



Boletín del Museo Arqueológico Nacional



SILOS Y LIMOGES

ISABEL ARIAS SÁNCHEZ
Museo Arqueológico Nacional

Hablar de Silos y Limoges es considerar un capítulo fundamental en la historia del esmalte en época medieval. Reconociendo que el tema podría ser objeto de un gran trabajo de investigación, dada su extensión y su problemática, me centraré en realizar un planteamiento, con la revisión del estado de la cuestión y con la visión de los ejemplos más ilustrativos que salieron de estos talleres, en su época de mayor esplendor durante la época medieval —desde mediados del siglo XII hasta la mitad del XIII—, no sin antes realizar unas anotaciones preliminares sobre la técnica del esmalte.

Parece ser que el esmalte surge en Oriente, quizás en China; va a adquirir mucha importancia con el imperio bizantino, sobre todo en los siglos X y XI, y de él se beneficiará, junto con otras muchas manifestaciones y aportaciones, el esmalte medieval europeo.

El esmalte es una técnica mediante la que una serie de materiales pulverizados —el sílice, plomo y borax, mezclados con óxidos metálicos— se someten a altas temperaturas, como mínimo 700°C para que vitrifiquen y adquieran transparencia; los óxidos metálicos, son los que van a proporcionar el color: el óxido de hierro el rojo, el antimonio el amarillo, el cobalto el azul o el cobre el verde. Si además los óxidos se mezclan con arsénico o cinc, el esmalte será opaco.

El esmalte románico, va a utilizar el cobre como soporte, a diferencia del bizantino que había usado el oro. Va a abandonar la pasta traslúcida en beneficio de la opaca; la técnica del esmalte cloisonné, es decir, aquella en la que las pequeñas celdillas soldadas a la lámina de metal se rellenan de esmalte, es arrinconada y sustituida por la técnica del excavado (llamado también campeado o *champlevé*), en la que esas celdillas son excavadas mediante el buril, directamente en la plancha de metal que hace de soporte. El excavado fuerza menos el dibujo, dándole una mayor agilidad. Las zonas no esmaltadas se van a enriquecer con trabajos de cincelado y calados. La última operación aplicada en las piezas esmaltadas, es el dorado de aquellas partes en las que el cobre queda en reserva. Además de proporcionar brillantez, el dorado protege al cobre de la oxidación. Técnicamente consiste en aplicar oro mezclado con una amal-

gama de mercurio y exponerlo al calor. De esta manera, el mercurio se desprende en forma de gas, quedando el oro fijado en la superficie del metal.

El resultado de este proceso, es una pieza esmaltada de aspecto brillante y de costes relativamente bajos; esto respondió muy bien en la Edad Media, época especialmente sensible al gusto por lo brillante y deslumbrante. Es significativo por ejemplo que en el III Concilio de Coyanza, celebrado en 1050 o en el de Santiago de Compostela (1060), se exhaltaba el valor de los metales, prohibiendo usar cálices de madera o barro. Así pues, el arte de la esmaltería, y en general la orfebrería, satisfizo plenamente los deseos de ostentación en la época románica.

La Iglesia va a ser el medio más importante en el desarrollo artístico del esmalte; en torno a ella, se van a ubicar los talleres al abrigo de monasterios e instituciones religiosas, y generalmente tuteladas por los monarcas.

El trabajo del esmalte alcanzó gran perfección en la fabricación de objetos litúrgicos y votivos, dando lugar en los siglos XII y sobre todo en el XIII, a una verdadera industria basada en la distribución de sus productos a través de las rutas de peregrinación. Los talleres de esmaltado se repartieron por Europa, siendo significativos los situados en los valles del Rin y del Mosa; también fué importante el taller inglés, pero sin duda los talleres de Silos en España y Limoges en Francia, se convirtieron en las capitales románicas del esmalte.

Sin embargo hasta fechas relativamente recientes, hablar de esmalte medieval, significaba hablar de Limoges, y a este centro se atribuían la mayoría de las piezas, incluso las conservadas en museos, colecciones e iglesias españolas. En este sentido hay que citar el libro del francés Rupin¹, en el que asigna toda la producción a Limoges.

La polémica que suscita la tesis hispanista con la reivindicación de los talleres castellanos, tiene sus orígenes a comienzos de nuestro siglo, cuando Don Enrique de Leguina, barón de la Vega de Hoz, observa un número reducido de

¹ Rupin, E., *L'oeuvre de Limoges*. París, 1890 (Ed. facsímil: Nogent-le-Roi, 1977).

obras que son diferentes a la producción lemosina, permitiéndose atribuirles un origen común².

Sin embargo fué el investigador británico William Hildburg quien dió cuerpo a la tesis hispanista en su libro, publicado en Oxford en 1936³. Por primera vez pone en tela de juicio el monopolio de Limoges; afirma categóricamente el origen hispánico de una serie de esmaltes románicos atribuidos al taller francés; pero su tesis fué más allá, dando una prelación cronológica a los esmaltes excavados españoles, frente a los producidos en el taller de Limoges. Comienza a llamar «Grupo de Silos», a un conjunto de obras tenidas hasta ahora por francesas, que por su semejanza en el estilo o por su misma procedencia, le hacen pensar en un taller que pudo haber estado ubicado en el mismo Monasterio de Silos. Argumenta que es razón fundamental de su tesis, que se conserven precisamente en España, y en el sitio para el que fueron realizadas- el Monasterio de Silos -las más antiguas y mejores placas esmaltadas del siglo XII.

Ante estas afirmaciones, los historiadores galos (Thoby, Marquet de Vasselot entre otros) reaccionan rechazándolas, incluso ridiculizándolas. Marquet de Vasselot, muy influido por la obra de Rupin, no reconoce la fabricación de esmaltes excavados en la Península Ibérica hasta el siglo XIV. Entre los españoles, dentro de esta misma línea, Victoriano Juaristi, considera que las mejores obras esmaltadas conservadas en España, han salido de los talleres de Limoges.

Los estudios y conclusiones de Hildburg fueron enriquecidos definitivamente y confirmados por el estudio de Gómez Moreno, sobre la «Urna de Santo Domingo de Silos»⁴. En primer lugar aclara que el llamado Frontal de Silos, conservado en el Museo de Burgos, y el otro frontal, conservado en el propio monasterio, no son tales frontales ni retablos, sino que «juntos fueron parte principal de un monumento funerario, incompleto, deshecho ya, pero bien documentado». Después de hacer una exhaustiva descripción de la Urna, y de las placas esmaltadas, la califica como «producto netamente español», no sólo desde el punto de vista artístico (por sus analogías con nuestros marfiles románicos, el arca Santa de la Catedral de Oviedo, el cáliz de Peñalba o la Cruz de Mansilla), sino que «la esencia española en lo silense-sigue diciendo- habrá que buscarla por encima de la técnica industrial, en el sentido artístico, en el dibujo y en el modelado de las figuras, en su expresión y en su carácter»⁵.

Todas estas razones son de suficiente peso, como para que en los años cincuenta se consolide la tesis hispanista. Jesús Hernández Perera, publica en 1956 un artículo en el que a modo de homenaje póstumo a Hildburg, hace una síntesis de la controversia y de los estudios del profesor británico⁶.

M. Gauthier, por su parte, había publicado en 1950 el libro «Emaux Limousins des XIIe XIIIe et XIVe siècles», en cuyo prólogo Pierre Varlet, entonces conservador del Museo del Louvre critica la posición hispana, aludiendo a que el retablo de Silos no puede alejarse de la tradición lemosina, y el hecho de que en España se hubieran fabricado en los siglos XIII y XIV piezas esmaltadas con la técnica y decoración propias de Limoges, tiene la sola explicación de que su influencia fue muy fuerte al otro lado de los Pirineos⁷.

Con motivo de la celebración en 1961 de la Exposición Internacional de Arte Románico simultáneamente en Barcelona y en Santiago de Compostela, en la que participaron un importante número de piezas esmaltadas, hace replantear a M. Gauthier, que admite «provisionalmente que un mismo taller de esmaltadores, trabaja hacia 1170 para Silos, probablemente en Silos mismo, y para una iglesia no localizada en la que se veneraba en el mismo tiempo a San Marcial y Santa Magdalena». Acepta la hipótesis de maestros itinerantes, o incluso de talleres de esmaltadores viajeros, comparables a los vidrieros, escultores o pintores, que recorrían vastas regiones de la Europa románica.

En 1972, publica en Friburgo su estudio titulado *Emaux du moyen âge occidental*, en el que definitivamente se pronuncia a favor del supuesto taller de esmaltería en el Monasterio de Silos, e incluso admite que su obra más importante, la Urna de Santo Domingo de Silos, fué modelo y arquetipo de numerosas cajas relicario⁸.

M^a Luisa Martín Anson publica en 1984 *Esmaltes en España*, realizando un estudio de la evolución de los esmaltes, con especial atención a España en la segunda parte de su obra⁹.

Y por fin el tan esperado *Corpus de Esmaltes meridionales* coordinado por M. Gauthier, obra de gran ambición, de la que ha sido publicado el tomo I en 1987, dedicado a la época románica, hasta el año 1190¹⁰; en él cataloga en un capítulo con el título «El taller de Silos», una treintena de obras conocidas; está en curso la edición del II Tomo de este catálogo dedicado al periodo comprendido entre los años 1190-1215.

Si exceptuamos los estudios de M^a Luisa Martín Anson sobre esmaltería, creo que en España queda todavía por estudiar, a diferencia de la abundante bibliografía existente sobre esmaltes de Limoges, sobre todo a partir de los años 40. Si bien es verdad, como dice M^a Luisa Martín, el tardío reconocimiento de la existencia del taller castellano hace que algunas atribuciones deban ser reconsideradas. No obstante, han sido importantes para este fin la muestra celebrada en Burgos en 1978 sobre «Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos» y sobre todo la reciente celebración de la Exposición «El Scriptorium silense y los orígenes de la lengua castellana», en el Monasterio de Santo Domingo de Silos. En ella se presentaron notables documentos producidos en el scriptorium de Silos a partir del siglo X, acompaña-

² Leguina, E. de (Barón de la Vega de la Hoz), *Esmaltes españoles. Los frontales de Orense, San Miguel "in excelsis", Silos y Burgos*. Madrid, 1909.

³ Hildburg, W., *Medieval spanish enamels and their relation to the origin and the development of copper champlevé enamels of the twelfth and thirteenth centuries*. Oxford, 1936.

⁴ Gómez Moreno, M., «La Urna de Santo Domingo de Silos», AEA, Instituto Diego Velázquez, T. XIV, 1941, n^o 44, pp. 493-502.

⁵ *Op. cit.*, p. 501.

⁶ Hernández Perera, J., «Los esmaltes románicos y su origen español», *Goya*, n^o 11, 1956.

⁷ Gauthier, M.-M., *Emaux limousins champlevés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles*. París, 1950.

⁸ Gauthier, M.-M., *Emaux du moyen âge occidental*. Friburgo, 1972.

⁹ Martín Anson, M. L., *Esmaltes en España*. Madrid, 1984.

¹⁰ Gauthier, M.-M., *Emaux Méridionales. Catalogue international de L'oeuvre de Limoges. T. I. L' époque romane*. París, 1987.

dos de un importante grupo de obras de orfebrería y esmaltería, con las que se ha querido dar unidad a este llamado «taller de Silos».

Una vez revisado el estado de la cuestión, nos centraremos en los talleres productores que nos ocupan, dando una somera visión de cada uno de ellos.

ESCUELA DE LIMOGENES

Limoges es uno de los centros que desarrollan una actividad artística durante el dominio de la dinastía de los Plantagenet.

Tras la muerte de Guillermo X de Aquitania en 1137, su hija Leonor contrae matrimonio en segundas nupcias con Enrique II de Inglaterra, de la dinastía de los Plantagenet, en 1152; se unifica Normandía, Anjou, Maine y Aquitania, englobando prácticamente el mismo territorio que comprendía el Imperio Carolingio en el siglo X. Es en este marco geográfico, más tarde ampliado por las alianzas matrimoniales de los sucesores, donde a partir de la segunda mitad del siglo XII hasta finales de siglo, se va a extender la producción de obras esmaltadas, realizadas según el llamado «gusto Plantagenet».

En un principio, de estos talleres saldrán obras hechas exclusivamente para la Corte, como la Placa funeraria de Godofredo, conde de Anjou. Realizada entre 1150-1160, muestra un caballero barbado, de cabellos largos, con los ojos abiertos y mirada ascendente, de pie bajo una cúpula flanqueada por dos torres. Con la mano derecha sostiene una espada y con la izquierda un escudo decorado con leones. Sobre la cabeza lleva un bonete azul decorado con otro león. Esta obra demuestra que el artista que la hizo, tenía conocimientos del arte de otras regiones. Hay influencias de los esmalterios ingleses, en la combinación de los colores azul, blanco y amarillo; de los manuscritos ingleses, en el tratamiento de los fondos, y también de las vidrieras y pinturas murales del oeste de Francia, en el diseño de las arquitecturas.

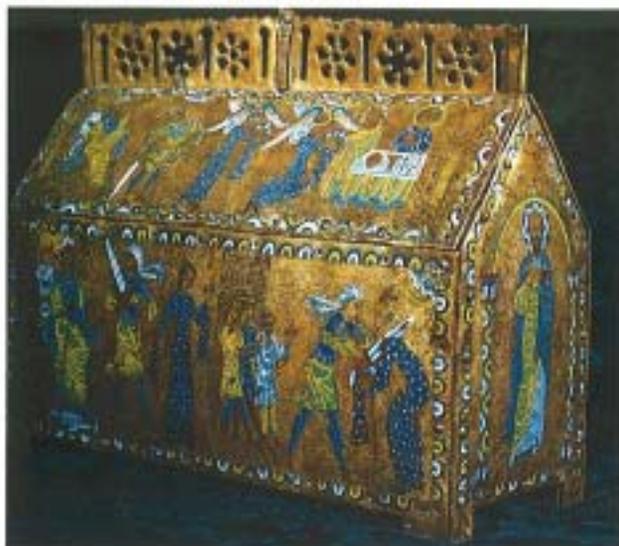
El gusto Plantagenet, se va a ir materializando en una serie de talleres, relacionados entre ellos, que van a adquirir una especialización en la ejecución de esmaltes, pero que van a tener sus propias variantes, y que trabajan simultáneamente en diversas regiones: Conques, que será el pionero de estos talleres, Limoges, Le Mans, Anjou y otros.

Así la escuela de Limoges va a beber en su primera época del gusto elitista, rico y de brillantes colores que caracterizó el «gusto plantagenet».

Por lo que a documentos se refiere, la noticia más antigua que nos habla de un centro de producción de objetos de uso litúrgico en Limoges, es una carta datada entre 1167 y 1169 de un eclesiástico inglés fiel a Tomas Becket, durante el exilio de éste en Francia y antes de su muerte (1170); en la carta se refiere a unas cubiertas para libros litúrgicos conservadas en París en la enfermería aneja a la iglesia de San Victor.

Otra noticia está relacionada con la iglesia Catedral de Rochester, cuyo prior Elia, en época del obispado de Gilbert de Granville (1185-1214), legaba «baccinos de Limoges qui sunt cotidie ad majus altare». Y él mismo en 1197 dona a la Iglesia de santa Margarita en Veglia, al Sur de Italia «duas tabulas oeneas superauratas de labore limogie». También en 1198, el Papa Inocencio III, con ocasión de una visita a la abadía de Grandmont, y admirando el más espléndido ejemplo de orfebrería lemosina, encar-

gaba dos «basiliche» (caja o relicario en forma de basílica), trabajadas a la manera lemosina para la Iglesia romana de los santos Sergio y Baco¹¹.



Caja relicario de Santa Valerina. Museo de L'Ermitage (San Petersburgo).

Será el mismo Pontífice quien en 1225 establezca en el IV Concilio de Letrán, la norma para el culto del sacramento. Poco después, en 1229 el sínodo de Winchester, proclama que los objetos realizados según la obra lemosina, son apropiados para guardar el sacramento, poniendo el opus lemovicensis a la par con los metales preciosos, como el oro y la plata.

Todas estas noticias nos prueban la existencia en el último cuarto del siglo XII de un importante centro de orfebrería y esmaltería, que está produciendo unos objetos con unos caracteres específicos y originales. En alguna ocasión se puede hablar de fuente para el estudio de estas piezas, la firma explícita del artesano en algún objeto. El ejemplo más ilustrativo es el Vaso Sagrado procedente de Montmajour, hoy en el Museo del Louvre, en cuyo interior se lee «Magi(s)ter G. Alpais me fecit Lemovicarum»¹². En cuanto a las características de la obra de Limoges, podríamos sintetizarlas en tres periodos:

1) Una primera fase que se va a caracterizar por la realización de obras selectas, principalmente destinadas a los monasterios. Técnicamente se distinguen porque las figuras van esmaltadas sobre fondos dorados. Estos primeros esmaltes se caracterizan por una gama cromática muy rica, con negros, azules en varios tonos (claros, oscuros, marinos, turquesas...), amarillos, rojos, blancos, y blanco-rosáceo para las carnaciones. Es una paleta típica del «gusto Plantagenet».

Como en el resto de las artes dentro de la época medieval, no hay alusión al espacio; así pues las figuras se recortan sobre superficies planas, sobre un fondo que técnicamente en este primer momento, va a ser dorado y grabado a buril, con el motivo ornamental del vermicula-

¹¹ Leoni de Castro P., «Lo smalto champlevé a Limoges» *Medioevo e produzione artistica di serie smalti di Limoges e avori gotici in Campania*. Nápoles. Museo Duca di Martina. Oct-81-April-82.

¹² Gauthier, M.M., *op. cit.*, 1972, p. 112.

do. Marquet de Vasselot y Gauthier han dedicado amplios estudios al vermiculado.¹³

Este motivo, con claras raíces en el arte islámico, es definido por M. Gauthier como un follaje, imagen estilizada de una vegetación que incluye tallos, palmetas y zarcillos terminales, en el que la flor y el fruto están ausentes.

La tipología más abundante son las cajas-relicario; van a ser piezas fundamentales dentro de la religiosidad medieval. No es extraño que los recipientes destinados a albergar reliquias, como testimonios de santidad, se realizaran con materiales considerados nobles y preciosos. Este tipo de arquetas, tienen forma rectangular y se cubren con paredes inclinadas que recuerdan la disposición tumular. Al fin y al cabo, el relicario no deja de ser una tumba reducida de un santo. Generalmente tienen cuatro patas y pueden llevar o no crestería.



Caja relicario, procedente de San Marcos de León. Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

La iconografía representada en ellas, atiende a temas historiados, sobre martirios de santos o escenas de la vida de Cristo. La abundancia de estas arquetas, unas veces realizadas por encargo y otras como producto para la venta, nos habla de esa necesidad y sentimiento en la religiosidad medieval, de difusión a través del objeto de las vidas de los santos locales y de la vida de Cristo como medio evangelizador.

A veces el frente anterior o posterior de la arqueta, está decorado con un tema que alude a los «palla» sepulcrales, a la manera de los ricos tejidos orientales que eran extendidos como signo de distinción sobre los sarcófagos de los santos. Son temas circulares, con cuadrifolios inscritos en los que los colores se combinan armoniosamente.

2) En una segunda fase de esta evolución, los fondos dorados y grabados de las piezas dan paso a los esmaltados. Sobre un fondo generalmente esmaltado en azul oscuro, aparecen motivos como rosetas, discos y a veces inscripciones pseudo cuficas. También suelen distinguirse bandas horizontales esmaltadas en azul claro. Las figuras quedan en reserva, grabadas y doradas, incluso a veces se añaden las cabezas en relieve.

¹³ Marquet de Vasselot, J.J. «Les émaux limousins à fond vermiculé (XII-XIII siècles)». *Rev. Archeologique* VI. Gauthier, M.M., «Les décors vermiculés dans les émaux champlevés limousins et meridionaux». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1958. Id., «Les émaux limousins champlevés». *Information d'Histoire de l'Art*, Mayo-Junio, 1958.



Caja relicario, procedente de San Marcos de León. Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

El martirio de Tomas Becket fué un tema muy representado en las cajas lemosinas. Simone Caudrón ¹⁴, ha realizado un repertorio de ellas contabilizando un total de 52; en España se conocen dos, una en Barcelona en la colección Plandiura y otra en el monasterio de El Escorial.

3) Una tercera fase cuyo origen podemos situar a comienzos del siglo XIII, presenta una voluntad de organizar el proceso de fabricación y adecuarlo a la producción y a la demanda creciente. Cada pueblo quería tener su propia caja relicario, para guardar las reliquias de su santo local. Tampoco debemos olvidar que Limoges está enclavado en la ruta de peregrinación a Santiago de Compostela, siendo ésta una importante vía de comercialización de sus productos.

Ahora las figuras que van a decorar los objetos se funden aparte, realizándose en serie para posteriormente



Crucificado. Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

¹⁴ *Boletín de la Sociedad Arqueológica e Histórica del Lemosín*, 1993.

aplicarse al objeto esmaltado. Existe pues una división del trabajo.

Al ser un trabajo industrializado pierde calidad; disminuye la rica policromía del primer momento y desciende la calidad de los colores: desaparece su brillantez volviéndose más opacos; el azul pierde los bonitos reflejos de la primera época; el rojo y el amarillo se oscurecen y el blanco es más sucio. Aparece la decoración vegetal como tema preponderante.

Las figuras aplicadas van reduciendo su iconografía y atributos, esquematizándose hasta el punto de asimilarse



Pixide. Museo Lázaro Galdiano (Madrid). Foto M. Sanz.

a medios cilindros soportando una cabeza. Son las llamadas «cajas de pacotilla»¹⁵ que además suelen ir decoradas con filas de «gemas en cabujones», que en el mejor de los casos son piedras duras o simples vidrios negros. Estas cajas quieren imitar los antiguos productos lemosines, pretendiendo exhibir riqueza donde no la hay. Es evidente pues un declive de la técnica, del material y en definitiva de la producción.

Hemos hablado ya de las cajas-relicario como los productos de Limoges más abundantes y difundidos. Pero de estos talleres, salieron muchos otros tipos de objetos, por ejemplo:

– Pixides, pequeñas cajitas destinadas a guardar las Formas consagradas. Generalmente tienen la misma forma, de cuerpo cilíndrico y cubierta cónica, unida a aquél mediante bisagras, y rematadas en una pequeña cruz.

– Navetas, recipientes con forma de navecilla que guardan el incienso que luego será vertido en el incensario. El perfume del incienso, impregnó las Iglesias medievales, y no solo constituyó un elemento más en el ritual litúrgico sino también con efecto purificador.

– Cubiertas para libros litúrgicos.

– Báculos, llevados por los dignatarios eclesiásticos como símbolo de su poder espiritual. Fué un producto destacado en la producción lemosina. Se compone de tres



Gemellón. Procedente de San Isidoro de León. Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

partes, tallo, nudo y rosca. En principio son simples; en el siglo XIII se complican, cobijando dentro de la rosca figuras de bulto redondo.

– Gemellones, cuyo nombre deriva del francés "gемelle". Se trata de platos simples con la función de aguamaniles. De ellos da cuenta Marquet de Vasselot.¹⁶ Los gemellones se usaban en las celebraciones religiosas; su uso profano no está testimoniado, sin embargo pudo haber un paralelo entre la ablución sobre el altar antes del sacrificio eucarístico y el rito nobiliar de lavarse las manos antes del fausto banquete en las cortes de los castillos. Los gemellones del M.A.N., procedentes de San Isidoro de León¹⁷, pueden ser prueba de ello, por su decoración de escenas de la vida civil y cortesana.

Sin duda debieron ser encargados otros objetos de uso profano; sin embargo la desaparición de piezas de uso laico, sobre todo anteriores al siglo XIII, hace que no sean muy conocidos. Sin embargo nos podría servir como ejemplo una arqueta conservada en el Museo Británico, catalogada por M.M. Gauthier hacia 1180¹⁸, y decorada con escenas profanas lúdicas y cortesanas. El destino de estos objetos explica su decoración: debían ser de uso familiar de los nobles que consagraban su vida a la guerra y a la caza. El recuerdo épico de las canciones de gesta, sugeriría estos temas al esmaltador.

No podemos terminar este somero recorrido de la obra de Limoges, sin hacer alusión a una pieza importantísima de estilo lemosín, aunque probablemente realizada en España: es el llamado «frontal de Orense». Aunque hoy ha perdido su disposición original, se conservan 53 piezas de cobre dorado y esmaltado. Ya Leguina sugirió la idea de que estas placas decorarían un arca destinada a contener las reliquias de San Martín; las investigaciones actuales apoyan esta tesis.¹⁹

¹⁶ Marquet de Vasselot, J.J., «Les gemellons limousines du XIII siècle», *Memoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1951.

¹⁷ Franco Mata, A., «Arte medieval cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional», *Tierras de León*, nº 71. León 1982, p. 38, nºs 6-7.

¹⁸ Gauthier, M.M., *Enaux Meridionaux. L'œuvre de Limoges I. L'Époque romane*. París 1987, nº 174, fig.563-564.

¹⁹ Gallego Lorenzo, J., (1986), «San Martín de Tours, San Marcial de Limoges y Santiago en el llamado Frontal de la Catedral de Orense», *Congreso Español de Historia del Arte*, 16-26 Junio. T. III.

¹⁵ Jouhaud, M., «Les chasses de «pacotille»», *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limosin*, 1949.

Una vez visto el panorama general del taller de Limoges, pasemos a considerar el otro foco medieval objeto de nuestra exposición: el taller de Silos. Hemos hecho un repaso grosso modo de la historia de la identificación del taller silense y de la subsiguiente polémica que desató a lo largo de casi cincuenta años en nuestro siglo. Aunque hoy está plenamente reconocido por todos los estudiosos la existencia de este taller burgalés, hasta el punto que M. Gauthier admite incluso su influencia en obras posteriores, también es cierto que son muchas las obras conservadas en España, con las que existe cierto titubeo a la hora de catalogarlas, y como dice M.^a Luisa Martín Ansón, habría que revisar muchas atribuciones.

Lo que sí es cierto, es que el arte de la esmaltería en España, tuvo una personalidad especialmente acusada en época medieval; prueba de ello son las obras del siglo XI; lamentablemente muchas de ellas no se han conservado, pero se conocen a través de documentos y publicaciones: por A. Yepes, en su *Crónica General de la orden de San Benito*, conocemos la existencia del Frontal de Santa María la Real de Nájera, que contaba entre su decoración con 23 esmaltes grandes; o el frontal de la Catedral de Gerona, descrito por Villanueva en su *Viaje* [Urgel y Gerona]. También decorado con esmaltes estaba el Arca de las reliquias de San Isidoro, obra del siglo XI, según nos cuenta Ambrosio de Morales en *Viaje a los reinos de León, Galicia y Principado*. Mejor suerte corrió la Tapa de Evangelionario de la Reina Felicia de Aragón, hoy conservada en el Museo Metropolitano de Nueva York, realizada en plata y marfil y decorada con filigrana, pedrería y esmalte. A partir de la segunda mitad del siglo XII, es cuando conocemos la existencia de obras esmaltadas, pero su estudio tiene precisamente la limitación del desconocimiento material de las piezas precedentes cronológicamente. Como hemos visto, éste no fué el caso de Limoges.

La época de esplendor de la Abadía de Silos, comenzó con la llegada de Domingo en 1041; había sido prior del cenobio de San Millán, de donde fué desterrado por el rey García de Navarra a Burgos; acogido por Fernando I de Castilla y León, le encarga la restauración de la abadía, dedicada entonces a San Sebastián, que estaba sumida en la pobreza y el relajación de la disciplina monástica.

Domingo, contando con el favor real, realiza una doble restauración: material y espiritual. Material porque restauró los edificios, ensanchando y embelleciendo la Iglesia, edificando la sala capitular y el claustro. A la restauración material siguió la espiritual, restableciendo la disciplina monástica y el culto litúrgico. El abad Domingo concluye su obra restauradora en 1073, año de su muerte. En 1076, su cuerpo es trasladado al interior de la Iglesia, lo que en aquel tiempo equivalía a la canonización. Este hecho atrajo a su sepulcro a millares de peregrinos y a partir de entonces, la abadía cambió su nombre por la de Santo Domingo.

En tiempos de su sucesor Fortunio, se constituyó definitivamente el pueblo de Silos, al que el rey Alfonso VII concedió una carta de libertades, favoreciendo además la llegada de monjes franceses y la reforma monástica de Cluny. Todo ello formaba parte de la política de apertura a Europa ya iniciada en tiempos de Sancho el Mayor de Navarra. Durante el siglo XII, Silos siguió gozando del favor real, contando con la importante protección a finales de siglo, de Alfonso VIII y su esposa Leonor de Aquitania, hija de Enrique II de Aquitania de la dinastía de los Plantagenet.



Cristo Majestad. Urna de Santo Domingo de Silos. Museo de Burgos.

En este ambiente de prosperidad comenzado a mediados del siglo XI, se desarrolla en el Monasterio un importante taller de orfebrería; prueba de ello es el Cáliz de Santo Domingo y la Patena, también conservada en el Monasterio, cuya decoración con el motivo del vermiculado hará fortuna en este taller.

Junto al taller de orfebrería, a partir de la segunda mitad del XII se va a desarrollar el de esmaltería.

Hay que atender al decenio 1140-1150, en el que bajo el reinado de Alfonso VII (1126-1157) rey de Castilla y León, un esmaltador formado en Aquitania y que trabajaba según los procedimientos del primer taller de Conques en tiempo de Begón III, es llamado a Silos para ejecutar en Silos mismo, en el taller equipado desde hacía tiempo para ello, las placas de esmalte sobre cobre excavado, para completar el Cofre de marfil de Cuenca.²⁰ Este cofre, hoy en el Museo de Burgos, está firmado por Mohamad ibn Zayyan, y realizado en 1026, según la inscripción en caracteres cúficos situada en la parte superior de la caja. Es obra del taller de marfil instalado en Cuenca, el más importante de época de taifas; es de forma rectangular y de cubierta troncopiramidal; sus marfiles, dentro del estilo de la tradición cordobesa, están decorados con motivos vegetales y animales con escenas de caza. Un siglo más tarde, estando ya el cofre en Silos, este primer maestro es-

²⁰ Gauthier, M.M., *Émaux méridionales. Catalogue international de l'oeuvre de Limoges. 1- L'époque romane*, París, CNRS, 1987, p. 69, n° 68.



Apóstoles. Urna de Santo Domingo de Silos. Museo de Burgos.

maltador, procedería a una nueva configuración de la caja, realizando las placas esmaltadas, y decorar este bote principesco que se iba a convertir en el receptáculo de las reliquias del Santo Abad Domingo, restaurador del antiguo Monasterio de Silos. La placa situada en la cubierta, representa al cordero apocalíptico pasante hacia la derecha, con nimbo crucífero y portando el libro entre las patas delanteras. A ambos lados aparecen las letras omega y alfa. Esta inversión de las letras tiene su explicación, en opinión de Martín Ansón, porque se trata de un receptáculo de reliquias, relacionado con el mundo funerario; el alfa es el principio y la omega el fin; la intención es que el difunto se aproxima al comienzo mediante el fin, es decir a la vida espiritual a través de la muerte.

El cordero está inscrito en un círculo y flanqueado por dos seres fantásticos, bípedos, de largo cuello con la cola enrollada en el follaje y rematando en flor. Este motivo va a ser un punto de contacto con otras placas esmaltadas de la Urna de Santo Domingo y de otras piezas del taller de Silos como veremos.

En la paleta de colores se distingue la gama de azules, el verde, rojo y blanco. Apreciamos que no aparece el amarillo.

La segunda placa que decora esta arqueta de marfil, representa al monje Domingo entre dos ángeles. El monje designado por las letras SA/NT/US DOM/INI/CI, es la más antigua representación de Santo Domingo. Está caracterizado con una humildad monacal, sin nimbo, con el alba de pureza y revestido con la dalmática de diácono y casulla de abad. Lleva las insignias pontificales: estola

perlada, evangelios, cruz abacial con voluta de color marfil.

Los dos ángeles posan en el suelo, traspasando con el pie la línea de la tierra; el de la izquierda lleva la vara florida, símbolo de la virginidad del monje; el otro tiende la mano con la palma abierta, símbolo de una teofanía. Ambas placas pueden tener una sencilla lectura iconográfica: los mensajeros divinos se preparan para elevar a Santo Domingo a la gloria celeste, hacia el Cordero situado en el techo de esta morada.

Sin embargo la obra maestra del taller de Silos, fué sin duda la Urna de Santo Domingo, según señaló Gomez Moreno²¹, desechando la idea de frontal o retablo. Según Gomez Moreno este monumento funerario constaría de dos piezas: la parte frontal, hoy en el Museo de Burgos, y la cubierta, conservada en el Monasterio de Silos. Efectivamente el monje Grimaldo, biógrafo y discípulo de Santo Domingo dice que fué enterrado en un sepulcro de piedra, ante las puertas de la Iglesia, y que tres años más tarde, como hemos referido antes, su cuerpo fué trasladado al interior de la misma. Un siglo más tarde, coincidiendo con el periodo de prosperidad de la abadía se construyó un cenotafio en forma de tabernáculo que revestiría ese arco de piedra. Su realización se sitúa entre 1160-1170.

PARTE FRONTAL DE LA URNA DE SANTO DOMINGO DE SILOS.

Conservada en el Museo Provincial de Burgos, su composición es la típica del románico: se estructura a partir de la figura central: Cristo en Majestad envuelto en la mandorla mística y rodeado del Tetramorfos, los cuatro seres testigos de su gloria, portando los libros del evangelio: arriba derecha, el águila (San Juan), izda., el Hombre (Mateo), abajo decha., Toro (Lucas) izda., León (Marcos).

Con plena frontalidad Cristo se presenta majestuosamente sentado, con nimbo crucífero; los pies descansan en un escabel, símbolo de la tierra; su mano derecha alza bendiciendo, mientras que con la izquierda sostiene el Libro de la Vida; a sus lados penden el alfa y la omega; está inscrito en la mandorla mística, originariamente gemada, y rodeado del Tetramorfos; la composición es fiel al principio de simetría, que junto con el de unidad, son los principios básicos en el concepto de belleza del arte románico. A cada uno de los lados de Cristo, bajo las arquerías caladas, se sitúan seis Apóstoles. Todos están nimbados, con un libro en la mano; algunos bendicen; se identifica a Pedro con las llaves. Estos personajes están perfectamente individualizados, unos barbados, otros no; cada uno adopta una postura diferente.

También observamos que existe una deformación de las dimensiones de los cuerpos. Esto obedece a un carácter simbólico. La mayor o menor altura de los personajes representados supone la exigencia de la valoración jerárquica que poseen los personajes representados en la escena, tal y como lo demuestra la siempre más grande imagen de la Maiestas Domini.

Desde el punto de vista de la técnica, Gomez Moreno distinguió cuatro series en las chapas que cubren el Frontal:

²¹ *Op. cit.*, p. 493-502.

1ª.- Placas esmaltadas:

- Placas de La Majestad y los Doce Apóstoles, esmaltadas con la técnica de *champlevé*. Se da preferencia a los colores azul en tres tonos, al verde, también en varios tonos; el blanco y el rojo son escasos, y aparecen en los libros y puntos del ropaje. Las cabezas son de bulto redondo, talladas en cobre y clavadas en la chapa; las manos y pies están grabados.

- Chapas con parejas de aves fabulosas, afrontadas entre roleos y follajes, son la traducción en esmalte del motivo más extendido en los capiteles del claustro.

2ª - Enmarcando la Urna, por la parte superior e inferior, una láminas de cobre grabados y con cabujones de cristal de roca. El motivo del *vermiculado*, análogo al que decora las bandas horizontales situadas tras los Apóstoles. Gomez Moreno llama a este motivo «cogollito», básico en las composiciones andaluzas del califato.

3ª.- Una tercera serie está formada por el trabajo repujado y calado: columnas y arcos que separan los Apóstoles, con una red de follaje y aves en fustes capiteles y basas. Sobre los arcos, una perspectiva de arquitecturas, coronadas con torres y cúpulas, vanos geminados y arcos de herradura y trebolados. Como dice Gómez Moreno estos edificios aunque son de tradición bizantina, obtuvieron su mayor desarrollo en los marfiles de las Bienaventuranzas, San Millán y San Felices.

4ª.- Abarca dos estrechas tiras a los lados de la urna, decorada con roleos y palmetas, dentro de la tradición hispana, grabados, sobre un fondo pardo, realizado con un barniz tostado según una técnica que los franceses llaman «*vernis brun*» y que el monje Teófilo explicó minuciosamente en su *Schedula Diversarum Artium*, tratado redactado probablemente a comienzos del siglo XII.

CUBIERTA DE LA URNA

Conservada en el Monasterio de Santo Domingo de Silos. Está recubierto de placas de cobre dorado y barnizado en color pardo (*vernis brun*), con el *Agnus Dei* nimbado en el centro, y representado sobre una cruz. A sus lados, también bajo arcos aparecen en pie doce figuras grabadas, seis a cada lado. Gómez Moreno las identificó como los doce Ancianos del Apocalipsis, y M.M. Gauthier, pensó que pudieran ser los Profetas. Además de las placas *vermiculadas* y adornos de cabujones, enmarca el tablero una *cenefa* donde se repite en caracteres cúficos la palabra «felicidad». Recientemente²² se ha considerado que esta pieza no tuvo nada que ver con el «frontal de Silos», sino que pudiera ser un elemento independiente, quizá parte de un baldaquino.

Vistas estas dos obras fundamentales del taller de Silos, podemos establecer unas características determinantes, que distinguirán su obra de la de los talleres franceses.

En primer lugar una precisa ejecución que se va a manifestar en la valoración de los rostros, con una individualización de los rasgos. Esto lo podemos apreciar en

las cabezas de los Apóstoles, cuyo modelo lo encontramos indudablemente en los relieves del claustro de la Abadía. En segundo lugar, hay que ponerla en relación con la miniatura, con la escultura y con los trabajos en marfil, tal y como apuntó Gómez Moreno para la Urna de Santo Domingo²³. En tercer lugar deberíamos hablar de la influencia musulmana en el motivo del *vermiculado*. Además éste se centra en unos puntos concretos, por ejemplo en las bandas horizontales, detrás de los Apóstoles y del Cristo Majestad, con una clara influencia mozárabe, a diferencia de las obras lemosinas, en las que este tipo de ornamentación se extiende por todo el fondo de la composición.

Llama la atención en la paleta de esmaltes, la ausencia del color amarillo, que por lo demás, aparece en Limoges desde el principio. Y por último, en cuanto a los temas decorativos, el motivo de las aves de largo cuello y afrontadas, ya hemos visto sus paralelos en los capiteles románicos de claustros españoles. Precisamente con este motivo está decorada la placa de la cerradura de la Arqueta del Museo Arqueológico Nacional, datada hacia 1190.

Consideradas también del taller de Silos son dos cubiertas de encuadernación de libros litúrgicos: la conservada en el Instituto de Valencia de Don Juan, que representa el tema de La Crucifixión; la figura de Cristo es de cuatro clavos, siguiendo la moda del románico; lleva *perizoma* esmaltado, que cubre sus rodillas. La cruz es el árbol de la vida, y está decorado con motivos vegetales, y sobre el Cristo, reza la inscripción IHS: NAZAR/ENVVS: REX/IVDEOR(um). Debajo, la Virgen y San Juan cuyos rostros expresan una actitud de dolor, y en la parte superior, las representaciones antropomorfas del sol y la luna.

La segunda cubierta esmaltada, conservada en el Museo de Cluny, presenta el Pantocrator y el Tetramorfos. En ambas piezas existen puntos de contacto con la Urna de Silos, tanto en la factura de las figuras, de canon alargado con amplios ropajes y de gran expresividad en los rostros, como en la decoración, con los puntos en las vestimentas a modo de besantes, y en la gama cromática de azules, verdes, blancos y rojos y la ausencia del amarillo.

Relacionado también con el taller de Silos es el Báculo perteneciente al abad Juan y que fué encontrado en su



Placa de Cerradura. Arqueta. Museo Arqueológico Nacional (Madrid)

²² Gauthier, M.M., «L'atelier d'orfèvrerie de Silos à l'époque romane», *Actas del IX Centenario de la Consagración de la Iglesia y Claustro. Abadía de Silos*, 1990, p. 385.

²³ *Op. cit.*, p. 496-497.



Arqueta. Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

propia tumba, en las excavaciones realizadas en 1960. Conservado en el Museo del Monasterio, responde a la tipología más antigua y sencilla, con rosca en forma de serpiente. Es también de cobre esmaltado y cincelado, llevando además anillos de plata nielada que lo enriquecen. En el nudo vuelve a aparecer el motivo de los pájaros esmaltados, de cuellos largos y colas enredadas entre follaje y roleos, en relación con la Urna de Silos. Es como si este motivo fuera la firma del Maestro esmaltador del Monasterio.

En esta serie burgalesa, hoy casi todo el mundo admite la inclusión de otras piezas, como la Cruz procesional del Museo Diocesano de la Seo de Urgel, en la que la cabeza en bulto redondo del crucificado, recuerda enormemente aquellas de los Apóstoles de la Urna de Silos; piezas conservadas en el Museo de Arte de Cataluña, como son los tres Candelabros procedentes del legado Espona y el Incesario de la Colección Plandiura, así como una serie de Placas decorativas, conservadas en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Según el estado actual de conocimientos, la producción del taller de esmaltería de Silos, no debió ser muy abundante, porque en primer lugar, se ubican cronológicamente en el último cuarto del siglo XII. A partir del siglo XIII, van a proliferar las piezas del taller francés de Limoges, con una producción como hemos visto, ya industrializada.

Sin embargo, y para terminar, si se puede hablar de la influencia de Silos en otros talleres. El ejemplo más significativo es el Frontal de San Miguel de Aralar²⁴, reali-



Virgen con Niño. Frontal de San Miguel in Excelsis de Aralar (Pamplona).

²⁴ *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*. Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1982.