

SCHOLA ARTIUM

JESÚS RIVAS CARMONA Y LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL

Manuel Pérez Sánchez
Ignacio José García Zapata
(Eds.)

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
UNIVERSIDAD DE MURCIA

2023

Schola Artium : Jesús Rivas Carmona y la
Historia del Arte Español / Manuel Pérez
Sánchez e Ignacio José García Zapata,
Eds.-- Murcia : Universidad de Murcia,
Servicio de Publicaciones; Departamento de
Historia del Arte, 2023.

620 p.-- (Editum Munera)

ISBN 978-84-18936-89-0

Arte español-Historia.

Arte barroco.

Plateros.

Escultura religiosa.

Pérez Sánchez, Manuel

García Zapata, Ignacio José

Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

7.034(460)7

739.1-057

1ª Edición 2023

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.



© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2023

ISBN: 978-84-18936-89-0

Depósito Legal: MU-1220-2023

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
Campus de Espinardo. 30100-MURCIA

ÍNDICE

PRÓLOGO	13
Manuel Pérez Sánchez e Ignacio José García Zapata	
TABULA GRATULATORIA	17
ENTREVISTA AL PROFESOR JESÚS RIVAS CARMONA.....	21
CURRÍCULUM DEL PROFESOR JESÚS RIVAS CARMONA	43
1. JAVIER ALONSO BENITO.....	59
Universidad Internacional de La Rioja	
<i>Las Cofradías de San Eloy y la Congregación de Plateros de la ciudad de León</i>	
2. PILAR ANDUEZA UNANUA	71
Universidad de La Rioja	
<i>El Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Logroño (1916), otro proyecto fallido de Cristóbal de Castro</i>	
3. AMELIA ARANDA HUETE	91
Patrimonio Nacional	
<i>Juan Bautista Ardisson, un peculiar caso de comercio ilícito en la corte de Fernando VII</i>	
4. CRISTÓBAL BELDA NAVARRO	105
Universidad de Murcia	
<i>Benvenuto Cellini, insigne artista y cumplido caballero</i>	
5. ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO	127
Doctor en Historia del Arte	
<i>Algunas piezas de platería cordobesa en la provincia de Alicante</i>	
6. FRANCISCO MANUEL CARMONA CARMONA	139
UNED Córdoba	
<i>Piezas de plata procedentes del suprimido convento de Santa Catalina de Siena de Zafra (Badajoz)</i>	

7. MARIANO CECILIA ESPINOSA Y GEMMA RUIZ ÁNGEL..... 161
 Universidad de Murcia y Museo de Arte Sacro de Orihuela
La imagen de Nuestro Padre Jesús de la Caída (Orihuela).
Aportación documental sobre su cronología y autor: Francisco Salzillo Alcaraz
8. JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS 177
 Universidad Complutense de Madrid
El platero Esteban Pedrera y su estampa de San Eloy
9. MARÍA CONCETTA DI NATALE 189
 Università degli Studi di Palermo
Ancora gioielli siciliani di derivazione iberica
10. CARLOS ESPÍ FORCÉN 199
 Universidad de Murcia
*Fortuna con timón y cornucopia. Un entalle de cornalina romano
 para un anillo de plata moderno*
11. CRISTINA ESTERAS MARTÍN..... 213
 Universidad Complutense de Madrid
De Cuenca, Salamanca y Vitoria: plata religiosa y civil (siglos XVI y XVIII)
12. IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA..... 227
 Universidad de Granada
La formación de los plateros de Barcelona y sus dibujos para examen
13. CARMEN HEREDIA MORENO..... 243
 Universidad de Alcalá
Plata labrada y alhajas de Nueva España para iglesias españolas (1730-1739)
14. ÁLVARO HERNÁNDEZ VICENTE..... 263
 Universidad de Murcia
Imagen y poder en el paisaje urbano de la Cartagena barroca
15. MARÍA ANTONIA HERRADÓN FIGUEROA..... 275
 Academia de Bellas Artes de San Fernando
Artes decorativas para tiempos modernos (1916-1936). Juan José y la orfebrería

16. JUSTIN KROESEN.....	295
Universidad de Bergen (Noruega)	
<i>Un trascoro no es un Lettner: Entre Zamora y Halberstadt</i>	
17. TERESA LAGUNA PAÚL	311
Universidad de Sevilla	
<i>Noticias y bienes de la Capilla Real de Sevilla según el inventario de 1598</i>	
18. JOSÉ MIGUEL LÓPEZ CASTILLO	333
Universidad de Murcia	
<i>Las intervenciones barrocas de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Loreto de Algezares (Murcia)</i>	
19. MARÍA TERESA MARÍN TORRES	355
Universidad de Murcia y Museo Salzillo	
<i>La platería y otros finimenti en el Belén Napolitano del Museo Salzillo</i>	
20. ASENSIO MARTÍNEZ JÓDAR.....	371
Universidad de Murcia	
<i>El Inventario Gráfico del Patrimonio Artístico de la Provincia de Murcia (1939-1942)</i>	
21. MARÍA JESÚS MEJÍAS ÁLVAREZ.....	389
Universidad de Sevilla	
<i>Joyas del V Conde de Villagonzalo. Valor y precio según el platero Fernando José Govea</i>	
22. IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS	401
Universidad de Navarra	
<i>Piezas de platería renacentista y barrocas vinculadas al Hospital General de Nuestra Señora de la Misericordia de Pamplona</i>	
23. FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN.....	417
Universidad de Alcalá	
<i>La platería modernista en Santiago de Compostela</i>	
24. FERNANDO MORENO CUADRO	429
Universidad de Córdoba	
<i>El hortus conclusus en los tapices basilienses de los siglos XV y XVI, una imagen polisémica del Paraíso, la Tierra Prometida y la ciudad de Jerusalén</i>	

25. MARÍA DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ 451
 Universidad de Almería
La antigua catedral de Almería. Sobre su historia y construcción
26. MARÍA DOLORES PALAZÓN BOTELLAY
 MARÍA GRIÑÁN MONTEALEGRE 469
 Universidad de Murcia
Catalogar el patrimonio industrial: una necesidad en busca de una realidad
27. MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ 489
 Universidad de Murcia
Algunas consideraciones sobre el bordado y el tejido litúrgico en España durante la primera mitad del siglo XIX y noticias sobre bordadores y bordadoras de ese tiempo
28. CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO 523
 Universidad de Murcia
Sobre los requisitos para ejercer las artes y oficios en el Reino de Murcia en la Edad Moderna
29. AARÓN RUIZ BERNA 543
 Doctor en Historia del Arte
“Sin olvidar las actuales urgencias del Estado”. La entrega de plata de la catedral de Orihuela durante la Guerra de Independencia
30. ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ 563
 Universidad de Sevilla
Los ciriales angeletes de la Catedral de Sevilla. Piezas históricas de su ajuar litúrgico
31. PEDRO SEGADO BRAVO 575
 Universidad de Murcia
La casa burguesa murciana del siglo XVIII: datos para su estudio
32. GONÇALO DE VASCONCELOS E SOUSA 601
 Universidade Católica Portuguesa
Duas gerações de uma família de ourives na Angra (Ilha Terceira, Açores) setecentista

- 12 -

*La formación de los
plateros de Barcelona y
sus dibujos para examen*

Ignacio José García Zapata
Universidad de Granada

LA FORMACIÓN DE LOS PLATEROS DE BARCELONA Y SUS DIBUJOS PARA EXAMEN¹

Barcelona Silversmiths' Training and Examination Drawings

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA
Universidad de Granada

Abstract: Drawings made by applicants to become a master in silversmithing in Barcelona are relevant not only due to their wide chronological range and authorship, but also thanks to the sources and models followed by the candidates in their compositions. Those prove the vast knowledge on painting, engraving and print which the applicants must have possessed and acquired during their apprenticeship.

Keywords: Drawings, Silversmiths, Barcelona, Models, 18th and 19th century.

Aquellos aspirantes a formar parte del Gremio de Plateros de Barcelona —al igual que sucedía en el resto de las corporaciones artísticas de España—, debían someterse a un examen previo que evaluara sus capacidades teóricas y técnicas para ingresar en la corporación y practicar este arte con todas las garantías. A grandes rasgos, la prueba estaba compuesta por varias fases, iniciándose con una serie de preguntas relativas a los materiales, técnicas, medidas y pesos, es decir, fundamentos teóricos que los pretendientes a maestros de platería debían de conocer. A continuación, tenían que dibujar una pieza de platería o joyería y, finalmente, materializar dicho diseño. Mediante este proceso los examinadores comprobaban el nivel de los aspirantes y arrojaban sus conclusiones para su aceptación o no como maestros de platería².

1 Este trabajo se corresponde con una revisión, ampliación y traducción del artículo “Drawings by Eighteenth- and Nineteenth-century Silversmiths in Barcelona: Models and Training”, publicado en la revista *Master Drawings* en su número 2 volumen 60 de 2022. Se han reducido el número de imágenes publicadas, por lo que se recomienda acudir a dicho artículo para ampliar el corpus de dibujos publicados.

2 Esta cuestión ha sido ampliamente estudiada y debatida, entre los ejemplos más significativos y recientes, véase M. PÉREZ HERNÁNDEZ, “Institución del examen de maestría en la platería salmantina”. *Salamanca: revista de estudios* n° 38 (1996), pp. 191-196 e I.J. GARCÍA ZAPATA, *El arte de la platería en Murcia: estudio histórico-jurídico de la corporación*. Madrid, 2020, pp. 83-125.

Lamentablemente, en la actualidad apenas se conservan algunos libros de dibujos e imágenes parciales de los plateros de Sevilla, Pamplona, Valencia y Granada, habiendo desaparecido por diversas circunstancias en la mayoría de las ciudades donde se encontraban presentes estos gremios. Esto impide una aproximación precisa al proceso de evaluación y a la información que su análisis podría arrojar para comprender los intereses y cambios estilísticos de cada momento en función del territorio. En este sentido, dada su exclusividad, el caso de los siete volúmenes de los libros de pasantías conservados en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona constituye una fuente de indudable valor³.

Los dibujos de los candidatos a maestros de platería de Barcelona, o aquellos que allí debían de examinarse, no solo son relevantes por la cantidad y amplitud cronológica de los mismos —varios cientos de dibujos que abarcan desde el siglo XVI al XIX— o por su valor documental para conocer esos aspectos estilísticos, tipológicos y diseños de cada momento, sino también por las elaboradas composiciones que muestran. Esta circunstancia es especialmente llamativa a partir de las décadas centrales del Setecientos —con algún caso excepcional anterior—, cuando los aspirantes empiezan a presentar dibujos de mayor complejidad, donde la alhaja presentada ya no es la protagonista, sino solo la excusa para unas composiciones mucho más ricas, a diferencia de lo que acontecía, por lo general, en los dibujos conocidos de los aspirantes a los gremios de las ciudades mencionadas, donde solo aparecen las piezas de joyería o platería individualizadas, como era habitual⁴. Por este motivo, los últimos volúmenes de los libros de pasantías de Barcelona son un testimonio imprescindible para valorar la importancia que se le dio al dibujo como elemento vertebrador en la formación de los aprendices. Un aspecto que se enmarca dentro de la renovación del proceso de instrucción que se dio durante el siglo XVIII y que a su vez hay que relacionar con el reconocimiento social que los plateros anhelaban.

3 Véase S. MASFERRER CANTÓ, “Una evocació de l’art de la joieria a la Catalunya d’ahir: Els Llibres de Passanties”. *Revista d’ací i d’allà* n° 110 (1927), pp. 90-91; J. SUBIAS GALTER, “Los libros de Pasantías”. *Goya: Revista de Arte* n° 52 (1963), pp. 224-228; N. de DALMASES, “La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a través de los Llibres de Passanties”. *D’art* n° 3 (1977), pp. 5-30 y F. BALZAN, “Malta connections as observed in the Llibres de Passanties of Barcelona”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 147-158. La relevancia de los fondos documentales de esta corporación ha sido señalada recientemente por L. de SANJOSÉ LLONGUERAS, *La platería en la Colección Mascort. Los artesanos y sus obras. Siglos XIV-XIX*. Barcelona, 2022, pp. 13-21 (Angels Busquets Relats).

4 Véase M.J. SANZ, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla, 1986; M.C. GARCÍA GAÍNZA, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991; F. de P. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artesanos*. Valencia, 2004 y M. PÉREZ GRANDE, “Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada (1735-1747)”. *Goya* n° 313-314 (2006), pp. 257-270.

Así, a partir de los años veinte de ese siglo se aprecia un cambio de tendencia en los dibujos realizados por los aspirantes a maestro. Frente a la sencillez de los dibujos previos, en los que simplemente se plasmaba la pieza posteriormente a ejecutar, sin ningún tipo de adorno, aderezo o marco decorativo, poco a poco se fueron incluyendo esas mencionadas composiciones progresivamente más elaboradas, con dibujos que repetían escenas extraídas de pinturas, grabados y estampas con temáticas muy variadas, en los cuales, la alhaja —motivo principal del dibujo— era desplazada a un papel casi secundario. Las motivaciones que llevaron a los aspirantes a cambiar sus dibujos con respecto a la situación anterior se deben a diversas circunstancias, mucho más profundas que el simple deseo de autopromoción ante los examinadores. La principal de estas razones estaría motivada por la reforma del aprendizaje tradicional que se puso en marcha durante esta centuria, ya que hasta la fecha esa formación se había llevado a cabo en los gremios, en esa relación paterno filial en la que el maestro transmitía al aprendiz unos conocimientos básicos, casi rudimentarios, con los que practicar su oficio. Frente a ello se impuso un nuevo modelo de formación, de clara inspiración francesa, basado en el aprendizaje reglado en las escuelas, las cuales fueron proliferando por todo el territorio con el fin de ofrecer unos conocimientos más ambiciosos, completos y en los que el dibujo era el elemento central de una formación ilustrada que rompía con los patrones del método tradicional⁵.

Hasta España habían llegado mediante Diego de Villanueva las recomendaciones que el intelectual francés Nicolas Cochin había lanzado a los plateros acerca de los excesos en la ejecución de sus piezas, algo que se vinculaba directamente con una inapropiada formación. Al respecto, un testimonio fundamental es el que ofrece el catedrático fray Andrés del Corral, quien se quejó de la decadencia en la que había caído la platería vallisoletana por haber dejado sus maestros de aprender aquellas disciplinas que otrora dominaban, como la arquitectura, la geometría y la anatomía, en referencia a los grandes maestros del siglo XVI, caso de Juan de Arfe. Otro personaje destacado que impulsó la reforma fue el ministro Campomanes, muy crítico con los privilegios y abusos de las estructuras gremiales, a las que pretendía poner fin, motivo por el cual fomentó una reforma estructural del sistema formativo, cuyo sustento se ejercía a través de las academias, encargadas de influir en las artes a través de una formación controlada por el Estado. De hecho, el propio Campomanes hizo alusión al platero Juan de Arfe, tomando los volúmenes de su tratado como un método adecuado

5 Son numerosos los trabajos al respecto, véase C. BELDA NAVARRO, *La ingenuidad de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, 1993.

para alcanzar una formación completa basada en el diseño⁶. Claramente, todo este proceso de renovación iba aparejado a una recuperación de los modelos clásicos, alejados de los excesos barrocos y rococós a partir de entonces en decadencia.

Estos cambios tuvieron su repercusión más allá de Madrid y la Corte, en otros centros regionales, como en Valencia o Sevilla, donde también se impuso esta nueva práctica, de hecho, en la ciudad hispalense se estableció en 1759 una escuela de dibujo en la casa del platero Eugenio Sánchez Reciente⁷. En Barcelona fue el pintor Francisco Tramullas quien puso en marcha 1747 una academia de nobles artes, ofreciendo una formación diferente a la que se practicaba tradicionalmente en los gremios. Esta institución no se vería consolidada hasta 1775, ya como Escuela Gratuita de Diseño, cuando la Junta de Comercio de Barcelona dio el soporte económico suficiente para su mantenimiento, ya que la organización pretendía velar por los intereses de la sociedad catalana para mejorar su industria y competitividad a través de esa fundamentación teórica y práctica de los artistas. En el transcurso de esos años el centro reflejó perfectamente el debate surgido al respecto de la formación artística o artesanal, de las diferencias entre academias y escuelas, de la preminencia de la Academia de San Fernando de Madrid y de la idoneidad de los directores y profesores de estos centros⁸. En este complejo contexto, en el transcurso de los cambios que afectaron directamente al proceso formativo de las actividades artísticas, es donde hay que encuadrar aquellos dibujos más elaborados de los libros de pasantías, en los que nuevamente el estudio de la composición y del cuerpo humano adquiere un mayor protagonismo⁹.

La abundante cantidad de dibujos de los libros de pasantías precisa de una clasificación, al menos aproximada, según el contenido de sus temas. Por un lado están aquellos dibujos de contenido religioso, en los que se aprecia la devoción particular del aspirante al representar a su santo patrón (onomástico), lo que ya justificaría la libre elección del dibujo que acompaña a la alhaja por parte de los candidatos. Así, son habituales las imágenes de San Antonio, San Pedro, San Mi-

6 Véase M.C. de la PEÑA VELASCO y C. BELDA NAVARRO, "La visión del mundo en crisis. Los gremios frente a la Academia", en *El arte español en épocas de transición*. León, 1994, pp. 17-26.

7 Véase M.P. MCDONALD, *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya*. Madrid, 2013, pp. 172-179.

8 Para conocer el origen y el desarrollo de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, véase A. ÚBEDA DE LOS COBOS, "El centralismo borbónico y la Escuela de Bellas Artes de Barcelona", en *El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid, 1989, pp. 467-474.

9 Véase L. RODRÍGUEZ, "Acadèmia versus Gremi. Problemàtica de l'establiment del règim acadèmic a Barcelona". *Pedralbes: Revista d'Historia Moderna* nº 18 (1998), pp. 363-370 y M. RUIZ ORTEGA, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*. Barcelona, 1999.

guel, San Pablo y Santiago, que destacan por su abundancia frente a otras menos reproducidas de San Bruno, San Jacinto y San Onofre. Susceptibles de un mayor interés son las representaciones de San Eloy, patrón de los plateros, y del interior de su taller, en las que se aprecia un deseo de reconocimiento artístico. Con esa intención de amparo y devoción aparecen también algunos dibujos marianos, como la Virgen de la Merced, patrona de la ciudad, la de Montserrat y la del Pilar. Aquellos dibujos de contenido religioso también cuentan con escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento, caso de Betsabé lavándose los pies ante la mirada del rey David, la Adoración de los Pastores, la Huida a Egipto, la Sagrada Familia, el Bautismo de Cristo, o Jesús apareciéndose a sus discípulos. Asimismo, hay un nutrido número de dibujos con personajes mitológicos, que se concentran hacia el cambio de siglo, evidentemente en relación con esa formación y vuelta a los contenidos propios del clasicismo. En ellos aparecen principalmente Minerva y Mercurio, aunque también se hallan pasajes mitológicos, caso de Hermes ante Argos. Otros grupos, menos numerosos, pero igualmente interesantes, son los que se corresponden con escenas cinegéticas, como dos perros que abaten a un ciervo, o escenas de la vida campestre; las vistas de ciudad, relativas en su mayoría a Barcelona; las alegorías con significados en defensa de la justicia y de las artes y, finalmente, los retratos reales¹⁰.

Una temática frecuente en la pintura barroca, *La Conversión de San Pablo*, se impuso entre los dibujos presentados por los plateros del mismo nombre, caso de Pau Pasqual en 1754 y Pau Mas en 1769, quienes recurrieron para su examen al modelo fijado por Rubens un siglo y medio antes. La obra del pintor flamenco, ampliamente difundida mediante la estampa de Schelte à Bolswert, debió de ser conocida por estos aspirantes durante su aprendizaje. El tema, que narra la conversión de San Pablo en el momento en el que se cae del caballo ante la interpelación de Cristo y la consiguiente sorpresa de los soldados, ofrecía a estos artífices la posibilidad de desplegar toda su habilidad con el dibujo al ser una composición que encierra un complejo movimiento de las figuras alrededor del santo, con la adopción del escorzo en los caballos y de los múltiples gestos que adoptan cada uno de los personajes, propios de un momento dramático como es el que narra este pasaje de los Hechos de los Apóstoles (Lám. 1). Así, no es de extrañar que tan solo Pasqual fuera el único capaz de ejecutar satisfactoriamente la obra de Rubens, demostrando su dominio del dibujo y de las técnicas, frente a la representación de Mas, quien añadió color a su trabajo pero que no logró un dibujo a la altura del de su antecesor. Sus figuras aparecen como una amalgama en un solo plano y no se han tenido en cuenta las medidas

¹⁰ Una clasificación parecida fue propuesta ya, véase M.I PÉREZ RUFÍ, *El diseño de joyas en España. 1740-1800* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, 2015, p. 97.



Lám. 1. Examen de Pau Pasqual, 1754. Llibre de Passanties. Volum V. (1753-1814). AHCB. Fons Confraria de Sant Eloi dels Argenters AHCB3-532/5D131-18 Núm. 1248-1639, f. 5.

del soporte en las que se debía hacer el dibujo, lo que conlleva que las figuras aparezcan cortadas bruscamente. Esta diferencia de calidad artística entre uno y otro también se observa en la pieza propia de su oficio como plateros, ya que el anillo dibujado por este último es mucho más sencillo que el complejo conjunto de joyería elaborado por Pasqual. En ambos casos el diseño de estas alhajas se sitúa en la parte inferior derecha, acompañando a la escena principal sin restarle protagonismo. Con anterioridad, otro aspirante, Joan Pau Gasset, también había abordado el modelo de Rubens, aunque asemejándose más a la adaptación que de este tema hizo Murillo, reduciendo el número de personajes y abriendo un gran espacio vacío en el cielo, solo alterado por la presencia de Jesús, frente al nutrido grupo de la parte inferior.

Otro santo frecuente en el repertorio de los plateros barceloneses fue el apóstol Santiago, cuya representación más numerosa se corresponde con la habitual iconografía de este santo, es decir, a caballo blandiendo su espada contra los moros que se encuentran a sus pies. Excepcionalmente se hallan otras imágenes de este santo, como la de su martirio, dibujada por Jaume Monsersa y Gasset en 1802 (Lám. 2 izquierda). Eso parece que hizo Joseph Bergua y Mir en 1764, quien para dibujar la *Aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago* debió guiarse por la multitud de grabados que reproducían este hecho. Mayor protagonismo tuvieron las devociones marianas locales, la Virgen de Montserrat y sobre todo la Virgen de la Merced, en cuyos dibujos pueden advertirse con facilidad las similitudes con las obras pictóricas y con los grabados que tan



Lám. 2. Examen de Jaume Monserda y Gasset, 1802. Llibre de Passanties. Volum V. (1753-1814). AHCB. Fons Confraria de Sant Eloi dels Argenters AHCB3-532/5D131-18 Núm. 1248-1639, f. 339 (izquierda) y Examen de Joseph Barrera, 1725. Llibre de Passanties. Volum III. (1629-1752). AHCB. Fons Confraria de Sant Eloi dels Argenters AHCB3-532/5D131-16 Núm. 458-1002, f. 422 (derecha).

populares se hicieron de estas advocaciones hacia mediados del siglo XVIII en Cataluña.

Para los temas mitológicos, las obras de los grandes maestros romanos del siglo XVII fueron tomadas como referentes por alguno de los candidatos a plateros. Este es el caso de Joseph Barrera, que en 1725 realizó un estudio de uno de los grupos del *Rapto de las Sabinas* de Pietro da Cortona, una de las principales obras del barroco romano que conocería gracias a la difusión que de esta pintura hicieron otros maestros posteriormente, como Nicolas Poussin o Sebastiano Conca, a cuya escuela se atribuye una de estas representaciones en depósito del Museo del Prado en la Universidad de Barcelona. Sin embargo, a diferencia de lo que hicieron los aspirantes que copiaron la obra de *La conversión de San Pablo* de Rubens, Barrera tan solo reproduce una de las parejas de la composición procedente de Cortona. Ciertamente, Barrera copia con todo detalle al soldado romano y a la mujer que este levanta arrebatadamente —pareja situada a la izquierda en el cuadro de Cortona—, repitiendo los mismos gestos y hasta con idénticos detalles en el vestuario y aderezo de las figuras, como demuestra la banda decorativa de la vaina del soldado. Los únicos cambios que introdujo el platero se hallan en relación con el auténtico fin del dibujo, que no es otro que la inclusión de una joya, en este caso un anillo que sostiene la mujer con la mano que se lleva a la cabeza. Por otro lado, el fondo responde a un paisaje

montañoso con unas ruinas clásicas junto a otras edificaciones que nada tienen que ver, salvo por la evocación a la arquitectura clásica, con la versión que de este tema hicieron los pintores del barroco europeo (Lám. 2 derecha).

Con la llegada del siglo XIX los temas mitológicos fueron cobrando una mayor relevancia, sustituyendo así a los de contenido religioso, lógicamente, al amparo de esa instrucción que los artistas recibían en las academias, las cuales, no hay que olvidar, surgieron como una herramienta para dar a los artistas una formación que buscaba recuperar el esplendor del arte clásico. En este sentido, como ya se ha indicado, la presencia de Minerva es claramente mayoritaria, evidentemente por su significado como defensora de las artes liberales y del progreso intelectual, así como Mercurio, dios del comercio. Por lo general, suelen aparecer solos, llevando la alhaja o recibéndola de manos de un niño. Con todo, los testimonios más interesantes son aquellos donde aparecen acompañados de otros personajes, generando unas composiciones más elaboradas que nuevamente hay que vincular con imágenes que conocerían durante su formación. Entre todos ellos, el dibujo más interesante es el que presentó en 1824 Macin Mestres y Muns, quien plasmó a Minerva, junto a una niña que lleva un libro, al lado de un grupo de putti que se arremolinan junto a numerosos y variados objetos. Uno de ellos aparece pintando los órdenes clásicos, acción que observa otro putto, que sostiene un instrumento de medición, y un tercero eleva con sus brazos el caduceo de Mercurio y el anillo propuesto por el aspirante, sobre el que se entrelaza una cinta con los datos del platero y la fecha del examen. Toda la escena es contemplada desde el cielo por Saturno, quien mira atentamente al reloj de arena que lleva en una de sus manos. La composición parece una alegoría de la defensa que estos dioses hacen de las artes y las ciencias, y es que son habituales las referencias alegóricas en los dibujos, por lo general destinadas a enfatizar las virtudes del candidato.

No obstante, la principal alegoría, que se advierte como el paradigma de la consideración que los plateros tenían de sí mismos como artistas, la proporciona Ignasi Valls, hijo del platero Pere Valls, con su dibujo para el examen de 1750. Valls fue un destacado grabador barcelonés, muy activo y demandado durante aquellas décadas como demuestra su amplia producción. Incluso el propio gremio de plateros de Barcelona, antes de su ingreso, ya le había encargado la portada de las ordenanzas de 1733¹¹. Para su examen de acceso reprodujo el grabado que hizo Juan Bernabé Palomino en 1723, según el dibujo de su tío Antonio Palomino, que ilustraba el segundo tomo de su obra *El museo pictórico y escala óptica*, aunque

11 S. MATA DE LA CRUZ, "Les planxes calcogràfiques de l'adarga catalana de Francesc Xavier de Garma i Duran (1753), a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona". *Paratge* n° 27 (2014), pp. 203-208.

introduciendo una importantísima novedad. Valls cambió la efigie de Luis I que está pintando la diosa Minerva —que representa la alegoría de la pintura— por el anillo que presentó al examen, situando su arte en el lugar más distinguido de toda la composición, —el que ocupaba el monarca—, si se toma como referencia el grabado del que deriva el dibujo. Pero, más allá de esta cuestión, la ejecución de este dibujo debe contemplarse como una reafirmación de Valls por dignificar la platería como un arte al nivel de la pintura, que es protegida y practicada por Minerva, diosa de las artes y de la sabiduría, que se rodea del conocimiento, apelando al estudio que deben cultivar los jóvenes aprendices, quienes se encuentran detrás de ella afanados en el estudio de una escultura de Hércules (Lám. 3). Al mismo tiempo Valls está aludiendo al tratado de Palomino, haciendo al platero partícipe de las cualidades que según este debía de tener un aprendiz a pintor: genio, ciencia, diligencia y experiencia, esta última basada en una enseñanza que debía de partir del dibujo. De hecho, Palomino defendía que el dibujo era indispensable para la práctica artística y, por ello, cita en su obra a Juan de Arfe, al que ciertamente no consideraba ilustre por su facultad como platero, pero que sí merecía de su atención por ser distinguido en el dibujo, elogiando sus estudios en los que aportó acertadas reglas de simetría, anatomía y geometría¹².

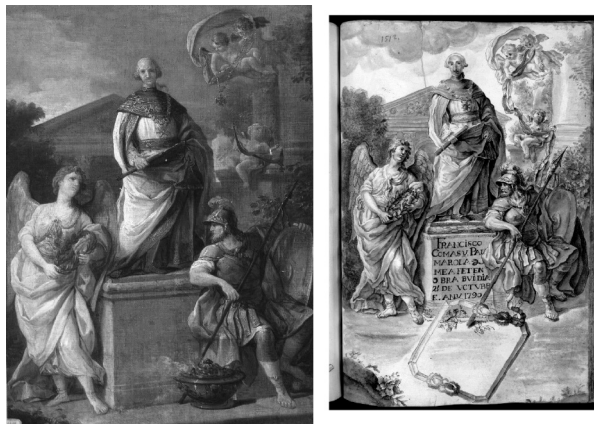


Lám. 3. Examen de Ignasi Valls, 1750. Llibre de Passanties. Volum III. (1629-1752). AHCB. Fons Confraria de Sant Eloi dels Argenters AHCB3-532/5D131-16 Núm. 458-1002, f. 541 (izquierda) y *El museo pictórico y escala óptica, práctica de la pintura*, Antonio Palomino (dibujo) y Juan Bernabé Palomino (grabado), 1723, 365 x 376 mm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (derecha).

12 Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica: practica de la pintura...*, Madrid, 1724.

En suma, la mayoría de los dibujos de los volúmenes III, IV, V y VI de los libros de pasantías son de contenido religioso y mitológico, estos últimos con una clara intencionalidad alegórica. No obstante, hay otra serie de dibujos cuyo contenido, a pesar de la variedad, corroboran cómo los plateros presentaban a sus exámenes dibujos que seguían pinturas o grabados con los que posiblemente se habían formado. Ese es el caso del dibujo llevado a cabo por Francisco Comas y Palmarola en 1790, quien indudablemente conoció la estampa de la *Alegoría de la Orden de Carlos III* de Manuel Salvador Carmona, a su vez realizada a partir de una pintura de Antonio González Velázquez. El dibujo es prácticamente idéntico. Carlos III, sobre un pedestal, viste el hábito de maestre y porta el collar de su propia orden. Aparece flanqueado por las figuras alegóricas del Mérito, representada por un ángel que lleva la corona de laurel, y la Virtud, personificada a través de un soldado. La única diferencia, tanto con el grabado de Salvador Carmona como con la pintura de González Velázquez, es que los angelitos situados en un segundo plano no aparecen ni con el collar ni con la banda de la orden, sino que simplemente sostienen entre sus manos una larga cinta que desaparece detrás de la figura del guerrero para volver a aparecer anudada a un marco situado en primer plano y que debe considerarse la pieza que presentó para su evaluación. La omisión del collar y de la banda con la insignia portada por los angelitos puede estar justificada por el deseo del candidato de evitar introducir algún elemento que pudiera ser susceptible de ser considerado por los examinadores como la alhaja presentada al examen, de hecho, tampoco dispone a los pies del pedestal el brasero que sí se encuentra en la pintura original y en el grabado posterior. Tan solo se permite dibujar el collar con la cruz de la orden que lleva Carlos III. La elección de este tema también ofrece una lectura que debe ponerse en relación con el propio arte de la platería, pues el aspirante a maestro está aludiendo a las figuras alegóricas de la Virtud y del Mérito, presentándolas como aval de su propia candidatura (Lám. 4).

Carlos III no es el único monarca que se encuentra entre los dibujos barceloneses. Su sucesor, Carlos IV, aparece también, junto a María Luisa de Parma, en el dibujo presentado en 1803 por Joan Antón Fradera. En realidad, este aspirante se limitó a copiar uno de los grabados que se hicieron con motivo de la entrada de la familia real a Barcelona un año antes. La imagen muestra a los monarcas subidos en el carro triunfal con el que la comisión de Colegios y Gremios de Barcelona obsequió a los reyes para su ingreso en la ciudad. Además, el carro estaría tirado por una serie de hombres jóvenes y fuertes de las diferentes corporaciones, una decisión que no estuvo exenta de crítica por ver en ello cierto servilismo. Más allá de las figuras que aparecen alrededor del carro —ideado por Pere Pau Montaña, director de la Escuela Gratuita de Diseño, y ejecutado



Lám. 4. *Alegoría de la Orden de Carlos III*, Antonio González Velázquez, h. 1778, óleo sobre lienzo, 64 x 46 cm, Museo Cerralbo de Madrid y *Alegoría de la Orden de Carlos III*, Manuel Salvador Carmona, 1778, grabado, Biblioteca Nacional de España (izquierda) y Examen de Francisco Comas y Palmarola, 1790. Llibre de Passanties. Volum V. (1753-1814). AHCB. Fons Confraria de Sant Eloi dels Argenters AH-CB3-532/5D131-18 Núm. 1248-1639, f. 264 (derecha).

por el carpintero Manel Piera—, este en sí destaca por su elegancia y buen gusto, sobresaliendo del mismo los elementos alegóricos. En la parte delantera se observa la figura de un perro con una llave en la boca sobre el escudo de Barcelona, la clava de Hércules y la piel del león de Nemea, como símbolo de la fidelidad de Barcelona a la monarquía en unos años tan convulsos, girando el perro su cabeza hacia atrás, donde aparece un león que apoya sus garras sobre dos esferas, los dos mundos de la monarquía española. El casco de la carroza tenía esculpidas en bajorrelieve las figuras de la Constancia, reclinada sobre una columna truncada y con un flamero a los pies, y del Amor, que lleva en su mano el corazón inflamado, además del escudo de España. En definitiva, una imagen icónica, difundida a través de grabados e incluso pintada en un abanico, atribuida al escenógrafo Bonaventura Planella, alumno de Montaña y posteriormente profesor de la misma escuela. Fradera debió de conocer de primera mano dicha representación —quizás compartió algún momento de su formación con el propio Planella—, pues en su dibujo se pueden ver una serie de caballos delante de los jóvenes que tiraban del carro, que no se encuentran en los grabados que de esta representación se publicaron en las relaciones que sobre la festiva entrada se realizaron. Con todo, el candidato optó por presentar esta imagen como ejercicio de maestría, introduciendo, lógicamente, la alhaja con la que examinarse, sostenida por un ángel y situada delante de la pareja real. La elección de

Fradera de esta imagen puede verse como una alusión directa al sentido que se le dio a esta visita y, en particular, al carro patrocinado por las corporaciones, destinado a enaltecer la gloria de unos soberanos por sus virtudes pacíficas que honran con su protección las artes, quienes a su vez conducen gloriosas a los reyes en un gesto de lealtad y agradecimiento.

Este no fue el único dibujo presentado a examen que se realizó sobre la visita de los reyes a Barcelona. Antón Osana, apenas un mes después del acontecimiento, llevó a cabo un dibujo del puente efímero que unió durante aquellos días las dependencias de la familia real, entre el Palacio Real y la Aduana. Para ello, el arquitecto Tomás Soler Ferrer, quien contó con la importante colaboración del carpintero Antonio Rovira Riera, proyectó un puente de tres ojos, en el que plasmó una perfecta arquitectura neoclásica, a la que no le faltaban las esculturas y relieves alegóricos. Todo ello bien conocido gracias al proyecto que se conserva completo sobre el mismo. Sin embargo, el dibujo de Osana no se corresponde con ninguno de los alzados, planos y secciones que ilustraban el proyecto, todas ellas de carácter técnico, sino que realmente responde a una visión del puente particular, tomada durante la visita regia, ya que pueden observarse transeúntes de diferentes estamentos de la sociedad, un par de frailes, numerosos soldados en grupo y haciendo guardia, parejas de la burguesía catalana vestidas elegantemente y otros individuos que caminan entre ambos palacios. Incluso, llegó a incluir un carruaje atravesando uno de los vanos del puente, posiblemente elementos dispuestos de forma aleatoria para enriquecer la escena. No se ha localizado ningún grabado con esta misma imagen, por lo que podría ser una idea original de Osana, más aún si se tiene en cuenta que apenas transcurrieron unas semanas entre la construcción del puente y el dibujo presentado al examen.

Un último caso de esta serie de representaciones regias es la de Mariano Gurumbao y su retrato de Fernando VI para el examen que presentó en 1758. El busto del monarca aparece junto a la corona y el cetro, los atributos del rey, en una composición que recuerda vagamente al retrato que de este rey se ha atribuido al círculo del pintor italiano Jacopo Amigoni.

Otra imagen a tener en cuenta, verdaderamente interesante, es la escena galante que introdujo Francisco Arnaudias y Bransi en su examen, con la presencia de una pareja de enamorados jugando en un columpio en un espacio natural¹³. Una composición que recuerda claramente a las obras que sobre este tema realizó Jean-Honoré Fragonard, sobre todo a la primera de ellas, pintada unos años antes del dibujo de Arnaudias.

13 M.I PÉREZ RUFÍ, *El diseño de joyas en España...* ob. cit., pp. 140-141.

En definitiva, los dibujos de los aspirantes a maestros de platería realizados en Barcelona tienen una gran significación por diversas cuestiones. En primer lugar corroboran la recepción, transferencia y asimilación de ideas y modelos a través de las estampas que circulaban por la época, y el papel que estas desempeñaron durante el aprendizaje ya que permitían conocer las composiciones de los principales artistas, posteriormente a imitar o, al menos, a seguir de referencia.¹⁴ Como ya se indicó, son, a su vez, un testimonio elocuente de los cambios que se dieron en la formación de los artistas durante el siglo XVIII, especialmente hacia la segunda mitad de la centuria, cuando iniciaron su instrucción en las escuelas y academias de dibujo, tomando como referencia, ya de forma institucionalizada, pinturas, grabados y toda clase de obra gráfica que en esos centros se conservarían para una formación de los alumnos adecuada a los cánones de la época.¹⁵ En ese sentido se manifestaron dos de los principales intelectuales del momento, Antonio Ponz y el Marqués de Ureña, quien recuperando las palabras del primero, se felicitaba por la inclusión en las nuevas ordenanzas de los plateros madrileños de 1771, de la debida asistencia de los jóvenes aspirantes a este arte a formarse en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en conocimientos de arquitectura y en el modelo y dibujo de la figura humana, siendo esta una condición ineludible para admitirlos al examen, por proporcionarles el buen gusto y los conocimientos teóricos y prácticos necesarios para evitar la realización de obras inadecuadas que anteriormente habían desacreditado a este arte.¹⁶

En efecto, ambos autores lamentaban los errores que muchos plateros habían cometido al carecer de una adecuada formación, con invenciones necias, novedades ridículas, extravagancias y delirios fruto de no haber ocupado varios años en formarse bajo una correcta instrucción, que por supuesto debía basarse en el dibujo y en unos maestros adecuados. De hecho, ese era el principal temor de la academia, como se desprende de la situación que se dio cuando en 1784 un grupo de artistas de Cádiz pretendían alcanzar para una escuela de dibujo creada por los plateros de la ciudad la condición de academia. Este reconocimiento no le parecía pertinente a la academia de San Fernando, dado que como habían dejado intuir en otras peticiones semejantes, tenían ciertas reticencias hacia los profesores locales, a los que no cuestionaban su habilidad,

14 Para valorar la importancia del grabado y su influencia en la formación artística durante el siglo XVIII, véase P. SILVA MAROTO, "La influencia del grabado en el arte de la época de Carlos III", en *El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid, 1989, pp. 401-411.

15 Véase M.P. MCDONALD, *Renaissance to Goya. Prints and drawings from Spain*. London, 2012, pp. 215-220.

16 G. de MOLINA Y SALDÍVAR, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo...* Madrid, 1785, pp. 343-349.

pero a los que consideraban formados en el ideario barroco. Por ello, desde la academia decidieron dotar a las escuelas de aquellos dibujos premiados, cuya copia por parte de los alumnos sí consideraban apropiada para una enseñanza en los parámetros y modelos que estimaban oportunos, que no eran otros que los ideales académicos —que esos maestros locales no podían ofrecer— fijados en la norma, la especulación y la práctica. A este envío parecen responder algunos de los dibujos de los libros de pasantías, especialmente el realizado en 1846 por Francisco de Asís Carreras, quien presentó, en consonancia con los dibujos que se ejecutaban en la Academia de San Fernando, su alhaja sostenida por una mano. Dibujo en el que el verdadero protagonismo recae en el estudio de ese miembro, en su anatomía y en el juego de luces y sombras.

Pero en toda esta cuestión subyace otra motivación por parte de los plateros acerca de la nobleza de su arte y los anhelos de pertenecer al orden superior de las Bellas Artes, como hija de la inteligencia. Una posición que sustentaban en su origen divino, su antigüedad, el valor de sus materiales y dos pilares fundamentales: el arte y la ciencia. El conocimiento de ciertas disciplinas que confirmaban su identidad, la aritmética, la geometría y la perspectiva, que se fundamentaba a su vez en el dibujo.¹⁷ Ciertamente, toda esta teoría es la que podría justificar la presencia, al inicio del quinto volumen de los libros de pasantías, de un dibujo de San Eloy que copia el grabado ideado por fray Matías de Irala en 1733 para ilustrar la portada de las ordenanzas de los plateros de Málaga.

En la imagen se muestra a San Eloy flanqueado en los cuatro ángulos por personajes del Antiguo Testamento. Arriba a la izquierda Beselel, artífice del Arca del Testamento, con cáliz y copón en una mano y en la otra un incensario; a la derecha se encuentra Oliab, quien hizo el candelabro de los siete brazos, con otro incensario y un candelabro de siete luces; abajo a la izquierda, Hiram, maestro de obras del Templo de Salomón, con regla, compás, láminas de geometría y un plano con la estrella de David y otras figuras geométricas, y finalmente, a la derecha, Taré, padre de Abraham, platero inventor de la moneda, con un saco de monedas a sus pies y otros instrumentos en sus manos. Detrás de San Eloy se reproduce el taller de un platero con dos escenas diferentes. A la derecha, San Anastasio, con hábito de carmelita, está trabajando en unas andas eucarísticas, mientras que a la izquierda San Dunstán, como arzobispo, está cincelandos con la ayuda de un ángel un Crucificado.

En la franja superior aparecen las figuras de Moisés y Salomón señalando los planos de sus templos en un pergamino. Por delante de ellos, dos ángeles flan-

17 C. BELDA NAVARRO, "Sin Ciencia y noticia de las artes liberales", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2016*. Murcia, 2016, pp. 109-125.

quean el emblema del gremio de plateros de Barcelona, que sustituye al escudo real con el toisón que lleva la imagen original de Irala. Estos ángeles son similares a los del grabado que el propio Irala hizo para los plateros de Valencia, donde incluyó junto a ellos dos filacterias con las inscripciones *Practica* y *Theorica*, con las que se hacía una declaración a esos dos principios que los plateros querían distinguir, su parte teórica, creativa, de la práctica, manual¹⁸.

En definitiva, los plateros, orgullosos de la importancia que el diseño tenía en su arte, exteriorizaron tal circunstancia junto a la exaltación propia de su patrón, San Eloy. Estas imágenes enfatizaban esa concepción que los plateros tenían de sí mismos a través de esa vinculación con los grandes artífices y personajes del Antiguo Testamento, al tiempo que se hacían acreedores del dominio de ciertos instrumentos prácticos e intelectuales que les daban una significación dentro de las artes, como declaración de la grandeza y dignidad de la platería.

Más allá de este debate, lo cierto es que los dibujos de los aspirantes de Barcelona ofrecen unas composiciones bastante elaboradas con una relativa anterioridad a que se implantara esa reforma académica. Este hecho podría enmarcarse ante las características estilísticas de la platería del Setecientos que, frente a la del siglo XVII, fue más propensa a la inclusión de escenas sagradas, mitológicas y de la vida cotidiana destinadas a decorar las piezas religiosas y civiles, motivo por el cual los plateros tenían que conocer dichas escenas y dominar la figuración para posteriormente transmitir las a sus obras. Uno de los ejemplos más destacados al respecto se encuentra en Murcia, un territorio cuya platería estaba por entonces influenciada por los maestros y la obra procedente del levante español. Así, el frontal de plata del altar mayor de la catedral de esta ciudad contiene un relieve de 1736 con la escena del Sacrificio de Isaac —procedente del pedestal de la custodia del Corpus Christi ejecutado para las nuevas gradas de plata— realizado por el platero Antonio Mariscotti, quien tomó como modelo la pintura que de este mismo tema hizo Tiziano para la Iglesia de Santa Maria della Salute de Venecia.¹⁹ En definitiva, este relieve corrobora cómo los maestros de platería conocían a través de pinturas, grabados y estampas determinadas obras realizadas por los artistas más destacados de Europa y cómo les servían de modelo para sus creaciones.

18 C. BELDA NAVARRO, “San Eloy”, en *La luz de las imágenes Orihuela*. Alicante, 2003, pp. 454-455.

19 R. CABELLO VELASCO, “Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de Murcia”. *Verdolay* n° 6 (1994), pp. 161-168.