

Platería y artes decorativas
en el Renacimiento del Duero

Aurelio Barrón García



LOS ESTILOS Y LA EVOLUCIÓN DEL ORNAMENTO

Al comenzar el siglo XVI las formas del gótico -del tardogótico- pervivían, aunque muy pronto empezaron a disfrazarse con nuevas vestimentas decorativas en un proceso de enmascaramiento progresivo en el que lo esencial permaneció sin cambios. Continuaban realizándose cruces con extremos flordelisados, custodias de templete afiligrado y cálices de pies, nudos y copas de estructuras iguales a las que se habían creado a lo largo del siglo XV, por no hablar de las tipologías empleadas por los bordadores -fundamentalmente ternos para oficios eclesiásticos- que, salvo en lo decorativo, continuaron sin cambios durante todo el siglo XVI.

Lo nórdico mantenía una envidiable vitalidad y rivalizó con lo italiano durante muchos años. Los artífices, con una valoración de su oficio próxima a la del artesanado, imitaron sin pudor los modelos de las estampas -o las creaciones de otros compañeros mejor dotados- y las ilustraciones de los libros religiosos. Salvo los Giunta, casi todos los impresores instalados en Castilla eran alemanes y los libros y las colecciones de grabados nórdicos se vendían masivamente en las ferias, tanto españolas como europeas. Los grabados fueron fuente de inspiración común para arquitectos, entalladores, pintores, plateros, bordadores, espaderos... La demanda fue de tal nivel que algunos impresores sacaron al mercado productos específicos. En 1538 Heinrich

Vogtherr el Viejo -pintor, grabador y editor- publicó en alemán un libro de modelos que tuvo numerosas ediciones en el siglo XVI. En 1540 se tradujo al latín y en 1541 se publicó en Amberes una edición en español: *Libro artificioso para todos los pintores y entalladores, plateros, empedradores, debuchadores, espaderos; muy provechoso y nuevamente añadido*¹. Otros repertorios ornamentales, algunos específicos para plateros, contienen láminas grabadas por Enea Vico, Jacques Androuet du Cerceau, Hans Vredeman de Vries, Virgin Solis, Wenzel Jamnitzer, Étienne Delaune...

Entre los grabados conservados encontramos modelos de custodias, relicarios, incensarios y báculos, y son todavía más numerosos los grabados con motivos meramente ornamentales o las estampas figurativas con escenas pasionarias, series de apóstoles y santos que parecen pensadas para plateros, bordadores, entalladores y otros artífices del ornato. Las estampas se vendían por toda Europa y muchas son debidas a orfebres que encontraron en ellas un medio seguro de obtener pingües beneficios. En las ferias de Medina del Campo, Medina de Rioseco, Villalón y en los mercados y las imprentas de las ciudades se vendían miles de económicas xilografías y grabados a buril más apurados. Muchas estampas eran de pequeño tamaño y estaban enmarcadas en círculos o portadillas para facilitar su traspaso a las medallas y capillitas que sobreponían los plateros sobre las piezas de orfebrería y los bordadores en los franjones de las casullas y dalmáticas o en los capillos

1. La edición alemana se publicó en Estrasburgo: *Ein frembds und wunderbares Kunstbüchlein allen Molern, Bildschnitzern, Goldschmiden... hochnutzlich zu gebrauchen*. Strassburg, 1537-1538. La edición latina: *Libellus artificiosus omnibus pictoribus, statuariis, aurifabris, lapidicidis, arculariis, laminariis et cultrariis fabris sumopere utilis*. Argentorati, 1540.

de las capas². Excepcionalmente, se aplicaron las propias estampas de papel protegidas bajo cristal. Así, en los ensanches circulares de los extremos de una cruz-relicario de Gumiel de Izán, el arandino Pedro Morante introdujo recortes con estampitas de la Pasión³.



Cristo con la cruz a cuestas. Grabado. Relicario de Gumiel de Izán. Pedro Morante, hacia 1575.

Desde comienzos del siglo XV proliferaron las compañías de comerciantes castellanos en Flandes. La relación se intensificó al estrecharse los vínculos familiares de la monarquía con la dinastía gobernante en Países Bajos. Los Reyes Católicos concertaron con éxito el doble matrimonio de sus hijos Juan y Juana con Margarita y Felipe, hijos del emperador Maximiliano. En adelante, la diplomacia propició la visita de Flandes por un creciente número de clérigos y embajadores. El reinado del emperador Carlos V consumó la vinculación definitiva de Castilla con el Norte europeo.

La llegada de artistas flamencos, la importación de obras de arte a través de religiosos, el tráfico

mercantil de objetos artísticos y la difusión de grabados -conocidos en los mercados como "muestras de plateros"- tuvo un papel determinante en la aparición y difusión de la brillante platería del tardogótico castellano y en la generalización de la estética del Norte de Europa. La pervivencia del gótico fue especialmente llamativa en Burgos que, con la Casa de Contratación, se comportó como verdadero puerto de llegada de las novedades y artistas norteños. Sin embargo, como en las demás artes, los artistas burgaleses promovieron la renovación y facilitaron numerosas tipologías a otros centros del reino.

En Burgos, hubo artistas que utilizaron el lenguaje gótico, casi sin variación, incluso más allá de 1525. Otros incorporaron muy pronto los vasos, roleos, cornucopias, delfines, dispuestos a *candelieri* que pudieron ver en grabados como los de Zoan Andrea, Fra Antonio da Monza, Antonio da Brescia y Nicoletto da Modena porque el primer renacimiento comenzó a andar muy pronto en Burgos y lo hizo con fórmulas propias. Muy pronto se tuvo conciencia de que, en Italia, se gestaba un nuevo estilo, aunque no se comprendiera su trascendencia. La decoración a la italiana tiene su punto de arranque en el relieve de Cristo camino del Calvario que esculpió Felipe Bigarny en el trastero de la catedral de Burgos en 1498. En la puerta de Jerusalén aparece una tímida representación a *candelieri* y un friso con amorcillos desnudos.

Desde los años 1500-1505 existen otras obras en Burgos con decoración a *candelieri*, con cornucopias y delfines muy semejantes a las de las estampas

2. M.^a José Redondo ha publicado el inventario de bienes que un mercero flamenco vendía, en 1519, en las ferias de Castilla. Con otros objetos de arte se relacionan 130 imágenes pequeñas en pergamino, "cuarenta piezas de ymágenes de muestras de plateros", "veinte e cinco piezas de muestras de plateros grandes": REDONDO CANTERA, M.^a José: "Importación de obras de arte flamencas en Castilla a principios del siglo XVI: un ejemplo en Medina de Rioseco (Valladolid)", en *Homenaje al profesor Montenegro. Estudios de Historia Antigua*. Valladolid, 2000, pp. 837-842.

3. Hemos estudiado la platería burgalesa y la arandina en BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: *La platería burgalesa, 1475-1600*. Zaragoza, 1992. Ídem: "Plateros oxomenses del Renacimiento en Burgos", *Celtiberia*, n.º 85-86, 1993, pp. 267-292. Ídem: "La platería arandina en el siglo XVI", *Biblioteca. Estudio e Investigación*, n.º 10, 1995, pp. 39-65. Ídem: *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*. Burgos-Valladolid, 1998. Ídem: "La platería en Castilla y León", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, pp. 41-59. En adelante, nos remitimos a estas obras para las referencias bibliográficas y de archivo.



Cáliz, detalle del pie. Burgos. Catedral. Bernardino de Porres, hacia 1505.



Burgos. Catedral (Procede de San Esteban). Cáliz. Francisco de Pancorbo, 1517-1519.

italianas. Destacamos, por su cronología temprana, un cáliz, en la catedral de Burgos, de Bernardino de Porres. Sucede a menudo que, en las partes fundidas, los plateros utilizaban los moldes del pasado -nudos, templetes,...-, mientras que, en aquellas otras partes que se debían hacer a martillo -como los pies de cálices o custodias- muestran la evolución y novedades que se van incorporando. Se obtienen, como resultado, obras de un mestizaje tipológico curioso.

Uno de los temas más repetidos en los grabados son los vasos con ensanches y gallones. En 1517

Francisco Pancorbo, que acabó establecido en Aranda, realizó un cáliz para la iglesia de San Esteban de Burgos que se guarda en la catedral. La parte inferior del astil -el gollete o cuello que da paso al pie- adopta una forma inspirada en dichos vasos. Diminutos gallones se repujaron en la base y se superponen pequeñas ces en la mitad superior. Muchos plateros incorporaron en las obras el mismo repertorio decorativo que utilizaban Nicolás de Vergara o Francisco de Colonia. Incluso los plateros utilizaron motivos más completamente italianos.

El adorno escultórico retrocedió en el siglo XVI. Las obras se hicieron a partir de fundidos que, mediante remaches o soldadura, se superponen a superficies lisas. También disminuyó la escultura en la decoración. Los programas iconográficos, en otro momento tan notables, comenzaron a escasear. La iconografía utilizada en sobrepuestos y Crucificados siguió siendo de inspiración gótica. Cuando necesitaron realizar programas iconográficos continuaron mirando hacia el Norte, como en la pintura o en la escultura. Martin Schongauer -o las copias de Wenzel von Olmütz, Maestro I.C.,...- fue el artista más influyente.



Martin Schongauer: Cristo entronizado.

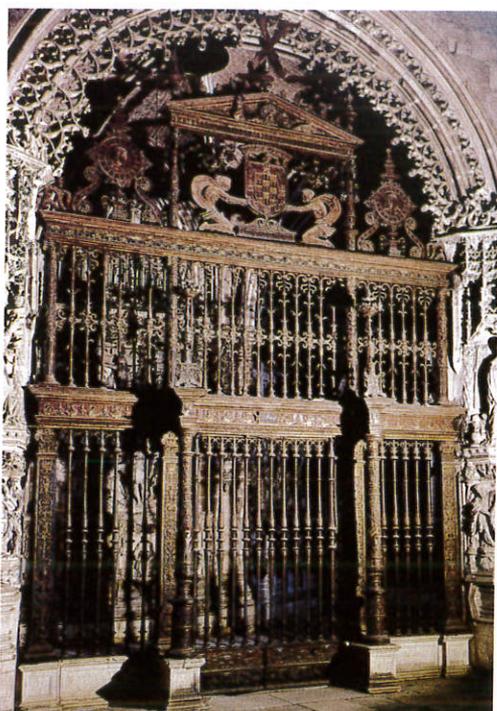


Detalle de la custodia de Villalón.

A partir de 1520 se comenzaron a renovar las tipologías y el adorno adquiere un desarrollo más consecuente que en los años anteriores. Incluso variaron las fuentes de inspiración iconográfica. Desde los años veinte aparecieron teorías y prácticas conscientes de la incompatibilidad de los estilos gótico y renacentista. Contra lo que inicialmente se había creído, comprendieron que se trataba de sistemas radicalmente distintos y antagónicos. Se criticó la ingenua actitud de algunos artistas -calificados como provincianos del arte- que se conformaban con revestir las tipologías del gótico tardío con repertorios decorativos tomados de estampas italianas. Como había sucedido durante la llegada de lo flamenco, Burgos desempeñó un papel primordial en la aculturación del sistema italiano. El burgalés Diego de Sagredo escribió, en 1526, y ambientó en Burgos el primer tratado de las *Medidas del romano*: un intento de construir un sistema de medidas y proporciones sin romper con las formas asumidas por los artistas del momento. El tratado presenta los principios que conforman las obras de Felipe

Bigarny, Cristóbal Andino y León Picardo como referencias certeras en la primera asimilación hispana del bagaje teórico que sostiene el sistema renacentista. La mazonería y la estatuaria de los retablos de Bigarny y, sobre todo, las rejas de Andino tuvieron un influjo muy estrecho sobre los plateros y demás artífices de las artes decorativas. Andino, rejero y platero, pudo realizar o diseñar piezas de plata. El monumental candelero abalaustrado de la catedral de Burgos, hecho en hierro y adornado con las armas del cardenal López de Mendoza, lo viene a confirmar. De las rejas de Andino, los plateros tomaron prestado el balaustre, que se emplea en Burgos antes que en cualquier otro lugar: portapaz de Juan de Horna en el *Victoria & Albert Museum*, realizado en 1524 para la cartuja de Miraflores. La custodia de Silos, la creación más singular de este momento, no se puede comprender sin las aportaciones de Andino. Detalles concretos de la decoración le son deudores: los balaustres, la decoración del primer friso -con bichas en torno a un vaso central-, los ángeles tenantes, los tondos -hasta en el detalle del remate-, las guirnaldas colgantes, los jarrones que rematan el segundo cuerpo. En última instancia, comparten una misma concepción clásica de la arquitectura. El mismo espíritu sereno, calmo, ordenado de la reja de Andino se encuentra en la custodia de Silos.

Aunque no se le menciona en el tratado de Sagredo, la más original aportación a las artes decorativas se debe a Diego de Siloé que, en 1519, comenzó a trabajar en la *Escalera dorada* de la catedral de Burgos, donde desplegó uno de los repertorios más completos y originales. En la *Escalera dorada*, la decoración se superpone a una estructura inspirada en Bramante y Miguel Ángel. Aunque parte del ornato se toma de modelos italianos que el artista pudo recoger personalmente y a pesar de que algunos elementos -delfines, cálices florales, esfinges, gallináceas, bichas, veneras con la charnela hacia arriba- ya existían en grabados y eran usados por artífices burgaleses, Siloé realizó una reinvencción que logra un todo distinto, peculiar y propio.



Burgos. Reja de la capilla del Condestable. Cristóbal de Andino, 1523.



Burgos. Catedral. Escalera dorada. Diego de Siloé.

En lo decorativo, como en la escultura, la obra de Siloé fue fuente de inspiración durante los cuarenta años siguientes y punto de arranque del primer renacimiento en Burgos, junto con otras obras que ejercieron singular influencia. Nos referimos al altar mayor de la capilla del Condestable, obra conjunta de Siloé y Bigarny, a la reja de la misma capilla, firmada por Andino en 1523, y a la puerta de la Pellejería, obra del más retardatario Francisco de Colonia, artista muy influyente y apreciado en su tiempo.



Presencio. Custodia, 1541-1544.

El repertorio fundamental del primer renacimiento burgalés procedió de la obra de Siloé. En las artes decorativas burgalesas se recurrió a las pilastras, bichas, veneras, zarpas, amorcillos y tonos laureados que Siloé imaginó para la *Escalera dorada*. A los elementos señalados habría que añadir las volutas en ce que para enlazar cuerpos diferentes se usaron en la platería -nudo del cáliz de la iglesia de San Pedro y San Felices- y algunos nudos de jarrón como el de la custodia de

Presencio. Bien es cierto que, por diferentes vías, los motivos ornamentales del primer renacimiento fueron comunes a otros lugares de Castilla e, incluso, a buena parte de Europa occidental⁴.

En torno a 1500 las artes decorativas llenaban las superficies con *hojarascas* y *follajes* en los que pueden intercalarse animales y salvajes o bestiones. Poco a poco, el follaje se dispone con creciente disciplina en torno a ejes de simetría a la vez que las pinchudas cardinas góticas dan paso a hojarascas inspiradas en el acanto romano.



Cerezo de Río Tirón. Hostiario con roleos. Hacia 1580.



Espinosa del Camino, iconografía gótica y vegetación de ritmo axial. Martín de Arriaga.

Los grabados popularizan el adorno dispuesto a *candelieri*, los delfines afrontados, los roleos de acanto, los tondos laureados con bustos de héroes y emperadores, los festones, las guirnaldas, las cornucopias, los vasos abalaustrados, los gallones y otras formas aveneradas. A veces se incorporan tibias y calaveras con un sentido funerario y simbólico: el triunfo sobre la muerte, significado salvífico que comparten los populares delfines, símbolos de Cristo Salvador.

Las excavaciones en la *Domus Aurea* -la grotta de Nerón- difundieron el grutesco, variante del candelero en la que los elementos están unidos por hilos tendidos que sujetan o que suspenden pabellones, triunfos, vasos, animales metamorfoseados..., en general con mayor resalto que en la decoración a *candelieri*. Muy pronto el uso de grutescos evolucionó en dos direcciones distintas. Pinturicchio -en los frescos de la librería Piccolomini de la catedral de Siena-, y más adelante Rafael y Giovanni da Udine, mantuvieron el sentido de orden y simetría

4. Para los motivos ornamentales véase, GRUBER, Alain (dir): "Las artes decorativas en Europa. Del Renacimiento al Barroco", en *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XLVI-I, Madrid, 2000. CHASTEL, André: *El grutesco*. Madrid, 2000. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre el Manierismo y el Barroco", en *Actas XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, t. II, Granada, 1973, pp. 553-559. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza, 1981. ARBETETA MIRA, Letizia: "Fuentes decorativas de la platería y joyería española en la época de Carlos V", en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, pp. 21-39. GARCÍA ÁLVAREZ, César: *El simbolismo del grutesco renacentista*. León, 2001.



El Burgo de Osma. Catedral. Casulla del obispo Francisco Tello de Sandoval, hacia 1570. Franjón con grutescos geométricos.



Ojacastro. Cruz. Francisco de Pancorbo, 1541-1544. Grutescos en los brazos.

de los paneles decorativos de la *Domus Aurea*. Por el contrario, los frescos de Luca Signorelli en la capilla de san Bricio en la catedral de Orvieto -los paneles ornamentales alrededor de poetas y filósofos- encaminaron el grutesco hacia un desarrollo libre y original de lo monstruoso y deforme que tendrá muchos continuadores.

En asociación con la decoración de grutescos se usan volutas en ce o en ese, empleadas como elementos de transición entre cuerpos de diferente ancho y alto, y usadas como adorno en cresterías. Por último, identifican al estilo del primer renacimiento los *rótulos* o cartelas romanas como la empleada en el punzón de Francisco de San Román o en los doseletes de las cruces de Miguel de Espinosa y arandinas en general.



Ezcaray. Detalle de la cruz. Doselete con rótulo, ces y eses. Miguel de Espinosa, 1533-1536.

Se conservan cálices tardogóticos que responden a dos tipos básicos con numerosas variantes. El más sencillo, de orígenes remotos y larga pervivencia, es de pie circular con seis lóbulos

acucharados, manzana esferoide y copa acampanada. El otro modelo, de mayor riqueza, tiene el pie estrellado, manzana aplastada con losanges esmaltados y copa recogida por rosas, sépalos y otras formas vegetales. En ejemplares especialmente suntuosos se utiliza nudo de mazonería.

Durante las dos primeras décadas del siglo XVI perduraban las tipologías góticas, pero, desde 1500, algunos plateros incorporaron la decoración a *candelieri*, con cornucopias, delfines y bustos de césares tomados de estampas italianas. Desde 1517 algunos cálices apuntaban a un astil abalaustrado, pero hubo que esperar hasta 1537 para que se generalizase el jarrón en las piezas con astil. En torno a 1540 se disponía de los elementos que definieron el cáliz del primer renacimiento: pie circular, nudo de jarrón y subcopa bulbosa con gallones y perfil de conchitas.

A partir de las cruces de brazos rectos y extremos flordelisados, cubiertos con calados de tracerías flamígeras, se construyeron las primeras cruces que dan acogida al adorno italiano. Mantuvieron la terminación flordelisada, pero los brazos se cubrían con vegetación al *romano*, rolesos, tondos, vasos con estrangulamientos y cornucopias. En la década de los años treinta apareció la cruz de brazos abalaustrados que define la platería burgalesa. En la creación del modelo participaron varios plateros y presenta dos ligeras variantes. Miguel de Espinosa debió de hacer una cruz de este tipo para San Esteban de Burgos en 1534 y es autor de la espléndida cruz de Ezcaray que ha de datarse, al menos, en 1536. Juan de Horna realizó la cruz de la catedral en 1537 y se han podido perder obras anteriores. Juan de Alvear hizo, en 1537, una cruz para la catedral de El Burgo de Osma que hubo de ser según la nueva tipología de perimetría balaustral.

Las cruces de Juan de Horna y de Miguel de Espinosa son muy semejantes. Difieren en la mayor monumentalidad del modelo de Espinosa,



Burgos. Catedral. Cruz procesional, antes de la reforma de Juan de Arfe. Juan de Horna, 1537.



Ezcaray. Cruz procesional. Miguel de Espinosa, 1533-1536.

que tiene un pie arquitectónico distribuido en dos pisos. La cruz de Juan de Horna tiene manzana esferoide y pie abalaustrado; solución sencilla y menos rica pero más afortunada por la armoniosa trabazón del conjunto. Ambos modelos coinciden en el uso de los brazos abalaustrados, en la organización de la decoración y en los componentes de la decoración y difieren ligeramente en la forma del cuadrón -circular en el modelo de Horna y cuadrangular en el de Espinosa-. La cruz de la catedral de Burgos se adorna con las imágenes de los cuatro evangelistas y de los cuatro doctores. Otras cruces de Juan de Horna -cruz de Revilla del Campo, cruz de Castro Urdiales- utilizan la misma iconografía que las cruces de Espinosa. Incluso parecen usarse los mismos moldes. Los temas recuerdan algunos grabados de la *Pasión circular* de Lucas van Leyden -Cristo presentado al pueblo judío- y tampoco faltan ecos de Martín Schongauer -tondos con la Resurrección y la Flagelación- y de las escenas pasionarias popularizadas por la *Pequeña Pasión* de Durero -Oración en el huerto de los olivos-. En las macollas arquitectónicas de las cruces de Espinosa encontramos a los evangelistas, a los doctores de la Iglesia y escenas en torno al nacimiento de Cristo compuestas de forma semejante a como aparecen en los retablos de escultura burgalesa. No faltan cruces que combinan elementos de uno y otro modelo ni manzanas esferoides -que son más económicas- en las cruces de Aranda, aunque en esta comarca el influjo de Espinosa es mayoritario.

A finales de 1537, Miguel de Espinosa se trasladó a Aranda de Duero. Para entonces tenía que haber entregado la cruz de Ezcaray que está marcada en Burgos y no puede ser posterior a las de Villar de Torre u Ojastro (La Rioja), realizadas en Aranda de Duero. Los detalles de los fundidos en la cruz de Ezcaray son tan precisos que habría que considerarla muy próxima al primer original. Es muy probable que la desaparecida cruz de Arenzana de Abajo, realizada en 1534, fuera de tipología balaustral. Otros plateros relacionados

con él -Francisco de Pancorbo y Francisco de San Román- difundieron el modelo por el sur de la provincia de Burgos. La cruz de brazos abalaustrados se propagó también por las provincias próximas: Álava, Navarra, La Rioja, Palencia, Valladolid y Soria, donde la difundieron Juan de la Peña, que puede ser de origen burgalés, y artistas arandinos, pues la cruz de Chércoles debe de ser obra de Juan Bermejo.

Desde 1550 circulaban estampas de grabados con nuevos repertorios decorativos que sustituyeron a los grutescos. Procedían de Francia y Flandes y difundieron el ornato imaginado por autores del manierismo internacional, principalmente las creaciones de la escuela de *Fontainebleau* -Androuet du Cerceau, Antonio Fantuzzi, René Boyvin, Jean Mignon, Cornelis van Bos, Cornelis Floris y Hans Vredeman de Vries-. Los plateros, reprochados de retardatarios tantas veces, fueron prácticamente los primeros en utilizar los cueros recortados, tarjetas, festones, subientes, figuras bajo pabellón, términos, cabezas de indios con plumas o de mujeres con múltiples velos. En todas las platerías reinan los cueros recortados en la mitad de la centuria. Las figuras de los grabados de Raimondi, a partir de dibujos de Rafael, y las creaciones de otros italianos se usaron con mayor intensidad a partir de ahora. Cierta popularidad alcanzó una estampa de la Jerusalén celestial, interpretada como la ciudad de Roma presidida por la gran cúpula de San Pedro según el proyecto de Bramante: se puede ver interpretada en el cuadrón de la cruz de Pinilla-Trasmonte. Otros muchos combinaron el repertorio asociado a los cueros recortados con figuración derivada de los grabados de Durero; así se hizo en la cruz de Iglesias, de Sebastián de Olivares. Años más tarde, el romanismo inspiró la iconografía del final del siglo. Las investigaciones realizadas no han dedicado demasiado esfuerzo a resaltar las dependencias iconográficas concretas, pero el recurso universal a las estampas lo denunció Juan de Arfe en *De varia commensuración*.



Pinilla-Trasmonte. Detalle de la cruz con la imagen del Vaticano y la fecha, 1579.

Uno de los adornos más difundidos en esta segunda mitad del siglo son los *lazos*, *morescos* y *arabescos* llamados en los repertorios antiguos "labores a la morisca". En la Ribera arandina perduraba a finales del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI una intensa tradición mudéjar como demuestran las labores de la escalera del púlpito de Santa María de Aranda, la techumbre de Sinovás o el adorno del palacio de Peñaranda. A pesar esta tradición no hemos encontrado huellas en la platería de la zona como no sean las retículas romboidales de obras como la copa de Rodrigo de León en la catedral de El Burgo de Osma. El uso de lazos en la platería es posterior a 1550 y, como en Europa, parece relacionado con la difusión de los libros y encuadernaciones venecianas de Aldo Manuccio, los diseños del taller de Leonardo y las estampas de Durero grabadas como modelos para bordadores y encuadernadores. Labores de lazo o cordones encontramos en el pie de un cáliz de oro donado por el obispo Acosta a la Catedral de El Burgo de Osma -obra de un platero Cerdeño en 1558, y el pie de la

custodia-expositor de Juan de Arfe en la catedral de Burgos. Con morescos, entendidos como entrelazos de tallos vegetales con hojas puntiagudas, se adornó la subcopa de un cáliz de Arauzo de Miel que lleva punzones de la ciudad de Aranda.



El Burgo de Osma. Catedral. Cáliz-custodia de oro. Cerdeño, 1558. Lazos en el pie.



Arauzo de Miel. Taller de Aranda, hacia 1560. Subcopa de cáliz con morescos.

Los *cueros recortados* fueron el motivo más extendido y significativo del momento. Incorporan marcos, festones de frutas, subientes, pabellones, hermas, máscaras, indios... Tampoco faltan precedentes -como las cintas entrelazadas de los brazos de la cruz de Valpuesta- pero, tal como se encuentran en las artes decorativas, los difundieron grabados y libros franceses, flamencos y alemanes.



Valpuesta. Detalle de la cruz. Bernardino de Porres, 1500-1505.



Campillo de Aranda. Cruz procesional. Detalle con cueros recortados y festones.

Algunos plateros, además de renovar el adorno, se esforzaron en presentar variaciones tipológicas -singularmente Sebastián de Olivares en la cruz de Iglesias-. Las obras del manierismo están enteramente relevadas y son de elaboración muy costosa; tal vez por ello los artífices se vieron presionados por el gusto conservador de la clientela parroquial, dispuesta a pagar bajos precios por la hechura, y volvieron a las tipologías anteriores, como la cruz de brazos abalaustrados de los años treinta cuya tipología se mantiene con tenacidad. De todas formas las cruces se recubren con nueva iconografía -de creciente influjo italiano, aunque los modelos de Durero persisten durante todo el periodo- y con nuevos adornos de cueros recortados, cintas, mascarones...

Otros artistas intentaron renovar las formas incorporando la estética miguelangelesca en un proceso paralelo a la difusión del romanismo en la escultura. Las formas derivadas de Miguel Ángel tendrán mayor peso en el bordado que en la platería que, por influjo de Juan de Arfe, se encaminó hacia un clasicismo desornamentado. La cruz de Los Balbases, obra del italiano Jerónimo Corseto y Pedro García Montero, supuso una admirable adaptación de las formas del romanismo pero no tuvo proyección. Únicamente para la imagen de María, presente en los reversos de las cruces, se adoptó, de forma general, el modelo romanista de la Asunción de María aparecido, en lo que a



Iglesias. Cruz. Sebastián de Olivares, hacia 1565.



Los Balbases. Cruz. Jerónimo Corseto y Pedro García Montero, 1584-1585. Resurrección de Cristo.

Burgos se refiere, en Briviesca y con un ejemplar de Anchieta en la misma catedral de Burgos.

A partir de 1580, año en que Juan de Arfe y Francisco Merino coincidieron en Sevilla, una nueva tendencia se abrió camino en las artes decorativas y, sobre todo, en la platería. Frente al manierismo imperante, persigue tipos sencillos en los que se ha procedido a una depuración estilística. Las principales características de esta renovación fueron la tendencia a la geometría y el moldeado y el uso del torno, así como el adorno mediante espejos ovales, grabados de tornapuntas en ce, cintas y botones esmaltados. Se valoraba la claridad estructural, el adecuado reparto de los volúmenes intervinientes en la obra y el contorno de las líneas de la composición. Esta tendencia estaba apuntada en el desarrollo del jarro castellano desde los años cincuenta del siglo XVI y en la elaboración de piezas de platería lisa trabajadas con torno. Se relacionan muchas obras lisas en los inventarios, pero han llegado muy pocas hasta hoy. Entre todas destaca por su temprana cronología y su hermosura un copón de Peñaranda de Duero hecho por Andrés Gallo entre 1536 y 1539. La lisura de la superficie y el juego de volúmenes anuncian el desarrollo de la platería clasicista.



Peñaranda de Duero. Copón. Andrés Gallo, 1536-1539.

Arfe y Merino, conscientes de cuáles eran las señas distintivas de lo renacentista, arremetieron contra el ornato superficial, vacío de contenido a su parecer, y defendieron un clasicismo extremo. Redujeron el adorno a lo fundamental. Rechazaron las fantasías y la libertad interpretativa del manierismo y pretendieron reducirlas al uso de un módulo de proporciones normativo. Las limitaciones a la libertad artística, que el ordenancismo de Trento impuso, coadyuvaban en la misma dirección. En aras de la *decencia* de las imágenes se prohibieron "las pinturas deshonestas". Las bichas, desnudos y fantasías del grutesco tuvieron los días contados. A la larga, la permanencia de Arfe en Burgos trajo, como consecuencia, la adopción de un estilo nuevo.



Burgos. Catedral. Viril de custodia. Juan de Arfe, 1591.

De la estancia de Arfe en Burgos pueden proceder algunas piezas conservadas en la catedral que responden a sus teorías artísticas, sobre todo un jarro de tipología italogermánica y una excelente



Las Quintanillas. Custodia, detalle. Juan de Arfe y Lesmes Fernández del Moral, 1587-1588.

cruz de altar que pudo realizar Lucas de Zaldibia, platero que aprovechó las enseñanzas de Arfe durante su estancia burgalesa. Había pasado desapercibida una obra que nosotros adjudicamos a Arfe por primera vez: el viril o expositor de la custodia que hizo para la catedral. Para colocar sobre un cáliz, la iglesia de Las Quintanillas encargó a Juan de Arfe una custodia que muestra el punzón de Lesmes Fernández del Moral; termina en cúpula y linterna que translitera el remate de la cúpula de Juan de Herrera en El Escorial.

REJERÍA EN LA RIBERA

De 1470 a 1600 se desarrolló la época más esplendorosa de la rejería española. Para delimitar las capillas nobiliarias o los coros y capillas catedralicias se levantaron grandes pantallas

arquitectónicas que cumplen con la función de cerrar y embellecen sobremanera el conjunto en el que se insertan, a la vez que permiten el paso de la luz y la ostentación de los ricos adornos protegidos.

A finales del siglo XV estaba completamente configurado el modelo de reja que será habitual: articulada en tres paños o lienzos -el central con la puerta-, se superponen tres cuerpos o pisos separados con fajas en las que se sobreponen planchas recortadas o repujadas, y rematan en cresterías almenadas o montantes a base de varillas, hojarascas y escudos. Los paños se cierran con barrotaje de sección cuadrangular o hexagonal que puede disponerse en torsión helicoidal. Más adelante, en el primer renacimiento el balaustre, que combina diferentes gruesos y es de confección muy laboriosa, sustituyó definitivamente al barrotaje cuadrado o poligonal. Diego de Sagredo destacó a Cristóbal de Andino en la renovación de la rejería, aunque algunos autores se interrogan sobre si los primeros balaustres se utilizaron en las rejas de la catedral sevillana realizadas por Fray Francisco de Salamanca.

En la Ribera se conservan algunos ejemplos excelentes de rejería. El conjunto más hermoso se guarda en la catedral de El Burgo de Osma y nos interesan sobre todo las rejas de Juan Francés, maestro de la catedral de Toledo cuando, de 1505 a 1515, concluyó las rejas de la capilla mayor y del coro. Artista retardatario, realizó dos ejemplos magníficos de rejería tardogótica: de barrotaje cuadrangular y torso, con ensanches romboidales y de corazón, incorpora fajas intercorporales y un rico montante de varillas, cogollos y hojarascas con escudos episcopales -de Alonso de Fonseca- y figuras de leones, grifos, monos y unicornios encuadrados en formas conopiales. Llamado por el cabildo metropolitano de Toledo, dejó a sus colaboradores Osón o Ursón, Hugón de Santa Úrsula y Hugo de Ras -si no son todos la misma persona- en la conclusión de las obras. Estos rejeros formados con Juan Francés han de ser los autores de la reja

de la capilla de la Resurrección que lleva el escudo del obispo Fonseca y pudo diseñarla maestre Juan Francés. Una ligera evolución se aprecia en la pequeña reja de la capilla de la Inmaculada y las rejas de las capillas de Santa Teresa y del Resucitado que han de ser obra de los seguidores de Juan Francés. En estas rejas se utilizan todavía barrotes torsos pero incorporan refuerzos balaustales -reja de la capilla de Santa Teresa- y montantes con láureas u hojarascas y vasos dispuestos a *candelieri*. En la reja de la capilla de Santiago, de mediados de siglo, se aprecia el influjo de Sagredo: los lienzos se cierran con finos balaustres y el remate se llena de eses, tondos y flameros de candelero.



El Burgo de Osma. Reja de la capilla mayor. Juan Francés, 1515.

Por los mismos años que Juan Francés realizaba las rejas de El Burgo de Osma, trabajaba en la catedral de Burgos el maestro Esteban que hizo el desaparecido cierre de la capilla mayor y pudo



Roa. Iglesia de Santa María. Reja de Francisco Martínez, hacia 1560.



Roa. Detalle de la reja.

forjar la reja de la capilla de la Magdalena en la catedral de Santo Domingo de la Calzada. La incorporación de la rejería al pleno renacimiento fue obra de Cristóbal Andino, primero en utilizar

el barrotaje balaustral y en concebir la reja con las proporciones y cuerpos arquitectónicos de una fachada renacentista. Incorpora columnas balaustres, pilastras con decoración a *candelieri*, friisos intermedios, frontones, tondos, candelabros, volutas y otros elementos que caracterizan a la arquitectura del Renacimiento. Con rótulo de 1523, la reja de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos es una de las más armoniosas rejas españolas y supuso un hito fundamental en la evolución de la rejería.

A Francisco Martínez, rejero de Palencia, se adjudica la reja que cierra una capilla en la iglesia de Santa María de Roa. Es de un sólo cuerpo con tres paños separados por finas columnas balaustres. Esbeltos balaustres reforzados con ces cierran los lienzos y la reja se remata con una doble plancha repujada con seres monstruosos afrontados en torno a máscaras aladas. La reja se corona con candelabros al aire que tienen el astil de jarrón. También se disponen tondos con los rostros de san Pedro y san Pablo, rótulos y grandes eses a los lados del escudo de armas del patrón de la capilla. Se puede datar hacia 1560.

La reja de la capilla mayor del monasterio de La Vid, con balaustres y vanos semicirculares rellenos con barrotes radiales, debió de hacerse en el siglo XVII.

También se encuentran por diversos lugares de la comarca arandina rejas de defensa con barrotes entrecruzados formando una tupida red de rombos, o rejas de balaustres insertados en las jambas y dinteles de vanos a proteger, como en la fachada del palacio de los condes de Castrillo en Valverde, obra del siglo XVII. Otras veces se disponen rejas balaustres en el antepecho de balcones que vuelan sobre grandes eses de forja: se pueden ver en palacios de El Burgo de Osma y en casonas de la Ribera; muchas se hicieron en el siglo XVII, pues esta tipología perduró, casi sin variaciones, durante dicho siglo.

BORDADOS EN LA RIBERA

Apenas se han estudiado los magníficos bordados sobrepuestos a casullas, capas, dalmáticas y mangas de cruces que se usaban en grandes ceremonias religiosas y en entierros solemnes. Los mejores ejemplos se conservan en la catedral de El Burgo de Osma y fueron regalo de los diversos obispos que se sucedieron en el siglo. En la casulla más antigua se representa a diversos apóstoles de cuerpo entero bajo arquitecturas tardogóticas. Especialmente rico es el terno donado por el obispo Pedro Álvarez de Acosta. Está bordado sobre brocado de oro con grandes flores, piñas y alcahofas. Los franjones de la capa y la casulla se adornan con escenas figurativas bordadas con hilos de seda de diversos colores, aplicados con matices. Son escenas marianas bajo arcos de medio punto y en composiciones muy avanzadas que permiten datar la obra a mediados del siglo XVI. Otra casulla de la misma catedral se adorna con figuras de la infancia de Cristo que están cobijadas en capillets con columnas balaustres y adornos de grutesco; el detalle del bordado tiene una finura admirable y se pudo hacer cerca de 1550. Francisco Tello Sandoval, obispo de Osma entre 1567 y 1578, donó diversos ornamentos entre los que se conservan un gremial y dos casullas de



El Burgo de Osma. Gremial del obispo Francisco Tello de Sandoval. Hacia 1570.

brocado de oro. El gremial es una pieza muy rara y, en este caso, de una calidad excepcional. Sobre brocado de seda blanca se ha bordado en oro, aljófares y sedas de colores el escudo del obispo y guirnaldas de oro y cintas rojas. La pieza esta rodeada por cenefas de tela amarilla con bordados de oro y aljófares que recrean grutescos ornamentales que parecen tomados de láminas para bordadores. Una de las casullas del obispo Tello se adorna con grandes hojas de acanto en torno a un eje central y la otra con grutescos semejante a los de las cenefas del gremial.



El Burgo de Osma. Casulla con imágenes de la infancia de Cristo. Hacia 1550.

Los decretos del concilio de Trento y la creciente solemnidad que la iglesia procuró dar a las

fiestas religiosas hicieron que muchas parroquias adquirieran ternos festivos y de difuntos en las últimas décadas del siglo XVI. Desde mediados del siglo XVI están documentados bordadores residentes en Aranda y El Burgo de Osma que trabajan por los pueblos de la Ribera. Se conoce el nombre de los arandinos Diego del Rincón, Francisco Cabeza, Antonio de Carlos, Juan de Medina y Martín de Beranga; y de los oxomenses Bautista de la Vega, Francisco de la Vega, Juan de la Mota, Francisco de Salas, Diego de Puelles, Juan de Robledo, Sebastián de Robledo y Pedro Ruiz de Zumel. Se conservan ternos o casullas bordadas en Anguix, Aranda, Hontoria del Pinar, Hontoria de Valdearados, Palacios de la Sierra, Pineda-Trasmonte, Zazuar y Zumel.

PLATERÍA EN LA RIBERA.

Como en el siglo XV, durante las primeras décadas del siglo XVI, los obradores del centro platero de **Burgos** atendían las demandas de piezas de orfebrería de las localidades de la Ribera e, incluso, de la catedral de El Burgo de Osma. Todavía en 1537 el cabildo de la catedral oxomense se concertó con Juan de Alvear, platero burgalés, para que les hiciera una cruz de plata. Es posible que fuera según el modelo de cruz de brazos abalaustrados que había aparecido en Burgos, pero no se conserva. Años más tarde, los testamentarios del cardenal Íñigo López de Mendoza encargaron a Alvear la confección de un cáliz de plata con piedras finas y engastes de oro para el monasterio de la Vid. Lo concluyó Juan de Castañeda en 1567. En la catedral de El Burgo de Osma se conserva parte de un magnífico cáliz de oro con esmaltes que fue realizado por un Cerdeño. Se ha propuesto a Diego Cerdeño, platero de Valladolid y estante en la Corte durante algún tiempo. A su favor pesa el hecho de que fueran maestros vallisoletanos quienes realizaran el retablo mayor y trascoro de la catedral oxomense a expensas del obispo Pedro Álvarez de Acosta, donante del cáliz. Pero

tampoco se puede descartar la posibilidad de que fuera obra de Cristóbal Cerdeño, platero de oro burgalés documentado entre 1547 y 1570.



El Burgo de Osma. Catedral. Custodia de oro con esmaltes (a partir de un cáliz). ¿Cristóbal Cerdeño?, 1558.

Del platero burgalés Andrés Gallo, nacido en 1492 y documentado hasta 1542, se conservan varias obras en la colegiata de Peñaranda de Duero. Nos hemos referido al singular copón de superficies lisas y formas torneadas que realizó entre 1536 y 1539. Su punzón personal, A/GALLO, se encuentra también en un cáliz y patena que se desconocían hasta este momento y se pueden datar en los años veinte del siglo XVI. El cáliz es de pie circular con lóbulos acucharados en su interior. Lleva manzana aplastada adornada con gallones y copa acampanada recogida por sépalos sobrepuestos. La copa se completa con una inscripción latina alusiva a las palabras de la consagración. Están escritas con letras modernas con resabios goticistas que son más evidentes en las tracerías del astil y en las letras del pie. Por el contrario, los repujados del pie contienen

formas vegetales con ritmos tomados de los roleos romanos y están dispuestos en torno a un eje con vasos agallonados. La patena del cáliz tiene grabado en el centro la *destra Dei* bendiciendo y en la orilla una cenefa con la inscripción de la paz: DA PACEM DOMINE IN DIEBUS NOSTRIS QUIA NON EST ALIUS. Existía la costumbre, extendida por muchos lugares de Castilla, de transmitir la paz en el momento anterior a la consagración para lo que se pasaba este tipo de patenas entre el público asistente. Se trata de verdaderas patenas-portapaces y se debe tener en cuenta que los portapaces propiamente dichos, aunque existen al menos desde el siglo XV, se generalizaron muy tarde, después del concilio de Trento. Con anterioridad, se sabe por diversos sínodos castellanos, se pasaba a besar la patena entre los asistentes. En Burgos se conservan otras patenas cuyas inscripciones recuerdan claramente esta costumbre de transmitir la paz con ellas. Nos referimos a los ejemplares de Ortigosa de



Peñaranda de Duero. Cáliz. Andrés Gallo, hacia 1525.

Cameros (La Rioja), Pancorbo, San Vicente del Valle, catedral de Burgos y Revillarruz. Se hicieron entre 1530 y 1566 y, en todos los casos, la inscripción de la patena comienza por *Da pacem Domine...* La patena de Peñaranda es una de las más antiguas patenas-portapaces.



Peñaranda de Duero. Patena-portapaz. Andrés Gallo, hacia 1525.

No se sabe si en las primeras décadas del siglo XVI existían plateros en la villa de Aranda de Duero. Esta villa tuvo un desarrollo notable a partir de 1510-1520. La carencia de una tradición platera importante en El Burgo de Osma y el hecho de que El Burgo fuera villa de señorío eclesiástico, permitió que algunos burgaleses se instalaran en Aranda, villa de realengo, al principio durante los días de feria y mercado.

Se desconoce donde se laboraron un grupo de cruces procesionales que por su uniformidad hay que pensar que proceden de un mismo taller y se debieron de realizar entre 1525 y 1540. Se encuentran en dos poblaciones de la Ribera cercanas a Aranda -Cilleruelo de Arriba, Pineda-Trasmonte- y en Tolbaños de Abajo, en la Sierra de Burgos. Pensamos que podrían ser obras tempranas de Gonzalo Calahorra o de otro platero anterior asentado en **Covarrubias** que tal vez fuera su maestro.



Cilleruelo de Arriba. Cruz procesional, reverso. 1525-1550.

Tampoco descartamos que sean cruces realizadas en Aranda donde, de 1527 a 1539, está documentado el platero Diego Calahorra que, si está emparentado con el platero de su mismo apellido en Covarrubias, permitiría explicar la relación estilística de estas obras. Son cruces latinas de tipología tardogótica: de brazos rectos con ensanches ovales



Pineda-Trasmonte. Cruz procesional, reverso. 1530-1550.

y terminación en triple forma conopial. Los brazos se cubren con chapas repujadas de follaje sujeto con anillos intermedios y compuesto conforme a un estricto orden de simetría. Algunas figuras de la cruz de Pineda-Trasmonte recuerdan el estilo de Gonzalo Calahorra. Así la Asunción o el grupo del Padre Eterno con ángeles, que es idéntico al que usó Calahorra. Esta cruz, a pesar de su apariencia antigua, presenta columnas con decoración a *candelieri* que indican una realización tardía.

Podría confirmar la vinculación con la platería de Covarrubias la circunstancia de que la parroquia de Cilleruelo de Arriba conserve también un cáliz.-custodia marcado en Covarrubias por Gonzalo Calahorra entre 1540 y 1550. Este tipo de piezas, muy prácticas, fueron demandadas por las parroquias rurales pues al sobreponerse a un cáliz, usado en las grandes fiestas, tomaban una prestancia monumental y servían para la festividad del Corpus o para llevar la comunión a los enfermos.



Cilleruelo de Arriba. Cáliz-custodia. Gonzalo Calahorra, 1540-1550.

El desarrollo de la platería tanto en **Aranda** como en el centro de la diócesis oxomense debía de ser muy escaso todavía en 1530. El territorio se mantenía dentro de la zona de influencia de la platería burgalesa y, si estamos en lo cierto, también llegaban plateros de Covarrubias. El control episcopal sobre la contratación de obras en las iglesias se intensificó en este siglo y una de sus consecuencias fue que los artistas, si se hace salvedad de los arquitectos, se hicieron residentes en las capitales de los obispados y traspasaron pocas veces los límites del territorio episcopal. La actual provincia de Burgos se repartía, principalmente, entre los obispados de Burgos y Osma. El Burgo de Osma y Aranda de Duero acabaron compitiendo con Burgos en el sur, aunque todavía el pie de la cruz de Quintanarraya se contrató en Burgos en los últimos años del siglo XVI. El territorio del sur de la provincia burgalesa formaba parte de la diócesis de El Burgo de Osma en lo religioso y de la provincia de Burgos en lo administrativo. Para el establecimiento de plateros en la ciudad, Aranda se pudo beneficiar del hecho de ser lugar de realengo, frente al señorío eclesiástico de El Burgo de Osma.

Desde el año 1527, hemos documentado la presencia en Aranda de Miguel de Espinosa, platero burgalés que acudía anualmente a las ferias de las villa. Le acompañaba el platero Francisco de Pancorbo, que aparece vinculado varias veces a Espinosa en la documentación y ha de ser el platero Pancorbo que, en 1517, hiciera un cáliz muy moderno para la iglesia de San Esteban de Burgos. Desde 1528 está documentada la presencia en Aranda del platero Francisco de Pancorbo.

Miguel de Espinosa vendió una cruz de plata para la iglesia de Santa María de Aranda de Duero en 1527 y, años más tarde, debió de revender en la ciudad otra cruz que había realizado para la iglesia de San Esteban de Burgos. En 1537 algunos plateros burgaleses salieron de la ciudad tras la sentencia definitiva que les obligaba a residir en la calle Tenebregosa y a abandonar las casas de las calles

próximas al mercado donde se habían establecido. El más significado de los plateros que abandonaron Burgos fue Miguel de Espinosa que se acomodó en Aranda y su permanencia en esta villa inauguró el momento de mayor brillo de la platería arandina.

Suponemos que la llegada de Miguel de Espinosa a Aranda en 1537, acompañado, entonces o poco después, por otros plateros burgaleses, como Francisco de San Román, inauguró el período de mayor organización y mejor control en la plata arandina. Esta nueva actitud tuvo mucho de desafío y competencia a la ciudad de Burgos, de la que, en lo político, dependía Aranda. Francisco de San Román fue elegido marcador por el Regimiento de Burgos en 1541 y le debe de pertenecer un punzón con las letras S+R que se encuentra en la cruz de Ojacaastro junto al sello de la ciudad de Aranda. En Aranda, que dependía en lo civil de Burgos, pudo punzonar San Román, como tal marcador que era, aunque suponemos que lo hacía con su sello personal. En todo caso, con la presencia de

Espinosa en la ciudad se relaciona la aparición del marcaje en la villa de Aranda que, a semejanza de Burgos, utilizó marcaje triple: sello de ciudad, marcador y autor.

Hemos localizado dos versiones diferentes del sello de la ciudad a lo largo del siglo XVI. La primera se encuentra en obras que se pueden datar entre 1538 y 1570. El primer marcador ha de ser Lois Martínez -M/LOIS, cruz de Villar de Torre (La Rioja) realizada por Miguel de Espinosa-. Pensamos que su mandato estuvo interrumpido unos años, 1541-1544, por el marcaje de Francisco de San Román, marcador de la ciudad de Burgos como hemos visto. El tercer marcador pudo ser Melchor de Cigüenza, el último en usar el primer sello de la ciudad. Este sello utiliza las armas de la ciudad: torreón sobre puente de tres ojos, todo ello sobre las letras ARAN. En la primera versión, las dos vocales no tienen travesaño central sino un pequeño rasgo en la parte superior. Los autores vinculados al primer sello de Aranda son Miguel de Espinosa y otro cuyo punzón -O/FRA- interpretamos como Francisco: Francisco de Pancorbo, otro compañero de Espinosa. Este primer sello de Aranda y la marca de Cigüenza se encuentran asociados al punzón de Pedro Morante y a otro punzón ilegible -en un cáliz de Hontoria de Valdearados y en otro de Arauzo de Miel-. El punzón de Cristóbal Fresnillo creemos que se encuentra estampado en un cáliz de Villalba de Duero junto al primer sello de Aranda, muy frustró, y sin señal de marcador -salvo que Fresnillo lo fuera-.

SELLO DE CIUDAD	MARCADORES	PLATEROS
 Aranda-1 1538-1565.	 M/LOIS Lois Martínez 1538-1550.	FRE/.ILLO Cristóbal Fresnillo 
		espinas/MIGEL Miguel de Espinosa 
		O/FRA Francisco de Pancorbo 
		...ON 
	 S+R Francisco de San Román 1541-1544.	O/FRA Francisco de Pancorbo
	 CI/GVEN Melchor de Cigüenza 1550-1569.	P ^o MO/RAN/TE Pedro Morante 
 Aranda-2 1570-1600.	 IV ^o /GLEZ Juan González el Joven 1570-1580.	P ^o MO/RAN/TE Pedro Morante
	 AR Alonso Rodríguez 1590-1600.	

Marcas de la plata en Aranda de Duero.

A partir de 1570, aproximadamente, se usó otra versión del sello de la ciudad. El motivo es el mismo pero la palabra ARAN ha variado. Las vocales tienen travesaño y se puede leer con mayor facilidad. El nuevo marcador fue Juan González el Joven. El punzón de González el Joven aparece relacionado con Pedro Morante y en otra ocasión -cáliz de Orillares (Soria)- no hemos podido leer la marca del autor que parece terminar

en ON. La marca de Alonso Rodríguez, asociada al segundo punzón de Aranda, se selló en tres patenas de las iglesias de Villalba de Duero, Gumiel de Izán y Peñaranda de Duero y en dos cálices de Castrillo de la Vega y Fresnillo de las Dueñas. Desconocemos si el punzón de Rodríguez se estampó como autor o como marcador, aunque la estampación muy próxima de los sellos de ciudad y personal permite sospechar que pudo actuar como marcador algunas veces, lo que corrobora el hecho de que repita su sello personal en una misma pieza tan pequeña como es una patena. Parece que en los últimos años del siglo XVI desapareció el marcaje triple. Es posible que punzaran sólo con la marca de autor, como en El Burgo de Osma. Por lo demás, muchas piezas de la zona no presentan ningún punzón. El marcaje en Aranda no fue tan sistemático como en Burgos. En el siglo XVII se usó un nuevo sello de localidad que es de menor tamaño y también recurre al torreón sobre puente de tres ojos, pero sin letra alguna.

El mercado de los plateros arandinos se extendía por el territorio de El Burgo de Osma, aunque desde mediados del siglo XVI había plateros en la sede del obispado y, probablemente, en Soria. Con ellos se repartieron los contratos del obispado. Los plateros de El Burgo de Osma tuvieron un área de expansión mayor, favorecidos por la proximidad del provisor. Las piezas arandinas existen sobre todo en las zonas de Aranda, Haza y Roa. Con todo, los plateros arandinos trabajaron en el territorio oxomense que se extiende desde Aranda hasta la sede del obispado. Incluso la cruz de Chércoles, cerca de Almazán, podría ser obra del platero Juan Bermejo, pero no es normal encontrar obras tan alejadas.

En las poblaciones de la Sierra y los Pinares, que pertenecían al obispado oxomense, los plateros de Covarrubias tenían a su vez otra zona de expansión que se superpone a la zona de actividad

de los plateros de Aranda. Los arandinos también trabajaron en el partido judicial de Riaza, en la provincia de Segovia y del obispado de Sigüenza, como ha demostrado Esmeralda Arnáez⁵. Al cáliz de Pedro Morante en Villaverde de Montejo se podría añadir la cruz de Nieva.

Como en otros centros plateros, la producción de plata civil ocupó un papel relevante en los obradores arandinos. Las noticias más frecuentes que hayamos localizado se refieren a la compra de tazas, tazones, jarras, jarros y joyas por parte de arandinos y vecinos de las localidades próximas. Hemos encontrado una larga nómina de plateros en Aranda que contrasta con los escasos punzones localizados. La mayoría debía de vivir de la venta de plata civil y joyas. Mientras que en Burgos joyeros y mercaderes se encargaban de la venta de



Ezcaray. Cruz, detalle del Crucificado. Miguel de Espinosa, 1533-1536.

5. ARNÁEZ, Esmeralda: *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983.



Villar de Torre. Cruz, detalle del Crucificado.
Miguel de Espinosa, 1538-1541.

buena parte de la plata civil -a juzgar por la documentación consultada-, en Aranda las ventas las realizaban los plateros, sin intermediarios. Sobresale el número de ventas realizadas por Juan González el Viejo y Jerónimo de Valseca.

Entre las obras más importantes realizadas en Aranda, destacan varias cruces de los años cuarenta del siglo XVI, obras de Miguel de Espinosa -cruz de Villar de Torre- o de Francisco de Pancorbo -cruces de Ojacastro y Huerta del Rey-.

La cruz de Villar de Torre, sin pie, sigue la tipología de la cruz de Ezcaray de brazos abalaustrados y de la cruz de Arenzana de Abajo, población vecina, que Espinosa había realizado en 1534 pero que ha desaparecido. El Crucificado muestra una expresión más doliente que el de la cruz de Ezcaray, obra que en general presenta mayor grado de idealización y mejor acabado. El centro del reverso lo ocupa la Asunción rodeada de ángeles. Su composición es acertada y coincide con el modelo de la

estatuaría burgalesa de la época. Imágenes de la Pasión ocupan los tondos de los extremos. En el anverso Cristo resucitado, el beso de Judas, la Coronación de espinas y la Piedad; en el reverso la Flagelación, Ecce Homo, Cristo con la cruz a cuestas y la oración en el Huerto. Su acabado también es ligeramente inferior al de los medallones de la



Ojacastro. Detalle de la cruz procesional.
Francisco de Pancorbo, 1541-1544.



Huerta del Rey. Reverso de la cruz. Francisco de Pancorbo, 1546.

cruz de Ezcaray. En el medallón de Cristo con la cruz a cuestas se aprecia un ligero cambio en la composición, falta José de Arimatea y el travesaño mayor se dispone hacia adelante. Esta composición, como la de los restantes medallones, se repite exactamente en la cruz de Ojacastró, que está punzonada también en Aranda pero con los sellos de Francisco de Pancorbo y Francisco de San Román.

Ojacastró es un población vecina de Ezcaray. Deseosa de contar con una cruz semejante la parroquia tuvo que contactar en Aranda con el equipo de Espinosa que sin embargo no se encargó directamente de la obra y la debió de ceder a Pancorbo. Se trata de una cruz muy rica que incluye un monumental pie de cruz arquitectónico. Dos cuerpos de planta hexagonal irregular cobijan, bajo hornacinas aveneradas, imágenes fundidas de buena calidad. En los lados mayores, delantero y trasero, se sitúan escenas de la vida de María: Anunciación y Nacimiento, por una parte, y Visitación y Presentación en el templo por otra. En los lados menores, los evangelistas en las hornacinas superiores y los santos padres en las inferiores. Salvo el punzón S+R las demás marcas se presentan borrosas. Una es el sello inconfundible de la ciudad de Aranda, pues se reconoce por el perfil del dibujo, que aparece repetido pudiéndose leer en una ocasión ARA. El tercer sello, algo frustró, es el mismo que punzona la cruz de Huerta del Rey, O/FRA: Francisco de Pancorbo.

La cruz de Huerta del Rey es en todo semejante a las comentadas salvo que en el centro del reverso se ubica la figura de san Juan Bautista. En los extremos se disponen iguales imágenes de la Pasión que en la cruz de Ojacastró, aunque no tienen la misma colocación. Estaba realizada en 1546, cuando los mayordomos de la iglesia la llevaron a pesar a Roa. Es posible que se encontrara allí el artífice de la cruz trabajando en otras obras y de hecho en la iglesia de Santa María de Roa se conserva un cáliz marcado por Francisco de Pancorbo. Es de copa acampanada, subcopa bulbosa con gallones repujados y crestería. El astil

tiene manzana aplastada entre dos molduras y termina con un elemento cuadrado, en lugar del gollete, que asienta imperfectamente sobre el pie. Presenta marcaje completo: el punzón de Aranda de Duero, el del marcador Lois Martínez y el del autor que suponemos es Francisco de Pancorbo.

La cruz de Fuentespina es semejante a las comentadas. Sólo difiere en el Crucificado y en la manzana del pie que tiene un sólo cuerpo de planta hexagonal alargada. No hemos visto punzones pero, como la cruz de Villalba de Duero se puede relacionar con el círculo de Espinosa-Pancorbo.



Fuentespina. Cruz procesional, 1540-1550.



Villalba de Duero. María con el Niño, detalle de la cruz procesional. Hacia 1560.



Villalba de Duero. Profeta de la cruz.

En la cruz de Villalba de Duero, que no tiene punzones a la vista, se recurrió, para el pie, al uso de una manzana como las que había usado Juan de Horna. Los medallones, con bustos de profetas del Antiguo Testamento -Moisés, Jeremías, Balaan, Zacarías y Ezequiel-, son muy expresivos y se inspiran en los que decoran el patio de la casa de Miranda en Burgos, obra encargada por Francisco Miranda Salón, abad de Salas. En el reverso de la cruz se encuentra una bellísima imagen de María, lo mejor de la cruz. Sujeta al Niño, desnudo, en brazos y viste ropajes elegantísimos. El rostro y el peinado son de una hermosura sin igual. Consta que la cruz fue reformada en 1577 pero hubo de hacerse a mediados del siglo.

La cruz de Chércoles, también es de brazos abalaustrados y pie arquitectónico, aunque el cuadrón es circular, igual que en las cruces de Horna, a diferencia del usado en las demás cruces arandinas que es cuadrangular, como en las cruces de Espinosa. Se realizó entre 1556 y 1557, fechas que portan sendos rótulos del reverso de la cruz. El punzón del autor se estampó dos veces, pero de forma parcial y desplazada. Creemos que se puede leer J/BER.NO que, con la posible contracción de

las letras finales, permite pensar que se trate de la marca del platero arandino Juan Bermejo. Es una obra de virtuoso acabado y adornada con bellos grutescos e imágenes compuestas con elegancia.

En Aranda de Duero pudo hacerse la cruz de Villanueva de Carazo. Se inspira en las cruces burgalesas de brazos abalaustrados, pero dispone rombos en las esquinas. Cerca del borde de los brazos corre una banda de laurel y sobre las placas se sobreponen calados con bichas y grutescos. En el reverso, María sedente con el Niño es una bella composición renacentista. En los rombos se sobreponen figuras fundidas, algunas de gran belleza: María Magdalena, María en el Calvario. El pie tiene manzana central con alto friso. Nichos avenerados, con figuras sobrepuestas, se enmarcan con columnas abalaustradas. No se ven marcas. El Crucificado guarda cierto parecido con otros de Mateo Revenga, platero de Covarrubias, pero la imagen de María sedente en el reverso utiliza la misma composición que la de la cruz de Fuentespina.



Campillo de Aranda. Reverso de la cruz, hacia 1575.

Del último tercio del siglo XVI data la maravillosa cruz procesional de Campillo de Aranda. Ésta obra tiene los brazos abalaustrados y por el perfil de la cruz se han soldado conchitas como es habitual. Las planchas de los brazos se decoran con cueros recortados y enmarcados, festones y niños desnudos; todo con una técnica excelente. No hemos visto punzones pero ha de ser arandina.

De alrededor de 1570 es una pequeña cruz de altar de Valdezate y una cruz relicario de Gumiel de Izán punzonado por Pedro Morante. El nudo de jarrón con friso en el tercio medio es semejante al de un cáliz en Valdevarnés (Segovia) que puede ser arandino. Los extremos del relicario de Gumiel de Izán se adornan con pequeños grabados de la Pasión como los que circulaban entre los plateros y servían de fuente de inspiración iconográfica.



Gumiel de Izán. Cruz relicario. Pedro Morante, hacia 1575.



Vilviestre del Pinar. Custodia. Pedro Morante, hacia 1560.

Otra obra de Pedro Morante es la única custodia portátil que conocemos marcada en Aranda. Se conserva en la iglesia de Vilviestre del Pinar. El templete es, como las custodias burgalesas, de un sólo cuerpo con cubierta de escaso desarrollo y linterna en el remate, pero el pie se dispone en forma triangular como el viril de la custodia de Silos que alude a la simbología de las tres personas de la Trinidad y recoge el misterio del número tres que había destacado Sagredo en su tratado⁶.

La custodia de Caleruega ha de ser arandina. Tiene pie circular, astil de jarrón -con terms bajo medio punto- y soporte para un viril que se modificó en el siglo XVII; es de tipología semejante a otras labradas en Palencia y Peñafiel.

6. Hemos estudiado la custodia de Silos y la simbología de la Trinidad en, BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: "Custodia de asiento del monasterio de Santo Domingo de Silos", en CASASECA CASASECA, Antonio (com.): *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, pp. 292-295.

Existieron sobrecopas con ostensorio superior, muy abundantes en la platería palentina. La sobrecopa que conserva la iglesia de Hacinas está documentada como obra de Pedro Morante, uno de los plateros más activos de la segunda mitad del siglo. Cristóbal Fresnillo fue otro de los plateros de mayor actividad, pero sólo hemos encontrado un cáliz con su marca en la iglesia de Villalba de Duero.



Peñalba de Castro. Cáliz, hacia 1540.

Aunque los cálices se conservan en mayor número presentan diferencias notables unos con otros. Los más sencillos siguen la tipología gótica más antigua: pie circular, copa acampanada, astil hexagonal y manzanilla aplastada -decorada con gallones, pues son ejemplares de mediados del siglo XVI-. Así son los cálices de Aylagas, casi liso, de Peñaranda de Duero -realizado como el anterior durante el marcaje de Lois Martínez- y el cáliz de Peñalba de Castro. El cáliz de Peñaranda tiene la copa recogida por gallones y el de Peñalba, con



Valdeande. Cáliz, hacia 1560.



Arauzo de Miel. Cáliz, hacia 1560.



Peñaranda. Cáliz, hacia 1570.

hojas de acanto. Semejante es el cáliz de Orillares (Soria), con lóbulos ligeramente acucharados en el interior del pie aunque se hizo en torno a 1570, durante el marcaje de Juan González.

Uno de los cálices más elaborados pertenece a la parroquia de Valdeande: tiene nudo de jarrón y pie extendido mediante seis lóbulos decorados con grutescos en fuerte relieve. Si se buscan las características comunes de los cálices -aunque se muestren en combinaciones de pies, nudos y subcopas diferentes- observamos que se repite lo siguiente: un pie de escasa altura, circular y formado por una o dos superficies casi planas a las que sigue otra cóncavo-convexa que busca el astil, lo que puede hacer innecesario el gollete. El gollete, de existir, puede ser cilíndrico o cuadrado. El nudo más común es una manzana aplastada decorada con gallones repujados en las mitades superior e inferior en torno a un friso central: cálices de Roa, Peñaranda de Duero y Arauzo de Salce. Suele

encontrarse la manzana entre cuellos con hojas de acanto. Esquema parecido se encuentra en cálices segovianos. A partir de 1560-1570 el nudo fue de jarrón ovoide con un friso en el tercio medio: cálices en Hontoria de Valdearados, Roa, Valdeande y Quemada. La decoración de las rosas es tan variada que resulta imposible generalizar. En los cálices de los años cuarenta, que son los más antiguos, la subcopa tiene forma bulbosa y se adorna con gallones repujados, que confirman la vinculación de la platería arandina de esos años con el centro burgalés. Sin embargo, la platería arandina no carece de originalidad y al influjo burgalés se añaden, en la segunda mitad del siglo, reflejos de la platería oxomense, vallisoletana, palentina y segoviana. Al finalizar el siglo se hicieron cálices torneados casi lisos pero con el nudo de jarrón ovoide que es peculiar de esta platería: cálices de Quemada y Fresnillo de las Dueñas, marcado por Alonso Rodríguez. Las patenas suelen ser lisas o con una sencilla cruz abierta en un extremo -patena de Gumiel de Izán marcada por Alonso Rodríguez-. En una patena de la colegiata de Peñaranda se ha grabado a san Jerónimo penitente sobre el fondo central rehundido.

En la cercana población de **Roa** vivieron los plateros Celedonio de Soria y sus hijos Francisco y Bernabé en torno a 1577. Tal vez descendían del platero Francisco de Soria autor de la custodia de Santa María del Campo. Saturado el mercado o no pudiendo hacer frente a la competencia de Aranda de Duero, El Burgo de Osma y Peñafiel, cuyas platerías vivieron un período de expansión en el tercer tercio del siglo XVI, Francisco de Soria y Bernabé de Soria buscaron nuevos mercados. Bernabé residió en Santa María del Campo durante unos años. Se conserva en Villavieja de Muñó una custodia portátil de templete donde dejó grabado su nombre y apellido junto a una iglesia que puede aludir a Santa María del Campo, lugar donde vivía desde 1587. En 1592, junto con su hermano Francisco de Soria, residía en Valladolid; juntos hicieron la cruz de Simancas.



Cilleruelo de Abajo. Custodia. Taller de los Soria, 1570-1580.



Royuela de Riofranco. Custodia. ¿Celedonio de Soria?, 1540-1560.

El estilo de la custodia de Villavieja de Muñó permite atribuir al mismo autor, o a su hermano, las custodias de Cilleruelo de Abajo, muy semejante a la anterior, y de Royuela de Riofranco, donada por Pedro González Gil y Catalina Pérez. El templete de esta custodia es de planta cuadrada. Los lados del cuadrado quedan marcados por columnas abalaustradas exentas y traspilares con decoración plateresca. El viril se introduce entre las columnas. Tiene crestería de conchitas. Se cubre con cúpula calada con símbolos de la Pasión: dados, lanza, clavos,... Remata en una cruz de brazos rectos y cilíndricos. Debajo de las columnas del templete cuelgan cuatro campanillas. El astil tiene nudo de jarrón. Forman el pie una zona circular convexa y ocho lóbulos semicirculares. Va decorado con motivos vegetales repujados y bustos. La datamos entre 1540 y 1560 y puede ser obra de Celedonio de Soria.

En la provincia de Burgos, el río Esgueva y una línea imaginaria que pasaba por debajo de Silos e incluía la mitad de Salas de los Infantes y Palacios de la Sierra en busca de los montes de Urbión era el límite de los obispados de El Burgo de Osma y Burgos.

La inexistencia de un centro platero propio explica que, en las décadas iniciales del siglo XVI, la catedral de **El Burgo de Osma** contratara las obras de platería en Burgos o en Valladolid. Pero a partir de 1550, aproximadamente, plateros de El Burgo de Osma o de Aranda de Duero comenzaron a atender, con carácter exclusivo, las necesidades de las iglesias del sur de la provincia de Burgos. Las parroquias debían pasar por la sede del obispado para conseguir la licencia eclesiástica que autorizara el inicio de las obras. La jurisdicción eclesiástica se superponía a la civil. Aunque Aranda de Duero fue una ciudad abierta a los plateros burgaleses, las obras conservadas son un claro reflejo de la importancia de los límites eclesiásticos y cómo para contratar obras de arte era preferible ser conocidos de las autoridades del obispado que perseguían evitar fraudes a las parroquias.

I
PEÑA

Juan de la Peña

MELOR
DÍEZ

Melchor Díez

GOYANES

Marcos Díez de Goyanes

OREGA

Jorge de Ortega

Marcas de plateros de El Burgo de Osma.

El Burgo de Osma era una ciudad de señorío eclesiástico y los plateros estaban estrechamente vinculados al obispado. No tuvieron marcadores ni la ciudad usó de sello específico. Sólo se emplearon marcas personales de autor: hemos encontrado las de Juan de la Peña, Melchor Díez, Marcos Díez de Goyanes y Jorge de Ortega, este último en obras de los comienzos del siglo XVII. En los libros de fábrica de las iglesias -libros de carta cuenta-, los visitadores hacían incluir licencias, recibos y otra documentación relacionada con las obras que se realizaban. Cuando se ha conservado, la documentación es muy rica. El control del provisor y de los visitadores sobre los contratos parece que se ejerció con eficacia. El provisor nombraba al único tasador que peritaba las obras, pues la ciudad no disponía ni de contraste ni de marcador. Se encargaba a cualquier platero, nombrado tasador por las partes interesadas, certificar el peso de la plata utilizada. No se ocupaba de verificar la ley de la plata empleada, pues no hemos visto burladas. El provisor era quien resolvía las desavenencias sobre la tasación que se pudieran originar entre el artista y el cliente. Eran frecuentes los contratos a un valor determinado con renuncia expresa del sobreprecio en que pudiera tasarse la obra.

Algunos de los plateros de El Burgo de Osma podían proceder de Burgos. Es probable en el caso de Juan de la Peña, uno de los más antiguos plateros residentes en la ciudad. De cualquier modo, sus cálices, cruces y hostiarios manifiestan una fuerte vinculación con el foco burgalés: cruces de Regumiel de la Sierra, Nafría de Ucero y San Esteban de Gormaz; cálices de Retuerta -magnífico y de criterio independiente-, Santervás del Burgo, La Hinojosa y Cubilla -de pie redondo con lóbulos acucharados-. La cruz de Regumiel de la Sierra, marcada con su punzón, es de tipología burgalesa y la datamos en torno a 1550. Las chapas de los brazos están repujadas con bellos grutescos. Los brazos verticales se decoran con repujados a *candelieri* y los transversales con monstruos y caballos cuyos cuerpos terminan en roleos vegetales.



Retuerta. Cáliz. Juan de la Peña, hacia 1550.

Del mismo autor se conserva un extraordinario cáliz en Retuerta en el que destacan una rica subcopa con piedras de colores engastadas y un

nudo de dos cuerpos arquitectónicos. El pie, magníficamente repujado, es el colofón de una obra excepcional.

En general, en la platería de El Burgo de Osma los sobrepuestos no son tan abundantes como en Burgos y los plateros demuestran tener gran pericia



Pinilla-Trasmonte. Cruz. Marcos Díez de Goyanes, 1579.



Pinilla-Trasmonte, reverso de la cruz.

en el repujado. Las obras conservadas con el punzón de Melchor Díez o de Marcos Díez de Goyanes destacan por su buen acabado y por la belleza de los relevados.

Excelente es la cruz que Goyanes hizo para Pinilla-Trasmonte en 1579. En casi todas las placas estampó su punzón. Puesto que no existía marcador ni comprobación de la ley de la plata, que sepamos, habrá de interpretarse como manifestación de satisfacción y orgullo por parte del platero. Los brazos tienen forma abalaustrada con un estrangulamiento brusco y terminaciones conopiales recortadas. En cada brazo, cueros trabajados con fantasía enmarcan ángeles, frutos y dos medallones: uno oval con los evangelistas y los santos padres y otro circular, en el que se sobreponen escenas de la Pasión y del nacimiento de Cristo.



Gumiel de Izán. Cáliz. Marcos Díez de Goyanes, hacia 1575.



Gumiel de Izán. Cáliz, hacia 1575.

Del mismo autor se conserva un cáliz magnífico en Gumiel de Izán y otro de la misma localidad puede ser también obra suya. El cáliz marcado por Goyanes es de copa muy alta y algo abierta. Tiene subcopa semiesférica -repujada con cueros recortados, ángeles y festones- y astil con nudo arquitectónico y hornacinas para cobijar figuras de apóstoles. Con gran cuidado está trabajado el pie en el que se presenta a los evangelistas entre cueros recortados. Del mismo platero podría ser otro cáliz de la iglesia de Quemada.

La iglesia de Castrillo de la Reina guarda un hermoso cáliz de Melchor Díez. En origen era un cáliz-custodia, pero la sobrecopa está desfigurada. La técnica del platero es refinada y las proporciones de la obra, muy elegantes. El pie y el astil del cáliz recuerdan las formas de los cálices burgaleses de Juan de Alvear, platero que trabajó en El Burgo de Osma y en el monasterio de La Vid.

La custodia de Fresnillo de las Dueñas procede de otro cáliz-custodia que Melchor Díez realizó en

1579. El cuerpo de la custodia es magnífico y se adorna con figuras de los evangelistas y de los santos padres. El cáliz ha perdido la copa para unirse, de modo definitivo, a la custodia.



Fresnillo de las Dueñas. Cáliz-custodia. Melchor Díez, 1579.

En 1581, Melchor Díez realizaba el pie de cruz de Huerta del Rey que es cilíndrico y presenta repujados de cueros y frutos en las dos mitades que se sitúan a los lados de un friso central. En el friso se sobreponen esfinges fundidas entre seis medallones que alternan los cuatro doctores con los evangelistas.

De **Valladolid**, ciudad que contaba con el mayor número de plateros de toda Castilla, proceden algunas piezas excepcionales de la catedral de El Burgo de Osma. La primera es una copa de uso civil en origen. La hizo Rodrigo de León, platero que hemos documentado en los años 1528 y 1529, aunque trabajaba desde la segunda década del siglo. Se trata de una copa de cuerpo troncocónico invertido. El friso



El Burgo de Osma. Catedral. Copa de aparato.
Rodrigo de León, 1515-1520.

repujado que adorna la tapa contiene roleos a la italiana, esfinges afrontadas, dragoncillos y bucráneos a *candelieri*. En los labios de la copa, los marcadores Francisco de Cuenca y Audinete, que punzonaron la plata entre 1508 y 1520 con las siglas FBO, contrastaron su marca y el escudo de Valladolid. El artífice, Rodrigo de León, estampó su punzón en el reverso del pie: RODGO/DELEO. Esta copa de aparato es una de las pocas piezas conservadas de platería civil, precisamente por haber tenido un uso religioso desde fechas muy tempranas. En el inventario de la catedral de El Burgo de Osma del año 1600, la pieza se registró como "copa imperial". Es posible que se hiciera referencia al momento de ingreso en el tesoro de la catedral: en tiempos del emperador. Pudo

regalarla Carlos V o el obispo García de Loaysa, donante a la vez de un excepcional conjunto de cáliz y patena realizados por el vallisoletano Antonio de San Miguel. Es el más refinado y opulento cáliz laborado por Antonio de San Miguel⁷. Posiblemente se encargó para servir en la consagración del prelado o para celebrar su elevación al cardenalato, en fechas próximas a 1530. De grandes proporciones, se encuentra en el límite de la altura máxima que Arfe aconsejaba dar a este tipo de pieza. Tiene copa acampanada, nudo arquitectónico y un característico pie con forma de estrella con escotaduras muy profundas. Tanto el nudo como el pie están generosamente adornados con figuras relevadas y fundidas. En el pie del cáliz se estamparon los tres sellos del marcaje castellano: el escudo de garraldetes de Valladolid encima del punzón del marcador, Álvaro Romano, y el punzón ·AN·TONIO que relacionamos con Antonio de San Miguel.



El Burgo de Osma. Cáliz. Antonio de San Miguel, 1525-1530.

7. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: "Cálices del vallisoletano Antonio de San Miguel", en *Estudios de platería*. 2002. Murcia, 2002, pp. 75-97.



El Burgo de Osma. Patena. Antonio de San Miguel, 1525-1530.

Este extraordinario cáliz se acompaña de una excepcional patena que tiene un asiento rehundido y ajustado para encajar en las dimensiones de la copa. En el interior del asiento, el artista ha abierto a buril un dibujo de Cristo sedente cubierto por túnica, con caña en la mano y coronado de espinas, es decir efigiado como rey de burlas. El tema lo propagaron los grabados de pasiones nórdicas con las que tiene una evidente relación. En la orilla se ha grabado un cordero que acentúa, por contraste, el dolor de la Pasión de Cristo. Bordea la pestaña una inscripción que abunda en el significado de la iconografía presente. Se trata de nuevo de una patena-portapaz.

Pedro de Ribadeo es el platero más representativo de la platería tardogótica vallisoletana y autor de obras opulentas y deslumbrantes. Durante los años veinte del siglo XVI seguía utilizando tipologías góticas aunque fue incorporando láureas, querubines y adornos a candelieri, especialmente en la cruz de Pesquera de Duero, su obra más evolucionada, aunque todavía se compone con expansiones ovales en los brazos y terminaciones flordelisadas e incluso la manzana del pie se levanta con mazonería gótica.



Pesquera de Duero. Cruz procesional. Pedro Ribadeo, hacia 1525.

Se pudo adquirir en las ferias de Medina del Campo un cáliz realizado por Fernando de Cuéllar mientras Lope de Rosales se encargaba del marcaje en la ciudad, durante los años veinte del siglo XVI. Es propiedad del monasterio de La Vid. Marcado por Alonso Gutiérrez el Viejo, marcador de Valladolid, se conserva otro cáliz en Roa, hecho en 1560 por un platero apellidado Navarro.

Aparte de Aranda y El Burgo de Osma, el centro platero más importante de la Ribera fue **Peñafiel**⁸. La villa vivió un gran dinamismo económico durante el siglo XVI y, en la segunda mitad del siglo, atrajo a un reducido número de plateros que atendieron las necesidades de la villa, de los lugares próximos y alcanzaron a trabajar en Palencia, Burgos y Segovia. Con anterioridad el territorio de Peñafiel se abastecía en Burgos -siglo

8. Sobre la platería de Peñafiel sigue siendo referencia fundamental, BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980. Ídem: *La platería palentina*. Palencia, 1982. VALDIVIELSO, Enrique: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo partido judicial de Peñafiel*. Valladolid, 1975. *La cruz alzada. Arte y antropología en la platería de la Ribera del Duero*. Valladolid, 1998.

XV y comienzos del XVI-, Valladolid -cruz de Pesquera de Duero- y Palencia -sede del obispado y que en 1526 había organizado el sistema de marcaje y control de la plata que dio comienzo al singular desarrollo de la platería palentina-. Peñafiel no contó ni con marcadores ni con contrastes y fue frecuente llevar a Palencia y Valladolid a pesar y certificar la bondad de la plata empleada por los plateros de la localidad. Algunas obras de Gabriel de Segovia se marcaron con el punzón de la localidad -un ave sobre un castillo- y pudo ser contraste-marcador en los años finales del Siglo XVI. En lo que a las formas se refiere, el signo propio de los plateros de Peñafiel fue la destellante riqueza de las piezas labradas y la exuberante decoración.



Peñafiel. Cruz. Cristóbal Romero, 1564-4567.

El primer platero establecido en la villa fue Cristóbal Romero, nacido hacia 1515 y documentado en la ciudad desde 1551 a 1590. Se sabe que trabajó frecuentemente para la iglesia de San Salvador de los Escapulados de Peñafiel: una cruz procesional, un

cáliz y dos cetros. Labró otro cáliz "muy rico" y una cruz mediana, en 1571 y 1573 respectivamente, para la iglesia de Nuestra Señora de la Pintada de Peñafiel. También labró cálices para Para Piñel de Abajo y Langayo; un incensario para Moraleja; un cáliz-custodia para Corrales de Duero; y una cruz para Padilla de Duero. Trabajó en la reparación de piezas de plata en la comarca y algunos de estos trabajos los realizó en Nava de Roa.

Se le ha adjudicado un magnífico cáliz renacentista -de pie redondo enteramente repujado y nudo de jarrón con múltiples molduras y sobrepuestos- de la iglesia de San Miguel de Peñafiel. Aunque lleva punzón de Lucas Blanco, platero de Valladolid, está documentada como obra suya la magnífica cruz de San Salvador de Peñafiel. La realizó entre 1564 y 1567 y a su conclusión la tasaron el arandino Pedro Morante y los vallisoletanos Gaspar García y Lucas Blanco que, además, fue contrastando las piezas de plata a medida que las labraba Romero. El copioso trabajo de la cruz supone un verdadero alarde de virtuosismo, aunque la tipología de la cruz es muy retardataria y parece querer contentar a los parroquianos con exceso de trabajo más que con modernidad. La tipología empleada y la exuberancia ornamental nos recuerdan los trabajos de Pedro de Ribadeo y es probable que Romero se formara en la ciudad del Pisuega. El árbol de la cruz de Peñafiel es de perimetría gótica: con brazos rectos, expansiones ovales, extremos conopiales e, incluso, cardina repartida por todo el perímetro de la cruz. De arquitectura más moderna es el pie, que tiene unas dimensiones extraordinarias, a semejanza de las grandes macollas de la platería palentina. A pesar de la tipología gótica empleada en la cruz, se adorna con motivos típicos de la platería manierista: cueros recortados, festones, rostros velados y hermas. Otro tanto se debe decir de la iconografía que está tomada de estampas italianas o de influjo italiano, especialmente evidente en la escena de la Última Cena o en la representación de San Mateo que se inspira en las Sibilas de la capilla Sixtina.

Las escenas de las capilletas del pie se componen de la misma manera que se tratan en los retablos de mediados del siglo.

Desde 1586 a 1620 el platero más activo de esta localidad fue Gabriel de Segovia, autor que hizo uso del adorno manierista de manera más consecuente pues el contenido decorativo se adapta a tipologías modernas. Se sabe que contrató dos cetros para la iglesia de la Trinidad de Roa, unos candeleros para San Salvador de Peñafiel, cálices para Torre de Peñafiel y Fuentelisendo; y cruces para Rábano, Langayo, Aldeayuso, Torre de Peñafiel y Nava de Roa -cuya hechura fue tasada a la elevada cantidad de 4.000 maravedíes el marco "atento estar toda çizelada muy bien y la alquitectura buena, con buena monte, y el acabado della conforme al arte"⁹. Su punzón, GRADESE/GOVIA, se encuentra en bastantes obras conservadas en la Ribera y en la excelente custodia de Osorno (Palencia), hecha conforme a la tipología frecuente en entre plateros palentinos.

De Gabriel de Segovia es la custodia de Olmos de Peñafiel: una original custodia de sol que se levanta sobre pie circular y tiene nudo de jarrón y un gran templete soportado por termes que delimitan un espacio central donde se ubica la figura de María.

En 1586 hizo la cruz de Rábano por cesión de Domingo de Medina Mondragón, platero y marcador de la ciudad de Palencia. Esta cruz es muy semejante, en riqueza ornamental y tipología, a la de Quintanilla de Arriba, marcada en el árbol por Gabriel de Segovia y el pie por Domingo de Medina Mondragón que pudo haberla hecho en colaboración o que la pudo punzonar como marcador. Ambas son de brazos rectos, con expansiones ovals y extremos en cruz con medallas aplicadas. En las cruces de la iglesia de Santa María de Curiel de Duero y en la de Torre de Peñafiel, que se le acabó de pagar en 1600, adoptó los brazos balaustales, con cuadrón central y macolla arquitectónica.



Quintanilla de Arriba. Cruz. Gabriel de Segovia, hacia 1585.



Curiel de Duero. Cruz. Iglesia de Santa María. Gabriel de Segovia, hacia 1590.

Magnífico es también el pie de la cruz de Mérida, que tiene dos cuerpos poligonales superpuestos y figuras repujadas en originales marcos de cueros.

9. ADB, Nava de Roa, Libro de fábrica 1582-1637.



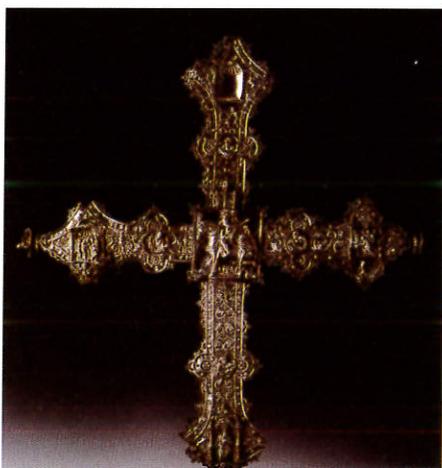
Valdezate. Pie de cruz. ¿Gabriel de Segovia?,
hacia 1600.

A Gabriel de Segovia adjudicamos la cruz de Valdezate realizada con repujados laboriosos y excelente técnica. La cruz de Valdezate es de tipología latina, de brazos abalaustrados con óvalos en la mitad de cada brazo, terminaciones romboidales y cuadrón central de perfiles rectos muy marcados. En los brazos se repujan cueros recortados, festones, niños desnudos, máscaras, bustos y óvalos con personajes dirigidos hacia las figuras centrales. La cruz es magnífica y original. Conserva la tipología de brazos abalaustrados y la preferencia por una ornamentación muy abundante. Sin embargo, la arquitectura del pie refleja cierto conocimiento de la obra de Juan de Arfe. Así, las hornacinas esquinadas parecen sugeridas por los arcos en esquina que utilizó Juan de Arfe en la custodia de Ávila y volvió a usar en la de Valladolid. La limpieza arquitectónica de este primer cuerpo sugiere una cronología en torno al 1600. La cruz de Valdezate no tiene marcas a la vista y, por el contrario, Gabriel de Segovia suele firmar todas

sus obras. No se debe descartar que hayan desaparecido las marcas en la reciente restauración de la obra. La forma del cuadrón de la cruz de Valdezate es muy parecida a la de la cruz de Curiel de Duero, marcada por Gabriel de Segovia. La imagen de María con el Niño es, también, casi idéntica en ambas cruces. Gabriel de Segovia, en la realización de las cruces procesionales, se mantuvo fiel a la formación manierista que había recibido, pero conoció el lenguaje clasicista de la obra de Juan de Benavente y Juan de Arfe. La custodia de Osornio es elocuente. Si la cruz de Valdezate es obra suya indicaría que, al menos en la arquitectura del pie, también utilizó algunos elementos clasicistas promovidos por los autores vallisoletanos citados.

Palencia había sido durante el siglo XV y principios del siglo XVI zona de expansión de la platería burgalesa. La situación comenzó a variar cuando, en 1526, Juan de Peso fue nombrado marcador de la plata de la ciudad y organizó un sistema de control de la calidad del metal empleado que atrajo a numerosos plateros. Con anterioridad los plateros que trabajaban en Palencia, o localidades próximas como Paredes y Astudillo, debían acudir a contrastar sus piezas a Valladolid. La situación mejoró durante el marcaje de la plata de Cristóbal de Paredes, de 1535 a 1559, y los plateros de Palencia aprovecharon la cercanía de las autoridades del obispado para contratar obras en el territorio de Peñafiel, dependiente en lo eclesiástico de Palencia. Como en Valladolid y Palencia, en la platería palentina perduraba la cruz de brazos rectos con ensanches, sin embargo, los extremos comenzaban a curvarse, anunciando el balaustre, y se cubren con excelentes grutescos. De esta tipología es la cruz de la iglesia de San Martín de Curiel de Duero, que marcó Paredes y es semejante a las cruces de Mudá, Polentinos y Manzanillo. Hacia 1550 los plateros palentinos comenzaron a adoptar, en los brazos de las cruces, la forma balaustral de la tipología burgalesa. La cruz de Canillas de Esgueva, marcada por Cristóbal de Paredes y realizada por Diego de Valdivielso, forma los brazos balaustralmente y las

chapas se cubren con bellos grutescos repujados. Otro tanto sucede en las cruces de Encinas de Esgueva y Torre de Esgueva, aunque la forma balaustral de los brazos se combina con terminaciones conopiales. Ambas cruces se marcaron durante el mandato de Valdivielso en el marcaje de la ciudad de Palencia: de 1559 a 1569. La cruz de Piñel de Abajo se pagó, entre 1583 y 1584 a Pedro Quijano -el árbol- y a Melchor de Larreta -el pie-.



Curiel de Duero. Cruz. Iglesia de San Martín. Hacia 1550.



Tórtoles de Esgueva. Custodia, detalle del pie. Gaspar Pinto, hacia 1575.

Gaspar Pinto, autor, en 1560, de la cruz de Baltanás, la más rica y armoniosa de las grandes cruces palentinas, fue marcador de Palencia entre 1569 y 1581, fecha de su fallecimiento. Se conservan muchas piezas con su punzón y ha de ser autor de bastantes de ellas. Suya podría ser la excelente custodia

de Tórtoles de Esgueva. La datamos hacia 1570. Es una custodia portátil de templete formado a partir de la superposición de dos cuerpos circulares. El inferior lo delimitan seis columnas corintias; el superior, seis termes. En el interior del segundo cuerpo, sobre un cono enteramente repujado de cueros y cintas, se coloca a María. Remata en una cruz abalaustrada sobre la cúpula del cuerpo superior. El templete asienta sobre un cuerpo cóncavo-convexo que recuerda la copa de los cálices. El astil es abalaustrado y el pie tiene ocho lóbulos salientes recortados en semicírculo entrante. Toda la obra está trabajada con virtuosa técnica y hermosas proporciones.

De los últimos años del siglo XVI es la naveta de Curiel de Duero, obra de Pascual Abril que diseñó deslumbrantes navetas, aunque ésta no alcance la exuberancia de la de Villabáñez.

El emperador Carlos V estuvo especialmente vinculado a la orden de los jerónimos y hubo de ser quien hiciera llegar al monasterio de Espeja -hoy se guarda en la parroquia de Guijosa- una arqueta con reliquias de san Diodoro que se pudo labrar en el norte de **Italia**. Esta formada por un cuerpo rectangular adornado con termes, querubines y roleos de libre desarrollo. Tanto en la tapa como en el friso del cuerpo se repiten águilas bicéfalas que han de aludir al emperador.



Guijosa (Procede del monasterio de Espeja). Relicario de San Diodoro. Italia, hacia 1550.

