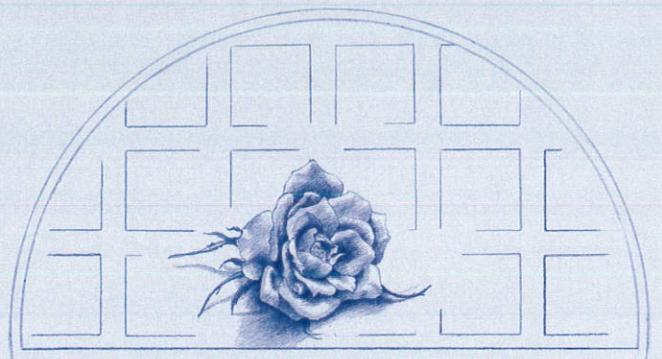


Platería y artes decorativas

Aurelio A. Barrón García



Se suele considerar que el Barroco es un arte tendente a la fantasía, un estilo que aún lo teatral con lo fastuoso en un medio que deja amplia libertad a la imaginación del artista. Al lujo esplendoroso de las cortes monárquicas, en las que se desarrolla el estilo, contribuyeron, de manera decisiva y definitoria, las artes decorativas que en sí mismas definen de manera muy elocuente el estilo y son fundamentales para comprenderlo.

En los siglos XVII y XVIII europeos, las artes decorativas alcanzaron un desarrollo extraordinario y un refinamiento desconocido con anterioridad que se concreta en el desarrollo de la platería, el mobiliario, las telas ricas, el cristal, la porcelana y, en general, los objetos suntuarios cuya posesión y ostentación se hizo cada vez más visible y necesaria en la escenografía de los poderosos, que procuraron rodearse de objetos de lujo en proporción al brillo personal y a la condición social que representaban o procuraban conseguir. Durante el Barroco se generaliza entre las élites la preocupación por embellecer el marco de la vida cotidiana, la ostentación personal mediante el vestido, las joyas o la vajilla de aparato que se muestra en aparadores o en los centros de mesas en grandes solemnidades y recepciones. Es cierto que también con anterioridad podemos encontrar esta misma actitud entre determinados individuos del Renacimiento, pero ahora se generaliza. El coleccionismo artístico -sin entrar a valorar el carácter devocional, erudito o meramente acumulativo de las colecciones- alcanza un desarrollo desconocido con anterioridad. Se adquieren todo tipo de realizaciones hechas en materiales preciosos, raros o exóticos. Los artífices experimentan con los más variados materiales, tanto tradicionales -oro y plata fundamentalmente- como exóticos. La circunvalación del mundo y la apertura de las rutas de ultramar permitieron a los

europeos disponer de nuevos materiales llegados de Oriente que enseguida se popularizaron. El deseo de poseer piezas exóticas orientales se acentuaba por la novedad y, de modo especial, por el otorgamiento general de maravilloso a todo lo llegado de Oriente e, incluso, su asociación con virtudes curativas y milagrosas. Hacia algunos materiales se tuvo un interés pasajero -la corteza del coco- pero otros gozaron de una persistente predilección entre las élites adineradas y el éxito de estos objetos alcanzó la Edad Contemporánea: la porcelana y la laca chinas, la concha de tortuga o carey, el nácar, las maderas exóticas, la seda...

Pero los siglos XVII y XVIII se vivieron de forma muy desigual en la Corte y en los pequeños lugares de provincia como los de La Ribera. La Ribera del Duero y Castilla en general vivieron una época de postración y así como en el pasado los objetos de arte conservados en La Ribera son representativos del devenir de las artes, durante el Barroco, al menos hasta bien avanzado el siglo XVIII -en el que la economía agraria de la comarca volvió a permitir un relativo renacer- escasean los objetos suntuarios, pues es una época de crisis. Y no solamente son menos abundantes que en el siglo XVI, sino que tampoco alcanzan un nivel equiparable al desarrollo de las artes decorativas durante el Renacimiento. Durante el siglo XVII Castilla sufrió una aguda crisis. El cambio del siglo marcó un momento crítico. El siglo XVI finalizó con una violenta epidemia de peste que se extendió por toda Castilla durante 1599 y 1600. La peste agravó los males que padecía la economía castellana -muy dependiente de la exportación de lana y arruinada por los altos impuestos y la sangría humana que supusieron las empresas guerreras de la monarquía y la colonización americana. Desde que se desataron las hostilidades en Países Bajos se

resintió el tráfico marítimo y el comercio lanero y, en paralelo, las ferias de Medina del Campo iniciaron su declive. Con el nuevo siglo la situación se fue agravando y las ciudades tuvieron un conocido declive económico y demográfico. El descenso del número de habitantes en las ciudades y su creciente pobreza afectó al número de artistas establecidos en las ciudades y a la práctica del Arte. La crisis afectó muy particularmente a los artífices relacionados con la producción de objetos suntuarios y las pragmáticas contra el lujo repercutieron específicamente en la contratación de obras de plata, sobre todo en lugares menores, donde resultaba más difícil burlar la ley. Además, con el establecimiento de una capital para el reino, la nobleza se aleja del territorio y los grandes títulos acaban establecidos en la corte madrileña. La nobleza de menor rango y el estamento hidalgo, de residencia local, a duras penas logró mantener el nivel de vida alcanzado en el siglo XVI y, por ello, tampoco permitió el desarrollo de actividades suntuarias de ámbito local. La crisis económica afectó a la Iglesia -por otra parte sobredimensionada para las posibilidades humanas y económicas de la región- y las fábricas de las iglesias promovieron un número considerablemente menor de obras artísticas. Se conservan muchos más libros de fábrica de este momento y es elocuente la diferencia entre la frecuente promoción parroquial de obras de arte que se documentan en el siglo XVI y el tono menor de lo acometido en el siglo XVII, muchas veces obras de mantenimiento o conclusión de otras iniciadas en el siglo anterior. Aumenta, sin embargo, la promoción artística de las cofradías -algunas veces miserables cofradías locales- que se conforman con resultados prácticos y económicos, muy alejados del verdadero Arte. Contratan ropas de culto y objetos de platería sencillos, apenas sin adorno, que contrastan con la riqueza y costosa manufactura de los objetos fabricados en el siglo XVI.

El carácter portable de las piezas tampoco favoreció el desarrollo de focos locales cuyos artistas no pueden competir con la producción,

casi en serie -pues se impone una platería desornamentada trabajada a torno y fundición-, de los grandes talleres de Valladolid o Madrid que, además, realizaban las mismas o semejantes piezas tanto en plata dorada como en metales más asequibles: bronce o latón dorado. De metal dorado son las custodias de Pineda Trasmonte y de las concepcionistas de Peñaranda que pudieron llegar de Valladolid o de Madrid.

LOS MOTIVOS Y LA EVOLUCIÓN DEL ORNAMENTO

Los motivos que caracterizan al estilo decorativo que se desarrolla durante las primeras décadas del siglo XVII son columnas, frontones, encasamientos, costillas, pirámides, bolas y otros elementos del *adorno arquitectónico clasicista*, especialmente en la platería y rejería. La relación entre rejería y arquitectura surgió muy pronto, pues desde el siglo XV las rejas se organizaban en cuerpos



Peñafiel. Iglesia de Santa María. Pie de cruz. Juan de Torrecilla, 1647.

superpuestos, paños verticales y montantes que recordaban la estructura de los retablos y las divisiones arquitectónicas en el interior de las naves. La relación entre arquitectura y rejería se acentuó cuando Cristóbal de Andino, en 1523, concibió la reja de la capilla del Condestable de Burgos con las proporciones y cuerpos de una fachada renacentista. Los rejeros adoptaron de modo general los balaustres y las estructuras y adornos arquitectónicos. Más adelante, Guillén Tujarón, al elaborar las rejas de San Lorenzo de El Escorial, simplificó el adorno al recurrir al escaso repertorio herreriano; además, adoptó la pureza de líneas de la arquitectura escorialense que se mantuvo en adelante. Columnas y frisos dóricos, pirámides y bolas se divulgaron desde El Escorial.

La relación de la platería y la arquitectura también se había establecido desde antiguo y baste recordar las tipologías de las custodias góticas, los templetes y nudos de mazonería, la forma de portadilla de los portapaces o la estructura turriforme de las grandes custodias procesionales. Desde los años treinta del siglo XVI, la generalización de las formas balaustres y la proliferación del adorno -incluida la figuración- que se acentuó durante el manierismo alejaron la platería del desarrollo arquitectónico, pero de nuevo se aproximó al finalizar el siglo XVI y la preponderancia del adorno arquitectónico perduró hasta 1680 e, incluso, se adentró en el siglo XVIII. Un siglo antes, desde 1580, las obras de Francisco de Merino, Juan de Arfe, Francisco de Alfaro y Juan de Benavente, entre otros, se encaminaron hacia un cambio de estilo en la platería española marcado por un fuerte acento clasicista. Frente al libre desarrollo del manierismo, las creaciones de estos autores enfatizan la geometría y la sencillez estructural de las piezas de plata. Trabajaron en un ambiente marcado por la construcción de El Escorial y los plateros evolucionaron en la dirección abierta por Juan de Herrera. Las formas se simplificaron y el resultado fue la aparición de unas tipologías originales con un sello personal característico.

Frente a la ostentación de fantasía y habilidad técnica en la platería manierista, se valora la claridad estructural, la geometría, el adecuado reparto de los volúmenes y del contorno de líneas de la composición. El pie de la cruz de la iglesia de Santa María de Peñafiel o uno de los dos relicarios de bronce dorado de la colegiata de Peñaranda son ejemplos característicos del recurso al adorno arquitectónico en la platería. Columnas clásicas, frontones, encasamientos, costillas, pirámides y bolas articulan las obras de la llamada platería cortesana. Continúa empleándose la labor de lazo, pero los motivos que contiene la decoración son abstractos -óvalos, rectángulos y ces-. Con frecuencia se sobreponen botones ovales o rectángulos esmaltados. Son esmaltes opacos que llevan color rojo, blanco -al principio-, azul, verde y ámbar. Los colores se reparten en campos separados por fuertes líneas de dibujo abstracto. Otras veces se utilizan -o se mezclan- con resaltes de plata de forma rectangular, oval y prismática. Imitan la presencia de



Peñaranda. Relicario arquitectónico de latón dorado. Hacia 1610.

pedras preciosas, que se usan cuando es posible. Botones y resaltos se reparten en simetría rigurosa. A los lados, picado de lustre con tornapuntas y otra decoración abstracta de ritmo floral. El repujado disminuye o desaparece. Las obras lisas por completo abundan, sobre todo en los cálices, torneados desde el pie hasta la copa. Todo se fía al juego de volúmenes, a la relación de las partes que componen el perfil abalaustrado.

Las leyes sucesivas contra el lujo y el creciente peso de la Corte en la vida cultural del país ayudaron a que el nuevo estilo se difundiera por todo el reino. Tuvo por resultado una unificación estilística notable. Tampoco nos debemos olvidar que, en una época de crisis económica, resulta muy atractivo el menor costo de esta platería que en lo esencial se realiza mediante procedimientos repetibles como son el torneado y la fundición, sin apenas repujados ni cincelados.

Durante todo el siglo XVII pervive el *adorno manierista* que habían difundido los grabadores y artífices de la llamada escuela de Fontainebleau. En Europa se siguieron utilizando los repertorios ornamentales del manierismo y se crearon nuevos grutescos y arabescos que se entremezclan con figuras humanas y se alejan cada vez más de las fuentes romanas que inspiraron el origen de los motivos¹. El contraste con lo que sucede en España es muy marcado y podría tener alguna relación con la creciente censura de libros europeos, la asunción de las tesis tridentinas y la prohibición de la libre formación en las universidades europeas -salvo las conocidas excepciones de los lugares que controlaban los jesuitas-. En nuestro país la uniformidad estilística propagada desde la Corte truncó el desarrollo ornamental del manierismo, haciendo causa común con las tesis tridentinas que criticaban el adorno de libre ejecución, los grutescos, los



Hontoria del Pinar. Frontal de altar. Hacia 1610.

desnudos y las fantasías ornamentales que acompañaban las imágenes cuya producción se desea controlar ahora y revestir del decoro conveniente a la santidad representada. Hemos apuntado que los rejeros y muy particularmente los plateros rompieron con las formas del manierismo, pero el caso de los bordadores fue diferente, pues continuaron utilizando adornos a base de cueros recortados, cintas entrelazadas, ces, hojas de acanto y follajes. En el bordado, al aplicarse el adorno sobre tela y al tratarse de una forma con volumen y desarrollo en el espacio, las formas del manierismo internacional se mantuvieron mucho tiempo y se puede decir que los bordadores, influidos por el desarrollo de la pintura, no adoptaron el adorno arquitectónico ni las severas formas del clasicismo. Los ornamentos litúrgicos, hasta 1630 aproximadamente, se bordaron con semejante riqueza ornamental que las obras realizadas en el último tercio del siglo XVII. En adelante el adorno disminuye, sobre todo los elaborados y costosos bordados figurativos que casi desaparecen, y se recurre a telas menos ricas que se cortan con elegancia y creciente severidad, pero si se aplican bordados suelen enmarcarse en cueros recortados y cartelas como se puede ver en las dalmáticas del terno de Palacios de la Sierra donadas en 1678.

1. Para seguir la evolución del adorno en este periodo: GRUBER, Alain (Dir.): "Las artes decorativas en Europa. T. I. Del Renacimiento al Barroco", en *Summa Artis*, vol. XLVI-I, Madrid, 2000.



Palacios de la Sierra. Detalle del terno, 1678.

La evolución y recreación libre de las cartelas y los cueros recortados acabó desarrollando un nuevo estilo decorativo, el rococó, que caracterizará las creaciones del siglo XVIII. La *rocalla*, una mezcla de rocas y conchas marinas de fantástico



Santa Cruz de la Salceda. Rocalla en el pie de la custodia, 1743.

desarrollo curvilíneo e irregular, representa el triunfo de lo asimétrico, un juego de curvas y contracurvas que puede desplegar libremente la imaginación del artista². Se asocia a otros elementos de inspiración marina como las cascadas, las redes o los corales. La rocalla surge relacionada a objetos suntuarios de consumo aristocrático y, desde 1720, se difunde por la platería. Pronto alcanza a las demás artes decorativas y muy pronto se propaga entre los objetos de consumo popular como la cerámica. Perdura hasta el final del siglo XVIII, aunque desde 1770 se produce una reacción neoclásica que recupera las grecas, las ovas, los órdenes clásicos, el acanto, las guirnaldas y las hojas de laurel en piezas compuestas con un acentuado sentido del orden.

El comercio con América y las Indias orientales propagó por Occidente piezas de porcelana china, ricas telas y muebles lacados adornados con motivos chinos o indiano-filipinos que a su vez fueron fuente de inspiración de los artistas europeos en la producción de objetos de imitación oriental. Como eran escasamente conocidas las fuentes originales chinas y como circulaban numerosas descripciones fantásticas sobre el mundo oriental, en Europa surgieron nuevos motivos ornamentales -denominados con posterioridad como *chinerías*- que se entremezclaron con otros elementos de la tradición medieval europea, con adornos egipcios y musulmanes y con otros que nacen de la imaginación de los autores. En España, la abundante importación de productos originales a través del galeón de Manila hizo que apenas aparecieran productos de imitación, aunque las chinerías se propagan con las piezas de loza y porcelana de fabricación nacional y a través de grabados y libros en los que los elementos orientales se combinan intrincadamente con la rocalla. Paralelamente, la importación de telas orientales

2. La primera definición de rocalla, en el Diccionario de Autoridades de 1737, define la palabra como "el conjunto de piedrecillas menudas, que el tiempo o el agua ha desprendido de los peñascos o rocas, o de las que saltan al labrar las piedras".



Fuentelcéspedes. Panel cubierto de charol en la carroza de la Virgen de la Nava. Francisco Gómez de Acosta, 1761.

propaga flores exóticas o de fantasía -*flores de Indias*- que se imitan en los tejidos de fabricación propia y sustituyen a los damascos y otras ricas telas en la confección de vestimentas litúrgicas. La vegetación oriental, difundida también por el adorno de la porcelana y la laca chinas, se encuentra representada en los paneles decorativos que -cubiertos de charol imitando la laca- Francisco Gómez de Acosta, maestro dorador y charolista madrileño, aplicó, en 1761, sobre el carro triunfante que porta la imagen de Nuestra Señora de Nava en Fuentelcéspedes³. Esta curiosa chinería se combina con rocallas en otros frentes de la carroza.

REJERÍA EN LA RIBERA

Las dificultades económicas del siglo XVII están relacionadas con la escasa realización de labores artísticas de rejería. Disminuyen las actividades de los rejeros en la comarca y lo realizado no alcanza la calidad técnica y artística del periodo anterior. Algunas rejas, en realidad, son simuladas, pues se construyen con balaustres de madera torneada con acabado superficial que imita el hierro. Durante los siglos XVII y XVIII se cierran

menos espacios con rejas artísticas y a las consideraciones económicas hay que añadir otras de carácter estético: la compartimentación espacial que provocan las rejas conjuga peor con los espacios integrados y los conjuntos armónicos que se promueven en la arquitectura del Barroco.

En torno a 1600 algunas rejas mantienen los adornos de chapa repujada con motivos naturalistas o figurativos, pero el barrotaje balaustral del Renacimiento da paso a otro más alargado, casi cilíndrico, recorrido por anillos y arandelas espaciadas. En La Ribera, una de las rejas más interesantes del fin del siglo XVI es la que se levanta en la iglesia de Santa María de Aranda que lleva un remate con cartela de cueros recortados y fecha de



Aranda de Duero. Iglesia de Santa María. Reja de la capilla del arcipreste Alameda, 1586.

3. ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a José: *Fuentelcéspedes. La villa y su patrimonio. Siglos XVII y XVIII*. San Sebastián, 1998, pp. 213-214.

conclusión del año 1586. La erigió el arcipreste Alameda y se construye con barrotes finos recorridos por arandelas y apenas con ensanches balaustales, salvo los dos barrotes mayores que cierran el conjunto de un único cuerpo y paño. En el remate, flanqueado por flameros, se alinean una cartela con inscripción conmemorativa, el escudo del arcipreste y un vaso agallonado que sujeta la cruz final y abraza dos aletones recorridos por hojas de acanto y gallináceas en la base.

Desde que Lujarón labrara las rejas del monasterio de El Escorial se generalizaron las rejas con adornos geométricos y los diseños arquitectónicos clasicistas. Los cuerpos tienden a separarse con frisos dóricos y los montantes cierran con pirámides y bolas. Ninguna obra burgalesa se puede relacionar directamente con la obra de Lujarón, artífice aragonés. Sin embargo, para el coro de la catedral de Burgos Juan Bautista Celma presentó, en 1600, dos trazas al cabildo que se las dio a valorar a Juan de Arfe. El platero se inclinó por el segundo proyecto de Celma con ciertas modificaciones que el cabildo traspasó al rejero. La obra se concluyó en 1602 y Arfe llegó en junio de dicho año para verla y dar su aprobación. La reja del coro de la catedral burgalesa se levanta sobre un zócalo de jaspe de Espeja que costeó el cardenal Zapata. Consta la obra de dos cuerpos separados por un marcado friso de madera con elementos metálicos de aplicación. El montante se compone a base de un ático arquitectónico con balaustres, hermas, frontones curvos, arcos de medio punto y un calvario de figuras de madera al aire. A los lados, el escudo del cardenal Zapata, arzobispo de Burgos, está rodeado de angelitos, follaje y otra decoración manierista. Celma se había formado en las formas del manierismo y se mantuvo fiel al estilo de la segunda mitad del siglo XVI. El influjo clasicista sólo se aprecia en la fuerte presencia de los frisos, en el remate arquitectónico y en la estilización de los balaustres -muy finos los que ocupan el espacio intermedio entre los balaustres más gruesos que marcan los tres paños del conjunto-.

Más próxima a las rejas de Guillén de Lujarón en El Escorial es la reja de la capilla mayor de la iglesia del monasterio de La Vid. La hizo, en torno a 1600, el rejero oxomense Juan Rodríguez y es la más rica de cuantas se labraron en La Ribera. Es de tipología arquitectónica y contiene algunas chapas recortadas, pequeñas figuras de leones en las enjutas, jarrones de azucenas y algunos otros elementos repujados. Es de un único cuerpo y remate pero se divide en cinco lienzos separados por pilares con capiteles florales -corintios ejecutados con cierta libertad- y recorridos los lados de cada pilar por bandas de chapas recortadas con dibujo de cintas y ces entrelazadas. El barrotaje es muy estilizado aunque en la parte central contiene mazorcas labradas y se añaden ces con orejas curvadas sobre sí mismas conforme a una solución de tradición popular -usada desde el románico- que se recupera en el Barroco. En los lienzos segundo y cuarto se abren puertas que siguen un modelo de reja muy difundido en el Barroco: rejas de medio punto con montante semicircular y barrotes radiales que alternan con rayos curvos. El cuerpo de la reja se cierra con un ancho friso formado por diminutos barrotes entre molduras. El montante se extiende sobre los tres lienzos centrales del cuerpo inferior; se compone de dos cuerpos de paños separados por pilares pero tienen un desarrollo vertical escasamente superior al friso de separación. El conjunto concluye con aletones



Monasterio de La Vid. Reja de la capilla mayor, hacia 1600.

inclinados sobre el eje de la cruz de tal modo que simulan un frontón. En el siglo XVIII, al ampliarse el templo, se doró la reja y se realizaron algunas reformas. Entonces se levantaron las rejas de las naves laterales siguiendo el modelo de la reja central pero se construyó enteramente de madera.



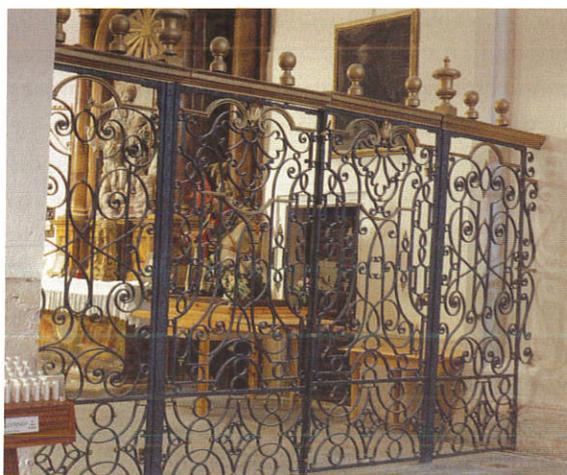
Valverde. Reja del palacio de los Condes de Castrillo.

Abundantes son las rejas de defensa construidas con barrotes cilíndricos que se insertan en los lados de los vanos que protegen o con ligeros balaustres ensartados en molduras arquitrabadas. Se pueden encontrar en conventos y casonas levantadas en los siglos XVII y XVIII. Pequeñas rejas semejantes son las que guardan los antepechos de balcones y púlpitos como los de las iglesias de San Pedro de Gumiel de Mercado o los de la iglesia de Sotillo de la Ribera, Fuentelcésped y tantos otros. Balcones y púlpitos vuelan sobre altones en ese trabajados a forja.

Durante el siglo XVIII se mantuvo viva la tradición hispana y se continuó usando el barrote balaustral por ligero que fuera. En este siglo se siguen levantando rejas de medio punto con

montante semicircular y barrotes radiales, como se puede ver en la reja de la sacristía en la iglesia de Sotillo de la Ribera. Pero la llegada de los Borbones y el recurso a artistas foráneos para el adorno de los palacios de la familia real acabó por renovar la rejería. Aunque no desaparece el balaustre hispano, se propaga una nueva técnica acompañada de soluciones compositivas diferentes. En las defensas de los balcones y escaleras así como en las cercas de los palacios se usan cintas de hierro -varillas de sección cuadrada- que se pliegan en curvas y contracurvas siguiendo modelos de inspiración francesa contemporáneos a la rocalla. Se crean formas abstractas a partir de las conchas y otros elementos naturalistas con los que se consiguen llamativos y dinámicos efectos decorativos muy diferentes a las soluciones arquitectónicas de la rejería tradicional. Las nuevas rejas de encaje férreo se utilizan también en catedrales e iglesias aunque normalmente se disponen a modo de cancelas en lugar de cerrar enteramente los espacios que delimitan.

Era natural de Sotillo de la Ribera Miguel Herrero Esgueva que fue obispo de Osma de 1720 a 1723 y, a continuación, arzobispo de Santiago hasta su fallecimiento ocurrido en 1727. En la iglesia parroquial de Sotillo fundó la capilla de



Sotillo de la Ribera. Reja de la capilla de San Miguel. Hacia 1750.

San Miguel que se cerró con una bella reja de encaje del nuevo estilo llegado con los Borbones. Es de un cuerpo bajo y remate de bolas y vasos de fundición que desentonan con los ligeros calados que dibujan las varillas entrelazadas.

PLATERÍA EN LA RIBERA

Durante los siglos XVII y XVIII se mantuvo en **Aranda de Duero** una continuada actividad de plateros que atendían las necesidades de parroquias y vecinos de la comarca⁴. Pero, como hemos dicho, disminuyó la demanda de objetos suntuarios por la clientela civil y la de piezas litúrgicas por las parroquias. Habrá que esperar al resurgir económico que permitió la producción de vino y cereal para volver a encontrar, en la segunda mitad del siglo XVIII, una actividad platera equiparable a la que había existido en las décadas centrales del siglo XVI. Durante el siglo XVII debieron de ser muy pocos los plateros con taller abierto en Aranda y, a juzgar por la escasez de marcas de localidad, sólo existieron marcadores con título real y nombramiento municipal desde finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, con anterioridad a 1744 cuando a Lucas Torrijos se le nombró marcador de Burgos y su provincia. Únicamente se ha localizado un punzón con las armas de la ciudad de Aranda, asociado a las marcas personales de Francisco del Bado y Pedro de Prádena, documentados entre 1682 y 1725 y que podrían ser marcadores de Aranda, a las marcas que se asocian a Francisco del Castillo y Francisco Esteban Manrique, y a la marca JiL de un platero desconocido. En esta ocasión el punzón de Aranda reproduce las armas de la villa sin las letras capitales identificatorias del lugar que se habían empleado en el siglo XVI. El nuevo punzón representa un



Punzón de Aranda. Reverso de un cáliz de Huerta de Rey.

torreón o castillo almenado sobre un puente de tres ojos. El diseño de la puerta y la ubicación de las ventanas confieren al castillo un aspecto antropomorfo de tal modo que parece que se combinan el *caput* y el castillo de la ciudad de Burgos. Se han localizado algunas marcas de autores del siglo XVII y son bastantes más las que se corresponden con artífices del siglo XVIII, pero no se acompañan de marcas de localidad. Como en El Burgo de Osma, ningún agente local del Estado supervisaba la calidad del metal empleado y hemos documentado cómo el contraste-marcador de Burgos visitaba la platería arandina que estaba dentro de su jurisdicción, pues tenía autoridad para visitar las platerías "de la ciudad y provincia". Así, Lucas Torrijos, contraste-marcador de Burgos, en 1747 visitó las platerías de los focos provinciales: los talleres-tienda de Antonio de Hormilla y Agustín de Silva en Haro (La Rioja); el taller de Manuel Sedano que era el único abierto en Santo Domingo de la Calzada (La Rioja); y los talleres arandinos de Cayetano del Castillo y Manuel Esteban Carrillo. La visita de Aranda la cursó el día 22 de febrero y Manuel Esteban dijo que era miembro de

4. La platería arandina del Barroco cuenta con un estudio preciso al que nos remitimos para los datos que se citan más adelante: IGLESIAS ROUCO, Lena S.- ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a José: *La platería de Aranda de Duero. Siglos XVII y XVIII*. Burgos, 1992, pp. 134-136. Nos hemos referido a la platería de las primeras décadas del siglo XVII en, BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998.

la Congregación de plateros de Valladolid y en ese momento estaba fabricando unas arañas y tenía a la venta doce cartones de joyas pequeñas. Torrijos encontró que toda la plata era conforme a la ley y otro tanto averiguó en el taller de Cayetano del Castillo que tenía a la venta una bandeja, un cáliz y once cartones de joyas y cruces y cristos pequeños.

Los plateros burgaleses tuvieron conocimiento del cambio estilístico que se fraguaba en la Corte y en Sevilla mediante la estancia de Arfe en la ciudad y la impresionante acumulación de objetos de plata en Lerma.

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. Se ha perdido una cruz procesional que hizo para los jesuitas de Burgos pero debía ser semejante a la que conservan los jesuitas de Segovia que también salió de su mano. De la monumental custodia procesional que Juan de Arfe hizo para la catedral, perdida en la Guerra de la Independencia, se conserva el viril, muy representativo del refinado clasicismo del autor. 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, asociado a Arfe y artífice de la obra. Fue Lucas de Zaldibia, platero de la catedral de Burgos, quien más consecuentemente aprovechó las enseñanzas de Arfe y sus obras, una de ellas en Tórtoles de Esgueva, responden a la estética monumental y desornamentada de la nueva platería del momento.

Las cruces, al estilo de la que Merino hiciera para la catedral de Sevilla, comenzaron a usarse en Burgos, según lo conservado, a partir de 1620. Alrededor de ese año vino de Madrid la que posee la parroquia de Zalduendo punzonada por los burgaleses Lesmes Fernández del Moral y Juan de Carranza, establecidos en la Corte madrileña. Las primeras burgalesas son de Lucas de Zaldibia que



Canicosa de la Sierra. Lucas de Zaldibia, hacia 1625.

conocía la que Juan de Arfe había hecho para los jesuitas de Burgos. Está documentada la cruz de Arcos de la Llana, entre 1623 y 1626. Suya ha de ser también la cruz de Canicosa de la Sierra, gemela en todo a la anterior.

Si se exceptúa la cruz de altar de la catedral de Burgos, probablemente obra de Lucas de Zaldibia, la obra de mayor interés de este momento es la custodia de Atapuerca, de 1600 a 1608, que supone una lograda reflexión sobre la obra de Juan de Arfe y que también adjudicamos al platero de la catedral. Las costillas del pie se inspiran en las del viril de la custodia que Arfe hiciera para la catedral. La forma básica del nudo también, aunque se añade un toro sobre el cuerpo ovoide y las bolas y costillas del viril de Arfe se sustituyen por medias ces y resaltos ovales. La estructura del astil anticipa la forma básica que tuvieron las obras de la platería cortesana, todavía en gestación cuando se hizo la custodia de Atapuerca.



Atapuerca. Custodia. Lucas de Zaldibia, 1600-1608.

El mismo esquema de custodia con astil, templete y ostensorio de sol encima se repite en la que hizo Gaspar Rodríguez de Medrano para Huérmeces en 1619, pero incorpora resaltes esmaltados. Salvo en la forma del nudo del astil, que continúa siendo ovoide con sobrepuestos, adopta la disposición de las obras de la platería cortesana. Del mismo autor y año es el cáliz-custodia de la iglesia de San Nicolás de Burgos. El nudo tiene ya forma ovoide y toro superior, aunque muy fino. La sobrecopa cierra en cúpula según un sistema habitual. Casi idéntico, pero sólo con decoración picada y sin esmaltes, es el cáliz-custodia de Sedano, obra de Lucas de Zaldibia en 1622. Este platero hizo otro conjunto de cáliz-custodia, casi igual al de Sedano, para la iglesia de Tórtoles de Esgueva; se labró entre 1629 y 1636 pero se conserva parcialmente.

Entre 1610 y 1620, o tal vez con anterioridad, se usaba en Burgos la tipología del cáliz cortesano

que tiene el pie dividido en dos zonas -una rehundida y otra convexa-, el astil abalaustrado con cuello troncocónico, el nudo de jarrón con toro superior y el gollete cilíndrico. Los ejemplos ofrecen pequeñas variaciones pero estas características se observan en los cálices de Las Rebolledas, catedral de Burgos -el más bello y rico de todos-, Villanueva de los Montes, Urrez -de 1618-, San Millán de Juarros, Masa -de Gaspar Rodríguez de Medrano-, Nidáguila, Villambistia, Tórtoles de Esgueva y otros de la comarca arandina, como el cáliz de Fuentespina adornado con picado de lustre y botones esmaltados repartidos en simetría.



Burgos. Catedral. Cáliz con botones de esmalte.

De 1602-1605 datan los cetros que Lucas de Zaldibia realizara para la catedral. En las cabezas se superponen dos cuerpos octogonales. Los encajamientos del inferior cobijan figuras de apóstoles. En el superior alternan botones esmaltados de decoración abstracta con otros que reproducen el escudo de la catedral. En uno y otro piso se colocan

contrafuertes para enmarcar los encasamentos y se remata el conjunto con cupulita y florón que son elementos del adorno arquitectónico.

A comienzos del siglo XVII seguía activo Alonso Rodríguez, documentado entre 1584 y 1620, fecha de su fallecimiento. Le corresponde el punzón AR. que se encuentra en un cáliz de Castrillo de la Vega -adquirido entre 1596-1597-, en otro de Fresnillo de las Dueñas -documentado en 1589-, en una patena de Villalba de Duero y en otra de Valdeande. A ambas patenas les deben de corresponder cálices que se conservan en una y otra iglesia sin marcar. En la patena de Villalba de Duero el punzón de Alonso Rodríguez aparece junto a la segunda versión del sello de Aranda, muy desgastado entonces. Los mismos sellos se estamparon en el cáliz de Castrillo de la Vega. Las obras de este platero corresponden a una época de transición hacia formas desornamentadas. Los cálices son lisos, de molduras torneadas y astil abalaustrado con jarrón ovoide.

Además se sabe que trabajó para la iglesia de Santa María de Aranda en la realización de unos candeleros, un incensario, un copón, unas crismetas, dos cálices y una cruz; obras que realizó entre 1584 y 1605. También trabajó para la iglesia de San Juan de Aranda, en Anguix, Campillo de Aranda, Torregalindo y Peñacoba. En mayo de 1604 reparó una cama de plata del duque de Lerma y sus obras se extendieron por Segovia -Valdevarnés y Navares de las Cuevas-, por tierras de Peñafiel -Corrales de Duero (Valladolid)-, y por lugares de la provincia de Soria: Casarejos y Velilla de la Sierra.

Otro de los plateros del primer tercio del siglo es Antonio de Herrera, documentado entre 1606 y 1636. Se sabe por la documentación que trabajó abundantemente para las iglesias de Aranda y poblaciones cercanas. Se ocupaba de la confección de piezas de iglesia y completaba sus ingresos con la venta de joyas y piezas de vajilla. Laboró para Santa María de Aranda, La Horra, Fuentespina, Campillo de Aranda, Tubilla del Lago, Peñacoba, Haza, Hortezielos y Sotillo de la Ribera. Ninguna obra se ha relacionado con él, pero creemos que le corresponde una naveta de la iglesia de Fuentelcéspedes. Se sabe que en 1612 había labrado una naveta para esta localidad y que costó 172 reales. No tiene marcas pero le ha de pertenecer. Tiene forma de navío. La obra está recorrida por una crestería de escudetes ovales y el cuerpo va adornado con cintas en ce.



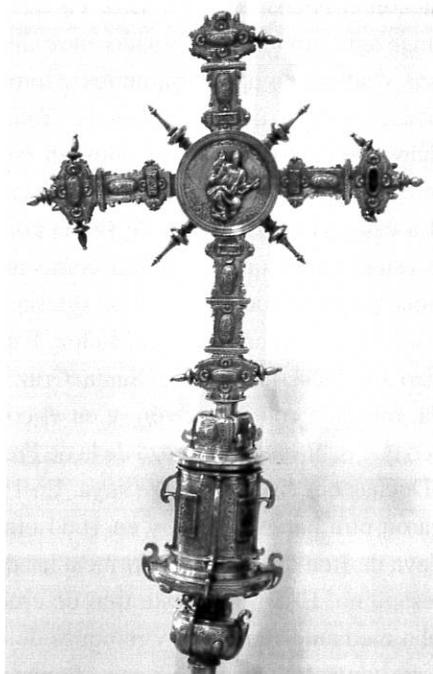
Fuentelcéspedes. Naveta. Antonio de Herrera, 1612.

No se conservan obras de los plateros Juan Marcos Ortega y su hijo Juan Marcos Valencia. El primero, fallecido en 1652 y activo desde 1609, parece que fue un platero de oro dedicado a la

5. Para las referencias que se dan aquí, y más adelante, sobre platería en parroquias segovianas, ARNÁEZ, Esmeralda: *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1985. IDEM: *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid, 1983. Por su parte Herrero Gómez ha estudiado la platería de El Burgo de Osma y Soria, HERRERO GÓMEZ, Javier: *La platería en la ciudad de Soria. Siglos XVII-XIX*. Soria, 1993. IDEM: *Platería soriana, 1600-1800*. Soria, 2000. IDEM: "Jorge de Ortega, platero de El Burgo de Osma", *Celtiberia*, 81-82, 1991, pp. 87-122. IDEM: "El platero Cayetano del Castillo y su obra en la provincia de Soria", *Boletín de la Institución Fernán González*, 214, 1997/1, pp. 171-183.

producción de collares, joyeles, medallas y otras piezas del adorno personal. Su hijo, nacido en 1620 y activo entre 1646 y 1655, continuó con la dedicación de su padre, aunque reparaba la plata de la iglesia de Santa María de Aranda y trabajó en las parroquias segovianas de Valdevarnés y Santa María de Maderuelo, donde se conserva una nave-ta datada entre 1653 y 1654 que la doctora Arnáez le adjudica; tiene forma de nave y se adorna con cintas vegetales sobre fondo matizado.

El taller más activo de la segunda mitad del siglo XVII fue el de Andrés Muñoz, nacido en Aranda en 1624 y activo entre 1650 y 1664. Marcaba sus obras con el punzón MU/NO/Z. A sus servicios recurrieron las parroquias de La Ribera y su actividad alcanza Riaguas de San Bartolomé, Madriguera, Barbolla, Campo de San Pedro, Corral de Ayllón -poblaciones segovianas-, Zayas de Torre y San Esteban de Gormaz, pues los plateros arandinos atendían las necesidades del territorio de El Burgo de Osma y de la tierra de Riaza y Sepúlveda. En estas últimas poblaciones sorianas realizó una custodia, en 1653 para Zayas de Torre, y una naveta para la iglesia de la Virgen del Rivero en 1658. Parece que se especializó en la labra y fundición de cruces procesionales que realizaba según un conocido modelo clasicista que tuvo un éxito muy notable en Valladolid. Se trata de una cruz latina de brazos rectos con ensanches ovales en el inicio y final de cada brazo. El brazo inferior, más largo, tiene una moldura central al repetirse el módulo con botón oval que está presente en todos los brazos. El perfil recto lo recorren contrafuertes recortados que enmarcan espejos ovales con dibujos cincelados. En los ensanches se disponen rectángulos enmarcados por pequeñas veneras. Los recuadros, como los botones, se decoran a buril y remedan la decoración de sobrepuestos esmaltados presentes en otras cruces más ricas. El cuadrón es circular y, en el anverso, a veces sobre un dibujo del Vaticano se representa al Crucificado, ligeramente colgante, de modo que flexiona un cuerpo estilizado. El reverso lo ocupa el patrón de la iglesia



Santa Cruz de la Salceda. Cruz procesional. Andrés Muñoz, 1654.



San Juan del Monte. Manzana de la cruz. ¿Andrés Muñoz?, hacia 1655.

o María con el Niño. Como es usual en estas cruces la manzana -un cilindro situado entre diversas molduras y adornado de contrafuertes y tornapuntas- remata en una cúpula peraltada. Todas las superficies del nudo del pie se adornan con ces contrapuestas, grabadas a buril sobre fondo matizado. La catedral de El Burgo de Osma conserva una de estas cruces que se utilizó como modelo referencial para realizar otras por las iglesias de la diócesis. Podría ser obra de Juan Muñoz. Este platero hizo en 1654 la cruz de Santa Cruz de la Salceda, marcada con su punzón, y en el contrato se indicó que debía seguir la traza de la de Fresnillo de las Dueñas que ha de ser obra suya. En 1662 le encargaron otra para Nebreda y en 1664 otra más para Nava de Roa que haría conforme a las de Roa y Torresandino. El árbol de este tipo de cruces se trabajaba mediante fundición y retoques de cincel por lo que son prácticamente exactas. Por su semejanza con la cruz de Santa Cruz de la Salceda se adjudican las cruces de Quemada y San Juan del Monte y posiblemente saliera de su taller la cruz de Quintana del Pidio, aunque no se puede descartar que proceda de Valladolid. La decoración perimetral y el reparto de los tramos rectos y ovales es el mismo en todas estas cruces. Todas tienen un amplio cuadrón circular que da cobijo a diversos motivos figurativos pero en lo demás son idénticas y parece haberse utilizado moldes para fundir las piezas del árbol. Como única diferencia, las cruces de Quintana del Pidio y San Juan del Monte se adornan con resaltos cuadrangulares en los extremos de la cruz, las demás presentan botones ovales. Los resaltos se embellecen con esmaltes de colores, salvo en la cruz de Quintana del Pidio que son de plata con grabados de ces y otros motivos vegetales estilizados.

La tipología de estas cruces, que hubo de llegar de Valladolid, proliferó en Castilla durante el siglo XVII. José Carlos Brasas ha dado a conocer un

numeroso grupo de estas cruces conservado en tierras vallisoletanas⁶. Se encuentran también en Segovia, Palencia, Burgos, Soria... En todas ellas, las variaciones en la estructura del árbol son mínimas y se puede sospechar la existencia de moldes o troqueles para su ejecución. Muchas fueron realizadas en plata pero tampoco faltan en metal, lo que puede confirmar que se fundieron.

Aunque no presenta punzón, las cuentas parroquiales aclaran que Muñoz es autor de la custodia de sol de Castrillo de la Vega, es de pie circular, nudo aovado con asas y esbelto astil picado de lustre. En el viril alternan rayos curvos y rectos finalizados en estrellas. También la tipología de la cruz nos remite a Valladolid, centro en el que pudo formarse el platero arandino. Además se conserva la naveta -fechada en 1650- e incensario de Riaguas de san Bartolomé; ambas obras se adornan con ces avolutadas de las que salen ramificaciones florales.

Francisco del Bado usaba como punzón una F sobrepuesta a las letras BADO -la D y la O unidas- de su apellido. Conocido entre 1682 y 1693, sus obras se marcan con su sello personal y con el de la ciudad de Aranda que hemos comentado arriba y no se puede descartar que fuera marcador de la villa, pues la custodia y copón de Pedro (Soria) presenta las marcas de Aranda y la suya propia junto a la de Francisco Esteban Manrique, probable autor de las piezas. El copón de Sotillo de la Ribera y el cáliz de Moral de Hornuez (Segovia) son obras clasicistas, de astil balaustral y pie redondo, confeccionadas con plata lisa. Obras sencillas son la custodia de Castro, el incensario de Olmillos y el portapaz de Rejas de San Esteban que ha localizado Herrero Gómez en las dichas iglesias sorianas. En la custodia de Sotillo de la Ribera reaprovechó el pie y astil de una obra manierista del último cuarto del siglo XVI y le añadió un ostensorio de sol con rayos curvos y

6. BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980.

rectos que finalizan en estrellas. Mayor elaboración presenta un incensario de propiedad particular que dieron a conocer las doctoras Iglesias y Zaparaín. Se adorna con grandes ces ligeramente repujadas y cinceladas con relativa torpeza.

Las obras de Pedro de Prádena, documentado entre 1678 y 1725, también se marcan con el sello de la ciudad de Aranda que debió de tener marcador en las décadas finales del siglo XVII y en las primeras del XVIII. Su punzón personal, PRADE/NA, se encuentra en un sencillo cáliz de Huerta de Rey y en la custodia de Fuentelcésped -realizada en 1719 pero muy alterada. También trabajó para la iglesia de Castrillo de la Vega y para la de Valtiendas (Segovia).



Huerta de Rey. Cáliz. Pedro de Prádena, hacia 1700.

Se desconoce qué platero arandino usaba el punzón JiL estampado, junto al sello de Aranda, en varias obras segovianas estudiadas por la doctora Arnáez: custodia de Bernardos, incensario y

vinajeras de Los Valles de Fuentidueña, cetro de Jamemuño y bandeja oval de San Miguel de Bernúy; todas ellas datables en los primeros años del siglo XVIII. La custodia de sol de Bernardos se compone con un original astil y la cabeza del cetro de Jamemuño ofrece forma de templete de cuatro columnas jónicas con remate de cúpula y pirámides. En el interior se muestra una movida imagen de la Inmaculada rodeada de ángeles.

La actividad platera de los Esteban y los Castillo marcan el desarrollo de la platería arandina del siglo XVIII.

Matías del Castillo, activo entre 1687 y 1696, colaboró con Francisco Esteban en el aderezo de la cruz de San Juan del Monte y ambos plateros dan comienzo a dos duraderas familias de plateros que abarcan el siglo XVIII. Matías del Castillo aderezó la plata de las iglesias Santa María de Aranda, Castrillo de la Vega, Nuestra Señora del Monte en Riaza y Mazagatos, estas últimas en la provincia de Segovia. Su hijo Matías del Castillo, 1686-1741, se mantuvo en el mismo nivel de platero remendón, sin apenas obras nuevas que no fueran pequeñas joyas, pero muy distinto fue lo ocurrido con sus hijos Cayetano y Francisco.

Cayetano del Castillo fue el más prolífico y destacado platero arandino del siglo XVIII. Nacido en 1713, murió en enero de 1781. Buena parte de su obra responde a la tradición clasicista y apenas presenta decoración, posiblemente obligado por la clientela que demandaba piezas económicas. En sus obras más interesantes difundió el adorno rococó por La Ribera y renovó las tipologías de cruces, cálices, custodias... En sus obras emplea pies ovales, mixtilíneos, astiles sinuosos, adornos curvilíneos y el repertorio ornamental asociado a la rocalla. Al frente de un taller muy activo realizó obras en las iglesias burgalesas de Aranda, Peñaranda, Fuentelcésped, Gumiel de Mercado, Canicosa de la Sierra, Caleruega, Castrillo de la Vega, Hinojar del Rey, Sotillo de la

Ribera, Santibáñez de Esgueva y Bahabón de Esgueva; en las iglesias segovianas de Sepúlveda, Ayllón, Cerezo de Arriba, Riaza, Villaverde de Montejo, Aldeanueva del Monte, Urueñas, Sacramenia y Hontanares; en las iglesias sorianas de El Burgo de Osma, Fresno de Caracena, Noviales, Aldea de San Esteban, Hoz de Arriba, Fuentecambrón, Cenegro, Miño de Duero, Alcubilla del Marqués, Rejas de San Esteban, Valdregrullas, Berzosa, Matanza de Soria, Alcozar, Valdemaluque, Valdellano de Uceró, Rejas de Uceró, San Leonardo y Covalada.

Su marca, CTNO/CTLLO, se estampó en trece obras de iglesias segovianas, en ocho piezas de iglesias burgalesas y en diecisiete obras repartidas por el territorio soriano de El Burgo de Osma. El doctor Herrero Gómez ha localizado varias obras con una segunda variante de la marca de Cayetano: CATAO/CLLO que se estampó en un cáliz de Santiuste, hostiario de Casarejos y Lignum crucis y salvilla de San Leonardo, así como en otro cáliz clasicista de Palacios de la Sierra. En 1753 Cayetano del Castillo hizo el rostrillo de la Virgen de la Nava en Fuentelcésped y en 1767 le encargaron la corona de la misma Virgen. En 1768 compuso la cruz de Santibáñez de Esgueva y dos años más tarde otra semejante para la vecina iglesia de Bahabón de Esgueva. La cruz de Santibáñez de Esgueva, casi igual a la de Villaverde de Montejo, es de brazos balaustres pero éstos siguen los ritmos curvilíneos de la rocalla, adorno con el que se cubre toda la cruz. El cáliz de Sotillo de la Ribera es torneado y liso, como los de Aldeanueva del Monte, Cerezo de Arriba, Riaguas de San Bartolomé y San Leonardo, obras desornamentadas. Más interesante es el cáliz de Santa Cruz de la Salceda: cuatro grandes escotaduras en el pie le dan forma de cruz y se levanta con grandes molduras abollonadas. El astil y la subcopa se adornan con elegantes bollones que hacen del cáliz una pieza singular. También lisos y de tradición clasicista son los copones de Fuentelcésped, convento de Ayllón, El Muyo, Duratón, Barahona y San Leonardo. La



Santibáñez de Esgueva. Cruz procesional. Cayetano del Castillo, 1768.



Santa Cruz de la Salceda. Cáliz. Cayetano del Castillo, hacia 1775.

custodia de sol de Canicosa de la Sierra tiene pie circular, astil con múltiples anillos y viril rodeado de rayos y estrellas sobre compleja decoración de rocalla calada. La custodia de Hinojar del Rey se levanta sobre un pie oblongo con bollones trabajados de modo semejante al cáliz de Santa Cruz de la Salceda y otro tanto sucede en la hermosa custodia de Riaguas de San Bartolomé. Inspiradas en las conchas naturales son las conchas de bautizar que hizo para Santa Marina de Sacramenia -en 1767-, Montejo de la Vega de la Serrezuela y Bercimuel. El incensario de Santibáñez de Esgueva se adorna con ces y motivos abstracto-vegetales, mientras que en el de Sotillo de la Ribera -1756-1757- recurre a un adorno de rocalla casi sin relieve. En 1771-1772 hizo la bandeja y vinajeras de Fuentespina y presentan su marca personal la sencilla bandeja y las vinajeras del monasterio de Santo Domingo en Caleruega, la bandeja de Santibáñez de Ayllón y la bandeja y vinajeras de San Leonardo. Para la población serrana de Covaleda hizo una naveta e incensario adornados con espejos, drapeados y otros motivos que se incluyen en el ámbito de la rocalla.

Francisco del Castillo, nacido en 1718 y documentado hasta 1762, regentó otro interesante taller, aunque no alcanza la importancia de su hermano Cayetano. Trabajó para Villanueva de Gumiel, Cantalejo, Agradados y Navares de Ayuso -poblaciones segovianas, las tres últimas- en obras sin localizar o perdidas. Su punzón personal, CAS/T con un punto sobre la T, pues se funden la T y la I de su apellido, se ha localizado en diversas obras de La Ribera, Segovia y Soria. En algunas ocasiones, su marca aparece junto a la de la ciudad de Aranda. Buena parte de sus obras apenas tienen decoración y se confeccionaron para una clientela de escasos recursos: el cáliz de Gumiel de Izán es clasicista y liso, como la bandeja de Villalba de Duero -combina un asiento oval y un perímetro octogonal alargado-, los copones de Honrubia de la Cuesta y Maderuelo, o el portaviático de Aldea de Hontoria. Alguna mayor decoración, pero una presencia poco elegante tiene la naveta de



Peñaranda. Candelero. Francisco del Castillo, 1750.

Languilla (Segovia). La concha de bautizar de Fuentelcéspedes presenta adorno naturalista y los candeleros de la colegiata de Peñaranda, realizados en 1750, cubren el pie triangular con adorno repujado donde se mezclan motivos de la rocalla con otros propiamente barrocos. A juzgar por lo conservado, trabajó abundantemente para el territorio de El Burgo de Osma -donde se estableció por algún tiempo- y Gormaz, pues se conservan obras con su marca: conchas de bautizar en Olmillos, Almazán, Fuentepinilla y Quintanilla de Tres Barrios; salvillas en Rejas de San Esteban, Bocigas de Perales, Ucero y Salduero; custodias de sol en Berzosa, Nafría de Ucero y Valdealvín; cáliz en Fuentecantales y portaviático en Rejas de Ucero. Son obras sencillas complementadas en algún caso con adorno próximo a la rocalla.

Se desconoce si Miguel del Castillo estaba emparentado con los plateros Castillo que hemos visto. Miguel está documentado entre 1785 y 1794

y se sabe que vino de Peñafiel, aunque si era miembro de la familia arandina de los Castillo, mejor sería decir que retornó al lugar de origen. El inventario de sus bienes detalla una gran cantidad de joyas que tenía a la venta y que eran, contra lo que pudiera parecer, el negocio que permitía el sustento de los plateros aunque sólo se hayan conservado piezas de iglesia. Al relatar la visita de las platerías abiertas en Aranda en 1747, vimos como los dos talleres compaginaban la labra de obras singulares con la venta de numerosos joyeles, cadenas, pendientes, medallas... Miguel del Castillo trabajó para las iglesias segovianas de Aldeanueva de la Serrezuela, Montejo de la Vega y Fresno de Cantespino. En 1788 confeccionó unos cetros para la catedral de El Burgo de Osma que debía hacer a partir de otros que eran propiedad del monasterio de La Vid. Para la catedral oxomense hizo, en 1789, unos atriles de plata. Su marca personal, MGVEL/CASLL^o, se ha encontrado en varias obras de iglesias sorianas de la zona de El Burgo de Osma: Gormaz, Noviales, Aldea de San Esteban,



Quemada. Custodia. Miguel del Castillo, 1787.

Matanza de Soria, Alcozar, Ucero, Zayas de Torre y Cubilla. Aunque no está marcada, entre 1787 y 1788 realizó la custodia de sol de Quemada. Es de pie circular con moldura convexa y costillas marcadas. El astil se asemeja a la forma de un barrote balaustral hispano y en el viril se disponen rayos y estrellas sobre calados de rocalla.

La familia de los Esteban comienza con Francisco Esteban Manrique y le sucedieron en el taller su hijo, nieto y biznieto: Juan Esteban Manrique, Manuel Esteban Carrillo y Juan Francisco Esteban.

Con Francisco Esteban Manrique, documentado de 1681 hasta su muerte ocurrida en 1735, o con su hijo Juan Esteban Manrique, nacido en 1683 y conocido hasta 1712, se asocia el punzón MA:RI/QVE presente en un cáliz de Brazacorta -con copa reaprovechada de una obra anterior-, en las navetas de Moral de Hornuez y Pajareros (Segovia) -tienen forma de navío y adorno de ces avolutadas y rameados- y en las conchas de bautizar -a modo de veneras de Santiago- de las iglesias segovianas de Riaguas de San Bartolomé y Grado del Pico. La misma marca se ha encontrado en las conchas de bautizar de las iglesias sorianas de Torresuso, Mocuera, Matanza de Soria y San Leonardo. Por las investigaciones de las doctoras Iglesias y Zaparaín se sabe que Francisco Esteban trabajó para las iglesias de San Juan del Monte, Santa María de Aranda, Fuentelcésped, Brazacorta -un cáliz, incensario, vinajeras y manzana de cruz- y Baños de Valdearados para cuya iglesia compuso una cruz. En 1712 se hizo cargo de la labra de un rostrillo y una corona para la Virgen del Espino que su difunto hijo había concertado con el cabildo de El Burgo de Osma.

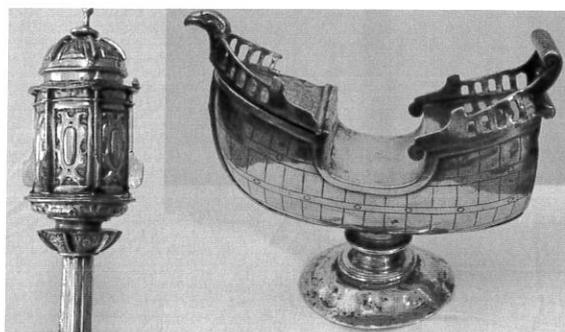
Manuel Esteban Carrillo nació en 1710 y falleció en 1785. Habrá que suponer que se había formado en Valladolid, pues en 1747 era miembro de la Congregación de plateros de Valladolid. En Aranda regentó un taller muy activo, especialmente por la venta de pequeños objetos del adorno

personal. También trabajó para la catedral de El Burgo de Osma -asociado en algún tiempo con Cayetano del Castillo-, reparó la plata de la iglesia de Espeja de San Marcelino y es probable que le pertenezca el punzón CARRI/LLO, como piensa Herero Gómez. Este punzón lo ha localizado en un copón de Torresuso, los cálices de Torremocha de Ayllón y Zayas de Torre, y en una bandeja de Espeja de San Marcelino.

El último de los Esteban, Juan Francisco Esteban, nació en Aranda en 1739 y falleció en Burgos en 1813. Realizó diversas piezas para las iglesias de San Juan de Aranda, Vadocondes y Quintana del Pidio. Su punzón, ESTE/VAN, se encuentra en los más elegantes cálices de estilo rococó labrados por un arandino: cálices de Villafranca de Montes de Oca y Fresnillo de las Dueñas -realizado en 1787-1788 reaprovechando parcialmente la copa de otro cáliz anterior-. Afincado en Burgos labró el cáliz de Villafranca de Montes de Oca, la cruz de Riocabado de la Sierra y el portapaz de Espinosa del Camino. También le pertenece el pie y astil del relicario de Castrillo de la Vega, las conchas bautismales de las iglesias sorianas de Guijosa y Santa María de las Hoyas y una cruz de Quintanilla de Nuño Pedro. Este platero se mantuvo fiel a la estética rococó y empleó repujados virtuosamente levantados en piezas de perfiles sinuosos y resueltas con un sentido de la armonía muy destacado. A finales del siglo XVIII se instaló en Burgos y en 1804 realizó una custodia para la parroquia de Iglesias y varias obras para la catedral en las que se aprecia el influjo del nuevo adorno neoclásico. En 1801 el Ayuntamiento de Burgos le eligió fiel contrastador de la plata y el oro y desempeñó el cargo hasta su muerte. En 1802, la Junta de Comercio y Moneda le concedió título real de ensayador de plata y oro. Ejerciendo su oficio de marcador punzonó las crismas de Zazuar, obras neoclásicas que había labrado el burgalés Francisco Chabarría.

La desaparición del centro platero de **Covarrubias**, tan excelente en el siglo XVI,

ejemplifica las dificultades en las que se desarrollaron las actividades suntuarias en el siglo XVII. Felipe Revenga, hijo de Mateo Revenga, heredó el taller paterno pero, ante las dificultades para sobrevivir que se le presentaban en Covarrubias, llevó el taller a **Peñaranda** donde se había abierto la colegiata con consideración de sede exenta. Documentado en Covarrubias en 1600, vivía en Peñaranda en 1610 cuando realizó cuatro cetros que han de ser los que se conservan. Están confeccionados en un estilo que pretende adaptarse a los esquemas arquitectónicos desornamentados de la platería cortesana pero conserva los marcos de cueros recortados de la platería manierista de la que su padre fue tan destacado representante. Es posible que Revenga hiciera también la naveta con forma de navío y adorno de tablazón que posee la colegiata de Peñaranda



Peñaranda. Cetro y naveta. Felipe Revenga, 1610.

Jorge de Ortega, que vivía en **El Burgo de Osma**, capital del obispado, tuvo una interesante actividad platera en las primeras décadas del siglo XVII y se le debe considerar como el más importante platero del comienzo del siglo en el obispado de Osma. Con él se introdujeron las formas cortesanas y sus obras, datadas entre 1601 y 1636, abarcan diversos lugares de la provincia de Burgos. Se sabe que trabajó para las iglesias de Regumiel de la Sierra, Hontoria del Pinar, Canicosa de la Sierra, Quintanarraya, Peñacoba, Aldea de Hontoria,

Arandilla, Hontangas de Roa y Brazacorta⁷. El punzón de Jorge de Ortega incluye todas las letras de su apellido con la T y la E fundidas. Un cáliz de la iglesia de Vilviestre del Pinar con la fecha de 1616 tiene las características del cáliz castellano, aunque el primer círculo del pie es pequeño y el gollete bastante alto. De la misma tipología, con nudo abalaustrado y pie circular, son los cálices de Quintana del Pidio y Aldea de Hontoria. Para decorar las obras de mayores pretensiones no renunció a los motivos manieristas que se funden en una misma obra con los espejos ovales, boliches y otros elementos del repertorio de la platería cortesana, como se comprueba en la custodia de Palacios de la Sierra, en el incensario de Hacinas y en el portapaz de Canicosa de la Sierra.



Palacios de la Sierra. Custodia. Jorge de Ortega, hacia 1615.

La custodia de Palacios de la Sierra, datable hacia 1615, es del tipo portátil de templete, que está formado por dos cuerpos superpuestos de arquitectura limpia y transparente. En el primer cuerpo, cuatro columnas toscanas en los ángulos de la base sostienen un templete con el relicario, que se extiende con pequeños rayos curvos. El templete superior, semejante, cobija la figura del Resucitado bajo una campanilla. Remata en cúpula, con cuatro espejos ovales, y cruz superior. Un sistema de ces al vuelo conecta el templete con el astil, que tiene jarrón central y gollete. El pie se compone de una superficie rectangular que incluye un óvalo y un círculo en gradación hacia el centro. Toda la custodia, incluidos los frisos, se decora con espejos repujados y grabados de ces y cueros.

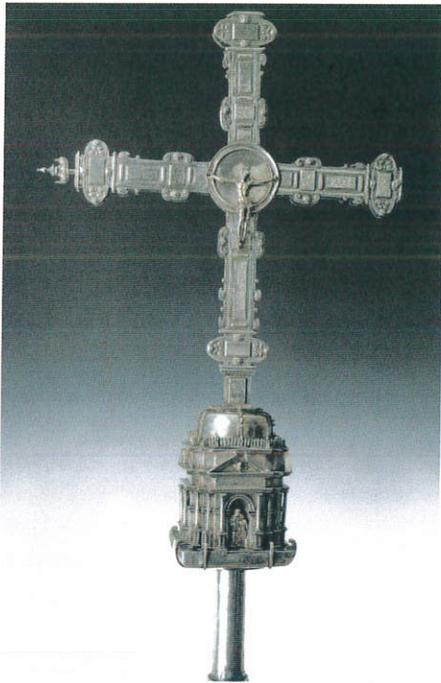
El incensario de Hacinas, que situamos alrededor de 1600, tiene el tapador con forma de tholos clásico de columnas toscanas. Máscaras manieristas cubren los intercolumnios. La casca se decora con cabezas de querubines repujadas y costillas con volutas en sus cabezas. Posterior, y menos fino que el de Hacinas, es el incensario de Canicosa de la Sierra. Aparece documentado entre 1610 y 1612. El mismo platero hizo, en 1608, el portapaz de esta última iglesia: es de estructura arquitectónica, con columnas jónicas estriadas en el tercio inferior que flanquean una hornacina avenerada con figura del patrón de la iglesia.

Contemporáneo de Ortega fue Juan Vallés, conocido entre 1590 y 1624, que trabajó para Fuenteliso, Quintanamanvirgo, Arauzo de Torre y Arandilla, aunque no se conservan sus obras. Con la muerte de Jorge de Ortega la platería de El Burgo de Osma entró en un largo periodo de decadencia. A Ortega le sucedió su hijo del mismo nombre como platero de la catedral, pero no se conocen obras suyas sino meras labores de reparación y limpieza, como la que hizo en 1639 para la colegiata de

7. HERRERO GÓMEZ, Javier: "Jorge de Ortega, platero de El Burgo de Osma", *Celtiberia*, n.º 81-82, 1991, pp. 87-122. IDEM: *Platería soriana, 1600-1800*. Soria, 2000.

Peñaranda. El cabildo catedralicio recurrirá en adelante a plateros vallisoletanos o madrileños para el encargo de las grandes obras y a plateros arandinos para obras menores. Hemos comentado como varios plateros arandinos fueron contratados, en los siglos XVII y XVIII, por la catedral oxomense. El siglo XVIII finaliza del mismo modo: desde 1791 trabajaba en la capilla Palafox el platero arandino Nicolás de Santa María.

Hasta 1620 vivió Gabriel de Segovia cuya actividad supuso la consolidación de un importante centro platero ribereño en **Peñafiel**. Su hijo, Juan de Segovia, se encargó de finalizar algunas obras inconclusas de su padre, como un cáliz de Fuentesauco (Segovia), pero como tantas platerías



Peñafiel. Santa María. Cruz procesional. Juan de Torrecilla, 1647.

castellanas el centro de Peñafiel entró en una profunda crisis y nunca volverá el esplendor alcanzado en el siglo XVI⁸. La cruz clasicista de Santa María de Peñafiel puede ser obra de Juan de Segovia o mejor de Juan de Torrecilla, platero al que se le termina de pagar una cruz de esta parroquia en 1647 y que, además, compuso algunas cruces clasicistas conforme al modelo de la cruz de la catedral oxomense, como se cita expresamente en el contrato de la cruz de Vadocondes en 1654. En 1649 había hecho el pie de la cruz mayor de Gumiel de Izán. El árbol de la cruz de Santa María de Peñafiel responde a la tipología vallisoletana que hemos comentado al hablar de las obras de Andrés Muñoz. El pie es de estructura arquitectónica y se compone a modo de un edificio cuadrangular con portadillas en sus cuatro lados.

Hemos comentado que un platero de Peñafiel, Miguel del Castillo, se estableció en Aranda en el siglo XVIII aunque otros sobrevivían reparando y aderezando la plata de las iglesias y conventos de Peñafiel y su tierra. Este es el caso de José Picado del que se conocen numerosos trabajos de reparación y aderezo en las iglesias de la zona, así como la realización de alguna pequeña obra entre 1767 y 1807.

El descenso de la actividad platera de los centros burgaleses, y su menor calidad, hizo que se compraran numerosas obras en **Valladolid**, sobre todo piezas importantes como las cruces o las custodias. De los primeros años del siglo XVII es la cruz del monasterio de Santo Domingo en Caleruega. Está punzonada por un marcador -A^oRS bajo corona, Alonso Rodríguez- que pudo actuar mientras la Corte residía en Valladolid. La custodia de Roa está marcada con el punzón de Andrés de Campos Guevara, es del tipo de sol con pie circular, astil abalaustrado con jarrón de asas en el nudo

8. BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980. 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.

y viril cercado por rayos curvos y rectos con piedras falsas y se puede fechar hacia 1630. A la misma tipología responde la custodia de Salas de los Infantes, obra de Gregorio Bera y Aguilar en el último tercio del siglo XVII, y la custodia de la iglesia de San Esteban de Roa que hizo Manuel de Miranda en 1728. En Castrojeriz hay varias sin marcar que deben de ser de la misma procedencia: una -muy interesante- está fechada en 1602, otra en torno a 1630 y una tercera lleva inscripción de 1659. En Villasandino se conserva otra custodia excelente que también relacionamos con el centro platero vallisoletano. En 1677, el vallisoletano Baltasar Muñoz contrató una custodia para Gumiel de Izán. Otras custodias, más sencillas, son las que hizo Marcos Ibáñez para la iglesia de Quintana del Pidio a finales del siglo XVII y la de Campillo de Aranda. Obra lisa de estilo clasicista, que perdura en el centro platero de Valladolid, es el copón de Vadocondes realizado por Francisco Billamar en 1786. Del final del siglo XVIII es la concha naturalista, hecha por Gregorio Izquierdo, que posee la iglesia de Santa Cruz de la Salceda.

En Peñaranda se atesora un jarro de pico castellano que es la única pieza de platería civil que



Peñaranda. Jarro de pico. Juan López, hacia 1603.

hemos localizado. Es de asa curva y alta y casi liso. En el reverso del pie se punzonaron las marcas de Juan López, el sello de Valladolid y una B que podría pertenecer al marcador mayor Juan Beltrán de Benavides si la obra se hizo durante los breves años en los que la Corte se trasladó de Madrid a Valladolid al comenzar el siglo XVII.



Santa Cruz de la Salceda. Custodia. Ignacio Álvarez Arintero, 1743.

Frecuentemente las poblaciones segovianas de la tierra de Riaza acudían a Aranda de Duero a proveerse de piezas de plata para la liturgia parroquial. Son poblaciones alejadas de Segovia pero como pertenecían al obispado -incluidas algunas poblaciones de la actual provincia de Burgos-, plateros segovianos trabajaron por La Ribera. Está documentado Felipe de Lezcano que entre 1601 y 1604 hizo una cruz de plata para Fuentelcésped, y una custodia y un cáliz en 1617. Ignacio Álvarez Arintero, cuyo hermano era sacerdote en Santa

Cruz de la Salceda, labró, en 1743, una excelente custodia decorada con rocalla para la iglesia de esta localidad.

El dominio territorial del duque de Lerma y la residencia madrileña del conde de Miranda -duque de Peñaranda- permitieron que llegaran a la zona algunas obras excelentes desde la capital del reino: **Madrid**. Los inventarios publicados por Cervera Vera sobre los bienes del palacio y los monasterios de Lerma han sacado a la luz una cantidad de objetos de plata impresionante, pero desaparecieron a principios del siglo XIX, durante la ocupación francesa, y sólo quedan restos aislados: un cáliz limosnero con la fecha de 1611 que tiene todas las características de la platería cortesana. Utiliza botones esmaltados de color rojo y blanco combinados todavía con figuras en sobrepuestos ovales. Se conserva en el monasterio de San Blas. Por una inscripción se sabe que es regalo de Felipe III en 1611: es uno de los cálices que se entregaban de limosna en la ceremonia que se realizaba en la Capilla de Palacio con motivo de la festividad de la Epifanía. Representativo del desarrollo de la platería cortesana, fundamenta su belleza en la pureza de las líneas que le dan forma. En el mismo monasterio se guarda otro cáliz, con las armas del duque de Lerma, marcado por Pedrera -Esteban



Sotillo de la Ribera. Naveta. Esteban de Pedrera, hacia 1610.

Pedrera- y una B coronada que suponemos alude al Marcador Mayor Juan Beltrán de Benavides. Lo datamos entre 1610 y 1620. Las mismas marcas se estamparon en una naveta de tipo nautilus o caracola lisa que se guarda en la iglesia de Sotillo de la Ribera. Es otro excelente ejemplo de platería madrileña que fue donada por el duque de Lerma, cuyo escudo ostenta.

Para el Duque trabajaron muchos plateros madrileños. Están documentados Diego de Zabalza y Francisco Reinalte, entre los más conocidos. Madrileña ha de ser la cruz de Cilleruelo de Abajo, excelente ejemplo de la nueva platería. Es una cruz latina de brazos rectos y terminaciones ovales. En los brazos y óvalos se colocan resaltes rectangulares. El Crucificado, menudo y estilizado, está muy bien modelado. En el medallón del reverso, la Asunción. La manzana del pie tiene forma arquitectónica. De planta cuadrada, cada lado se cubre con un rectángulo entre contrafuertes. En los rectángulos se representa a san Juan Bautista, patrón de la iglesia, san Sebastián, san Francisco y santa Clara. Remata con frontones rectos y pirámides y cierra con una cúpula decorada con el escudo del duque de Lerma.

Madrileñas han de ser las custodias de sol que pertenecen a las franciscanas de Lerma y a las concepcionistas de Peñaranda de Duero, la última de metal dorado, aunque, por el tipo de nudo, no descartamos que se hicieran en Valladolid. La de Lerma, posible donación del duque, se adorna con picado de lustre y botones de esmaltes en los principales elementos.

El cabildo de la colegiata de Santa Ana de Peñaranda de Duero decidió mandar hacer en Madrid una custodia y una cruz. Ayudaron con limosnas diversas el abad, el cabildo, el Ayuntamiento, los hijosdalgo y diversas personas particulares del estado general. Ambas obras se encargaron, en 1628, al platero madrileño Francisco Fernando. La cruz es de limpia estructura



Peñaranda. Custodia. Francisco Fernando, 1628.

clasicista. La custodia se adorna con picado de lustre, apliques esmaltados y piedras o cristales de colores. Los punzones corresponden a la Corte madrileña -un castillo- y a Esteban Pedrera, Ensayador Mayor, o tal vez a Andrés Pedrera pues el punzón no es igual que los que se han publicado como de Esteban. La condesa de Miranda, cuyas armas ostenta la obra, ayudó expresamente para la custodia con 18.700 maravedíes. Además, se utilizó la plata de varias obras de la Colegiata: una cruz, una custodia, un cáliz, una palmatoria y unas tijeras. La custodia es una obra característica de la platería cortesana de la primera mitad del siglo XVII. La pieza es de extraordinaria calidad; lujosa y elegante a la vez, manifiesta el creciente barroquismo del estilo cortesano.

El mismo platero debió de hacer la hermosa corona de plata y esmaltes que conserva la iglesia y, más seguramente, el báculo que no está documentado porque sería regalo del abad. Se inventarió en 1627 "la caida del Pontifical ques toda de



Peñaranda. Cruz procesional. Francisco Fernando, 1630.



Peñaranda. Báculo abacial. ¿Francisco Fernando?, hacia 1625.

plata la caña blanca çizelada con siete troços y ocho nudos de plata dorados y la cañada es toda de plata dorada con una imagen de bulto de señora sancta Ana y nuestra señora en los braços. Y la mancana es dorada con los quatro doctores de la iglesia. Esta toda cumplida, tiene su caja de madera en que se guarda. Peso diez marcos i medio y tres onças la mancana; y la caña con los siete troços y ocho nudos en su palo de madera pesso ochos marcos y medio y media onça". La colegiata, por mediación de Juan de Zúñiga, conde de Miranda, había recibido, en 1595, bula papal para que el abad ejerciera de pontifical y en 1605 otra bula le concedió jurisdicción exenta del obispado de Osma.

En 1637 María de Juara donó la lámpara de plata del altar mayor que pesó veintiún marcos de plata y pudo hacerse de nuevo en Madrid donde vivía el patrono de la iglesia, el conde de Miranda, con el que los miembros del cabildo comunicaban todas las obras.

En 1710, Manuela de Chaves y Zúñiga, hermana del conde de Miranda, donó a la colegiata de Peñaranda un portaviático de oro con forma de cajita cilíndrica. Se adorna con grabados ejecutados con virtuosa pericia que habrá realizado un platero madrileño vinculado a la Corte. Los grabados reproducen el escudo del conde de Miranda y un cáliz y hostia entre angelitos.

La parroquia de Sotillo de la Ribera, que vio nacer a tantos clérigos de relieve en el siglo XVIII, posee una graciosa custodia marcada en Madrid en 1782. Es de estilo neoclásico y fue realizada por un desconocido platero que sella con las letras RAS.



Peñaranda. Portaviático de oro, 1710.



Sotillo de la Ribera. Custodia, 1782.

También en la corte madrileña pudo labrarse un original portaviático de la parroquia de Sotillo que lleva inscripción con el nombre del donante y la fecha de donación: Soi de la parroquia de la villa de Sotillo, obispado del Vurgo de Osma, a devoción de Don Josef Escolan, presbítero bautizado en dicha parroquia y lo dio el año de 1791. De inspiración rococó, muestra el cuerpo, los relieves del cordero de Dios y el pelicano rodeados de molduras curvilíneas. El conjunto se cierra con una corona real.



Sotillo de la Ribera. Portaviático, 1791.

El centro platero de **Córdoba** alcanzó un notable desarrollo en el siglo XVII y la calidad de sus plateros en el siglo XVIII iguala la de Madrid o Barcelona y sus obras se vendían por las ferias del país. De 1622 son una cruz y una custodia que posee la iglesia de Santa María de Aranda pero proceden del convento del Santi Spiritus. Las envió desde Córdoba fray Jacinto, educado en el convento. En la cruz se distingue el punzón de Antonio de Cárdenas y el sello de Córdoba. Es de brazos rectos y terminaciones ovales que se prolongan con esferas, pirámides adosadas y perillas



Aranda de Duero. Santa María. Cruz procesional. Antonio de Cárdenas, hacia 1622.



Aranda de Duero. Santa María. Custodia. ¿Antonio de Cárdenas?, 1622.

finales que se repiten en los óvalos. El disco central está esmaltado enteramente y sobre él se dispone un magnífico Crucificado fundido. La manzana del pie tiene forma de templete octogonal. En cuatro lados se colocan esmaltes y en otros cuatro las figuras de san Pedro, san Pablo y dos santos dominicos: santo Domingo de Guzmán, con una cruz, y san Jacinto, con una estatua de la Virgen en las manos. La parroquia de Aranda compró, entre 1813 y 1815, esta cruz al convento del Sancti Spiritus⁹. Años más tarde adquirieron al mismo convento el pie de una custodia pues el ostensorio original lo habían vendido a un particular en el año 1817 para poder atender las necesidades del convento. Lleva fecha e inscripción de donación por fray Jacinto y por la calidad de los esmaltes, el virtuosismo técnico demostrado y la armonía de sus líneas se debe considerar, junto con la cruz, como las más excelentes obras de platería cortesana en La Ribera.

La iglesia de Tórtoles de Esgueva conserva una bandeja, torneada y lisa, marcada por Pedro Sánchez de Luque en la segunda o tercera década del siglo XVII.

De Antonio de Santa Cruz -con sello del marcador Juan de Luque y Leiva- son un cáliz y vinajeras de estilo rococó que se guardan en la iglesia de Sotillo de la Ribera. Como señalan Iglesias y Zaparaín, se corresponden con las que donó en 1789 Romualdo Herrero Díez, canónigo de Sigüenza. Perteneían a su oratorio, como una cruz relicario con pie triangular y bellas molduras recorridas por acanto que puede proceder del mismo centro platero pero no tiene marcas.

En la población ribereña de Sotillo de la Ribera nacieron dos sacerdotes que alcanzaron el arzobispado y bajo su protección lograron una notable carrera eclesiástica otros clérigos de la misma



Sotillo de la Ribera. Cáliz. Antonio de Santa Cruz, hacia 1780.



Sotillo de la Ribera. Cáliz. Ramón Altet, hacia 1764.

9. IGLESIAS ROUCO, Lena S.- ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a José: *La platería de Aranda...* p. 133.



Sotillo de la Ribera. Vinajeras. Ramón Altet, hacia 1764.

localidad. Los arzobispos Miguel Herrero Esgueva y Luis García Mañero donaron obras de plata a su lugar natal y fueron imitados por otros presbíteros, por lo que la parroquia atesora un conjunto de piezas del siglo XVIII excepcional. Luis García Mañero, que fue obispo de Tortosa de 1759 a 1764 y arzobispo de Zaragoza de 1764 a 1767, envió a Sotillo un cáliz rococó de exuberante decoración, unas vinajeras a juego y campanilla que podrían ser las de la celebración de la toma de posesión del arzobispado. La inscripción del cáliz recuerda el acontecimiento: + LUDOVICUS GARCIA MAÑERO D[EO] G[RATIA] ARCHIEP[ISCOPU]S

CAESARAUGUSTA. Las piezas -de sinuoso perfil y adornos de rocalla con espejos, cabezas de ángeles y atributos de la Pasión- las hizo en **Barcelona** el platero Ramón Altet.

De **Flandes** pudieron llegar los platos de estaño o latón plateado que posee la iglesia de Coruña del Conde. En el fondo de los platos se representa, en altorrelieve, el Descendimiento, en uno, y la Sagrada familia, en otro, según composiciones de los pintores y grabadores flamencos.



Coruña del Conde. Platos con el Descendimiento y la Sagrada Familia. Hacia 1650.