

Literatura artística y platería¹

Francisco de Paula Cots Morató
Universitat de València

Desde el Renacimiento numerosos tratados artísticos intentaron revalorizar las artes a los ojos de la sociedad de su tiempo, entre los que pintura y arquitectura resultaron ser las más beneficiadas en detrimento de la escultura siempre considerada en un rango inferior a la condición mostrada por aquéllas que recibían su luz del entendimiento². Esta realidad en franca contradicción con la naturaleza de muchos artistas italianos, orfebres o cultivadores de otras artes, dejaba a la platería en un lugar poco reconocido entre los sectores preferidos por ese tipo de literatura.

Este trabajo, por tanto, pretende estudiar lo que indican algunos de los tratados publicados en la Europa del sur durante estos años, y siglos posteriores, analizando sus valoraciones respecto a las artes y, en especial, hacia los plateros y su quehacer. En él se recogen las ideas fundamentales que se tenían sobre la platería, clave para comprender su reconocimiento de arte liberal a partir del siglo XVI y, por tanto, de arte “ingenuo” en contraposición a las artes mecánicas que despreciaban el trabajo manual por ser fruto de la técnica y no del entendimiento.

1. Libros que enseñan

Entre los tratados que conocemos, el de Leonardo, ocuparía el primer lugar³. Leonardo insistió en la condición *mental* de la pintura en detrimento de un arte, como el de la escultura, necesitado de un esfuerzo físico superior al exigido por aquélla. Ahí nació la malintencionada e interesada imagen artesanal del escultor y la separación habilidosa entre ambas artes, pues, según afirmaba el tratadista “entre la pintura y la escultura no encuentro sino esta diferencia: que el escultor concluye sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor concluye las suyas con mayor fatiga de mente”⁴. No es de extrañar que semejante pensamiento fuera habilidosamente utilizado por algunos artistas españoles (Alonso Cano, entre otros) para mostrar, aun ostentando una pericia singular en los dos mundos, la superior condición intelectual de la pintura y la fatiga producida por un arte de cuya tensión sólo se podía evadir el artista cogiendo el mazo de escultor⁵.

Según J. Gállego estas ideas, así como la mayoría de las del libro de Leonardo, proceden del tratado *De Pictura* de Leo Battista Alberti⁶. El arquitecto, acaso el más sensible a nuestro propósito, escribe “Pero para saber quanto influye la Pintura en todos los placeres del ánimo, y el ornato y hermosura que da á todas las cosas, no hay sino ver como casi nunca se encontrará alhaja, por / preciosa que sea, á la que no añada mucho

¹ Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación *La Catedral Ilustrada, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (HAR2012/2015).

² Agradezco al profesor Cristóbal Belda Navarro, de la Universidad de Murcia, sus sugerencias así como haber leído este artículo y hacer precisas observaciones para mejorarlo. Su trabajo *Escultura y teoría de las artes*, de reciente publicación, permite comprender la situación poco airosa en que quedó la escultura en la estima de los teóricos de las artes en España.

³ Hemos manejado el *Tratado de Pintura* (1976) Ed. de Ángel González García. Aunque hay más traducciones. En castellano, está la Ed. de D. A. Rejón de Silva (1784, Ed. facsímil, Valencia, 1998) que traduce la francesa de *Du Fresne* (1651).

⁴ Leonardo da Vinci (72).

⁵ La anécdota de Alonso Cano fue recogida por A. Palomino de Castro (992).

⁶ J. Gállego (36).

más valor la forma que la da la Pintura, esto es su dibuxo”⁷. Ahí es donde radica la idea más importante para este estudio al adquirir la pintura la condición de principio ineludible de la platería y de las artes para las que el dibujo, la idea plasmada en papel, es la fuente primigenia de toda creación artística pues otorga a la pieza de orfebrería labrada, en oro o en plata, la misma naturaleza mental de la pintura. Todas las artes, decía Miguel Ángel, amparadas por el manto protector del dibujo, son exactamente iguales y tienden al mismo fin⁸.

Ni Alberti ni Da Vinci se refieren a los plateros como arte liberal, siendo que, en su época, la platería estaba muy bien considerada y muchos de los grandes artistas del Renacimiento fueron también plateros. De esta manera sabemos que Lorenzo Ghiberti, el autor de las Puertas del Paraíso, era un consumado orfebre (Bemporad). Pero no faltan tratadistas de las tierras de la Monarquía Hispánica peninsular que escriben sobre ellos, como veremos muy pronto.

Otro artista italiano, platero y escultor, autor de tratados así como de una autobiografía es Benvenuto Cellini. Cuando mencionamos su nombre, aunque se desconozca por completo el Arte de la Platería, casi todos saben que fue orfebre. A ello ha contribuido más su azarosa vida relatada con minuciosos detalles, con medias verdades, así como la ópera de Héctor Berlioz, que sus muchas obras, la mayoría perdidas o sin identificar hoy en día. Su *Salero* para Francisco I es el paradigma de la escultura en oro y piedras preciosas, la pieza de referencia que se menciona cuando se escribe del siglo XVI. Esta obra casi mística donde, a pesar de lo escrito, lo que realmente plasma es la “armonía de los opuestos” –el hombre y la mujer, el cielo (mar) y la tierra, el dos y el tres, en claro sentido pitagórico–, representa el culmen de la escultura italiana del siglo XVI inspirada en las tumbas mediceas de su divinizado Miguel Ángel.

Benvenuto Cellini, cuyo padre quería que fuese músico, sigue la opinión de Alberti y dedica mucho tiempo al dibujo. Así escribe: “Cuando me decía estas palabras, yo le rogaba que me permitiera dibujar unas cuantas horas al día, y todas las demás las dedicaría a tocar, sólo por contentarlo” (Cellini 2007, 60). Benvenuto también indica que copiaba a Buonarroti, por quien sentía una gran admiración (Cellini 2007, 71). Aunque dibujase de manera continuada y labrara joyas y vasos en metales preciosos, este artista, consideraba, al igual que Miguel Ángel, la escultura la principal de las artes. Ello se deduce de la respuesta que dio a Benedetto Varchi en 1547, cuando contestó a la Academia Florentina que “El Arte, pues, de la Escultura es mejor siete veces, que todas las otras en que interviene diseño, porque una Estatua debe tener ocho vistas, y conviene que sean de igual bondad...” (Varchi, 202). Más adelante Cellini dirá sobre la escultura “que ella es madre de todas las Artes en que interviene diseseño” (Varchi, 206). Esta opinión entronca con lo que más abajo se dirá respecto de Juan de Arfe, a quien gustaba sobremanera llamarse “escultor de plata y oro” y no orfebre. Benvenuto ratifica esta opinión en su Tratado de Dibujo al afirmar que “Todas las obras hechas por Dios que se pueden ver en la naturaleza, en el cielo y en la tierra, son esculturas y, para poder llegar más rápidamente a la demostración de este arte de la Escultura, no hablaremos de los cielos sino sólo de las cosas terrestres, hechas por el mismo Dios que hizo los cielos” (Cellini 1989, 217).

Los tratados de Cellini, así como su *Vitta*, fueron muy conocidos en épocas posteriores, aunque la segunda se publicara en el siglo XVIII. Sin embargo, sus libros

⁷ *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*. Libro Segundo del Tratado de Alberti (220-221).

⁸ Este pensamiento fue conocido desde que el genial florentino mostrara su opinión a Benedetto Varchi en su famosa encuesta realizada entre los artistas de su época sobre la jerarquía de las artes.

no fueron los más admirados ni los más citados por los tratadistas. Su figura, en cambio, sí es un referente en el campo de la platería, pero más como artista técnico que como persona que asciende socialmente en la vida. Nunca hubo en Benvenuto idea de equipararse a la nobleza por la calidad de su arte. Su autobiografía refleja el respeto que siente por los papas y la aristocracia de su tiempo. Él es solo un empleado, un artista que está a su servicio, que intenta complacerles y que tampoco en lo personal, intenta una vida de virtudes.

Otro italiano, Giorgio Vasari, en *Las Vidas*, refiere numerosas técnicas y trabajos de arquitectura y escultura. Sin embargo, solo muestra interés en tres técnicas de platería: nielado, esmalte y damasquinado (Vasari, 88-90). A pesar de ello, no redacta la biografía de ningún orfebre. Sorprende un tanto que en un tratado de esta naturaleza, el autor no explique las excelencias del Arte de Platería cuando sabemos que la Cámara Apostólica y los papas, empleaban numerosos orfebres para San Pedro y las distintas iglesias de Roma en el quinientos.

En el siglo XVIII la consideración de los plateros es mucho mayor en Europa. En España las principales corporaciones han logrado el título de colegio cuando se publican sus nuevas ordenanzas decretadas por Felipe V. Así, Benedetto Varchi, antes mencionado, escribe que entre las Artes del Diseño también están los entalladores de piedras preciosas, los plateros y los bordadores (Varchi, 103).

No todos los tratadistas son tan parcos en referirse a la platería. Uno de los primeros que se publican en tierras de la corona hispánica es el de Diego de Sagredo (s/p). Este se refiere a las artes liberales y a las mecánicas. Así la pintura logra su mayor beneplácito, pues, según escribe, Eupompo, maestro de Apeles, consiguió de los griegos “que el arte de la pintura se numerase con las liberales y no con las mecánicas.” Los pintores se distinguen de los oficiales mecánicos, en opinión de Sagredo, porque estos últimos trabajan con el ingenio y con las manos. Pero ¿quiénes son estos oficiales mecánicos según el burgalés? Su respuesta no admite dudas “canteros, plateros, carpenteros, cerrageros, campaneros y otros oficiales que sus artes requieren mucho saber i ingenio. Pero liberales se llaman los que trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio: como son los gramáticos, lógicos, retóricos, aritméticos, músicos, geométricos, astrólogos: con los cuales son numerados los pintores y escultores.”

Diego de Sagredo expone que los plateros, a los que ya no se referirá más, son oficiales mecánicos porque trabajan con las manos mientras que pintores y escultores lo hacen con la inteligencia. Esta consideración tan negativa de la platería va a tener importantes consecuencias literarias y sociales en una centuria donde los orfebres consiguen destacados reconocimientos. Así pues, en 1552, reciben un privilegio de Carlos I para vestir seda⁹, lo que les equipara a la nobleza, y, en 1566, la Real Audiencia de Sevilla los considerará artífices por su conocimiento de la geometría y la perspectiva¹⁰.

El Arte de la Platería tiene en el reino de Castilla un tratadista importante: Juan de Arfe. En 1572 publica en Valladolid *El Quilatador*¹¹, donde refiere todos los conocimientos técnicos que un platero debe poseer para el buen cumplimiento de su arte. En uno de los primeros apartados que dirige al lector, Juan de Arfe destaca la

⁹ Archivo Municipal de Pamplona (AMP). Biblioteca D-1/2. *Crisol histórico-político de la antigüedad, nobleza, y estimación liberal del arte insigne de plateros*. Pamplona, 1744, pp. 21-22. Agradezco a las Dras. Asunción y Mercedes de Orbe Sivatte el haberme proporcionado una fotocopia de las Ordenanzas de los plateros de Pamplona de 1744 donde está el Crisol y la Pragmática del emperador, que se publicaron conjuntamente.

¹⁰ M. J. Sanz (1991, Doc. 6, pp.196-223).

¹¹ J. de Arfe (1572, Ed. facsímil, Valencia, 1985).

importancia de las artes porque están hechas por el hombre y este posee un entendimiento que es una traslación del entendimiento divino al que solo Dios puede sobrepasar. Sin embargo, poco después de estas halagadoras palabras, el vallisoletano indica que no hay “ninguna que mayor perfección pueda rescebir, que la de los Plateros: ansi porque hasta nuestros tiempos por ventura no se a acertado el mejor camino de labrar la plata y oro, como por que en este camino ay muchas cosas, y muy excelentes que saber si la negligencia de los artífices o la cobdicia del interesse no hiziesse menos curiosa el arte de lo que ella es”¹². El reconocimiento de la platería es aquí patente. Arfe lo destaca sobre las demás y expone sus virtudes con claridad. Él es platero, quizá el más culto de cuantos hayan vivido en los reinos hispánicos, y, además, escritor. Reúne sus saberes para instruir a sus colegas en la técnica del cada día, donde pretende lograr la perfección.

Este tratado de Juan de Arfe tiene semejanzas, aunque no sea idéntico, al de Benvenuto Cellini. Ambos autores insisten mucho en las técnicas y en los materiales. De esta manera, Arfe no exalta mucho más la platería elevándola a su máximo nivel como lo ya lo ha hecho en sus primeras páginas, sino que se dedica a tratar del ensaye de los metales, pesas del dineral, los modos de afinar y ligar la plata, su valor, el del oro y las distintas piedras preciosas ordenándolas por categorías (diamante, rubí, esmeralda, etc.). Muchos de los libros que componen el tratado van ilustrados con grabados y tablas de equivalencias que hacen de él un manual útil y práctico de consulta diaria en cualquier obrador donde se pudiera leer.

A pesar de las virtudes de *El Quilatador*, Juan de Arfe escribe otro tratado, la *Varia Commesuración para la escultura y arquitectura*¹³. Lo publica en Sevilla, donde estaba labrando la monumental Custodia de asiento de la iglesia mayor, en 1585 y en 1587. *La Varia* se reedita ocho veces hasta 1806 y es un libro respetado por los artistas durante toda la Edad moderna. En Valencia, la obra de Arfe era conocida por los plateros de la ciudad. Sabemos que Dimes Musabres dona “*un llibre de Joan d’Arfe*” al Arte y Oficio del *Cap i Casal*, que queda recogido en un inventario de 1614/15, sin que se especifique si es *El Quilatador* o *La Varia* (Cots Morató 2009, 359).

Juan de Arfe dedica *La Varia* al duque de Osuna don Pedro Girón, virrey de Nápoles. En esta dedicatoria ya indica cuál es su intención al publicarla. Ha empleado mucho tiempo en aprender sobre las proporciones y, como hay artífices que las desconocen y no tienen curiosidad por buscarlas, escribe lo que sabe para ayudarles y así evitar que se repitan los errores que algunos cometieron. Pero donde realmente advertimos los motivos de la obra es en el prefacio que dedica a los lectores. Enseña a representar el cuerpo humano según las ideas de los antiguos así como imitar a la naturaleza, cuestión esta última tomada del concepto de mimesis de Grecia. Su concepto de proporción es el pitagórico, pues escribe “solo lo que es Arte y proporción fue mi intento escribir, porque es cosa importantísima para todo, que el Artífice sepa lo que hace...” Quiere ayudar a los “hombres de mi Arte,” es decir, a los plateros, ya que en España no ha ocurrido lo mismo que en Italia o Francia, pues nadie se ha ocupado de este menester.

El Prólogo de *La Varia* es todavía más interesante. Arfe escribe que entre los antiguos las artes que más florecieron fueron la arquitectura y la escultura. Ambas nacen de las manos y de razón. Los que no cumplen estas características carecen de “imitación,” volvemos aquí otra vez al concepto de mimesis griego. Para ello hay que aprender aritmética, geometría, astrología, dibujo, anatomía y algunas otras artes. Pero

¹² *Ibidem* (1572, 4).

¹³ Se ha consultado la edición de Madrid de 1795 (Ed. facsímil Valladolid, 2003).

por qué Arfe se refiere más a arquitectos y escultores que a plateros. La respuesta del erudito no se hace esperar: son los mismos los unos y los otros, así los “que tuvieron noticia de los más principales Escultores y Arquitectos que celebra la antigüedad Griega y Romana, de los cuales muchos florecieron en el saber labrar el oro y plata, y otros metales, no solamente en figuras humanas y de otros animales, pero también en vasos y piezas que ahora labran los Plateros, de donde se entiende, que antiguamente no había diferencia de los Artífices que ahora llamamos Escultores y Arquitectos á los que ahora son Plateros: por lo qual es cosa cierta que los preceptos de los unos son necesarios á los otros.”

Arfe no se cansa en equiparar arquitectos, escultores y plateros. Escribe que los escultores saben de talla, pero no de las otras artes que llevan a su perfección, y los arquitectos de monteas por lo tanto “con mas justo título podrían los Plateros que han de imitar todas las cosas llamarse Escultores y Arquitectos,” porque el platero tiene que saber aritmética para la reducción de los quilates de oro y plata, también geometría “para los cortes y crecimientos de las chapas,” astrología para hacer relojes, dibujo para diseñar las historias, anatomía para diseñar los huesos de una figura, arquitectura para las piezas que la requieran, perspectiva para los escorzos y pintura para los esmaltes. Nunca, ni antes ni después, se ha tratado la liberalidad de un platero ni la ingenuidad de la platería del modo que él lo hace. Con el prólogo de su *Varia* la declara como la más noble de las artes, y así lo había hecho saber, sin explicarlo, años antes en *El Quilatador*. Sus afirmaciones son las más avanzadas de cuantas existirán en los territorios de la Monarquía Española peninsular durante la Edad moderna y contemporánea. Estas palabras no han sido tenidas en cuenta en siglos posteriores cuando muchos orfebres han pedido que se les reconozca el título de “Colegio,” ni tan siquiera los valencianos que fueron los primeros en obtenerlo en 1672, máxime en un libro donde la licencia y privilegio de Felipe II para imprimirlo en 1585 les llama “oficio de Plateros,” ni artífices plateros ni artistas, “oficio,” o lo que es lo mismo: gremio. Esas son las palabras del rey. En el prólogo de Arfe queda reconocida la ingenuidad de la platería y no se puede hacer más que lograr la declaración oficial por parte del rey cuando tenga bien a concederlo según sus intereses y oportunidades.

En *La Varia* de Arfe se han destacado las influencias de Euclides y especialmente las de Sebastiano Serlio y su tratado. Este influye mucho no solo en su obra escrita sino también en la artística. Serlio es fuente de primera mano para sus custodias. Los libros I y IV de Arfe así como la *Custodia de la catedral de Sevilla* revelan también la influencia de Bramante a través de Serlio (Heredia Moreno 2003, 371-378 y 2005, 63-74).

Entre los pocos tratados que se refieren a los orfebres y a la platería en general, destaca el de Gaspar Gutiérrez de los Ríos. Se publica en 1600 y su título es *Noticia General para la estimación de las artes*¹⁴. Este libro, escrito por un jurista castellano, es una fuente destacada para entender, desde un punto de vista moderno, la consideración que, a los ojos del hijo de un tapicero, adquirirían algunas artes no suficientemente valoradas hasta entonces, entre ellas la de los plateros. Su propósito al escribirlo es “que sean perseguidos los ociosos, y favorecidos los que se ocupan en todo género de trabajo e industria, para que se supla la falta de los unos y los otros se consuman. Hago exhortaciones particulares para las personas de todos estados, caballeros notorios, hidalgos, plebeyos y mujeres, dando razones en particular, para que todos sigamos y amemos al trabajo” (Gutiérrez de los Ríos, 120).

¹⁴ G. Gutiérrez de los Ríos (1600, Ed. Madrid, 2006).

El tratado consta de cuatro libros, más una exhortación final. De todos ellos, el libro tercero es el más interesante. En él prueba “que la pintura, escultura, y las demás artes del dibujo, cuyo fin es imitar la naturaleza, como es la tapicería, platería, y el bordado, si es de matiz, no son artes mecánicas” (Gutiérrez de los Ríos, 157), ya que en ellas no trabajan más el cuerpo que el entendimiento. Explicando algunas razones de los antiguos para considerarlas liberales, remite a ejemplos presentes para calificarlas:

Quien hay que demás de esto no eche de ver lo que después de haber meditado, trazado, y dividido todas estas formas, se cansa el entendimiento para ejecutarlas y ponerlas por la obra en la tabla, en el tapiz, en el mármol, en el bronce, en la plata, oro, seda, y piedras preciosas. Pues que diría de lo que se fatiga para darles gracia, imitando al natural, produciendo formas milagrosas, y tales que casi no falta más de infundirles espíritu, y aún muchas veces parece que le tienen. De donde Filostrato, Plinio, y otros autores refieren haber muido bueyes con la vista de otros pintados, y engañándose, aves, animales, y hombres, hasta los mismos famosos artífices, pareciéndoles verdadero lo que habían pintado. Mas ¿para que son ejemplos antiguos, teniéndolos presentes? Testifique cada uno lo que ha visto. ¿No se echa claramente de ver el ingenio que requieren estas artes, viendo en tan suma perfección tanta variedad de figuras e historias pintadas y relevadas, cálices, custodias, y ornamentos, como hay en el glorioso templo de san Lorenzo el Real? ¿No es milagro ver, o a lo menos una de las maravillas del mundo las ricas e ingeniosas tapicerías que su Majestad tiene? Si la hubiera en tiempos antiguos esta arte, yo pienso ¿qué tuvieran hartos de decir los Poetas en sus loores? (Gutiérrez de los Ríos, 159)

Gutiérrez de los Ríos demuestra que las artes del diseño son dignas de gloria y nombre pues “los profesores de estas, el fin principal, que tienen es ganar honra y fama por medio de sus obras” (Gutiérrez de los Ríos, 160). El autor llama “profesores” o artífices a los que practican estas artes, lo que indica una gran estima y valía respecto a lo que hacen y a lo que son, ya que ejercen una actividad de hombres libres. Siguiendo en la misma línea, y en capítulo IV del tercer libro, expone las excelencias de los profesores plateros. De este modo se refiere a ellos:

Pasemos pues ahora adelante, y pues es parte de la escultura la de los artífices plateros, hablando también aquí de ella, no hay duda sino que por sus obras han ganado fama sus profesores. Artífices plateros llamo, no a todos los que tratan el ministerio de la plata y del oro, sino sólo a aquellos que dibujan, esculpen, y relievan en pequeño, o en grande figuras e historias al vivo, de la manera que se hace por los artífices escultores. Que por ella se gane fama, Plinio lo dice (Gutiérrez de los Ríos, 163).

Sigue explicando cómo fueron famosos algunos plateros de la Antigüedad y como este arte se acabó después de Teucro Crustario. Explica este hecho “porque solamente se vino a quedar en hacer vasos, anillos, y cadenas a la llana, sin imitar a la variedad de cosas de la naturaleza en que consiste el ser liberal, o dejarlo de ser, que es lo que hacen ahora con mucho primor muchos artífices curiosos de esta profesión en nuestra España. Esto baste en cuanto a estos artífices” (Gutiérrez de los Ríos, 163).

Finalmente incorpora la sentencia de Carlos V, de 1552, que permite a los orfebres vestir seda, a tenor de una relación que le hizo Cristóbal Álvarez, platero de Palencia, sobre su presunta prohibición. El emperador también los llama artífices. Refuerza esta Pragmática la afición de otro monarca, Felipe III, que para favorecerla hizo “los ejercicios que acerca del dibujo y platería ha tenido el Rey nuestro señor todo el tiempo de su niñez.” Todo ello demuestra cuán nobles son las artes del diseño y han sido

“honradas, y estimadas por el uso universal de casi todos los Reyes y Monarcas del mundo” (Gutiérrez de los Ríos, 195).

Más de cincuenta años después de que Arfe publicara su *Varia*, Álvaro Alonso Barba, nacido en Lepe, da a la imprenta un *Arte de los metales en que se enseña el verdadero beneficio de oro y plata por azoge, el modo de fundirlos todos y como se han de refinar y apartar unos de otros*. Este libro, de 1640, se publica de nuevo en la centuria siguiente, en 1770, junto con *El tratado de las antiguas minas de España* escrito por Alonso Carrillo y Laso. El trabajo de A. A. Barba tuvo numerosas reediciones hasta el siglo XX, no solo en castellano sino también en inglés, francés y alemán y, según se afirma, fue muy útil a mineros y a plateros (Heredia Moreno 2007, 184). El primer tratado, compuesto en cinco libros, es una obra general que empieza con el origen de los metales hasta finalizar en su fundición y refinamiento. Trata aspectos técnicos como separar el oro y la plata del cobre, el azogue y aguarrás en la práctica del quehacer diario de los obradores. Aunque es un libro erudito que abarca aspectos técnicos, es muy diferente del práctico *Quilatador* de Arfe. El tratado de las minas, en cambio, recorre la Península ibérica refiriendo dónde se encuentran los metales aunque para ello tenga que remontarse a la época romana.

Estos dos libros, debido a su carácter general y a pesar de su erudición, debieron de ser menos conocidos en los obradores plateros que el resto que hemos analizado. Sin embargo, hay que tener en cuenta que muchas veces los plateros, como muchos artistas, no tenían un nivel de alfabetización elevado y, por ello, la consulta de tratados no hay que entenderla con un carácter general sino de modo más limitado. Cuando leemos las actas de los Capítulos Generales o *Prohomenies* de los plateros valencianos, advertimos esa incultura general, no solo en la grafía y expresión sino también en la utilización de las fuentes escritas. Es cierto que las Ordenanzas valencianas de 1761 obligan a que el aprendiz sepa escribir, pero no siempre fue así. Debido a ello, hay que acercarse a la literatura artística con mucha cautela.

2. Pretensiones que son derechos

Hasta el momento se han referido las principales ideas de los tratados que aluden al Arte de la Platería. Conviene ahora indicar lo que algunos de ellos pretenden que no es otra cosa que reivindicarla como arte liberal. Estos principalmente son tres: los dos de Juan de Arfe y el de Gutiérrez de los Ríos. Ambos demuestran su elaboración intelectual y hacen ver que las manos del platero obedecen a su inteligencia. De ellos se deduce que la platería es un arte mental, ingenuo. Sus modelos, adquiridos mediante el estudio y la práctica, hay que buscarlos en la Antigüedad, en sus artistas y en sus obras. Para ello el orfebre debe imitar la naturaleza, debe copiar los modelos naturales. Los griegos ya lo hicieron y ellos deben imitarlos. Para este cometido se servirán del dibujo que plasma la idea sobre el papel. Ese dibujo, ya de por sí, tiene un valor intelectual. Con el proyectan las piezas, plasman las historias que las adornan o significan así como su decoración.

El dibujo entra a formar parte del examen de maestría de los orfebres peninsulares en el siglo XVI. En Valencia son los Capítulos de 1505 los que lo introducen. El aspirante ha de diseñar una pieza y luego labrarla en plata, oro, hilo, etc. Se conservan tres de estos Libros de Dibujos –nunca llamados *de Passanties* en Valencia, solo en Barcelona– con una cronología de 1508 a 1849¹⁵. Estos libros deberían explicar la genuina formación del platero si no fuera porque pronto se eligen las tipologías más fáciles y el examen deviene en un trámite. El dibujo es fundamental en un artista y estos

¹⁵ Para todo este proceso véase F. P. Cots Morató (2004).

libros son su prueba. Las *Passanties* de Barcelona exhiben una mayor calidad así como la influencia del mundo del grabado, ya que muchas veces la pieza magistral queda insertada en una composición donde hay personajes de la Historia Sagrada, cartelas, etc. Durante el aprendizaje, el mancebo aprendía a dibujar, pues, con posterioridad, ya maestro, diseñaría los encargos que le hicieran solo o ayudado por otros artistas, como pintores y escultores. En Sevilla los Libros de Modelos, de donde se extraía la pieza maestra, se conservan, no así en el resto de los territorios de la Monarquía. Desde fines del XVII en Valencia hay modelos para que el aspirante al magisterio escoja su obra. Con ellos debería estar familiarizado desde su entrada en los obradores. Pero, aunque el dibujo es primordial, la picaresca de la vida hace que algunos, más de los que quisiéramos, no lo dominen a tenor del dibujo magistral que han legado. Ese aprendizaje en los obradores también debería de incluir el conocimiento de los órdenes clásicos, las proporciones, la anatomía y un sinfín de disciplinas más. De ello es prueba la publicación de Juan de Arfe que tenía Dimes Musabres y que legó al Arte y Oficio de Plateros como se ha dicho más arriba.

Antes hemos indicado que la Real Audiencia de Sevilla, en 1566, llama artífices a los plateros por servirse de la geometría y de la perspectiva. Estas junto con las matemáticas, las proporciones y la anatomía son las propias de las Artes Liberales, las artes que se sirven más de la inteligencia que de las manos. En el mismo punto incide la Pragmática del emperador Carlos, por la que se les permite vestir seda a ellos y a sus mujeres “porque su Arte no era Oficio y así los derechos los nombraban Artífices, y no Oficiales, porque propia, y verdaderamente se decía Oficial, el que hacía Obra, para cuya composición no se requería Esciencia, ni Arte alguna liberal: y Artífice se dice aquel, cuya Obra no se puede hacer sin Esciencia, é noticia de las Artes liberales, como es la Obra de Artífice Platero porque si el Artífice Platero no sabe, y entiende el Arte de la Geometría, para proporción de la longitud, y latitud de lo que labra, ó no sabe el Arte, y Esciencia de la perspectiva para el dibuxo y retrato de lo que quiere obrar; y sino sabe, y entiende el Arte de la Arithmetica, para numerar, y entender los quilates, y valor del oro, y plata, y perlas, y piedras, y monedas, no puede ser Artífice, ni Platero, sin saber, ni entender todas las dichas Esciencias, y Artes; las quales sabidas, viene á poner en obra lo que quiere hacer, é sin ellas, no lo puede hacer, ni proporcionar. Y por tanto, con mucha razón los Derechos hazen muy gran diferencia entre Oficio, y Artificio”¹⁶.

Esta Pragmática es de enorme importancia para nuestros artífices. Tengamos en cuenta que estamos en una sociedad estamental donde todo tiene su lugar en la pirámide jerárquica. Las personas tienen su sitio en función de lo que son y, más aún, de lo que representan. Uno no hace lo que quiere sino lo que le corresponde. Recordemos que en la iglesia cada uno tiene el asiento en un lugar diferente. Si la muerte iguala a todos, no así lo hace la sepultura. Unos van a la fosa común y otros a sepulcros en capillas de su propiedad o propiedad de su familia. Según esta Pragmática, los orfebres y sus mujeres pueden vestir seda como los nobles porque son artistas. De ello han de derivarse forzosamente una serie de prebendas y privilegios. El trabajo manual, hasta bien entrado el siglo XX, ha sido criticado, pero ¿Acaso los plateros no trabajan con las manos? La respuesta es no, pues ellos, gracias al estudio de la geometría y las matemáticas trabajan con el entendimiento y es este quien dirige sus manos. Estas obedecen a su inteligencia no a su mera habilidad o pericia. Ello se advierte en el discutido retrato de Velázquez de Martínez Montañés o de Alonso Cano. El artista mira al frente y frunce el ceño meditando sobre la obra que hace. Esta actitud revela el carácter ingenuo de la escultura por lo que el escultor viste como un caballero (Pérez Sánchez, 54-56). Además,

¹⁶ AMP. Biblioteca D-1/2. *Crisol...*, p. 21.

Velázquez dirige la luz desde la cabeza a las manos y a al busto de Felipe IV demostrando así que es arte mental, ya que sobre las manos manda la inteligencia (Belda Navarro, 32).

La literatura artística y la Pragmática del emperador inciden en que todo tiene una proporción matemática. Esta idea arranca de la Grecia arcaica, de Pitágoras y su escuela. Así, el estudio de la anatomía es muy importante porque el cuerpo humano es lo más perfecto que existe en la naturaleza. Está compuesto de reglas matemáticas que, sabiamente combinadas, aportan la belleza. *La Varia* de Juan de Arfe dedica todo el Libro Segundo a las medidas y proporciones del cuerpo humano. Arfe dibuja rostros, torsos, piernas, etc. con cuadrículas, líneas y medidas que otorgan la simetría, verdadero canon de belleza desde los tiempos antiguos. A ello, como en todo el tratado arfiano, le acompañan unos versos que, al estilo de cualquier refrán, ayudan a aprender y recordar los principios que se explican en el texto. Así indica que la raíz del cuerpo es la cabeza y, cuando se refiere al rostro, complementa lo que dice con esta coplilla;

Este rostro se forma en un quadrado,
Y partese en tres partes lo primero;
En todos quatro lados va mostrado,
Y este que está delante es el frontero:
Con el cuello y los hombros va formado.
Que con esto podré mostrarlo entero,
Con todo lo que sube de la frente,
Haciendo todo el casco y remanente. (Arfe 1795, 96)

3. Retratos que reivindicán y prestigian

Insistiendo en la Pragmática advertimos la importancia del vestir y la apariencia en un mundo marcado por la estratificación. En *La Varia*, Juan de Arfe se retrata con ropas de considerable elegancia y lentes. Está de perfil, recurso que proviene de las medallas antiguas, en una posición que había consagrado el Renacimiento. Los lentes y la mirada concentrada aluden a su carácter intelectual y, por ende, al mental de la platería. Arfe es platero, escultor, escritor y traductor. Es alguien que sobresale entre los artistas y eruditos de su tiempo y su atuendo lo ratifica. El sombrero, la gorguera y las mangas abullonadas de su jubón hacen de su figura la de un noble por el carácter de su arte. Centurias más tarde comprobamos que la elegancia de los plateros españoles no ha desaparecido. En la década de 1780 Francisco Bayeu pinta un retrato de Antonio Martínez, hoy perdido. Su imagen es conocida por una publicación de principios del siglo XX donde se indica que era propiedad de Saleta Cabrero Martínez. El fundador de la Real Fábrica está de medio cuerpo, distinguidamente vestido con casaca, chaleco y encajes en el cuello. Luce blanca y cortesana peluca al ejemplo de los nobles de la época. Cavestany ha destacado que Bayeu plasma fielmente su distinción personal y moral así como su viva inteligencia (Cavestany, 289; Díaz Gallegos, 15). El que retraten a un orfebre de este modo no responde a otra cosa que al señalar el carácter noble de su actividad: la platería, que sirve a las más distinguidas y adineradas personalidades de este mundo y también a aquellas que proclaman la grandeza del otro: la Iglesia.

No solo en los territorios de la Monarquía Española peninsular trataban de prestigiar la orfebrería por medio de los retratos de sus artífices. En Francia y en Gran Bretaña también encontramos destacados ejemplos. En 1736 Nicolas de Largillière pinta a Thomas Germain y a su mujer, cuadro conservado hoy en la Calouste Gulbenkian de Lisboa. Germain, a diferencia de Arfe y Martínez, que se representaban en fondo neutro y de manera semejante a la nobleza, está de pie en su obrador, cincelandó una jarra de

agua. Con la otra mano señala una de sus más conocidas creaciones: un candelabro de plata blanca que representa a un fauno y a una faunesa en el astil. Su mujer, en cambio, está sentada en una silla de brazos de rejilla mientras su mano derecha descansa sobre los libros de contabilidad del obrador que ella misma lleva como colaboradora de su marido (Perrin, 17). El orfebre usa peluca, chaleco y camisa de calidad, mientras que su mujer luce vestido de raso y encajes. Al representar una escena de obrador, ambos llevan amplios y distinguidos guardapolvos para resguardar sus ropas. El retrato dignifica el trabajo del platero y la labor de su mujer. De la misma manera que Velázquez y Goya se autorretrataron pintando a la Familia Real española, Germain presume de su arte mostrando dos destacadas piezas de su producción. A pesar de su trabajo, solo los guardapolvos indican que puede haber algún tipo de inconveniente en su tarea, pues las ropas y los muebles son estimables. Sobre la mesa, billetes de encargos y algún libro, seguramente un tratado, refieren el carácter intelectual de la platería.

Si la mujer de Thomas Germain era su colaboradora y llevaba la contabilidad del obrador porque la ley no le permitía más, en otros países se ha demostrado que algunas señoras eran destacadas artistas y tenían negocio propio con el que alcanzaron un próspero nivel social y económico. En una colección particular de Gran Bretaña se conserva el retrato de Luisa Courtauld pintado por Johann Zoffany en el siglo XVIII (Glanville, 17, fig. 5). La platera está sentada en una silla tapizada de terciopelo. Zoffany la representa de tres cuartos, mirando al espectador y luciendo rica capa dorada ribeteada en piel. El vestido, de seda azul, está adornado por delicados encajes. Luce gargantilla de dos hilos de perlas así como pendientes de botón y broche de pelo que siguen un mismo modelo: una gran perla central rodeada de otras más pequeñas. El lienzo no representa a una artista que trabaja con las manos sino a una distinguida aristócrata en la cumbre de la escala social. Si a ello añadimos que Johann Zoffany retrató a la Familia Real inglesa y a muchos miembros de la nobleza, advertiremos el nivel de prestigio que representa este cuadro para la retratada y su arte así como su situación en la estamental y estricta sociedad británica.

4. Nomenclatura y posición

Si los tratados de Alberti, Leonardo y Cellini no inciden demasiado en la nomenclatura, no advertimos lo mismo en los libros de Arfe y Gutiérrez de los Ríos. La Pragmática del emperador también resulta muy clara al llamarles artífices y no oficiales. De la misma manera G. de los Ríos les denominará profesores, lo que indica que son peritos, especialistas, en una materia y, además, pueden enseñársela a otros. Todas estas cuestiones no son simplemente una manera de expresarse sino un modo de reivindicar su posición en la sociedad de su tiempo, una posición que pretenden sea cada vez más elevada. Un oficial estaba en una escala social baja. Pertenecía al artesanado. En cambio, el artífice era un hombre libre, equiparable al noble, que trabajaba porque quería, creando e innovando. Aunque muchas características le vinieran impuestas por el contrato, es decir, por el comitente, la “manera” de realizarlas, de darles ese toque original y maestro, era su especialidad.

Muy pronto los orfebres fueron conscientes de que su arte era raro, excelente, y, por ello, debían extraer un rédito social. Trabajaban para los sectores más privilegiados de la sociedad y con materiales muy costosos: oro, plata, perlas, piedras preciosas, etc. Ese arte no podía hacerse sin reglas, como ya se ha comentado, y esas normas son las que les daban la categoría de arte liberal. Por eso nunca se sintieron cómodos con las palabras gremio u *Art i Ofisi*, porque ellos eran mucho más. Eran artistas. Su máxima aspiración era ver reconocido su arte -es decir, aquello que solo ellos y nadie más

podían hacer- con el término de colegio, pero eso solo se conseguía con un privilegio real. El término de colegio no solo implicaba que su arte y sus personas no se prestaran a confusión sino que también era un logro en la sociedad. Su prestigio, su quehacer y sus vidas serían más visibles, más consideradas, en el mundo estamental en el que se desenvolvían. Si hoy nos parece que una persona con estudios, idiomas, cualidades musicales, etc. está en un nivel superior que otra que no posee esas características, en su tiempo ser artista, ser colegial, significaba lo mismo. La situación que tratamos no solo es artística sino que tiene hondas raíces sociales.

Los plateros creían que ese puesto superior en la sociedad les era merecido. Ellos eran estudiosos de las matemáticas, la geometría, las proporciones, etc. y lo demostraban día a día. Según esta línea de pensamiento, no hubieran podido trabajar en su arte si no hubieran conocido bien estas disciplinas. *La Varia* de Juan de Arfe se encarga de recordárselo al mismo tiempo que de instruirlos en el saber que les corresponde. Arfe no fue solo un excelente artista sino fue el primero que concienció a los suyos de sus excelencias y eso no lo hizo solo con sus libros o arte, sino con su manera de vivir. No hace falta recordar aquí el episodio del pendón de la procesión del *Corpus Christi* de Burgos para ilustrar cuál era su filosofía de vida.

El colegio era un peldaño que había que conseguir fuera como fuese, pero los privilegios reales eran caros. El primer colegio de plateros de la Monarquía Española fue el valenciano en 1672. Los plateros consiguieron ser declarados artistas y escalar en el entramado social pagando una considerable suma de dinero que fue a parar a una mina del reino de Aragón que había parado por falta de fondos. Miremos bien el oportunismo de la Monarquía en un momento de tremenda crisis financiera. No será hasta bien entrado en siglo XVIII, con la aprobación de las ordenanzas de Felipe V para los distintos colectivos argenteros de la Península cuando el término se generalice para la mayoría de los plateros españoles.

Obras citadas

- Arfe y Villafañe, J. *Qvilatador de la plata, oro, y piedras*. Valladolid: Impreso por Alonso y Diego Fernández de Córdoba, 1572 [Ed. facsímil Valencia, 1985].
- . *Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura*. Madrid: Impreso por Don Plácido Barco López, 1795 [Ed. facsímil Valladolid, 2003].
- Belda Navarro, C. "Escultores pintados." J. M. González Gómez & M. J. Mejías Álvarez eds. *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, II. Sevilla: Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Departamento de Historia del Arte, 2009. 21-44.
- Bemporad, D. L. *La bottega orafa di Lorenzo Ghiberti*. Firenze: Edifir-Edizioni Firenze, 2013.
- Cavestany, J. "La Real Fábrica de Platería." *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1923): 284-295.
- Cellini, B. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Akal, 1989.
- . *Vida*. S. R. Santerbás ed. & trans. Madrid: Catedra, 2007.
- Cots Morató, F. de P. *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia. Los Libros de Dibujos y sus artífices. 1505-1882*. Valencia: Ajuntament de València, 2004.
- . "De Arte y Oficio a Colegio: el título de artistas para los plateros de Valencia." En J. M. González Gómez & M. J. Mejías Álvarez eds. *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, II. Sevilla: Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Departamento de Historia del Arte, 2009. 351-361.
- Crisol Histórico-Político de la Antigüedad, Nobleza, y Estimación liberal del Arte insigne de Plateros con los establecimientos, y ordenanzas esenciales para su puntual ejercicio, y observancia precisa de las Leyes del Oro, y de la Plata, en todos los Reynos de España, que la Congregación del Gloriosísimo platero, y obispo San Eloy, compuesta de sus Artífices, saca a luz, y humildemente consagra á los Reales Pies de nuestro Cathólico Monarca, y Señor D. Carlos Segundo (Que Dios Guarde). Con Licencia: En Pamplona, por los Herederos de Martínez, Impresores de Su Señoría Ilustrísima. Año de 1744.* (Archivo Municipal de Pamplona [AMP]. Biblioteca, D-1/2).
- Díaz Gallegos, C. "Imágenes y Figuras en torno a la Real Fábrica de Platería." En F. A. Martín com. *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*. Madrid: Museo de Historia, 2011. 15-35.
- Gallego, J. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte, 1976.
- Glanville, P. "Women and Goldsmithing." P. Glanville & J. Faulds Goldsborough. *Women Silversmiths. 1685-1845. Works from the Collection of The National Museum of Women in the Arts*. Washington, D. C.: The National Museum of women in the Arts & Thames and Hudson, 1990. 13-28.
- Gutiérrez de los Ríos, G. *Noticia General para la estimación de las artes*. J. M. Cervelló Grande ed. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.
- Heredia Moreno, M^a del C. "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio." *Archivo Español de Arte* 304 (2003): 371-388.
- . "Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada." J. Rivas Carmona coord. *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, 193-211.

- . "Álvaro Alonso Barba. *El Arte de los Metales...*" En R. Sánchez-Lafuente Gémar com. *El Fulgor de la Plata*. Bilbao: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007. 184-185.
- Palomino de Castro y Velasco, A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: M. Aguilar Editor, 1947.
- Pérez Sánchez, A. E. et alii. *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2003.
- Perrin, C. *François Thomas Germain orfèvre des rois*. Saint-Rémy-en-l'Eau: Éditions d'Art Monelle Hayot, 1993.
- Sagredo, D. de. *Medidas del Romano*. Toledo: Edición de Ramón de Petras, 1526 [Ed. facsímil Toledo, 2000 a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda].
- Sanz, M. J. *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.
- Varchi, B. *Lección sobre la primacía de las artes*. Valencia: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 1993.
- Vasari, G. *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores italianos desde Cimbaue a nuestros tiempos*. L. Bellosi & A. Rosi eds. Madrid: Cátedra, 2012.
- Vinci, L. da. *Tratado de Pintura*. Á. González García ed. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- Vinci, L. da & L. B. Alberti. *El tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti* (Ed. de Diego Antonio Rejón de Silva). Madrid: Imprenta Real, 1784 [Ed. facsímil Valencia, 1998].