este cambio en la platería española los señaló Juan de Arfe en 1587, en unos párrafos fundamentales de la *Varia Commensuracion* muchas veces repetidos por los historiadores: “Aunque la arquitectura estaba en los edificios y templos casi introducida en España, jamás en las cosas de plata se había seguido enteramente, hasta que Antonio de Arfe, mi padre, la comenzó a usar en la Custodia de Santiago de Galicia, y en la de Medina de Rioseco y en las Andas de León, aunque con columnas balaustres y monstruosas, por preceptos voluntarios”. Junto a Antonio, Juan menciona a Juan Álvarez de Salamanca, fallecido prematuramente, y resalta a Alonso Becerril “por haberse hecho en su casa la custodia de Cuenca, obra tan nombrada, donde se señalaron todos los hombres que en España sabían en aquella sazón. Juan de Horna fue platero en Burgos, Juan Ruiz fue de Córdoba, discípulo de mi abuelo, hizo la custodia de Jaen, y la de Baza, y la de San Pablo de Sevilla; fue el primero que torneó la plata en España y dio forma a las piezas de bajilla y enseñó a labrar bien en toda Andalucía. Todos estos artífices, y los demás de aquél tiempo comenzaron a dar forma razonable a las piezas que se hacen de plata y oro para servicio del Culto Divino...siguiendo sus tamaños en proporción...”¹¹⁹.

La veracidad de estas afirmaciones se ha podido comprobar en las últimas décadas mediante la revisión o el estudio de las obras y de los artífices, y por la incorporación de algunas nuevas, como la custodia de Fuente Ovejuna y la de la catedral de Santo Domingo en la República Dominicana, al quehacer de Juan Ruiz el Vandalino¹²⁰. Todas ellas constituyen, junto con sus esculturas y relieves de corte más o menos berruguetesco, ejemplos emblemáticos del Renacimiento ornamentado y del primer Manierismo figurativo, y punto de partida de su difusión por toda Castilla y Andalucía. Además, la confirmación documental del entramado de conexiones exis-

¹¹⁷ Herráez, M^a V., *Arte del Renacimiento...*, 23.

¹¹⁸ de Arfe, J., *Varia Commensuracion...*, L. IV, Tít. I.

¹¹⁹ de Arfe, J., *Varia Commensuracion...*, L. IV, Tít. I.

¹²⁰ Hernández Perera, J., “La custodia de Fuente Ovejuna”, en: *III Congreso Español de Historia del Arte. Resúmenes*, Sevilla 1980, (s.p.). Cruz Valdovinos, J. M., *Cinco siglos...*, 28-35.

tente entre algunos de estos plateros refuerzan y otorgan renovada validez a las afirmaciones de Juan de Arfe. López-Yarto documentó que Francisco Becerril trabajaba en las custodias de la catedral de Cuenca y de Villaescusa de Haro desde 1527 y que colaboraron con él Juan Ruiz, platero de Sevilla, hasta el 17 de enero de 1529, y Enrique Belcove, alemán residente en León, a partir de 1529 (fig. 13)¹²¹. La labor posterior de éste último en León sería el punto de partida para que su pariente Antonio de Arfe aprendiese e incorporase de forma plena las formas renacentistas, palpables ya en su custodia de Santiago de Compostela iniciada en 1539 y en la de Medina de Rioseco (fig. 14)¹²². Al margen de Becerril, las creaciones pioneras de Juan de Horna el viejo en Burgos, que inicia el uso del balaustre en la platería española en su portapaz de la Cartuja de Miraflores (1524) y crea la cruz de brazos abalaustrados en los años treinta, o las de Francisco de Vivar en la excepcional custodia del monasterio de Silos (1526), procederían, según Barrón, del conocimiento directo del burgalés Cristóbal de Andino, rejero y platero, que Diego de Sagredo cita como ejemplo de artista al romano¹²³.

En cuanto a la platería aragonesa, a pesar de las relaciones del Reino de Aragón con Nápoles desde el siglo XV, la introducción del Renacimiento se retrasa unos años hasta que Pedro Lamaison labra la custodia de la Seo de Zaragoza (1537,1541). Pero su traza parece deudora de los trabajos de Francisco Becerril y su círculo¹²⁴, mientras que las esculturas y relieves los contrató el propio Lamaison con Damián Forment en 1539¹²⁵. Un papel menos destacado y más tardío en la introducción del Renacimiento desempeñaron los plateros catalanes y valencianos, a pesar de los numerosos dibujos

¹²¹ López-Yarto, A., *Francisco Becerril*, Madrid 1991, 11.

¹²² Herráez, M^a V., *Arte del Renacimiento...*, 81/ 77. Sobre las custodias de Santiago y de Medina de Rioseco Cruz Valdovinos, J. M., "Antonio de Arfe y la custodia de Santiago de Compostela", en: *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela 1991, 247-256. Sanz Serrano, M^a J., *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba 2000, insiste en las relaciones personales y artísticas de estos maestros a partir de sus contactos con Enrique de Arfe.

¹²³ Barrón, A., *La época dorada...*, 204-405, defiende el carácter pionero de los burgaleses sobre el círculo de Francisco Becerril y la mayor pureza de las proporciones de la custodia de Silos frente al marcado alargamiento gótico de las custodias derivadas de Enrique de Arfe.

¹²⁴ Estas posibles influencias ya las advirtió Cruz Valdovinos, J. M., "Platería", en: Bartolomé, A., (coord.), *Las artes decorativas...*, 572.

¹²⁵ Un análisis del complicado proceso de ejecución de esta obra en San Vicente, A., *Museo Camón Aznar. Exposición de orfebrería aragonesa del Renacimiento. Catálogo*, Zaragoza 1980, 41-45, que considera también que el platero se inspiró en un modelo de procedencia italiana, igual que para el busto de plata de Santa Pantaria, de la Almunia de Doña Gomina que el artífice concluía el mismo año de su fallecimiento y que San Vicente Pino relaciona con el retrato de Giovanna degli Albizzi, pintado por Ghirladaio en 1488. A pesar de englobar dos proyectos diferentes, la custodia de la Seo de Zaragoza responde a la proporción dupla sexquiáltera defendida por Arfe en 1587, según comprobó Estebán, J. F., "La custodia procesional de la Seo de Zaragoza y el punzón de la platería zaragozana en el siglo XVI": *Seminario de Arte Aragonesés X-XI y XII*, 1975, 131-138.

que se conservan en los *Llibres de Passanties* de Barcelona, algunos espléndidos¹²⁶. Sin embargo, como creaciones específicas del Renacimiento aragonés, catalán y levantino contamos con los bustos relicarios, algunos de los cuales, como el de Santa Ana de Cariñena, el de Santa Pantaria de la Almunia de Doña Golina o el de santa Úrsula de la catedral de Pamplona, constituyen ejemplos espléndidos del Renacimiento del segundo tercio de siglo, inspirados, en último término, en los retratos florentinos del siglo XV, como antes comentamos.

Hasta los años setenta la platería renacentista de esta segunda etapa va incorporando soportes y formas manieristas recogidas en los repertorios de estampas o en los libros de Serlio antes citados. Antonio de Arfe y Juan Francisco utilizan términos en la custodia de Medina de Rioseco (1554) o en la cruz de Mondéjar (1545), y el toledano Marcos Hernández hace frecuente uso de los óvalos y de los términos integrados en bandas geométricas, a la manera de Vredeman de Vries, como hemos visto en páginas anteriores. Por su parte, las canéforas de la arqueta de San Servando, labrada por Hernando de Ballesteros el Viejo (1558), proceden también de los estucos de Rosso y Primaticcio en Fontainebleau conocidos a través de grabados.

La tercera etapa coincide a grandes rasgos con el último tercio del siglo, con el reinado de Felipe II y con la actividad de Juan de Arfe. Si revisamos la bibliografía ya citada, los criterios y los nombres con que la califican los distintos autores son diversos. Sánchez Cantón la denominó “etapa Juan de Arfe”, Ramírez de Arellano acuñó los términos de “estilo Felipe II”, que fueron recogidos por Jesús Hernández Perera y por Santiago Alcolea. Bury prefirió definirla como “estilo ornamentado” o “estilo desornamentado”, según los casos. Desde los años setenta del siglo XX ha recibido también las denominaciones de “Bajo Renacimiento”, “Manierismo” o “Purismo”, entre otras varias. En cualquier caso, los plateros mejor informados utilizan de forma más consciente y madura los preceptos del Clasicismo por lo que se refiere a las trazas, órdenes y proporciones, al tiempo que la ornamentación se torna más sobria, de manera que se evoluciona desde un Clasicismo o Renacimiento ornamentado, enraizado en la tratadística italiana y europea, hasta un Clasicismo progresivamente desornamentado, de raíz escurialense.

Podemos ejemplificar los logros y hallazgos de la etapa en la figura de Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603), cuya personalidad y actividad polifacética lo configuran como el ejemplo más acabado de artista del Renacimiento en España. Su talante

¹²⁶ Los utilizó el Barón Davillier, *Recherches...* Más recientemente se ha ocupado de ellos Dalmases, N., “La orfebrería barcelonesa a través de los ‘Llibres de Passanties’”. El caso de Valencia ha sido estudiado por Gots, F., *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia (1505-1882)*, Valencia 2004.

humanista se evidencia en el contenido de su biblioteca¹²⁷, repleta de tratados de arte, ciencia o mitología, y en su propio retrato de la *Varia Commensuración...* Éste y sus otros textos –*Quilatador de oro, plata y piedras* y la *Descripción de la custodia de la catedral de Sevilla*– compendian sus conocimientos sobre la teoría y los teóricos europeos desde la Antigüedad, que aplicó de forma consciente en su obra práctica, desarrollada en los centros más importantes de León, Andalucía o Castilla entre 1554 y su fallecimiento en 1603¹²⁸. Sus obras conservadas explicitan sus influencias y la evolución de su teoría y de su arte dentro de unas tendencias marcadamente italianizantes. En ellas se advierte su evolución desde sus comienzos, dentro de un Clasicismo incipiente y experimental con rasgos manieristas, perceptibles en su custodia de Ávila (1564) (fig. 15), pasando por una etapa madura de Clasicismo ornamentado, que se observa en la custodia de Sevilla (1580-87) (fig. 16), para desembocar de manera progresiva en un Clasicismo más abstracto y desornamentado a través de las custodias de Valladolid y Museo de Santa Cruz de Toledo, donde sigue permitiéndose numerosas licencias manieristas, Los relicarios de El Escorial marcan el final de su trayectoria hacia la geometría y la abstracción¹²⁹.

Las influencias principales en el campo de la arquitectura proceden de Alberti, Bramante, Serlio y Hernán Ruiz el joven. En la ornamentación adopta el modelo impuesto por Becerra en el retablo de Astorga. Las figuras superan el canon de Vigarny recogido en las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo, para adoptar de nuevo la tradición clásica ejemplificada en Vitrubio, mejorada por Miguel Ángel, introducida en España por Berruguete y Becerra, teniendo también en cuenta las variables derivadas de los aspectos subjetivos de movimiento, escorzo y estabilidad observadas en Durero. Su adopción del Romanismo miguelangelesco de Becerra, con preferencia al manierismo expresivista de Berruguete y frente al estilo de Juan de Juni, expresa

¹²⁷ El inventario de bienes del platero en AHPM. Protocolo 2432, fs. 368-378. Recogido por Barrio, J. L., “El platero Juan de Arfe y Villafañe y el inventario de sus bienes”: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños IX*, 1966, 1-9.

¹²⁸ Además de los estudios monográficos sobre el platero, como los de Cruz Valdovinos, J. M., “El platero Juan de Arfe y Villafañe”: *Iberjoya*, 1983, 3-22 y Sanz Serrano, M^a J., *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla 2006, una síntesis de su bibliografía y de sus aportaciones en Heredia, M. C. “La fortuna crítica...”, 313-319.

¹²⁹ Sobre la personalidad y sobre la actividad de Juan de Arfe remito a mis trabajos, con abundante bibliografía: Heredia, M. C., “Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio”: *Archivo Español de Arte* 304, 2003, 371-388; “Juan de Arfe y Villafañe entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera”, en: Rivas, J. (coor.), *Estudios de platería. San Eloy 2004*, Murcia 2004, 197-210; “Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada” en: Rivas, J. (Coor.), *Estudios de platería. San Eloy 2005*, Murcia 2005, 197-210; “Algunas cuestiones pendientes de la *Varia Commensuración de Juan de Arfe y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales*”: *De Arte* 4, 2005, 63-74; “Un manuscrito muy poco conocido de la *Varia Commensuración de Juan de Arfe*”: *Goya* 311, 2006, 67-88.

su interés por Italia y su propósito de adecuarse al gusto artístico y a los ideales de la Contrarreforma en su manera de interpretar la figura humana¹³⁰.

Paralelamente y desde Sevilla, Francisco de Alfaro labraba sus custodias procesionales para Écija, Marchena o Carmona apoyándose también en los tratados italianos y en el entorno artístico de la catedral. Aquí culminaría su labor con el excepcional sagrario del altar mayor concluido en 1596, con numerosas referencias a Serlio, Vignola y Palladio (fig. 17)¹³¹. Por su parte, el giennense Francisco Merino entregaba al cabildo sevillano en 1587 una cruz patriarcal, paradigma del Clasicismo arquitectónico, con fuertes acentos escurialenses recogidos de los grabados de Perret¹³². Junto con Juan de Arfe, ambos artistas configuran la tríada fundamental de plateros españoles en estos años. Su coincidencia en Sevilla y sus trabajos posteriores por Toledo, Valladolid, Burgos, Madrid y otras localidades castellanas, dieron lugar a intercambios y a síntesis estilísticas, llevando a su culminación el Clasicismo abstracto y de carácter geométrico, que sobrevivió al cambio de siglo y marcó el camino de la platería española, incluida la propia Corte, durante las primeras décadas del siglo XVII¹³³.

¹³⁰ Heredia, M. C., “Sobre las fuentes europeas de Juan de Arfe y Villafañe”, en: *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid 2005, 301-318.

¹³¹ Un análisis del estilo y de las fuentes iconográficas de Alfaro, con bibliografía, en Heredia, M. C., “Francisco de Alfaro y el sagrario de la catedral de Sevilla”, en: Rivas, J. (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2006*, Murcia 2006, 257-276.

¹³² Palomero, J., “La platería en la catedral de Sevilla”, en: *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, 630-631. Sobre las estampas de El Escorial y su difusión, Santiago, E., “Estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial”, en: *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid 1986, 230-252.

¹³³ Interpretaciones diversas sobre el origen y las influencias de la platería cortesana pueden consultarse en Cruz Valdovinos, J. M., “De las platerías castellanas a las platerías cortesanas”: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar XI-XII*, 1983, 5-20 y Sanz Serrano, M^a J., “La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico”, en *Estudios de platería. San Eloy, 2002*, Murcia 2002, 427-439.



Fig. 1. Juan de Ochovi el menor.
Busto relicario de Santa Úrsula.
Catedral de Pamplona.



Fig. 2. Anónimo. Cruz patriarcal.
Catedral de Sevilla.



Fig. 3. Anónimo. Arqueta del Juicio de
Paris. Catedral Magistral de Alcalá de Henares.



Fig. 4. Anónimo. Cáliz. Catedral
Magistral de Alcalá de Henares.



Fig. 5. Juan de Escobedo. Custodia (Det.).
Parroquia de Malaguilla.



Fig. 6. Antonio Faraz. Cruz parroquial
(Det.). Parroquia de Caspueñas.



Fig. 7. Marcos Hernández. Cruz parroquial
(Det.). Parroquia de Valdeavero



Fig.8. Juan Francisco. Cruz parroquial (Det.). Parroquia de Mondéjar.



Fig. 9. Francisco Becerril. Portapaz (desaparecido). Catedral de Cuenca.



Fig. 10. Juan de Arfe. Custodia (Det.). Catedral de Ávila.



Fig. 11. Juan de Arfe. De Varia Commensuratione. Edición de 1587.

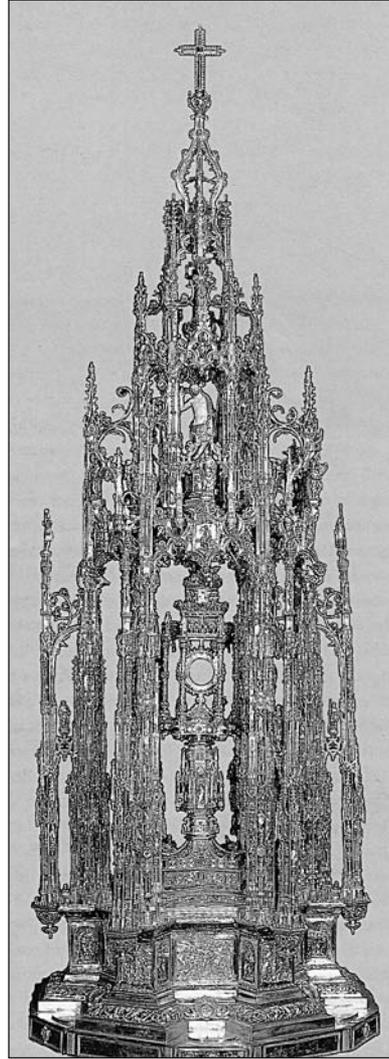


Fig. 12. Enrique de Arfe. Custodia (Det.).
Catedral de Toledo.



Fig. 13. Francisco Becerril. Custodia.
Villaescusa de Haro.



Fig. 14. Antonio de Arfe.
Custodia de Medina de Rioseco.



Fig. 15. Juan de Arfe. Custodia.
Catedral de Ávila.



Fig. 16. Juan de Arfe. Custodia.
Catedral de Sevilla.



Fig. 17. Francisco de Alfaro. Sagrario.
Catedral de Sevilla.