

La platería en la Península Ibérica en tiempos del Compromiso de Caspe

CARMEN HEREDIA MORENO*

Resumen

En este artículo se analiza el desarrollo y el papel que la platería hispánica tuvo en el contexto del arte de 1375 a 1425 en los años previos y posteriores al Compromiso de Caspe (1412). Se subraya el protagonismo del pontífice Benedicto XIII, de los monarcas de Aragón, Navarra y Castilla y de los altos cargos eclesiásticos como patrocinadores de obras de plata. Se señala su contribución para enriquecer los tesoros de la monarquía y los tesoros y ajuares litúrgicos de la Iglesia. Se valora, sobre todo, la importancia de Aviñón y de los centros plateros de los territorios aragoneses sin olvidar las aportaciones más modestas de Navarra o de Castilla. Se intenta también determinar los usos y las funciones de la platería religiosa y profana en el seno de la Iglesia y en el entorno de la Corte.

Palabras clave

Platería, Compromiso de Caspe, Benedicto XIII, Aragón, Navarra, Castilla, Aviñón.

Abstract

In this article, we approach the evolution of Spanish silverware and its importance in the context of the art from 1375 to 1425, in the years before and after the Compromise of Caspe (1412). The prominent role of Pope Benedict XIII, of the Kings of Aragon, Navarra and Castilla and of the high clergy as patrons of silverwork is emphasized. Their contribution is studied as a way that enriched the liturgical treasures of the Crown and of the Church. It is assessed, mainly, the importance of Avignon and the silversmithing centres of Aragonese territories, mentioning as well the contributions of Navarre or Castile. We'll also try to establish the uses and functions of the religious and profane silverware in the Church and the surroundings of the Court.

Key words

Silverware, Compromise of Caspe, Benedict XIII, Aragon, Navarre, Castile, Avignon.

* * * * *

El Compromiso celebrado en Caspe en 1412 a instancias de Benedicto XIII, el Papa Luna, solventó el problema sucesorio del reino de Aragón que se había generado por la muerte sin sucesión legítima directa de Martín I el Humano, acaecida dos años antes.¹ Entre los candidatos a la corona

* Universidad de Alcalá. Dirección de correo electrónico: carmen.heredia@uah.es.

¹ Sobre la trayectoria de don Pedro Martínez de Luna, véase SESMA MUÑOZ, J. Á. (dir.), *Benedicto XIII, el papa Luna (muestra de documentación histórica aragonesa en conmemoración del Sexto Centenario de la elección papal de Don Pedro Martínez de Luna: Aviñón, 28 septiembre 1394)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, con varios artículos de fondo y abundante bibliografía.

figuraban su sobrino, el infante Fernando de Castilla, su nieto ilegítimo, Federico de Luna, y su media hermana, Isabel de Aragón, además del conde Jaime de Urgel y de los duques Alfonso de Gandía y Luis de Anjou, que tenían diferente grado de parentesco colateral con el monarca fallecido.²

Los aragoneses eligieron a nueve compromisarios como representantes de Aragón, Cataluña y Valencia, pero la decisiva intervención de los allegados del Papa Luna —Berenguer de Bardaxi y Vicente Ferrer— inclinó el resultado a favor de Fernando de Castilla. El Pontífice contaba también con el apoyo incondicional del obispo Zalba, estrecho colaborador del rey de Navarra, Carlos III el Noble,³ y este último, a su vez, venía manteniendo variados vínculos con los reyes castellanos, sobre todo con Juan I.⁴ Todos ellos jugaron un papel relevante en la cultura de su tiempo y, junto con algunos otros personajes (como el canciller Pedro López de Ayala en Castilla o los aragoneses Juan Fernández de Heredia y Pedro Pastor) en el entorno del Papa Luna, contribuyeron al florecimiento del arte de la época.

Así, el Compromiso involucró, directa o indirectamente, a gran parte de la Península Ibérica, y tuvo como marco de fondo el conflicto religioso del Cisma de Occidente, que, a su vez, había implicado a Francia y a diversos territorios italianos; desde Génova hasta el reino de Sicilia, pasando por los Estados Pontificios. Desde el punto de vista artístico, la época está marcada por el arte gótico, de corte francés, italiano o con influencias mudéjares, en el ámbito de la arquitectura, y por el Gótico internacional en el terreno de las artes figurativas. Además de Borgoña, París, Montpellier o Dijon, la corte papal de Aviñón constituía uno de los principales focos de atracción para los artistas y su influencia y la de algunos maestros italianos que se instalaron en la localidad francesa, plateros inclusive, se dejó sentir en los reinos hispanos contemporáneos, sobre todo en los territorios de la Corona aragonesa.

Por lo tanto, la platería de la época del Compromiso de Caspe se enmarca en la Península Ibérica en un ambiente refinado, elegante y cortesano, con resonancias del Gótico internacional que fusionaba influencias francesas, borgoñonas e italianas y que vio florecer a importantes miniaturistas, tapiceros, pintores y plateros para satisfacer el gusto exquisito de las cortes europeas y su afán por poseer objetos suntuarios de materiales pre-

² MENÉNDEZ PIDAL, R., "El Compromiso de Caspe, autodeterminación de un pueblo", en *Historia de España*, vol. XV, Madrid, 1964, pp. I-CLXIV; DUALDE, M. y CAMARENA, J., *El Compromiso de Caspe*, Madrid, C.S.I.C., 1976.

³ Un estudio clásico sobre la figura de este monarca es CASTRO, J. R., *Carlos III el Noble rey de Navarra*, Pamplona, 1967.

⁴ SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., "Juan I de Castilla y Carlos el Noble de Navarra", en *Homenaje a José María Lacarra, Príncipe de Viana*, anejo 3, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986, vol. II, pp. 711-720.

ciosos.⁵ Idealmente, situamos esta época en las últimas décadas del siglo XIV y las primeras del XV, coincidiendo de forma aproximada con los pontificados de Clemente VII (1378-1394) y de Benedicto XIII (1394-1423), y con los reinados de los monarcas contemporáneos en Aragón, Navarra y Castilla, casi todos los cuales patrocinaron suntuosas obras de plata. Los documentos abundan en noticias sobre el lujo y refinamiento de estas cortes, materializados en numerosas piezas de joyería y de ajuar doméstico. Pero a su munificencia se deben también preciosas obras religiosas, algunas de las cuales todavía se guardan en los tesoros de nuestras catedrales e iglesias y en varios museos españoles y extranjeros. No en vano estos personajes tuvieron relaciones con Italia y Francia y habían establecido entre sí un complicado nudo de conexiones dinásticas, políticas, territoriales, religiosas o culturales que trajeron consigo el intercambio o el encargo de obras de orfebrería en distintos puntos de Europa o de la Península en unos momentos en que el desarrollo del comercio, los viajes de los artistas y el auge de las ciudades estaban propiciando el surgimiento o la reorganización de las corporaciones de artífices y el establecimiento de sus primeras normativas profesionales.

En este contexto, los plateros tenían como clientela fundamental a los reyes, la nobleza y el alto clero, pero también a los cabildos, parroquias e instituciones religiosas relevantes. Para todos estos comitentes elaboraron un amplio repertorio de objetos de representación y de culto, de gran valor material y funcional, y que fue engrosando los ajuares domésticos y litúrgicos, así como los tesoros profanos y sagrados, para la mayor gloria de Dios pero también para fasto y lucimiento de la monarquía y de la Iglesia.

Debido al tradicional interés por las reliquias y al progresivo auge de la fiesta del Corpus Christi, las piezas de platería religiosa más demandadas fueron los relicarios, sobre todo los antropomorfos —de brazo o de busto—, además de los de forma de arqueta, de píxide o, en el caso del *lignum crucis*, de cruz. También tuvieron gran relevancia los ostensorios y los vasos sagrados imprescindibles para la liturgia, como cálices, cajas con pie o cruces procesionales. En menor número, desde años atrás se venían realizando frontales de plata, y ahora comenzaron a labrarse custodias de asiento, aunque su elevado precio sólo estaba al alcance de los reyes y las catedrales.

Existe relativa uniformidad en los modelos de la época. Las piezas de astil —sobre todo los cálices, píxides o relicarios pediculares— presentan basamentos planos con perfiles lobulados, estrellados o conopiales. Los

⁵YARZA LUACES, J., "Las artes figurativas góticas. Gótico internacional", en Ramírez, J. A. (dir.), *Historia del Arte. La Edad Media*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 298-306.

astiles desarrollan estructuras de sección poligonal y los nudos admiten diseños esferoides con botones salientes, circulares o en losanges, o se yerguen a manera de arquitecturas de mazonería de uno o varios cuerpos con grandes ventanales de tracería gótica y frentes perfilados por contrafuertes y arbotantes. La copa de los cálices, cónica y lisa, suele apoyar en pétalos o en hojas vegetales. Parecidas trazas se generalizan en los cañones y nudos de las cruces cuyos brazos culminan en formas flordelisadas.

En cuanto a los elementos decorativos, con frecuencia se juega con superficies sin decorar, bruñidas y brillantes, en contraste con zonas opacas cubiertas de ornamentación repujada vegetal o de inscripciones. En todo caso, la incorporación de esmaltes traslúcidos de tradición sienesa en basamentos y nudos, especialmente en los territorios de la Corona de Aragón, enriquece las obras y les otorga una variada policromía y unas sutiles variaciones lumínicas que las asemejan a otras artes contemporáneas del color como las miniaturas y las vidrieras. Los cañones y nudos de las cruces, así como las patenas y los frentes de las arquetas, suelen decorarse con el mismo tipo de esmaltes.

El Papa Luna y su entorno

Aviñón, en estos momentos lugar de residencia de los Papas y sede de la corte pontificia, se erigió en un importante centro platero de donde proceden algunas obras patrocinadas por Benedicto XIII o por sus colaboradores con destino a instituciones castellanas y, sobre todo, aragonesas. Como es bien sabido, el Papa Luna fue uno de los grandes protagonistas de la época, que contribuyó con sus donaciones de platería al esplendor de la liturgia y del culto a las reliquias. Don Pedro Martínez de Luna había sido elegido pontífice el día 28 de septiembre de 1394.⁶ Zaragozano de nacimiento y de sólida formación intelectual adquirida en la universidad de Montpellier, se estableció en Aviñón en el año 1375 tras ser nombrado cardenal diácono, título de Santa María in Cosmedin, por Gregorio XI. Sus regalos de platería a las iglesias hispanas hay que remontarlos al menos a 1388, fecha en que se documenta su visita al monasterio de Silos cuando se disponía a asistir al congreso provincial de Palencia. Es posible que en el transcurso de este viaje por tierras de León y Castilla donase a la catedral de Toledo el relicario de San Pedro y San Pablo que lleva marca de Aviñón y que, de acuerdo con una de las tipologías difundidas en la época, aloja las

⁶ LACARRA DUCAY, M^a C., "Benedicto XIII y el arte", en Sesma Muñoz, J. Á. (dir.), *Benedicto XIII...*, *op. cit.*, pp. 101-111, analiza las empresas patrocinadas por el pontífice en todos los ámbitos artísticos y recoge testimonios literarios sobre los bustos donados a la Seo de Zaragoza.

reliquias en un viril tubular bajo un chapitel sujeto por ángeles que descansan sobre un basamento apoyado en cuatro leoncillos fundidos.⁷

Años después, tras acceder al pontificado, comenzaría a usar el báculo de plata dorada con esmaltes traslúcidos, que hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.⁸ Consta de cañón de planta octogonal, manzana esferoide con losanges, macolla arquitectónica con tres cuerpos decrecientes y cabeza curva de sección circular culminada en una plataforma con los bultos de la Anunciación. La abundante y cuidada ornamentación esmaltada —vegetal, figurativa y heráldica—, de rico colorido, contribuye a su suntuosidad y policromía.

Pero esta pieza no es fruto del patrocinio artístico de Benedicto XIII, puesto que la marca de Aviñón —escudo con llaves cruzadas—, impresa en el vástago, incorpora las armas de Clemente VI Roger —banda orlada de seis rosas—, que fue pontífice entre los años 1342-52, y sus rasgos estilísticos se relacionan con ejemplares centroeuropeos y sieneses del segundo cuarto del siglo XIV. En todo caso, la calidad del báculo propiciaría su uso por sucesivos pontífices, incluido el Papa Luna, que se limitarían a sustituir las armas esmaltadas de su antecesor por las suyas propias. No obstante, en el ánimo de Benedicto XIII pesarían también las dificultades económicas que tuvo que afrontar durante los años de su gobierno, o el hecho de haber fundido su propio báculo para reutilizar su material en los bustos que había de regalar a la catedral de Zaragoza.

Se sabe que en 1398 su administrador, el valenciano Juan de Romaní, se vio obligado a vender en París, a través del banquero aviñonés Catalano de la Rocha, un costoso anillo de oro con un rubí en precio de 4.500 escudos, para pagar una copa de oro, un anillo con un rubí transparente y la hechura de una naveta, que envió a Calatayud, además de una gran imagen de San Pedro y de tres bustos de vírgenes de plata sobredorada. Pero antes, en su testamento, firmado al iniciarse el cónclave que lo elegiría pontífice, había prometido legar a la Seo de Zaragoza tres bustos relicarios de me-

⁷ REVUELTA TUBINO, M., *Inventario artístico de Toledo*, t. II, *La Catedral Primada*, vol. I, Toledo, Ministerio de Cultura, 1989, II, vol. 2, p. 295.

⁸ Entre 1982 y 2000 se han ido ajustando los datos en cuanto a su origen, cronología y heráldica [CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de platería*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 38-41; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, pp. 51-53; CRUZ VALDOVINOS, J. M., “Báculo”, en Sesma Muñoz, J. A. (dir.), *Benedicto XIII... op. cit.*, pp. 216-218; “Báculo de Benedicto XIII, el Papa Luna”, en *Canciller Ayala*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007, pp. 334-335]. No obstante, MARTÍN ANSÓN, M^a L., “Esmaltes”, en Bartolomé Arraiza, A. (coord.), *Las artes decorativas en España (vol. II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 501, defiende que la voluta del báculo es obra de un artífice sienés contemporáneo de Guccio di Mannaia a finales del Duecento, según la teoría expuesta por LEONE DI CASTRIS, P., “Smalti senesi di Primo Trecento in Spagna”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, XXIV, 2-3, 1994, pp. 629-641.

dio cuerpo de los santos Lorenzo, Vicente y Valero, obispo de la ciudad, a cuya hechura destinó la plata procedente de una vajilla y del mencionado báculo de su pertenencia. Por el mismo conducto se comprometió a donar cinco imágenes más pequeñas de Santa María, San Juan, San Francisco, San Pedro Mártir y Santo Tomás de Aquino a otras iglesias de Aragón. El asedio del palacio pontificio por las tropas parisinas en 1398 hizo que la entrega de todas estas obras se demorase, hasta el punto de que Martín I se viera impulsado a reclamarlas en 1399.⁹

El cronista de la Seo Diego de Espés confirma este largo retraso al referir que los tres primeros bustos se enviaron en una galera pontificia desde Saona a Barcelona en noviembre de 1405 y desde allí se remitieron a Zaragoza.¹⁰ En cuanto a su valor, según la memoria que Guillem Fenollet envió al monarca, los tres eran *de muy rica labor de plata y joyas muy preciosas y ricas y de obra y artificio muy excelente*.¹¹ En efecto, se trata de un conjunto unitario y de gran calidad artística, cuyos precedentes iconográficos se localizan en la platería italiana de la primera mitad del Trecento, en conexión con el busto de San Zenobio (*ca.* 1331) de la catedral de Florencia labrado por Andrea Arditi y con el de Santa Ágata (1371) del artífice de Siena Giovanni Bartolo, que hoy se guarda en la catedral de Catania (Sicilia).¹² Los de Zaragoza carecen de marcas, excepto la de propiedad, pero se vienen atribuyendo a un platero de Aviñón y se ha barajado el nombre del esmaltador *magister Guignon*, a quien se documentan pagos en junio de 1405 por su trabajo *en el pie del busto de san Vicente*. Los tres apoyan sobre basamentos poligonales con arquerías, contrafuertes y arbotantes que simulan murallas almenadas. En sus frentes principales se sitúan dos ángeles tenantes con las armas de la familia Luna coronadas por la tiara del pontífice, y a lo largo del zócalo se desarrolla la inscripción de donación que informa que *...Don Benedicto XIII papa, anteriormente llamado Pedro de Luna... dio este relicario... a la iglesia de Zaragoza en el año de 1397, tercero de su pontificado, amenazando con pena de excomunión a cualquiera que algo haga contra él... absolución que queda reservada a la sede apostólica*.¹³ Sobre cada basamento apoyan los respectivos bustos, con rostros de facciones naturalistas acentuadas por la encarnadura, próximas al quehacer de los escultores de Aviñón. Se piensa que el de San Valero, que ofrece mayor caracterización fisiognómica y que se realiza

⁹ LACARRA DUCAY, M^a C., "Benedicto XIII...", *op. cit.*, p. 106-107.

¹⁰ ESTEBAN LORENTE, J. F., "Busto de San Vicente", en *El espejo de nuestra historia*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, p. 344, recoge estos datos de GASCÓN DE GOTOR, A., *La Seo de Zaragoza*, Barcelona, 1939.

¹¹ LACARRA DUCAY, M^a C., "Benedicto XIII...", *op. cit.*, pp. 106-107.

¹² FRANCO MATA, Á., "España y el arte europeo del siglo XIV. Un contemporáneo del canciller D. Pedro López de Ayala: el Papa Luna y el arte de su tiempo", en *Canciller Ayala*, *op. cit.*, p. 213.

¹³ La inscripción está recogida completa por ESTEBAN LORENTE, J. F., "Busto de san Valero", en Sesma Muñoz, J. Á. (dir.), *Benedicto XIII...*, *op. cit.*, pp. 223-224.



Fig. 1. Busto de san Valero. Catedral de Zaragoza. Fotografía procedente de Benedicto XIII, el Papa Luna, p. 223.

por una rica mitra recubierta de filigrana, perlas y piedras, podría ser un retrato del Papa Luna. Sin duda es magnífico y el mejor de la serie [fig. 1].

El realismo del rostro se extiende al tratamiento de los ropajes. Las capas pluviales lisas imitan raso y los cuellos se enriquecen por cuadrilóbulos con esmaltes translúcidos. Reproducen temas vegetales salvo los dos de los frentes mayores, de policromía más variada y de tonos más opacos con recuerdos de los esmaltes de Limoges, que representan la escena de la Anunciación, en el de San Valero, la Epifanía, en el de San Lorenzo, y la Coronación, en el de San Vicente. Los tres bustos acabaron colocándose en la catedral entre las hornacinas con escenas de sus vidas reproducidas en el banco del nuevo retablo que realizó poco después el escultor Pere Johan por encargo del obispo don Dalmau de Mur. De esta forma, cada relicario se integró en un contexto iconográfico propio, al tiempo que las reliquias se exponían a la veneración de los fieles en un lugar destacado, de acuerdo con la importancia y con la difusión que su culto había adquirido en estos momentos.¹⁴

Los otros bustos donados por el Papa Luna son de factura hispana. Se sabe que el platero valenciano Bartolomé de Coscollá labró los de San Pedro Mártir y Santo Tomás de Aquino entre 1414 y 1416 y que ambos fueron destinados al convento de predicadores de Calatayud por la especial devoción del donante, que había promovido la construcción del monasterio y que había reservado su iglesia para panteón familiar. Los dos desaparecieron en el año 1808 igual que otro de Santa Engracia, pero es posible que todos ellos siguiesen el modelo de los de la catedral de Zaragoza, al menos éstos fueron cabeza de serie de una tipología que gozó de gran éxito y que persistió en Aragón durante los siglos XVI y XVII.

A la generosidad del Papa Luna se deben también una cruz y un cáliz que pertenecieron a su ajuar privado y que el pontífice donó a la parroquia de Peñíscola donde pasó los últimos años de su vida. La cruz procesional, de plata dorada y cristal de roca tallado en tabla, se contornea por una pequeña crestería vegetal culminada en florones transparentes y se yergue sobre caña y manzana hexagonales de traza arquitectónica, con sus lados articulados por contrafuertes y arbotantes. Las ventanas principales del nudo contienen esmaltes traslúcidos que reproducen la efigie de Cristo y los blasones de Benedicto XIII y de Valencia, ya que la pieza se la ofreció la ciudad en memoria de su época de canónigo en la seo local. Menos importancia artística posee el cáliz que también ostenta las armas del pontífice repetidas en la base. Su traza responde a los modelos

¹⁴ TORRALBA SORIANO, F., "San Valero, Obispo", en *El espejo...*, *op. cit.*, p. 120, ya subrayó esta localización.

habituales del momento y conserva restos de esmalte en los losanges del nudo. Ambas obras se pueden fechar hacia 1400 o en los primeros años del siglo XV y llevan una marca de localidad —SEn— que en el año 1982 se identificó con el punzón de la villa de San Mateo (Castellón) a quien el rey Juan I había otorgado el privilegio de marcar sus obras en 10 de junio de 1393.¹⁵

Hay constancia de otros importantes regalos del Papa Luna a instituciones religiosas. Es el caso del copón ostensorio (*ca.* 1380-90) de la Seo de Tortosa, de plata sobredorada y esmaltes traslúcidos con la Trinidad y los Apóstoles, que llevaba marcas de Barcelona (+Ba/RCK y BAR). A la misma sede pertenecieron un cáliz y una patena (1370-1380), de los mismos materiales y también de obrador barcelonés según su marca (BAR). El cáliz se ha puesto en relación con los trabajos de los hermanos Serra y la patena reproducía a Cristo Majestad en una mandorla sujeta por ángeles y enmarcada por el Tetramorfos. Aunque las piezas desaparecieron en 1936, se conocen por fotografías o por descripciones diversas que confirman su calidad.¹⁶ Igual sucede con la rosa de oro que el platero de Zaragoza Guimot Jabiol llevó a Tortosa en el año 1413 para que, de acuerdo a una antigua costumbre, el Pontífice la tuviese en sus manos durante el sermón de la misa del domingo cuarto de cuaresma (*Laetare*). Después, la llevaba en procesión hasta su residencia donde la entregaba como distinción especial a un determinado individuo.¹⁷

Un personaje aragonés muy relacionado con el Papa Luna y con la platería de la época fue Juan Fernández de Heredia, gran maestre de la orden hospitalaria de Jerusalén desde 1377 y residente en Aviñón entre 1354 y 1396. A su patronazgo se debe el conocido cáliz de plata dorada con esmaltes traslúcidos, de hacia 1380, que legó a la parroquia de Caspe donde fue enterrado [fig. 2]. Consta de una base de planta mixtilínea, astil hexagonal, nudo esferoide con medallones salientes y copa cónica con pétalos en la rosa. Dominan las superficies lisas bruñidas en contraste con los esmaltes traslúcidos distribuidos por basamento y nudo donde alternan bustos de Cristo y blasones con las armas del donante. A su valor artístico, dentro de los modelos usuales del momento, añade su significado histórico ya que, según la tradición, lo utilizó San Vicente Ferrer en las misas de inauguración y clausura del Compromiso celebrado entre febrero y junio de

¹⁵ ESTEBAN LORENTE, J. F., “Cruz procesional del Papa Luna” y “Cáliz del Papa Luna”, en Sesma Muñoz, J. Á. (dir.), *Benedicto XIII...*, *op. cit.*, pp. 221-222.

¹⁶ DALMASES, N. DE, *Orfeveria catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, vol. I, pp. 292-293; FRANCO MATA, Á., “Un contemporáneo del canciller...”, *op. cit.*, pp. 214-215.

¹⁷ LACARRA DUCAY, M^a C., “Benedicto XIII...”, *op. cit.*, p. 103.



Fig. 2. Cáliz del Compromiso. Parroquia de Caspe. Fotografía procedente de Benedicto XIII, el Papa Luna, p. 219.



Fig. 3. Copa con tapa. Parroquia de Traiguera. Fotografía procedente de Canciller Ayala, p. 337.

1412.¹⁸ Además su origen está confirmado por la marca de Aviñón —AVIN bajo llaves cruzadas— y por la de un desconocido artífice —roseta B—.¹⁹ Don Juan donó también al convento de esta misma localidad aragonesa una cruz pectoral de plata y oro con la reliquia del lignum crucis que el pontífice Clemente VII (1378-94) le había regalado años atrás.²⁰

También está vinculado a la platería de la época don Ramón Pastor, administrador de la limosna de Clemente VII y datario y crucífero de Benedicto XIII (1394-1423).²¹ Natural de Traiguera en la provincia de Castellón

¹⁸ TORRALBA SORIANO, F., “Cáliz del Compromiso”, en *El espejo...*, *op. cit.*, p. 340, considera sus esmaltes algo toscos, pero todos los historiadores están de acuerdo en su gran interés histórico-artístico; ESTEBAN LORENTE, J. F., “Cáliz del Compromiso”, en Sesma Muñoz, J. Á. (dir.), *Benedicto XIII...*, *op. cit.*, pp. 219-220; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, pp. 54-55.

¹⁹ GUDIOL, J., “L’Orfebrería en l’exposició hispano-francesa de Saragoça”, *Anuari de Institut de Estudis Catalans*, Barcelona, 1908, p. 115, dio a conocer sus marcas.

²⁰ SAN VICENTE, Á., “Cruz pectoral, en su relicario”, en *El espejo...*, *op. cit.*, p. 349. Este mismo autor informa que en el siglo XVI se incorporó en un relicario renacentista.

²¹ DALMASES, N. DE, GIRALT MIRACLE, D. y MANENT, R., *Plateros y joyeros de Cataluña*, Barcelona, 1985, pp. 124-125; FERNÁNDEZ, A., MUNOJA, R. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1985, n° 1.000; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Platería europea...*, *op. cit.*, pp. 56-57 y 62-63.

de la Plana, favoreció a la parroquia de su villa natal con una elegante copa con tapa marcada en Aviñón hacia 1400 [fig. 3]. Su estructura se asemeja a la de los cálices contemporáneos de basamento estrellado con formas conopiales y astil octogonal, pero sus proporciones resultan más esbeltas. Muy original es la ornamentación que recubre la copa y el tapador, así como su traza esferoide y los delicados esmaltes florales que se aplican sobre los botones circulares del nudo. Además de su valor artístico, posee el interés de constituir la única pieza profana labrada en Aviñón durante estos años que se conserva en la Península.

Este mismo personaje regaló las cubiertas de plata del Evangelionario de la parroquia de Traiguera. En este caso se trata de una obra labrada en Perpiñán, según confirma su marca (+PP/ELLA) repetida en ambas cubiertas. Se supone que don Ramón Pastor acompañó al Papa Luna en las dos visitas que hizo a esta localidad, la primera en 1408-1409 bajo los auspicios del monarca Martín I y la segunda en el 1415 para asistir a las negociaciones fallidas que tuvieron lugar con el emperador Segismundo y con el nuevo rey Fernando, por lo que se deduce que el encargo debió producirse en una de estas fechas.²² Las cubiertas se enmarcan por orlas vegetales de tallos ondulados con racimos de vid en torno a las representaciones de Cristo Majestad, sedente, entronizado y bendiciendo, dentro de una mandorla rodeada del Tetramorfos con filacterias, por el reverso, y en torno a la Crucifixión con María y San Juan, en el anverso. Ambos temas iconográficos contaban con una larga tradición en este tipo de piezas como puede apreciarse en el ejemplar de la catedral de Gerona fechable entre 1350-60.

La platería en la Corona de Aragón

Aparte de la afluencia de obras de Aviñón debidas a la liberalidad del Papa Luna y de sus allegados, la platería de los territorios del reino aragonés se encontraba ya bastante consolidada en esta época. Según lo dispuesto por Jaime II en 1298, la ley de la plata había de ajustarse a 11 dineros igual que en Montpellier, ciudad en la que comenzaron a aparecer también las primeras marcas de localidad en el año 1292, seguida muy de cerca por las de Perpiñán en 1297. Por estas fechas hay noticia de la existencia de corporaciones de plateros en Valencia (1298) y Barcelona (antes de 1301), y la normativa de ésta última sirvió de modelo a Jaime II para las de Cervera (1315), Tárrega (1315) y Morella (1320).²³ Poco después se con-

²² *Ibidem*, p. 62.

²³ DALMASES, N. DE, *Orfebrería catalana...*, *op. cit.*, pp. 45-49. También fueron consiguiendo privilegio de marcar las obras otros centros catalanes y aragoneses como Gerona, Tortosa, Montblanc, Tarragona, Vic, Lérida o Teruel.

cedieron estatutos a la ciudad de Mallorca a mediados del siglo XIV.²⁴ Pero Jaime II disolvió los gremios de manera que los plateros barceloneses no pudieron reorganizarse definitivamente hasta 1381 y los valencianos hasta 1392, dentro de la época que nos ocupa. Por estos mismos años, Pedro el Ceremonioso otorgó punzón a Manresa (1383) y Juan I a la villa de San Mateo (1393). Por último, la reina María, mujer de Alfonso el Magnánimo, aprobó la fundación de la cofradía de Zaragoza en el año 1420 a imitación de la de Barcelona.²⁵

Se conocen más de veinte centros plateros con marca propia²⁶ y casi todos utilizan como distintivo una abreviatura del nombre de la localidad en lengua latina con rasgos góticos, precedidos o no de una cruz griega, excepto Zaragoza y Teruel que incorporan un símbolo recogido del escudo de la ciudad —león rampante y toro con estrella, respectivamente— uniendo así lo nominativo y lo heráldico.²⁷

El centro platero más activo e importante fue Barcelona, que extendió su influencia por todo el territorio y donde se documentan alrededor de 250 artífices entre los años 1375 y 1425, algunos de origen musulmán, otros de ascendencia judía y varios de procedencia europea o castellana.²⁸ En Mallorca se han localizado algo más de una treintena²⁹ y en otros lugares trabajaron también artífices significativos a los que nos iremos refiriendo. Algunos de ellos ostentaron cargos destacados en la Corte o en la Iglesia, instituciones en torno a las que gira buena parte de su producción. A los plateros reales correspondía la elaboración de utensilios de vajilla, sellos, insignias y joyas representativas de la realeza, además de algunas piezas religiosas para el culto. Otros artífices desempeñaron sus funciones en la ceca o en la administración local.

Se sabe por la documentación que Consolí Blanc, natural de Estrasburgo, estuvo al servicio de Pedro el Ceremonioso entre 1373 y 1400 y recibió el encargo de labrar sendas custodias para las seos de Barcelona y de

²⁴ DOMENGE I MESQUIDA, J., *L'argenteria sacra a les esglésies de Mallorca (Segles XIV-XVI)*, Palma de Mallorca, Direcció General Cultura, Govern Balear, 1991, pp. 18-19.

²⁵ ESTEBAN LORENTE, J. F., "La platería zaragozana en los siglos XIV y XV", en *Homenaje a José María Lacarra*, vol. III, Zaragoza, 1977, p. 331.

²⁶ DALMASES, N. DE, GIRALT-MIRACLE, D. y MANENT, R., *Plateros y joyeros...*, *op. cit.*, pp. 27-28, mencionan, además de los citados en el texto, los de Tarragona, Gerona, Lérida, Tortosa, Vic, Cardona, Montblanc, Castelló d'Empúries, Daroca y Seo de Urgel.

²⁷ La evolución de la marca de Zaragoza en ESTEBAN LORENTE, J. F., "El punzón de la platería zaragozana y de los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX", *Cuadernos de investigación (Geografía e Historia)*, Logroño, Mayo de 1976, pp. 84-86. La primera marca de Barcelona estuvo en vigor al menos entre 1366 y comienzos del XVI según ESTERAS MARTÍN, C., "El punzón de la platería de Barcelona: su evolución formal y cronológica (siglos XIV al XX)", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1981, pp. 425-427.

²⁸ DALMASES, N. DE, *Orfebrería catalana medieval...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 15-159.

²⁹ DOMENGE I MESQUIDA, J., *L'argenteria sacra...*, *op. cit.*, p. 158

Tortosa.³⁰ De su mano se conserva el cáliz de Longares (Zaragoza), encargo del abad Francisco Aguilón o de su protector el arzobispo de Zaragoza don Lope Fernández de Luna.³¹ Para este monarca trabajaron también los valencianos Pere Bernés y Bartomeu Coscollá así como el barcelonés Pere Moragues, autor del relicario de los Corporales de Daroca. Su paisano y colega Francesc Vilardell lo hizo para su sucesor Juan I en 1387-88 y labró piezas de vajilla para el rey Martín hacia 1405. De Bernat Santalinea, platero de Morella, se conoce que el tesorero de Fernando de Castilla le encomendó alguna obra en el año 1416.³² También el artífice de Gerona Francisco Artau, documentado entre 1389 y 1452, trabajó para varios monarcas e instituciones locales.³³ En 1389-90 formaba parte del consejo municipal; diez años después se documentan pagos por la vajilla que le encargó la ciudad para regalar a Martín el Humano y en el 1416 realizó las joyas para la coronación de Alfonso el Magnánimo.

Pero de este último capítulo de los *regalia* no nos han llegado restos,³⁴ salvo alguna representación en imágenes miniadas del código original sobre el *Ceremonial de la consagración y coronación de los reyes y reinas de Aragón*, redactado por Pedro el Ceremonioso a finales del siglo XIV, bajo cuyo texto se coronarían más tarde Juan I, Martín el Humano y Fernando I de Antequera.³⁵ Ni siquiera podemos considerar como tal la llamada corona doble del rey Martín, de plata sobredorada con aplicaciones de piedras preciosas y perlas, obra anónima de posible origen barcelonés y anterior a 1392 [fig. 4]. Se trata, eso sí, de una interesantísima alhaja compuesta por una diadema entorchada o chapelete, que repite como decoración las iniciales SYRA, sobre la que se superponen dos aros de diferente diámetro, ornamentados por perlas y hojas vegetales, y unidos entre sí por vástagos planos con cabujones de pedrería entre los que se intercalan ristras de perlas y piezas de plata pinjantes. Pero, según estudios recientes, esta corona

³⁰ DALMASES, N. DE, *Orfebrería catalana medieval...*, *op. cit.*, vol. II., p. 36, se basa en los datos del Archivo de la Corona de Aragón. Sin embargo, documentos del de la Catedral de Tortosa recogidos por MUÑOZ I BASTIDA, J. H., "La custòdia del Corpus de la catedral de Tortosa. Dades documentals", *Nous Col·loquis V*, 2001, p. 130, mencionan que la custodia de Tortosa se debe a los argenteros valencianos Pere París y Pere Capellades entre 1382 y 1393, pesó algo más de 147 marcos por un precio de 1.179 lliures, 6 sous y 3 diners y se utilizó hasta el año 1624 en que se acordó sustituirla por una nueva.

³¹ ESTEBAN LORENTE, J. F., "La platería zaragozana...", *op. cit.*, pp. 332-333.

³² DALMASES, N. DE, *Orfebrería catalana medieval...*, *op. cit.*, vol. I., pp. 31 y ss.

³³ ALCOLEA, S., *Artes decorativas en la España cristiana*, Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 146, ya sospechaba que bajo este nombre se escondían dos artífices de la misma familia que trabajaron sucesivamente.

³⁴ Podemos hacernos idea a través de los de la monarquía francesa que analiza GABORIT CHOPIN, D., *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France*, París, Réunion des musées nationaux, 1987.

³⁵ YEVES ANDRÉS, J. A., "Ceremonial de la consagración y coronación de los reyes y reinas de Aragón", en *Maravillas de la España Medieval*, León, Junta de Castilla y León/Caja España, 2001, pp. 95-96.

no concuerda con la de la ceremonia de la coronación, sino que se formó uniendo una diadema de la reina Violante de Bar (*Serenísima Yoland Regina Aragonum* según sus iniciales) con la corona que utilizaba en Sicilia Martín el Humano sobre el yelmo o bacinete cuando era infante y que regaló después a la catedral de Barcelona en torno a 1401, a raíz de un robo sufrido en su custodia de asiento y de acuerdo con la costumbre de la nobleza catalana de donar ricas joyas para el servicio religioso.³⁶ En todo caso, corona y diadema se han mantenido unidas y se siguen utilizando como ornato de esta monumental pieza eucarística.

Tampoco se han conservado restos del ajuar doméstico de la realeza aragonesa, aunque existen numerosas referencias documentales a suntuosas vajillas de oro y plata. Estas piezas, igual que las destinadas al culto, se guardaban en baúles custodiados en lugares específicos del palacio y se exhibían a la par en ceremonias y fiestas significativas: sobre altares de gradillas, las religiosas, y sobre aparadores escalonados, las profanas. Así lo confirman las crónicas contemporáneas que refieren que para la coronación de Fernando de Antequera en el año 1414 se montó un aparador en el palacio de la Aljafería y un andamio de madera en el crucero de la Seo de Zaragoza *do estaba fecho un altar con sus gradas do estaban las imágenes del señor rey de oro e plata e de otras muchas reliquias*.³⁷

El culto a las reliquias contaba con una larga tradición en la corte aragonesa y los soberanos las coleccionaban como signo de poder y de prestigio. Esta costumbre se incrementó en tiempos de Pedro el Ceremonioso, pero fue su hermano Martín, tras acceder al trono, el que construyó una capilla palatina en el palacio real de Barcelona a imitación de la Sainte Chapelle de París, vinculando de esta manera el tesoro sagrado a la capilla real que se convirtió en el marco ideal para guardar y exponer reliquias. Las *Ordinaciones* de Pedro el Ceremonioso enumeran tipos de relicarios y describen diferentes objetos de culto, desde cálices y patenas hasta altares de plata.³⁸

Piezas muy cotizadas y muy del gusto de los monarcas fueron las de oro con esmaltes opacos que describen los inventarios y de las que se conserva algún ejemplar aislado. Se sabe que Jaime I y su esposa Violante de Bar poseyeron un oratorio de oro y un relicario con las imágenes de la Natividad. En este grupo hay que incluir la pequeña escultura de medio

³⁶ ESPAÑOL BERTRÁN, F., "Las coronas de la custodia de Barcelona", *ibidem*, pp. 100-102.

³⁷ ESPAÑOL BERTRÁN, F., "El Tesoro Sagrado de los reyes en la Corona de Aragón", *ibidem*, pp. 269-288.

³⁸ No se conserva ninguno de estos retablos, pero podemos hacernos idea de su suntuosidad a través del de la catedral de Gerona (1320-1358) en el que participó el platero real Pere Bernés. Está reproducido, por ejemplo, en CRUZ VALDOVINOS, J. M., "Platería...", *op. cit.*, pp. 515-516.



Fig. 4. Corona del rey Martín. Catedral de Barcelona. Fotografía procedente de *Maravillas de la España Medieval*, II, p. 15.



Fig. 5. Santa Catalina. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Fotografía procedente de *Maravillas de la España Medieval*, II, p. 95.

cuerpo de Santa Catalina, pintada de esmalte opaco blanco, con perlas y piedras preciosas, que pertenecía a la reina Violante en 1418 y que en el año 1917 fue donada al Metropolitan Museum de Nueva York [fig. 5].³⁹ Posiblemente se realizó entre 1400 y 1410 en talleres parisinos y llegó a poder de los monarcas por regalo del duque de Berry o de Benedicto XIII, personajes con los que los soberanos mantuvieron estrechas relaciones. Los comerciantes y los plateros galos establecidos en Barcelona se encargaron de enseñar y de difundir estas técnicas entre los artífices de la zona. De hecho, el valenciano Bartolomé Coscollá, platero de Juan I, labró algunos adornos de oro para la espada de la ceremonia de su coronación y en Cataluña se documentan numerosas piezas fabricadas con estos materiales.

³⁹ ESPAÑOL BERTRÁN, F., "Santa Catalina", en *Maravillas...*, *op. cit.*, pp. 294-296, analiza la pieza y recoge toda su trayectoria que esclareció Ainaud Escudero en 1994.

Otra importante muestra del tesoro sacro de los monarcas aragoneses constituye el relicario de la Verónica, de plata sobredorada, que el rey Martín encomendó al mismo artífice Bartolomé Coscollá en torno a 1398 [fig. 6]. Sigue la traza de las piezas de astil, con el basamento estrellado y gran nudo arquitectónico de planta cuadrada, que se decora con esmaltes traslúcidos en los frentes y se corona por agudos chapiteles. Culmina en gran marco rectangular cubierto de rica orla decorativa. En él se guarda el retrato de la Virgen pintado sobre pergamino, copia de un original realizado en Roma, que la tradición atribuía al evangelista San Lucas y que el soberano debió adquirir en Sicilia o en Aviñón. Según estudios recientes, el modelo deriva de la Virgen Phileremos de Rodas que difundieron los caballeros de la Orden del Hospital por toda la cuenca del Mediterráneo.⁴⁰ Formó parte del tesoro privado del rey que lo prestaba a la Cofradía de la Purísima Concepción para la procesión que él mismo había mandado celebrar anualmente. En el inventario que realizó su viuda Margarida de Prades en 1410, el relicario figuraba entre los bienes de la capilla real y contenía también el *peine con cabellos de la Virgen*, de plata sobredorada, piedras preciosas y perlas, que el duque de Berry había ofrecido al rey Juan I en 1394 y que se había engarzado en el de la Verónica en el año 1399. Estos bienes los heredó Fernando de Antequera y, por último, en el 1437, Alfonso el Magnánimo de Aragón los entregó, junto con otras muchas reliquias, a la Seo de Valencia a cambio de crecidos préstamos para financiar la conquista de Nápoles, según era costumbre en la época.

A la catedral valenciana llegó también el *Santo Grial*, una antigua copa de cornalina del siglo II que, según la tradición, utilizó Jesucristo en la Última Cena. Tras permanecer varios siglos en el monasterio de San Pedro el Viejo de Huesca, pasó a formar parte del tesoro privado de Martín I entre 1399 y 1400 y el monarca le añadió la base, astil y engarces de piedras que conserva en la actualidad, mezclando elementos góticos e hispanomusulmanes.⁴¹ A la capilla de su mujer, María de Luna, perteneció otro cáliz, hoy en el Museo de Arte de Cataluña, de oro y plata dorada, con seis lóbulos conopiales en la base, astil hexagonal y nudo esferoide. Lleva sus armas esmaltadas en los losanges del nudo y las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan en las placas tetralobuladas del pie. En otro de los lóbulos ostenta el punzón de Valencia (CoronaVALEN) que acredita su origen y que concuerda con los datos documentales de 18 de abril de 1403 en que la reina

⁴⁰ Lo analiza y recoge abundante bibliografía CRISPÍ CANTÓ, M., "Relicario: Verónica de la Virgen", *ibidem*, pp. 133-134.

⁴¹ Los avatares y trayectoria del Santo Grial, GARCÍA FLORES, A., "Cáliz", *ibidem*, p. 337.

pagaba a Berenguer Daries, argentero de la ciudad, un cáliz dorado con su patena, marcados en Valencia.⁴²

Al margen de los tesoros reales y de las capillas palatinas, el patrocinio regio promovió también la realización de importantes piezas para catedrales o monasterios. Una de las más conocidas es la monumental custodia-relicario de los Corporales de Daroca, de plata sobredorada con esmaltes traslúcidos y champlevé [fig. 7].⁴³ Según los documentos, el rey Pedro el Ceremonioso contrató la obra en el año 1384 con su platero e imaginero real, el barcelonés Pedro Moragues, que se hallaba en Zaragoza desde 1381 al servicio del arzobispo don Pedro Fernández de Luna. El relicario se hizo para guardar el pequeño armario de chapa de oro que contenía el paño “corporal” donde se habían adherido seis Hostias consagradas convertidas en sangre, testimonio del milagro eucarístico acaecido en el año 1239 en el transcurso de la misa celebrada en el monte Chio (Valencia).⁴⁴ La incorporación de un viril de sol en el siglo XVII duplicó su funcionalidad y lo convirtió también en custodia para exponer la Forma a la adoración de los fieles.

Presenta una estructura de armario con dos puertas, disposición que lo asemeja a una custodia de asiento en forma de torre prismática. Este voluminoso cuerpo apoya sobre una manzana arquitectónica cubierta de tracería gótica y sobre un pie estrellado con puntas conopiales y pestaña calada.⁴⁵ A la base y a las puertas se ajustan diez esmaltes romboidales con las barras de Aragón, mientras que por el frente contrario a las puertas se simula un retablo de dos cuerpos que albergan pequeñas esculturas fundidas cobijadas bajo arcos rebajados polilobulados. En el primer piso aparecen las imágenes de los donantes, el rey de Aragón Pedro IV y su mujer la reina Sibila, arrodillados a ambos lados de la Virgen con el Niño. Las del cuerpo superior representan la escena del Calvario: Cristo en la cruz entre la Virgen y las tres Marías, a su derecha, y San Juan Evangelista, Longinos y otro soldado con la esponja, a su izquierda. Por último, en los ángulos exteriores se incorporan repisas y doselete que cobijan los bultos de los evangelistas y en la parte alta se sitúan dos ángeles. La vara de seis medidas

⁴² GARCÍA FLORES, A., “Cáliz de María de Luna”, *ididem*, pp. 338-339, recoge la documentación de JAVIERRE MUR, A. L., *María de Luna, reina de Aragón*, Madrid, 1942, p. 159.

⁴³ ESTEBAN LORENTE, J. F., “Custodia relicario de los Sagrados Corporales de Daroca”, en *Maravillas...*, *op. cit.*, pp. 343-344, recoge la bibliografía de la pieza desde GUDIOL RICART, J., “L’Orfebrería en L’exposició hispano-francesa de Saragoça”, *Anuari Institut d’Estudis Catalans*, Barcelona, 1908, pp. 123-126, en adelante.

⁴⁴ La historia y la difusión de su culto en ALADRÉN, J., “El milagro de los sagrados corporales de Daroca”, en *El espejo...*, *op. cit.*, 441-445.

⁴⁵ Para DALMASES, N. DE, *Orfebrería catalana...*, *op. cit.*, p. 306, el tipo y la técnica de la tracería del relicario de los Corporales se relaciona con la desaparecida custodia de la catedral de Vic, conocida por fotografía, que el canónigo Bernat Despujol encargó en un obrador de Barcelona en 1412.



Fig. 6. Verónica de la Virgen. Catedral de Valencia. Fotografía procedente de Maravillas de la España Medieval, II, p. 48.



Fig. 7. Custodia relicario de los Corporales de Daroca. Museo Colegial de Daroca (Zaragoza). Fotografía procedente de Maravillas de la España Medieval, II, p. 114.

que porta uno de ellos se ha relacionado con la descripción de Ezequiel y del *Apocalipsis* sobre el templo y ciudad de Jesucristo.⁴⁶

En este mismo capítulo del patrocinio real a las catedrales destaca el original y no menos monumental conjunto de silla y custodia de la de Barcelona, hecha en plata dorada con aplicaciones de pedrería a finales del siglo XIV [fig. 8]. Según la tesis más reciente,⁴⁷ formaba parte de un proyecto del cabildo para renovar por completo la cabecera del templo e incluía las dos piezas de plata más un gran retablo que se construyó entre 1358 y 1366. La silla de plata

⁴⁶ ESTEBAN LORENTE, J. F., "Custodia relicario...", *op. cit.*, p. 43.

⁴⁷ ESPAÑOL BERTRÁN, F., "Silla y custodia. Ostensorio turriforme", en *Maravillas...*, *op. cit.*, pp. 289-293.



Fig. 8. Trono y custodia. Catedral de Barcelona. Fotografía procedente de *Maravillas de la España Medieval*, II, p. 93.



Fig. 9. Cruz procesional de Santa Eulalia Barcelona. Fotografía procedente de *Plateros y joyeros de Cataluña*, p. 84.

se labró para sustituir a la antigua catedral episcopal románica, de mármol, que ahora quedó oculta tras este nuevo retablo, concebido, a su vez, como un gran tabernáculo para cobijar la nueva custodia de plata. La envergadura y lo dilatado de la empresa precisaron de la ayuda económica de la monarquía que contribuyó con sucesivas y generosas dádivas: Pedro el Ceremonioso (1.500 libras) o Juan I (550 libras), entre otros miembros de la realeza.

La custodia se confeccionó entre 1370 y 1390 y obedece al tipo de sagrario en forma de torre eucarística con los frentes opacos, en relación con la de la catedral de Ibiza y la de la parroquia de Sangüesa (Navarra). Algunos autores consideran que el modelo deriva de antiguos sagrarios de piedra o de madera, de tradición flamenca, y otros lo relacionan con relicarios italianos anteriores como el de San Gálvano de la catedral de Siena.⁴⁸

⁴⁸ Entre los primeros, URANGA GALDIANO, J. E. e ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Arte Medieval Navarro*, vol. V, Pamplona, 1973, p. 254; TRENS, M., *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, p. 302 y ss., relacionó

La de Barcelona, de plata sobredorada, se levanta sobre pie hexagonal y presenta dos cuerpos decrecientes para albergar la Sagrada Forma.⁴⁹ Grandes ventanas de tracería gótica articulan sus lados que se contrarrestan por contrafuertes, arbotantes y pináculos. El cuerpo bajo va cubierto con una rica bóveda estrellada con un esmalte de oro en la clave y el segundo se divide en tres torres desiguales con tejados a cuatro aguas. Los óculos abiertos en el inferior permiten entrever la Sagrada Forma respondiendo así a la nueva mentalidad de exponerla a la contemplación de los fieles durante la procesión del Corpus Christi. Esta costumbre se advierte también en la custodia de Sangüesa, labrada en la localidad navarra a comienzos del siglo XV y se desarrollaría por completo en la nueva tipología inaugurada en España por Enrique de Arfe a comienzos del XVI.

Al menos desde 1492 hay constancia de que la custodia de Barcelona se exhibía sobre la Silla o Cátedra, de plata sobredorada y con marca de la ciudad, cuya tracería se labró siguiendo un diseño semejante al del nuevo retablo de la Seo, de acuerdo con el proyecto unitario que antes comentamos. Todo este conjunto de plata se completaba con numerosas y diversas joyas superpuestas, entre las que se incluye la doble corona del rey Martín ya mencionada, que aumentaban su suntuosidad.

Por último, en el ámbito del patronazgo real, Fernando de Antequera, rey de Aragón desde 1412, contribuyó a costear la interesante arqueta relicario de San Martirian de Bañolas que en el 1415 estaba labrando el artífice de Gerona Francisco Artau. Es de plata dorada, traza arquitectónica y cubierta a dos aguas con crestería en el coronamiento y sus cuatro costados van recubiertos de imágenes casi de bulto redondo. Hace unos años se encontraba en paradero desconocido.

Otras muchas piezas que han llegado a nuestros días salieron de los obradores de Barcelona. Hay constancia de una treintena de cruces, entre las procesionales, las de altar y los relicarios, algunas de muy buena factura y casi todas con brazos flordelisados, manzanas con diseños esferoides o arquitectónicos, rica decoración cincelada vegetal y espléndidos esmaltes translúcidos.⁵⁰ A este grupo pertenecen la cruz de Santa Eulalia que el cabildo de la catedral compró al platero Francesc Vilardell entre 1381-83 [fig. 9], la de la catedral de Vic, labrada en 1394 por Joan Carbonell, o la patriarcal del Victoria and Albert Museum, de hacia 1400.⁵¹ Las del Museo

también este grupo de obras con la custodia del retablo de la catedral de Toledo. Entre los segundos, HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987, p. 15. Esta última opinión la comparte SANZ SERRANO, M. J., *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, CajaSur, 2000, p. 18.

⁴⁹ DALMASES, N. DE., *Orfebrería Catalana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 117-118 y 298-299.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 194-263.

⁵¹ OMAN, CH., *The golden age of hispanic silver*, Londres, 1968, p. 2, figs. 13-18.

Diocesano de Lérida también son de factura barcelonesa del último cuarto del XIV, igual que las del Diocesano de Barcelona, Museo de Arte de Cataluña, Olot, Igualada, Hispanic Society of América y algunas otras del primer cuarto del siglo XV repartidas por iglesias catalanas.⁵² Entre las píxides-ostensorios, mencionamos el de la Seo de Urgell (Lérida) y, en cuanto a los relicarios, destacamos el de San Abdón y San Senén, del Museo de Historia de Barcelona, que donó Felipe de Malla en 1400, así como el rico ejemplar del museo del Louvre. Ambos presentan sendas trazas arquitectónicas sobre pie y astil enmarcados por figurillas fundidas sobre brazos laterales.⁵³ Parecido diseño, aunque con el recipiente tubular, muestra el relicario de la Santa Espina de la catedral de Barcelona, obra de Marc Canyes en 1435. El mismo artífice había realizado los cetros del monasterio de San Juan de las Abadesas, de formas arquitectónicas en el 1415.⁵⁴

En Mallorca, desaparecido el retablo de la catedral del tercer cuarto del XIV, destaca la custodia de la catedral de Ibiza, de menor tamaño pero semejante a la de Barcelona, que el cabildo eclesiástico encargó al platero local Francesch Martí en 1399 [fig. 10]. Es de plata dorada y esmaltes traslúcidos y había de pesar 25 marcos de plata, aunque la obra final alcanzó más del doble de lo estipulado.⁵⁵ Su planta octogonal se transmite a sus dos cuerpos decrecientes, cuyas ocho caras simulan tracerías con vitrales realizados a base de ricos esmaltes. Las ventanas geminadas del cuerpo bajo ilustran pasajes del Nuevo Testamento relativas a la infancia y pasión de Cristo, mientras que en el segundo piso aparecen la Virgen con el Niño, San Juan Bautista y seis apóstoles. Se trata, sin duda, de la obra más conocida de su autor y una de las más significativas de la platería mallorquina de este periodo.

Otra pieza digna de mencionar es la gran cruz de la parroquia de Porreras que se contrató con el mallorquín Antoni Oliva en 1400.⁵⁶ Su traza con extremos flordelizados, sobre los que se acoplan figuras casi de bulto y de gran tamaño, ofrece cierto parecido con el grupo de la de Vic y con modelos burgaleses contemporáneos.⁵⁷ De la cartuja de Valldemossa proceden

⁵² Casi todas ellas y algunas otras desaparecidas después en 1936 las recogió GUDIOL I CUNILL, J., "Les creus d'argenteria a Catalunya", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona 1920, p. 304 y ss.; DALMASES, N. DE, *Orfebrería catalana...*, *op. cit.*, pp. 194-263.

⁵³ El del Louvre lo recogió JUARISTI, V., *Esmaltes, con especial mención de los españoles*, Barcelona, 1933, p. 228.

⁵⁴ DALMASES, N. DE, *Orfebrería catalana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 346-347 y 413, y vol. II., p. 45.

⁵⁵ TRENS, M., *Las custodias españolas*, Barcelona, 1952, p. 32; LLOMPART, G., "La orfebrería mallorquina en torno a 1400", *Mallorca*, XII, 1974, pp. 103-110; DOMENGE I MESQUIDA, J., *L'Argenteria sacra...*, *op. cit.*, pp. 74-77.

⁵⁶ LLOMPART, G., "La orfebrería mallorquina...", *op. cit.*, pp. 87-102.

⁵⁷ Sobre la difusión e interrelaciones de cruces procesionales en distintos centros, BARRÓN GARCÍA, A., "Cruces burgalesas del siglo XV", *Academia*, 80, 1995, pp. 365-398, espec. pp. 366-372.



Fig. 10. Custodia. Catedral de Ibiza.
Fotografía procedente de *Maravillas de la España Medieval*, II, p. 117.

los que lograron mayor expansión de sus obras. Rasgo distintivo y común en todo el Reino es el abundante uso del esmalte traslúcido de origen sienés, técnica que se difundió por toda la cuenca del Mediterráneo, pero que en el territorio de la monarquía aragonesa adquirió una policromía más intensa por su insistencia en los colores rojo y negro o por la transparencia de los azules, verdes y melados, en rivalidad con el colorido de las piedras preciosas usadas en la época.

⁵⁸ Todos ellos los analiza y reproduce DOMENGUE I MESQUIDA, J., *L'argenteria sacra...*, *op. cit.*, pp. 56-57, 78-79, 88, etc.

⁵⁹ CRUZ VALDOVINOS, J. M., "Platería...", en Bartolomé Arraiza, A. (coord.), *Las artes decorativas...*, *op. cit.*, pp. 522 y 524.

una cruz y una custodia de forma intermedia entre la torre eucarística y la caja con pie, obras también mallorquinas de comienzos del XV, igual que un grupo de píxides pediculares muy esbeltas, de estructura a hexagonal, entre las que se incluyen la de Alcudia, Inca, Sóller y otras varias.⁵⁸

En los obradores valencianos, el conocido artífice Pedro Capellades labró las cruces de Jérica (1389) y Onteniente (1393), con gran despliegue decorativo cincelado y esmaltado. En Morella, Bernat Santalinea, que llegaría a ser platero del rey Fernando en 1516, confeccionó la custodia entre 1387-94 y colaboró en la factura de la vajilla que la ciudad de Valencia regaló a Martín I. Las cruces de Traiguera y de Tortosa constituyen otros ejemplos destacados de su producción.⁵⁹

En definitiva, en Aragón, Cataluña, Mallorca y Valencia trabajaron plateros de prestigio labrando piezas de categoría para la Corte y para la Iglesia, muchas de las cuales todavía se conservan. Pero fueron, sobre todo, los obradores barceloneses los que desarrollaron mayor actividad y

La platería en el Reino de Navarra

La estratégica situación geográfica del Reino de Navarra, el hecho de estar atravesado por el Camino de Santiago, junto a diversas circunstancias políticas, propiciaron estrechas y continuas relaciones con Castilla, Aragón y Francia, y lo convirtieron en una importante encrucijada cultural por donde penetraban y se intercambiaban ideas y formas artísticas desde Castilla hasta el otro lado de los Pirineos. La época que estamos tratando comprende los últimos años del reinado de Carlos II (†1387) y los del de su hijo Carlos III el Noble, que falleció en 1425. Tras finalizar la guerra con Castilla, se inicia una época de esplendor artístico, materializada en las grandes empresas que patrocinó el rey Noble en el castillo de Olite y en otras residencias reales.

En el campo de la platería, se contabilizan alrededor de 50 plateros al servicio de la corte,⁶⁰ y existen abundantes noticias que los relacionan con suntuosas vajillas para el uso de los reyes, ricas insignias, adornos y joyas de uso personal, así como delicadas piezas suntuarias que servían como regalos, intercambios o fianzas en las complejas relaciones de los monarcas con súbditos o mandatarios extranjeros.⁶¹ La mitad de los artífices era de origen navarro, como Zuasti, los Villava o los Garvain, pero también los hubo de procedencia castellana o aragonesa, como Sepúlveda o Valencia, y europea, como Perrin Frezet de París o Hans de Alemania. Entre sus numerosos trabajos, conocidos por la documentación, figura, por ejemplo, la vajilla que Joan Garvain y Fernando de Sepúlveda labraron el año 1397 con la plata vieja que Carlos III les entregó para fundir. A Sepúlveda le correspondieron las doce escudillas decoradas con las armas del monarca y Garvain realizó una copa de oro con el metal de unas espuelas viejas. Conchet Godefroy se instaló en Navarra para atender al servicio del rey y Consolí Blanc de Estrasburgo trabajó para Carlos III entre 1385-1397. En otras ocasiones, las piezas se compraban directamente en su lugar de procedencia (Castilla o Francia) o se aprovechaban los viajes del monarca.⁶²

No obstante, además de las obras y artistas extranjeros, y a pesar también del recorte de las prerrogativas de los gremios llevada a cabo por Carlos III en 1411, la platería local comienza a adquirir importancia, al tiempo que van surgiendo sus principales talleres y obradores. Ya en el año 1374 Carlos II encar-

⁶⁰ MENDOZA, C., *Los plateros de Carlos III el Noble, rey de Navarra*, Pamplona, 1925.

⁶¹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *Arte y Monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987, p. 353 y ss.

⁶² MENDOZA, C., *Los plateros...*, *op. cit.*, p. 26, refiere que Carlos III compró una vajilla al obispo de Burgos en precio de 685 florines. Sobre la funcionalidad de estas piezas insiste MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *Arte y monarquía...*, *op. cit.*, pp. 354-358.

gó a los argenteros pamploneses Juanín y Miguel de Zuasti un relicario para la espalda de San Andrés que había donado el obispo de Patras a San Pedro de la Rúa de Estella, y en 1377 encomendó a los mismos artífices un frontal y un relicario para Santa María de Pamplona, todos ellos desaparecidos.

Pamplona, que se convertiría en el principal centro de producción, debió obtener el privilegio de marcar la plata antes de 1400 y utilizó como sello la abreviatura del nombre de la ciudad —PPLON en góticas—, coronadas por las armas del burgo de San Cernin —creciente ranversado sobre estrella de cinco puntas—. Esta señal permaneció inalterable hasta el año 1423, en que, de acuerdo a lo dispuesto por Carlos III en el *Privilegio de la Unión*, el motivo heráldico se sustituyó por una corona real. El mismo sistema, que fusiona lo nominativo y lo heráldico, se adoptaría en las marcas de Sangüesa —Escudo terciado en palo/SANG— y Estella —estrella de seis puntas/STELA—. Ambas marcas debieron surgir poco después que las de la capital navarra; al menos Estella consiguió este privilegio en 1414.⁶³

Posiblemente, en estos momentos ya se hubiese fijado en Navarra la ley de la plata en 11 dineros y 9 granos, igual que la de París, que estaba en vigor en 1512, cuando se produjo la anexión a Castilla, porque el reino navarro se había abastecido tradicionalmente de metal procedente de Flandes. Esta diferencia de la calidad del metal respecto al de otros reinos hispanos dio lugar a multitud de conflictos.⁶⁴

En cuanto a las obras existentes, a pesar del número extraordinario de documentos navarros sobre la platería de la época, apenas se conservan piezas. No quedan restos de las suntuosas vajillas que Carlos II adquirió en Toulouse o en Zaragoza, ni de las que Carlos III trajo de Barcelona o Montpellier. Tampoco han llegado a nuestros días las riquísimas joyas engarzadas con piedras preciosas ni ninguna otra pieza de los fabulosos tesoros privados que poseyeron los monarcas.⁶⁵ Ni siquiera ha quedado rastro de la platería de las capillas reales, cuya existencia está documentada en Navarra desde tiempo atrás. Solo se conservan un par de obras relacionadas directamente con el patronazgo real de Carlos III el Noble a instituciones religiosas del Reino: El relicario de San Saturnino de Pamplona y el cáliz de Santa María de Ujué.

El cáliz es un excelente ejemplar de plata dorada que el rey Noble mandó labrar a Ferrando de Sepúlveda en el año 1394, en precio de 60 florines y 3 sueldos, para conmemorar la peregrinación de la familia real al santuario de Ujué con motivo del regreso de su mujer tras una larga

⁶³ HEREDIA MORENO, M. C., *Orfebrería de Navarra 1. Edad Media*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1986, pp. 7-8.

⁶⁴ ORBE SIVATTE, A. DE, *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, Príncipe de Viana, 2001, pp. 43-44.

⁶⁵ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., *Arte y monarquía...*, *op. cit.*, pp. 366-388.

ausencia del reino [fig. 11].⁶⁶ Dentro de la organización habitual de las piezas contemporáneas, el cáliz presenta un elegante diseño y una acertada distribución del ornamento: las cadenas de Navarra sobre campo de gules alternando con las lises de los Evreux sobre azur, en los losanges del nudo; Cristo sedente y bendiciendo en el medallón polilobulado de la base; todo ello esmaltado. Una amplia inscripción en letras góticas confirma que *EL REY DON KARLOS ME DIO A SANCTA MARIA DUXUA EN EL ANNYO MIL CCCLXXXIII*.⁶⁷

Gran interés ofrece también el relicario de San Saturnino, que se guarda en la parroquia pamplonesa de su nombre y que porta la inscripción *ESTE RELIQUARIO EN QUE ES EL POLGAR GLORIOSO MARTIR SEYNNOR SANT SATURNINO DE POMPELONA QUI CONVERTIO LA CIEUBDAT DE POMPELONA A FE DE IHESU XRISTU FUE FECHO EN EL ANNO M CCCLXXXIX*. Pertenece a la tipología de brazo relicario, con la reliquia alojada en la teca a la altura de la muñeca [fig. 12]. Sobre un basamento octogonal sujeto por esfinges fundidas con mantos terciados, se yergue un cuerpo arquitectónico que se articula por arcos rebajados y conopiales entre contrafuertes, y que culmina en tejado poligonal con buhardillas. Los lados mayores albergan bajorrelieves con escenas de la vida del santo, y los menores, parejas de apóstoles, todos ellos con restos de esmalte. En la base se reproducen los símbolos de los evangelistas, más cuatro escudos que permiten conocer a los patrocinadores de la obra: el del burgo de San Cernin, el del obispo Zalba y otros dos de Navarra/Evreux encuadrados por el lebre y el águila, divisa que Carlos III heredó de su padre. La donación se produjo entre el 25 de marzo de 1389 y el 24 de marzo de 1390, según la cronología navarra de la época, y se ha relacionado con el regreso del obispo desde París, con las fiestas celebradas en Pamplona con motivo del reconocimiento de Clemente VII como pontífice, y con la coronación del monarca.⁶⁸

Otra pieza que cabría vincular a Carlos III el Noble, si bien de manera indirecta, es el relicario del Lignum Crucis de la catedral de Pamplona. Contiene los fragmentos de la “vera cruz” y de la túnica de Cristo que Miguel II Paleólogo regaló al monarca en 1400 para solicitar su ayuda en la lucha contra los turcos que habían sitiado Constantinopla, y que el rey, a su vez, entregó a la catedral navarra, donde fueron recibidas en un solemne acto. Para guardar las reliquias, el cabildo adaptó el pie de un antiguo re-

⁶⁶ HUICI, S. y JUARISTI, V., *El Santuario de San Miguel de Excelsis (Navarra)*, Madrid, 1929, pp. 74-75 y THUILE, J., *L'Orfèverie en Languedoc du XIIe au XVIIIe siècle. Généralité de Montpellier*, I, Montpellier, 1966, planches XXXVI-XXXVII, consideran que los esmaltes se hicieron en Montpellier.

⁶⁷ Un estado de la cuestión y un análisis detallado en HEREDIA MORENO, M^o C., *Orfebrería de Navarra...*, *op. cit.*, pp. 49-50 y 47-48. Ha participado después en varias exposiciones.

⁶⁸ HEREDIA MORENO, C., “Relicario de San Saturnino”, en Fernández Gracia, R. (comis.), *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV centenario del voto de la ciudad*, Pamplona, Ayuntamiento, 2011, pp. 74-75.



Fig. 11. Cáliz de Ujué. Museo de Navarra. Pamplona. Fotografía procedente de Orfebrería de Navarra 1. Edad Media, p. 49.



Fig. 12. Relicario de San Saturnino. Parroquia de San Saturnino de Pamplona. Fotografía procedente de Orfebrería de Navarra 1. Edad Media, p. 47.

licario o custodia de comienzos del XIV, de gran calidad y de procedencia parisina, en forma de templete gótico hexagonal cubierto de ricos esmaltes traslúcidos. Sobre él se montaron dos cruces de nueva hechura, a ambos lados de un cuerpo central cuya traza se ignora; todo ello, al parecer, labrado en París hacia 1400⁶⁹ y adornado con esmaltes de la Pasión y de la Vida de la Virgen, respectivamente. Estos añadidos desaparecieron en el robo sufrido en 1935, excepto la crucecita de la Pasión, que es el único resto de esta época que ha llegado a nuestros días.⁷⁰

⁶⁹ GAUTIER, M., *Émaux du Moyen Âge Occidental*, Fribourg, 1972, p. 292, precisó su origen y su cronología.

⁷⁰ Ha sido objeto de numerosos análisis iconográficos y estilísticos y ha participado en varias exposiciones. El más reciente el de ORBE SIVATTE, A., "Relicario del *Lignum Crucis*", en *Maravillas...*, *op. cit.*, pp. 308-309.

Otros relicarios de este periodo son el de la Santa Espina de la catedral de Pamplona y el de San Martín de la parroquia de Urzainqui. Además de su antigüedad, poseen el valor de conservar las dos únicas marcas primitivas de la ciudad de Pamplona que se conocen, lo que permite fecharlos con relativa precisión en torno a 1400 y antes de 1423. El de la catedral, rehecho y con la reliquia posiblemente cambiada de lugar, parece una versión simplificada y sin esmaltes de algunas piezas arquitectónicas de finales del XIV, y lleva bajo los doseletes de los contrafuertes las figurillas de la Virgen con el Niño y otra femenina con una corona real. Si esta última imagen correspondiese a la reina doña Blanca, esposa de Carlos III el Noble, estaríamos ante otro interesante ejemplo de patrocinio regio en Navarra.

Gran interés por su tamaño, tipología y calidad presenta también la custodia de Sangüesa, el único ejemplo de custodia turriforme de comienzos del XV que se conserva en Navarra y que muestra la categoría de los talleres locales en estas fechas, confirmada por la marca de localidad —SANG— varias veces repetida. Forma grupo con las de las catedrales de Barcelona e Ibiza, pero es de mayor tamaño y más esbelta que las anteriores, aunque carece de la policromía de la segunda por su ausencia de esmaltes. A su verticalidad contribuyen sus tres cuerpos octogonales decrecientes, en lugar de dos, y sus alargados pináculos. Los frentes se articulan por grandes arcos conopiales, que albergan ventanas dobles y rosetones de compleja tracería gótica. A su uso como sagrario añade el expositor, sobre el tercer cuerpo, que permite la contemplación directa de la Forma y facilita su adoración por parte de los fieles en las procesiones del Corpus Christi.⁷¹

Al margen de este estudio quedan el relicario conocido como *Ajedrez de Carlomagno* y la Virgencita del tesoro de Roncesvalles. Ambas pertenecen al siglo XIV y tienen gran importancia dentro de las platerías de Montpellier y de Pamplona, pero su cronología resulta difícil de precisar y consideramos que pueden pertenecer al tercer cuarto de la centuria, en fechas que se alejan de los límites propuestos.

La platería en el Reino de Castilla

El panorama del reino de Castilla en la época del Compromiso de Caspe está dominado por los reinados de Juan I (1379-90), Enrique III (1390-1406) y los comienzos del de Juan II (1406-1454). La platería de este extenso territorio ofrece mayor dificultad de estudio por la escasez de

⁷¹ Se analiza y se detallan reformas y añadidos en HEREDIA MORENO, C., *Orfebrería de Navarra...*, op. cit., pp. 59-60.

documentos y de piezas que han llegado hasta nosotros y que apenas permiten analizar sus rasgos y circunstancias de forma aislada.

Desde el punto de vista jurídico, las primeras disposiciones relativas a los plateros las dio Alfonso VIII en el Fuero de la ciudad de Cuenca en el año 1212.⁷² La normativa profesional más antigua de Sevilla se incluye en el Ordenamiento de Alfonso XI de 1344, texto que fue reelaborado por Enrique II en 1376.⁷³ Años antes, en el Ordenamiento de Alcalá de Henares de 1348, confirmado por Pedro I en las Cortes de Valladolid del 1351, se había fijado el marco de Colonia para pesar el oro, la plata y las monedas, y el marco de Troyes para el resto de las mercancías. Estos marcos se guardaron en las ciudades de Burgos y Toledo, respectivamente, y ambos contenían ocho onzas pero se dividían de distinta manera; duplicidad que, con las consiguientes dificultades, se mantuvo hasta que Juan II ordenó su unificación en las Cortes de Toledo del año 1436.⁷⁴ En estas Cortes se ratificó también la orden dada en Madrid el año anterior de que los plateros labraran la plata de once dineros y seis granos; algo que ya se venía haciendo, al menos en Burgos, desde el año 1417.

No obstante, la realidad resulta más compleja. En las ordenanzas de los plateros de Sevilla de 1376 se contempla la posibilidad de utilizar plata de ley de once dineros, semejante a la de Aragón, para las obras menudas.⁷⁵ Las ordenanzas de menestrales, aprobadas en las Cortes de Valladolid en 1351, distinguían también entre el marco de plata de vajilla y el marco de plata de labor menuda, de diferente valor.

En todo caso, como sucedió en Aragón y en Navarra, el desarrollo de las ciudades, el auge del comercio, y el intercambio de obras y artífices a través del Camino de Santiago, propició el despegue de los obradores y talleres castellano-leoneses y, a lo largo de los siglos XIV y XV, los centros más importantes fueron obteniendo el privilegio de marcar la plata y elaborando su normativa. El proceso de aparición y consolidación de sus marcas fue algo más tardío que en Aragón; aunque con el transcurso del tiempo llegaría a ser más completo, al generalizarse el marcaje triple. No obstante, en Burgos, cabeza de Castilla, ya se marcaba la plata en el año 1369 con un punzón que incorporaba la abreviatura de su nombre bajo algún elemento distintivo del escudo de la ciudad, y que, a lo largo del tiempo, adquirió diferentes formas. En la época del Compromiso se utilizó, salvo excepción,

⁷² LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial, 1998, p. 29.

⁷³ SANZ SERRANO, M. J., *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*, Sevilla, 1991, pp. 17-25.

⁷⁴ BARRÓN GARCÍA, A., *La época dorada de la platería burgalesa 1400-1600*, I, Burgos, Diputación Provincial y Junta de Castilla y León, 1998, pp. 23-25.

⁷⁵ SANZ SERRANO, M. J., *El gremio...*, *op. cit.*, pp. 18-25.

la variante nº 2 (castillo con tres cuerpos, flanqueado el inferior por las letras B y S, y sobre el superior cabeza con corona de tres puntas), que se mantuvo en vigor entre la segunda mitad del siglo XIV y 1430, aproximadamente.⁷⁶ Sobre la marca de Sevilla hay constancia documental desde 1376, aunque no se ha localizado ninguna de estos años. Si la hubo, debió tener el mismo formato que el troquel conocido en torno a 1500: el nombre de la ciudad en góticas bajo la torre de la catedral según su primitiva estructura almohade.⁷⁷ Otras localidades, como León, Valladolid, Palencia, Toledo, Segovia o Cuenca, no marcaron la plata hasta fechas posteriores.

Al parecer, no existía todavía el cargo de platero real en Castilla, pero sí hubo artífices trabajando para los reyes, nobleza e Iglesia. En todo caso, las noticias sobre los tesoros y ajuares litúrgicos son muy escasas. Del tesoro privado de los reyes se ha dicho que Juan II lo incrementó con una vajilla de oro y plata que el condestable don Álvaro de Luna había reunido en su castillo de Escalona.⁷⁸ Por suerte sí nos ha llegado el portapaz de la catedral de Burgos, una pieza de calidad excepcional, que se ha identificado con el que el duque Jean de Berry regaló a Catalina de Lancaster, esposa de Enrique III, hacia el año 1393 [fig.13].⁷⁹ Se piensa que Enrique IV se la entregaría después a su condestable Pedro de Velasco, y que éste, a su vez, lo donaría para el servicio litúrgico de la capilla que él mismo fundó en los años ochenta del siglo XV en la girola de la catedral. Es de oro, con exquisitos adornos de perlas, piedras preciosas y nicle y, según un inventario de comienzos del XVI, pesó algo más de dos marcos. Representa a la Virgen con el Niño entronizada sobre un pedestal. El sillón reproduce tracerías arquitectónicas propias del Gótico radiante y las imágenes y la pedrería responden al gusto del Gótico internacional.

En la catedral de Toledo, sede oficial del reino desde su reconquista en 1086 y panteón real desde los tiempos de Alfonso VII (1126-1157), las donaciones y privilegios de los reyes, arzobispos y particulares la convirtieron en la iglesia más rica y poderosa de Castilla y León. En el ochavo, museo, tesoro y dependencias anexas todavía se guardan numerosos piezas de plata góticas de los siglos XIV y XV de procedencia toledana, italiana o francesa, sobre todo relicarios, pero lo impreciso de su cronología, el desconocimiento de las circunstancias de su llegada al templo y la dificultad

⁷⁶ BARRÓN GARCÍA, A., *La época dorada...*, I., *op. cit.*, p. 33.

⁷⁷ SANZ SERRANO, M. J., "Punzones de la ciudad de Sevilla hasta fines del siglo XVI", *Arte Sevillano*, 2, Sevilla, 1982, pp. 4 y 6.

⁷⁸ ALCOLEA, S., *Artes decorativas...*, *op. cit.*, p. 164.

⁷⁹ Gaborit Chopin fue la primera investigadora que relacionó esta imagen con el regalo del duque de Berry y CRUZ VALDOVINOS, J. M., "Portapaz", en *Tesoros de la catedral de Burgos. El arte al servicio del culto*, Burgos, 1995, p. 106-108, precisó su procedencia y su cronología.



Fig. 13. Portapaz. Catedral de Burgos. Fotografía procedente de Maravillas de la España Medieval, II, p. 126.



Fig. 14. Arca del Santo Sacramento. Det. Capilla de las Reliquias. Monasterio de Guadalupe. Cáceres. Fotografía procedente grafía procedente de *Las artes decorativas en España (T.II)*, p. 494.

de acceso nos impiden incluirlas en este estudio.⁸⁰ Hay noticias sobre un cáliz con las armas de Castilla e Inglaterra, que, consideramos, pudo haber pertenecido a Enrique III y a su mujer Catalina de Lancaster.⁸¹ Con este mismo monarca se ha asociado un pectoral de plata, de casi un marco y medio de peso, que reproducía un sepulcro sobre dos leoncillos entre dos figurillas sin identificar y con el lema *Dios lo cumpla*. Se supone que se labró antes de 1393 durante la regencia del arzobispo Tenorio y que se deshizo antes del año 1580. También se sabe que el infante don Fernando de Antequera, hijo de Juan I y de Leonor de Aragón, entregó diversas reliquias para el sagrario de la catedral antes de su nombramiento como rey de Aragón en el Compromiso de Caspe.

Pero al menos dos de los relicarios de plata que se conservan de esta época en la Primada ostentan las armas de Benedicto XIII (1394-1423) y de su sobrino don Pedro de Luna, arzobispo de Toledo entre 1404 y 1414, per-

⁸⁰ REVUELTA TUBINO, M., *Inventario artístico de Toledo*, T. II, *La Catedral Primada*, vol. I, Toledo, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 176, 272-313 y vol. 2, pp. 265-303.

⁸¹ PÉREZ GRANDE, M., "Los Reyes y la Catedral de Toledo", en *Maravillas...*, *op. cit.*, pp. 253-254 sintetiza los pocos datos conocidos.

sonajes a quienes hay que adjudicar, en todo caso, las correspondientes donaciones. Una de ellas es un antiguo busto de San Juan, muy rehecho hacia 1400 y a comienzos del XVI. El segundo relicario está dedicado a San Pedro y San Pablo y, de acuerdo con otra de las tipologías difundidas en la época, presenta viril tubular sujeto por dos ángeles, se corona por un chapitel de tracería gótica y asienta sobre un pedestal apoyado en cuatro leoncillos.⁸²

Mención especial merecen también algunas noticias sobre el monasterio de Guadalupe (Cáceres). En 1340, Alfonso XI lo visitó para implorar la protección de la Virgen en la batalla del Salado y, tras su victoria, la protección real y las ofrendas de los fieles se multiplicaron de tal manera que, en tiempos de Enrique II, el prior Diego Fernández (1368-84) encargó confeccionar *un retablo de plata, muy rico y suntuoso, de muy ricos esmaltes, en que estuviese la imagen (...)*. Tras la derrota infringida por los portugueses en la batalla de Aljubarrota (1385), *el retablo (...) se deshizo en tiempos del rey Juan I y del prior don Juan Serrano; y el rey se llevó la plata, y en pago de ella dio las escribanías y portazgos de Trujillo (...) y de los esmaltes que quedaron de este retablo se hizo después una rica arca de plata dorada en que se encierra el Santo Sacramento el Jueves de la Cena.*⁸³

Todavía se guarda en el monasterio extremeño esta rica arqueta eucarística, de notable calidad, que labró el platero fray Juan de Segovia en la segunda mitad del siglo XV reaprovechando en su frente anterior seis esmaltes traslúcidos procedentes del antiguo retablo.⁸⁴ Reproducen escenas de la Anunciación [fig. 14], los Magos y Herodes, la Epifanía, Jesús entre los doctores, el Sermón de la montaña y la Entrada en Jerusalén. Todos ellos responden al gusto del Gótico Internacional que aúna línea y colorido sienés, volúmenes florentinos, técnica francesa e influencias de los hermanos Serra. Los esmaltes se han atribuido al artífice fray Juan de Villarreal, que falleció en el año 1398 en el monasterio, lo que ha dado pie para especular sobre la posible existencia de un taller de plateros y esmaltadores castellanos ubicado en Guadalupe aunque lo más probable es que su artífice fuera de origen catalán.⁸⁵

⁸² REVUELTA TUBINO, M., *Inventario...*, *op. cit.*, vol. I, p. 306, vol. 2, p. 295

⁸³ ÉCIJA, P. D. DE, *Libro de la invención de esta Santa imagen de Guadalupe y de la erección y fundación de este monasterio...*, con introducción de Fr. A. Barrado Manzano, Cáceres, Biblioteca extremeña, 1953, f. 86 r. Texto recogido por GAUTIER, M. M., "L'Ancien Trône d'émaux de Notre-Dame à Guadalupe et la naissance du Style international en Castille", en Lavin, I. y Plummer, J. (eds.), *Studies in late medieval and renaissance painting in honor of Millard Meiss*, París, 1982, pp. 157-173, espec. p. 159.

⁸⁴ MARTÍN ANSÓN, M. L., "Esmaltes", en Bartolomé Arraiza, A. (coord.), *Las artes decorativas...*, *op. cit.*, pp. 493-494, considera que los restos reaprovechados se deben a uno de los mejores esmaltadores españoles del Trecento vinculado a la pintura de los Serra y que el antiguo retablo se fundió en 1384 por orden de Juan I para pagar a la armada en la guerra contra Portugal.

⁸⁵ Un análisis exhaustivo sobre esta pieza en GAUTIER, M. M., "L'Ancien Trône...", *op. cit.*, pp. 157-173. Parecida opinión se defiende en estudios más recientes.

Otros miembros de la nobleza, eclesiásticos o cabildos catedralicios castellanos patrocinaron obras de plata para incrementar el tesoro sagrado y para cubrir las necesidades del ajuar litúrgico en las ciudades más importantes del reino. El arzobispo de Toledo Sancho de Rojas (1415-1422) ofreció una cruz de altar con el pie en forma de tres cuerpos arquitectónicos y los brazos terminados en cuadrilóbulos que conservan restos de esmalte traslúcido. Alfonso Martínez, que fue tesorero de la catedral entre 1418 y 1432, encargó un original relicario en forma de candelabro, que incorpora esencieros fatimíes de cristal de roca sobre un vástago de mazonería, y que se yergue sobre pie lobulado con adorno de bestiones.⁸⁶

También debió ser importante en la época el patronazgo artístico que la familia Ayala, natural de Toledo, llevó a cabo en Quejana (Álava), donde don Fernán Pérez de Ayala y su mujer fundaron el monasterio de San Juan Bautista en el año 1378. Entre las piezas de plata que legaron para el servicio del culto figuran una cruz procesional y otra de altar, cinco lámparas, tres cálices dorados y esmaltados con su patena, dos ampollas, un hisopo y cuatro candeleros. En otro documento fechado en 1405 su hijo, el canciller Pedro López de Ayala, confiesa tener en su poder una cruz, dos candeleros, un cáliz con su patena, un portapaz y dos ampollas del citado monasterio. Además, el interés de la familia por las reliquias y por los relicarios se evidencia por el hecho de que tanto el padre como el hijo situasen como centro focal de sus empresas artístico-funerarias en Quejana el relicario de la Virgen del Cabello,⁸⁷ una pieza excepcional de la primera mitad del siglo XIV, que el tío abuelo y educador del canciller, el obispo de Toledo don Pedro Gómez Barroso, había mandado labrar en Aviñón entre 1331 y 1340.⁸⁸

En Burgos, cabeza de Castilla y lugar donde se custodiaba el marco de plata, florecieron unos importantes talleres, cuyos modelos se expandieron por todo el territorio y ejercieron influencia fuera de las fronteras del reino. Es el caso de un grupo de cruces representado por la de Piñel de Abajo (Valladolid), que ostenta brazos rectos con extremos flordelisados, expansiones ovales y perímetro contorneado por troquelado de pequeñas perlas.⁸⁹ En el reverso aparece Cristo entronizado y bendiciendo, rodeado del Tetramorfos, y en el frente anterior se reproduce el Crucificado entre la Virgen y San Juan, Adán saliendo de la tumba y un ángel turiferario. Muchas de estas imágenes destacan por su gran tamaño, acusado relieve y rasgos arcaizantes.

⁸⁶ CRUZ VALDOVINOS, J. M., "Platería", en *Las artes decorativas...*, *op. cit.*, p. 536.

⁸⁷ LAHOZ, L., "De palacios y panteones. El conjunto de Quejana: imagen visual de los Ayala", en Baldeón Baroque, J., (comis.), *Canciller Ayala*, *op. cit.*, pp. 44-103, recoge las aportaciones bibliográficas de Micaela Portilla.

⁸⁸ CRUZ VALDOVINOS, J. M., "Relicario de la Virgen del Cabello", en *Mirari*, Vitoria, 199.

⁸⁹ BARRÓN GARCÍA, A., "Cruces burgalesas...", *op. cit.*, pp. 365-398, espec. p. 366-372.



Fig. 15. Cruz procesional. Museo Arqueológico Nacional. Fotografía procedente de Canciller Ayala, p. 331.

El resto de la superficie se cubre con decoración vegetal o con roleos de filigrana. Una variante más conocida de este modelo, que se extendería por Navarra a mediados del siglo XV, mantiene las características anteriores pero incorpora dos grandes brazos laterales a los pies del Cristo, los cuales sirven de asiento a las figuras de la Virgen y San Juan.⁹⁰ Su anterior localización en los extremos del brazo horizontal lo ocupan ahora sendos relieves con ángeles portadores de emblemas pasionarios. Pertenecen a este grupo las de Requena de Campos (1390) en el Museo Diocesano de Palencia, Museo Arqueológico Nacional de Madrid (1400-1425) [fig. 15]⁹¹ y Villavelayo (Rodrigo Alfonso, 1420-30), en La Rioja. Todas ellas ostentan marcas de Burgos y la mayoría conservan restos de esmalte.

En Galicia, la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela guarda un importante grupo de imágenes góticas de plata sobredorada, pequeño tamaño, (50-60 cm) y de cuerpo entero, cada una portando sus símbolos iconográficos distintivos, bien visibles. A pesar de su distinta procedencia, todas ofrecen una calidad notable, a tono con la categoría de los talleres compostelanos y de los artífices extranjeros que trabajaron o se instalaron en la ciudad en estos momentos. La de Santiago peregrino, de rostro naturalista y rígida indumentaria, apoya sobre un pedestal hexagonal de cobre decorado con los escudos de los donantes y lleva una inscripción que informa que la trajeron de París el soldado Johannes de Roucel y su esposa Johanna [fig. 16].⁹² Debió realizarse en la capital francesa durante el primer cuarto del siglo XV y se cita ya en un inventario de 1426.⁹³ Las imágenes de Santo Domingo y San Francisco de Asís forman

⁹⁰ FRANCO MATA, Á., "Un tipo de plata de taller burgalés del siglo XV y probables derivaciones", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII, 1-2, 1994, pp. 113-130

⁹¹ CRUZ VALDOVINOS, J. M., "Cruz procesional", en *Maravillas...*, *op. cit.*, p. 330.

⁹² La dio a conocer ALGOLEA GIL, S., *La Catedral de Santiago*, Madrid, 1958, pp. 103-104.

⁹³ BARRAL, A. B., "Santiago peregrino de Johannes de Roucel", en García Iglesias, J. M. (comis.), *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1990, p. 223.

parte de una serie procedente del oratorio del arzobispo don Lope de Mendoza (1399-1445). Ambas presentan cabezas redondeadas, rasgos faciales individualizados y expresivos gestos, y se han atribuido al taller de Vicent “Framengo”. Con el italiano Francesco Marino se han relacionado, en cambio, las figuras de la Virgen de la Azucena, San Pedro, San Juan Bautista y San Andrés, de fechas semejantes a las anteriores.⁹⁴

Por lo que concierne a Andalucía, la Corona mantuvo estrechos lazos con la catedral de Sevilla desde su reconquista en 1248 por Fernando III,⁹⁵ pero los datos sobre la platería de la época del Compromiso son escasos. Al convento de San Clemente el Real, al que Alfonso X dispensó su protección en el 1284,⁹⁶ llegó, por ejemplo, una gran lámpara de bronce y latón, obra excepcional de la metalistería mudéjar que se adorna con gallones, lacerías y ocho esmaltes traslúcidos con los escudos de los Guzmán. Estas armas han permitido conectar la pieza con la infanta doña Beatriz, hija de Enrique II, primera condesa de Niebla y esposa de don Juan Alonso de Guzmán, que, al quedarse viuda, ingresó en el monasterio sevillano donde falleció en 1409.⁹⁷



Fig. 16. Santiago Peregrino. Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía procedente de Galicia no tempo, II, p.223.

⁹⁴ BARRAL, A. B., “Los fundadores de las Órdenes Mendicantes” y “La Virgen de la Azucena”, *ibidem*, pp. 224 y 226.

⁹⁵ LAGUNA PAÚL, T., “La capilla de los reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)”, en *Maravillas...*, *op. cit.*, pp. 235-249.

⁹⁶ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, 1980, pp. 19-20.

⁹⁷ SANCHO CORBACHO, A., *Orfebrería sevillana (Siglos XIV al XVIII)*, Sevilla, 1970, n° 2.

En el ámbito estricto de la platería, la parroquia de Santa María de Carmona (Sevilla) posee unas cubiertas de evangeliario, de plata dorada y con profusa decoración cincelada y esmaltada. Sobre la guarda anterior se aplican cinco esmaltes translúcidos que reproducen a Cristo Majestad, en marco romboidal, rodeado por dos ángeles turiferarios, la Virgen y San Juan Evangelista, en medallones circulares. Con el mismo esquema y materiales se disponen en el reverso el Calvario y el Tetramorfos.⁹⁸ Puede ser obra sevillana de esta época, pero se ignoran las circunstancias de su llegada a la parroquia.

Sí se conoce, en cambio, la procedencia de dos relicarios de la catedral de Córdoba, fruto de la liberalidad de su obispo, don Fernando González de Deza (1398-1426).⁹⁹ El de Santa Úrsula (1422-26) apoya sobre pequeños leones fundidos y reproduce el busto de la titular hasta el arranque de los hombros. Su fina ornamentación, delicadas facciones y el leve giro de la cabeza subrayan su calidad y le quitan rigidez al conjunto. Hay que destacar su rareza tipológica en esta zona, ya que se trata del único busto relicario de la época conocido en Andalucía. El relicario de San Esteban que donó este mismo prelado aparece descrito minuciosamente en un inventario de comienzos del XVI como *una copa de plata dorada redonda con su pie y un chapitel encima, el qual tiene un crucifixo con quatro granos de aljófar y en el pie tres chapiteles con ymágenes de plata con ciertas reliquias*.¹⁰⁰ Esta descripción responde en líneas generales a su estado actual, salvo las imágenes del pie que se han sustituido por óvalos.

De León, Valladolid, Palencia, Zamora, Salamanca, Cuenca y otras importantes ciudades castellanas no se han conservado piezas de la época del Compromiso, salvo algunas de cobre, con o sin esmaltes.

⁹⁸ Lo dieron a conocer SANCHO CORBACHO, H., HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, V, Sevilla, p. 19; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *La orfebrería sevillana*, Sevilla, 1922, p. 6; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana, 1400-1900*, Sevilla, 1992.

⁹⁹ MORENO CUADRO, F., *Platería cordobesa*, Córdoba, CajaSur, 2006, pp. 37-38.

¹⁰⁰ El inventario lo publicó NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998, p. 656.