

# *El esmalte románico en Madrid*

---

María Luisa Martín Ansón

El esmalte sobre metal, a veces asociado a la orfebrería, y otras con entidad artística propia, forma parte del grupo de manifestaciones plásticas donde el fuego se convierte en un elemento más, junto al resto de los componentes, que son el propio esmalte, el soporte y el horno. El esmalte es un polvo de vidrio coloreado por óxidos metálicos: antimonio, plata y plomo (amarillo); hierro (rojo); cobalto (azul); cobre (verde), etc. que generalmente lo dejan transparente pero que a veces lo vuelven opaco. El soporte fundamental está constituido por láminas de metal, revestidas de fundente (materia vítrea incolora) por el anverso, que facilita la adherencia, y de contraesmalte, por el reverso, que evita la deformación de la placa por la dilatación. En el horno, las piezas alcanzan la temperatura de fusión entre 800° y 900°.

Su práctica ocupa un lugar de primer orden entre las artesanías, entendiendo este término en el sentido en que figura en la obra de San Isidoro de Sevilla, quien distingue entre "arte" y "artesanía": *Inter Artem et Artificium. Ars est natura liberalis, artificium vero gestum manibus* (*Al. gestu et manib.*) *constat* (Differentiae, Pl. 83c-1-59, *Patrología Latina* de Migne, en ML 83, 9-98). Así, considera el arte de naturaleza liberal, mientras la artesanía se realiza con el trabajo manual. En una línea similar se sitúa la clasificación de las artes llevada a cabo por Hugo de San Víctor, la más completa de las medievales. Después de utilizar diversos términos para designarlo (*electrum, olivitreus, lapis, gemma, etc.*) la primera mención de la palabra *smaltum* aparece en el *Liber Pontificalis*, en la enumeración de los objetos preciosos realizados por el Papa León IV (847-855).

La incorporación del esmalte al metal puede hacerse por diversos procedimientos que han ido evolucionando con el paso del tiempo impulsados, sin duda, por los cambios estéticos. Las fuentes documentales a que podemos acudir para conocer las técnicas de ejecución son escasas. Los escritos de la Antigüedad y el Medievo frecuentemente adquieren el carácter de recetas, en tanto que los del Renacimiento y posteriores, más especulativos, resultan menos prácticos. En el ámbito medieval, sin duda, el Tratado más importante es el del monje Teófilo, *Schedula Diversarum Artium* o *De Diversis Artibus* (primera mitad del siglo XII). Divido en tres libros, dedica el primero a la pintura, el segundo, al vidrio y el tercero al trabajo del metal. Éste es el más interesante ya que el autor (tradicionalmente identificado con Rogerus von Helmershausen) se basa en sus propias experiencias como artesano. Describe con gran minuciosidad entre otras la técnica del alveolado (*cloisonné*), que se aplica especialmente sobre oro y plata. Consiste en soldar perpendicularmente sobre la plancha de metal de base unas cintas muy finas de metal que siguen el contorno del dibujo y van formando una serie de celdillas o alveólos en los que se deposita el polvo de esmalte, de forma que los tabiques sirven de separación a los colores. El conjunto se somete a un proceso de fusión. Después se rellenan nuevamente las celdillas y se vuelve a calentar procediendo posteriormente al pulimento. Si la superficie esmaltada coincide con la superficie total de la placa hablamos de "esmalte pleno" y si, por el contrario, quedan visibles superficies metálicas, se trata de "esmaltes incrustados". El centro más importante en la práctica del alveolado fue Bizancio y el mejor período correspondió a los siglos X y XI. Occidente entró en contacto en fechas tempranas con esta técnica por diversas razones.

Entre ellas hay que señalar la costumbre de los emperadores bizantinos de enviar regalos (relicarios, coronas y otros emblemas de autoridad, etc.) a los gobernantes extranjeros, así como la expatriación de numerosos artistas tras la revolución iconoclasta.

El sistema propio de Occidente será el excavado o *champlevé* que se aplica básicamente sobre cobre. Éste se sobredora para emular la riqueza del oro. El taller más conocido en la producción de esmalte excavado será Limoges. A diferencia del alveolado procede por el rebajado de pequeñas porciones de metal, antiguamente mediante el buril y posteriormente con ácidos. Los huecos resultantes se llenan con polvo de esmalte y el proceso se desarrolla de forma similar al alveolado. Aquí, las aristas del propio metal sirven de separación a los colores. El cobre se trabaja mediante martilleado y se limpia bien antes de aplicar el esmalte. Después, se procede al pulido, realizado con diferentes tipos de piedras o abrasivos. El dorado es casi la última etapa de fabricación. Éste se obtenía generalmente con una mezcla de mercurio y oro que, al calentarse moderadamente, evaporaba el mercurio y dejaba una capa de oro porosa y mate que era bruñida. El oro no se adhería a la superficie del esmalte, que podía así ser recuperada. En algunos casos, adornos y detalles de los bordes de los ropajes se forman mediante una especie de perla de esmalte, que produce el efecto de un pequeño cabujón. Este recurso es, asimismo, empleado en los ojos de algunas figuras para dotarlas de una mayor expresividad.

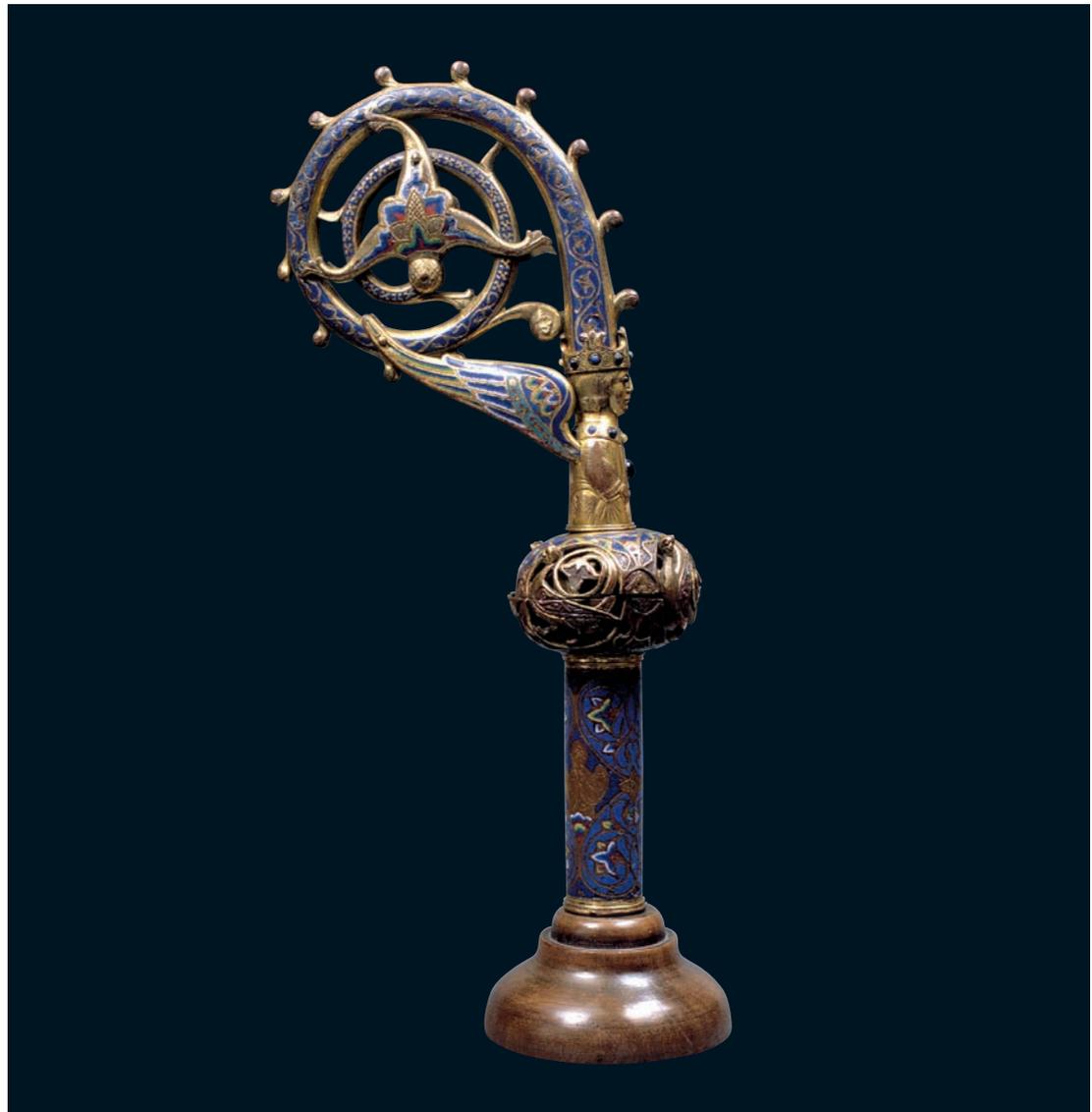
En la sociedad románica perdura la atracción hacia la fe por medio del brillo, la suntuosidad y las riquezas que atesora el templo. El valor de los objetos, su variedad y calidad son referenciados en los textos de la época. Este período va indefectiblemente unido al desarrollo del procedimiento del excavado y al empleo del cobre. Sin embargo, al margen de la referencia céltica hecha por Filostrato de Lemnos, es difícil precisar sus fuentes de origen. En el estado actual de conocimientos, la historia de los inicios de la esmaltería meridional se confunde con la del tesoro de Conques. Hacia 1100 el mecenazgo de Begon III parece haber dado un primer impulso. A mitad del siglo XII se puede percibir la existencia de talleres que practican el esmalte excavado sobre cobre en diferentes lugares de la Francia del Centro y del Suroeste, políticamente unificada a partir de 1152 bajo la dominación de los Plantagenet.

Conques, Silos y Limoges aparecen como los tres focos de donde surgen orfebres emprendedores que implantan, en tierras hispánicas, modelos, técnicas y artesanos, en una pacífica reconquista de la España mozárabe y morisca. En el segundo tercio del siglo XII, el vigor militar y político de los Condes de Anjou y Maine consigue renovar, en la Francia del Oeste, la antigua provincia galo-romana de Aquitania, en sus límites del reino carolingio, desde el Loira a los Pirineos y desde el Atlántico al Ródano. En principio, hacia mitad del siglo XII, Limoges era sólo una de las ciudades importantes del "dominio Plantagenet", donde se abrían talleres que practicaban la técnica, todavía nueva, del esmalte excavado sobre cobre. Sin embargo, será el taller más conocido gracias a su ingente producción y al área de difusión de sus piezas.

Un número importante de obras se puede contemplar en diversos Museos de Madrid (Arqueológico Nacional, Lázaro Galdiano, Instituto Valencia de D. Juan, etc.) e iglesias, así como en colecciones particulares. Estas piezas, aunque cronológicamente en muchas ocasiones se sitúan ya bien entrado el siglo XIII, continúan la estética del mundo románico y presentan una gran variedad, incluyendo también algunas de tipo profano. No obstante, la mayoría de las conservadas muestran su carácter religioso o litúrgico. De este modo, entre otros objetos, podemos observar las pyxides, es decir, cajitas destinadas a guardar las Formas consagradas. Son de pequeño tamaño y forma cilíndrica, con cubierta cónica rematada en una bola o una cruz. Frecuentemente se suspendían por encima del altar, envueltas en un pabellón de tela. Algo similar ocurría con otro tipo de recipiente de gran difusión, la paloma. Bajo la forma de este animal se dispone un receptáculo en su parte superior para alojar la Eucaristía. Las alas aparecen esmaltadas y los ojos normalmente incrustados. En la disposición del altar medieval era frecuente que apareciera colgada, asociada al báculo eucarístico. Algún original y alguna copia de este tipo de vasos eucarísticos pueden observarse en la Colección Lázaro Galdiano.

El báculo, como signo de dignidad, ocupó lugar destacado en la producción limosina. El Museo Lázaro Galdiano (Madrid) conserva uno de primer orden, con la voluta en flor, el nudo magistralmente trabajado y un busto de ángel en el inicio de la caña (Nº Inv. 3201. Comienzos del siglo XIII, hacia 1200. Alt: 29 cm, anch: 12 cm diámetro de la voluta).

Es una de las piezas más significativas de esmalte de Limoges con que cuenta la Colección. Forma parte de ese grupo de objetos que no son utilizados durante el desarrollo del oficio sino que tienen la consideración de insignias del poder espiritual de los dignatarios. La costumbre de enterrar a los prelados y abades con sus insignias ha permitido sacar a la luz, entre otros objetos, numerosos báculos, en buen número atribuibles a los talleres limosines. Su composición es muy similar en todos los casos, de modo que consta de las tres partes características, caña, nudo y voluta, en una estructura orgánica vegetal. La caña, sobre un soporte moderno, está decorada mediante un follaje terminado en florones, que sirven para enmarcar las figuras de dos ángeles en reserva saliendo de las nubes. En el fondo azul destacan los florones con la habitual combinación de colores verde-amarillo y azul-blanco. El nudo, probablemente una de las partes más exquisitas, presenta una labor calada con cuatro medallones con pájaros fantásticos de tradición silense. Las cabezas van aplicadas y la larga cola enroscada termina en sen-



Báculo.  
Museo Lázaro Galdiano.  
Nº inventario 3201

dos florones. Entre los medallones, se disponen cuatro círculos que contienen una rosácea. El tránsito al arranque de la voluta viene marcado por un ángel en bulto redondo de largas y puntiagudas alas esmaltadas en verde-amarillo, azul-blanco y ciertos toques de rojo. Añade decoración de piedras en la corona, el cuello de la túnica, y una central, de mayor tamaño, en el libro que sostiene en sus manos. Los ojos destacan en negro. La voluta, de doble enrollamiento, está recorrida por una crestería externa. En el primer desarrollo, el fondo azul está surcado por una decoración de follaje con hojas, mientras la vuelta interna se cubre con cruces aspadadas. Culmina en una flor central, de tres pétalos, donde se combinan el rojo, verde, azul y blanco.

Los báculos pueden estar hechos de diversos materiales: madera, cuerno, marfil, cristal, hierro, plomo, plata, oro, etc. El metal más en uso era el cobre, decorado con nielo, esmaltes, filigranas, piedras preciosas, etc. Al parecer el báculo de cobre esmaltado habría sido una versión más lujosa de los báculos de plomo que, frecuentemente, se encontraban en las tumbas y, en el trabajo de este metal, Limoges tuvo un papel importante desde finales del siglo XII y a lo largo de la centuria siguiente, produciéndose una evolución en los motivos y temas iconográficos. Entre 1175 y 1185 suelen llevar la voluta acabada en grandes flores estilizadas, con cinco pétalos. Hacia 1200 la "palmeta-flor" se simplifica y pasa a tener tres pétalos como en este caso. Uno de los más próximos, también con flor de tres pétalos en su voluta, es el que conserva en el Museo del Louvre (París).

En cuanto a su simbología parecen haberse concebido a imitación de la vara de Aarón en quien fue confirmado el sacerdocio, precisamente, por testimonio de su vara que floreció en el tabernáculo. Dios había dicho: "Aquel a quien yo elija florecerá su vara", y al día siguiente en medio de las doce varas de los jefes de las tribus sólo había germinado la de Aarón (*Números XVII*, 6-8). Además, algunos autores ven en los tres pétalos el símbolo de la Trinidad. Este modelo, sin embargo, tuvo una moda pasajera y es frecuente que, ya a comienzos del siglo XIII, sea sustituido por una cabeza de serpiente (*Éxodo IV*, 2-4) o combine los dos motivos, de forma que, a menudo, una flor sale de la boca del reptil para recordar los dos hechos, el de la vara de Aarón cambiada en flor y el de la vara de Moisés transformada en serpiente. El ángel parece representar al propio obispo, tal como lo llama el *Apocalipsis* (C. II; V. I, 8, 12, 18; C. III, V. I, 7, 14). También se ha interpretado como un apóstol o un evangelista. Es frecuente su identificación con San Mateo que inicia su relato evangélico con la genealogía real de Cristo.

El báculo que guarda el convento de las Benedictinas de San Plácido en Madrid (ca. 1220; 28 cm alto, 11,5 cm ancho. Autores como Yarza han planteado la posibilidad de que se trate del desaparecido báculo falsamente supuesto del obispo Juan Yáñez de la catedral de la Cuenca) une a los caracteres de la esmaltería limosina la brillantez de la orfebrería hispana, en la fusión de figuras y animales de largas colas enroscadas en la manzana del mismo. Su voluta encierra la figura de un león al que la serpiente muerde la cola, combinando el dorado brillante y mateado. El báculo abacial o episcopal constituye una muestra más entre las insignias de poder cuyo uso se remonta a los tiempos apostólicos. Según el *Ordo* de la consagración episcopal simboliza la unión entre el Obispo, el *Sponsus*, con su esposa mística, *Sponsa*, su Iglesia.

La caña cilíndrica se decora con una red de rombos incisa que inscribe como motivo central una flor de cuatro pétalos. El nudo aplastado está magistralmente trabajado con dos frisos de dragones alados con los ojos incrustados por una gota de esmalte negro. Una corola de hojas estilizadas da paso a la voluta. Ésta, con fondo reticulado simulando escamas y bordeada por una crestería, termina en una cabeza de serpiente que muerde la cola, levantada y curvada, de un león. El animal, en actitud pasante, gira su cabeza hacia su agresor. El dorado deslumbrante se combina espléndidamente con el mateado.

El sentido y la interpretación de la escena ha dado lugar a diversas opiniones. Para Marquet de Vasselot teniendo en cuenta que la serpiente recuerda la vara de Aarón, el grupo representaría el combate del espíritu del Bien contra el espíritu del Mal. El león sería la figura del demonio, del Anticristo: "... ávidos abren contra mí sus fauces, leones que desgarran y rugen"



*Báculo.  
Convento de las Benedictinas  
de San Plácido*

(Salmo 22,14) o "... el diablo ronda como león rugiente buscando a quien devorar" (Primera Epístola de San Pedro, V, 8). Es pues natural que este símbolo encontrara lugar entre las insignias de autoridad episcopal. Convento con E. Taburet-Delahaye quien, a propósito del báculo del Museo del Louvre con la misma escena, aunque de inferior calidad, concluye diciendo que tal vez los artistas quisieran expresar la lucha del Bien y del Mal pero sobre todo dieron lugar a una nueva variante sobre uno de sus temas favoritos, el combate de dos o varios animales, tomando como punto de partida la serpiente, esencial para conferir a estos báculos un sentido bíblico, como ya se ha apuntado.

Otros autores han propuesto ver en el león el símbolo de la tribu de Judá, prefiguración de Cristo. A éste respecto, M. M. Gauthier, refiriéndose al báculo de San Pedro de la Rúa (Estrella) que muestra la misma composición, se cuestiona si el León de Judá, sostén del trono de Salomón, alude a la doble y altiva autoridad que el prelado ejerce; espiritual sobre los clérigos de la comunidad canónica o monacal, administrativa y económica sobre los laicos que pueblan los territorios donde se extiende su poder civil y señorial. Se conocen en torno a una decena de báculos con esta temática.

Los incensarios y las navetas forman parte del ajuar litúrgico y también los talleres limosinos fueron pródigos en su fabricación. La práctica de quemar incienso o perfumes en las ceremonias religiosas se remonta a la antigüedad y se mantiene hasta el momento presente. Durante la Edad Media era habitual en el transcurso de la Misa y de numerosas ceremonias, así como también para descargar el ambiente de los templos. Durante la Misa el sacerdote incensaba todo el altar, el libro de los Evangelios y, después, la ofrenda del pan y el vino. Utilizaba igualmente el incienso para bendecir los cirios, las palmas y a los fieles. G. Durand (*Rationale Divini Officii*) presenta el incienso como símbolo de la plegaría y el incensario como una metáfora del cuerpo de Cristo. Los recipientes utilizados podían ser fijos y se colocaban delante del altar, de las imágenes de los santos, sobre las tumbas etc., o móviles, que se llevaban en la mano y se usaban para incensar el altar, al clérigo y a los fieles durante el oficio divino.

En los siglos XII y XIII, el incensario se concibe como una esfera cortada en dos partes, después, se adoptan nuevas formas incorporándose a las fases de la arquitectura, sobre todo en la cubierta. En la cápsula inferior se depositan las brasas y el incienso que se va a quemar. La tapa es móvil, sube y baja a lo largo de tres o cuatro cadenas, fijadas en los bordes de la cazoleta inferior, y que vienen a unirse en el extremo superior, en una especie de pequeño capitel. A través de éste, pasa una cadena central, terminada en un anillo, mediante el cual se mueve la cubierta.

En el Museo Lázaro Galdiano se conservan dos de interés. El primero de ellos (Alt: 16,5 cm. N<sup>o</sup> Inv. 2731), correspondiente a la segunda mitad del siglo XIII, está formado por dos casquetes, semicircular el inferior y cónico el superior. Cuatro anillos en cada parte habilitaban el paso de las cadenas que iban sujetas a una pequeña pieza para permitir balancearlo. Apoya en un pequeño pie circular con decoración grabada. La parte inferior, sobre fondo azul, destaca unos tallos de follaje terminados en flores cuadrilobuladas, donde se combinan el azul-blanco, verde-amarillo y rojo. De este mismo color es el entrecruzamiento geométrico que separa los florones. El casquete superior presenta una decoración a base de bandas superpuestas, donde se calan algunos motivos para facilitar la salida del humo. La primera franja recorta nuevamente unos tallos de follaje acabados en flores de tres pétalos. La gama cromática es similar. El segundo registro, a base de pequeños óculos recortados y con fondo grabado punteado, da paso a una hilera de fondo rojo y lengüetas en reserva. Una serie de ojos de cerradura abiertos, alternados con óculos sobre el mismo fondo punteado, sirven para el apoyo del pequeño casquete superior, con decoración en reserva de lengüetas grabadas. Remata en una manzana o pomo con una anilla para el paso de la cadena.

El segundo ejemplar (Inv. 2733, 16,5 x 12,3 cm.; 11,8 cm. longitud de la cadena) corresponde al segundo tercio del siglo XIII y está formado por dos casquetes esféricos gallonados, con cuatro anillos cada uno para permitir el paso de las cadenas. En la cazoleta inferior, donde



*Incensario.*  
Museo Lázaro Galdiano.  
Nº inventario 2731



*Incensario.*  
Museo Lázaro Galdiano.  
Nº inventario 2733

se depositan las brasas y el incienso, los gallones con fondo azul están surcados por una decoración de finos tallos mediante un esquema a base de un corazón con una palmeta central y dos tallos, en roleo, que se entrecruzan terminando en sendos florones. Combinan el rojo, verde y amarillo. El casquete superior alterna los gallones de fondo azul, decorados con tallos entrecruzados en curva y contracurva, terminados en florones, donde se yuxtaponen los colores rojo, verde y amarillo, con otros calados, que permiten la salida del humo. Estos gallones calados incluyen animales fantásticos de largas colas enroscadas terminadas en florones y amplias alas, bellamente cincelados. Adaptan sus patas a la forma curva de la base, como si estuvieran reptando. Una franja, con decoración de hojas cinceladas, da paso a otra zona totalmente calada, con follajes terminados en florones, donde se combinan el rojo, el azul y el blanco. Remata en una bola con la anilla por donde pasaría la cadena central. Reposa sobre un pie circular, subrayado por una banda cincelada en el borde, que da paso a una ornamentación a modo de nubes donde se combinan el rojo, dos tonos de azul y el blanco.

Las cadenas, tal vez no las primitivas, se unen en un pequeño casquete de perfil lobulado, decorado con discos en rojo, azul y blanco y discos con estrellas inscritas, en rojo, verde y amarillo. Adaptado en principio para recibir dos cadenas con anillas internas, ha sido perforado para pasar tres de las actuales, mediante unos agujeros que rompen la decoración. Sólo una de ellas mantiene la anilla original interna. Quizás, correspondiente a otro incensario, también del siglo XIII, se adaptó a éste.

Estrechamente unida a la presencia del incensario se encuentra la naveta, de tal modo que ambos formaban parte importante del mobiliario litúrgico, pero su uso frecuente explica el escaso número de ejemplares que nos ha llegado. La denominación de naveta derivada de pequeña nao nos define ya la forma del objeto. Al parecer fue la Iglesia la primera en adoptar para las navetas de incienso la forma de navío, forma que tenía una significación simbólica. Más tarde se designó así, en la vida privada, el recipiente que con forma similar, generalmente de mayores dimensiones, se colocaba sobre la mesa en frente del rey o de un gran señor y contenía los objetos que debía utilizar durante la comida. Como era necesario evitar los envenenamientos, estaba rigurosamente cerrado hasta el momento de su utilización.

Las navetas de incienso se hacían en oro, plata, latón y cobre, a menudo esmaltado. Iban provistas de una cucharita, normalmente sujeta por una cadena, que servía para coger el incienso y echarlo en la brasa incandescente del incensario. A veces no tienen pie lo que obliga a porta-navetas a tenerla en la mano.

Un ejemplar conservado en el Museo Lázaro Galdiano, (9,5 x 6,5 x 22 cm, Inv. 2719), correspondiente a la segunda mitad del siglo *XIII* es un buen exponente de este tipo de piezas. Apoya en un pie circular con decoración grabada que da paso al recipiente que alberga el incienso. Este cuerpo oval está recorrido por un follaje en curva y contracurva, con pequeñas hojas y acabado en voluta con florón que enmarca, en el centro de ambos lados, un disco con una estrella inscrita. El fondo es azul al que acompañan verde, rojo y las combinaciones azul-blanco y amarillo-verde.

La cubierta está formada por dos placas bordeadas en azul lapis, articuladas en el centro, de forma que una mitad queda fija mientras la otra abre y cierra para coger el incienso. Los extremos, a modo de asas, terminan en sendos cuellos y cabezas de dragón, se cree que para proteger el contenido. En un fondo azul, salpicado con motivos similares a los del recipiente, destacan dos medallones calados con las figuras de un animal fantástico y un hombre envuelto en un roleo. La tipología de este último parece inspirarse en un medallón del pie del ciborio Alpais. Responde así al grupo cuya ornamentación está formada por follajes, estrellas y florones, realzados a veces con cabujones o rosáceas en cobre cincelado. La otra tipología decorativa, bien distinta, presenta figuras de ángeles o santos.

Las cubiertas de los libros litúrgicos, sobre todo Evangelarios y Salterios, fueron objeto de tratamiento muy lujoso durante la Edad Media. El material utilizado fue en principio el marfil

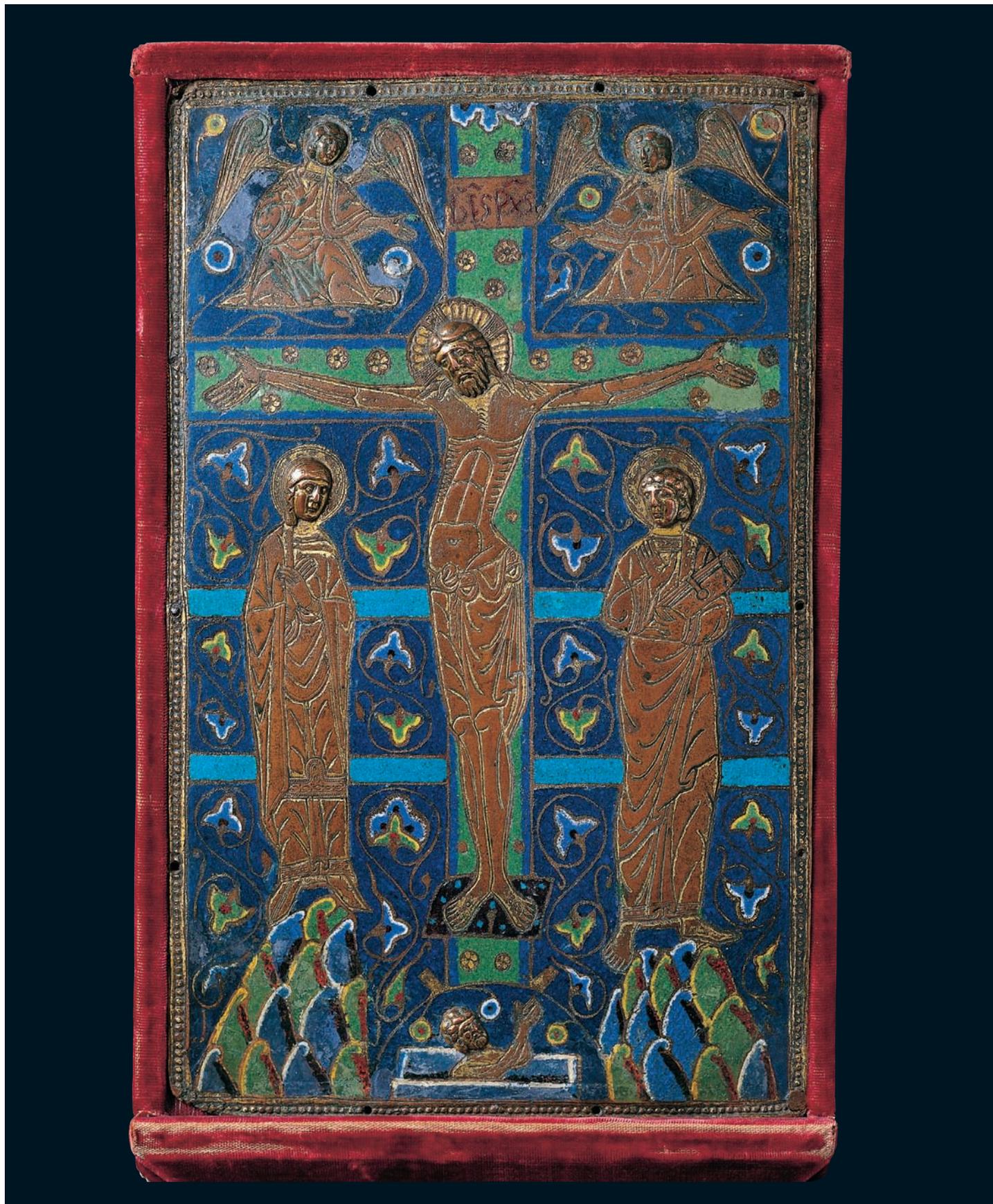


Naveta.  
Museo Lázaro Galdiano.  
Nº inventario 2719

que, después, fue mezclándose con el metal y se enriquecieron con piedras. A partir de los siglos XII-XIII se va sustituyendo el marfil por el metal; oro, plata o cobre esmaltado toman el relevo. Sobre el Evangelionario, casi siempre cerrado, prestaban juramento tanto los eclesiásticos como los laicos. En determinados momentos de los oficios el clérigo besaba este libro sagrado que quedaba expuesto sobre el altar durante todo el tiempo de la Misa solemne. El *Salterio*, que contiene la recopilación de cantos religiosos y nacionales de los judíos, en número de ciento cincuenta, contenidos en el *Antiguo Testamento*, cuya composición se atribuye al rey David, era otro de los libros de uso habitual. Su adaptación para uso litúrgico se debe al Papa Gregorio el Grande.

Entre los numerosos objetos de culto que produjeron los talleres de Limoges se encuentra un buen número de estas placas de metal, decoradas con esmalte excavado y fijadas sobre un alma de madera que constituyen, frecuentemente, la parte superior e inferior de la cubierta del manuscrito. La que conserva el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid (Alt: 26,5 cm, anch: 16,5 cm, fondo: 1 cm, inv. 4250), se puede situar a comienzos del siglo XIII, ca. 1210-1220 y, junto con la placa nº inv. 4251 fueron restituidas al Instituto por el legado de Jean Jacques Reubell.

Supone un magnífico ejemplo cuyo estilo y decoración son los encontrados en *l'Oeuvre de Limoges classique*. Muestra una escena de la Crucifixión dogmática, en que la cruz, de color verde, fragmenta el espacio. El fondo es azul de cobalto surcado por dos franjas en azul lapis y tallos terminados en florones de tres pétalos con la combinación azul-blanco y amarillo-verde, que se disponen simétricamente a los lados de las figuras de la Virgen y San Juan. Éstas, con sentimiento de dolor contenido, apoyan sus pies en dos montículos del Gólgota, hechos a base de imbricaciones en tonos azul-blanco-negro y amarillo-verde-rojo. La Virgen con *maphorion*, viste túnica, recogida a la altura de las rodillas, y manto. La franja del borde deja ver los pies envueltos en borceguíes. San Juan, con el libro de los *Evangelios* cerrado en su mano izquierda, viste túnica y manto recogido en un costado.



Instituto Valencia de D. Juan (Madrid). Nº de inventario 4250

La figura de Cristo doliente, de cuatro clavos, va cubierta con falda sujeta en la cadera, cuyos paños caen por encima del cinturón de forma muy decorativa. La cabeza, con cabello rizado y barba, está enmarcada por un nimbo crucífero sobre fondo gallonado. Su canon es muy esbelto y muestra una importante inflexión en la cadera que hace que su cuerpo desborde el marco de la cruz. En los cuadrantes superiores se disponen dos ángeles sentados, con las alas desplegadas y los brazos abiertos. Muestran cierta actitud de sorpresa. El *titulus* incluye la inscripción en caracteres latinos y griegos, incrustados, de color rojo. Al pie de la cruz, saliendo de su sepultura, la figura de Adán, de medio cuerpo, levanta las manos juntas hacia Cristo en actitud de suplica. Evoca así la resurrección de los muertos. Todas las figuras están en reserva con las cabezas aplicadas sobre unos nimbos sin esmaltar. En el reverso se observa una prueba de buril a modo de una serpentina.

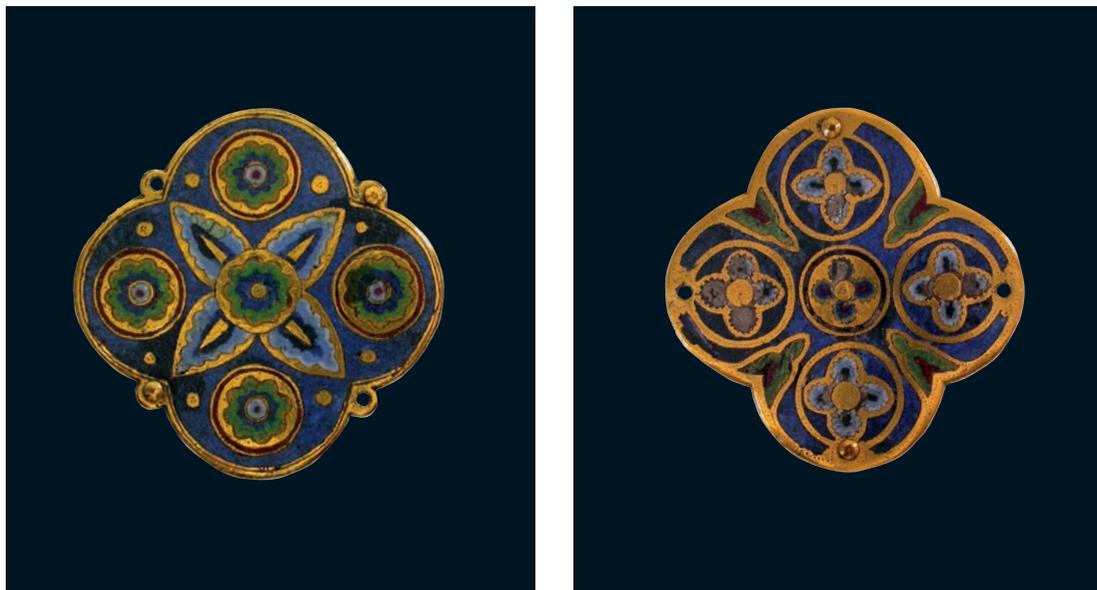
Muy numerosas son las placas de diversos tamaños y formas que, en su día, formaron parte de otros objetos y hoy vemos fuera de su contexto. Algunas fueron aprovechadas en montajes románticos donde, a veces, permanecen. Destacamos aquí cuatro medallones cuadrilobulados que guarda el Museo Lázaro Galdiano (Inv. 3454, 3441, 3445, 3451. Diam. de 7,35 cm a 7,5 cm), cuya cronología se puede situar en 1180-1190. Han sido identificadas por G. François con los medallones que adornaron el tejado de la extraña arqueta neomedieval montada por el coleccionista Germeau, desmembrada después de 1931. La ornamentación radial o floral está dispuesta según los ejes en cruz que impone el corte de los cuadrilóbulos.

Todas estas piezas están realizadas en su mayoría en cobre que aparece sobredorado para no perder el brillo del oro. El esmalte se incorpora mediante la técnica del excavado en una gama cromática dominada por azul de cobalto que rivaliza con el lapislázuli y donde cobran intensidad las combinaciones azul-blanco, turquesa-azul oscuro y amarillo-verde con algunos toques de rojo. Las escenas y los motivos decorativos se mueven en dos tipos de fondos: dorados y esmaltados.

En el primer caso las figuras, de intenso colorido, se recortan sobre un fondo en reserva, surcado por el "vermiculado" (follaje que incluye tallos, palmetas, brotes y zarcillos pero sin flor ni fruto) en sus diversas variantes. Este tema, con seguridad, lo aprendieron de los cinceladores caligráficos hispano-moriscos los esmaltadores de la Francia meridional que trabajaban en el taller real de Castilla, traspasándolo a la plata nielada y al cobre dorado. De vuelta a su ciudad, los limosines lo usaron como un tapiz que cubría los fondos de las composiciones y, con



Medallones.  
Museo Lázaro Galdiano.  
Izquierda nº 3454; derecha nº 3441



Medallones.  
Museo Lázaro Galdiano.  
Izquierda nº 3445; derecha nº 3451

el paso del tiempo, el follaje vermiculado se convirtió en una especie de marca de fabricación de los esmaltes limosines.

A fines del siglo XII, más o menos a partir de 1190, la decoración se invierte, de modo que la figura queda en reserva en tanto el fondo se llena de flores, discos, rosetas, follajes e inscripciones, a veces pseudocúficas, mientras bandas de color azul-lapis surcan con frecuencia la superficie. A mitad del siglo XIII toma lugar dominante el follaje florido y a fines de la centuria la decoración heráldica. Las figuras van ganando expresividad al añadir, en relieve, en primera instancia las cabezas y, posteriormente, la figura completa fundida en bulto redondo y a veces esmaltada. La demanda de piezas cada vez mayor determina un aumento de producción y una industrialización en detrimento de la calidad artística que llevará al ocaso de los talleres.

*Talleres del Mosa y el Rhin.*- Por otra parte, la zona comprendida entre Dinant y Lieja, conocida como la Dinanderie, tuvo especial desarrollo de la orfebrería, en tanto los talleres del Rhin y el Mosa alcanzaron su punto álgido en la esmaltería. Su producción, mucho menor que la de los talleres franceses, tuvo, sin embargo, una significación mayor en el arte occidental.

En el área mosana, en un primer momento, la atención se centra en la personalidad de Wibald, abad de Stavelot (1130-1158), de Montecasino (1135) y de Corvey. Fue consejero canciller y embajador de tres emperadores germánicos y amigo de los Papas. Sus viajes al Limosin, Roma y Constantinopla contribuyeron a dotar a la abadía de Stavelot de las mejores obras. En 1148 mantuvo correspondencia con el Orfebre G (+1174) que habitualmente se ha identificado como Godofredo de Huy, orfebre y esmaltador con obras fechables entre 1145 y 1165. La iconografía desarrollada en estas zonas es muy variada haciendo especial hincapié en temas del Antiguo Testamento y su conexión con la Nueva Ley. En el dominio de la teología moral las innovaciones, a veces arriesgadas, derivan de la reflexión mística de Rupert de Deutz o la de sus émulos como Honorio de Autun y parecen desarrollarse a mitad del siglo XII. Los mosanos reciben su herencia espiritual en imágenes, aunque en 1115 debió abandonar San Lorenzo de Lieja. El eco de su pensamiento en el mundo germánico se puede medir por el número de copias de sus tratados. Entre los esquemas compositivos elegidos destaca la combinación de un cuadrado o un rombo sobre cuyos lados se apoyan uno o varios lóbulos. Esta forma radial se adecua a la organización de series cargadas de símbolos cósmicos y doctrinales.

La abadía de Deutz que había hecho florecer en tierra renana el pensamiento de Rupert favoreció también la introducción del estilo mosano en la esmaltería de Colonia, precisamente en la Arqueta de su fundador San Heriberto, arzobispo de Colonia y canciller de Oton III. En su ejecución se puede observar, junto a la vinculación con el arte mosano, la relación con el taller local colones y además supone una buena muestra de las relaciones entre el área septentrional y el área meridional. Sin duda, en el ámbito renano, Colonia se convierte en el centro principal y Eilberto en su máximo representante. Su arte, perteneciente a la tradición germánica, enlaza con modelos otonianos, según se aprecia en el Altar portátil del Tesoro de los Gúelfos donde figura su nombre *Eilbertus Coloniensis me fecit*.

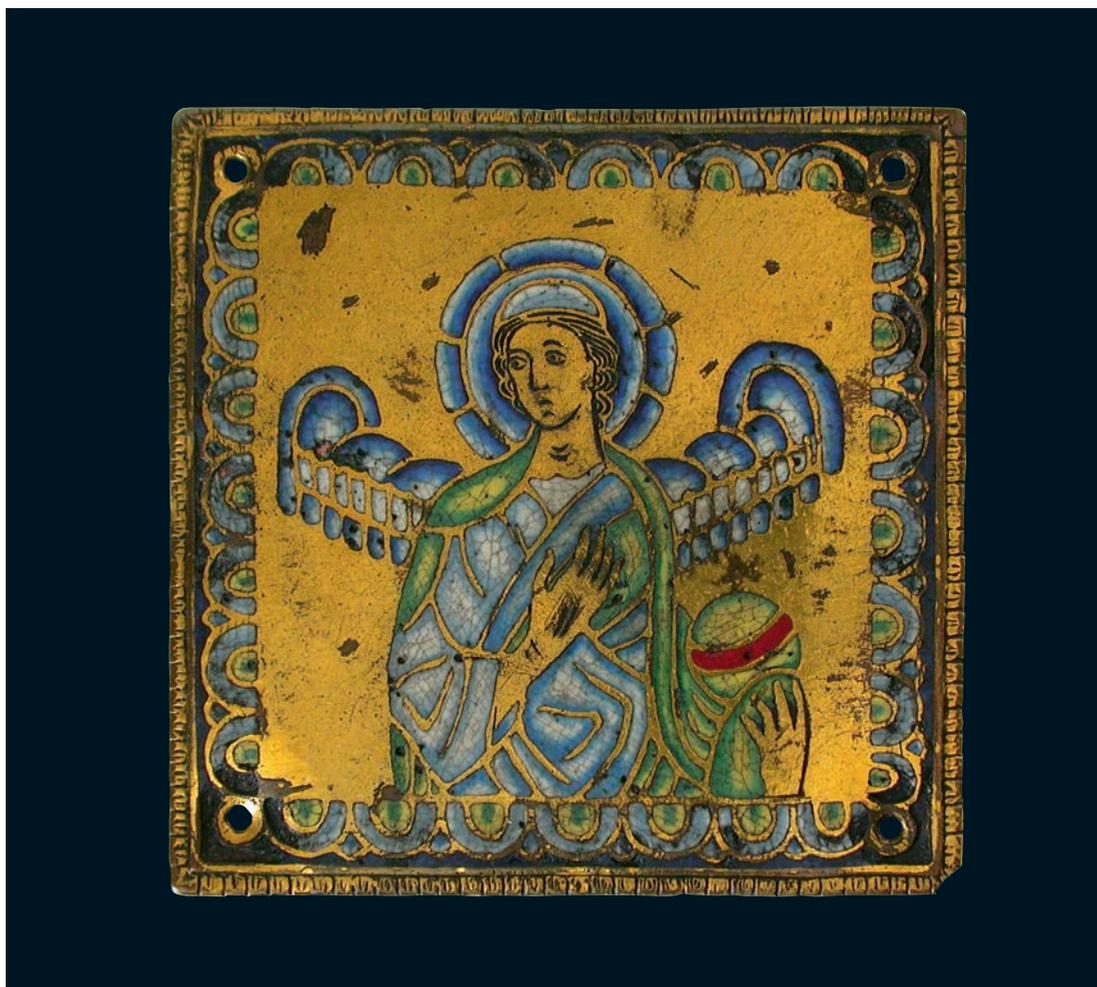
La personalidad de Nicolas de Verdun requiere un tratamiento especial por el destacado papel que jugó a la hora de sentar las bases de un cambio estilístico, en la segunda mitad del siglo XII. Su formación debió producirse en un taller del valle del Mosa, si bien su actividad se desarrolló entre regiones alemanas y francesas. Une su estudio consciente de obras de arte antiguo y su mirada directa de la naturaleza. El púlpito, acabado en 1181, para el colegio de canónigos de Klosterneuburgo, sobre el Danubio, señala el comienzo del mundo gótico. Su composición se aparta de la ordenación espacial del románico. En un espacio abierto, las figuras se levantan, se agitan o giran. Muestran en definitiva variedad de posturas con un movimiento ritmado en el que anatomía y ropaje se acoplan perfectamente. Rompen con la frontalidad salvo en aquellas escenas (Juicio Final) donde ésta es de rigor.

Iconográficamente, desarrolla un programa en el que las historias más antiguas, *ante legem*, antes de la ley mosaica, se colocan en el registro superior. Siembran la época siguiente *sub lege*, bajo la ley, cuyos episodios ocupan el registro inferior. Las dos edades bíblicas recíprocamente por parejas, convergen el sentido de sus signos proféticos en el registro central en la edad evangélica de la gracia, *sub gratia*. Dentro ya del siglo XIII parece también obra suya la Arqueta de los Reyes Magos de la catedral de Colonia, en cobre, plata y esmaltes, así como la arqueta de Tournai.

En el Museo Lázaro Galdiano, podemos observar un par de piezas dentro de estas características (Inv. nº 398 y 3635), aunque de factura moderna. Realizados "a la manera de", estos



Esmalte.  
Museo Lázaro Galdiano. Nº 398



*Esmalte.*  
Museo Lázaro Galdiano. Nº 3635

esmaltes muestran sendos ángeles, cuyos referentes se encuentran en piezas del Kustgewerbemuseum de Berlín y del British Museum.

*El Taller de Silos.*- La España del Norte se convierte en un centro básico para la esmaltería meridional desde el siglo XII. Se producen y se importan piezas con fines religiosos y profanos y sus talleres se benefician del patronazgo de prelados y reyes. Conques, Silos y Limoges, según se ha señalado anteriormente, aparecen como los tres focos nucleares. La abadía real de Silos, que había atesorado ya los marfiles del califato, atrajo orfebres mozárabes poniéndolos a trabajar en el taller, donde cooperaron con esmaltadores aquitanos. Este equipo trabajó en el gusto alveolado establecido dos generaciones antes en Conques con una paleta fresca y brillante. El último cuarto del siglo XII supone el momento de más esplendor de la esmaltería románica en España, con dos focos principales: Silos (Burgos) y Pamplona. El Monasterio de Silos comienza su auténtica historia a partir del siglo X cuando los primeros condes castellanos reconquistan el lugar de su emplazamiento y en 954 Fernán González le da autonomía total al otorgarle la carta magna de sus fueros y franquicias. Tras las razzias de Almanzor a fines del siglo X, la abadía entra en una profunda ruina de la que sólo Santo Domingo conseguirá sacarla a mitad del siglo XI. El santo riojano, que llegó a ser prior del cenobio de San Millán, es desterrado por el rey García de Navarra a Burgos. Fernando I le acoge y le nombra en 1041 abad del monasterio de San Sebastián de Silos. Después de su muerte en 1073, su rápida canonización en 1076 convirtió al monasterio en un centro de peregrinación. Esto, junto a la protec-

ción real de que gozó, dieron continuidad a su gran florecimiento que se mantuvo hasta fines del siglo XIII.

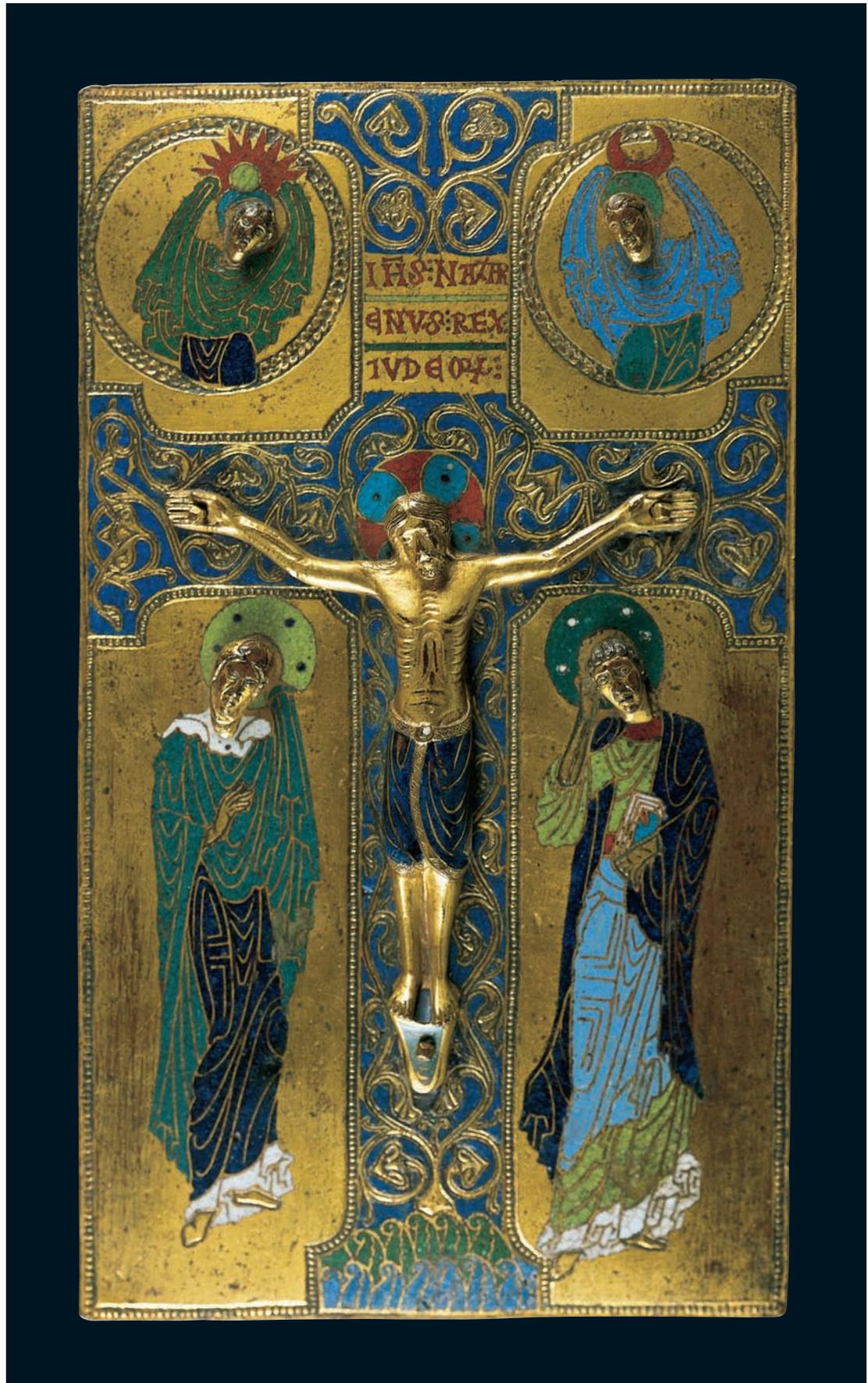
Con todo ello la poderosa abadía se convirtió en uno de los centros comerciales y culturales más importantes del Norte. Aquí se desarrollará un taller de orfebrería que, a lo largo de los siglos XI y XII, producirá obras de inestimable valor, como el Cáliz donado por el propio santo hacia 1050, de plata dorada y con decoración de filigrana y la patena un poco más tardía, hacia 1073. Si la labor de orfebrería fue importante, no fue menor el desarrollo de la esmaltaría, especialmente en la segunda mitad del siglo XII, en buena medida gracias a la protección de Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra, hija de Enrique II y Leonor de Aquitania que se sabe hicieron donaciones a Silos entre 1177 y 1202.

El primer maestro esmaltador de Silos se supone formado en Aquitania, según los procedimientos del primer taller de Conques, en tiempos de Begon III. Vendría a trabajar a la abadía en época de Alfonso VII, rey de Castilla y León (1126-1157), para completar con placas de esmalte un Cofre (Museo Provincial de Burgos) del taller de eboraria de Cuenca firmado por Mohamma ben Ziyán en 1026, que fue transformado en arca para contener una reliquia del Santo Abad. Debía estar expuesta sobre el altar para veneración y milagros. La obra maestra del taller es sin duda para unos la "Urna" que revistió el sepulcro de Santo Domingo, según planteó en su día Gómez Moreno, mientras para otros se trataría de un frontal, cuestión en la que, evidentemente, no vamos a entrar en este momento, que se sitúa entre 1150 y 1170.

Obras como el altar de oro, inscrito y decorado con esmaltes, fundado por los reyes de Navarra para el Monasterio de Santa María la Real de Nájera, en la segunda mitad del siglo XI; la mesa del altar mayor de la antigua abadía de Ripoll, mencionada en 1047 y en 1066 y pérdida probablemente en el siglo XV; el frontal o retablo destinado al altar de la catedral de San Salvador en Zamora, atribuido al siglo XII, después de 1158, y otras, de cuya existencia tenemos constancia, como el antiguo frontal de la catedral de Gerona o el Arca de las Reliquias de San Isidoro, son buena prueba de la tradición existente en España y la línea de continuidad con el auge en época románica.

Relacionadas con el taller silense encontramos dos cubiertas de libro litúrgico, una con el tema de la Crucifixión en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y la otra con la *Maiestas Domini*, en el Museo de Cluny, que formarían pareja y se sitúan poco antes de la ejecución de la Urna, en torno a 1150-70. En la primera (23,7 x 13,7 x 1,3 cm, inv. 4251), la ausencia de perforaciones indica que iría insertada como fondo en un tablero de madera forrado, con marco probablemente en relieve, solución bastante habitual en este tipo de piezas. Desde el punto de vista iconográfico presenta una Crucifixión cósmica con las figuras de cuerpos esmaltados y cabezas en aplique. Destacan con toda la intensidad de su brillante policromía sobre un fondo dorado uniforme, carente de referencias ambientales, que les confiere un inequívoco aspecto de inmaterialidad.

La cruz, de brazos potenziados y crucero circular, está recorrida por un follaje florido en tallos contrapuestos que simula el árbol de la vida al que está clavado el Salvador y fragmenta simétricamente la composición. En la parte superior destaca el *titulus* IHS: NAZAR/ENVS: REX:/IVDEOR (um) en letras incrustadas de esmalte. La figura de Cristo, con cuatro clavos, cubre su cuerpo con un *perizonium*. En aplique, cincelada y esmaltada en parte, se sobrepone a la plancha de base, apoyando sus pies en un subpedáneo a modo de ménsula. A ambos lados se sitúan la Virgen y San Juan que, en señal de aflicción, apoyan su rostro en la mano, destacando, asimismo, sus cabezas aplicadas. La Virgen va ataviada con *maphorion*, manto y vestido orlado de alba y San Juan, de mayor tamaño, con manto y dalmática sobre un alba. En la parte superior, encerrados en sendos medallones laureados, surgen de medio cuerpo, las personificaciones del sol y la luna con las manos veladas. Las cabezas en relieve destacan sobre la esfera radiante y el creciente lunar. La gama cromática incluye una amplia gradación de azules y verdes, rojo y blanco, siendo característica la ausencia de negro y amarillo.



*Instituto Valencia de D. Juan  
(Madrid). N.º de inventario 4254*

En el reverso, buriladas, se dibujan dos letras "A" unidas por una especie de cadenita. Este detalle se ha puesto en relación con el alfa y omega como suspendidas de una cadena que aparecen a los lados del Cristo en Majestad de la placa del Museo de Cluny. De forma similar, se pueden observar en otras piezas, como la central de la propia Urna de Santo Domingo de Silos, o en la Majestad de la Virgen del frontal de San Miguel de Aralar, por sólo citar algunos ejemplos, y también con cadenitas colgaban de los brazos de las cruces.

Las figuras, de canon alargado y rostros ovales, magistralmente cincelados, presentan un movimiento y una posición de las piernas casi en actitud danzante, bien conocida en la obras silenses. La brillante gama cromática incluye distintas gradaciones de azul, verde, blanco y rojo en intensos tonos que acentúan la belleza. Del mismo modo, la superposición de vestidos, la decoración a modo de orlas de besantes, tal vez queriendo emular perlas o piedras y la individualización en los rostros, la ponen en relación con obras salidas de la abadía. Su extraordinaria ejecución técnica hace difícil deslindar los finos tabiques del alveolado de las delgadas aristas del excavado. La soltura en el tratamiento de unas figuras que parecen moverse en un marco intemporal hace de estas placas unas obras superiores incluso a los personajes de la propia Urna de Santo Domingo.

El último tercio del siglo XII asiste a la apertura de la cantera de Pamplona, probablemente por iniciativa del obispo Pedro de París, natural de Olite. Es un momento de gran esplendor acentuado por la construcción de la catedral y el claustro románicos. Aquí se desarrollan todo tipo de oficios artísticos que utilizan los más diversos materiales, a veces de importación, y



Arqueta. Museo Lázaro Galdiano.  
Nº de inventario 3114

donde confluyen artistas de diversa procedencia, básicamente la hispana y la limosina. La obra por excelencia es el Frontal de San Miguel in Excelsis realizado posiblemente hacia 1170, según algunos para el Sagrario de la catedral de Pamplona y según otros para el santuario de Aralar. Su programa iconográfico, sin duda más rico, se vio alterado con la reforma de la segunda mitad del siglo XVIII (1765) en que se modificó la configuración y la ordenación para convertirlo en retablo. El frontal de altar era una de las piezas más importantes y suntuosas del mundo medieval. Manifiesta la dignidad de la mesa donde se reitera a diario el misterio de la Redención por la liturgia del Sacramento de la Eucaristía, gracias a la intercesión de las reliquias de los Santos.

La práctica del esmalte excavado sobre cobre se prolonga en España durante los siglos siguientes, tanto en talleres castellanos como del Reino de Aragón. Algunas piezas se insertan dentro del contexto románico y otras, paulatinamente, van incorporando el nuevo lenguaje del mundo gótico. De ejecución probablemente española es una arqueta conservada en el Museo Lázaro Galdiano (Inv. n.º 3114) que responde al lenguaje del siglo XII, aunque, como en otros muchos casos, haya que situarla avanzada la centuria siguiente. Indefectiblemente unido al culto de las reliquias se produce desde antiguo el auge de los relicarios, que adoptan las más variadas formas, y de los que en la obra de Limoges encontramos también significativos ejemplos. Probablemente el tipo de mayor difusión es la arqueta, ilustrada con temas religiosos de amplio espectro, que servía para contener reliquias de origen muy diverso, o bien se realizaba para un fin concreto. En este último caso, las escenas hacen referencia al personaje cuyas reliquias contiene. Son numerosas las arquetas diseminadas por los Museos entre las que destacan las dedicadas a santos locales como la de Santa Valeria (Museo del Ermitage de San Petersburgo) o la de Santa Fausta (Museo de Cluny).

La arqueta del Museo madrileño, que habría que situar en el primer grupo, presenta un repertorio de motivos geométricos que destacan en intensos colores, rojos y azules especialmente. Sólo dos figuras de Apóstoles aplicadas, en los piñones laterales, rompen con las líneas zigzagueantes, rómbicas o la red de rombos.

Fotos: Fundación Lázaro Galdiano/Instituto Valencia don Juan

### Bibliografía

- AA.VV., "Les émaux de Limoges au Moyen Age", *Dossier de l'Art*, n.º 26H, 1995; AA.VV., *L'Oeuvre de Limoges. Emaux Limousins du Moyen Age*, París-New York, 1995; AA.VV., *L'Oeuvre de Limoges. Art et Histoire au temps des Plantagenêts*, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre, 16 et 17 novembre 1995, París, 1998; AA.VV., *De Limoges a Silos*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Bruselas, Santo Domingo de Silos, SEACEX, 2001; ALCOLEA, S., *Artes decorativas en la España cristiana (s. XI-XIX)*, vol. XX, *Ars Hispaniae*, Madrid, 1975; DODWELL, C. R., *Theophilus. De Diversis Artibus*, London, 1961; FRANCO MATA, Á., *Marfiles y esmaltes medievales y renacentistas en España*, Madrid, 1997; GAUTHIER, M. M., *Émaux du Moyen Âge Occidental*, Friburgo, 1972; GAUTHIER, M. M., *Emaux Méridionaux, I, L'époque romane*, París, 1987; GAUTHIER, M. M., "L'Atelier d'orfèvrerie de Silos à l'époque romane", *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*, Abadía de Silos, 1990, pp. 377-395; GÓMEZ MORENO, M., "La Urna de Santo Domingo de Silos" en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIV, n.º 48, 1941, 493-502; HAWTHORNE, J. G. y SMITH, S., *On Divers Arts. The Treatise of Theophilus*, Chicago, 1963, reimp. N. York, 1979; HILDBURGH, W. L., *Medieval Spanish Enamels and Their Relation to the Origin and the Development of Copper Champlevé Enamels of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Oxford-Londres, 1936; MARQUET DE VASSELLOT, J. J., "Les émaux limousins à fond vermiculé (XII-XIII siècles)", *Extrait de la Revue Archeologique*, París, vol. VI, 1906, p. 45; MARQUET DE VASSELLOT, J. J., *Les crosses limousins du XIII siècle*, París, 1941; MARTÍN ANSÓN, M. L., *Esmaltes en España*, Madrid, 1984; MARTÍN ANSÓN, M. L., "La Artesanía", en *La cultura del Románico. Siglos XI al XIII. Letras. Religiosidad. Artes Ciencia y Vida*, Historia de España, Menéndez Pidal, t. XI, Madrid, 1995, pp.453-490; MARTÍN ANSÓN, M. L., *Los esmaltes románicos de Silos*, Cuadernos de Arte Español, n.º 10, Madrid, 1991, 2ª ed., 1998; MARTÍN ANSÓN, M. L., "Desarrollo y evolución del esmalte sobre metal en la Historia del Arte", en *Las Artes Decorativas en España*, t. 45 (II), *Summa Artis*, Madrid, 1999, pp. 463-510; RUPIN, E., *L'oeuvre de Limoges*, París, 1890 (1977); STRATFORD, N., *Catalogue of Medieval Enamels in the Bristish Museum. Vol. II, Northern Romanesque Enamel*, London, 1993; THOBY, P., *Les croix limousins de la fin du XIII. siècle au debut du XIVe. siècle*, París, 1953.