

## COMENTARIOS ÓS DEBUXOS DE XOIERÍA ANTERIORES A 1700

---

Javier Vilariño Pintos\*  
Escola de Artes Mestre Mateo  
Santiago de Compostela

A xoiería é unha máis das manifestacións artísticas da Humanidade e é evidente, polo tanto, que non existen principios que xurdan da nada nin finais que aparezan precipitados de forma traumática, se dos seus estilos artísticos se trata. Toda transformación é lenta se se fala das expresións artísticas. O que ocorre a miúdo é que se toma como comezo ou arranque do movemento estético dunha época aquilo en que xa está asentado e se ramifica polo seu contorno, ensombrecendo ou eliminando outras manifestacións de anterior factura e criterios caducos.

O mito do Renacemento italiano como a nova arte imposta case de golpe, e a súa influencia noutros países coma se dunha deflagración estética se tratase, xa foi desmontado hai tempo por varios historiadores. Panofsky, entre eles, escribe:

Tan axiña, pois, como se viu que a “renovación” das tres artes visuais formaba un cadro coherente, os his-

toriógrafos coincidiron en afirmar que os motivos complementarios desta renovación, a saber, a volta á natureza e á antigüidade clásica, comezaran a actuar en distintos momentos e, o que é máis importante, con distinta potencia segundo o medio<sup>1</sup>.

Non podemos separa-la xoiería deste ámbito artístico xeral, pero algo intrínseco da súa función libérra de moitas ataduras que teñen as artes chamadas maiores, pintura, escultura e arquitectura. Ese algo intrínseco a que nos referimos é o de cumprir-la función de ornato persoal sen máis pretensións e, por conseguinte, manter esa liberdade para o capricho e disposición dos seus elementos figurantes que, en moitos casos, dependeu soamente dos materiais dispoñibles e as posibilidades tecnolóxicas de cada momento. Incluso nas xoias dedicadas a sinala-la autoridade e a ostentación do poder, a fantasía dos seus facedores correu con bastante liberdade en comparación coa

\* Catedrático de Debuxo Lineal.

<sup>1</sup> Erwin Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiksell/Gegers Förlag, 1960. Obra consultada, *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Madrid, Akal, 1999, p. 56.

despregada nas súas irmás as artes maiores.

Quizais se poida dicir que a entrada da xoiería neste ambiente de renovación italiana veña determinada polo abandono das maneiras bizantinas, que tanto calaran nalgunhas zonas influentes, e a aceptación das góticas a finais do século XIII, como se pode comprobar observando a xoiería veneciana. Aquí en Venecia, máis tarde ca noutros lugares, a finais do século XV abandonáranse as formas góticas a favor das lombardas renacentistas<sup>2</sup>.

Ata aquí uns principios xerais, unha posta en escena, que permitirá aborda-lo verdadeiro tema do traballo, posto que se trata de indagar sobre os debuxos de xoiería, sobre os debuxos entendidos como bosquexos ou proxectos para unha posterior execución, e intentar achegarnos ós máis antigos que chegasen ata os nosos días.

Dado o tema, pasaremos por alto o mundo antigo xa que é obvio que non se vai atopar nel nada do que aquí se busca.

Da época medieval, se ben se conservan representacións en miniaturas enormemente descritivas, non sucede así co que entendemos por proxecto de xoia, isto é, a invención previa á confección. E é escaso o número de xoias medievais que nos chegaron se se fala do ornato persoal, do enxoval de uso común, non das empregadas para o

culto relixioso ou as utilizadas como símbolos de poder.

O conxunto de manuscritos miniados, dos que en España se atopan exemplares importantes, convértese nunha enciclopedia visual dun valor incalculable, como deixa patente Gonzalo Menéndez Pidal en *La España del siglo XIII leída en imágenes*<sup>3</sup>, onde se recollen para o tema que nos ocupa representacións duns colares e unhas arracadas que aparecen no *Libro de los Juegos*. Como dato curioso comenta o autor que os colares só se ven nos pechos das mulleres mouras, as mulleres cristiás unicamente mostran sortellas nas súas mans. Nunha das imaxes deste códice figura unha cristiá, sen colar, xogando o seu anel.

De tódalas culturas existen documentacións de xoias que serviron para establecer unha historia da xoiería, aínda sen o coñecemento da xoia realizada. É algo que se estende a tódalas épocas en que a representación humana chegou ó grao de retrato, xa sexa este individualizado, arquetípico ou de escena costumista. Boa mostra diso dan os museos e os enterramentos da realeza e da nobreza. Pero do que aquí se trata é de considera-lo “debuxo previo”, o que hoxe se entende comunmente como “deseño para”.

Se ben existen fontes escritas sobre o desenvolvemento da profesión, como é o manual *De Diversis Artibus* do

<sup>2</sup> Doretta Davanzo Poli, *Las Artes Decorativas en Venecia*, Colonia, Könemann, 2000, pp. 150-152.

<sup>3</sup> Gonzalo Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986.

monxe beneditino do século XII Teófilo, que hoxe está considerado como o primeiro documento europeo no que aparece con detalle realista un amplo abano de procedementos e técnicas, ou as descrições do taller dun ourive de Alexander Neckam (1157-1217), inglés establecido en París, non se atopan debuxos desa época que permitan aprecia-lo proceso de creación, sendo tamén escasa a documentación acerca de cómo os ourives podían chegar a concibir un deseño para as súas pezas<sup>4</sup>.

A maior parte das sortellas, broches ou colares eran moi sinxelos e repetitivos e non se necesitaba máis ca unha mostra para reproducilos case mecanicamente, sen modificacións. Incluso máis adiante, cara ó mil cincocentos, atopamos un retrato de ourive descoñecido de Bruxes, obra de Gerard David, no que o artesán mostra coa súa man dereita unha sortella igual ás outras catro que quedan no sortelleiro que suxeita coa man esquerda, mentres loce o seu anel no dedo índice. Este si diferente, pois aparenta ser un anel de selo (fig. 1).

Considerando que os ourives destas épocas tamén traballaban o bronce, de feito interviñan en moitas estatuas, en especial nas moi delicadas representacións das xacentes para sepulcros importantes, pódese atopar documentación escrita sobre debuxos, aínda que estes en si non chegasen ós nosos días:

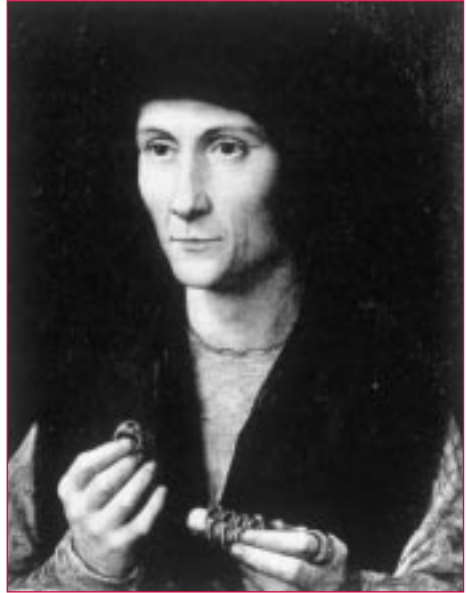


Figura 1. *Retrato de ourive*, de Gerard David.

No contrato feito para a realización do sepulcro de Gertrude Nivelles, en Bélxica, ano de 1272, o deseño foi proporcionado por Jakomon d'Anchin, da Abadía de Nivelles, mentres que o traballo foi realizado polos ourives Colars de Douai e Jakomon de Nivelles<sup>5</sup>.

Esta cita indica un pouco máis dos mundos de traballo dos ourives, e tráese a colación pola razón de que ourivería e xoiería non estaban separadas en oficio. Nin sequera existía o oficio de xoieiro como hoxe o entendemos. Ata case finais do século XIII ou comezos do XIV non se comeza a falar do "xoieiro", e aparece o termo para

4 John Cherry, *Artesanos medievales. Orfebres*, Madrid, Akal, 1999.

5 *Ibidem*, p. 64.

designa-los que traballaban as pedras preciosas, isto é, as xemas ou as xoias.

Pero volvamos ós debuxos. Do século XIII é o caderno de Villard de Honnecourt. No seu folio 8, baixo Cristo na cruz entre a Virxe e San Xoán, obsérvanse a un e outro lado da columna que sostén a cruz, dous debuxos enmarcados en rectángulos, un de tema pouco definido e o outro cunha crucifixión (fig. 2). Calquera dos dous parecen estar realizados para colgantes, un con dúas argolas nos ángulos superiores e o outro cunha soa argola no medio do lado superior.

Estes dous pequenos debuxos poderían ser considerados como deseños de xoiería dos máis antigos, pero os estudos sobre este caderno demostraron que son dous engadidos posteriores realizados no século XV<sup>6</sup>. Así que non parece que se vaian atopar debuxos de xoias anteriores á centuria de 1400 en toda Europa.

Os debuxos en follas de papel ou pergamiño que datan de antes de 1495 mostran, en case a súa totalidade, planos arquitectónicos, debuxos para contratos, mostras para esculturas ou copias de pinturas, pero non aparece ningún tipo de debuxos de exercicios, estudos ou bosquejos. Posiblemente se deba á opinión estendida entón de que era digno de ser conservado só aquilo que se elaboraba con miras a un aproveitamento a longo prazo, como

son as plantas das catedrais ou os libros de mostras<sup>7</sup>.

Durante o século XV en Alemaña houbo unha íntima relación entre os ourives e os gravadores. Moitos dos últimos foran ourives ou estiveran moi ligados ó mundo dese oficio.

Alberto Durerro era fillo dun ourive e irmán tamén de ourives. Así que

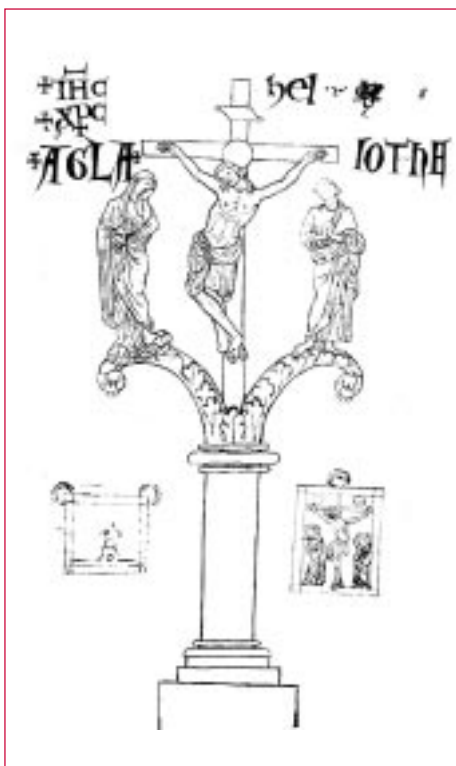


Figura 2. Folio 8 do caderno de Villard de Honnecourt.

<sup>6</sup> Villard de Honnecourt, *Cuaderno, siglo XIII*, edición crítica a cargo de Alain Erlande-Brandenburg e outros, Madrid, Akal, 1991, p. 130.

<sup>7</sup> Rolf Toman, *El Arte del Renacimiento en Italia*, Colonia, Könemann, 1999, pp. 416 e ss.



Figura 3. Debuxos para xoias de Alberto Durero.

non se poden tomar como unha rareza os dous deliciosos debuxos a pluma para colgantes, con motivos de leóns mordendo unha bóla, que se conservan nos Fondos do Museo Británico (fig. 3). A falta de indicacións e dada a época, pódese considerar que a bóla representa unha perla. Estes debuxos realízaos Durero despois da súa viaxe a Italia, e apréciase neles a influencia do

Renacemento italiano. É posible que estivesen destinados a un dos seus irmáns.

A maior parte dos ourives alemáns eran á súa vez gravadores, como queda indicado máis arriba, e este feito parece se-la orixe da prata gravada dese país, que tanto influiría posteriormente no resto de Europa. Hai que lembrar que a arte de imprimir sobre pranchas gravadas tivo a súa orixe nos talleres de ourivería de Alemaña meridional, alá pola terceira década do século XV. E iso dará pé a un procedemento ornamental diferente entre a xoiaría alí producida e a que ten o seu inicio nos países do sur de Europa.

Podemos segui-la evolución do gusto no adorno persoal considerando as xoias que, desde diferentes épocas, chegaron ata os nosos días, así como as súas representacións en pinturas, debuxos ou esculturas ás que antes se aludía, pero como bosquexo preparatorio, como idea de traballo, parece ser que os debuxos de Durero (1471-1528) e os de Hans Holbein o Mozo (1498-1543), conservados no Gabinete de Estampas do Museo Británico (fig. 4), ademais dos outros mencionados do caderno de Villard de Honnecourt, son dos máis antigos que podemos atopar.

E xa que no Renacemento nos situamos e sabemos da revolución estética que entón e a partir de entón se produce, ata se sublima-lo Barroco, vén a conto lembra-las palabras de Jorge Romero Brest:



Figura 4. Debuxos para xoias de Hans Holbein.

El pintor, el escultor, el tapicero, el ceramista, debieron encontrar el camino de la sublimación formal, a partir de Renacimiento, en las cosas concretas que representaban; el orfebre y el joyero, en cambio, gracias a que creaban objetos aparentemente superfluos y por eso mismo menos sujetos a prejuicios, pudieron dar rienda suelta a ese afán de forma que reniega de lo representativo y va en pos de imágenes absolutas. Y si unos encontraron ese absoluto en la geometría, otros lo encontraron en la exaltación del sentimiento o de los goces sensoriales<sup>8</sup>.

Abundando na mesma idea de liberdade estilística dicía Jean Babelon: “Parece que a ourivería se fixo para acomodarse ó Barroco”. As razóns que daba servirían tamén para afirma-lo

mesmo da xoiería, porque as dúas son artes que, libres das leis da gravidade, atopan no mundo das súas formas fantásticas e arbitrarias a súa razón de existir<sup>9</sup>.

Outra cousa é o discurso que se queira pretender coas xoias figurativas, nas que a temática da mitoloxía clásica imperante na vida cotiá renacentista segue discorrendo, pero cunhas liberdades formais, e incluso interpretativas, que dificultan o recoñecemento da orixe icónica e a súa adaptación de intencións en moitos casos. O ornato, o brillo esplendoroso, a forma caprichosa e engaiolante primaba sobre calquera outro concepto. As posibilidades do

<sup>8</sup> Jorge Romero Brest, *Historia de las Artes Plásticas*, vol. IV, *Las Artes Derivadas*, Buenos Aires, Poseidón, 1958, p. 291.

<sup>9</sup> Citado en Jorge Romero Brest, *op. cit.* p. 290.

ouro e da prata, facendo uso das depuradas técnicas que se lograron ó longo dos séculos, aplicáronse entón marabilliosamente cunha soa finalidade, a de adornar. Así permanecerá ata hoxe, aínda que vaia cambiando a estética do adorno co correr dos tempos.

Pero ¿por que se pode falar dun cambio tan importante na xoiería durante o Renacemento?

Cando nesa época se volve ás formas clásicas, a ourivería tamén queda aprisionada nos patróns escultóricos e arquitectónicos, pénsese no saleiro de Cellini ou nas custodias procesionais. Esa consecuencia, produto da predicada volta ó naturalismo, quedou contrastada na xoiería polo formalismo abstracto que, en certa medida, a fixo capaz de libera-la fantasía. E foi quen de facelo porque entón se seculariza ó deixar de se-la igrexa e a nobreza as grandes protectoras e entrar neste xogo a burguesía.

Ó mesmo tempo hai que considerar que os estilos nacionais van perdendo terreo a favor dun certo estilo internacional, como ocorre noutras ramas da arte, promovido, sen dúbida, polo crecente nomadismo dos artesáns que toman modelos de alí a onde van e que máis tarde serían transmitidos polas estampas gravadas. Este intercambio beneficiou a xoiería italiana e a francesa que impuxeron os seus temas e procedementos.

Italia deu realmente un impulso novo á ourivería e á xoiería ó abandonar-la técnica da filigrana e o amontoamento de pedras característicos do bizantinismo, a favor das técnicas escultóricas. Cousa nada sorprendente, dado que os máis grandes artistas do *cuattrocento* se iniciaron como ourives. Esta concepción escultórica non varía durante o *cinquecento*, período no que destaca Benvenuto Cellini, de quen o historiador Émile Molinier escribe un xuízo cruel como opinión da non beneficiosa influencia da escultura sobre a ourivería: “As esculturas de Cellini son figuras boas para decorar saleiros, e o seu saleiro é por demais unha escultura”<sup>10</sup>. Xuízo cruel si, pero bastante exacto para o extraordinario artista de prodixioso talento que non logrou, sen embargo, un estilo orixinal e propio.

A pesar de todo, a xoia, menos suxeita ó devir do proceso histórico cás pezas de ourivería, como antes se indicaba, tamén respondía a apetencias máis permanentes, de tal xeito que, libre de ataduras, se realizaba considerando unicamente unhas esixencias expresivas. Máis adiante, co paso dos anos, “recibirá un golpe, que podría decirse casi mortal, cuando el burgués del siglo pasado comenzó a ver en ella nada más que el soporte de valiosas piedras”<sup>11</sup>.

Retomémo-lo tema dos debuxos (este traballo comeza a parecerse ó

10 Citado en Jorge Romero Brest, *op. cit.* p. 293.

11 Jorge Romero Brest, *op. cit.* p. 292.

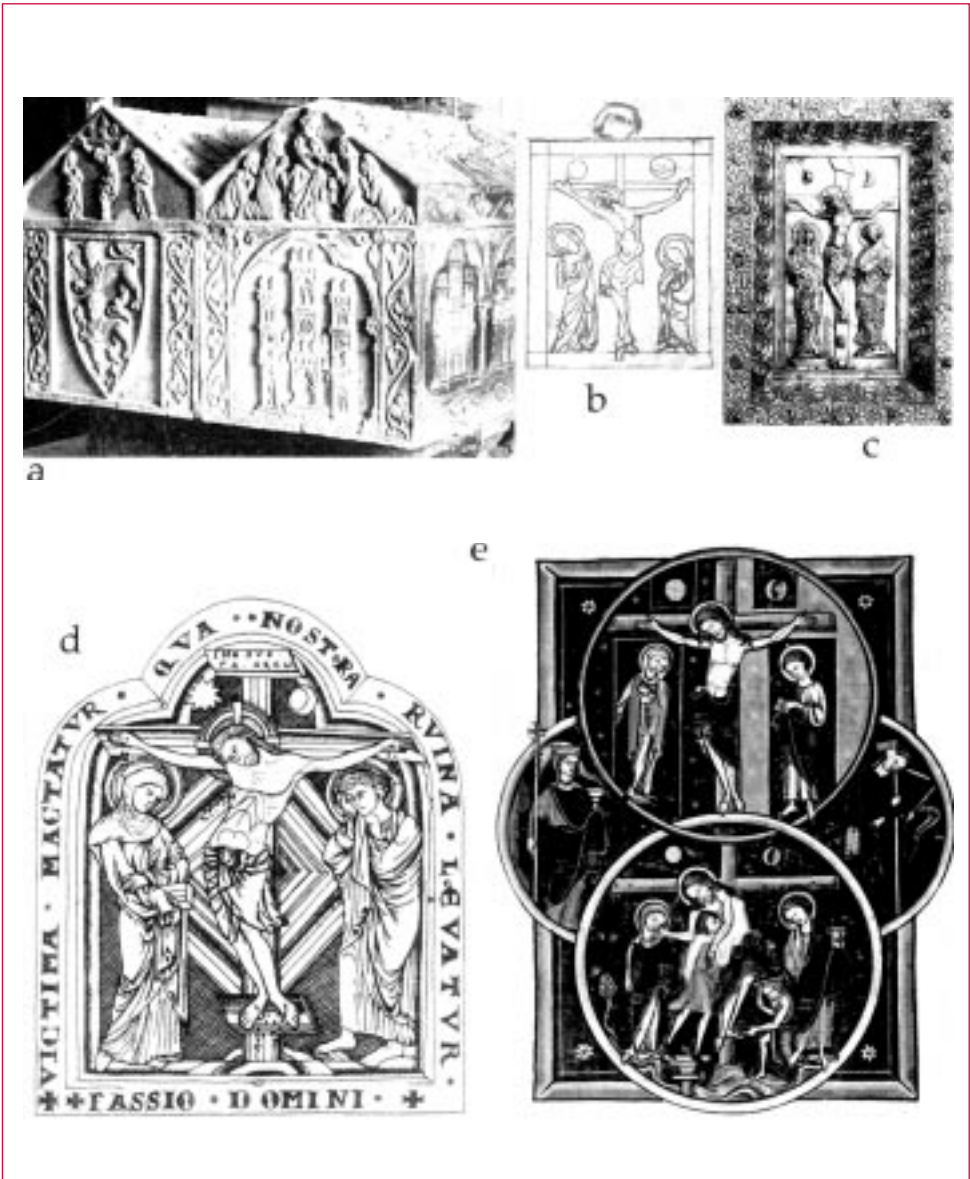


Figura 5. a) Sepulcro de Afonso VIII e dona Leonor, Mosteiro das Huelgas. b) Debuxo do caderno de Villard. c) Cuberta de prata dun evanxeliario de Hugo d'Oignies (c. 1230). d) Placa esmaltada, Austria, 1181. e) Páxina do Salterio de dona Blanca de Castela.



curso do Guadiana) e falemos dos tres primeiros casos que se mencionaron.

Dos dous debuxos do caderno de Villard de Honnecourt, do da esquerda, o das dúas argolas, pouco ou nada se pode comentar salvo que aparenta algo rematado por unha flor de lis. O outro, a medalla da crucifixión, é aínda dun goticismo moi patente, coas representacións do sol e a lúa sobre os brazos da cruz, moi común en toda Europa desde o Románico tardío ata ben entrado o Renacemento (fig. 5, c e d). Calquera dos dous transmite a dúbida da súa intención se se observa que o trazado, moi basto, das argolas non se corresponde en absoluto co trazado dos motivos representados. ¿Aproveitaría algo xa debuxado para propoñer “e aquí unhas argolas para convertelos en colgantes”? De suceder así non deixarían de ser uns debuxos para xoias, aínda que habería moito que discutir sobre a autoría do resultado.

Esta crucifixión do caderno é practicamente igual en composición e proporcións á dunha miniatura do Salterio de dona Branca de Castela que está datado en París arredor do ano 1230 e conservado na Biblioteca do Arsenal (fig. 5, e). O caderno de Villard, actualmente na Biblioteca Nacional de París, estivo antes da Revolución depositado na biblioteca do Mosteiro de Saint-Germain-des-Prés, non se sabe

con certeza desde cándo. Tamén garda unha gran semellanza co calvario do sepulcro de Afonso VIII e dona Leonor (fig. 5, a), pais de Dona Branca de Castela, mandado labrar polo seu neto Fernando III o rei Santo na segunda metade do século XIII<sup>12</sup>. Esta cadea de similitudes pode non ser fortuíta.

Dos dous debuxos de Durero, o de arriba, o máis acabado, ten un parecido bastante acusado cos acantos dos catro candelabros das esquinas do mausoleo de San Sebaldo en Nüremberg (fig. 6), obras de Peter Vischer o Mozo entre os anos 1514-1519, despois da segunda viaxe de Durero a Italia.

O mausoleo de San Sebaldo foi realizado en conxunto por Peter Vischer o Vello e os seus tres fillos Hermann o Mozo, Peter o Mozo e Hans<sup>13</sup>. Da época do pai (quen se retrata aquí cunha humildade sen precedentes, co mandil de coiro de faena e os útiles do seu oficio nas mans) é a grande estrutura tardo-gótica en forma de igrexa, pero durante a execución do monumento entre 1508 e 1519, foise recubriendo dun auténtico bordado de ornamentos renacentistas italianizantes dos que, en boa medida, foron responsables os seus tres fillos.

Esta familia de broncistas de Nüremberg chegou a ter un taller de grande importancia que forneceu a toda Europa central e oriental de placas sepulcrais e monumentos funerarios.

<sup>12</sup> María Jesús Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1988, pp. 194-196.

<sup>13</sup> Robert Maillard (coord.), *Diccionario Universal del Arte y de los artistas. Escultores*, Barcelona, Gustavo Gili, 1970, pp. 293 e 294.



Figura 6. Candelabros do mausoleo de San Sebaldó (en medio o debuxo de Durero).

Está documentado que varias destas placas se basearon en debuxos de Durero. De tal colaboración e observando a coincidencia de datas, pode resultar que Durero tivese parte activa na italianización do taller dos Vischer.

No Gabinete de Debuxos e Gravados da Galleria degli Uffizi en Florencia, consérvanse varios debuxos de xoias da primeira metade do século XVI co mesmo motivo de acantos, todos eles semellantes na súa concepción, tanto que se podería falar de variacións sobre un tema: o do engaste central para pedra de gran tamaño xa sexa labrada en cabuxón ou en facetas, cun marco historiado e normalmente simétrico respecto ó seu eixe vertical.

Os máis antigos con cornucopias, acantos e derivados ou mascaróns de follaxe, moi de moda na década dos vinte; atópanse exemplos semellantes nos Libros de Pasantías de Barcelona (dos que se falará máis adiante) o que dá unha mostra da universalidade que comeza a impoñerse na xoiería desta época. Os outros debuxos máis modernos correspondentes a esa primeira metade do século, levan nos seus marcos personaxes tomados dos grutescos e candelabros, pero pasados xa polo baruto dos *ignudi* de Miguel Anxo, unhas veces con cintura de follaxe e outras de corpo enteiro. Estes últimos serán de grande aceptación durante a segunda metade do século e no manierismo final<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Letizia Arbeteta Mira, no catálogo da exposición *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 262.

Destes debuxos reproducécese aquí (fig. 7) un que poderíamos entroncar co de Durero en canto que emprega tamén os brotes de acanto como prolongación dun ser animado e a cabeza de león. Feito a tinta e augada define moi ben a gran xema central tallada en cabuxón con gran delicadeza de tons no claroscuro, en contraste coa dureza de trazado na outra xema secundaria, tallada en punta de diamante, que se atopa na zona superior sobre a cabeza do león.

É digno de destacar neste deseño o xogo visual alcanzado polos tres pares de cornucopias que van diminuíndo de importancia e tamaño a medida que se sobe na peza, o que lle dá unha sensación de estabilidade sorprendente. O primeiro par abarca todo



Figura 7. Debuxo para colgante, anónimo, Italia do Norte (c. 1520-1540).

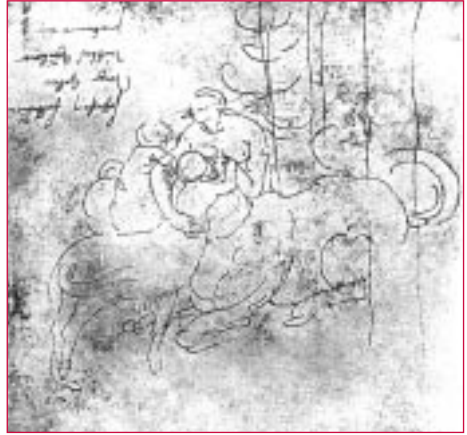


Figura 8. *Centauresa aleitando a súa cría*, de Durero (c. 1504-1505).

o ancho do marco e sobe ata a metade do colgante abrazando a maior parte da xema central; o segundo é o que portan os dous *ignudi* e case se desvanece no conxunto polo ben integrado que está no todo; o terceiro, case imperceptible, podería confundirse cun toucado de grilandas sobre as cabezas dos *ignudi* ó aparecer por detrás delas e brevemente, só enchendo o oco que queda entre estas e o bordo gallonado que a xeito de cornixa remata a xoia. Realmente nos atopamos ante un prodixio de composición renacentista, tan ben estruturado como se se tratase da fachada dun palacio. Non hai arte pequena se o artista é grande, e o anónimo autor deste debuxo érao.

Se se revisa toda a obra de Durero, non se atopará plasmada nela ningunha xoia parecida ás propostas nos dous debuxos que aquí nos ocupan. Dá a sensación de que fuxía de

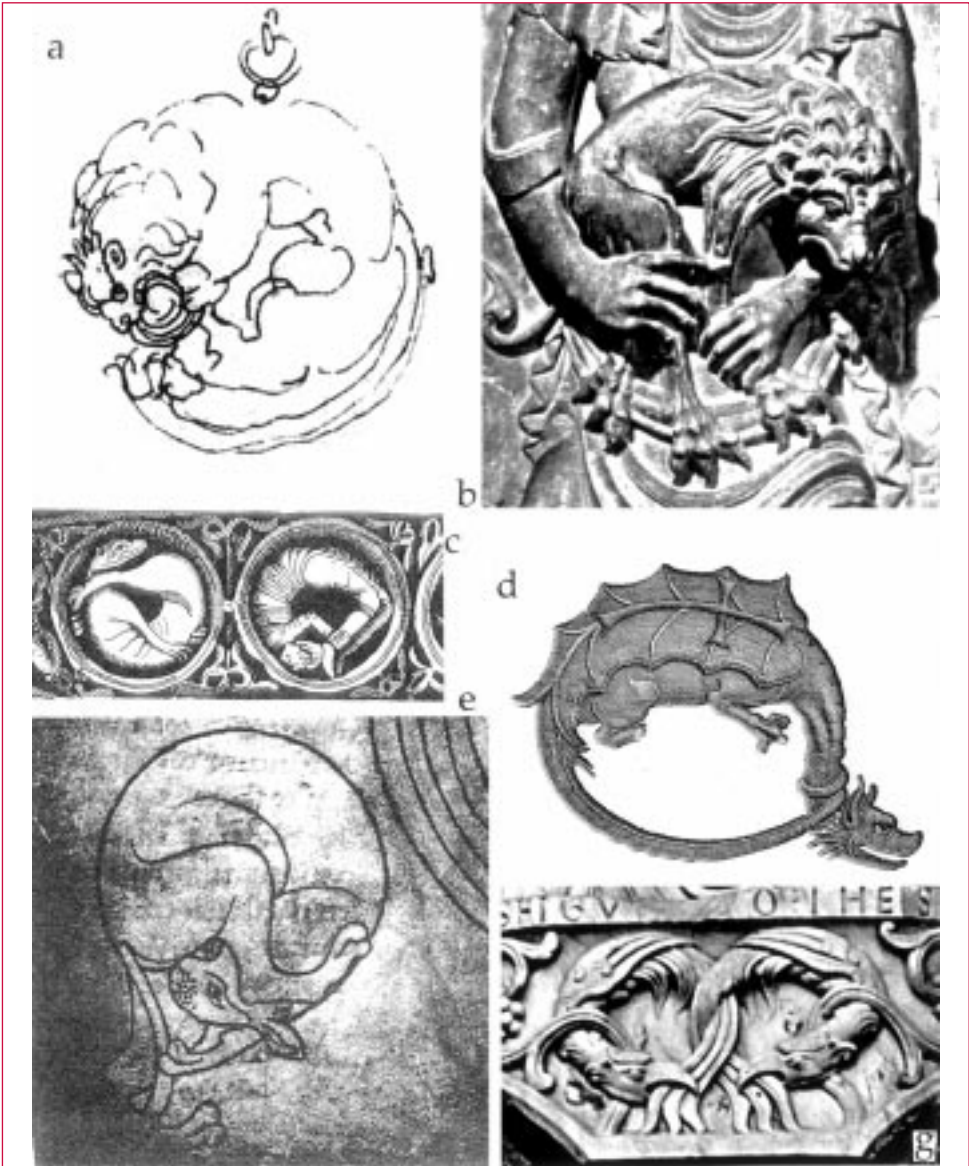


Figura 9. a) Debuxo de Durero. b) Signo do Zodiaco León, Saint Sernin de Toulouse (c. 1150). c) Medallón da clave dunha arquivolta de Sta. Madalena de Vezelay (c. 1120-1150). d) Emblema da Orde do Dragón, fundada por Sexismundo de Hungría (1414-1437). e) Can enroscado do caderno de Villard. g) Monstros enroscados, portada das Praterias da Catedral de Santiago de Compostela.

representar xoias nos seus retratos e composicións de certa envergadura. Cando grava, debuxa ou pinta xoias adoita facelo nas vestimentas de gala de nobres e reis ou nas eclesiásticas do pontifical. E case sempre son pezas que teñen máis de góticas ca de renacentistas. Repite moito o trilóbulo nas capas pluviais do Padre Eterno, e é de supoñer que o fai coa intención de acentualo seu significado da Trindade.

Hai debuxos seus sobre pezas de ourivería que si se atopan representados nos seus cadros, aínda que con algunhas variantes formais de pouca importancia.

O do colgante que está debaixo do anterior (fig. 3), ten unha factura no trazado que lembra moito outro debuxo do mesmo artista, un bosquexo sobre a descrición que fai Filóstrato dunha familia de centauros *Centauresa aleitando a súa cría* (fig. 8) que se pode datar entre 1504-1505, conservado en Verte Coburg e cualificado por Panofsky como “uno de los dibujos más seductores de Durero”<sup>15</sup>.

O segundo colgante cun león lembra na composición, xa que non no estilo, o que ten no seu colo a muller do signo León da porta sur de San Sernín de Toulouse (fig. 9, b). Neste caso complétase o círculo que comeza o corpo do animal coa pregadura do vestido da muller que o sostén, coincidindo o

peche do círculo no colgante de Durero co rabo do león.

As figuras de animais enroscados tiveron moita aceptación na ornamentación románica e gótica (fig. 9, c, d, e e g), cunha simboloxía moitas veces do infinito e incluso da eternidade, como de animais naturalistas, caso dos



Figura 10. Lauda sepulcral de von Henneberg e a súa esposa, de Peter Vischer o Vello, 1508.

<sup>15</sup> Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 1943. Edición consultada, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1982, p. 108.

canciños faldreiros durmiñando ou expertos, aniñados ós pés dos seus donos e dándolle á escena un acento familiar, ou auténticas feras en postura submisiva como son os leóns que lles serven de tallo ós cabaleiros nas súas estatuas. Cabería destacar aquí dous exemplos, un o can enroscado do folio 7v. do caderno de Villard de Honnecourt e o outro do león baixo os pés de von Henneberg na súa lápida sepulcral (fig. 10), obra de Peter Vischer o Vello. Este

último exemplo xa se achega moito máis ó debuxo do colgante por proximidade en lugar e tempo, ademais de que parece comprobado que se modelou sobre debuxo do mesmo Durero.

En canto ós de Hans Holbein o Mozo, son dun acabado tan minucioso que asalta a dúbida de se serán realmente deseñados para xoias ou estudos previos das que tería que pintar nos seus retratos. Sen embargo,



Figura 11. Páxina do álbum de Bridge con copias dos debuxos de Holbein.

repasando as xoias representadas nos retratos pintados por Holbein na corte de Afonso VIII, atópanse semellanzas, pero non as mesmas, o que dá pé a pensar que son realmente deseños para xoias. A cuestión do acabado haberá que lla apoñer, pois, á maneira de traballar este artista.

En todas elas aparece a forma de cruz máis ou menos explícita, formada por xemas talladas en táboa, intercaladas con perlas e pequenos ornamentos florais en metal enchendo os ocos. Ademais, todas teñen en común as perlas colgantes.

Este tipo de xoias vai influír en gran medida na mesma Inglaterra, pero non a curto prazo, senón cando chega a época da volta atrás cos estilos historicistas, como se pode apreciar no álbum de debuxos de Bridge do primeiro cuarto do século XIX. O Neogótico inglés desenvolveuse bebendo en fontes propias e estendeuse incluso a artes coma a xoiería. O seu maior referente era Holbein, quen nas súas xoias se movía entre o Gótico tardío e o Renacemento. Só os colgantes compostos por anagramas ou letras floreadas se poden considerar plenamente renacentistas.

O xoieiro J. G. Bridge, que traballa durante a primeira metade do século XIX, é coñecido por empregarlo Gabinete de Estampas e Debuxos do Museo Británico coma unha fonte de ideas para as súas obras<sup>16</sup>. O seu álbum era o

libro de bosquejos da firma Bridge & Rundell formada co seu sobriño. Pódense ver as copias realizadas dos debuxos de Holbein nalgúns das súas páxinas (fig. 11) en papel de calco a pluma e augada.

Reprodúcese outra páxina deste álbum con estudos de inspiración totalmente gótica (fig. 12) onde se aprecia unha novidade, as anotacións explicativas ou de simples comentarios que ó artista se lle van ocorrendo, ben para aclarar certos aspectos ou como recordatorio para continuar co proceso creativo. O debuxo inferior, sinalado co nº1, para colar cun colgante, formado polo anagrama GR (George Rex), ten varias anotacións interesantes. A media altura lese "Primeira Idea" e dous lugares sinalados con "xema" para a situación das pedras. Así mesmo, queda determinado coa palabra "cadea" o comezo desta, como dando a entender que é parte menos importante no deseño, que se debe centrar no colgante. Xunto ó anagrama aparece apuntado "GR" para lembra-las letras que se deben enlazar e que aínda aparecen moi indeterminadas no debuxo. Pero, con todo, o máis curioso é o escrito no bordo superior "estou seguro de poder conseguir un bo debuxo".

Cando J. G. Bridge daba por rematado un debuxo para pasalo á súa execución no taller asinábao J. G. B. e só asinaba aqueles que se ían realzar. Dedúcese que o deseño que

<sup>16</sup> Shirley Bury, *Jewellery. The International Era 1789-1910*, volume I 1789-1861, Woodbridge Suffolk, Antique Collectors' Club, 1991, reimpr. 1997, pp. 198 e ss.

aparece xusto enriba chegou a materializarse.

Pechemos esta paréntese que, se ben é de contido significativo, escapa do período que queremos comentar. Volvamos ó curso do Guadiana e recalemos outra vez no século XVI. ¿Que hai de debuxos de xoiería en España?

Pois ben, consérvanse dous conxuntos importantes, o códice do *Joyel de Guadalupe* e os *Libros de Pasantías*. O primeiro, o da biblioteca do Mosteiro da Nosa Señora de Guadalupe, a pesar da súa enorme importancia histórica e arqueolóxica, non entra no plan deste traballo por se tratar realmente dun inventario das xoias doadas á Virxe de

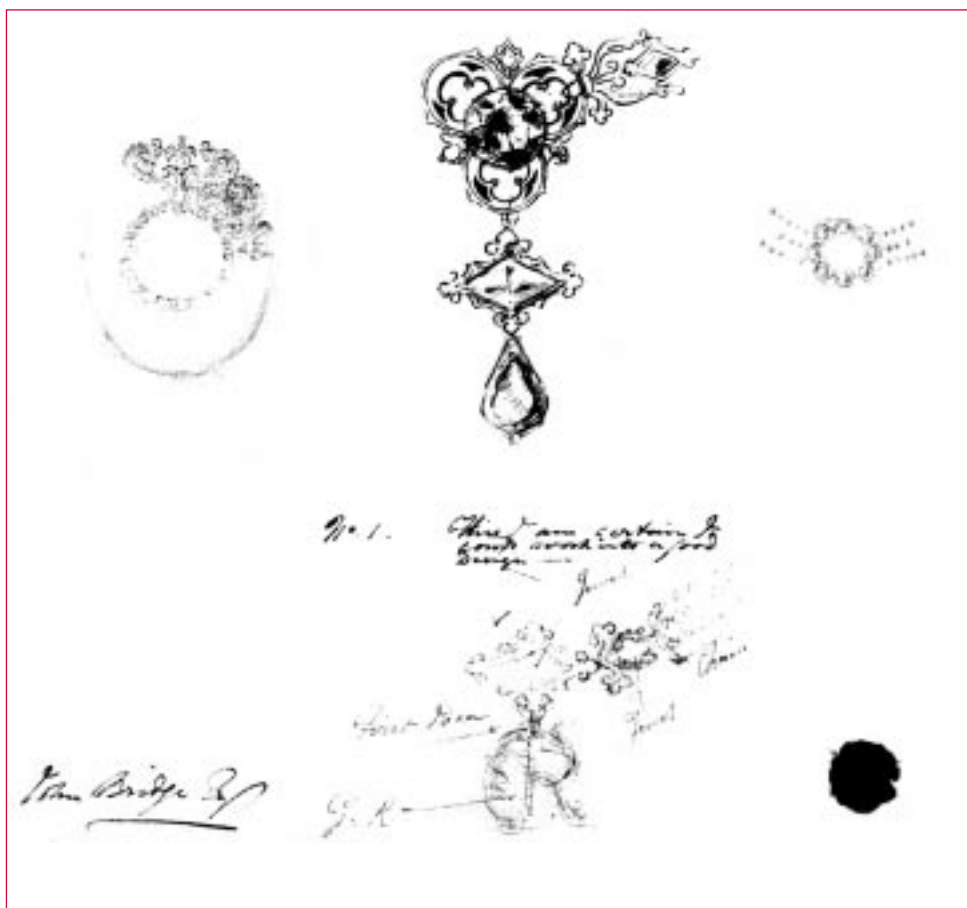


Figura 12. Páxina do álbum de Bridge con debuxos de inspiración gótica.



Guadalupe, incluso con noticias históricas; polo tanto, son debuxos descritivos de pezas realizadas con anterioridade. Abarca os séculos XVI a XVIII e os seus debuxos, por suposto, achegan un dato claro de cómo se representaban as xoias naquelas épocas, e dunha gran variedade, posto que se lle ofrendan á Virxe, ademais de xoias devocionais, outras de marcado carácter civil.

O outro conxunto importante compóñeno os debuxos dos exames realizados ante tribunal polos

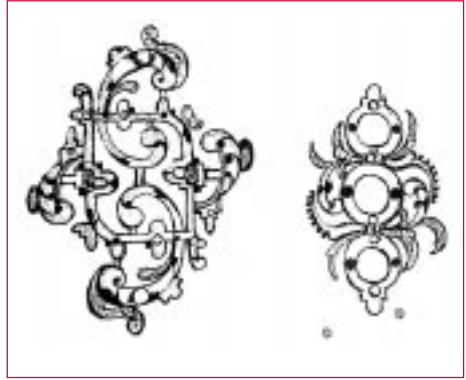


Figura 13. *Libros de Pasantías*, exame de Bartomeu Farret, 1604.

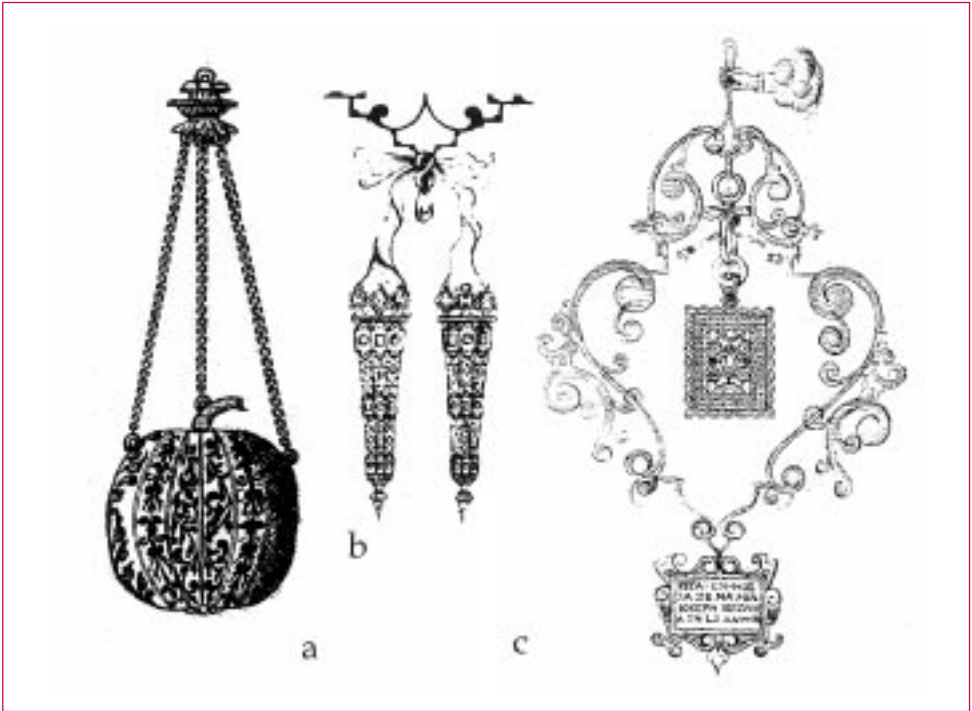


Figura 14. *Libros de Pasantías*, exames, a) de Raphael Solanes, 1595, b) de Guillem Bompar, 1595, c) de Joseph Jordan, 1616.

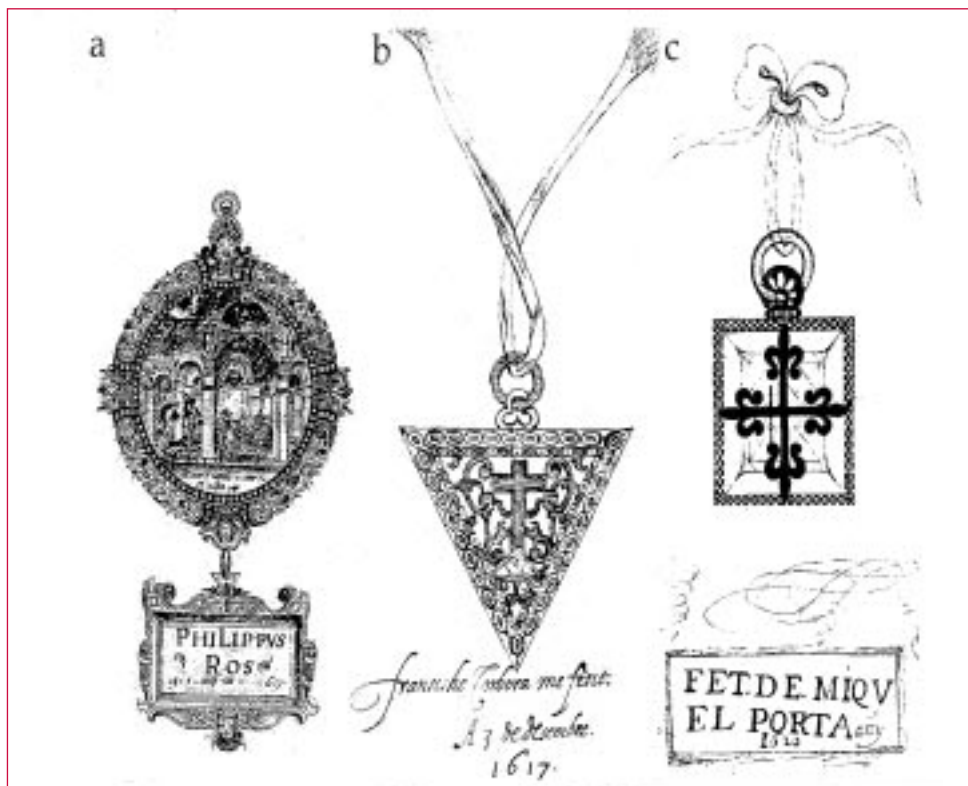


Figura 15. *Libros de Pasantías*, exames, a) de Felipe Ros, 1567, b) de Francesch Corbera, 1617, c) de Miguel Porta, 1620.

aspirantes ó grao de maestría, de aí a súa denominación de pasantía. En varias cidades consérvanse exames destes nos arquivos dos gremios correspondentes. Pódense citar, entre outras, Madrid, Sevilla ou Valencia, pero, sen dúbida, o conxunto máis importante de tódolos conservados, encadernados en varios volumes, é o coñecido como *Libros de Pasantías* de Barcelona (fig. 13, 14, 15,

16 e 17), que se atopa no Museo de Historia da Cidade, e que se converte así nunha auténtica antoloxía da pratería barcelonesa de case cinco séculos<sup>17</sup>.

Antes de entrar en comentarios sobre os debuxos alí reunidos, hai que facer unha aclaración con respecto ó xuízo aquí expresado de que posiblemente non iamos atopar debuxos

<sup>17</sup> Letizia Arbeteta Mira, catálogo exposición *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales, Madrid*, Nerea, 1998.

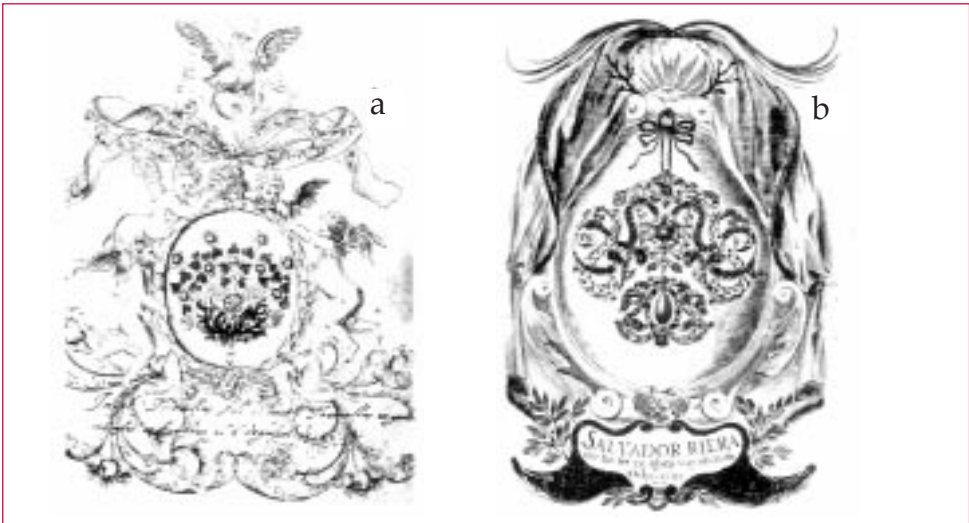


Figura 16. *Libros de Pasantías*, exames, a) de Salvador Riera, 1699, b) de Joseph Tremullas, 1699.



Figura 17. *Libros de Pasantías*, exames de Joseph Nadal, 1697,

anteriores ós de Durero e Holbein. O primeiro volume dos *Libros de Pasantías* comprende os exames entre os anos 1500 e 1530. O primeiro datado é de 1518. Non puidemos acceder ós debuxos deste volume, pero polas referencias tomadas doutros autores<sup>18</sup>, é posible que os que aquí se atopan dos anos anteriores ós colgantes de Durero se refiran máis ó mundo da ourivería có da xoiaría. De todas maneiras, non é ter máis ou menos antigüidade o importante, senón o estudo de tales debuxos como proceso de invención.

Aclarado isto, volvamos ó curso do Guadiana. Entre tódolos traballos de exame de pasantía pódense comentar algúns polo seu particular interese. O exame de Bartomeu Farret de 1604

<sup>18</sup> Nuria de Dalmasas e Fernando Martín, *La Corona de Aragón*, no catálogo da exposición *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 93-99.

(fig. 13) móstranos dous modelos de xoias, peza e entrepeza, do mesmo tipo dos que se poden atopar nos retratos e entre as xoias conservadas da época. Na máis grande das dúas, a peza, defínese a distribución das zonas esmaltadas polo contraste dos dous tons, e un predominio da forma e a cor sobre as xemas que leva engastadas, representadas polos dous elementos ovais á altura media cun raiado cruzado. Se se observa con detención o debuxo, vese como quedan determinados os diferentes materiais ou os diferentes tratamentos de acabado pola aplicación de raiados simples, punteados ou recheos de tinta. Analogamente, o elemento pequeno, a entrepeza, queda definido do mesmo xeito no debuxo.

Nos exemplos que aquí se mostran dos exames pódese observar que os debuxos correspondentes ó século XVI ou comezos do XVII son sobrios, aínda que dunha gran perfección descritiva, e adoitan ir acompañados dunha cartela cos datos do autor e a data de execución. Ás veces o debuxo da xoia en si queda minimizado dentro dun conxunto ornamental que o enmarca e que resulta ser tan expresivo, senón máis, coma o motivo do exame, como ocorre no caso do de Ioseph Jordan (fig. 14, c). No de Raphael Solanes, de 1595 (fig. 14, a), un pomo abrideiro colgando de cadeíñas, hai que destaca-la economía de medios con que se representan as cadeas, máis propia dos simbolismos normativos dos debuxos industriais do século XX. Tamén se pode apreciar

nesta peza que os adornos de esmalte dos gallos están resoltos con raiado ou con mancha continua para indica-las diferentes cores, coma no de Bartomeu Farret.

O outro grupo de debuxos, os correspondentes a finais do século XVII, é enormemente pictórico (fig. 16 e 17). Existe neles unha gran preocupación pola correcta representación das xemas coas súas tallas, pero non teñen a elegancia de trazado dos anteriores. Incluso as composicións que os acompañan como marco chegan a ser de moi dubidosa efectividade, coma no caso do de Joseph Tremullas (fig. 16, a).

Por último merece comentario á parte entre todo este conxunto de pasantías o debuxo de Felipe Ros, de 1567 (fig. 15, a), por motivo e trazado. Representa un colgante redondo (quizais debiamos dicir medalla) dun minucioso e delicadísimo trazado e italianizante en grao sumo. A orla de grilandas de follas e froitos parece tomada dun plafón dos della Robbia. Os remates, tanto o superior con cabeza de felino, coma o interior con cabeza de anxiño son da máis pura raíz italiana, así como o perlado interno da orla. E considerando xa o tema central, o nacemento de Cristo (*Puer natus est nobis*, reza a inscrición), a ambientación en medio dunhas ruínas grandilocuentes con solucións de perspectiva escénica moi do gusto italiano, hai que resalta-la ausencia total de calquera vestixio do estilo gótico que se mantivera persistentemente ata moi entrado o século

XVI en todo o referente á xoiería e ourivería relixiosa en España.

Mirando outra vez o resto de Europa, pódese atopar en Baviera un conxunto de debuxos análogo ó *Joyel de Guadalupe*, o *Codex Monacensis*, coas xoias da duquesa Ana de Baviera minuciosamente pintadas á acuarela por Hans Mielich entre 1552 e 1556. Os debuxos deste auténtico catálogo ilustrado confirman a internacionalización dos motivos de lacerías arabescos e grutescos decorando pequenas superficies das xoias, a partir dos anos trinta do século XVI. Motivos de adorno que se adoitan facer gravados ou en esmalte. Cando se elixen os esmaltes, acostúmase empregar polo menos dúas cores, ou aproveita-lo metal reservado como segunda cor. En España seguiuise moito a tradición do esmaltado, como se pode comprobar nas xoias dos Austrias. O gravado emprégase con moita máis frecuencia nas xoias procedentes de Centroeuropa.

Tamén no resto de España traballan outros artistas sobresañtes nas moi diversas tendencias de xoiería. Coméntanse soamente os traballos dos máis significativos en canto á influencia que os seus debuxos alcanzaron ó ser gravados e editados.

Hans Collaert (1549-1622) traballou en Anveres e os seus modelos, con bastantes figuras mitolóxicas, tiveron moito eco entre xoieiros flamencos e alemáns. O seu fillo fixo gravados dos

debuxos do seu pai e recolleunos en libros (fig. 18).

Jacob von der Hayden en 1620 publica en Estrasburgo o libro *Serie de debuxos de adornos para os mellores xoieiros e esmaltadores sobre fondo negro*<sup>19</sup> (fig. 19). Esta técnica de esmaltar deixa o metal reservado formando o motivo sobre o fondo de esmalte.

Gilles L'Égaré, que traballou en París e foi xoieiro de Luís XIV, no seu tratado *Libro de Labores de Ourivería* publicado en 1663, inclúe moitos debuxos para broches, pendentes, colgantes



Figura 18. Deseño de colgante de Hans Collaert.

<sup>19</sup> Alexander Speltz, *The Styles of Ornament*, New York, Dover, 1959, pp. 401 e 404.



Figura 19. Dous deseños de esmalte sobre fondo negro do libro de Jacob von der Hayden.

e sortellas con abundante pedrería, normalmente diamantes tallados en rosa<sup>20</sup>. Os debuxos para a súa publicación foron gravados por Collet e mostran unha complexidade barroca moi acusada. Apréciase o conxunto como unha oferta de posibilidades pensada, sobre todo, como catálogo comercial. Pódese comprobar mirando o primeiro anel da segunda fila, que o tema *memento mori* aínda estaba vixente (figs. 20 e 21).

Este tema tivera moita aceptación durante o século XVI e un dos seus máximos expoñentes foi Pierre Woeiriot, que chegou a realizar unha sortella cunha caveira como engaste, sostida por dous esqueletos completos formado o aro. Woeiriot, nacido en Lorena, trasladouse en 1555 a Lyon, onde desenvolveu practicamente toda a súa obra, na que destacan gravados para xoias moi variadas. O conxunto máis importante, *Libro de Aneis de Ourivería*, publicouse en Lyon en 1561.

Pódese ver que os seus gravados teñen unha soltura de trazado moi superior á que se observa no libro de L'Égaré. É posible que, en parte, se deba ó barroquismo do segundo, pero parece máis verosímil que influíra o feito de que Woeiriot foi o gravador dos seus propios debuxos. Conseguiu como resultado uns deseños de fácil lectura (fig. 22). Sobre algúns dos que aquí se reproducen, comenta Diana Scarisbrick:

Para idea-los seus modelos máis importantes e atrevidos, Pierre Woeiriot inspírase no corpo humano. O engaste pode estar soportado por dúas cabezas de muller, agarrado por dous sátiros, sostido por dous acróbatas, home e muller, ou portado por dous turcos con turbante. Nun modelo excepcional dúas minúsculas cabezas saen dos pétalos dun engaste cuadrilobulado que engarza unha xema tallada en táboa<sup>21</sup>.



Figura 20. Dous deseños de colgantes do libro de L'Égaré.

<sup>20</sup> Luis Montañés e Javier Barrera, *Diccionarios Antiquaria. Volumen V: Joyas*, Madrid, Ediciones Antiquaria, 1987, pp. 186-187.

<sup>21</sup> Diana Scarisbrick, *Les Bagues. Symboles de Richesse, de Pouvoir et d'Amour*, Paris, Celiv, 1993, p. 65.

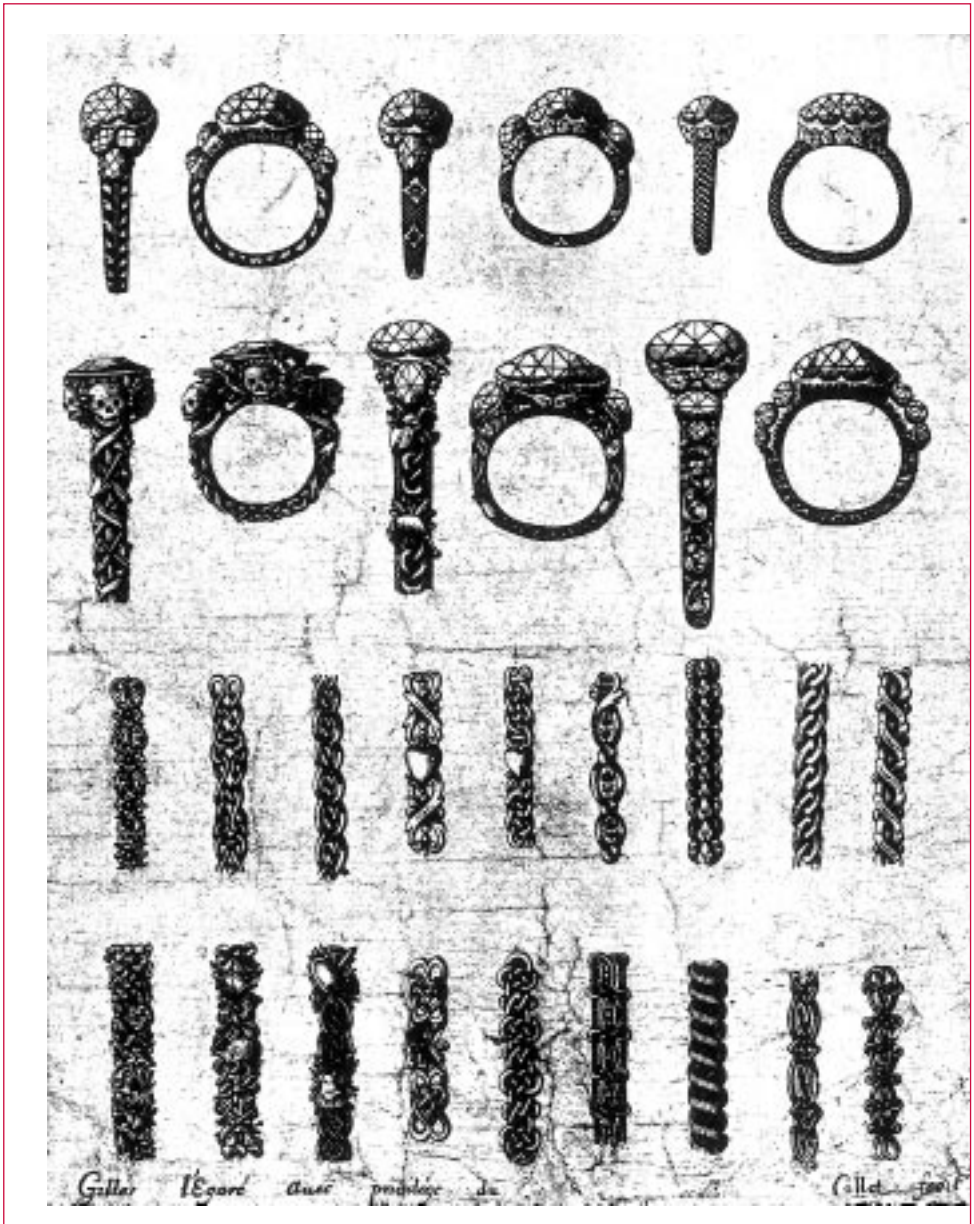


Figura 21. Páxina do libro de L'Egaré con deseños de sortellas.

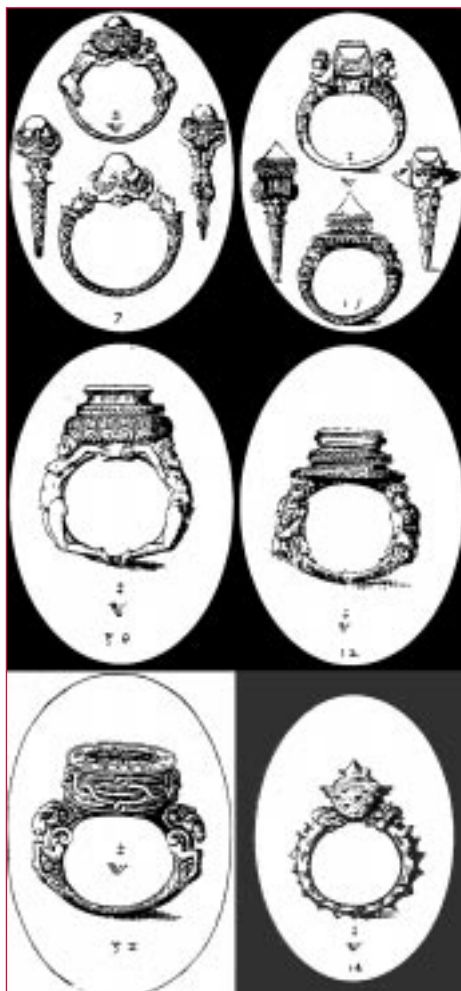


Figura 22. Seis deseños de aneis do libro de Woeiriot.

Os modelos deste xoieiro tiveron gran repercusión en Inglaterra. No Museo Alberto e Victoria consérvanse algunhas realizacións sobre os seus deseños, xunto a algúns debuxos para colgantes (fig. 23). Nestes últimos a lectura faise menos fácil pois, aínda que o



Figura 23. Dous deseños de colgantes de Woeiriot.

trazado é limpo e claro, as composicións son dun manierismo complexo.

Se se observa detidamente o colgante que leva por tema Marcus Curtius a cabalo, atoparanse semellanzas coa pasantía de Felipe Ros, motivo central de marcado pictoricismo en forma circular ou case circular, a situación das dobres volutas nos extremos dos diámetros vertical e horizontal, na parte superior unha cabeza de animal entroncado coa arandela e na inferior unha cabeza humana.

Co tempo, na época dos historicismos, cando o público, estimulado polas exposicións e as coleccións dos museos, volveu considera-lo Renacemento como a idade de ouro, os xoieiros déronlles as costas ós estilos máis recentes e comezaron a recrea-los aneis escultóricos e de esmaltes escintilantes sobre os modelos de Woeiriot, tal e como ocorrera en Inglaterra cos debuxos de Holbein. Neste caso os artífices



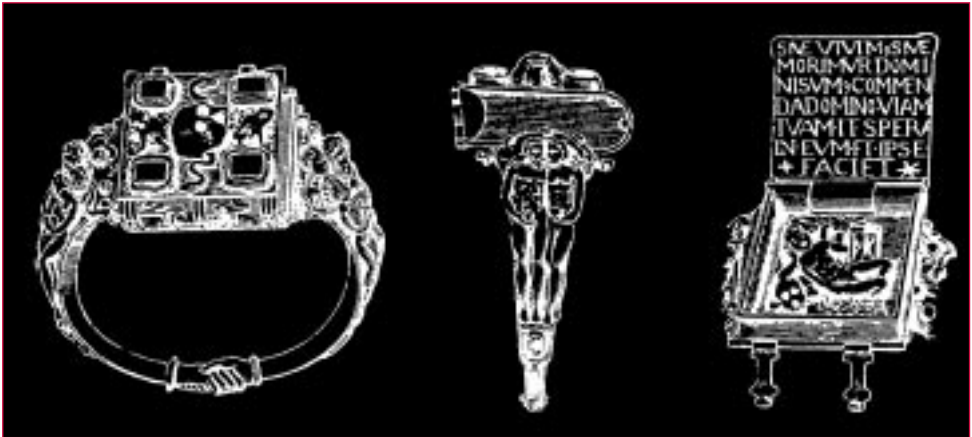


Figura 24. Anel *memento mori* de John Mabbe.

máis destacados van ser Jean Paul Robin e François-Désiré Froment-Maurice.

Compróbase cun lixeiro repaso visual como se pasa de defini-las xoias cun só debuxo (unha vista) a facelo por medio de dous debuxos (dúas vistas) cando cun non queda a forma suficientemente clara, como sucede con algunhas sortellas complexas. Pero máis explicacións, incluso detalles ampliados non se atopan ata ben entrado o século XVIII.

Agora que o noso Guadiana vai chegando ó seu particular Sanlúcar, non quixesemos deixar no tinteiro un comentario sobre o deseño dun dos máis complexos aneis do tema *memento mori*. É unha creación de John Mabbe de 1576<sup>22</sup>. O anel está meticulosamente representado e perfectamente definido polos tres gravados (fig. 24). O engaste

en forma de libro leva encaixadas na cuberta catro pedras talladas en táboa (diamante, rubí, zafiro e esmeralda, aínda que non se aprecien diferencias na representación) encadrando unha caveira rodeada de dous sapos e dúas cobras. Sobre os arranques do aro unha parella a cada lado representan a Adán e Eva. Ó abri-lo libro atópanse no seu interior a figura dun neno repousando sobre unha caveira e detrás un reloxo de area, clara alegoría da vida humana. No reverso da tapa leva gravada unha inscrición referente a dúas citas bíblicas (Rom. 14,8 e Sal. 37,5). As mans enlazadas na base do anel suxiren que, a pesar do macabro da iconografía, podía estar pensado para uns esposais ou unha voda.

É encomiable o labor de quen é capaz de expresar tanto en tan pequeno espacio e con tal economía de medios.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 69.