

FELIX DEL VALLE Y DIAZ

BIBLIOTECA U.C.M.



5308294920

TESIS DOCTORAL

LA ELECTROQUIMICA Y LAS POLIAMIDAS EN LA RESTAURACION  
REVERSIBLE Y A FUEGO DE LA  
ORFEBRERIA ESMALTADA

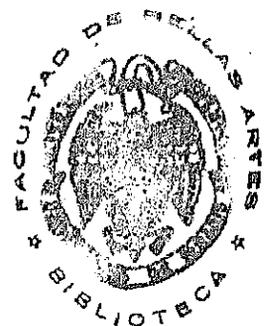
Director de la Tesis

Dr. D. MANUEL PRIETO Y PRIETO

Profesor Titular de Teoría y Técnica de los Procedimientos  
de Restauración

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Bellas Artes



R.º 198

Abril 1991



INDICEPRIMERA PARTE

Donde se dan detalles sobre metales, técnicas de su decoración y otros pormenores que ha de conocer un buen restaurador de orfebrería esmaltada.

I.- IN MEMORIAM.	1
II.- INTRODUCCION.	2
III.- ASPECTOS LEGALES CONTEMPLADOS EN LA LEY DE DEFENSA DEL PATRIMONIO.	7
IV.- CRITERIOS SOBRE LA RESTAURACION DE ORFEBRERIA ESMALTADA.	13
V.- BREVE HISTORIA DE LOS ESMALTES A FUEGO SOBRE METALES.	34
V.1-Bizancio.	44
V.2-Georgia.	52
V.3-Limoges.	59
V.4-Rhin y Mosa.	62
V.5-España y los esmaltes románicos.	72
V.5.A-Los fondos vermiculados.	85
V.5.B-Atauriques ajacarados.	99
V.5.C-Errores anatómicos en los esmaltes románicos españoles.	103
V.5.D-España, 2ª parte.	119
V.6-Otros puntos.	142
VI.- LOS METALES ESMALTABLES.	178
VI.1-El oro.	179
VI.1.A-Quilates.	181
VI.1.B-Reconocimiento.	182
VI.1.C-Copelación.	183
VI.1.D-Puntos de fusión.	186
VI.2-La plata.	188
VI.2.A-Aleaciones.	190
VI.2.B-Ensayos para conocer su ley.	192
VI.2.C-Ensayos por vía seca (la burilada).	194
VI.2.D-Ensayos por vía húmeda.	199

VI.3-El cobre y el tombac.	200
VI.3.A-Ensayos del cobre.	203
VI.4-El bronce.	205
VII.- BAÑOS METALICOS SOBRE METALES.	210
VII.1-Dorado.	211
VII.1.A-Dorado a fuego.	212
VII.1.B-Forrado de oro por incrustación.	213
VII.1.C-Chapeado de oro.	215
VII.1.D-Dorado por vía húmeda.	215
VII.1.E-Dorado galvánico.	216
VII.2-Plateado.	217
VII.2.A-Plateado a fuego.	218
VII.2.B-Forrado de plata por incrustación.	218
VII.2.C-Chapeado de plata.	219
VII.2.D-Plateado en frío.	220
VII.2.E-Plateado por vía húmeda.	220
VII.2.F-Plateado galvánico.	221
VII.- DECORACIONES EN LA METALISTERIA DEL ESMALTE.	222
VIII.1-Repujado.	222
VIII.2-Cinzelado.	237
VIII.3-Grabado al ácido..	242
VIII.4-Grabado a buril.	244
IX.- TECNICAS O PROCEDIMIENTOS EN LOS ESMALTES A FUEGO.	251
IX.1-Esmaltado y contraesmaltado.	252
IX.2-Celular.	259
IX.3-Campeado.	281
IX.3.A-El cinzelado en el Campeado.	284
IX.3.B-El repujado en el Campeado.	286
IX.3.C-El grabado al ácido en el Campeado.	288
IX.3.D-El grabado a buril en el Campeado.	290
IX.3.E-La fundición en el Campeado.	291
IX.3.F-La estampación en el Campeado.	293
IX.4-Baja Talla.	301
IX.5-Fenestrado.	306

IX.6-Esmaltes pintados.	315
IX.7-Grisallas.	319
IX.7.A-Grisallas de oro.	325
IX.8-Pallones y adornos troquelados.	330
IX.9-Otras coloraciones de los metales que pueden acompañar a los esmaltes.	336
IX.9.A-Pavonado.	338
IX.10-Imitaciones.	340

## SEGUNDA PARTE

Donde se habla de por qué un esmalte puede ser una obra de arte, y se explican las técnicas para restaurar esmaltes a fuego sobre metales, de modo que los fuegos no afecten a la obra a restaurar y la restauración pueda ser reversible en cualquier momento.

X.- ESMALTES ELEVADOS A OBRA DE ARTE.	343
XI.- LA RESTAURACION ES POSIBLE A FUEGO Y REVERSIBLE.	361
XII.- LA FRITA.	371
XII.1-Obtención del esmalte blanco Limoges.	372
XII.2-Otro esmalte blanco.	373
XII.3-Fundentes para oro.	375
XII.4-Fundentes para plata.	376
XII.5-Colores opacos.	376
XII.6-Fundentes generales.	379
XII.7-Colores transparentes.	381
XII.8-Opalos.	383
XII.9-Confección de la frita.	385
XIII.- ELECTROQUIMICA APLICADA.	389
XIV.- MOLDEADO Y VACIADO APLICADO.	393
XIV.1-Moldes de escayola.	394
XIV.2-Moldes de barbotina.	395
XIV.3-Moldes de caucho.	396
XIV.4-Moldes de silicona.	396
XIV.5-Moldes de látex.	398

XV.- FUNDICION A LA CERA PERDIDA, APLICADA.	400
XVI.- PIEZAS IMPORTANTES A LAS QUE SE PODRIA APLICAR LA RESTAURACION QUE PROPONEMOS.	407
XVII.- ALGUNAS RESTAURACIONES DEL AUTOR DE ESTA TESIS.	415
XVII.1-Mausoleo del General Prim.	416
XVII.2-Broche esmaltado en grisalla, Limoges.	426
XVII.3-Reloj de oro con esmaltes.	432
XVIII.- RESTAURACIONES DE ALGUNAS OBRAS FAMOSAS DE ORFE- BRERIA ESMALTADA.	437
XIX.- ALGUNAS OBRAS DE ORFEBRERIA EN DIFERENTES TECNICAS, DEL AUTOR.	481
XX.- PRELIMINAR A LAS CONCLUSIONES.	490
XXI.- CONCLUSIONES.	497
XXII.- BIBLIOGRAFIA.	509

## I

## IN MEMORIAM

Dedico este trabajo a mis ascendientes que desde el siglo XVI (1) hasta acabar en mi personan han dedicado sus vidas a las artes de los metales, permitiéndome una rica herencia de conocimientos y habilidades, que terminarían en mí de no ser por esta tesis.

---

(1) RAMIREZ DE ARELLANO, Rafael.- "Catálogo de Artífices de Toledo"-Pg. 316-Omprenta Diputación.-Toledo, 1920.

## II

INTRODUCCION

Desde siempre sabemos que la idea que debe presidir toda actuación de un buen restaurador es el respeto a la obra de arte que se le confía y a su autor sea o no conocido o identificado. Este respeto a obra y autor harán que el trato dado en los procesos de restauración vayan únicamente encaminados a la recuperación de la obra de arte, sin que medie para ello ninguna búsqueda de lucimientos personales. La paternidad de la obra será siempre de su autor de origen, y la restauración de ella no modificará nunca su esencia y contenido. La introducción de una materia nueva en la restauración de una obra de arte nunca habrá de suponer un deterioro para ella, ni nuevas causas de degradación, ni tendrá que ser un lastre que condene a la obra a su unión de por vida; es decir, toda restauración, según el más moderno concepto, habrá de ser reversible.

La única labor del restaurador frente a una obra de arte será, según entendemos, la de detener su proceso de deterioro y prevenir que éste pueda iniciarse de nuevo; la de conservarla; y por último la de restaurarla.

Prevenir. Conservar. Restaurar. Mas sabemos que toda restauración deberá poder ser advertida por el crítico ó el entendido y, sobre todo, deberá ser reversible en cualquier momento que se desee. Los antiguos

métodos de restauración, que en obras pictóricas se realizaban a base de tapar la desconchadura con óleo, procurando, eso sí, que no se notara el repinte, han caído en desuso. Numerosísimas obras de arte han perdido una buena parte de su valor debido a sus múltiples repintes, fácilmente detectables hoy por la lámpara de cuarzo ó los rayos X, que nos indican en qué proporción la obra ha dejado de ser completamente original para convertirse, en muchos casos, en "falsificada". Esto es, una falsificación, lo que se logra queriendo imitar sin que se note, las realizaciones del autor, pretendiendo confundirlas con las, a veces, torpes del restaurador. Y aunque las intervenciones de este último fueran menos torpes que las del autor, ¿con qué derecho va nadie a manipular en su obra modificándola?. Y si el autor tuviera que elegir entre restaurar su obra ó no ¿quién nos dice que no elegiría que su obra quedara desconchada antes que repintada por un intruso con la intención de confundir al espectador?.

Es por esto que las restauraciones que hoy se hacen son señaladas para su fácil reconocimiento; y siempre contemplando la posibilidad de que, con la aplicación prevista de un producto que no dañe la obra original pueda hacerse desaparecer la intervención restauradora y dejar neta la obra de origen con sus daños a la vista.

Siguiendo esta norma se hacen hoy las restauraciones. Predisponiendo que si un día hay que borrar lo restaurado quede la obra en la misma situación en que la encontró el restaurador. Así, en los cuadros pintados al óleo, por seguir el ejemplo de la pintura, tras haber saneado, reentelado o parcheado si el lienzo lo necesita,

limpiado y estucado, se aproxima el color que falta con acuarela ó témpera brillante que, aunque admita una capa de barniz que iguale toda la superficie, pueda borrarse sin esfuerzo con el sólo uso de una esponja   un algodón y el suave disolvente para la capa referida de barniz. Y además de haberse usado productos reversibles, y con el f n de que la parte restaurada pueda ser reconocible en cualquier momento, no se emplea la técnica de fundido de color que suele haber en el original; la acuarela   la témpera se aplica siguiendo la técnica del punteado   del "regattino", es decir, por puntos,   por rayado vertical con finas pinceladas fácilmente reconocibles de cerca. Otras veces se bordea la parte restaurada con una fina línea blanca   roja que ayude a detectar la restauración. O, como en el caso del Cristo de Cimabue, donde se reintegraron las faltas por rayado fino de un tono neutro lo más parecido posible a su entorno. O en otros casos donde se pintan solamente en liso las faltas a base de un tono neutro también. Pero siempre con materiales reversibles, para, como decíamos antes, no condenar a la obra de arte de por vida al lastre de una porción extraña que pueda confundirse con la original.

De forma parecida se actúa hoy con el resto de las obras de arte incluso en algunas edificaciones antiguas.

  Porqué no emplear los mismos criterios en las obras de orfebrería y concretamente con las esmaltadas a fuego, que es lo que hoy nos ocupa?.

Este trabajo está encaminado a poner de manifiesto las técnicas y los procesos de elaboración precisos para que también sobre las obras de arte realizadas en metales esmaltados a fuego se puedan llevar a cabo restauraciones

reversibles. Y, lo que consideramos más importante, para que estas restauraciones se realicen sin que nunca pierdan las obras su categoría de esmaltadas a fuego. Sin que la obra en cuestión tenga que soportar aditamentos extraños que se unan a ella haciéndole perder su identidad, ya sea por la adición de esmaltes a fuego irreversibles ó por la de pastas de dentistas ú otras aplicaciones en frío. Es decir, que siguiendo nuestro método de restauración, los esmaltes a fuego sobre metales seguirán siendo esmaltes a fuego y a la vez podrá ser reversible su restauración en cualquier momento, sin que en ninguno de los procesos que se sigan peligre la integridad de la obra de arte.

No vamos a negar el alto grado de especialización requerida. Pero estamos en la era de las especializaciones. ¿No opera mejor el cerebro un neurocirujano que un pediatra?. Largos pasos ha dado la medicina desde aquel doctor de medicina general que lo mismo curaba una pulmonía que operaba de apendicitis. Demos nosotros también esos pasos para conseguir acabar con el restaurador de obras de arte en general, el que "todo lo arregla"; y especialicemos a nuestros restauradores cada vez más minuciosamente. Nuestro patrimonio artístico bien lo merece.

Cierto es que para hacer algo que puede parecer tan simple como restaurar esmaltes a fuego y que lo sigan siendo, y que sean a la vez reversibles, hay que conocer todas las técnicas de esmaltar, las composiciones de los esmaltes, las características de los diferentes metales que sirven de base, las múltiples formas de trabajar estos, así como los procesos de su decoración con los que el restaurador puede encontrarse en su quehacer. En una palabra, pensamos que el restaurador de orfebrería esmaltada deberá tener todos los conocimientos del perfecto orfebre, como el restaurador de obras pictóricas deberá conocer todos los secretos de un buen pintor. Después viene el saber utilizarlos para salvar obras de arte. De lo uno

y de lo otro trataremos de ocuparnos en esta tesis.

Otro problema será la elección de lo que se debe restaurar y lo que deba seguir en su estado de mayor ó menor deterioro. Pero eso es algo que habrá que dejar a la sensibilidad del restaurador.

En esta tesis hay una parte de compilación; más - que de textos escritos, de conocimientos en vías de casi desaparición, y una parte de investigación. Podría denominarse, pues, TESIS DE COMPILACION-TECNICO-EXPERIMENTAL.

Podría ser considerada esta tesis como de tema monográfico: la restauración de los esmaltes. Más, resulta que, el análisis necesario de las materias y procedimientos alrededor del tema principal, obliga al estudio de éstos. De ahí que deje esta tesis de ser monográfica. Somos conscientes de que el estudio de las materias que circundan el tema principal no es profundo en este trabajo, pero también es verdad, como acabamos de decir, que las materias y procedimientos no son el tema principal de esta tesis. Voluntariamente damos una visión superficial a los metales, dorados, cincelados, etc., ya que nuestra intención es sólo la de ambientar el tema principal, e ilustrarlo con los conocimientos más elementales que hay que tener para abordarlo. Se pretende también con ello evitar que nadie piense, al llegar en la lectura a la parte de investigación, que ésta no hubiera sido posible por obviar algún obstáculo técnico.

## III

ASPECTOS LEGALES CONTEMPLADOS  
EN LA LEY DE DEFENSA DEL PATRIMONIO

La Ley 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español y el Real Decreto nº 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley, recoge en la letra y el espíritu una especial atención a la conservación de los bienes culturales, tanto muebles como inmuebles, amén de los incluidos en estas denominaciones como los estudiados con metodología arqueológica, los de carácter etnográfico, o los que abarca el patrimonio documental y bibliográfico.

En el primer párrafo del preámbulo de la citada Ley podemos leer:

"El Patrimonio Histórico Español es el principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal y de su capacidad creativa contemporánea. La protección y el enriquecimiento de los bienes que la integran constituyen obligaciones fundamentales que vinculan a todos los poderes públicos, según el mandato que a los mismos dirige el artículo 46 de la norma constitucional".

En otro momento se aclara que "la defensa del Patrimonio Histórico de un pueblo no debe realizarse exclusivamente a través de normas que prohiban determinadas acciones o limiten ciertos usos, sino a partir de disposiciones que estimulen a su conservación y, en consecuencia, permitan su disfrute y faciliten su acrecentamiento.

En el artículo 1º del Título Preliminar se dice: "son objeto de la presente Ley la protección, acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras del Patrimonio Histórico Español".

De forma parecida se establece en los artículos 46 y 44,149.1.1, y 149.2 de la Constitución, la garantía de la conservación de nuestro Patrimonio Histórico.

El ya mencionado estímulo a la conservación y las obligaciones fundamentales que vinculan a los poderes públicos, así como la protección pedida para su transmisión a generaciones futuras, y lo que expresan los mencionados artículos de la Constitución, nos permiten presumir un halagüeño futuro para todo lo que compone el Patrimonio Histórico Artístico.

Está claro que la restauración de obras de arte queda, no sólo protegida sino exigida por el legislador, haciendo responsable, según el caso, a sus propietarios la Administración del Estado, al Departamento competente del Consejo de Gobierno de la Comunidad Autónoma correspondiente, ó a los Ayuntamientos quienes "cooperarán con los Organismos competentes para la ejecución de esta Ley en la conservación y custodia del Patrimonio Histórico Español".

El artículo treinta y seis del título IV de la Ley del Patrimonio que estamos comentando deja claro cuanto acabamos de decir según veremos por su transcripción:

"Los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español deberán ser conservados, mantenidos y custodiados, por sus propietarios o, en su caso, por los titulares de derechos reales o por los poseedores de tales bienes.

"La utilización de los bienes declarados de interés cultural, así como los bienes muebles incluidos en el Inventario General, quedaría subordinada a que no se pongan en peligro los valores que aconsejan su conservación. Cualquier cambio de uso deberá ser autorizado por los organismos competentes para la ejecución de esta Ley.

"Cuando los propietarios ó los titulares de derechos reales sobre bienes declarados de interés cultural ó bienes incluidos en el Inventario General no ejecuten las actuaciones exigidas en el cumplimiento de la obligación prevista en el apartado 1º de este artículo, la Administración competente, previo requerimiento de los interesados, podrá ordenar su ejecución subsidiaria. Así mismo, podrá conceder una ayuda con carácter de anticipo reintegrable que, en caso de bienes inmuebles, será inscrita en el Registro de la Propiedad. La Administración competente podrá ordenar el depósito de los bienes muebles en centros de carácter público en tanto no desaparezcan las causas que originaron dicha necesidad.

"El incumplimiento de las obligaciones establecidas en el presente artículo será causa de interés social para la expropiación forzosa de los bienes declarados de interés cultural por la Administración competente".

A medida que nos adentramos en la lectura de esta Ley vamos viendo más claro su preocupación por la labor de conservación a la que todo restaurador de obras de arte dedica sus mayores esfuerzos.

Así, los párrafos 1,2 y 3 del artículo 39 parecen estar dirigidos a los profesionales de la restauración:

"1. Los poderes públicos procuraran por todos los medios de la técnica la conservación, consolidación y mejora de los bienes declarados de interés cultural, así como de los bienes muebles incluidos en el Inventario General a que alude el artículo 26 de esta Ley. Los bienes declarados de interés cultural no podrán ser sometidos a -- tratamiento alguno sin autorización expresa de los Organismos competentes para la ejecución de esta Ley.

"2. En el caso de bienes inmuebles, las actuaciones a que se refiere el párrafo anterior irán encaminadas a su conservación, consolidación y rehabilitación, y evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y pueda probarse su autenticidad. Si se añadiesen materiales ó partes indispensables para su estabilidad ó mantenimiento las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas.

"3. Las restauraciones de los bienes a que se refiere el presente artículo, respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de alguna de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuere necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas".

Este aliento a la restauración de obras de arte no queda descompensado economicamente, pues, en el artículo 67 de la Ley se dice:

"El Gobierno dispondrá las medidas necesarias para que la financiación de las obras de conservación,

mantenimiento y rehabilitación, así como las prospecciones y excavaciones arqueológicas realizadas en bienes declarados de interés cultural tenga perfectamente acceso al crédito oficial en la forma y con los requisitos que establezcan sus normas reguladoras. A tal fin la Administración del Estado podrá establecer, mediante acuerdo con personas y entidades públicas y privadas, las condiciones para disfrutar de los beneficios crediticios".

Y continúa el artículo 68 en su párrafo 1º:

"En el presupuesto de cada obra pública, financiada total ó parcialmente por el Estado, se incluirá una partida equivalente al menos al 1 por 100 de los fondos que sean de aportación estatal con destino a financiar trabajos de conservación ó enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español ó de fomento de la creatividad artística con preferencia en la propia obra ó en inmediato entorno".

Un trato parecido da esta Ley a los sujetos pasivos del Impuesto sobre Sociedades, quienes podrán igualmente deducirse un porcentaje del importe de las cantidades que destinen a iguales menesteres que los ya mencionados de conservación, restauración, etc..

Es evidente la atención a la conservación y restauración que esta reciente Ley del Patrimonio Histórico Español dedica, exigiendo respeto por la obra a conservar ó restaurar. Y no debe haber ninguna duda de que, para estar a la altura de sus circunstancias, tienen los restauradores que estar en posesión de conocimientos que, no sólo les lleve a restaurar magistralmente la obra que se les encomiende, sino que deberán conocer cada vez en mayor profundidad los métodos empleados en la ejecución de esa obra y, si es posible, manejar y hasta dominar cada una de

las técnicas que llevaron a su realización, a fin de poder cumplir lo más fielmente posible esta Ley en todo su contenido, y especialmente donde dice en el artículo 39-3, que las restauraciones se harán respetando las aportaciones de cualquier época anterior, pero si hubiera que eliminar alguna, sólo se hará "con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuere necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo".

Está claro que la especialización se impone. Ya hace tiempo que la figura del antiguo restaurador "que todo lo arreglaba" se va quedando atrás. Se va haciendo cada vez más necesaria la especialización por materias para, en casos como el que nos ocupa, "orfebrería esmaltada", se den fin a las restauraciones hechas sin conocimientos profundos en los que se empleen procedimientos irreversibles con los consiguientes perjuicios para las obras "reparadas".

## IV

CRITERIOS SOBRE LA RESTAURACION DE ORFEBRERIAESMALTADA

La preocupación porque las obras de arte fuesen duraderas estuvo presente en el hombre desde muy antiguo y muy especialmente entre los griegos y los romanos (1).

Pausanias describe cómo ciertos unguentos hechos con flores para los dolores musculares, servían para preservar de la podredumbre a las imágenes de madera (2). Y el mismo autor nos habla de unos escudos de bronce untados de pez, para protegerlos de la intemperie y la humedad (3).

El hombre empezaba a darse cuenta del valor de una obra de arte y de la conveniencia de su durabilidad; y ante la incertidumbre de poder hacer al cuerpo del hombre eterno, empezó a pensar en hacer eternas ciertas cosas que él fabricaba: las más bellas.

Plinio nos cuenta, en su "Naturalis Historia", las excelencias de un barniz para preservar la pintura (4). Mas, la preocupación de los hombres por conservar las obras de arte se había ya manifestado en el siglo IV antes de Cristo, cuando se condenó a muerte al efesiano - Erostrato, ante el temor de que pudiera cundir su ejemplo

---

(1) Cagianò de Azevedo, M. "CONSERVAZIONE E RESTAURO PRESSO GRECI I ROMANI". Bollettino dell Istituto Centrale del Restauro, 9-10. Roma, 1952.

de quemar obras de arte. Y con su muerte, y la misma pena impuesta para quien pronunciara su nombre en el futuro, se evitaría también la notoriedad que él confesó buscar con el cruel incendio del templo de Diana en Efeso (5).

Evitar que alguien consiga una nueva valoración del Yo a través de la grandeza de la obra destruida, en tantas personalidades neuróticas que se sienten desconocidas y que están dispuestas a hacerse famosas como pretendiera Erostrato, o como en épocas más recientes hayan pretendido los agresores de La Gioconda, La Piedad, ó la Ronda de Noche, por ejemplo, es una manera de conservar. Evitar las agresiones de los hombres y de los elementos es evitar muertes periódicas de las obras de arte y evitar la necesidad de posteriores restauraciones, con las que sin duda se pretende salvar la obra de arte pero con las que a veces se atenta contra su integridad. No siempre con una restauración se consigue la conservación y durabilidad de una obra. Al restaurador hay que exigirle, hoy más que nunca, un exhaustivo conocimiento de las técnicas y de las materias con las que se enfrenta.

Hoy día, la restauración de una obra de arte constituye, como dijera Gratiniano Nieto, "una parcela de la ciencia perfectamente acotada y definida con la que si bien es verdad que una buena parte tiene que apoyarse en la habilidad manual de quien haya de llevar

---

(2) Pausanias. "DESCRIPCION DE GRECIA". IX,XLI, 7. Traducción de A. Tover. Universidad de Valladolid, 1946

(3) Op. Cit. I, XV, 4.

(4) Plinio. "Naturalis Historia". XXXV, 97.

(5) Corral, Pedro. "ABC", 30-X-88. p.55. Madrid,1988

a cabo el trabajo y de la cual no es posible prescindir, no es menos cierto que esta labor tiene necesariamente que ser el resultado de un estudio científico de la obra que haya de ser sometida a tratamiento, estudio que tiene que ser acometido en estrecha colaboración, como veremos, por arqueólogos, historiadores y críticos de arte, y también por científicos experimentales ya que, como órganos vivos que son, las obras de arte tienen un aspecto que escapa a la consideración y análisis de los críticos y estetas, y todo cuanto afecta a su aspecto material se comporta de tal forma que su estudio y tratamiento tiene que venir del frente de las ciencias físico-químicas, única manera de que se pueda hacer una labor eficaz". (6).

Compartimos plenamente el criterio del malogrado Gratiniano Nieto: a la restauración de obras de arte hay que ir con un pleno conocimiento de la materia a restaurar y siempre de la mano de las ciencias físico-químicas.

Ha habido en el mundo de los conservadores y de los anticuarios algo así como un rechazo a que las materias modernas fueran mezcladas con las antiguas. Sin embargo hay que rendirse a la evidencia y pregonar sin complejos que, lo que alguien puede llamar, dándole un sentido peyorativo, "modernos materiales", constituyen magníficos elementos de colaboración, siempre que sus propiedades sean debidamente conocidas y utilizadas.

No somos muy partidarios de restaurar, hablando en términos generales, siempre que ello no sea absolutamente necesario. En muchos casos, las restauraciones hacen

---

(6) Nieto Gallo, Gratiniano. "CONSIDERACIONES EN TORNO A LA CONSERVACION DE BIENES CULTURALES". Academia de Alfonso X El Sabio. Murcia, 1971

que la obra "salvada" se encuentre con incorporaciones de materias extrañas a su origen aportadas por una mano también extraña, que pretende, salvo en honrosas ocasiones, convertirse en la mano artista de una obra creada por otro. La historia está llena de casos en los que la acción "salvadora" ha absorbido por completo el papel de protagonista anulando la identidad artística de lo que restaura. En caso de tener que restaurar una obra de arte, el restaurador habrá de revestirse de la más sublime de las modestias, rindiendo siempre un gran respeto a la obra cuya salvación se le ha encomendado, y a su autor. Mas, no habrá de guiar al restaurador solamente la idea de no destruir la identidad artística de lo que intenta salvar, procurando que lo que él haga no resulte más importante que lo que hizo su creador; las últimas doctrinas en materia de restauración tienden a que la obra restaurada pueda, en cualquier momento, regresar al estado en que se encontraba antes de su restauración, es decir, a su estado de pureza. Para ello, el restaurador deberá tener en cuenta que cualquier aditamento que para su trabajo tenga que incluir en la obra que restaura, pueda ser eliminado cuando se desee. Dicho de otra forma: toda restauración habrá de ser REVERSIBLE, de manera que la obra restaurada pueda volver a su "estado de deterioro".

Hemos entrecomillado "estado de deterioro" por la complejidad que esta denominación encierra; porque pensamos que la responsabilidad de determinar el grado de este estado es la carga más grande que alguien puede asumir en el proceso de la restauración de una obra de arte. Y, tras determinar su estado de deterioro, no acarrea menos responsabilidad decidir si procede su restauración y en qué forma. Trasladémonos mentalmente

por unos segundos a la belleza rítmica de la Venus de Milo en el estado en que la conocemos; y pensemos si esa bella armonía que emana de toda su figura no podría haber sido rota por unos brazos colocados en un sentido y gusto diferentes al de su creador.

Queremos a este respecto hacernos eco de otras opiniones, algunas pertenecientes a acuerdos de principio tomados oficialmente, y otras emitidas por conocidas personalidades en el mundo de la Conservación y Restauración.

La "Carta de la Restauración del IRPA" (Instituto Real del Patrimonio Artístico) de Bruselas, ciudad donde se concentra hoy todo el prestigio que rodeó en otro tiempo al "Restauro" de Roma, recoge, entre otros, el siguiente punto:

"El restaurador influye directamente en la vida material y el aspecto estético del objeto, por lo que limitará su intervención a un mínimo preciso dando prioridad a la conservación sobre la restauración, además de hacerse responsable de sus intervenciones".

Cagiano de Azevedo, en un artículo en el "Bolletino del Istituto di Conservazione del Restauro di Roma", dice que ya "San Cipriano señala que no se debía, con la restauración "de complemento", alterar la obra de arte primitiva so pena de hacer una acción injuriosa para con la obra de arte y para su autor" (7).

---

(7) Cagiano de Azevedo, M. "BOLLETTINO DELL'ISTITUTO DI CONSERVAZIONE DEL RESTAURO". nº 9-10. p.60. Roma, 1952

Adolphe Napoleon Didron, decía en el siglo pasado: Conservar todo lo posible, reparar lo menos posible, restaurar, a ningún precio" (8).

Por supuesto que no hay que llegar tan lejos en la prevención de que la acción restauradora disminuya ó dañe la calidad de la obra a restaurar. Siempre hay manos expertas y sensibilidades capaces de respetar y mimar la obra de otro, salvándola a la vez de una degradación que podría acarrear su muerte.

Tenemos claro nuestro criterio en cuanto que toda obra de arte dañada ha de ser examinada y tratada para evitar su mal, en una acción que se podría denominar conservadora. Y que, llegado el momento de restaurar, si así se juzgase necesario, esta restauración habría de ser reversible, a fin de que, si a lo largo de su vida se considerase que la obra debería volver en algún momento a su estado de pureza, se la pudiera poner en condiciones de que sólo se encontrase en ella la mano de su creador, despojándola de todo aditamento que pudiera hacer aparecer a la obra como falsa.

Para evitar que la restauración pueda llegar a ser una falsificación, alzamos nuestra voz con la de tantos otros temerosos de que esto ocurra, proclamando la restauración REVERSIBLE siempre que ello sea posible. Ya existe la restauración reversible para la pintura; no existe sin embargo para la arquitectura ni de una manera clara para la escultura. Permítasenos dar paso a la restauración reversible para la orfebrería esmaltada, que tan honrosamente exorna la mayoría de los museos del mundo, con las técnicas que proponemos en este trabajo, distinguiendo una vez más entre conservación y restauración,

---

(8) Nieto Gallo, G. "CONSIDERACIONES EN TORNO A LA CONSERVACION DE BIENES CULTURALES". Academia Alfonso X El Sabio. Murcia, 1971

aunque ambos términos se refieran a la salvación de una obra y se entiendan como destinados a una misma cosa.

El tratamiento de conservación tiene como fin mantener la vida de una obra en el estado en que se encuentre en el momento de su tratamiento; mientras que la restauración supone operaciones de carácter quirúrgico a fin de devolver a la obra su apariencia original. En cualquiera de los casos habrá sido precisa una adecuada investigación científica para determinar la clase de tratamiento a aplicar. Y cuando sea conveniente el de la restauración habrá que tener en cuenta la reversibilidad de ésta, a fin de, como ya hemos dicho, no condenar a la obra a la unión de materias extrañas a ella de por vida, sino que, por la reversibilidad de la restauración, pueda regresar al estado en que se encontraba en el momento de iniciar su tratamiento, pudiendo quedar como si se le hubiera aplicado el tratamiento de conservación. Queremos recordar aquí una frase del inolvidable don Enrique Lafuente Ferrari cuando decía, refiriéndose a las restauraciones que, "no hay que rechazar en principio toda operación quirúrgica en razón de los peligros que puedan derivarse de ella y sin tener en cuenta sus ventajas, es decir, la posible restitución de la salud que puede traernos".

Los criterios sobre restauración hasta no hace muchos han sido diferentes según quien los propusiera. Ponemos como ejemplo de ello, y contradictorio al que impera en nuestros días, la opinión de Viollet-le Duc, a quien, sin embargo, tanto debe la restauración arquitectónica francesa: "La palabra y la cosa (se refiere a "restauración") son modernas. Restaurar un edificio no es mantener, reparar ó rehacerle, es establecerle a un estado completo que puede no haber existido nunca en un momento dado" (9).

---

(9) Viollet-le-Duc. "DICTIONNAIRE DE L'ARCHITECTURE".  
Según Nieto Gallo, G. Op. Cit. p. 13

Criterio éste contradictorio al que hoy se tiene sobre cualquier restauración, pues, nada más lejos del ánimo del restaurador actual que, con la restauración "establecer una cosa a un estado completo que puede no haber existido nunca en un momento dado".

Mas no sólo hay contradicciones entre criterios de otros tiempos y los de hoy; el siglo pasado estuvo lleno de desacuerdos entre quienes dictaban doctrinas de restauración e incluso entre los propios restauradores. Las contradicciones en los criterios de restauración en el siglo pasado las pone de manifiesto Marijnissen con estas palabras: "Una ojeada de conjunto a la restauración en el siglo XIX se manifestaría extremadamente diversa y contraria: ilusión vana de hacer revivir el pasado, intervenciones arbitrarias, discusiones bizantinas sobre la anulación del restaurador ó sobre la aplicación de un retoque discernible, reserva hostil que se refugia en inútiles discusiones, actividad improvisora, oscurantismo floreciente, introducción del libre exámen y, por último, artesano -preparado ó mediocre- que ignora deliberadamente todos los preceptos aprobados como se constata frecuentemente: "Todos los buenos principios están en el mundo: no falta más que aplicarlos". (10).

De todas formas, y a pesar de la muy avanzada unión actual de criterios, no acaba de haber una armónica definición entre lo que teóricamente se dice y lo que en la práctica se realiza: y esto es debido a que, la mayoría de las veces, el técnico no tiene una preparación práctica y el práctico no está preparado a nivel de teoría.

---

(10) Marijnissen, H.J. "CONSERVATION DEGRADATION ET RESTAURATION DE L'OEUVRE D'ART".T.I. París, 1975. p.63.

Esto nos lleva a la clara conclusión de que no hay mejor restaurador que aquel en el que coinciden una buena preparación teórica con una buena preparación práctica, conjunción en la que se viene avanzando mucho últimamente en las Escuelas de Restauración y en las Facultades de Bellas Artes, con sus especialistas Restauradores.

Con todo, los criterios sobre restauración se han venido aunando en lo que va de siglo más que en toda la historia del arte, tanto a nivel nacional como internacional. Uno de los pasos más importantes se dió con la reunión de la "Office International des Musées" convocada por la Sociedad de Naciones, que tuvo lugar en Roma en 1930, bajo el título "International Conference on the Examination and Preservation of Works of Art". Los resúmenes de esta conferencia abrieron mucha luz en el mundo de la restauración. A partir de aquí se prodigan las publicaciones de artículos y de libros sobre la materia, que son traducidos a los principales idiomas ó leídos cuando no en sus lenguas de origen, pues ya los especialistas van enriqueciendo sus conocimientos pasando de ser simples artesanos de la habilidad para convertirse, poco a poco, en técnicos intelectuales que dominan la práctica de la restauración, ó en hábiles restauradores con los suficientes conocimientos en técnicas y erudición. El siglo XX ha empezado a crear la figura del nuevo restaurador en el que se funden una parte del científico y otra del artífice cultivado.

Se presta una especial atención a los materiales y las técnicas, y se valoran ampliamente los fundamentos de la física y la química. Y de la mano de todo ello, surge el interés por las condiciones de los locales donde se exhiben las obras de arte. El clima, la humedad, la luz,..., van adecuándose a cada caso, dando pasos de

gigante en las décadas cincuenta y sesenta. Adquiere por lo tanto una relevante importancia la museología, así como la diagnosis para el tratamiento de las obras de arte. La consecuencia de todo esto es la fijación de conceptos a nivel internacional que nunca antes habían existido. Mientras esto ocurría, ya se había creado en Roma, en 1939, el "Istituto Centrale del Restauro", que fue inaugurado en 1941. Y, poco a poco, van surgiendo centros internacionales como el ICOM (International Council of Museums), creado en 1944; "The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works", fundado en 1950; "The International Center for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property", creado por la UNESCO en 1959; el "Istituto Centrale des Conservation et Restauration de Bruxelles", 1963; etc., etc.. Este nacimiento de centros internacionales para el estudio de la restauración surge arropado por el nacimiento de importantes publicaciones que, de estas décadas, incluimos algunas en el listado de la bibliografía consultada.

Y los criterios en materia de restauración se van conformando bajo las opiniones de los expertos de distintos países, recogidas por los principales organismos internacionales de los que es cabeza la UNESCO. Mas, a esta uniformidad de criterios se une la cada vez más escogida especialización. Como hemos dicho en otro capítulo, cada vez queda más lejos el habilidoso que todo lo restauraba; aquellos "manitas" a quienes se confiaban las obras de arte, los cuales tenían como principal finalidad lograr que, después de restaurada la obra en cuestión, ya fuese pintura, escultura, mueble, etc., nadie pudiera distinguir la parte rehecha de la original. Creían demostrar con ello su pericia profesional -

y hacían pensar que esa era la labor del verdadero restaurador, sin llegar a reflexionar siquiera el mal que causaban a la obra "restaurada" con la merma de una parte de su originalidad y la inclusión, no siempre escasa, de materiales y conceptos irreversibles que nada tenían que ver con la intención de su creador. En el lugar de estos "restauradores" surge el restaurador especialista en pintura, en escultura, en cerámica, en documentos, en libros, en metales, etc. Pero esta división empieza a subdividirse y, dentro de la pintura, aparecen los especialistas en tablas, lienzos, frescos, pastel,... Los de escultura comienzan a dividirse en especialistas en marfiles, en madera policromada, en piedra,... Y si contemplamos el caso de los metales vemos que ya hay gente especializada en armas, en bronces, en joyas, ... Nosotros pretendemos potenciar otra especialidad en los metales; dentro de lo que podríamos llamar una especialidad de ellos, la orfebrería, queremos subdividir la ORFEBRERÍA ESMALTADA. Esto, que podríamos llamar una superespecialidad, viene a cubrir un hueco importante en el que no ha habido nunca verdaderos especialistas, siendo, no obstante, riquísimo el patrimonio mundial en esta materia.

Hasta ahora los esmaltes a fuego sobre metales se habían restaurado irreversiblemente, o por quienes, poniendo su mejor voluntad sólo llegaban al manejo de las pastas de dentistas, deplorable sistema irreversible ó extremadamente difícil de sustituir una vez implantado, que con su pastosa opacidad anulaba por completo la belleza de los propios esmaltes opacos y nunca llegaba a acercarse siquiera, por imposible, a la finura y brillantez de los esmaltes transparentes y translúcidos,

aunque la restauración hubiera estado ayudada por cualquiera de las lacas del mercado.

Mas, con ser esto importante, no es el mayor defecto de una restauración mal hecha. Ya supone una gran agresión el cambio de la apariencia estética de la obra, la falsificación del sentido cromático que la inspiró; pero hay otras cosas que también se destruyen con una restauración inadecuada.

Generalmente, cualquier obra de arte antigua, sea de la índole que sea, contiene, además de todos sus valores estéticos por los cuales es admirada, una incalculable fuente de información sobre las formas de vida que la rodearon durante su creación. Y en el caso que nos ocupa, LA ORFEBRERIA ESMALTADA, cualquier obra está repleta de documentación histórica, no sólo para ser "leída" por un historiador, sino también por cualquier simple espectador que a ella se acerque, cual es la cultura de un pueblo en un momento determinado, su fe, su gusto artístico, sus conocimientos técnicos, sus corrientes viajeras y comerciales, etc. Todo esto nos es mostrado en no importa qué esmalte bizantino ó lemosino ó románico español de los que poblaron los Caminos de Santiago, o en cualquier pieza de orfebrería religiosa, o en cualquiera de las innumerables obras que sirvieron como regalos regios.

Todo este conjunto de cosas que una obra de arte antigua contiene mientras está pura aunque esté deteriorada, debe considerarse sagrado desde el punto de vista histórico, así como desde el punto de vista artístico habría que considerarla intocable.

Los factores climáticos, el inexorable paso del tiempo, y muchas veces la desidia y la ignorancia, han hecho que algunas de estas obras antiguas presenten hoy difícil su lectura y su comprensión a causa de desperfectos ó roturas. Y es esto únicamente lo que hay que intentar restituir en el caso de que su restauración sea aconsejable: devolver a la obra Su legibilidad, Su entonación artística y cromática, Su auténtica vida, que únicamente pudo darle el espíritu creador de su autor. Y cuando decimos "Su", de ella, nos referimos a que jamás el restaurador deberá mover estos valores que sólo a la obra pertenecen. Ya es bastante con que la restauración se haga, para además cargar a la obra de otro tiempo con lecturas de la cultura de hoy y de gustos estéticos de ahora, amén de los materiales de nuestros días si se le incluyen a la obra antigua para siempre. Una obra de arte no es sólo importante por su forma y color, por su apariencia estética, lo es también y sobre todo, por su pasado irreplicable, pasado del que, si algo sabemos, es precisamente porque su historia está viva en ella.

Y esta irrepeticibilidad del pasado de una obra impregnado en ella, es lo que más respeto debe causar al hombre de nuestros días, lo que más debe influir en el ánimo de su posible restaurador, al que hay que suponer el conocimiento de estos valores y su deseo de defender la autenticidad histórica, espiritual y estética, de una obra que es patrimonio de los hombres de hoy, y que lo fue con anterioridad de los hombres que la vieron nacer, y de cuyas formas de vida algo quedó viviendo en ella.

De aquí la importancia de una responsable

restauración, pues, de ser esta deficiente podría destruirse en un momento y tal vez para siempre, lo que el paso del tiempo, los factores climáticos, la desidia e ignorancia de que hablábamos antes, no habían logrado durante la larga existencia de la obra en cuestión.

Afortunadamente las pacíficas comunicaciones entre hombres de diversos países hacen que se vayan sentando criterios firmes sobre el particular. Criterios que se van perfilando hacia la especialización, para una mejor atención de ellos.

Uno de los documentos que sirven de base a estos criterios para orientación de restauradores de todo el mundo, es la Carta de la Restauración del IRPA (Instituto Real del Patrimonio Artístico) de Bruselas, de la cual extraemos los siguientes párrafos, en los que nos hemos permitido subrayar lo que consideramos importante relativo a la reversibilidad y a la especialización del restaurador:

"El objeto de la restauración es salvaguardar las obras de arte y los objetos de valor artístico, histórico y cultural. La palabra "restauración" engloba operaciones de conservación y restauración.

La "conservación" prolonga la vida material del objeto, respetando la integridad de la obra, su formato, su estructura y su estado en superficie, utilizando materiales estables, reversibles y que permiten intervenciones ulteriores.

La "restauración" tiende a devolver la legibilidad de la obra en su

auténtico aspecto; las huellas de su envejecimiento (pátina, agrietamientos, desgaste debido al uso, etc.) así como las posibles adiciones históricas también forman parte de él y deben ser respetadas.

Estos dos tipos de intervención requieren un profundo conocimiento de la tecnología, así como una gran sensibilidad artística.

El restaurador influye directamente en la vida material y el aspecto estético del objeto, por lo que limitará su intervención a un mínimo preciso, dando prioridad a la conservación sobre la restauración, además de hacerse responsable de sus intervenciones.

El restaurador debe comprometerse a facilitar una documentación objetiva de las observaciones hechas sobre la obra y de los métodos de tratamiento; esta información es necesaria, ya que debe informar a los conservadores de lo que se ha hecho, permitir un control de la evolución y eficacia del tratamiento, facilitar ulteriores intervenciones y, por último, ser testigo de la historia material del objeto".

Para corroborar la unidad de criterios en el

mundo de la restauración traemos aquí parte de las opiniones de los investigadores españoles Isabel Molina Barrero, y Ramón Saez-Díez de la Gandara, vertidos en su ponencia titulada "La Conservación y Restauración de Objetos y Obras de Carácter Histórico-Artístico", presentada en el Primer Congreso del Patrimonio Histórico, promovido por ADELPHA en Madrid, en Octubre de 1979.

De la citada ponencia extraemos los tres primeros puntos de su apartado nº 2, titulado "Criterios generales de Conservación y Restauración":

"Es de sobra conocido el respeto y el cuidado máximos con los que todo restaurador debe acercarse a la obra de arte por poco mérito que ésta tenga. Todo objeto artístico, ó bien cultural, que forma parte del llamado patrimonio mobiliario está compuesto de materiales generalmente muy delicados que hay que tratar con sumo tiento con el fin de no dañar su textura, su dicción y todos aquellos elementos materiales e inmateriales que forman parte de él. Es precisamente la autenticidad de una obra lo que confiere un valor indiscutible a los objetos de carácter histórico, artístico ó arqueológico. Cualquier modificación de ella sería una traición a la intención de su autor y a su genio.

Para "tocar" un cuadro, una escultura

policromada, un fresco ó un objeto de barro es necesario estar en posesión de las debidas técnicas para su tratamiento y conservación. No es admisible, a este respecto, que aquellos a quienes la sociedad confía la "salvación" de estos documentos inapreciables de cultura, reflejo de su propia identidad como pueblo, no está suficientemente preparado para asumir esta responsabilidad. Al conservador-restaurador, pues, corresponde la obligación de dominar y conocer profundamente aquellos métodos y técnicas más convenientes para el tratamiento, conservación ó restauración de la obra y objeto histórico-artístico.

Desgraciadamente son muchísimos los casos en que una falta de preparación, un desconocimiento de las técnicas más elementales, una precipitación irresponsable en el tratamiento de ciertas obras histórico-artísticas, fundamentalmente pinturas, ha falseado, deformado ó dañado irreparablemente su contenido ó calidad original".(11)

Y los mismos autores en su apartado nº 3 de la misma ponencia cuyo título es, "Principios Básicos

---

(11) Molina Barrero, Isabel. Y Saez-Díez de la Gandara, Ramón. "PRIMER CONGRESO DEL PATRIMONIO HISTORICO" ADELPHA. Madrid, 1980.p.363

para una Conservación y Restauración Críticas de los Objetos y Obras de Carácter Histórico-Artístico", haciendo una clasificación de los valores posibles contenidos en todos los bienes culturales, tanto mobiliarios como inmobiliarios, citan los Valores Espirituales "atendiendo a su significado como objeto de culto, religioso ó simbólico", donde entra de lleno la orfebrería esmaltada.(12).

Todo esto justifica nuestro empeño en que los conocimientos específicos de un restaurador sobre la materia que trata, nunca serán sobrados. El restaurador deberá saberlo todo acerca de la obra que se dispone a intervenir y, ciñéndonos a la orfebrería esmaltada, deberá conocer los metales de base, su ductibilidad ó dureza y puntos de fusión, sus baños si los tuviera, sus soldaduras, y cada una de las posibles técnicas de decoración anteriores al esmaltado, etc. En cuanto a los esmaltes, la composición de cada uno de ellos y los grados a los que funde, cada una de las técnicas que se emplean para llevar a cabo su elaboración, según proponemos en este trabajo. Y además, las técnicas de restauración reversible y a fuego en las que tienen un papel importante la electrólisis y los poliamidas, fruto de nuestras investigaciones de varios años, y que han sido origen de esta tesis, de lo que hablaremos en el capítulo a ello dedicado.

La honradez en las restauraciones de la pintura está claramente identificada con el uso de la técnica del "regattino", técnica con la que, vista la obra restaurada desde lejos, queda la reintegración fundida y mezclada con las partes originales, pero observada de cerca permite

---

(12) Op. Cit. p. 367.

reconocer fácilmente la parte restaurada, pudiendo con facilidad volverla a su anterior estado si en la ejecución del "regattino" se han empleado materiales reversibles.

En la orfebrería esmaltada no es necesario recurrir a técnicas similares a la mencionada para la identificación de la restauración pictórica. Emplear en los esmaltes la técnica de la pintura sería harto difícil, por no decir imposible. No hay modo de hacer el "regattino" con esmaltes y que luego resulte reversible. Pero siguiendo nuestro método de restauración de esmaltes se puede fácilmente reconocer la restauración de cerca, según explicamos en el capítulo correspondiente. Y, lo que es mejor, se puede en cualquier momento volver la obra a su estado de deterioro, a su estado de pureza, sin ningún perjuicio para el objeto que se manipula ni en el momento de su restauración ni en el de hacer ésta reversible.

Reversible. Hemos utilizado esta palabra varias veces en este capítulo y a lo largo de todo el trabajo, porque estamos convencidos de que, llevándola a la práctica, es la única manera de no degradar una obra de arte sometida a tratamiento de restauración. Tenemos la agradable certidumbre de compartir esta idea con las más avanzadas personalidades y estamentos del mundo de la conservación y la restauración, y de que esta palabra está presente en todas las normas promulgadas en los últimos años para estas labores. No tenemos la seguridad, sin embargo, de que toda restauración pueda ser reversible. Queremos decir que no todos los objetos de arte antiguos pueden ser restaurados bajo normas reversibles, tal vez porque aún no se han encontrado los caminos para que todo objeto de arte, sea cual sea su naturaleza y la materia con que esté hecho, admita la reversibilidad en la restauración. Camino se

lleva de ello, pues no han podido caer en saco roto tantas palabras de aliento de todos los estudiosos del problema de las últimas décadas. Ni las de Gratiniano Nieto cuando animaba a hacer tesis doctorales sobre el particular (13), ni las que se proponían como normas en el Primer Congreso del Patrimonio Histórico (14), ni las de tantos otros defensores del patrimonio artístico, legado de generaciones anteriores que tenemos la obligación de conservar para ser legado a su vez a generaciones futuras. (15).

Si actualmente hay unanimidad en que en las restauraciones no se perturbe lo auténtico con lo añadido; que no hay que falsear desvirtuando el valor como documento histórico; que ninguna restauración sea una "reconstrucción" de partes ó elementos; que más que borrar la legibilidad se la devuelva; que si es preciso regresar la obra a su estado puro, pueda hacerse; etc., etc.. La única solución es la que ya muchos han apuntado y que nosotros no dejamos de proclamar: LA REVERSIBILIDAD de toda restauración y la ESPECIALIZACION por materias de los restauradores.

(13) Nieto Gallo, Gratiniano. "CONSIDERACIONES EN TORNO A LA CONSERVACION DE BIENES CULTURALES". Academia de Alfonso X El Sabio. Murcia, 1971. p. 10.

(14) "Sea cual sea el tratamiento que se aplique, siempre ha de existir la posibilidad de invertir el proceso. Esto se aplica a todas las etapas de la conservación: Todo debe ser reversible".

Molina Barrero y Saenz-Díez. Op. Cit. p. 369

(15) De enumerar aquí a todos los autores que defienden esta teoría, haríamos, inúltimente, una repetición del 90% de la bibliografía que reseñamos al final del trabajo, a la que remitimos.

Reafirmándonos, pues, en esta idea de la REVERSIBILIDAD de la restauración y de la ESPECIALIZACIÓN de los restauradores, hemos escrito esta tesis y a este fin van dirigidos los capítulos que siguen: a la especialización del restaurador de orfebrería esmaltada, y a la reversibilidad de las restauraciones en este tipo de orfebrería.

BREVE HISTORIA DE LOS ESMALTES A FUEGO SOBRE METALES

Calificamos este capítulo de "Breve Historia", pues, no tenemos la intención de hacer una historia detallada por no ser ese el fin que nos mueve, sino el de adentrarnos, llegado el momento, en las restauraciones reversibles de la orfebrería esmaltada. Sólo queremos destacar algunos aspectos, tal vez no siempre recogidos por los historiadores, con la única intención de orientar al restaurador, al que, para historias completas, remitimos a la bibliografía de este trabajo.

Tratar de encontrar el origen de los esmaltes sobre metales sería tarea de éxito casi imposible; y aunque podamos datar las piezas más antiguas halladas hasta ahora, hacia el siglo XIV-XIII antes de Cristo, procedentes de Chipre (1), ¿quién nos puede asegurar que no encontraremos un día objetos arqueológicos esmaltados que el hombre pueda identificar como de épocas anteriores?. Si nos hubieramos conformado con las primeras averiguaciones, habríamos considerado como las más antiguas piezas esmaltadas el pectoral de Ramses II que se exhibe en el Museo del Louvre ó ciertas decoraciones de pared egipcias. Análisis posteriores demostraron que muchos de estos objetos tenidos por esmaltados, estaban hechos por piezas vitrificadas hábilmente engarzadas en el metal y sin estar fundidas sobre la base.

No obstante estos descubrimientos, no se podía descartar el ejercicio de la técnica del esmalte durante la época de procedencia de las piezas mencionadas. Uno de los documentos del griego Filostrato dice: "unos hombres bárbaros, vecinos del Océano, extienden unos colores sobre el bronce caliente (al rojo) los cuales se adhieren, volviéndose tan duros como piedras y conservando el dibujo que se les había dado".

Estas frases están muy cerca de lo que pudo ser el origen del esmalte a fuego, "unos hombres extienden unos colores sobre bronce caliente...". Sabiendo que el esmalte es sílice molido coloreado muchas veces por óxidos minerales, hemos pensado siempre que la técnica de esmaltar los metales mediante el fuego fue descubierta

---

(1) PUIG OCHOA, M<sup>a</sup> Rosa. "El esmalte desde la Antigüedad hasta el siglo XII"

por azar, cuando un hombre de la edad del bronce mezclaba a fuego cobre y estaño para conseguir aquel maravilloso metal cuya dureza era superior a la de cualquiera de los dos metales por separado, y cuya superficie presentaba una textura tan diferente a las de sus dos componentes. El horno rudimentario que aquel hombre usara no pudo impedir la caída de arenillas ó trocitos de piedra sobre el bronce quedando fundido en la superficie de aquel primitivo objeto, ó tal vez lingote, de, en aquellos momentos, nueva aleación de metales: el bronce.

El resto es fácil de adivinar: fíbulas, brazaletes, torques,... en cuyas decoraciones se incluía la decoración a fuego con arenas vitrificables de diversos colores, generalmente rojizos, azul, blanco, y en extrañas ocasiones el verde.

El hecho de esmaltar a fuego algunos objetos de bronce, no creó una verdadera industria del esmalte hasta que Bizancio no tomara en serio esta suerte de decoración, elevándola como a tantas otras, a la categoría de arte allá por el siglo VI de nuestra era y dándole su mayor esplendor en el siglo IX. Esplendor y época compartidos, como más tarde veremos, por Georgia con su fina orfebrería cubierta con pedrería y esmaltes.

En la Galia, en la región de Limoges, también se había trabajado el esmalte en la antigüedad y después resurgió en la Edad Media en sus talleres de joyería religiosa, alcanzando su máxima perfección en el siglo XIII y posteriores; siendo más tarde esta industria casi totalmente reemplazada por la fabricación de porcelanas a partir del descubrimiento del caolín francés que tanta fama ha dado a las porcelanas duras francesas.

Los talleres de orfebrería medievales, muchas veces conventuales, influyeron mucho en la evolución del arte de esmaltar en distintos puntos del mundo. Mas, no se conformaban aquellos orfebres con conocer la elaboración de las arenillas de esmaltar mediante composiciones de materias que les llevara a la consecución de bellos colores tanto opacos como transparentes; ni les satisfacía únicamente el dominio de la "frita" y su posterior molturación; ni el pleno conocimiento del manejo del fuego y los puntos de fusión. Además de la parte correspondiente de alquimista que cada esmaltador debía tener para mezclar a grandes temperaturas sílex molido, óxidos y otros minerales, para conseguir grandes tortas de variados colores, trocearlas y molerlas hasta obtener fino polvo que una vez fundido tuviera la propiedad de adherirse al metal en capas uniformes, el artífice esmaltista se preocupó de enriquecer sus conocimientos con el dominio de las más difíciles técnicas de la artesanía de los metales: el repujado, el cincelado, el grabado tanto al ácido como al buril, la soldadura fina, etc., etc.. Estos fueron magníficos recursos de los artífices metalistas medievales para dar mayor esplendor al arte de embellecer sus obras con bonitos colores esmaltados a fuego, creando poco a poco técnicas de las que más tarde hablaremos, mediante las cuales están realizadas las piezas más importantes de la orfebrería que hoy puedan contemplarse en los mejores museos del mundo.

La Pala d'Oro en San Marcos de Venecia, frontal de Santo Domingo de Silos, Placas alveolares del Museo de Cluny en París, esmaltes del Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid, los del Museo Arqueológico Nacional, los de la Colección Espona de Barcelona, los del Lázaro Galdeano de Madrid, los del Metropolitan Museum de Nueva York, los del Museo Nacional de Bellas Artes de Georgia,

los del Museo Británico, etc., etc..

Cuatro grandes focos del arte de esmaltar se reparten la gloria de este difícil oficio: Bizancio, Georgia, Limoges y la región Renano-Mosana. Después de ellos, pequeños núcleos en otras partes del mundo, y España entre los más destacados de éstos, en distintos puntos según que época.

Pero, pasemos por alto las dudas que se ciernen sobre qué parte del mundo vió las primeras obras conocidas de la esmaltería mundial. Mucha tinta se ha gastado en conjeturas que, de aclarar algo, sólo sería la procedencia de una obra, sin verter mucha luz sobre los verdaderos orígenes de la organización de esta maravillosa faceta de la orfebrería. No caigamos en la tentación de analizar tal ó cual obra como la más antigua, tratando de situar sus orígenes. Correríamos el riesgo de repetir lo ocurrido con el plato esmaltado del Museo Ferdinandum de Innsbruck, con inscripciones árabes y persas en su decoración que, una vez estudiadas, permitían datar su ejecución en 1148 de nuestra era (543 de la Hégira) y suponer árabe su paternidad. Sin embargo, según Münsterberg, este plato debe atribuirse a un artífice posterior probablemente chino, que interpretaba composiciones y procedimientos europeos. (2).

Puede que el esmalte no fuera una invención, sino un descubrimiento más o menos simultáneo en distintos puntos del mundo; no entraremos, por tanto, en la polémica sobre el lugar donde empezara a desarrollarse con más o menos brío. No obstante, hay que reconocer que las comunicaciones marítimas trajeron el desarrollo del comercio y con él, el intercambio de ideas para el progreso de

---

(2) EKREN AKURGAL, CYRIL MANGO y RICHARD ETTINGHAUSEN-"Los Tesoros de Turquía"-Editions D'art Albert Skira-GENEVE, 1966-pag. 146.

las industrias entre los pueblos. Esto justificará la similitud entre los esmaltes procedentes de los lugares que podemos considerar con justicia los grandes focos del arte de esmaltar, que como ya hemos dicho son, Bizancio, Georgia, Limoges y la región Renano-Mosana.

Analizaremos brevemente los esmaltes de estos cuatro importantes puntos, sin que por ello dejemos de considerar la importancia de los esmaltes del resto del mundo.

Teniendo en cuenta aquello de "más dice una imagen que mil palabras", mostraremos cuatro ejemplos de esmaltes de los lugares mencionados, a fin de hacer ver la similitud de conceptos y técnicas entre algunos de ellos, si bien con peculiaridades especiales que luego estudiaremos.

Las comunes características a destacar entre los esmaltes que ponemos de ejemplo hechos en Bizancio, Georgia, Limoges y el Rhin ó el Mosa, son la del tabicado entre esmaltes marcando pliegues y separaciones y la del fondo en metal. Podíamos haber mostrado ejemplos que se parecieran más entre sí, pero no habrían sido tan característicos de cada lugar, y por otro lado, habríamos caído en el defecto de confundir en vez de orientar. Queden pues, los cuatro ejemplos, como característicos de estos importantes centros de la esmaltería mundial y de épocas de las que tiempo habrá después de ver mayor producción de los citados lugares. De momento destacaremos las singularidades de las muestras.



Fig. 1.- ESMALTE DE BIZANCIO

Esmalte alveolado o "cloisonné", ejecutado en una fina lámina de oro. La silueta rehundida en el metal por medio del repujado. Finos alveolos de alambre plano marcando los tabiques de separación, pliegues, líneas de cabello, dedos, dibujos de la aureola y otros detalles. Dichos alambres cogidos al fondo por soldadura. Esmaltes opacos. Algunas separaciones de esmaltes sin tabicar. Siglo XI.



Fig. 2.- ESMALTE DE GEORGIA

Esmalte alveolado sobre cubierta de oro. Finos alveolos de alambre plano marcando los tabiques de separación entre pliegues, dedos y otros detalles. Los alambres están sujetos al fondo por soldadura, según se puede apreciar en la falta del esmalte en la parte baja derecha. Siglo XI.



Fig. 3.- ESMALTE DE LIMOGES

Esmalte campeado sobre placa gruesa de cobre dorado. Tabiques por grabado de incisión. El grabado del fondo es muy característico de esta época y posteriores de Limoges. Esmaltes opacos. Algunas separaciones de esmaltes sin tabicar. Siglo XIII.



Fig. 4.- ESMALTE DE LA REGION DEL MOSA

Esmalte campeado con fondo dorado. Magníficas cabezas y manos doradas que el artista ha dejado sin esmaltar. Obsérvese la elegancia del dibujo. Esmaltes opacos. Finales del siglo XII.

V-1

## BIZANCIO

Ya hemos dicho lo difícil que resulta precisar la cuna mundial de la esmaltería. Hemos también expresado nuestra opinión de que el esmalte naciera probablemente en distintos puntos del mundo casi al mismo tiempo, como un accidente. Pero, no obstante, hemos de aclarar que fue en el Extremo Oriente donde más tempranamente naciera esta labor, concretamente en China, donde se siguen haciendo un gran número de objetos alveolados, y de donde, casi con toda seguridad, allá por los siglos V ó VI pasó a Bizancio.

En estas épocas estaba muy bien organizado en Constantinopla el arte de la orfebrería, agrupándose en una especie de gremio que gozaba de un excelente prestigio social.

En las recepciones oficiales que el Emperador ofrecía en el Palacio de Constantinopla, el primer gremio admitido a su presencia era el de los orfebres. Por este dato, conocido gracias al "libro de las ceremonias", podemos hacernos una idea de la importancia y la categoría que el arte de la orfebrería llegó a tener para los bizantinos. Este hecho, y el de que las tiendas y talleres de los orfebres estuvieran instalados en la calle central ó pórticos de la Mese, muy cerca del Palacio, pone de relieve, no sólo la preferencia de la familia imperial, sino la protección oficial que se quería dar al gremio que tenía el monopolio de los metales preciosos a cambio

de adornar en las grandes solemnidades las dependencias imperiales utilizadas en dichas fiestas.

A pesar de que la ubicación de estos obradores de artesanos de los metales preciosos y el esmalte estaba próxima al palacio, no parece, según la historia, que la protección de sus riquezas hubiera estado demasiado garantizada; lo demuestran los saqueos que en algunas ocasiones llegaron a sufrir. Y es que la fama de las riquezas acumuladas en estas tiendas fue demasiado fuerte y tentadora.

El poderío económico de los orfebres de Constantinopla les llevó a adentrarse en la práctica del préstamo y la usura en el siglo VII, lo que hizo que la Emperatriz Sofía, esposa de Justiniano II, llamado el "rhinotmetos" (nariz cortada), les obligase a abandonar estas actividades extraprofesionales y a devolver a sus dueños todas las prendas que tenían como garantía de préstamos. Todo esto nos reafirma en la idea de la gran importancia del gremio, no sólo en el ámbito artístico y profesional, sino también social. Importancia que los mismos orfebres se ocupaban de acrecentar, pues, tenían la astucia de, cuando retrataban ó representaban a personajes ilustres en sus obras, los adornaban siempre con joyas, adornos que, en algunos casos podrían considerarse exagerados. No obstante esta opinión, crearon en la sociedad la idea de que el prestigio estaba acompañado del enjoyamiento. Las mujeres que aparecen en sus representaciones son portadoras de pendientes y brazaletes ricamente guarnecidos de perlas, pedrería y esmaltes; y los hombres, casi siempre cónsules y magistrados, lucen grandes fíbulas para sujetar las clámides, todo exornado de la misma guisa que las joyas de las damas.

El propio emperador y los miembros de su familia eran los principales clientes de estos orfebres vecinos suyos, pues, los regalos que acostumbraban a ofrecer con cierta frecuencia eran casi siempre objetos procedentes de la producción joyera de la Mese, de la que se sentían verdaderamente orgullosos como si de algo suyo se tratara. Tal es el caso del relicario esmaltado que Justiniano II envió a Santa Radegunda, que aún se conserva en Poitiers (fig. 5), o de la cruz que se guarda en el Vaticano, que lleva en los brazos los retratos de Justiniano II y de la Emperatriz Sofía, probable regalo al Papa, naturalmente antes de la separación de las Iglesias.

El gusto de los emperadores por las joyas realizadas en la Mese, queda demostrado por el cúmulo que de ellas hicieron, llegando a crear un magnífico tesoro imperial. Este tesoro era guardado en el Koitón y custodiado por los "koitonitai", procedentes siempre de los eunucos, fieles y celosos guardadores de las joyas imperiales. Pero, a pesar de este celo en la custodia, el gran tesoro imperial fue mostrado en algunas ocasiones por los propios emperadores, en un erróneo arranque de orgullo, a visitantes ilustres de Constantinopla. La historia recoge al menos dos ocasiones de estas equivocadas exhibiciones que pudieron despertar la codicia de los occidentales. Una de estas indiscrecciones fue cometida por Alejo Comneno al mostrar el tesoro a miembros de la primera cruzada en 1097, y más tarde, su nieto Manuel I, repitió el error al enseñársel al rey Amaury, de Jerusalén, en 1171. ¿Pudieron estos hechos haber sido impulsores de la cuarta cruzada?. Puede que no del todo, pero lo cierto es que en el asalto por los francos a Constantinopla en 1204, se ensañaron especialmente en su tesoro del que llegaron a decir, "Del tesoro que estaba en el Palacio vale más no hablar, porque no tenía fin ni cuento".

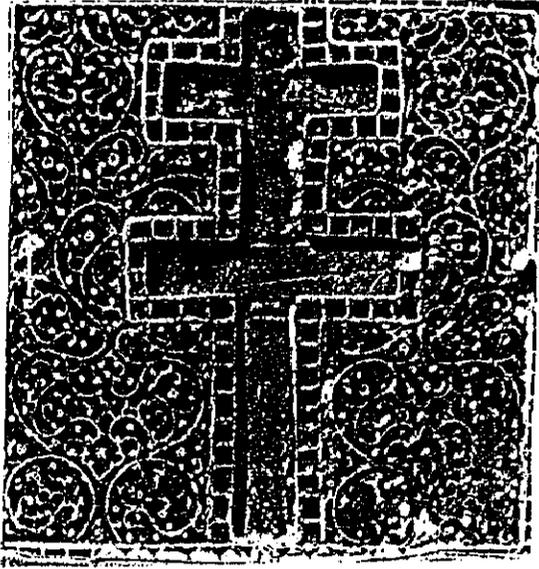


Fig. 5.-RELICARIO DE SANTA RODEGUNDA. POITIERS.

Durante los siglos VI, VII y VIII, se hicieron preciosos esmaltes en Bizancio, alcanzando su plenitud en el siglo X con Constantino Porfirogénito (nacido de la púrpura). Este apogeo del esmalte bizantino debe mucho al buen gusto por las artes suntuarias de los emperadores macedónicos de Bizancio (867-1056). No obstante, este buen gusto se vino abajo con la ya mencionada conquista de Constantinopla por los cruzados en 1204. Y la orfebrería bizantina recibió, lo que podíamos llamar su golpe mortal, con la destrucción de Constantinopla por los turcos en 1453.

Una de las causas de mayor importancia para la proliferación de los relicarios bizantinos, que en la mayoría de los casos eran esmaltados, fue la parte del madero de la Cruz, que Santa Elena, madre de Constantino, llevó a Constantinopla. Este trozo de la Cruz fue fragmentado en pedazos de los que se hicieron dos grandes cruces y un considerable número de relicarios de diversos tamaños, entre los que se encuentran los de Vera Cruz, de Santa Sofía, con los retratos esmaltados de San Constantino y Santa Elena, hoy en la Catedral de Esztergom, Hungría; y el relicario Stavelot, en Morgan Library, Nueva York.

Aparte de los relicarios, se conserva una buena colección de esmaltes bizantinos de los que podríamos destacar la copa de ónix con el fondo de esmalte alveolar representando la Santa Cena, del siglo VII, de la colección Stoclet, Bruselas (fig. 6); el altar portátil del "Gran Laura" en Athos; la "Corona de San Esteban", en el Museo Nacional de Budapest; la reconstrucción con esmaltes auténticos de la corona de Constantino IX Monomaco, del Museo Nacional de Budapest, con representaciones del emperador, la emperatriz Zoé y su hermana Teodora, así como de los danzantes Alitea y Tapinosis; ó los esmaltes bizantinos del siglo XII de la Pala d'Oro en el altar mayor de San Marcos, de Venecia.

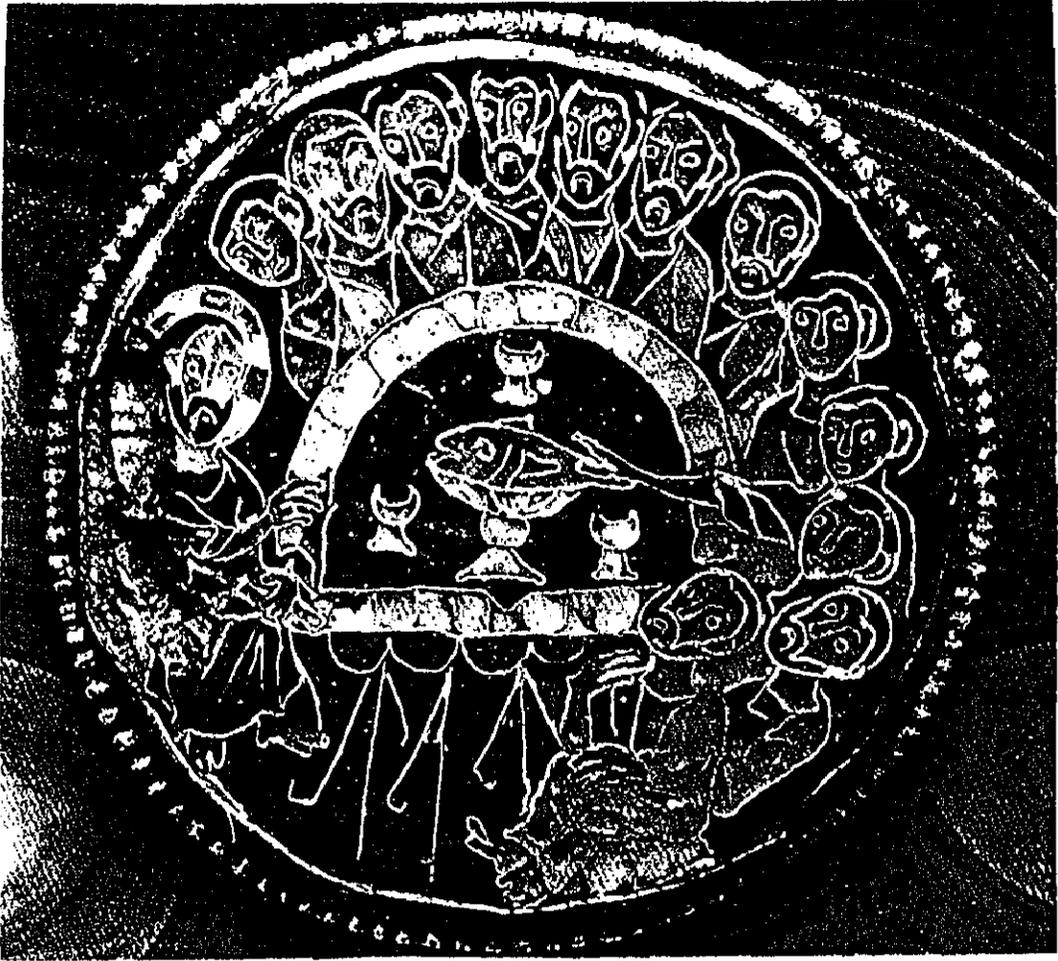


Fig. 6.- COPA DE ONIX CON ESMALTE ALVEOLAR.

Por todo lo dicho, y por las obras conocidas, se puede muy bien decir que el período importante de la esmaltería bizantina llega hasta el siglo XII; después, comienza la lenta desaparición del alveolado, la paulatina decadencia del diseño, y el abandono del oro como materia prima para volver al uso del bronce y del cobre, hasta la desastrosa intervención de los turcos en 1453.

Los esmaltistas occidentales tuvieron múltiples ocasiones de copiar ó imitar las obras de sus colegas bizantinos. Regalos imperiales destinados a gobernadores y políticos extranjeros, procedentes de Bizancio, darían lugar a la introducción de sus técnicas por doquier. Por otra parte, las huestes del Dux de Venecia, bajo el pretexto de la cuarta cruzada, saquearon el imperio cristiano del Este llevándose en su botín gran cantidad de piezas esmaltadas, algunas de las cuales fueron después empleadas en la reconstrucción de la "Pala d'Oro" de San Marcos de Venecia, que cuenta en la actualidad con 83 esmaltes grandes y un gran número de medallones más pequeños.

A pesar de que las ilustraciones que acompañan este trabajo hablan por sí solas, haremos una leve descripción de la técnica empleada en Bizancio en los momentos de su máximo esplendor, técnica que podríamos calificar de "alveolar fino", ejecutada de la siguiente forma:

Fondos de metal sin esmaltar; los esmaltes bordeados de alveolos que no sólo sirven para limitar los campos de colores, sino que, dentro de estos, marcan pliegues, líneas de barba y pelo, cejas, ojos, etc.; algunos cambios de color sin límite alveolar. Sus colores más característicos son, azules pálido y oscuro, negro,

blanco, amarillo, rojo y verde; todos ellos opacos. Finísimos alveolos hechos con laminillas muy finas admirablemente soldadas a la placa de fondo. Lapidación tras las cocciones y posterior pulimento probablemente con finísimas tierras de arcilla.

Lo más destacable de los esmaltes bizantinos en las épocas ya señalados como las mejores, es la difícil técnica del alveolar que manejaron con gran maestría, y la seriedad de sus ejecuciones, es decir, su sobriedad. Casi siempre exentas de otro adorno que no sea el logrado por el propio esmalte. Un esmalte bizantino es eso, un esmalte. No es una pieza de pedrería como las georgianas, ni destacan sobre su decoración vítrea los repujados ó los grabados al modo de Limoges y de la misma España. La categoría de sus esmaltes está únicamente en sus esmaltes: buenos; y en eso queda todo.

Este tipo de esmalte "alveolado", o utilizando la palabra francesa "cloisonné", es el característico bizantino. Otra cosa es que, con esta misma técnica se hicieran esmaltes en otras partes del mundo, antes en la China y al mismo tiempo en Georgia, que hayan dado lugar a confusiones históricas.

Como los esmaltes más parecidos a los bizantinos son los georgianos, pasaremos a describirlos acto seguido a fin de tratar de hacer ver sus diferencias.

V-2

## GEORGIA

Georgia situada como es sabido en las margenes del Mar Negro hasta el SO. de Batum, formando allí el extremo oriental de este mar, debe su nombre al de su patrón San Jorge. En Persia se le llamó Gurgistan.

Las características más destacables de los esmaltes de la antigua Georgia son sus finos adornos a base de perlas y pedrería fina y el metal sobre el que están hechos, siempre oro. Estas circunstancias hacen que los esmaltes georgianos sean los más codiciados, por su valor intrínseco, además de por su valor artístico. Son, en definitiva, los esmaltes de mayor valor material del mundo.

Los georgianos eran magníficos orfebres; lo demuestra su fina joyería. Su gran habilidad para engarzar y soldar estaba por encima de la de los artesanos de su época en otros países. Y como el esmalte alveolar requiere una gran pericia en la soldadura, sus esmaltes de esta técnica alcanzaron una categoría en algunos casos fuera de lo común.

Iconos, medallones, relicarios, cruces, etc., - componen la importante producción georgiana de la esmaltería, que merece ser separada de una vez por todas de la no menos bella producción bizantina, tan fácil de confundirse ante los ojos del profano por sus, a veces, similares características.

El "reflejo vinoso" ya detectado por Kondakov, es algo que puede dar la primer advertencia al observador; reflejo obtenido, sin duda, por la utilización de materias primas locales en las que había una nada escasa presencia de manganeso. Pero no es sólo la composición química la que puede hacer diferente una masa de vidrio fundida para su posterior molturación y utilización como esmalte vítreo; también entra en juego el método empleado por el soplador de vidrio para conseguir la masa, que puede hacer a esta más o menos transparente, haciendo que sus reflejos resulten una vez fundidos sobre el metal, más o menos nítidos. Puesto que una buena parte de los esmaltes bizantinos fueron hechos también sobre placa de oro, y de una pureza parecida a la de las placas de oro georgianas, habrá que confiar a la sensibilidad del especialista y su capacidad para diferenciar los reflejos, sobre todo el "vinoso" ya mencionado, la clasificación entre los esmaltes de estas dos escuelas.

La técnica del cloisonné ó alveolar es la más empleada por los esmaltistas georgianos. Hay que destacar que esta técnica es, de todas las empleadas en la esmaltería, la que más habilidad requiere y para la que el ejecutor deberá estar dotado del más agudo sentido artístico. También podíamos decir de los esmaltes georgianos, "que son piezas de orfebrería exornadas de piedras preciosas de diversos colores", las cuales tienen como decoración los esmaltes alveolares.

Fina y experimentada orfebrería la georgiana. No en balde tuvo unos orígenes tan remotos. Amiranachvili habla de la antigüedad de esta orfebrería y destaca que la utilización de la técnica del granulado en piezas de orfebrería descubiertas en Georgia, se remontan a dos

mil años antes de nuestra era (1). Para la ejecución de esta técnica de granulado, a base de diminutos glóbulos de oro sobre una base del mismo metal, es necesario conocer en profundidad la soldadura. Lo mismo que para las finísimas labores del esmalte alveolar. ¿Emplearon los antiguos artífices del oro la soldadura a fuego?. Grandes dificultades encontrarían, de haber sido así, aquellos habilidosos orfebres. Pues, las delgadas planchas utilizadas como fondo habrían peligrado al soldar las bolitas ó los alveolos, pero no sólo porque podían haberse calado, sino por el alveo que produciría en ellas la descompensación de tanto punto de fuego. La diferencia de tamaño de aquellos pequeños glóbulos de oro, hechos a mano y sin calibrar, habría creado tensiones diferentes en la superficie al recibir el calor. Y lo mismo habría ocurrido con las laminillas puestas de canto de los alveolos, de diferentes dimensiones y curvaturas. ¿Conocieron estos hombres otras formas de soldar distintas a las usadas hoy por nuestros orfebres?.

Benvenuto Cellini, en su famoso tratado de la orfebrería, nos habla de una forma de soldar cubriendo la superficie del metal con una cola diluída de extracto de pipas de pera, sobre la cual se disponían cuidadosamente las bolitas de oro. Después de un cuidadoso secado se espolvoreaba con un producto de soldadura compuesto principalmente de borax, y acto seguido se sometía la placa a la acción del fuego. Este procedimiento podía haber sido válido dado el bajo punto de fusión del borax en polvo, más estimamos que sólo habría servido para el

---

(1) CHALVA AMIRANACHVILI - "Les Emaux de Géorgie" - Ed. Cercle D'art - París. 1962. Pág. 10

granulado, pues entrañaría ciertas dificultades para el fino alveolado de los esmaltes georgianos: la cola de extracto de pipas de pera primero, y el rociado de borax después, habrían casi cubierto los huecos donde debería alojarse más tarde el colorido esmalte. Hay que pensar por lo tanto que era cierta la hipótesis del químico Tarouachvili, tras sus experimentos llevados a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes de Georgia, cuando pretendía demostrar que la orfebrería georgiana utilizó la soldadura en frío desde la Edad del Bronce Medio. Tarouachvili ponía como base de su hipótesis el mercurio, que como todos sabemos tiene la propiedad de disolver el oro, y explicaba la necesidad de semiabsorber lo que podíamos llamar "cama" de mercurio antes de colocar las laminillas que habrían de formar los contornos de las celdas. Si alguien encuentra ciertos inconvenientes a este procedimiento del mercurio, como por ejemplo el riesgo de fundir los delgados fondos del oro antes de colocar las celdillas, puede pensar en el método que hoy utilizan los esmaltistas que no saben soldar para hacer este tipo de esmaltes; método del que hablaremos en el capítulo correspondiente a la descripción de este técnica.

En todo caso, lo que perseguimos con este trabajo es poner al restaurador especialista en condiciones de restaurar orfebrería esmaltada por cualquier tipo de técnicas; y cuando llegue el momento de explicar cómo hacerlo con el alveolar, lo haremos, sea cual fuere el procedimiento por el que, en origen, fueron hechas las celdillas del esmalte a restaurar. Pensamos, que todas estas explicaciones serán muy útiles al restaurador a la hora de enfrentarse con una de las obras descritas.

Una vez presentadas las dos escuelas de la esmaltería que más se han confundido hasta la fecha, haciendo a veces que esmaltes georgianos fueran tenidos por bizantinos, y viceversa, queremos reconocer públicamente a N. Kondakov sus esfuerzos en diferenciar los esmaltes georgianos de los bizantinos. Podemos considerar a Kondakov el único historiador de la esmaltería georgiana, ó al menos, su historiador más importante, que de la mano del gran historiador de Georgia, A. Bakradzé, vertió las primeras luces sobre esta justa separación. No obstante, nos sentimos en la obligación de expresar nuestra discrepancia con él, en cuanto no pensamos que el único valor artístico de los esmaltes georgianos estribe en su parecido con los bizantinos pues, no desestimando en absoluto el valor de estos últimos, rendimos por completo nuestra admiración a la finura del trabajo alveolar de la mayoría de los esmaltes georgianos. Sirvan de ejemplo los finos ropajes de San Pablo y San Mateo en la siguiente fotografía (fig. 7) ó la delicadeza del encuadre esmaltado en esta otra (fig. 8).

Hemos de aclarar también no encontrarnos solos en esta apreciación, pues la sabemos compartida con el director del Museo de Bellas Artes de Tbilissi, Chalva Amiranachvili.

Y una vez presentados, aunque de forma muy concisa, los esmaltes bizantinos y georgianos pasemos a la presentación de los esmaltes de Limoges.

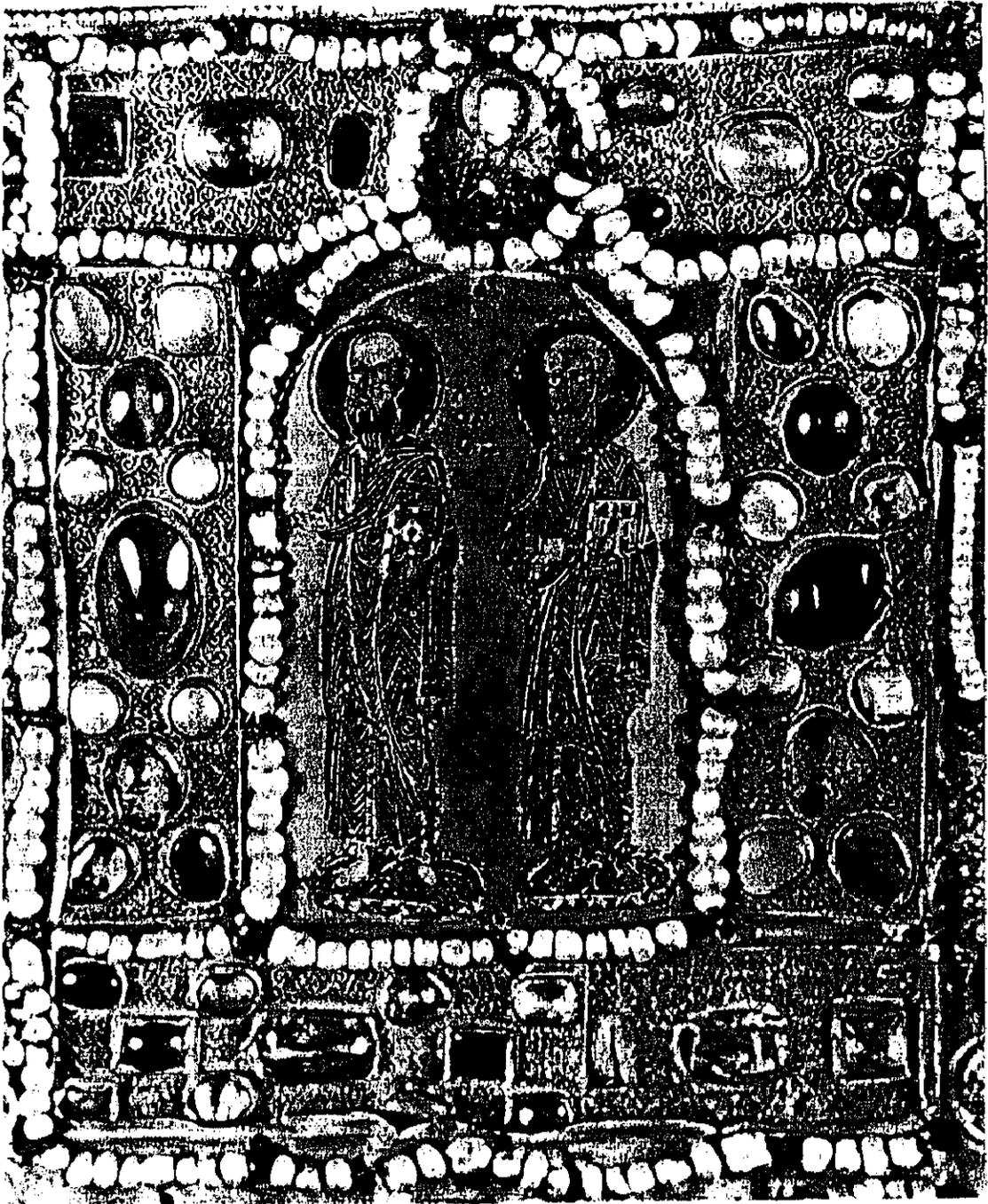
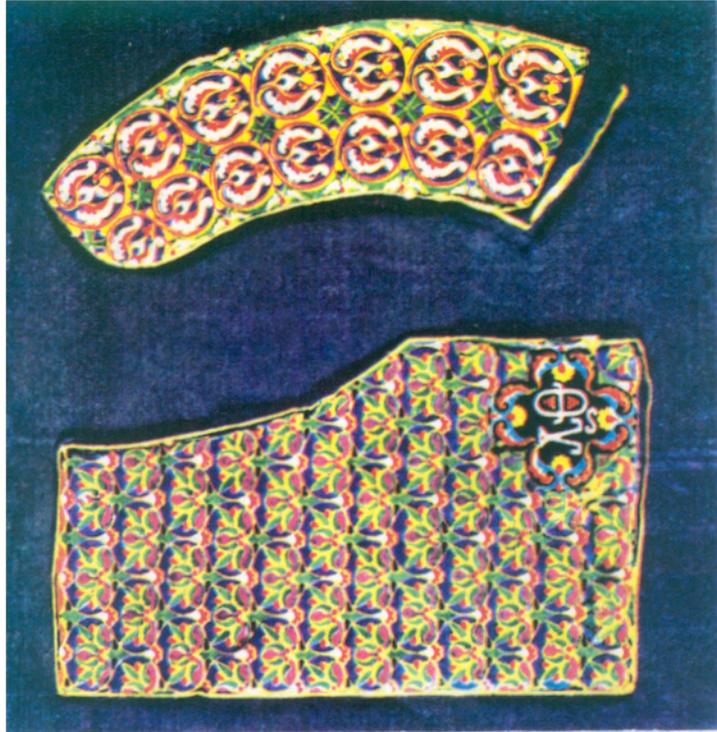


Fig. 7.-ESMALTE GEORGIANO. SAN PABLO Y SAN MATEO.



El artístico tampoco.

Fig. 8.-EJEMPLO DE FINOS ALVEOLOS.

uando en tiempos del abad Suger,

## LIMOGES

Puede que la gran diferencia entre Limoges y los demás puntos importantes de la esmaltería esté en que mientras los demás esmaltistas trabajan sobre piezas de encargo, irrepetibles casi siempre, Limoges, por su situación geográfica en caminos de peregrinación, y también, por qué no, por un avanzado sentido comercial, llegó un momento a finales del siglo XII ó principios del XIII, en que sus artífices trabajaban en serie por piezas estereotipadas que siempre tenían a disposición de todo comprador que se acercara a sus tiendas. En la época mencionada se llenó todo el Occidente latino de "oeuvre de Limoges", obra que, si bien carecía de la finura de la pieza de encargo, gozaba de un precio mucho más barato, por lo que quedaba al alcance de cualquier peregrino ó viajero. Podemos decir, sin temor a equivocarnos que en el siglo XIII el punto comercial más importante del esmalte era Limoges. Antes, no fue punto comercial importante. Ni artístico tampoco.

Cuando en tiempos del abad Suger, de Francia, se emprendió la reconstrucción de Saint Denis, en 1140, para lo que el abad congregó a los mejores artífices de Francia, no fueron llamados los esmaltistas de Limoges, sino los de Lorena: "plures aurifabos lotharingios" (1), que se ocuparon de hacer la Cruz de Suger revestida de placas

---

(1) Summa Artis. Ed. Espasa. Madrid, 1980. Tomo IX. Pág. 339

esmaltadas. Esto nos confirma en la idea de que no era Limoges el centro artístico más importante, ni de Francia siquiera.

Más tarde, a finales del siglo XIII, aparecen los esmaltes traslúcidos, con los que los franceses empiezan a alcanzar creciente importancia, si bien no están solos en este nuevo sistema; esmaltadores de Francia y de Siena comparten los éxitos. Después, los países germánicos y los flamencos, y alguna pieza de España, como es el caso del cáliz con copa de esmaltes traslúcidos que, procedente de Mallorca, había figurado en la colección Spitzer.

Avanzada ya la época gótica se siguen fabricando en Limoges esmaltes de carácter románico, comprendidos en lo que se conoció como "oeuvre de Limoges", que aparecen mencionados en muchos de los inventarios de personajes importantes de la Edad Media; si bien aún está por aclarar si Limoges fue un centro productor tan importante, ó fue además de productor, monopolizador de producciones de otros puntos. Todas las piezas incluídas en la llamada por los antiguos "oeuvre de Limoges" tiene una común característica: la técnica del "champlevé", pero no se aprecia en dicha obra ninguna nota singular que permita considerar una sola mano ó escuela de producción, es decir, que no se puede asegurar una única procedencia. La técnica común en la obra no significa nada, pues con el mismo procedimiento de tabiques excavados que es el "champlevé" ó campeado, se estaban haciendo piezas esmaltadas en muchos sitios incluído España, sin que todavía se sepa con certeza en cuál de estos lugares se hizo antes.

En la obra de Limoges se ve con cierta frecuencia el relieve combinado con el esmalte, o sea, el cobre repujado ó fundido en las figuras, ó a veces sólo en -cabezas y manos que dejaban sin esmaltar, esmaltando vestiduras y fondos, ó dejando fondos sin esmaltar con adornos vermiculados; pero esto es algo que también hacían los artistas españoles. Y probablemente antes que los franceses, según algunos historiadores han denunciado, a cuya hipótesis nos unimos en este trabajo en el capítulo correspondiente a los esmaltes españoles, tratando de demostrar que los esmaltes románicos españoles fueron antes que los franceses. Otra cosa es que los franceses los comercializaran mejor y los estandarizaran.

En los esmaltes pintados y grisallas, es donde Limoges alcanza la plenitud, destacando sobre los otros puntos de producción. Hay piezas lemosinas de los siglos XVI y XVII que son verdaderas obras de arte, sobre todo aquellas en las que se ha mezclado la técnica del pincel y la grisalla.

La fundación en 1737 de un importante establecimiento de loza, después de haber descubierto el caolín francés, con el que se consiguen porcelanas duras como las de Sévres, así como posteriores aperturas de otros establecimientos dedicados al mismo arte, hicieron aumentar la manufactura de porcelana y reducir la del esmalte que tanta gloria dió a la región lemosina. No obstante aún hay excelentes esmaltistas en Limoges, dignos herederos de sus tradiciones históricas.

V-4

## RHIN Y MOSA

Es sobre todo en la confluencia del Mosa con el Rhin, es decir, en las regiones renana y mosana, donde más se aprecia una refinada garantía de los principios carolingios dentro de las corrientes románicas. Esto podría haber sido, por qué no, la preparación del posterior advenimiento del arte gótico. En la segunda mitad del siglo XII, en el movimiento de las figuras en las composiciones de los orfebres renano-mosanos, se tiende, quizá impetuosamente, hacia un realismo corporal, contrastando con las actitudes tranquilas y estáticas en las figuras del resto del románico europeo. Cabría preguntarse si esto, que podríamos llamar "rompimiento", es obra en conjunto de los habitantes de unas regiones vecinas, si de unos hombres que han conservado y evolucionado líneas ancestrales en el arte, ó si pudo ser la influencia de un solo hombre, un genio de su época, que empezó a brillar con luz propia hasta el punto de hacer que su nombre haya llegado gloriosamente hasta nosotros, y consiguiera ser seguido luego por sus contemporáneos. Nos referimos, como no, a Nicolás de Verdún.

Nicolás de Verdún, artista del valle del Mosa de finales del siglo XII, que trabajó principalmente en obras de orfebrería esmaltada, fue uno de los que, en su época, dió más movimiento a los personajes de sus composiciones. (figuras 9 y 10).

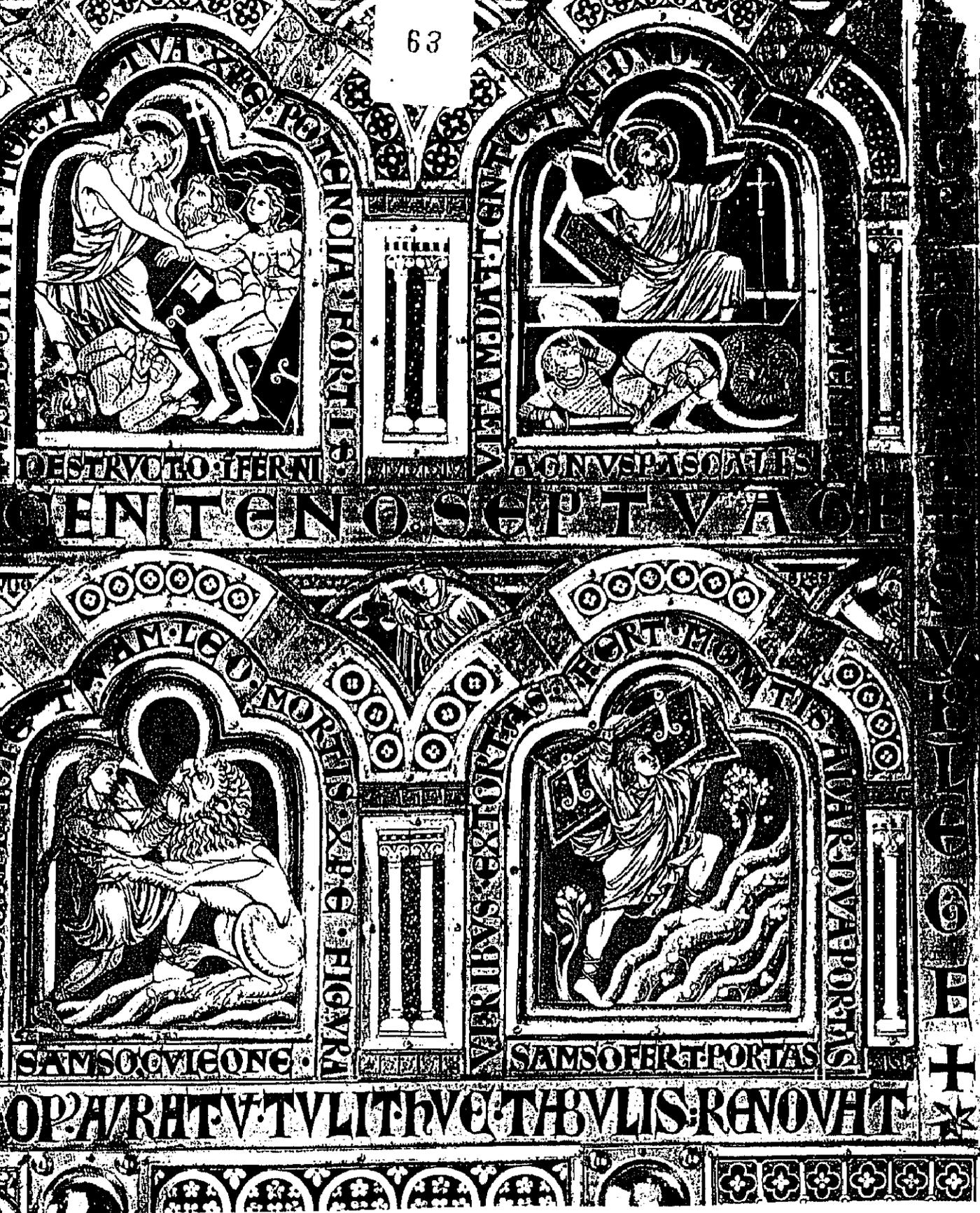


Fig. 9.-OBRA DE NICOLAS DE VERDUN, DEL VALLE DEL MOSA.



Fig. 10.-OBRA DE NICOLAS DE VERDUN, DEL VALLE DEL MOSA.  
FINALES DEL SIGLO XII.

En las regiones renano-mosanas, es donde más tempranamente se identifican los autores de obras de orfebrería, en muchos casos por sus firmas. Lo cual nos da una clara idea de que estas obras no estaban realizadas en serie, como posteriormente ocurrió en Limoges. Sin embargo, a pesar de que estos artistas hacían casi siempre piezas únicas, nos podemos encontrar con algunos casos de repetición, ó de copia de alguna pieza importante. Veamos el caso de Friedericus, autor del relicario de San Pantaleón de Colonia (1180), copia de una iglesia bizantina, que se exhibe en el Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 11), y comparémosle con el Relicario del Tesoro de los Guelfes del Kunstgewerbe Museum, de Berlín. Este último relicario fue hecho para guardar el oráculo de San Gregorio de Nazienze, hacia 1175 (fig.12). No vamos a hacer una descripción de lo mucho que ambas piezas tienen en común y lo poco que pueda diferenciarlas; puede verse con toda claridad por las fotografías. A pesar de todo, sólo está claro que sea obra de Friedericus la primera de las mencionadas, hecha, al parecer, unos años después que la otra. Si la mencionada en segundo lugar, la de la fotografía nº 12, fue obra del mismo autor, queda clara la repetición que de algunas piezas pudieron llegar a hacer. Pero si las dos no fueron obra de Friedericus, quedaría demostrado con cuánta claridad podían copiarse unos a otros, a pesar de que los tamaños no son los mismos, pues la obra de la foto nº 11 es un poco más grande. Nosotros no obstante pensamos que ambas obras son de la misma mano. Hay algunas confusiones con fotografías del dorso de algunas de estas obras, y sus anteriores poseedores. Confusiones en las que nos gustaría mantenernos al margen.

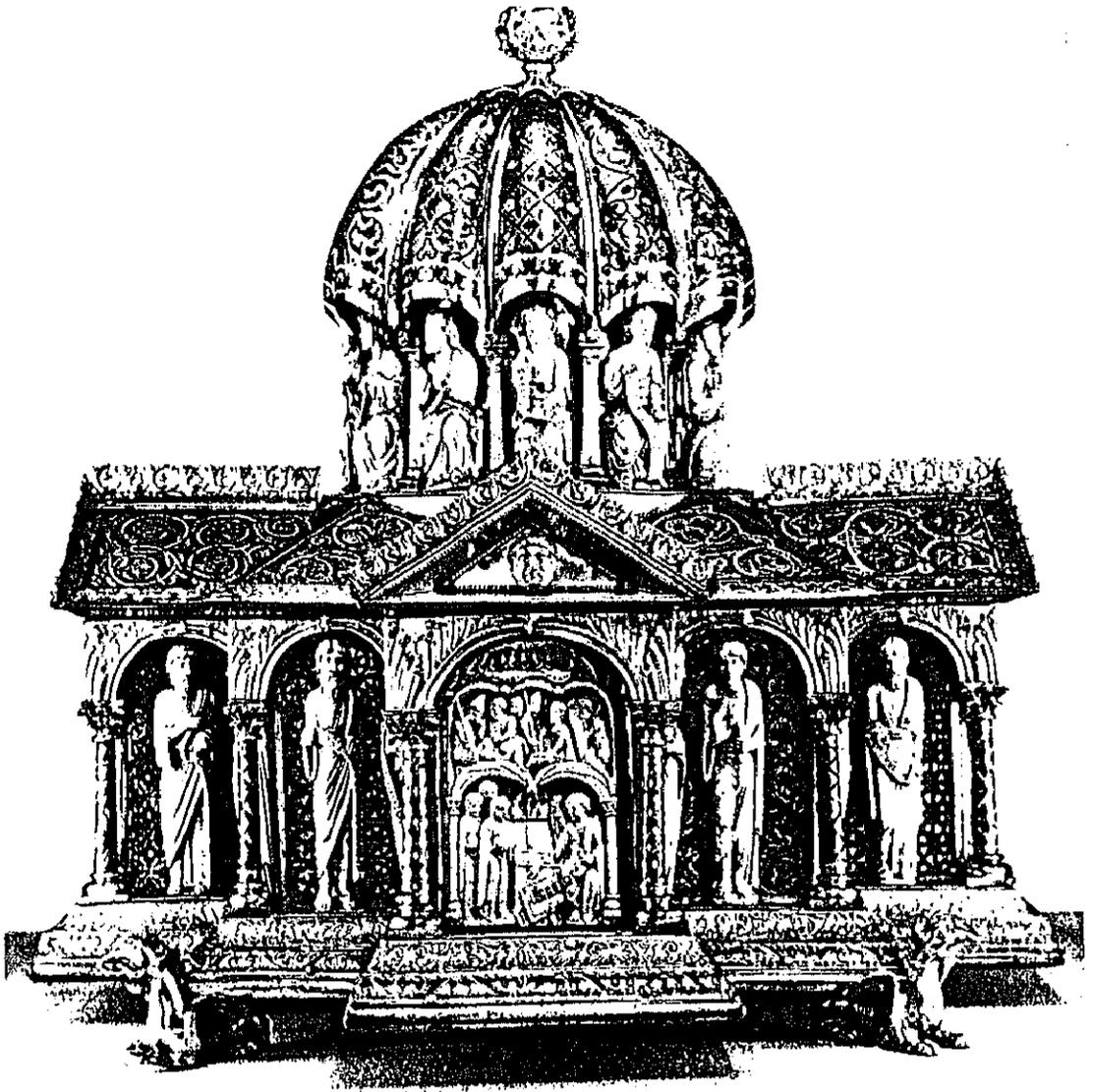


Fig. 11.-RELICARIO DE SAN PANTALEON DE COLONIA.  
(FREIDIRICUS)

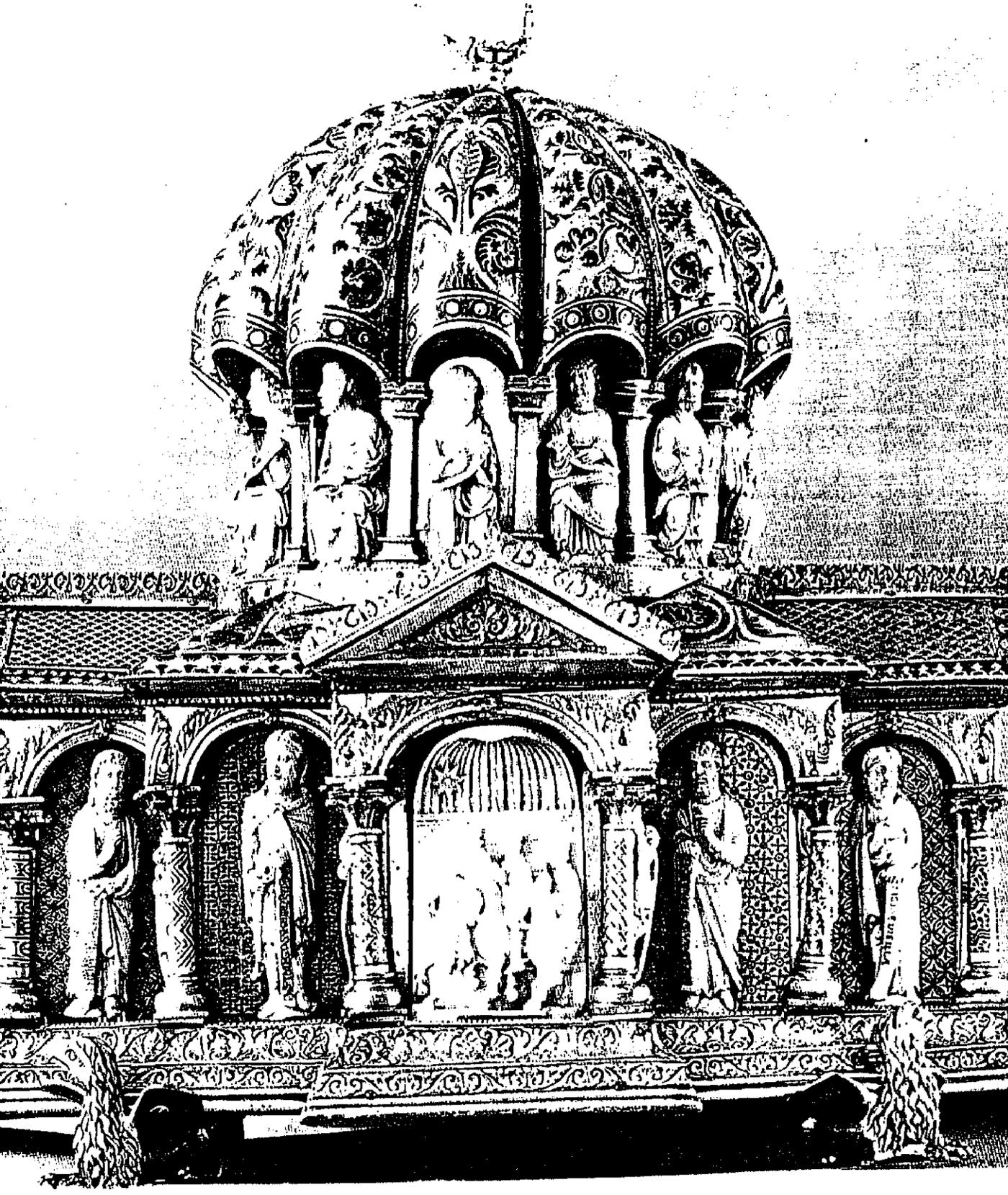


Fig. 12.-RELICARIO DEL TESORO DE LA GUELFES.

Se puede apreciar lo lejos que están estas dos obras del movimiento que Nicolás de Verdún infundía a sus figuras.

Otro de los esmaltistas conocidos de la época es Godofroi de Claire, que acabó de canónigo en Huy, su ciudad natal (figuras 13 y 14). Parece probable que el canónigo orfebre enseñara el oficio a los monjes del Monasterio de San Pantaleón de Colonia, de donde salieron después notables piezas. Pudo ser este el origen de los dos monjes esmaltistas que firmaron obras como monjes de San Pantaleón. Uno de ellos es el monje Eliberto, que trabajó entre los años 1125 y 1150. El otro monje resulta ser Friedericus, del que ya hemos hablado como el autor del relicario de forma de iglesia bizantina, el cual esmaltó, según parece, entre los años 1160 y 1185.

Volvemos a llamar la atención en el sentido de que ninguna de las figuras de las piezas de autores cercanos a Nicolás de Verdún, ostentan el movimiento que éste imprimía a sus personajes. Para corroborar lo dicho mostramos otra obra de Nicolás de Verdún, ejecutada entre 1180 y 1206, conocida como "Arca de las reliquias de los Reyes Magos"(fig. 15).



69

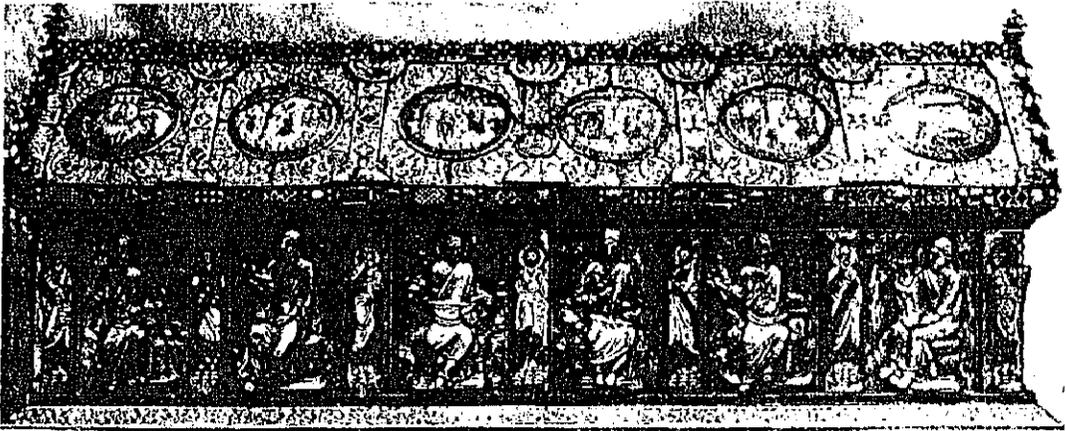


Fig. 13.-RELICARIO DE SAN HELIBERTO, EN DEUTZ.  
OBRA DE GODEFROI DE CLAIRE.

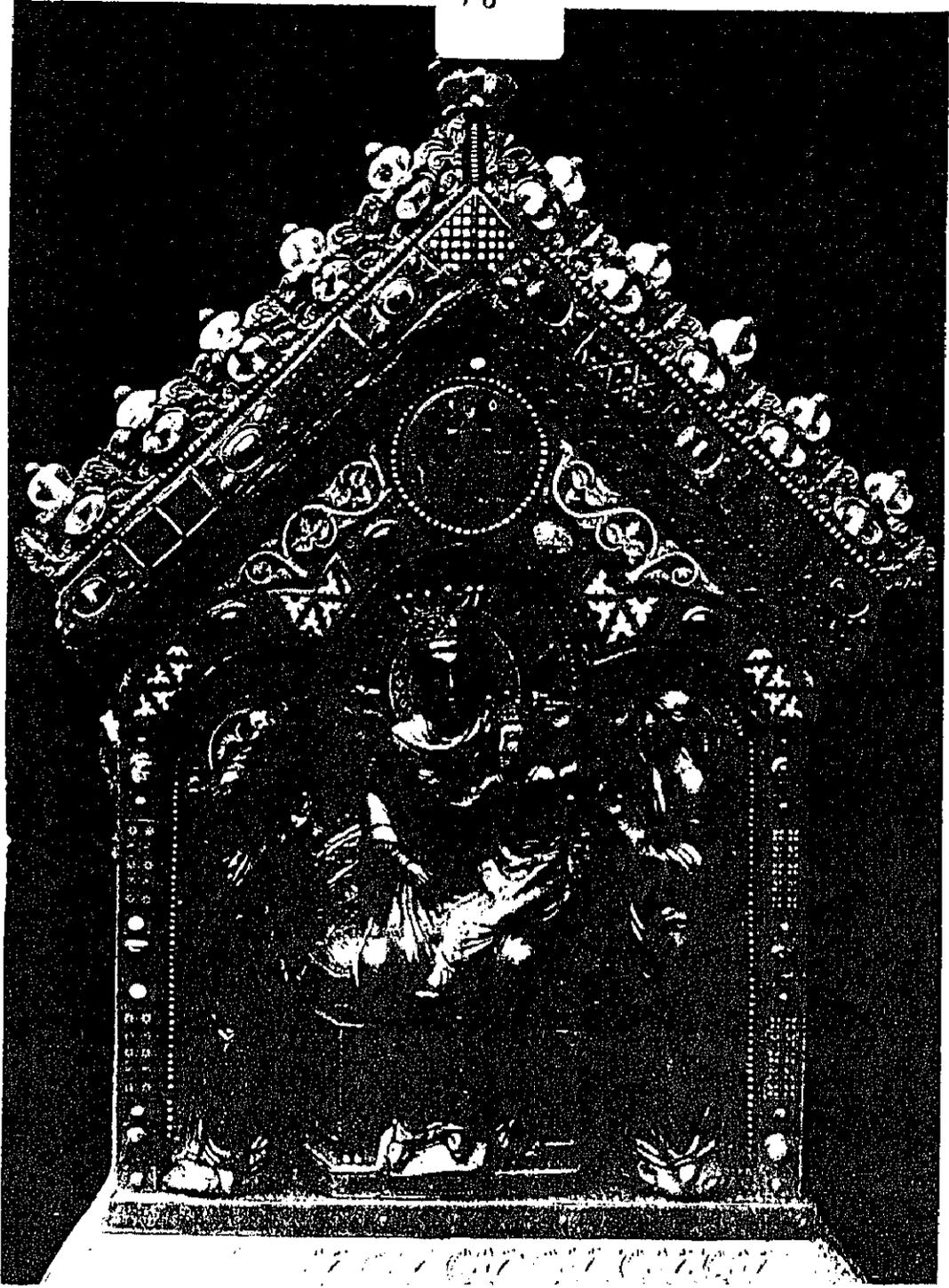


Fig. 14.--COSTADO DEL RELICARIO DE SAN HERIBERTO.

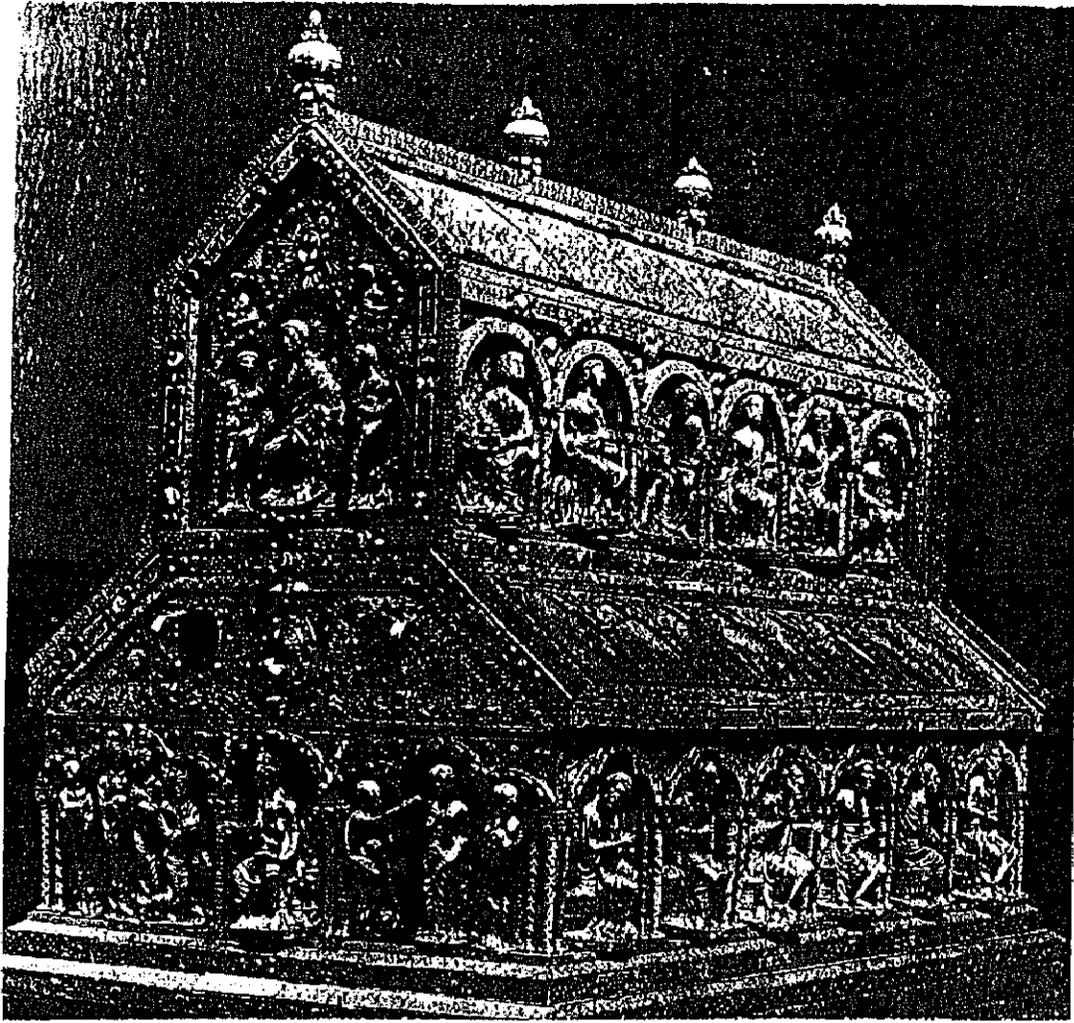


Fig. 15.-ARCA DE LAS RELIQUIAS DE LOS REYES MAGOS.  
(NICOLAS DE VERDUN).

V-5

## ESPAÑA Y LOS ESMALTES ROMANICOS

Los esmaltes románicos existentes en España han sido considerados durante largo tiempo de procedencia lemosina, es decir, realizados en Limoges, Francia, por orfebres franceses de la época, ó por seguidores españoles de la manera románica francesa. Numerosos expertos e historiadores así lo han venido afirmando. Sin embargo ya hace mucho tiempo que veníamos observando calladamente una notable diferencia entre los esmaltes románicos nuestros y los que eran tenidos con toda seguridad por franceses; habiéndose creado en nosotros una confusión que unas veces nos llevaba a dudar de la pretendida raíz de su procedencia, y otras de la autenticidad de algunos de ellos. La Lectura hace algunos meses de un artículo en un número atrasado de la revista Goya, nos dió la alegría de ver compartidas nuestras dudas sobre la procedencia, si bien nuestros temores sobre la autenticidad quedaron disueltos. Las dudas que teníamos de que los esmaltes románicos que hay en España fueran obras de raíz francesa, se acrecentaron al conocer la opinión de algunos especialistas y eruditos nacionales y extranjeros, los cuales afirmaban que dichos esmaltes eran obras de la esmaltería románica española y anteriores a las obras románicas francesas, lo que vino a aclarar nuestras confusiones y a canalizar las diferencias que encontrábamos entre ambas formas de ejecución, (la francesa y la española), haciendo dirigir nuestros estudios hacia la procedencia española de estos

esmaltes románicos y la primacía de España en los esmaltes de este estilo. Estudios que cada día encontramos más fundamentados.

La cortesía de reconocer la gran importancia de las esmalterías bizantinas, lemosina, georgiana y renano-mosana, no nos quita la valentía de gritar, después de no pocas reflexiones, la procedencia del inicio de los esmaltes románicos como española; procedencia equivocadamente tenida por lemosina durante tantos años. Queremos unir nuestras voces proclamando este origen, a la del ilustre hispanista inglés Mr. William L. Hildburg, fallecido ya hace más de treinta años, que con su obra "SPANISH ENAMELS" (Oxford 1936), abrió el primer camino importante hacia esta aclaración. Y esto no lo hacemos sólo como español, sino también, como amante de la claridad en Historia del Arte, y como técnico y profesional en ese apasionante y delicado mundo de los esmaltes a fuego.

Es famoso en el mundo entero el "chauvinismo" francés, el ardor con el que defienden lo suyo, que les lleva a veces, como en el caso que nos ocupa, a defender como suyo lo que no es. Es loable este ardor patriótico; no hay que afearles, por tanto, su actitud en este caso, pues convencidos los franceses de que los mejores esmaltes del mundo se han hecho en Limoges (y en lo referente a algunas épocas no les falta razón), reconocida por expertos e historiadores la excelente calidad de sus obras de la época románica, si bien del siglo XIII, y considerado en su día por especialistas franceses que la iniciación de la esmaltería románica tuvo su origen en Limoges, son datos más que suficientes para que, cualquier francés sin más, defienda a capa y espada que todo esmalte románico, se encuentre donde se encuentre, es

obra realizada siguiendo las directrices de la escuela lemosina. Nunca habían encontrado los franceses oposición a sus afirmaciones al atribuirse el origen de los esmaltes románicos; por esto, su conducta de rechazo es unánime entre ellos cuando han empezado a surgir opiniones autorizadas que proclaman español el origen románico de los esmaltes: William L. Hildburg, el barón Vega de la Hoz, Enrique Leguina, Jesús Hernández Perera, ... Son firmas a las que queremos unirnos en contraposición a la piña de defensores franceses del origen de los esmaltes románicos como suyo, entre los que destacamos a Stohlman, Marquet de Vasselot, Ross, Gauthier, Paul Thoby...

Según nos informa Jesús Hernández Perera, ya en 1909, el barón Vega de la Hoz habló por primera vez del posible origen español de los esmaltes de Silos, Burgos y Aralar, tenidos por las primeras muestras románicas en el esmalte y considerados franceses hasta entonces. Pero la voz del inglés Hildburg sonó más fuerte con su citado libro de 1936, en el cual dejaba muy en entredicho la paternidad francesa de todos los esmaltes campeados románicos, rompiendo la creencia que hasta entonces se tenía sobre el particular y llamando la atención sobre la esmaltería española de la época referida. El hecho de no ser español quien hiciera esta defensa, tuvo mayor resonancia entre los expertos y arqueólogos franceses que se lanzaron de inmediato a invalidar las afirmaciones del hispanista inglés, motejando su libro de "embarrassante".

La datación en el siglo XI del Sepulcro de Santos Domingo de Silos por Manuel Gómez Moreno, pone muy en dudas la procedencia lemosina de los esmaltes silenses y nos da múltiples datos para fechar el sepulcro esmaltado de Santo Domingo en el siglo XI (1).

---

(1) MANUEL GOMEZ MORENO - "Archivo Español de Arte Nº 48"  
Madrid 1941

Sabemos que tres años después de la muerte de Santo Domingo fue trasladado su cuerpo del claustro a la iglesia en 1076. Allí se le mantuvo hasta su último traslado a capilla propia en 1733. Su monumento funerario consistía en un arca de piedra, encima de la cual y a modo de cubierta había un tabernáculo del que quedan las dos magníficas piezas esmaltadas que hoy se conservan en el propio Silos y en el Museo de Burgos. Una de las piezas era el frontal, y la otra pertenece a la tapadera que estaría colocada oblicuamente.

El frontal, hoy en el Museo de Burgos, mide 2,34 metros de largo por 0,85 de alto, siendo su grosor de 0,03. Se compone de tres tablas de roble negro de Flandes, cubiertas con decoración metálica grabada, cincelada y esmaltada, que tiene como principales elementos decorativos doce apóstoles alrededor de una Pantocrátor, "Sede Magestatis", también con cabeza cincelada, en mandorla a la que rodean los cuatro signos de los evangelistas. Los apóstoles están entre unos arcos y columnas calados sobre los cuales emerge un cincelado caserío de apariencia más bien bizantina, según usanza española de la época en algunos marfiles y miniaturas. El resto de la decoración se compone de orlas con finísimos arabescos y placas con bellísimas estilizaciones de animalillos esmaltados.

El tablero de Silos que haría de tapadera, es ligeramente más largo, aunque por los datos de la clavazón se adivina que en origen, el anteriormente descrito, tenía las mismas dimensiones que éste. mide 2,51 por 0,52 de ancho y 0,025 de grueso. En su decoración aparecen otras doce figuras en pie, representando al parecer, a los ancianos adoradores del Cordero. En la figura central, el Cordero, no podemos adivinar la maestría

existente en el cincelado de las cabezas del otro tablero, debido sin duda, a un inferior dominio de la técnica del repujado por parte de su hacedor y también por las abolladuras a las que ésta técnica realizada en chapa delgada y sin protección interior queda sometida.

Pero, volvamos al tema de su datación, que es uno de los puntos importantes que nos interesa destacar a fin de fortalecer la hipótesis de la primacía española en la esmaltería románica. En el texto antiguo de los "Miracles" se puede leer: "Santo Domingo de Silos fue aquí abbat benito veinte e tres annos XXXV días et aquí finó en este monasterio et de aqui de la claustrta fué trasladado a la iglesia, et creemos que allí yace en la tumba de los doce apóstoles". Y más adelante continúa el texto: "Ellos, diciendo esto, estremeciósse aquella tumba do yacia el cuerpo de Santo Domingo et fizo muy grande roido dentro en ella, assí que unas tortillas de cera, que estaban colgadas del "Sede magestatis" que está en medio de la tumba con los doce apóstoles, echólas de sí la tumba". Y según nos sigue contando Gómez Moreno, al final del cuaderno donde aparece el escrito precedente hay un dibujo parcial de la tabla esmaltada de Burgos, con el siguiente rótulo: "Adorno de la urna antigua de S.Domingo de Silos".

Por estos datos debidos al insigne historiador Gómez Moreno, podemos deducir: A), en el traslado de 1076, del claustro a la iglesia, tres años después de su muerte, el cuerpo de Santo Domingo fué depositado en la "tumba de los doce apóstoles". B), en el antiguo milagro narrado se mencionan unas tortillas de cera de las colocadas como ofrenda en el "Sede Magestatis" que está en medio de la tumba de los doce apóstoles". Y C), que

al final del cuaderno donde se narran los antiguos milagros hay un dibujo de los esmaltes donde se puede leer: "Adorno de la urna antigua de S. Domingo de Silos".

Consideramos este último dato el más importante, pues tanto si el milagro descrito se realizó en el primer emplazamiento de la tumba, el claustro, como si tuvo lugar en su emplazamiento de la iglesia, posterior al 1076, se habla en el pequeño texto que acompaña al dibujo de "adorno de la urna antigua de Santo Domingo de Silos". Y la urna "antigua" cuando sólo había habido un traslado, se refiere, evidentemente, a la primitiva. Otro dato que además de la localización de su fecha puede hablarnos de su origen hispano, es la cenefa que bordea la decoración de la tabla del Cordero, que repite simétricamente y con una elegante estilización de letras cúficas, la palabra árabe "ALYEMEN" que significa "la felicidad". España llevaba ya tres siglos dominada por los árabes y, aunque los cristianos, incluso los de territorios invadidos, podían ejercer su religión por tolerancia de los invasores, no dejaba de haber una notable influencia de lo islámico a lo cristiano ó viceversa, tan hondamente sentida por los mozárabes.

Aunque en el trabajo que nos sirve de fuente de estos datos de Manuel Gómez Moreno, sólo demuestre el autor la intención de describir la maravillosa urna silense, sin pretender resolver el problema de sus orígenes, nos tomamos la libertad de aprovechar cuanto nos parece oportuno para establecer la fecha de su ejecución en el siglo XI (fecha en la que la esmaltería lemosina estaba muy lejos de su organización), y su claro origen hispánico que demuestra el comienzo en nuestro suelo del estilo románico en los esmaltes.

Enrique de Leguina ha probado documentalmente la existencia de esmaltadores españoles en los siglos XI y XII (2). Y según comenta el Marqués de Lozoya en su "Historia del Arte Hispánico", contamos con múltiples referencias sobre frontales esmaltados que pertenecieron a nuestros templos románicos (3). Si a todo esto añadimos que los propios arqueólogos franceses reconocen la ausencia de piezas monumentales en su esmaltería antes del siglo XIII (4), queda lo suficientemente claro que la esmaltería románica española fué importante antes que la francesa y, según nuestra opinión, las similitudes que puedan encontrarse entre los esmaltes de este estilo de ambas nacionalidades, no es, como hasta ahora se ha pretendido, que España imitara a Francia, sino más bien pudiera ser todo lo contrario.

El francés Yves Bottineau, uno de los más recientes y prestigiosos historiadores de la Edad Media, en su libro "LES CHEMINS DE SAINT JAQUES", escrito después de haber leído el libro de Hildburg, trata de hacer un análisis neutral del litigio de los comienzos de la esmaltería campeada. Y, si bien es cierto que defiende la categoría de los esmaltes lemosinos, concede la gracia de la duda de los comienzos del campeado, hablando de los esmaltes de Santo Domingo de Silos, con frases como esta: "Se

---

(2) Ref. JESUS HERNANDEZ PERERA - "Goya Nº 11 - pág. 298".

(3) MARQUES DE LOZOYA - "Historia del Arte Hispánico" Salvat Editores, - Barcelona 1931 - Tomo I - Cap. XVII.

(4) IVES BOTTINEAU - "Les chemins de Saint Jaques" - Versión española - Aymna S.A. - Barcelona 1975 - Pág. 152.

trata seguramente de obras realizadas en Silos, ya sea por españoles formados en el arte de la esmaltería francesa, ya sea por franceses cuya sensibilidad se había hispanizado" (5). Notemos que observa cierta diferencia, y quizás en sentido peyorativo, dice "cuya sensibilidad se había hispanizado"; diferencia de la que más tarde hablaremos y que también nosotros sin dolernos prendas, encontramos favorable a Francia en cuanto a perfección en el dibujo; es decir, encontramos el dibujo español más primitivo. Un poco después y refiriéndose a los mismos esmaltes, dice: "¿no pudieron haber sido compartidos entre talleres monásticos de uno y otro lado de los Pirineos, a través del canal de relaciones entre abadías, especialmente entre Conques y Silos?".

Pero en otros momentos de sus consideraciones se muestra, clara y generosamente al lado de España cuando dice: "Conques mismo, en 1002, recibía cierto número de obras de arte de origen hispánico, y no deja de ser curioso notar que varios esmaltes del tesoro de ese monasterio pueden ser fechados en los años siguientes". Y refiriéndose a la placa que representa a Cristo con el Alfa y la Omega del Museo de Cluny y a la otra placa identificada como su pareja en el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid, dice: "deben ser parcialmente consideradas como españolas". También es alentadora para los defensores del origen español de estos esmaltes la frase tajante de Bottineau hablando de Limoges: "Si bien es indiscutible que esta villa llevó a su apogeo y perfección industrial el arte de la esmaltería campeada en el siglo XIII, no se puede afirmar, en la actualidad, que ese arte haya nacido allí".

---

(5) Autor y obra citados anteriormente.

El peregrinaje que de Europa llegaba al norte de España para visitar la tumba de Santiago creó una evidente comunicación entre nuestras gentes y las venidas del otro lado de los Pirineos. No vamos a negar que los peregrinos trajeran cosas consigo; no sabemos qué. Pero tampoco nos puede negar nadie que los mismos peregrinos se llevaran cosas de nuestra patria, recuerdos por ejemplo, recuerdos religiosos, puesto que esto era el principal interés de su viaje: la religión. Pero, veamos, aunque sólo sea a grandes rasgos, qué fué el peregrinaje por los caminos de Santiago.

#### EL CAMINO DE SANTIAGO

"uno de los más asombrosos fenómenos de la civilización occidental". (Bottineau)

"La ruta estrellada que has visto en el cielo significa que marcharás a Galicia a la cabeza de un gran ejército, y que, después de ti, todos los pueblos irán allá en peregrinación hasta la consumación de los siglos". Estas son las palabras con que, según la tradición se apareció el Apóstol Santiago al gran emperador de Occidente en la canción de la gesta "Pseudo-Turpin" (6).

Había empezado a correr de boca en boca durante los reinados de Carlomagno de Occidente, y de Alfonso II el Casto en Asturias (789-842), las historias contadas sobre el apóstol Santiago: Regresado el Santo a Jerusalén después de su predicación en España, fue decapitado por quienes no escuchaban las enseñanzas de la palabra

---

(6) Autor y obra citados anteriormente

de Cristo. Y su cuerpo y su cabeza separados, fueron arrojados al campo con la intención de que fueran devorados por las alimañas. Los discípulos, amparados en la noche, recuperaron los restos y los embarcaron en una nave sin tripulación, la cual apareció a los pocos días con el cuerpo y la cabeza del Santo en las costas de Galicia, donde, después de algunos milagrosos sucesos, fueron enterrados en una iglesia construida para tal fin. Después, la leyenda está llena de milagros realizados casi siempre en las personas de los peregrinos que, recorriendo los caminos de Santiago venían a visitar su tumba, ó de batallas en las que el Santo, sobre un caballo blanco, batía a los moros en España.

Las leyendas corrían de boca en boca en aquellos pueblos de la cristiandad de la Alta Edad Media. Y el peregrinaje para visitar las reliquias del Santo milagroso fué creciendo y creando rutas y lugares de descanso y cobijo para los caminantes. Muchas son las rutas hasta llegar a Santiago de Compostela que, dependiendo del punto de partida, seguían los peregrinos. Los caminos de Santiago fueron numerosos, no se puede hablar de un sólo camino con lugares marcados para pernoctar y reponer fuerzas; pero entre los numerosos caminos que se utilizaron hay dos que se pueden considerar los más importantes: el que tiene como punto de grupaje ó de partida París, y el que pasa ó parte de Vézelay. Samuel Purchas publicó en 1625, en lengua inglesa, un itinerario procedente, probablemente, de finales del siglo XVI, en el que daba detalles sobre cambio de moneda, indulgencias, reliquias, etc.(7); pero no fué uno de los caminos más utilizados; como sucede con los itinerarios que se conocen de Nomparr Caumont, ó del monje de las cercanías de Estrasburgo, Herman Künig Von Vach (7). Por no manipular la atención

---

(7) op. cit.

hacia ningún camino determinado, mostraremos un mapa de los caminos de Santiago publicado por Ives Bottineau en la obra ya mencionada a fin de que cada cual pueda hacerse su idea sobre la importancia de las peregrinaciones a Santiago de Compostela y de los lugares por los que el peregrino pasaba. (figura 16).

Los franceses destacan Limoges como punto importante en el Camino de Santiago y, pretendiendo partir de esta importancia, apoyan la tesis de la primacía de los esmaltes románicos en esta ciudad, sin duda llena constantemente de peregrinos que, como los turistas de hoy, serían ávidos compradores de recuerdos y relicarios, entre los que tenían una gran importancia los esmaltes. No les falta razón a los defensores de esta teoría, pues esta pudo ser la causa de que la esmaltería de Limoges adquiriese una importante industrialización en el siglo XIII. Pero, nosotros ya reconocemos que en el siglo XIII la industrialización de la esmaltería lemosina fuera más importante que la española. La duda está en dónde nació el estilo románico de los esmaltes, parejo al estilo campeado, allá por los siglos XI ó XII, antes de que los franceses, con buen sentido comercial, industrializaran la esmaltería en Limoges. Por otro lado ¿no es Santiago de Compostela el punto más importante del Camino de Santiago? ¿No puede parecer lógico que el punto más importante de venta de objetos religiosos al peregrino fuera la ciudad española y no la francesa?. De querer apoyar en la importancia del comercio el resurgir del esmalte ó el nacimiento de un estilo, ¿no sería más adecuado situarlo del lado de acá de los Pirineos?. Resumiendo, ¿no pudieron los españoles iniciar el estilo románico de la técnica del escavado antes que los franceses lo imitaran e industrializaran?.

# ESPAÑA LOS CAMINOS DE SANTIAGO



Fig. 16.-MAPA DE LOS CAMINOS DE SANTIAGO

Rechazamos por todo lo dicho la hipótesis francesa de que todo esmaltes campeado románico tuvo su origen en Francia, e incluso la hipótesis no precisamente francesa y más conformista, de que las obras españolas de los siglos XII y XIII fueron realizadas por talleres itinerantes que, probablemente de origen francés, trabajaban esporádicamente en España. Y basamos estas apreciaciones en las siguientes observaciones que comentaremos acto seguido:

EL ESTUDIO DE LOS FONDOS "VERMICULADOS".  
LOS DEFECTOS ANATOMICOS DE LOS ESMALTES ESPAÑOLES.

Para justificar en lo posible, antes de continuar, la falta de entusiasmo y de apoyo por parte de España (o será mejor decir, por parte de los españoles) a la defensa que, del origen español de los esmaltes románicos hizo en su día Mr. Willian L. Hildburg, queremos recordar la fecha de la publicación de su libro "Spanish Enamels", que fué en Oxford en el año 1936; año en el que los españoles estaban inmersos en su último disparate, y faltos, por lo tanto, de tiempo y de ánimos para ocuparse de temas, tan fútiles en tiempos de guerra como pueda ser la defensa del origen de un estilo en una manifestación artística. Estamos seguros de que, si esa atención por parte de un erudito extranjero a nuestra esmaltería, se hubiera producido en tiempos de paz, habrían sido muchas las voces que se hubieran alzado en nuestro suelo para agradecer y apoyar hipótesis tan importante y tan favorecedora para la Historia del Arte Español. No obstante, hay que reconocer la valía del artículo que hiciera en el número once de la revista GOYA, Jesús Hernández Perera, veinte años después, ó sea, en el 1956, en apoyo de la postura de Mr. Hildburg.

Tras estas aclaraciones que bien pueden servir

de justificación, pasamos a exponer nuestros puntos de vista, estrictamente personales, con el ánimo de que sirvan para favorecer la tesis del hispanista Mr. Hildburg.

V-5-A

### EL ESTUDIO DE LOS FONDOS VERMICULADOS

Los esmaltes campeados, "champlevés" en francés, que son también conocidos como "excavados", se empezaron a hacer cuando se abandonaba el estilo alveolar ejecutado normalmente en chapas delgadas, la mayor parte de las veces de oro, y se comenzó a trabajar sobre placas gruesas generalmente de cobre, en las que se grababa el dibujo previamente a las operaciones de esmaltado, excavando las partes de la placa que deberían ir cubiertas de esmalte. Los tabiques que formarían los alveolos de la manera de esmaltar anterior al campeado, se formaban aquí dejando líneas en la superficie sin excavar, que servían para marcar las separaciones de los colores y los trazos en los pliegues, cabellos, etc. En algunos casos se dejaban ciertos fondos sin excavar, pero grabados con un entrelazado de arabescos que los franceses dieron en llamar "vermiculado".

Arabescos. Hemos empleado esta palabra como adjetivo de los adornos dorados sin esmaltar en los fondos de una buena parte de los esmaltes románicos, pensando que así se llama, comúnmente, a cualquiera de los entrelazados de hojas, flores, ó frutas empleados en las decoraciones

incluso antes de haberse adoptado este nombre. Los egipcios y los sirios, y después los griegos y los romanos, utilizaban guirnaldas florales entrelazadas caprichosamente como elemento decorativo. Su posterior nombre de "arabesco" se debe a los árabes por su prohibición de interpretar la figura humana en sus decoraciones, y que estas fueran siempre realizadas a base de lacerías geométricas y estilizaciones vegetales. Hojas de parra, pámpanos, lirios, . Lirios estilizados, que son los verdaderos arabescos, componen los fondos vermiculados de los esmaltes románicos. Y el estilo románico español está impregnado inevitablemente de una gran influencia de este, por tanto tiempo, estilo dominante en España: el árabe.

Estudieemos la estilización floral en la decoración hispano-árabe, para compararla después con los adornos vermiculados.

Aunque es conocido en el mundo de la decoración el entrelazado de hojas y flores como arabesco, pues, como ya hemos dicho toma este nombre de los motivos florales de las decoraciones árabes, los arabistas consideran peyorativa esta denominación, pensando que en ella se incluyen todos los entrelazados vegetales, dejando por ello de destacarse las decoraciones árabes como tales del resto de este tipo de decoraciones en otros estilos. Los arabistas prefieren el termino de "ATAURIQUES" para señalar las ornamentaciones florales árabes, a las que algunos describen de esta manera: "el ataurique consiste en un tallo vegetal continuo que se divide regularmente para dar origen a otros tallos secundarios, que puedan, a su vez escindirse ó reintegrarse al tallo central. Se obtiene con ello un rítmico movimiento ondular carente de tensiones..."(8). ¿No es esta una fiel descripción de los fondos vermiculados de los esmaltes románicos? (Figura nº 17).

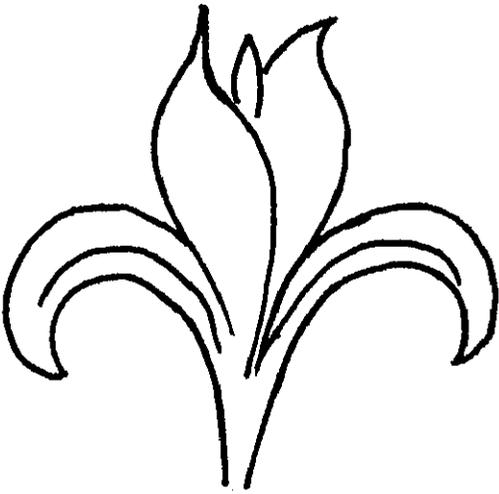
---

(8) ALFREDO J.MORALES-"Las claves del arte islámico" Barcelona 1987-pag.60.

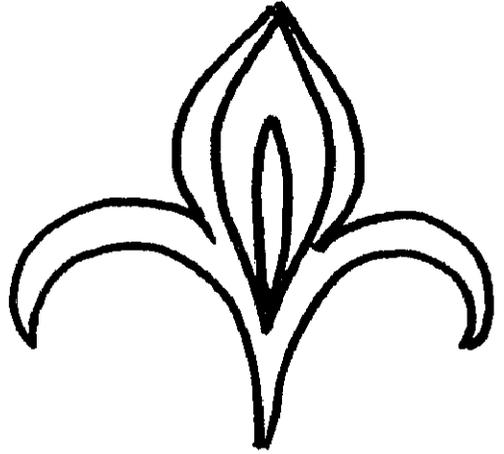


Fig. 17.-EJEMPLO DE FONDOS VERMICULADOS.

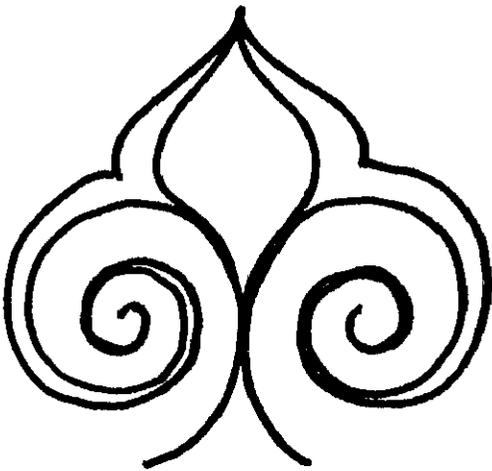
Como queda dicho, los arabescos o atauriques no son otra cosa que hojas vegetales estilizadas según la costumbre de la decoración árabe. Veamos ahora la estilización de una flor de lirio.



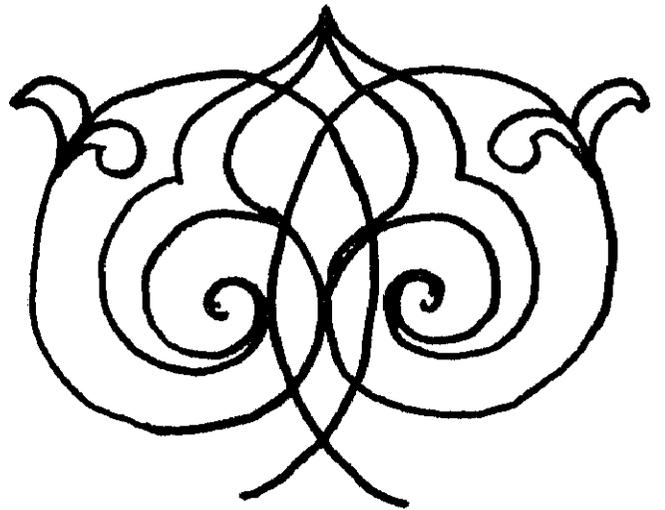
FLOR DE LIRIO



ESTILIZACION

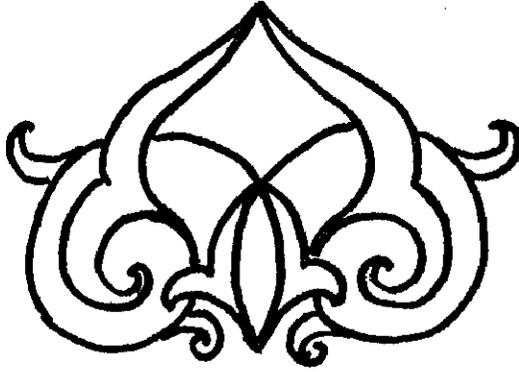


ESTILIZACION ARABE



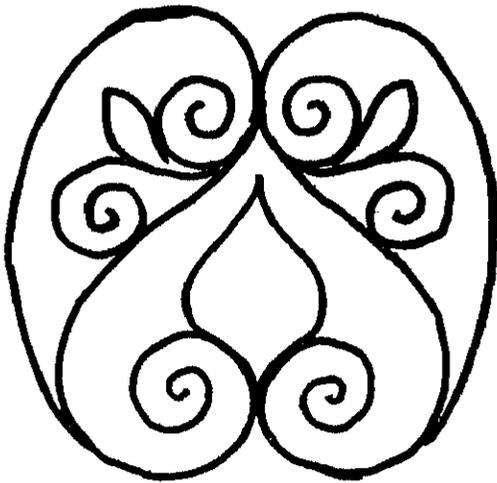
CERAMICA

Decoración en un plato de cerámica hispanoárabe valenciano del siglo XV.



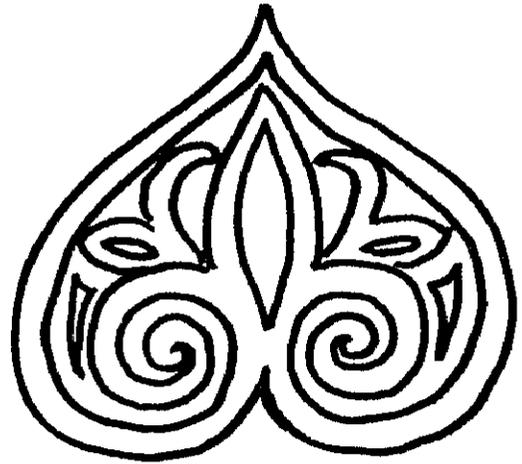
## CERAMICA

Decoración en un plato de  
cerámica hispanoárabe malaque-  
ño del siglo XIV:



## ESMALTE

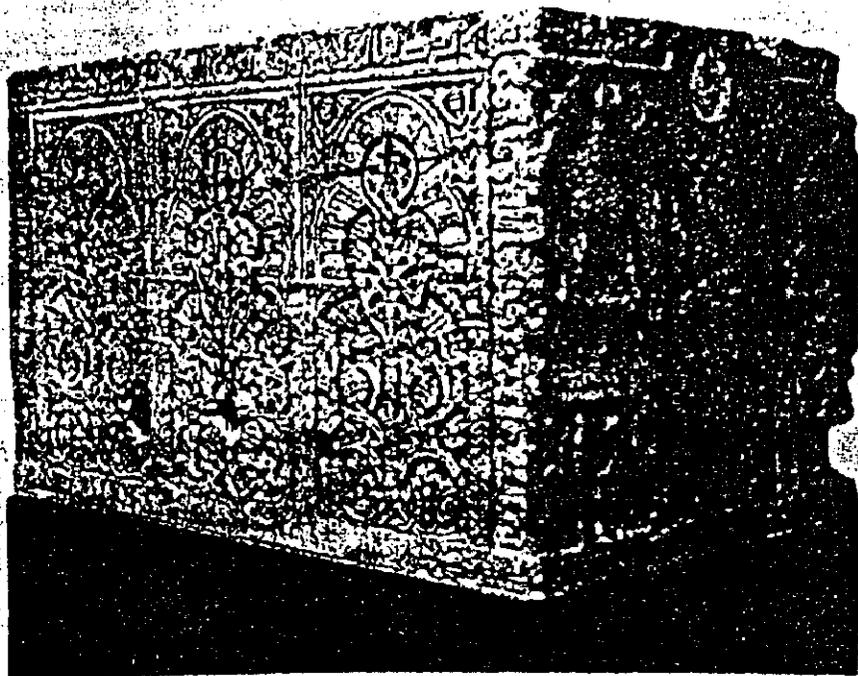
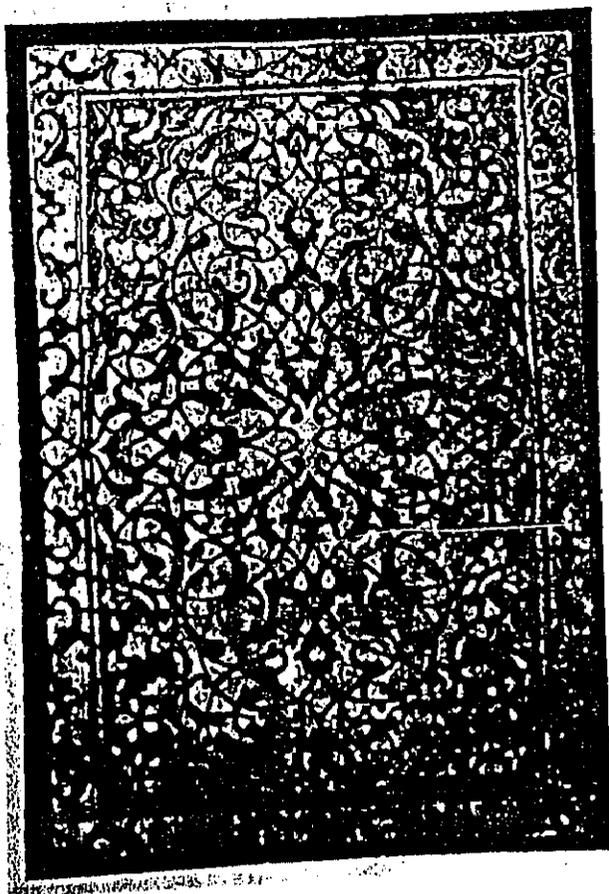
Detalle de la aureola  
del Pantocrátor central de  
la urna de Santo Domingo de  
Silos.

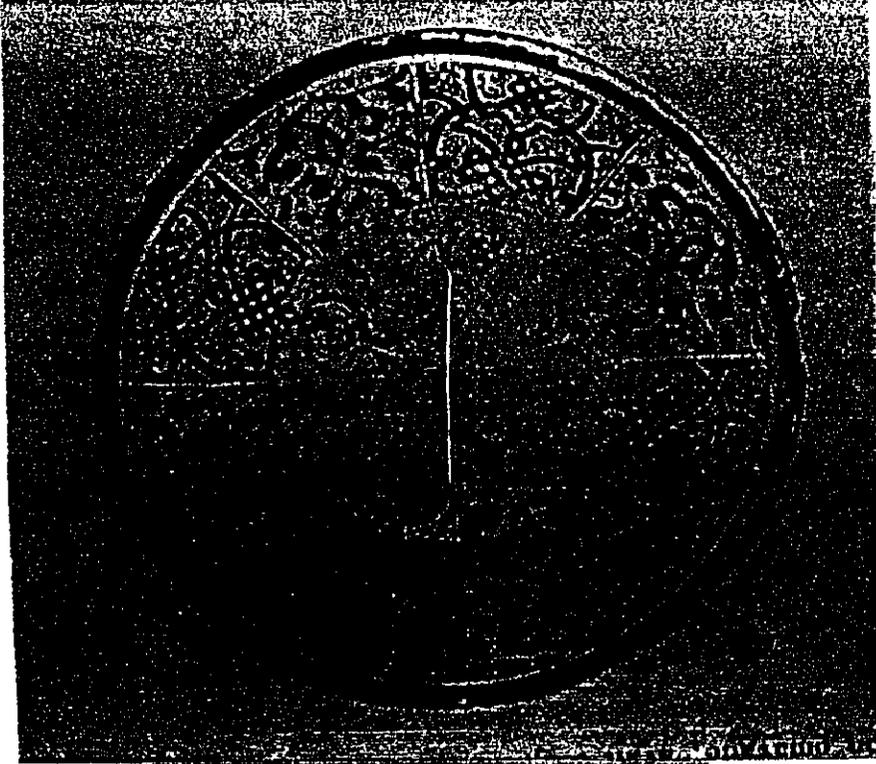


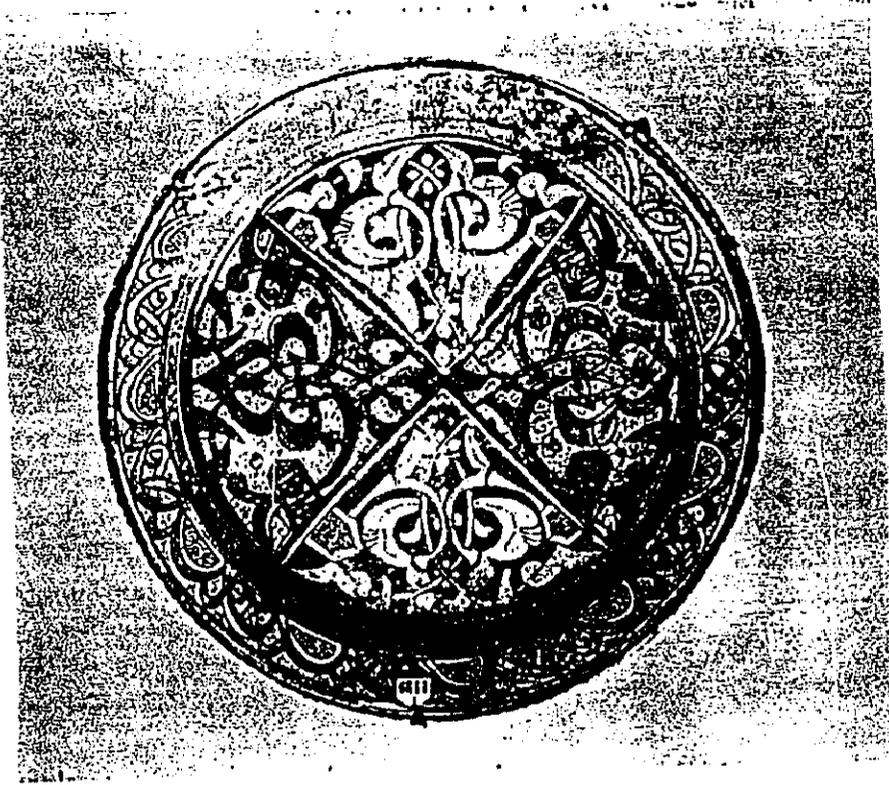
## ESMALTE

Detalle de la decoración  
vermiculada arabesca de un  
esmalte románico español,  
repetido en un esmalte fran-  
ces.

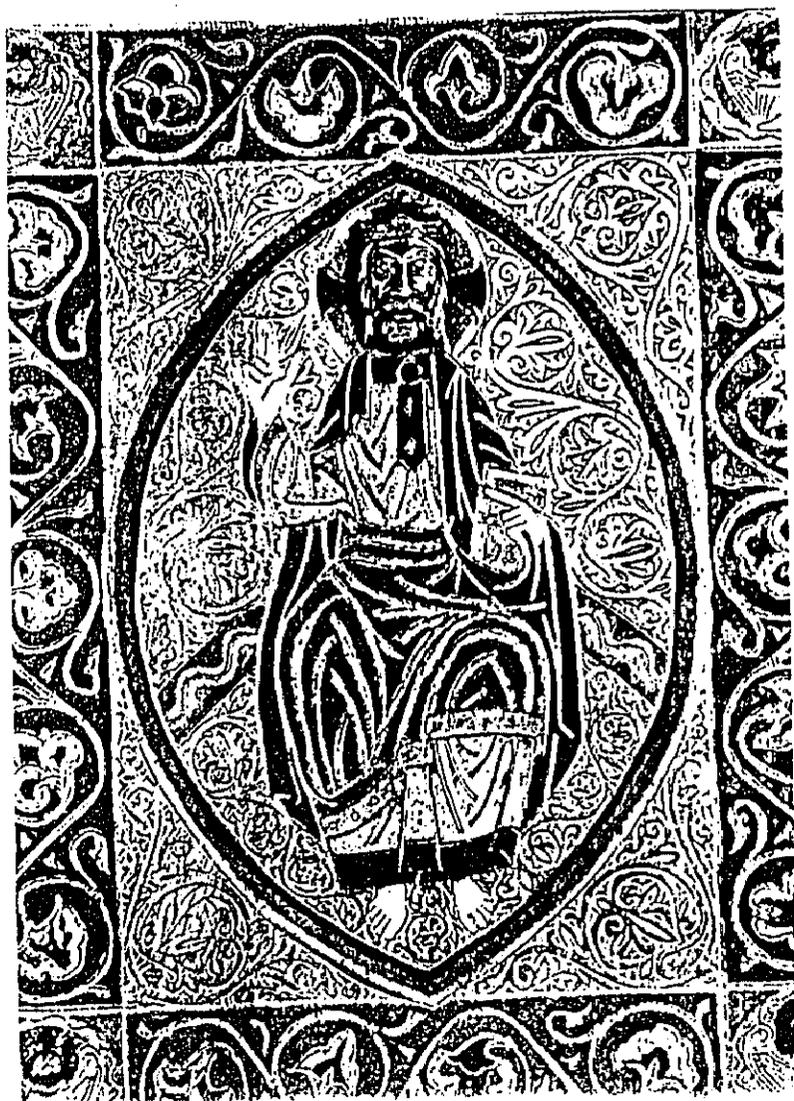
Algunos ejemplos de decoración vegetal árabe.



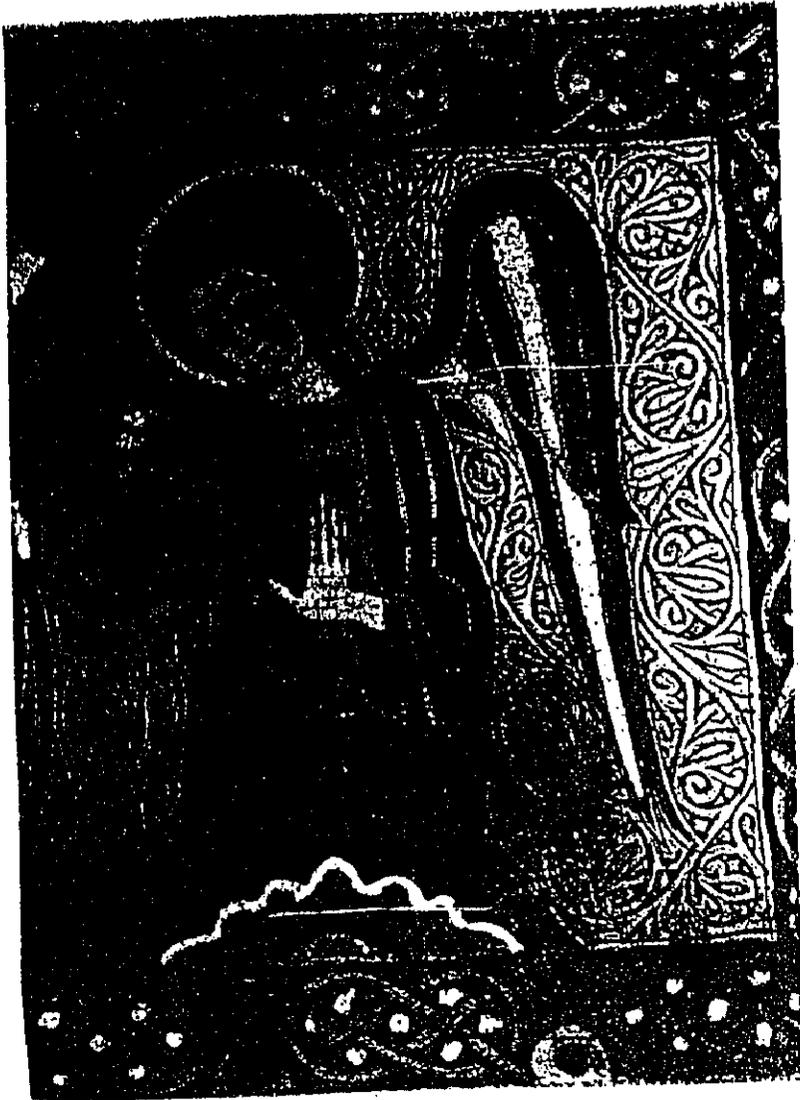




Esmalte español con fondos vermóculados.



Esmalte frances con fondos vermiculados.



Obsérvese la similitud en la decoración de los fondos de estos dos últimos esmaltes. A primera vista podríamos decir que se trata del mismo dibujo; y en efecto, así es. La misma estilización de hojas, que bien podrían ser de flor de lirio. Las mismas volutas; las mismas macoyas. Diríase que uno de ellos es la copia del otro. Pero, ¿cual de los dos puede ser el original y cual la copia?.

Observemos que las macoyas centrales de los arabescos del esmalte español están siempre enteras.



En todo momento se ha respetado su integridad. Como si el artífice que las ha ejecutado conociera bien su procedencia : la flor de lirio estilizada; y al jugar con esa estilización en la decoración del fondo de su

esmalte, estuviera rindiendo culto a la flor, expresando su admiración a ese "tallo vegetal continuo que se divide regularmente para dar origen a otros tallos secundarios que puedan, a su vez, escindirse o reintegrarse en el tallo central", obteniendo con ello "un rítmico movimiento ondular carente de tensiones".

Veamos ahora con atención el fondo vermiculado del esmalte francés y observemos sus macoyas centrales.



Ya hemos señalado con exactitud la idea de estilización y la igualdad de elementos entre estos dos fondos arabescos o vermiculados. Pongamos ahora nuestra atención en las macoyas centrales de este último ejemplo y veremos cómo la mayoría de ellas están cortadas; no

se ha respetado en muchas de ellas su desarrollo, su importancia, su triunfo sobre el tallo continuo.

Y revisemos ahora la importancia que los árabes dieron a estas macoyas centrales que salen siempre airosas sobre los tallos generadores de volutas.

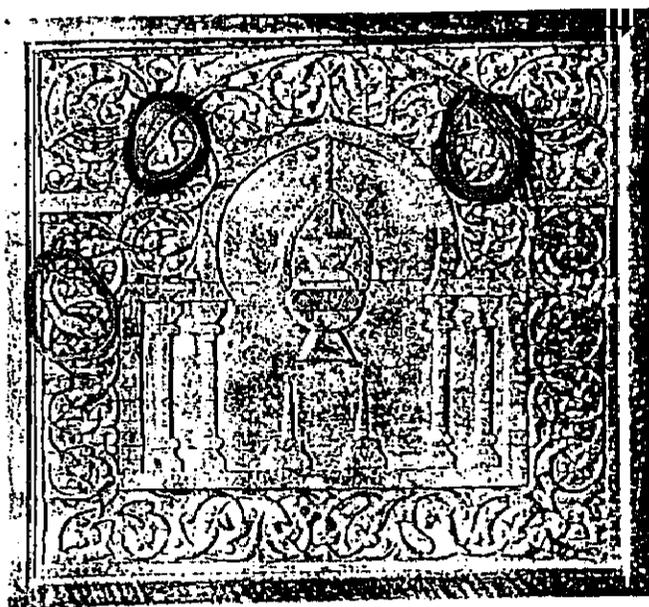


Fig. 77. — Pansano, en el frontón de Gubbio. Colección de M. J. Gálvez

Diriáse que el artífice del esmalte francés, al ejecutar el fondo no ha estilizado la flor de lirio, no ha procurado destacar sus encantos. Podríamos decir que la estilización, el problema de entrelazados y de multiplicación de tallos secundarios, se le había dado resuelto por otro artista. Podría parecer que él no ha hecho sino copiar la inspiración de otro y ajustar las

volutas, tallos y macoyas a su fondo, cuidando el dibujo y la composición, pero sin respetar, tal vez por desconocimiento, la integridad de la flor estilizada.

Creemos que, de haber un artista que haya imitado al otro, ha sido el francés al español y no al contrario. Para nosotros queda demostrado con las reflexiones expuestas.

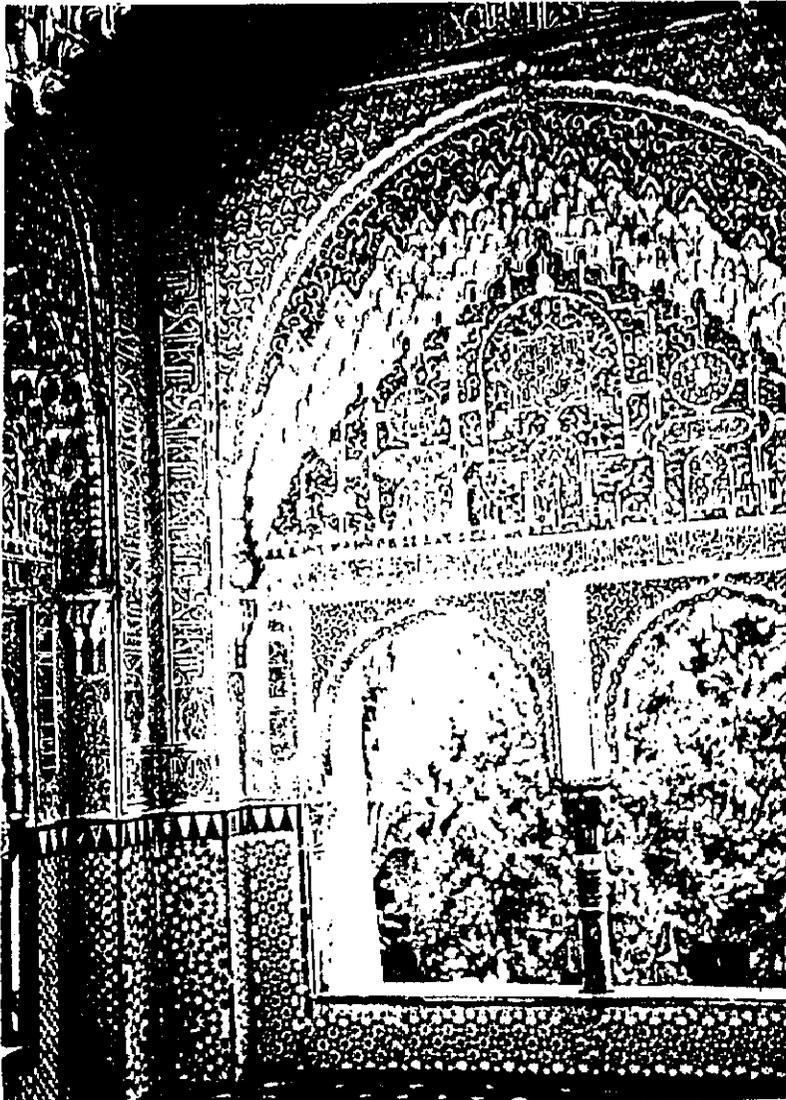
Y como no es este el único caso de macoyas cortadas en esmaltes franceses, mostraremos las reproducciones fotográficas de algunas más.



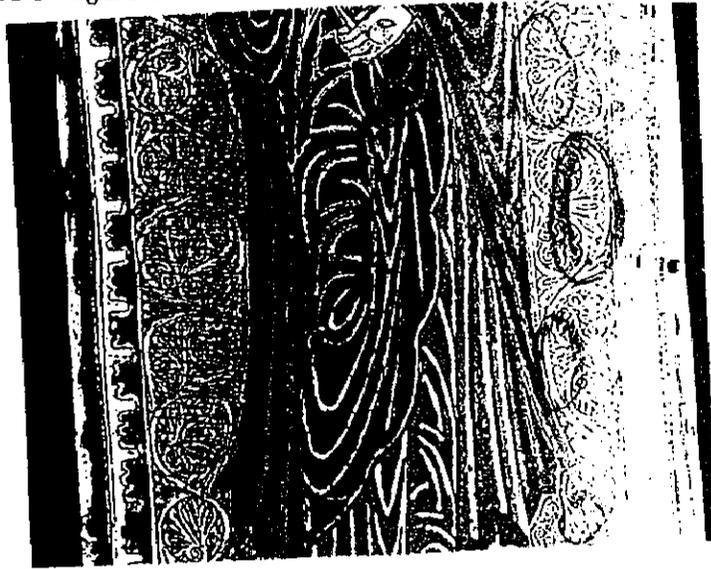
## V.5.B

### ATAURIQUES AJACARADOS

Dentro de las hojas de las decoraciones árabes estan los atauriques ajacarados que fueron, primordialmente, usados en las decoraciones hispano-árabes en adornos modelados o tallados en yeso o estuco, colocados en frisos en la arquitectura y sobre las puertas cuyo conjunto adquiriría el nombre de "arrabá".



Si observamos atentamente algunos fondos arabescos o vermiculados de ciertos esmaltes españoles, podemos encontrar en la solución que se da a algunos de sus espacios, como si el artista hubiera querido dedicar un recuerdo a estos atauriques ajacarados.



Estos detalles también están presentes en algunos esmaltes franceses donde podemos seguir observando el corte de las macoyas centrales .





La influencia de las hojas hispano-árabes en los fondos de algunos esmaltes románicos es algo que nadie puede negar. Las pruebas presentadas hablan por sí solas. Y que en España el estilo románico convivió con el árabe, hispanoárabe ó múdejar, es un hecho histórico irrefutable. No hay que ser, pues, muy agudo para deducir que los esmaltistas españoles de los siglos X, XI y XII, descendientes de aquellos artífices de los tesoros visigóticos, de los que tenemos excelentes muestras en las coronas del Guarrazar, pudieran introducir en sus creaciones de orfebrería románica elementos de las decoraciones a las que estaban habituados a contemplar e incluso a realizar. Quede claro, pues, que, en nuestra opinión, la presencia de arabescos en los fondos de los esmaltes románicos de tan clara influencia hispanoárabe, es prueba fehaciente de que la esmaltería románica tuvo su origen en España, difundiéndose después a través de los caminos de Santiago en los que uno de los puntos más importantes de paso y descanso fué Límoges.

Para robustecer cuanto acabamos de decir y remarcar la diferencia entre los esmaltes románicos españoles y los franceses, vamos a desarrollar la segunda de nuestras observaciones ya anunciada, con lo que pretendemos defender la primacía de los esmaltes españoles sobre los franceses; esta observación se refiere a los **ERRORES ANATOMICOS DE LOS ESMALTES ROMANICOS ESPAÑOLES.**

Con el análisis atento de las figuras humanas en los esmaltes en litigio, comprobaremos una notable imperfección anatómica en aquellos de los españoles considerados más antiguos, como pueden ser los de la urna de Santo Domingo de Silos. No existe esta imperfección anatómica (al menos tan notable) en los esmaltes franceses de las mismas características y con los mismos fondos vermiculados, lo cual pudiera ser indicativo de una mayor antigüedad en los de Silos. Si los orfebres de Limoges imitaron algún tiempo después las manufacturas de la esmaltería española, corrigieron errores; como los corrigieron pasado el tiempo los artífices españoles.

Ya hemos datado, en nuestra opinión, los esmaltes de Silos en el siglo XI. Sin embargo muchos son los historiadores que fechan la organización de la esmaltería románica lemosina en el siglo XIII, incluso los franceses (9). El concepto del dibujo de la figura humana ha cambiado algo durante esos dos siglos, para los franceses y para los españoles, pues esmaltes españoles del siglo XIII ya no presentan estas anomalías ó errores anatómicos.

---

(9) op. cit. "Les chemins de Saint Jaques", pag. 147.

V-5-c

## ERRORES ANATOMICOS DE LOS ESMALTES ROMANICOS ESPAÑOLES

Para consolidar lo expuesto con anterioridad sobre los esmaltes de Silos y los fondos vermiculados, y remarcar la diferencia entre los esmaltes franceses y los nuestros, a fin de demostrar que estos no pudieron ser la copia de aquéllos como alguien pretende, nos vamos a referir ahora a los errores anatómicos de los esmaltes españoles, con lo que queremos demostrar que, si bien los fondos de algunos de los esmaltes románicos realizados en ambos países pudieran considerarse iguales, salvo diferencias ya señaladas, no lo son la ejecución de las figuras sobre estos fondos.

Es frecuente encontrar en algunas obras de arte imperfecciones ó errores anatómicos, intencionados algunos e involuntarios otros, que, en la mayoría de los casos, no quitan valor artístico a la obra. El doctor Ramos Notario, de la facultad de Bellas Artes de Madrid, denunciaba en su tesis doctoral los errores anatómicos de algunas obras escultóricas de Gregorio Fernández, sin pretender con ello desacreditar la belleza de la magnífica obra de tan excepcional artista. La intención del mencionado doctor, profesor de anatomía de la citada facultad era, a la vez de señalar los errores, la de destacar cómo una obra de arte puede existir con ellos sin mermar su valía artística.

Otro caso muy conocido en deformaciones anatómicas de las cuales se servía el autor para buscar expresividad en su obra es el de El Greco. Doménico Theotocópuli había demostrado antes de empezar a deformar sus figuras, que conocía la anatomía a la perfección. Son varias las obras de su primera época que así lo demues-

tran, y por no recurrir a todas ellas, bástenos hechar una ojeada a su "Trinidad" que, procedente de Santo Domingo El Antiguo en Toledo, se puede contemplar en el Museo del Prado. (Figura nº 18).

La perfección anatómica de la figura de Cristo desnudo es excepcional. Casi podríamos decir que Miguelangelesca. ¿Vino el cretense a España con alguna influencia de Miguel Angel en su subconsciente?. Yo diría que no: las influencias suelen tener su origen en la admiración. Y que El Greco no admiraba a Miguel Angel estaba claro; sobre todo si recordamos su famosa frase de que "Miguel Angel era un buen hombre pero no sabía pintar". Sencillamente El Greco a su llegada a España traía una buena formación artística aprendida en la Italia del XVI, y muy especialmente en el taller de Ticiano. ¿Por qué deformó El Greco posteriormente la anatomía de sus figuras?. Alguien ha apuntado la posibilidad de la influencia en El Greco de los alargamientos de las figuras de Alonso Berruguete en la sillería del coro de la Catedral de Toledo (1). Pero yo creo que la enorme personalidad del de Creta no se dejaba de influir por nadie; y fué también su gran personalidad la que, asombrando a sus colegas contemporáneos, causara una especie de temor y respeto evitando seguidores en su estilo. Más no habrá de extrañarnos mucho esto en una época en la que, generalmente los artistas, lejos de buscar la expresividad en las imperfecciones, creían encontrarla en la perfección. Sólo El Greco, adelantándose siglos a Picasso, buscaba la expresividad de la forma deformándola. El encontraba más expresivo, y también lo encontramos sus numerosos admiradores de hoy, las figuras alargadas, por ejemplo

---

(1) HAROL E. WETHEY - "El Greco y su Escuela" - Tomo 1-pag.76



Fig. 18.-LA TRINIDAD. DE EL GRECO.

de los santos Andrés y Francisco, que si estos dos santos hubieran sido pintados con proporciones naturales (Figura nº 19).

Pero estas imperfecciones eran intencionadas; expresivas. Dos gigantes de la santidad que, venidos de tiempos diferentes, se encuentran conversando, elevando sus figuras al cielo. Lo que menos importa son sus cuerpos: la grandiosidad de sus espíritus es lo retratado.

#### SAN ANDRES Y SAN FRANCISCO

De entre las desproporciones anatómicas que podemos encontrar en este cuadro, vamos a destacar las del muslo y pierna derecha de San Andrés. En cuanto a los huesos, resulta evidente la gran desproporción entre la tibia y el fémur del santo. En hombre de medidas normales, el fémur viene a medir aproximadamente algo más del veinte por ciento que la tibia, mientras que en la figura que analizamos, San Andrés, el fémur alcanza casi el cincuenta por ciento de la longitud sobre su tibia; es decir, es casi el doble de largo que ésta.

En consecuencia, todos los músculos que rodean ambos huesos mantienen las mismas desproporciones. Los de la pierna resultan cortos en relación con los del muslo, o viceversa. Los gemelos, el tibial anterior, el peroneo lateral, el soleo, el tendón de aquiles, etc, resultarían evidentemente cortos relacionados con los del muslo de existir de verdad. Y el músculo sartorio del muslo alcanzaría una longitud exagerada comparado con los ya mencionados, al igual que el recto anterior, los vasto interno ó externo, los aductores y otros, y naturalmente, esta desproporción con relación al resto



Fig. 19.-SAN ANDRES Y SAN FRANCISCO. DE EL GRECO.

de los músculos de la pierna, también alcanzaría a los glúteos. En consecuencia, este precioso y armonizado cuadro de El Greco, con dos figuras vestidas de santos, resultaría feo y desarmonizado, anatómicamente hablando, de estar los santos desnudos y con sus músculos y huesos marcados. (Figura nº 20)

Pero no hay que negarle a El Greco el logro conseguido. Si él quería mostrarnos dos superhombres, dos hombres por encima de lo normal, cuyo cuerpo no era lo más importante, sino lo que había dentro de ellos: sus espíritus, y que estos se agitaban y elevaban al cielo dejando abajo la tierra diminuta cuya pequeñez destaca con esa línea de horizontes por debajo de las rodillas de sus personajes, hemos de reconocer que lo consiguió valiéndose en gran parte de esas imperfecciones anatómicas para lograr un perfecto cuadro.

La búsqueda desproporción anatómica de estos santos no quita belleza a la composición, bien por el contrario, se la da. El cuadro está lleno de esa peculiar belleza grequiana que sólo su autor sabía imprimir a sus obras. Y las desproporciones anatómicas no son errores aquí, sólo son alargamientos que subliman, que espiritualizan, que embellecen la intención y la plástica.

Pero, los dos ejemplos citados de desproporciones anatómicas en obras de arte no justifican las desproporciones con que hacían sus figuras nuestros orfebres de los siglos X y XI (Figura nº 21). En los dos casos expuestos no hay la más mínima merma de belleza. Ni se puede decir que ninguno de los dos autores tuvieran desconocimientos de la anatomía del cuerpo humano. No era esta la razón de sus desproporciones ó aparentes errores. Podemos decir,



Fig. 20.-ESTUDIO DE DESPROPORCIONES ANATOMICAS.



Fig. 21.-ESMALTE ESPAÑOL DEL SIGLO XI  
CON EVIDENTES IMPERFECCIONES ANATOMICAS.

sin temor a equivocarnos, que la razón de sus imperfecciones era el propio sentido estético de cada uno de ellos en relación con cada una de las obras de arte que ejecutaban; pues los errores no son los mismos siempre. Esta ausencia de repetición constante es una demostración de que no había falta de conocimientos. Y una demostración de la búsqueda de expresividad en su trabajo.

Mas todo esto no es imputable a los esmaltistas románicos autores de las obras que comentamos. En ellos sí había un desconocimiento de las reglas mas elementales de las proporciones y la anatomía humanas. Y era natural según la época y según su calidad de orfebres hacedores de un arte menor, en el que lo más importante era el conocimiento de técnicas guardadas celosamente y transmitidas en secreto de generación en generación.

Aún estaba lejos la aparición del coloso Leonardo y de más artistas de su época que llevaron al arte la correcta interpretación de la anatomía humana. Estos esmaltistas de los siglos X y XI estaban más preocupados por las innovaciones en su trabajo que por otras cosas. Las peregrinaciones a Santiago de gentes del otro lado de los Pirineos iban aumentando y con ello la demanda de sus productos se hacía cada vez más grande. Había que abandonar la laboriosa técnica celular y el caro metal de base. el oro, sustituyéndolo por algo que hiciera a su obra más rápida de ejecución, más barata, más asequible a la bolsa del peregrino. Y empezaron a trabajar el cobre; y la árdua tarea de manipulación de celdillas y su posterior minuciosa soldadura fué sustituida por la excavación de los dibujos en este metal más barato que el oro. De esta forma podrían fabricar una mayor cantidad de sus piezas de arte sacro, tan codiciadas

por los cristianos que, en número cada vez mayor, llegaban a venerar las reliquias del santo.

¿Imperfecciones anatómicas?. Ellos no las veían. Ni probablemente sus compradores. Había que producir y crear cosas nuevas que satisficieran los gustos de aquellos nuevos clientes venidos de otras tierras. Y empezaron a tallar cabezas de cobre con un aspecto marcadamente hispánico y probablemente con no demasiada gracia (2), e incorporaron a sus fondos, grabados a cincel, arabescos con hojas que ellos ya conocían; y empezaron a hacer libres interpretaciones de santos de la cristiandad que eran los que se vendían. Y la fortuna quiso que algunos de estos santos de primera época románica no fueran fruto de exportación a través del peregrino, y quedaran en nuestro suelo; porque alguien encargó a estos artistas la confección de una urna para albergar los restos de Santo Domingo de Silos. Y quiso la suerte que piezas de esa urna se conserven aún en nuestro Museo Provincial de Burgos y en el propio Silos. Y en la composición de esa urna pusieron todo su saber y entender aquellos artistas, exhornándola con sus creaciones más recientes: arabescos en los fondos, y figuras con cabezas talladas. Y es de suponer que quedaran por completo satisfechos con su obra.

Pedimos persón a aquellos artistas por el hecho de venir nosotros ahora, al cabo de nueve ó diez siglos, a señalar imperfecciones en estas obras de arte para poder demostrar que tienen una impronta diferente con la obra tenida por francesa, proclamarlas españolas y más antiguas que las del país vecino, y poder con ello

---

(2) op.cit. "Les chemins de Saint Jaques" - Pag. 152.

pregonar que la primacía de la esmaltería románica es nuestra.

Pero, hemos hablado de imperfecciones anatómicas sin mostrarlas. No completaríamos este trabajo si no lo hiciéramos. Y, aunque como ya hemos dicho, estas imperfecciones son propias de la época, señalaremos algunas de las obras que consideramos más primitivas, comparándolas con las francesas de las mismas características pero a las que muy bien pudieran separar al menos cien ó doscientos años.

Son varios los apóstoles de la urna de Santo Domingo de Silos que presentan deformaciones anatómicas con cuya denuncia queremos detectar el origen primitivo de estos esmaltes en comparación con otros románicos franceses, e incluso españoles posteriores. Resultan tan evidentes estas deformaciones que deberíamos conformarnos con mostrar su fotografía sin caer en la inocencia de dar ninguna explicación. No obstante, y a riesgo de ello, vamos a comentar aunque sólo sea brevemente las deformaciones más sobresalientes de algunos apóstoles que podrían ser imputables a casi todos ellos.

#### SAN PEDRO (Figura nº 22)

Si despojáramos a este santo de sus vestiduras nos encontraríamos con un cuerpo encienque, escasamente desarrollado en proporción a su cabeza. Se podría hablar de un raquitismo poco común en un hombre de la edad que el apóstol representa y de lo que de su vida se sabe. Vamos al obviar los comentarios de las partes de su cuerpo que quedarían deformes en un análisis exhaustivo, para comentar con brevedad aquello que más llama la atención al primer golpe de vista: su antebrazo derecho.



Fig. 22.-SAN PEDRO, DE LA URNA DE SANTO DOMINGO DE SILOS.



Fig. 23.-SANTO AL LADO DE SAN PEDRO.

El cúbito y el radio que en realidad tienen casi las mismas longitudes que el húmero, representan aquí medir menos de la mitad que este hueso del brazo. Y en el terreno de la miología, nos encontraríamos con que el músculo de mayor longitud de este miembro, el supinador largo, mediría la mitad que el braquial anterior, cuando la realidad es todo lo contrario. Y lo mismo ocurriría si comparásemos el tendón palmar mayor con el tendón del tríceps. Es claro, pues, el error anatómico del antebrazo derecho del San Pedro; error que queremos catalogar de inocente desconocimiento de las más elementales proporciones por parte de su autor; desconocimiento motivado seguramente, por la falta de práctica en las representaciones humanas por parte de aquellos artefactores españoles del siglo XI.

#### SANTO AL LADO DE SAN PEDRO (Figura nº 23)

En el santo existente a la derecha de San Pedro (izquierda según miramos), encontramos el error más destacado en su hombro derecho. La clavícula y acromión de esa parte de su cuerpo serían excesivamente pequeños; y el brazo que de allí arranca invadiría en su nacimiento la caja torácica. Eso, en cuanto a su estructura ósea, pues en la muscular no encontramos lugar para emplazar adecuadamente el trapecio, el deltoides, ni el pectoral mayor. Queden, pues, también en este apóstol evidenciados los errores anatómicos.

## OTRO SANTO (Figura nº 24)

Para terminar con esta denuncia de errores, queremos llamar la atención sobre el segundo santo de la izquierda según se mira al frontal de Santo Domingo de Silos. Tampoco en este apóstol vamos a analizar las posibles imperfecciones de su cuerpo, queremos únicamente centrarnos en su incorrección más sobresaliente: su mano derecha. Resulta tan evidente el disparate de esa mano surgiendo tímidamente entre las telas, que no hay por qué hablar de los huesos y músculos que la han llevado a ese lugar; no aparece el brazo por ninguna parte, ni hay forma de imaginar donde se esconde. La torpeza del dibujo es manifiesta como corresponde a estos primitivos orfebres españoles que comenzaban a adentrarse en el difícil camino de la utilización de la figura humana en sus decoraciones.



Fig. 24.-OTRO SANTO.

**ABRIR CONTINUACIÓN CAP. V 1ª PARTE**

