

LA INFLUENCIA DE BERNARD SALOMON EN LA OBRA DE PIERRE REYMOND: A PROPÓSITO DE UNAS PIEZAS DE LA COLECCIÓN THYSSEN BORNEMISZA

POR

M.^a LUISA MARTÍN ANSÓN
Universidad Autónoma de Madrid

The influence of engraving on the compositions and designs of many artistic creations is evident and well known. This article focuses on a series by Bernard Salomon. Salomon can be regarded as one of the most relevant engravers who, through the editions done by Jean Tounes in Lyon, was to have a strong effect on the work of Limoges enamellers in the sixteenth century. The study is carried out by looking at some pieces by Pierre Reymond now in the Thyssen Bornemisza collection.

Sin duda es bien conocido el papel que el grabado jugó durante el Renacimiento en la transmisión de numerosas composiciones entre las distintas manifestaciones artísticas y, en particular, en el dominio de las artes suntuarias. En los primeros momentos los temas básicamente son religiosos; escenas del Nuevo Testamento, episodios de la vida de la Virgen o de los Santos, etc. y las fuentes de inspiración hay que buscarlas en grabados flamencos, alemanes o borgoñones. Poco a poco, al lado de temas sacros comienzan a cobrar cada vez más importancia los profanos, de forma que el artesano participará igualmente de las dos fuentes de modelos.

En el ámbito francés, la libertad y la novedad de inspiración introducida desde Italia por los pintores de la Escuela de Fontainebleau pronto se convertirá en punto de referencia obligado. Decoraciones de cartuchos, cueros recortados, guirnalda de flores y frutos, etc. se expanden por doquier al modo de los estucos de la citada Escuela, mientras su estilo pictórico es condensado por los artesanos dentro de los límites de los círculos, losanges, cuadriláteros, etc. que llenan sus composiciones.

Con el fenómeno Fontainebleau y con la enorme difusión de modelos de cijos, candelieri, camafeos, bajorrelieves antiguos, etc., se lanza en Francia la moda *dell'antico*¹. Los autores de tal transformación son principalmente orfebres y medallistas que extienden su actividad al campo de la ilustración. Las composiciones experimentan un giro hacia una visión mitológica,

¹ Omodeo, A.: *Grafica per orafi. Modelli del Cinque e Seicento. Mostra di incisioni da collezioni italiane*. Firenze, 1975, p. 12.

literaria y abstracta que afecta por igual a la Biblia que a las Metamorfosis. Junto a los motivos tomados de la Escuela de Fontainebleau, encontramos las composiciones de los maestros italianos y las de otros como Lucas de Leyde o los grabadores alemanes.

Entre los artistas franceses que ejercerán mayor influencia hay que destacar a los grandes maestros del *estilo miniatura*, una generación que nació con un intervalo de diez años: Delaune en 1518-19. Antoine Caron en 1521, René Boyvin hacia 1530 y Pierre Woeriot hacia 1531². Sus estampas de pequeño formato, realizadas según las composiciones de la Escuela de Fontainebleau, dieron a conocer éstas a los artistas y artesanos de toda Europa.

El *estilo miniatura* fue adoptado asimismo por figuras como Bernard Salomon especialmente vinculado a la casa de edición lyonesa de Jean de Tournes. Excelente dibujante-grabador en madera, Bernard Salomon, cuya actividad se menciona en Lyon en 1540, probablemente nació en 1520. Sus viñetas para la Biblia fueron enormemente populares y bajo esta forma su arte fue ante todo un producto de exportación. Su formato permitía a impresores como Jean de Tournes publicar libros cuyas ilustraciones eran más numerosas y podían venderse a un precio relativamente bajo.

El texto se reducía a una leyenda poco desarrollada convirtiéndose, de este modo, en libros de imágenes. Además, era fácilmente traducible lo que permitía a Jean de Tournes multiplicar las ediciones no sólo en francés y latín sino también en italiano, alemán, inglés o español.

La influencia de Salomon fue especialmente importante entre los esmaltadores de Limoges, si bien la mayólica producida en Lyon durante este período contribuyó no menos que los esmaltes a la difusión de su obra. Sus composiciones se utilizaban para todo tipo de piezas, incluida la vajilla, en una época en que la lectura de la Biblia estaba muy extendida y las historias del Antiguo Testamento pertenecían al dominio de la literatura popular. Según Zerner³, Bernard Salomon dio una fisonomía específica al libro ilustrado lyonés combinando la finura y la textura de los grabados en madera de Holbein tallados por Hans Lutzelburger y algunos aspectos del arte parisino, especialmente el gusto por pequeñas figuras esbeltas.

Entre los esmaltadores en pintura de Limoges del siglo XVI importantes que contribuyeron a esta difusión, destacamos a uno de los más prolíficos, Pierre Reymond. Sin embargo, como responsable de un gran taller, su reputación se ha visto, a veces, ensombrecida por la producción de sus ayudantes ya que las piezas realizadas bajo su supervisión iban marcadas con sus iniciales «P. R.»⁴.

Pierre Reymond descende de una familia limosina mencionada desde el siglo XIV que practicó la esmaltería hasta el siglo XVII y sobre la cual la información es algo confusa⁵. Otros

² Eisler, C.: «Etienne Delaune et les graveurs de son entourage», *L'Oeil*, n.º 131, noviembre 1965, p. 12.

³ Zerner, H.: *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*. París, 1996, p. 301.

⁴ A este respecto es curioso el comentario de Laborde, M. de, *Notice des émaux exposés dans les Galeries du Musée du Louvre*. París, 1852, p. 207, quien nos dice que en P. Reymond hay dos hombres; el artista y el fabricante y desgraciadamente, según él, domina este último. Entre otras cosas realizará veinte platos diferentes por sus arabescos y los hará repetir cada uno diez veces en su taller, por manos tanto hábiles como torpes. Originales y copias llevan indistintamente las siglas P. R.

⁵ Al parecer por la misma época, un esmaltador de nombre también Pierre trabaja en Polonia. Se ha pensado en un viaje a Cracovia aprovechando su supuesta estancia en Nuremberg, donde trabajaría para la familia Tucher entre 1558 y 1562. Sin embargo, parece difícil conciliar las fechas de sus estancias en Cracovia y Nuremberg con las de Limoges por lo que, en su momento, Stein, H.: «Contribution à l'Histoire des émaux de Limoges. Un artiste français en Pologne au seizième siècle», *Reunion des Sociétés des Beaux Arts des Departements en 1893*, 17 session. París, 1893, pp. 204-212, pensó en la existencia de dos personalidades diferentes, tal vez padre e hijo. Caroselli, S.: *The Painted Enamels of Limoges*. Los Ángeles, 1993, p. 83, habla de un Pierre Remy que introduce la pintura en esmalte en Cracovia, donde trabaja como orfebre desde 1563 hasta 1574, y otro Pierre, muerto en 1631, fue orfebre de Limoges. El primero de ellos fue considerado pariente de P. Reymond por Verdier, Ph.: *The Walters Art Gallery. Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*. Baltimore, 1967, p. XXIV.

miembros de la dinastía serían los hermanos Jean (muerto en 1602/3) y Joseph Reymond y el hijo de Jean, Martial, muerto en 1599.

Según los datos que conocemos, Pierre nace en 1513 y muere después de 1584 siendo una de las personalidades importantes del Limoges de su tiempo, donde llegó a alcanzar honores consulares en 1560 y 1567. Ocupó un taller en la Rue des Etaux, o Rue Basse Manigne, en la parte más baja del distrito de los esmaltadores. En 1530 casa con Jeanne Martel, época en la que debió comenzar a trabajar. Su primera obra conocida dada de 1534, fecha inscrita en una copa cuyo tema copia a Giulio Romano⁶.

Comienza trabajando al modo usual practicado en Limoges a principios del siglo XVI, es decir, con colores pero, poco a poco, la policromía va dando paso a la grisalla. Su mejor período hay que situarlo entre 1540 y 1560. Buen dibujante, hace especialmente grisallas con figuras grisáceas sobre fondo negro, si bien las carnaciones tienen un ligero color asalmonado e incluye algunos toques de rojo y dorado.

Destaca el perfilado de un rígido contorno negro que indica que los modelos fueron transferidos a la superficie que se iba a esmaltar por medio de un papel de calco. El sombreado mediante líneas entrecruzadas, a veces excesivas, recuerda los grabados que le sirvieron de inspiración. En opinión de Molinier⁷, se puede decir que la parte decorativa de sus obras, los cartuchos, los follajes, los medallones compuestos de entrelazos que adornan el reverso de sus fuentes y platos, son superiores, desde el punto de vista del efecto, a las escenas copiadas según los grandes maestros. El esmalte se acomoda mejor a este tipo de trabajo que a la traducción de escenas en las que la perspectiva, el modelado o la expresión de las figuras juegan un papel demasiado importante para que no se tema algún desengaño en la cocción.

Después de 1560 la calidad de sus obras comienza a decaer, su estilo se hace pesado y monótono. En sus últimos años vuelve al cromatismo pero sus colores serán fríos y tristes, Sólo algunas piezas individuales sobreviven al declive⁸.

Su producción incluye también placas ilustradas con temas de la Vida y Pasión de Cristo para las que parece preferir las grisallas coloreadas sobre fondo blanco, con carnaciones sobre preparación azul, siguiendo uno de los métodos familiares de Leonardo Limosin. Sin embargo, realmente su actividad se centró en dirigir un taller especializado en la ejecución de piezas de vajilla: copas cubiertas o «tazze», saleros, platos, fuentes, aguamaniles, cofres, etc. Los encargos llegaban de diversos sitios alcanzando un punto álgido la magnífica vajilla hecha hacia 1560 para Linhard Tucher de Nuremberg. Igualmente podemos citar el servicio, hoy disperso, que realizó para Pierre I Seguier, Presidente en Mortier del Parlamento de París, hacia 1566.

La principal fuente de inspiración para sus composiciones fueron los grabados e ilustraciones de libros, de origen diverso: alemán, holandés, italiano y francés. Autores como A. Durero, Lucas van Leyden, Marcantonio Raimondi, Virgil Solis, J. Androuet du Cerceau, Theodor de Bry y algunos maestros de la escuela de Fontainebleau figura entre sus preferencias. Pero pro-

⁶ Descheemaeker, B.: *Emaux de Limoges de la Renaissance provenant de la Collection de M. Hubert de Givenchy*. París, 1994, p. 19, da para su primera obra datada la fecha de 1533.

⁷ Molinier, E.: *L'Emallierie*. París, 1891, p. 308.

⁸ Darcel, A.: «Musée Retrospectif. Le Moyen Age et la Renaissance», *Gazette des Beaux Arts*, t. 20. París, 1866, pp. 53-54, compara obras de la época de plenitud y de decadencia y establece las diferencias. En las primeras el trazo es firme y el dibujo elegante. Los grutescos de los bordes y el reverso están claramente concebidos. Las carnaciones participan del tono de fondo fundiéndose todo en una vitrificación brillante. Posteriormente el trazo se vuelve pesado y los adornos son torpes. Las figuras alargan su canon y se amaneran. Una capa de bistré asalmonada extendida sobre las carnaciones las endurece y las deja sin brillo. Los blancos degeneran en un tono gris opaco insuficientemente vidriado. Algunos esmaltes de su última época es difícil distinguirlos de los de Pierre Courteys.

bablemente lo que ejerció una mayor influencia en él fueron los libros impresos en Lyon e ilustrados por Bernard Salomon, en especial sus «Quadrins historiques de la Bible», en las ediciones de Jean de Tournes de 1553 y 1555/6. La segunda edición revisada y aumentada incluye 30 composiciones nuevas de Salomon que se intercalan entre las 199 de la edición de 1553. Esta segunda edición fue a su vez reeditada en 1558.

Esta especie de viñetas para la Biblia llegó a ser tan popular como las composiciones grabadas por E. Delaune, y B. Salomon fue conocido por generaciones de bibliófilos como «el pequeño Bernard» por el formato restringido de sus encantadoras ilustraciones. Su popularidad estuvo asegurada con ediciones sucesivas hasta el siglo xvii, pues en 1671 se llevó a cabo una reedición de sus obras en casa de Samuel de Tournes bajo el título: «Icones historicae veteris et novi Testamenti»⁹.

Del mismo modo, el siglo xvi ve la publicación de muchos libros con «retratos» de clásicos o héroes. Al parecer, en 1556, Jean de Tournes publicó *Diversos Retratos* con ilustraciones del propio Bernard Salomon. Las figuras de bustos y de medio lado que aparecen frecuentemente en las obras, no sólo de P. Reymond, sino de otros muchos esmaltadores limosines proceden en buena parte de aquí.

Aunque P. Reymond rara vez fue original en sus dibujos, no copió literalmente las composiciones ajenas. Su arte, al igual que el de otros esmaltadores, consistió en adaptar las composiciones a la forma del objeto obteniendo un armonioso efecto decorativo. Él mismo ilustró tres libros para la Hermandad del Santo Sacramento en la parroquia de Saint Pierre du Queyroix (Limoges). En 1556 hizo el cartón con la representación de la Última Cena para la vidriera de una ventana en la capilla de la Hermandad. En la copia del cartón, conservada en el registro de la Hermandad del Santo Sacramento de la parroquia de S. Michel des Lions, puede apreciarse todavía la influencia de la Pequeña Pasión de Dürero. En 1575 dibujó el bordón de plata que el orfebre Jean Yvert hizo para la Hermandad.

La práctica de copiar composiciones de otros, no considerada en aquel momento plagio, era habitual entre los esmaltadores al igual que entre otros artesanos. Lo importante era demostrar la maestría en el oficio y el dominio de la técnica. No obstante, en Limoges como en otros centros artísticos parece haberse producido un estimable número de piezas concebidas según dibujos o cartones ejecutados por los propios esmaltadores. Las características más significativas serán la gravedad, la austeridad, la sencillez y la naturalidad en gestos y actitudes¹⁰.

La firma de P. Reymond presenta algunas variantes que muestran cómo en la escritura limosina del siglo xvi la «X» y la «Y» son intercambiables. Así aparece como Raymo, Rexmond y Reymon. La mayoría de las piezas de taller llevan solamente las iniciales P. R. y sólo excepcionalmente aparecen con corona.

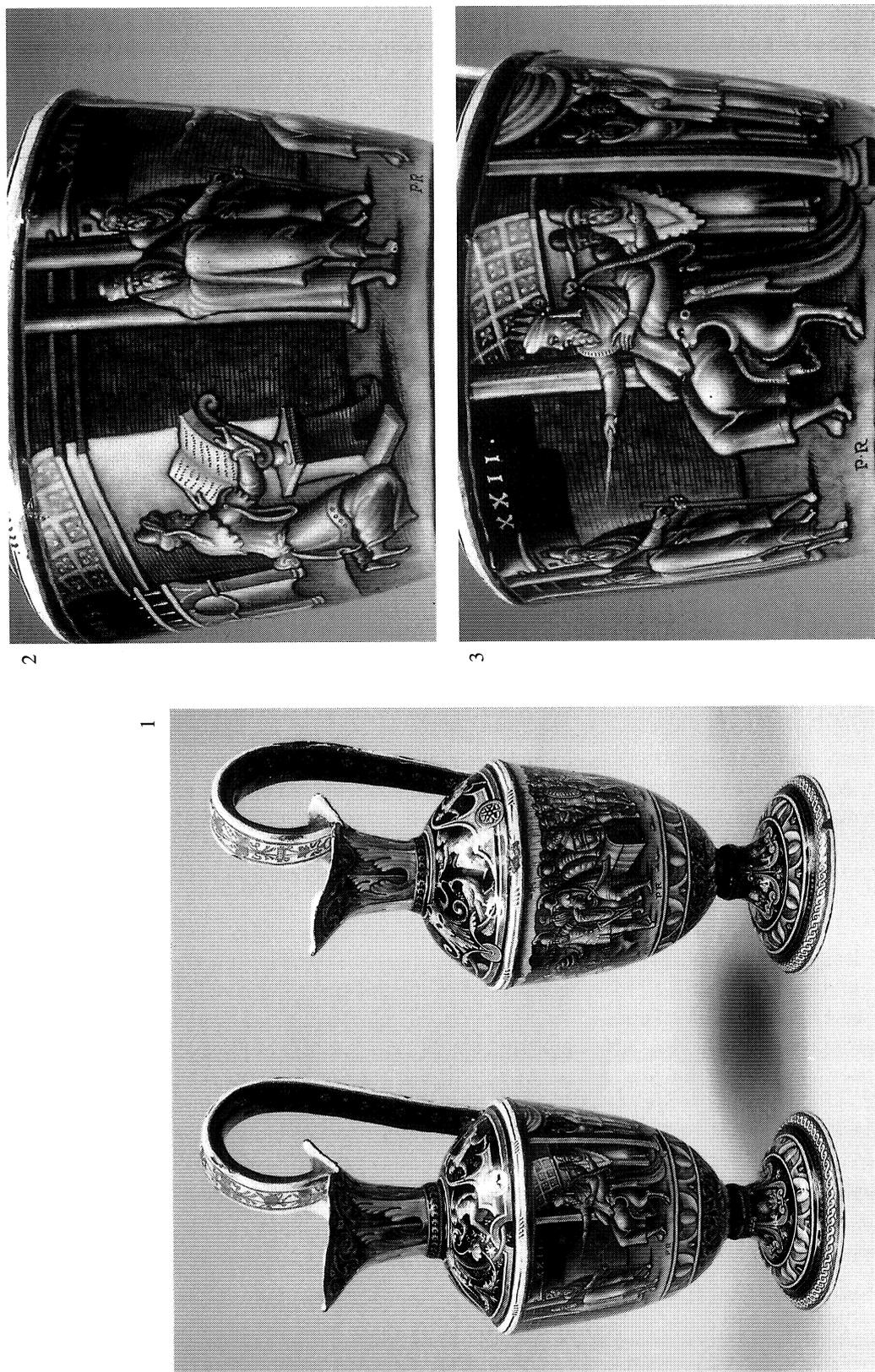
Dentro de su producción, destacamos una piezas de la Colección Thyssen-Bornemisza¹¹, donde están representados algunos de sus prototipos más significativos; un par de jarras de pico alto y un par de copas con tape o «tazze» que reproducen composiciones tomadas de grabados de Bernard Salomon.

La Pareja de Jarras: (Ref. E.14. 1-2) (27 cm alto; 9 cm de base. Adquiridas el 14-3-1957

⁹ Thirion, J.: «Bernard Salomon et le décor des meubles civils français à sujets bibliques et allegoriques», *Cinq Etudes Lyonnaises*, 1. Geneve, 1966 (Centre de Recherche d'Histoire et de Philologie de la IVe. section de l'Ecole pratique des Hautes Etudes), p. 58.

¹⁰ Leymarie, C.: «Les compositions originales des emailleurs limosins», *Reunion des Sociétés des Beaux Arts des Departements en 1888*, 12 session. París, 1888, pp. 807-814.

¹¹ Mi agradecimiento a Mar Borovia, en Madrid y Maria de Peverelli, en Lugano, por las facilidades dadas para su estudio y el material gráfico proporcionado.



Figs. 1-3. Pierre Reymond. *Jarras*, conjuntos y detalles de *Josías y la reforma religiosa*. Colección Thyssen Bornemisza.

en Londres, A. Strop Estates Ltd. Inv.n.DEC 1543, 1 y 1543, 2) (Fig. 1), se puede situar en torno a 1555-60 y responde a un modelo particularmente popular en el siglo XVI, del que se hallan otros ejemplares diseminados en distintas colecciones. Los motivos ornamentales prácticamente coinciden en ambos casos así como su distribución. Sólo las escenas centrales difieren, si bien están referidas a sendos episodios bíblicos.

El pie circular se cubre con un contraesmalte negro salpicado de florecitas doradas. Su ornamentación se dispone en una serie de bandas concéntricas. En la primera, una labor de cableado rojo destaca sobre fondo blanco opaco; en la segunda, sobre fondo negro se observan pequeños círculos dorados; la tercera incluye, en grisalla, el habitual motivo que recuerda las ovas y flechas. Este tema se convierte en una característica recurrente especialmente en los bordes de jarras, tapes, copas, etc., realizadas en el taller de P. Reymond. En el estrechamiento del pie que da paso a la panza se observan cabezas de querubines entre volutas.

En *el cuerpo* se desarrollan episodios del Libro de los Reyes en una y del Génesis en otra y, en ambos casos, aparecen las iniciales P. R. alusivas al autor.

En la primera (E 14.1), con la inscripción «III. ROIS», varias escenas se suceden. El tema representado alude a Josías y la reforma religiosa (Libro 2.º, cap. 22; 8-10) (Figs. 2-3). Josías da sus órdenes después de que Safán le haya leído del libro de la Ley del Señor que encontró en la Casa del Señor: «*El sumo sacerdote Jilquias dijo al secretario Safán: He hallado en la casa de Yahveh el libro de la Ley. Jilquias entregó el libro a Safán, que lo leyó. Fue el secretario Safán al rey y le rindió cuentas diciendo: Tus siervos han fundido el dinero en la Casa y lo han puesto en manos de los que hacen las obras, los encargados de la Casa de Yahveh. Después el secretario Safán anunció al rey: el sacerdote Jilquias me ha entregado un libro. Y Safán lo leyó en presencia del rey.*»

Josías está sentado en un trono en forma de león, colocado entre dos columnas. El rey judío se dirige con su brazo extendido y el cetro flordelisado en su mano a dos figuras, una de ellas apoyada en un bastón. Su cabeza, envuelta en un turbante, está cubierta por una corona de puntas. Ante él y a los pies del trono, Safán con turbante e ínfulas que caen por su espalda, está representado de rodillas y leyendo en un gran libro colocado sobre un pupitre elevado. Otro libro cerrado está en el suelo, cerca de la rodilla de Safán. Los dos personajes que ocupan la primera fila del grupo del fondo son el sacrificador Hilkija y Hasaja, servidor del rey. A los pies del rey las iniciales «P. R.» en esmalte negro y en la parte superior la inscripción «XXII» en dorado.

La misma escena aparece, entre otras obras, en una arqueta con temas del Antiguo Testamento de P. Courteys, en la Colección Frick¹² y en un plato de forma oval de P. Reymond en el Museo del Louvre, firmado y fechado en 1578¹³.

En la segunda jarra (E 14.2) los episodios que se desarrollan a lo largo de la panza están tomados del Génesis («GENESE: XIII:», según reza en la inscripción). La escena central recoge el momento del encuentro entre Melchisedec y Abraham (Figs. 4-5): «*A su regreso después de batir a Kedorlaomer y a los reyes que con él estaban, le salió al encuentro el rey de Sodoma en el valle de Savé. Entonces Melchisedec, rey de Salem presentó pan y vino; pues era sacerdote del Dios Altísimo y le bendijo diciendo... Y dióle Abraham el diezmo de todo*» (Génesis XIV; 17-20).

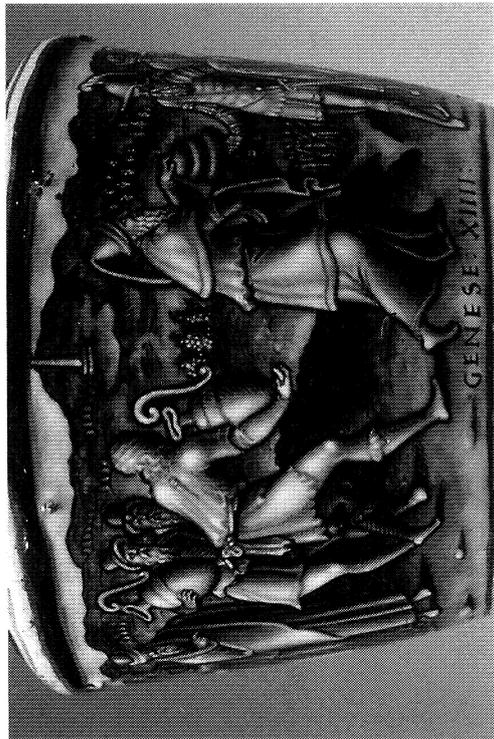
Melchisedec va ataviado con indumentaria de gran sacerdote y tocado con ínfulas mientras Abraham, como jefe del ejército, lleva coraza romana, casco y espada. Detrás de él están Lot y el rey de Sodoma con su comitiva que trae una serie de presentes y detrás de Melchisedec, ser-

¹² Verdier, Ph. y Focarino, J.: «Limoges Painted Enamels», en *Enamels. Rugs and Silver in the Frick Collection*. New York, 1977, p. 182.

¹³ Laborde, M. de, *op. cit.*, p. 209, n.º 298. Marquet de Vasselot, J. J.: *Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et de gemmes du Moyen Age au XVII^e siècle*. París, Musée National du Louvre, 1914, p. 104, n.º 621.



5



4



7



6

Figs. 4 y 5. Pierre Reymond. *Encuentro entre Abraham y Melchisedec*, jarra, detalles. Colección Thyssen Bornemisza.
Figs. 6 y 7. Bernard Salomon. Grabados para la Biblia. Jean de Tournes. Lyon.

vidores traen unas jarras que recuerdan el vino del que habla el Génesis, uno de ellos totalmente en contraposto. Al fondo de la escena se observa un montículo coronado por un obelisco. Los personajes de canon alargado y cabeza pequeña van envueltos en vestidos de amplios pliegues.

Estas escenas del Antiguo Testamento están tomadas de grabados de Bernard Salomon y la presencia de los números en los capítulos indican que el esmaltador usó los «Quadrins historiques de la Bible», publicados por Jean de Tournes en Lyon. Según apunta Ross, sólo en este libro se dieron los capítulos numerados con cada ilustración¹⁴.

La representación de Melchisedec, rey de Salem, ofreciendo pan y vino a Abraham en tanto éste le entega el diezmo de su botín, es un episodio del Antiguo Testamento considerado como prefiguración de la Eucariatía, en un momento en que la Eucaristía se encuentra en el centro de las controversias religiosas de mitad del siglo XVI¹⁵.

La franja que da paso al cuello está poblada por un mundo de seres fantásticos. En la primera jarra un centauro y un genio alado sentado en un carro se afrontan en torno a una grotesca máscara de león. El segundo ejemplo muestra un centauro de puntiagudas orejas y aspecto de sátiro, corriendo y un genio sentado alado en un carro y tocando un cuerno. Del mismo modo repite similar esquema a ambos lados del asa afrontándose en torno a una máscara flanqueada por una especie de pavos reales.

El cuello de ambas jarras se cubre con hojas de acanto en grisalla y tallos dorados. *El pico*, de forma lobulada, se esmalta en blanco y *el asa*, muy pronunciada, combina en su parte interna el fondo negro con florecitas doradas y en la externa el fondo blanco con dibujos dorados en torno a un eje de simetría.

También pertenecen a la producción habitual del esmaltador y su taller un *Par de Copas con Tapa o «Tazze»*, que podemos situar en torno a 1560-70 (Ref. E.11. 1-2) (23 cm alto, 21 cm diam. el tape y 20 cm diam. la copa. Adquiridas en Nueva York en 1966 a The Antique Company of New York, Inc.).

La primera que vamos a analizar (E 11.2) (Fig. 8) muestra en su *tapa* varias escenas con la inscripción «EXODE X.V.I.». Del mismo modo nos informa sobre su autoría mediante las iniciales «P. R.». En un ambiente al aire libre poblado de árboles, varios personajes caminan con cestos en sus espaldas, alguno aparece de rodillas en contraposto y otros se sientan delante de unas tiendas de campaña. Los israelitas están recogiendo el maná: «*Yahveh dijo a Moisés: Mira, yo haré llover sobre vosotros pan del cielo; el pueblo saldrá a recoger cada día la porción dia-*

¹⁴ Chauncey Ross, M.: «Notes on Enamels by Pierre Reymond», *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. II, 1939, pp. 77-103. Las ilustraciones aparecen por primera vez en la edición de 1553 para el Antiguo Testamento y de 1556 para el Nuevo Testamento, siendo usadas en varias ediciones de la Biblia en latín. Jean de Tournes fue un prolífico impresor en Lyon en el siglo XVI. Sus «Quadrins...» tuvieron gran éxito y fueron editados en Francia, Alemania, Flandes y España. Las ilustraciones de muchos de estos libros fueron confiadas a B. Salomon que empezó a trabajar para de Tournes en 1546-47. Muchos de los libros en que éstos colaboraron fueron usados por los esmaltadores de Limoges.

La escena de la ofrenda de Melchisedec a Abraham es idéntica a la de la jarra similar en la Walters Art Gallery y también aparece en una taza de la misma colección. Ross sugiere para la jarra la fecha de 1560 a juzgar por el dibujo seco y poco inspirado, aunque este tipo de jarra se originó con toda probabilidad veinte años antes, p. 91. Véase también: Verdier, Ph., Baltimore, 1967, pp. 229 y 236, quien la sitúa entre 1555-60. Una jarra y un vaso con el mismo tema se encuentran en el Museo del Louvre, ver Laborde, M. de, *op. cit.*, p. 216, n.ºs 318 y 319. Thirion, J., *op. cit.*, p. 60, a propósito de la representación que muestra a Abraham rehusando los regalos del rey de Sodoma en un plato oval de P. Reymond, fechado en 1557, dice que la escena no existía en la edición de 1553. Se inspira en una viñeta de B. Salomon para los Quadrins Historiques de 1555.

¹⁵ De este modo lo hace Baratte, S.: «Departement des Objets d'art: Nouvelles acquisitions d'emaux peints», *Revue du Louvre et des Musées de France*, 2/ 1988, p. 102. A propósito de una placa con el mismo tema en el Museo del Louvre, recuerda cómo en el Coloquio de Poissy de 1561, reunido para intentar remediar las disensiones religiosas, el discurso de Theodore de Béze suscitó una respuesta virulenta del cardenal de Lorraine. El texto que trataba de encontrar una fórmula común sobre la Cena, provocó la indignación del partido católico y fue reemplazado por una fórmula intransigente.



8

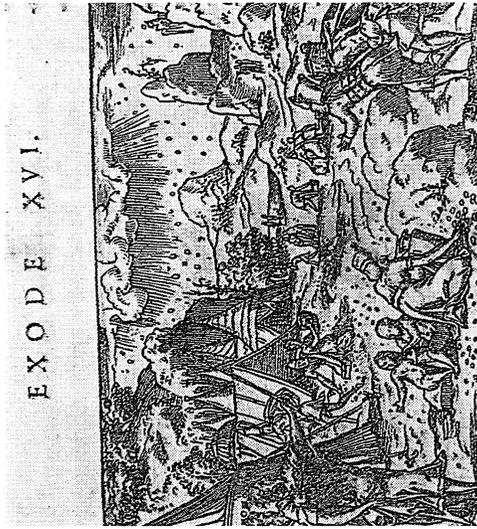


9



10

Fig. 8. Pierre Reymond. Pareja de «Tazze».
Figs. 9 y 10. *La recogida del maná*, detalles. Colección Thyssen Bornemisza.



12



14



11



13

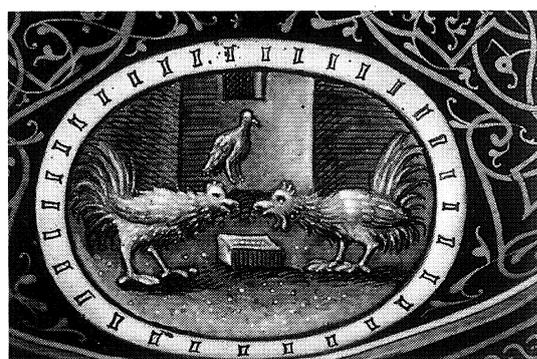
Figs. 11 y 13. Pierre Reymond. *La recogida del maná y Fábula del lobo y la garza*, detalles de la «Tazza». Colección Thyssen Bornemisza.
 Fig.12. Bernard Salomon. Grabado para la Biblia. Jean de Tournes. Lyon.
 Fig.14. *Fábulas de Esopo*. Jean de Tournes. Lyon.



15



16



17



18



19



20

Figs. 15, 17 y 19. Pierre Reymond. *Moisés hace surgir el agua de la roca, Fábula de la perdiz y los gallos y Fábula del burro y el jardinero*, detalles de la «Tazza».

Fig.16. Bernard Salomon. Grabado para la Biblia. Jean de Tournes. Lyon.

Figs.18 y 20. *Fábulas de Esopo*. Jean de Tournes. Lyon.

ria; así le pondré a prueba para ver si anda o no según mi ley. Mas el día sexto, cuando preparen lo que hayan traído, la ración será doble que la de los demás días» (Éxodo 16, 4-5).

Los ilustradores se alejan deliberadamente del relato bíblico que revela que la superficie del desierto se vio cubierta del maná después de la desaparición del rocío¹⁶. El tema ha sido tratado en diversas ocasiones con ligeras variantes¹⁷.

En el centro del *interior de la tapa*, un medallón cuadrado de ángulos lobulados encierra, en un esquema cruciforme, cuatro hojas de acanto, cuatro máscaras de león y otras tantas cartelas. Alrededor, sobre fondo cubierto con entrelazos dorados, se disponen cuatro medallones ovales con ilustraciones de fábulas de Esopo¹⁸: *La zorra y el mono discuten por su prosapia* (Hsr.14.Ch.39, p. 48); *El lobo atragantado y la garza* (p. 110); *La zorra y la cigüeña* y *La cerda y la perra* (Hsr.251.Ch.343, p. 138).

La *copa* presenta un pie circular con amplia orla decorada con ovas y flechas. Un medallón cuadrado de ángulos lobulados encuadra el arranque del tallo cuya manzana se cubre con labor de ochos. En el exterior de la copa hay ornamentación de entrelazos en oro sobre fondo negro y en el interior, una estrella de ocho puntas encuadrada en doble círculo marca el centro. Alrededor se observan los entrelazos mezclados con finos tallos y una orla con pequeños discos.

La segunda Tazza (E 11.1) (Fig. 8) es similar en cuanto a forma, dimensiones y esquema decorativo. En la *tapa* nuevamente incluye un episodio del Éxodo, en este caso «EXODE XVIII». Asimismo lleva las iniciales P. R. que indican su autoría. En un escenario exterior con árboles, un río, camellos, algunos montados por personajes, tiendas de campaña, etc. Moisés hace surgir el agua de la roca, siguiendo las indicaciones de Yahveh (Fig. 15): «...vete que allí estaré yo ante ti, sobre la peña en Horeb; golpearás la peña, y saldrá de ella agua para que beba el pueblo. Moisés lo hizo así a la vista de los ancianos de Israel» (Éxodo 17, 6-7).

El *interior de la tapa* muestra similar esquema a la copa anterior, con medallones ovales cuyos perfiles sugieren orlas de libros contemporáneos, pudiendo compararse con las del Libro de Horas publicado en París en 1540 por Reginaldus Colderius, con dibujos de Geoffroy Tory. Del mismo modo están ilustrados con fábulas de Esopo: *La zorra y el cabrón en el pozo* (Hsr.9.Ch.40, p. 44); *El burro y el jardinero* (Hsr.190.Ch.273, p. 121) (Fig. 19); *El burro disfrazado de león* (Hsr.199.Ch.267, p. 125); *Los gallos y la perdiz* (Hsr.23.Ch.21, p. 53) (Fig. 17).

En ambas copas, la inspiración para las escenas del Antiguo Testamento en grabados de B. Salomon (Figs. 12 y 16), una vez más, es evidente, a través de la obra de Jean de Tournes, comentada con anterioridad. Para las imágenes que ilustran las fábulas de Esopo, el mismo editor realizó ediciones ilustradas en francés, francés y latín, latín, y griego y latín, a partir de 1547. De Tournes publicó trece ediciones de las fábulas de Esopo (Figs. 14, 18 y 20), en vida de P. Reymond.

Copas de este tipo pueden verse en diversas Colecciones y Museos como Cluny, el Hermitage, Viena, el Metropolitan Museum, la Walters Art Gallery, etc. La más temprana fechada es probablemente la del Louvre, de 1544. Ph. Verdier, en el catálogo de esmaltes de la W.A.G., hace referencia a dos copas de P. Reymond que ilustran Éxodo XVI y Éxodo XVII que estuvieron en el mercado del arte de Nueva York en 1965 y tienen cada una cuatro medallones con fábulas de Esopo¹⁹. Sin duda son éstas que hoy forman parte de la Colección Thyssen que fueron adquiridas en Nueva York en 1966.

¹⁶ Baratte, S., *op. cit.*, p. 97, recoge una placa con el mismo tema en el Museo del Louvre y al igual que la placa con la representación de Abraham y Melchisedec, apunta su interpretación como prefiguración de la Eucaristía.

¹⁷ Verdier, Ph. y Focarino, J., *op. cit.*, 1977, p. 158.

¹⁸ Excepto cuando se haga constar expresamente, en los demás casos se ha usado esta edición: *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio*. Ed. Gredos, Madrid, 1993, 2.ª ed. Trad. P. Badenas de la Peña y J. López Facal.

¹⁹ Verdier, Ph., *op. cit.*, p. 243.