



Platería y artes decorativas medievales  
en la Ribera del Duero

---

Aurelio A. Barrón García



Las artes decorativas conjugan utilidad y belleza y los artífices dedicados a estas artes persiguen el difícil equilibrio de forma, materia y función. En este sentido, en la esmaltería y platería medievales se lograron objetos maravillosos. Las artes decorativas son manifestaciones artísticas específicas e independientes de las demás artes. Reflejan el desarrollo de las sociedades, la evolución del gusto y el avance de las artes. Contra lo que se suele opinar, son las más sensibles a los cambios de moda y a la introducción de novedades. El tráfico de estampas era más intenso entre plateros que entre cualquier otro gremio de artistas. Las artes decorativas quedaron postergadas a finales del siglo XIX como resultado de la nomenclatura utilizada para clasificar las artes: mayores y menores. En las primeras se residenciaba la belleza abstracta y en las segundas se enfatizaba su utilidad y funcionalidad. Además, se pretendía contraponer artistas y artesanos, división que en la Edad Media no existió, pues incluso pintores como Van Eyck atendían todo tipo de encargos, desde cuadros de caballete hasta el adorno de la montura de un caballo o el escudo de una familia nobiliar. Los artífices tenían una consideración social semejante independientemente del oficio al que se dedicaban. No sólo los arquitectos sino también los plateros disfrutaron de un considerable prestigio profesional y una alta estima social. Precisamente, en España, los plateros desempeñaron un papel protagonista en la reivindicación del carácter liberal de las artes. Los orfebres atendían a una clientela adinerada y poderosa que les permitió abrir las puertas a la promoción social. Abundando en ello, trabajaban con materiales especialmente ricos y codiciados y se han constatado considerables conocimientos entre los plateros. Fueron plateros o se formaron como

tales algunas personalidades muy destacadas: Schongauer, los Arfe, Ghiberti, Pollaiuolo, Cellini, Buontalenti, Durero...

## LAS OBRAS EN METAL

La manifestación más brillante de las artes decorativas anteriores al siglo XV y XVI corresponde a las labores de esmaltería del llamado taller de Silos. Hasta el siglo XII las obras de orfebrería se realizaban en oro y plata y era frecuente cuajarlas de piedras en cabujón y de laboriosas labores de esmalte tabicado. En torno al año 1100 lograron en Conques (Francia) una nueva técnica de esmaltación, el campeado sobre metal de cobre. En realidad, en la historiografía del Arte se sostiene una fuerte controversia sobre el lugar donde pudo comenzar el estilo: el norte de España o el sur de Francia. En el día de hoy se suele hablar de talleres itinerantes que acudían a atender obras concretas



Burgos. *Museo de Burgos*. Arqueta-relicario de Santo Domingo. El marfil, 1026; el esmalte, hacia 1150.

patrocinadas por reyes, nobles y eclesiásticos en los años iniciales de formación de un estilo que se consolidó, finalmente, en Limoges. Ocurriera en un lugar u otro, posiblemente en torno a Conques que tiene a su favor la existencia de documentación pero casi a continuación -a mediados del siglo XII- trabajaban esmaltadores en ambos territorios, sucedió que el cobre sustituyó a los escasos y exclusivos metales preciosos por su menor precio y por la facilidad y resistencia de su dorado. Por su parte, los esmaltes reemplazaron convenientemente a las piedras preciosas que se trabajaban mediante pulimento, en cabujón, o en falsas tallas que poco favorecían el brillo natural de los cristales. Por el contrario, mediante esmalte se conseguía emular las piedras y obtener mayor brillo y un vivo colorido. Se podía emplear sin límite el color azul ultramar asociado al zafiro y al lapislázuli, piedras preciosas de mayor valor que el oro en la Edad Media y enormemente apreciadas tanto por su rareza como por la luminosidad del color y las connotaciones divinas y celestiales que reportan<sup>1</sup>. El efecto decorativo del cobre dorado y esmaltado tuvo un éxito asombroso y los productos "de obra de Limoges" se demandaron durante siglos. Se comparaban, e incluso se llegaban a preferir, a las obras realizadas en oro.

No se ha encontrado documentación alguna que pueda confirmar la existencia del taller de Silos a mediados del siglo XII y se duda sobre la verdadera ubicación de los esmaltadores entre el propio monasterio de Silos, a semejanza de lo que sucedía en esos años en el taller del monasterio de Conques, y Burgos, pues es la ciudad más importante de la zona y se suele aportar como fundamento de las obras de cobre esmaltado la intervención e incluso el patrocinio de los reyes de Castilla. Aunque no existe contraste documental, parece confirmar la

presencia del taller en el monasterio de Silos la conservación de una arqueta de marfiles de labor hispanomusulmana. Había sido labrada en Cuenca en el año 1026 y, tras donarse al monasterio, se le añadió una placa esmaltada con la efigie de Santo Domingo al transformarse en arqueta-relicario del santo. La placa tiene las dimensiones exactas del lateral de la arqueta, luego habrá de convenirse que o se realizó in situ o, algo más difícil de aserir, se trasladó la arqueta a Aquitania para que le añadiesen los esmaltes. Por si fuera poco, en esta arqueta se aprecian unas características propias que culminan en los esmaltes de la llamada urna de Santo Domingo y han permitido definir un grupo de esmaltes en torno al taller de esmaltería de Silos. Pero las incógnitas sobre los artistas y el lugar de aparición del estilo están lejos de despejarse, pues no deja de ser sorprendente y paradójico que la obra más parecida a los esmaltes de la arqueta de Silos -ahora en el *Museo de Burgos*- sea otra arqueta-relicario que posee el *Metropolitan Museum* de Nueva York y procede de Champagnat, localidad cercana a Limoges. En ambas obras el colorido de los esmaltes, las líneas curvas de los roleos y el estilo de las figuras, tanto en la sugestión del movimiento de los paños como en la disposición del rostro, son tan semejantes que parecen realizados en el mismo taller e incluso por el mismo artífice<sup>2</sup>. Sin embargo, existen tan fuertes argumentos para sostener un origen local lemosino para la arqueta de Champagnat como los empleados para defender un origen silense para la arqueta española. La arqueta de Champagnat se adorna con la imagen de San Marcial, primer obispo de Limoges y patrón de Champagnat; San Marcial está colocado junto a la figura de Cristo y desplaza a lugares jerárquicamente secundarios a San Pedro y San Pablo. La presencia de artífices del mismo taller en ambos territorios podría explicarse con el

1. El lapislázuli se regalaba entre personalidades como un objeto precioso. Dodwell cuenta cómo a finales del siglo X el obispo Seberhard I de Constanza recibió lapislázuli como dádiva del patriarca de Grado; DODWELL, C.R.: *Artes pictóricas en Occidente, 800-1200*. Madrid, 1995, pp. 74 y 528.

2. LASKO, Peter: *Arte sacro, 800-1200*. Madrid, 1999, pp. 389-390.

carácter itinerante de los artistas y las relaciones humanas y sociales propiciadas por el camino de Santiago y los vínculos entre la familia real castellana y los Plantagenet, duques de Aquitania, que se estrecharon más tarde con el enlace matrimonial de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet<sup>3</sup>.

Con anterioridad a la arqueta de esmaltes se realizaron algunas otras obras en metal que fortuitamente han llegado hasta nosotros.

La obra más antigua es una cajita-relicario de colgar que se guarda en la iglesia de Oña y procede del viejo monasterio cluniacense. Un fleco de entrelazo recorre los bordes del anverso y del reverso. Si no fuera por la cruz que decora el frente principal podría pasar por obra islámica y es un reflejo elocuente de la dualidad cultural de la España del siglo XI. Si en el anverso encontramos

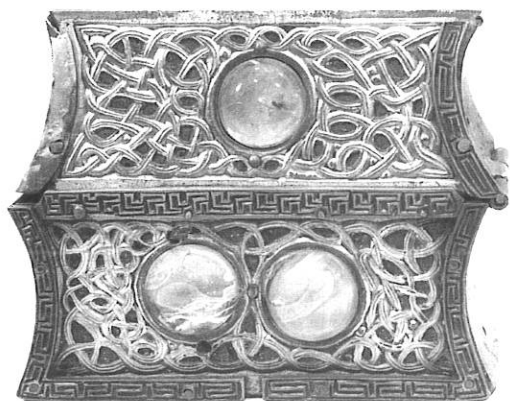


Oña. Relicario. Siglo XI.

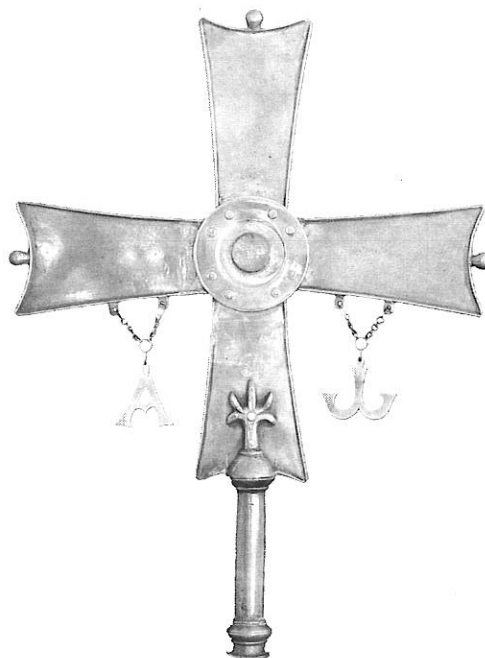
3. Sobre los esmaltes de Silos véase: RIAÑO, Juan Facundo: *The industrial arts in Spain*. London, 1879. AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: *España: Sus Monumentos y artes*. Barcelona, 1888. RUPIN, Ernest: *L'Oeuvre de Limoges*. Paris, 1890. FÉROTIN, Marius: *Histoire de L'abbaye de Silos*. Paris, 1897. ROULIN, Dom Eugène: *L'ancien trésor de L'abbaye de Silos*. Paris, 1901. MARQUET DE VASSELLOT, Jean-Joseph: *Les Émaux limousins à fond vermiculé (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles)*. Paris, 1906. SENTENACH, Narciso: *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*. Madrid, 1909. LEGUINA, Enrique de: *Arte antiguo. Esmaltes españoles. Los frontales de Orense, San Miguel "in Excelsis", Silos y Burgos*. Madrid, 1909. SERRANO, Luciano: *El Real Monasterio de Santo Domingo de Silos. Su historia y su tesoro artístico*. Burgos, 1926. JUARISTI, Victoriano: *Esmaltes con especial mención de los españoles*. Barcelona, 1933. HILDBURGH, W.L.: *Medieval Spanish enamels*. London, 1936. GÓMEZ MORENO, Manuel: "La urna de Sto. Domingo de Silos", en *Archivo Español de Arte*, n.º 48, 1941, pp. 498-502. IDEM: "Arte mozárabe", en *Ars Hispaniae*, Madrid, 1951, vol. III. GAUTHIER, Marie-Madeleine: *Emaux limousins champlévés des XII, XIII et XIV siècles*. Paris, 1950. IDEM: "Esmaltes meridionales en la Exposición internacional de arte románico en Barcelona y Santiago de Compostela", en *Goya*, n.º 48, 1962, pp. 400-407. IDEM: *Émaux du Moyen âge occidental*. Fribourg, 1972. IDEM (et FRANÇOIS, G.): *Medieval Masterpieces from the Keir Collection*. London, 1981. IDEM (et FRANÇOIS, G.): *Emaux méridionaux. Catalogue international de l'œuvre de Limoges. T. I. L'époque romane*. Paris, 1987. IDEM: "L'atelier d'orfèvrerie de Silos a l'époque romane", en *El románico en Silos. IX Centenario de la Consagración del la iglesia y claustro*. Abadía de Silos, 1990, pp. 377-395. IDEM: "L'Espagne, reconquêtes et pèlerinages de l'Oeuvre de Limoges", en *L'Oeuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts*. Paris, 1998, pp. 385-432. GAUTHIER, M.M. Y HEREDIA, M.ª Carmen: *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*. Pamplona, 1982. OSABA Y ERENCHUN, Basilio: *Museo Arqueológico de Burgos*. Burgos, 1955. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: "Los esmaltes románicos y su origen español", en *Goya*, n.º 11, 1956, pp. 297-303. PÉREZ CARMONA, José: "Historia y arte del partido de Salas de los Infantes (Burgos)", en *Burgense*, n.º 3, 1962, pp. 348-376. VV.AA.: *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*. Burgos, 1978. MARTÍN ANSÓN, María Luisa: "Esmaltes", en BONET CORREA, A. (coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, pp. 539-563. IDEM: *Esmaltes en España*. Madrid, 1984. IDEM: "Los esmaltes románicos de Silos", en *Cuadernos de Arte Español (Historia 16)*, n.º 10, Madrid, 1991. IDEM: "Esmaltes", en BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto: "Las artes decorativas en España (tomo II)", en *Summa Artis*, t. XLV, Madrid, 1999, pp. 463-512. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: *La platería burgalesa, 1475-1600*. Zaragoza, 1992-1994, t. I, y t. II, pp. 625-663 (microfichas). IDEM: *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998, t. I, pp. 437-441. ELORZA, Juan Carlos: "La orfebrería y los esmaltes medievales en Silos: Introducción", en *El scriptorium silense y los orígenes de la lengua castellana*. Valladolid, 1995. BANGO TORVISO, Isidro G. (dir): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y Monarquía*. León, 2000. *De Limoges a Silos* (Catálogo de Exposición). Madrid, 2001.

una cruz sin figura enmarcada por entrelazo, en el reverso se grabaron dos leones orientales -casi chinos- a los lados de un árbol de la vida o *hom*, motivo que se encuentra en las miniaturas que ilustran El Corán y, también, en las miniaturas mozárabes. El árbol despliega una gran copa redonda con una punta piriforme en la parte alta. En el relicario de Oña, este árbol, que rememora el Paraíso coránico, se ha cristianizado pues, en las ramas, se marca una cruz con mucha claridad. Las hojas, como la punta de la cola de los animales, recuerda el ataurique islámico. Lo datamos en el siglo XI, en las primeras décadas de la fundación del monasterio. Puede proceder de una donación real o de los enterramientos de la familia real navarro-castellana que participaron en los primeros momentos de la fundación del asentamiento monástico de Oña y que se hicieron enterrar allí.

Otro relicario del mismo monasterio tiene forma de arqueta con tejado a dos aguas y laterales cóncavos. A diferencia del anterior, el motivo ornamental permite asegurar un origen nórdico europeo y se puede datar hacia 1100. Sobre los dos lados del frente principal de la caja se han aplicado placas de cobre que ofrecen compleja decoración de entrelazo en torno a tres grandes cabujones de cristal de roca. Los espacios intermedios que deja el entrelazo así como los huecos de la greca del marco se cubren con esmalte rojo.



Oña. Relicario. Hacia 1100.



Villorobe. *Museo del Retablo* (Burgos). Cruz. Siglo XII.

También mozárabe o de tradición mozárabe es una cruz griega de brazos patados que se expone en el *Museo del Retablo* de Burgos y procede de la desaparecida iglesia de Villorobe. Los brazos horizontales conservan las arandelas de donde colgaban cadenas con cristales o, mejor, las letras alfa y omega, tal como decidieron incorporar quienes restauraron la cruz. Es de la tipología representada por la cruz de plata de Mansilla de la Sierra, fechada en 1109, pero no tiene ninguna decoración. La datamos en el siglo XII. Otros ejemplares se han conservado en territorio del viejo Reino de Asturias -cruz de los ángeles- y de León -cruz de Peñalba de Santiago- y, en realidad, reproducen un modelo habitual en el mundo visigótico.

Como señalábamos arriba, a mediados del siglo XII se esmaltó, seguramente en Silos, una arqueta de marfil andalusí, procedente de Cuenca y firmada, en 1026, por Muhamad Ibn Zayan, para transformarla en relicario de Santo Domingo de Silos. Se trata de la primera obra conocida del taller de esmaltería silense. Gauthier sostiene que la esmaltó en Silos un

maestro esmaltador formado en Aquitania, en el primer taller de Conques, de tiempos del abad Begon III. Vendría a Silos llamado por el rey Alfonso VII para completar la arqueta que debía contener reliquias de Santo Domingo. Gauthier llama al autor "maestro esmaltador de Santo Domingo" y aunque no se pronuncia sobre si es laico o clérigo, sostiene que sus antecedentes son ultrapirenaicos y pudo haber estado activo en Aquitania con anterioridad. Señala que la técnica -esmalte campeado- y el colorido coinciden con los que se usaban en Conques. Desmontó las hipótesis de Hildburgh, que comparó los esmaltes de Silos con una arqueta de San Marcial del *Metropolitan Museum* de Nueva York para sostener la existencia de un taller hispano cuando, en realidad, la arqueta provenía de la región francesa de Champagnat. Existen en esta arqueta motivos semejantes a las aves afrontadas de la tapa y el disco del Cordero en la urna de Santo Domingo. El parecido estilístico es asombroso. Sin embargo, la obra, como hemos dicho, hubo de hacerse en un taller lemosino hacia 1150, aunque este hecho, contra lo que pretende Gauthier, no despeja la duda sobre la procedencia de los artífices de este taller y parece poderse sostener que se esmaltaba en Castilla desde finales del siglo XI. Más bien es un argumento a favor del carácter itinerante de los artistas.

La arqueta-relicario, ahora en el *Museo de Burgos*, es rectangular y va cubierta por tapa troncopiramidal. Originalmente era una arqueta árabe



Arqueta-relicario de Santo Domingo de Silos.



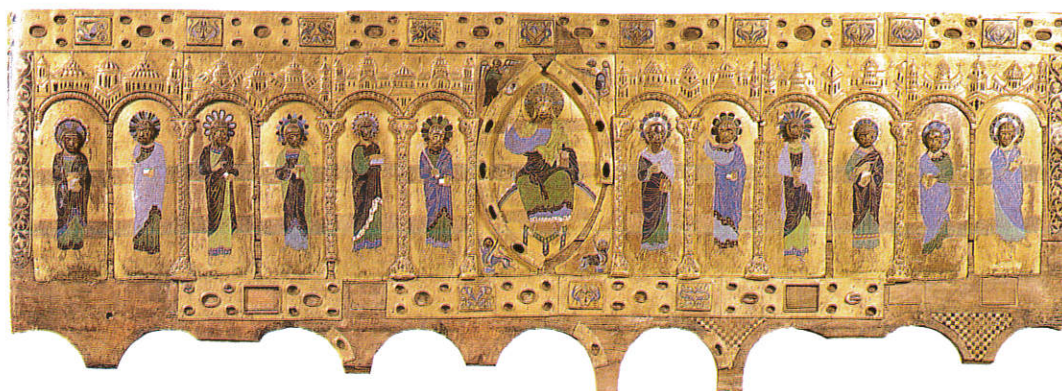
*Museo de Burgos*. Pantocrátor de la urna de Santo Domingo.

que sería donada al monasterio en tiempos de Alfonso VI. Las placas de marfil van decoradas con labor de entrelazo y se recurre a los motivos usuales de la decoración islámica: ataurique, leones afrontados o cruzados, grifos y unicornios a los lados de un esquema vegetal, pavos con los cuellos entrecruzados, escenas de caza con arqueros de pie o caballeros, leones sobre toros o persiguiendo ciervos... En los frentes menores una inscripción en caracteres cúficos permite datarla con seguridad y conocer el nombre de su artífice. A mediados del siglo XII, se añadieron las bandas de la montura y dos placas de cobre esmaltadas. Las bandas que recorren las aristas de la caja y de la pirámide de la tapa son de cobre cincelado y dorado. Se adornan con roleos de hojas que recuerdan el esquema del ataurique y forman el peculiar motivo vermiculado del taller de Silos, empleado, a finales del siglo XI, en el arca santa de Oviedo.

Las bandas de las bisagras, del cierre y del borde superior de la caja van esmaltadas y Martín Antón las relaciona con las que refuerzan una arqueta del *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid que procede de la catedral de Palencia. Los motivos ornamentales de la arqueta de Silos incluyen diversas formas geométricas y hojas entrelazadas. En la placa esmaltada que adorna la tapa se representa al Cordero dentro de un círculo radiante con las letras alfa y omega dispuestas a los lados en posición inversa. Dos aves fantásticas de largos cuellos característicos y colas de entrelazo cubren los flancos del Cordero. Otra placa reviste un lateral de la caja. Se representa a Santo Domingo de Silos entre dos ángeles y la inscripción SANTUS DOMINICI. Martín Ansón sospecha que la ausencia de la letra C en la palabra sanctus es un lapsus del autor que aproxima la grafía latina al castellano. También sostiene que la disposición invertida de las letras alfa y omega puede relacionarse con el carácter funerario del objeto, destinado a relicario: el final de la vida terrenal abre el camino a la vida eterna; la vida terrenal transcurre del nacimiento a la muerte y la santidad conduce de la muerte a la eternidad. Sin embargo, Gauthier cree que la explicación de la alteración de las letras griegas puede estar en la pura ignorancia o la inversión inadvertida de un diseño presentado al esmaltador. Como esta autora cree, el esmaltador pudo haberse

formado en Angulema, pero no se debe descartar que el artífice responda a la herencia de la orfebrería y del esmalte visigótico y asturiano o que, al menos en los motivos decorativos, particularmente en las pequeñas plaquitas, pudo asimilar una corriente decorativa que tiene en el primer maestro del claustro de Silos a su genial creador.

Poco después, al decir de Gauthier, junto al maestro anterior se dieron cita en Silos, para realizar las planchas que adornaban las placas del sepulcro o urna de Santo Domingo, los más expertos esmaltadores aquitanos, dirigidos por un artista genial conocedor del arte bizantino del tiempo de los Comnenos y sensible a las realizaciones del desconocido escultor de los capiteles del claustro. La mitad inferior está esmaltada y la otra mitad grabada y decorada con barniz tostado. Volvemos a encontrar el ornamento vermiculado y los roleos y animales alados aparecidos en la arqueta. Son rasgos del estilo de Silos unas armonías de color muy vivas, con varios azules y verdes, en las que faltan las combinaciones azul-blanco y, sobre todo, verde-amarillo que fueron tan frecuentes en la obra posterior de Limoges. El empleo de los adornos vermiculados se concentra en diversos friosos y relaciona la urna con la arqueta-relicario. Además, los roleos y palmetas del vermiculado parecen ser de inspiración oriental, según un



Urna de Santo Domingo. 1150-1160.



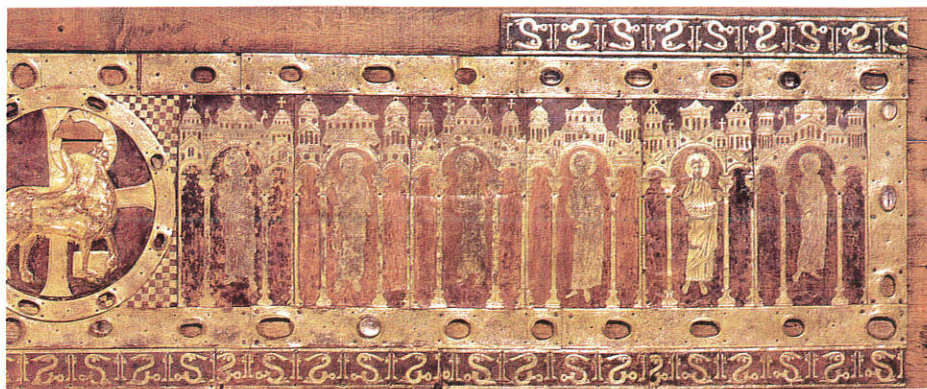
esquema que ya había aparecido en la patena de Silos y que puede proceder de la filigrana usada en obras de platería como el cáliz de la abadía.

La técnica empleada en el esmalte es mixta: mitad tabicado, mitad campeado. En realidad, los auténticos tabiques son menos de los que parecen y muchas veces se simulan ahuecando el fondo de la placa. Sin embargo, la impresión es cercana a la técnica bizantina. Los colores se aplican de modo individualizado y en campos bien delimitados, a diferencia de los perfiles en tonos claros -colores en contacto- que se encuentran en Limoges. Algunos elementos, como el uso del barniz tostado y los entrelazos de las columnas y arcadas del frontal, coinciden con técnicas empleadas en los talleres del Rin, pero también se usaban en Limoges, como ha demostrado Gauthier. La decoración del marco, el recurso a pseudo-cúficas, las plaquitas con animales afrontados y entrelazados, las bandas con decoración vermiculada serían aportaciones genuinas de los orfebres silenses, fuertemente influidos por lo andalusí. Por último, los rasgos individualizados, expresivos y severos de los rostros son un elemento más de caracterización.

Centra la composición del frontal inferior una Teofanía o revelación de Cristo a San Juan. Ciertamente una gran placa almendrada cubre el espacio central del frontal. Se recurre a una

iconografía común en el mundo románico pero se resuelve magistralmente. La Teofanía representada impresiona por su fuerte impacto visual. Cristo en Majestad bendice con una mano y sujeta un libro cerrado en la otra. Se sienta sobre un arco iris y las letras alfa y omega le flanquean. La cabeza, en relieve, está fundida y cincelada con pericia. Los trazos del cabello y de las barbas son algo esquemáticos; los rasgos, duros; los ojos, grandes; y la expresión, severa. Una gota de esmalte negro en las pupilas acrecienta la vivacidad de la expresión que resulta algo aterradora. Está dentro de la estética del románico y recoge la trayectoria de los furibundos cristos bizantinos.

A cada lado del Pantocrátor se colocan seis placas con apóstoles en composiciones variadas y con cabezas fundidas una a una y los rasgos individualizados. Los apóstoles comparten la severidad, reciedumbre y poderío que emanan del Cristo en Majestad. Como señaló Roulin, estamos muy lejos de la monotonía y la reutilización de moldes que abundan en muchas obras de Limoges. La arquitectura que separa las figuras utiliza columnas cinceladas de extraordinaria perfección. En palabras de Rupin, jamás se volverá a ver una obra tan perfecta en su género. Sobre las arcadas se fingen arquitecturas que reproducen templos de sabor bizantino pues tienen cúpula central y torres laterales.



Cubierta de la urna de Santo Domingo. 1160-1170.

La tapa de la urna sólo se adorna con esmalte tostado. Salvo el Cordero central -repujado-, todas las placas son de cobre con grabados dorados que destacan sobre fondo de barniz tostado. La tapa tiene una orla exterior en la que se han grabado, sobre fondo barnizado, letras cúficas ornamentales sin significado aparente, aunque se inspiran en las eulogías de la decoración islámica. A los lados del Cordero se han grabado seis placas con triple arca-da. Bajo el arco central de cada placa se disponen estilizadas figuras, grabadas con pericia sin igual; están doradas y destacan sobre el fondo de barniz. Las poses, la variedad compositiva y el tratamiento de los vestidos son semejantes al efecto conseguido en los apóstoles del frontal inferior, aunque el canon, más alargado, permite suponer que se deben a otra mano y que se han realizado con posterioridad. No tienen signos identificatorios pero han de representar apóstoles. La repetición de los apóstoles y el hecho de ser este frontal de longitud algo superior al esmaltado, unido a la ausencia de documentación y a la circunstancia de que no se mencione antes del siglo XIX, ha hecho posible que se mantengan distintas interpretaciones sobre el uso que tuvo originalmente: tapa para enriquecer la tumba del santo -que todos admiten para la placa esmaltada- y parte de un frontal, iconostasio o baldaquino.

Los esmaltadores pudieron trabajar junto con artistas del taller de orfebrería de Silos, que había dado obras tan excelentes como la patena del cáliz del santo. Desde fines del siglo XI hasta poco más del año 1200, la abadía de Silos tuvo una extraordinaria pujanza económica y cultural. Aparte de la importantísima actividad escultórica en Silos funcionaron un scriptorium con miniaturistas y un taller de platería de primerísima calidad antes de que se iniciaran las obras en esmalte. Mucho más avanzados los estudios franceses, tardó en llegar el reconocimiento de la actividad del taller de Silos. Desde el principio se había destacado la excepcional perfección de lo que se llamaba frontal o retablo de Silos. Pero los comentarios de Rupin, de Marquet de Vasselot, de Roulin y otros muchos

coincidían tanto en un encendido elogio de la obra como en la adjudicación a los obradores de Limoges. Otro tanto se puede decir de los primeros escritos de Gauthier que, posteriormente, fue suavizando su negativa a la existencia del taller de Silos. Tras admitir que pudo haber maestros y talleres itinerantes, ha acabado por aceptar la actividad y peculiaridad del taller de Silos si bien distingue entre el trabajo en el taller de Silos y la formación de los artistas que allí se concentraron. Así dice textualmente que allí se dieron cita los más experimentados esmaltadores de Aquitania trabajando bajo la dirección de un maestro genial.

También se hizo esperar la aceptación de la originalidad del taller en la historiografía española. El primero en apuntar que algunos esmaltes se pudieron hacer en España fue Enrique de Leguina, barón de la Vega de Hoz, en un libro sobre esmaltes españoles publicado en 1909. Esta opinión se rechazó al principio pues usaba un criterio poco selectivo. No discrimina entre obras inconfundiblemente lemosinas y las que no lo son. Aunque algunos comentarios son afortunados, tiene bastante de reivindicación nacionalista. Victoriano Juaristi, en lo que se refiere a la obra que comentamos, señaló, en 1929, el origen lemosino del frontal de Burgos y, en la misma obra, apuntaba la posibilidad de que la tapa pudiera haber sido hecha en España. Poco más tarde, en 1933, al comprender que la pieza de Silos formaba un mismo conjunto con la pieza conservada en Burgos, se desdecía volviendo a defender un origen lemosín. La tesis de la procedencia hispánica de los esmaltes de Silos se vuelve a argumentar en 1936, esta vez fuera de nuestras fronteras. Hildburgh no sólo señala que los esmaltes de Silos debieron de hacerse en España sino que defiende que los motivos ornamentales del vermiculado se originaron aquí. La autoridad de Gómez Moreno refrenda y define definitivamente el taller e insiste en la posibilidad de que algunos motivos decorativos, como el vermiculado, surgieran en nuestro país. Desde que, en 1941, publicó el estudio aludido sobre la urna de



Monasterio de Silos. Báculo. Finales del siglo XII.

Santo Domingo pocos discutieron, en España, la actividad del taller de Silos. Hernández Perera corroboró el origen español de algunos esmaltes románicos antes de la reinterpretación de Marie-Madeleine Gauthier a quien se deben los estudios más importantes sobre el taller, juntamente con los escritos que ha dedicado al tema M.<sup>a</sup> Luisa Martín Ansón. Atinadamente, Gauthier diferencia entre la realización de una obra en un taller, en este caso Silos, y la formación artística de quienes la hicieron. Con los esmaltadores de Silos ha relacionado una buena cantidad de piezas publicadas en el Corpus de esmaltes meridionales. La polémica está lejos de acabarse y Martín Ansón defiende el origen hispano del taller y sostiene que los talleres

de esmaltería obedecían a un estilo internacionalizado. Los esmaltadores son tan peritos que ciertamente pudieron confluír en Silos después de que desapareciera el último duque aquitano y añadirse a los que en Silos pudieran existir. La convergencia de orfebres silenses con esmaltadores aquitanos entra dentro de lo posible, dadas las relaciones humanas y políticas entre ambas laderas del Pirineo. Una colaboración semejante se produjo en tierras navarras cuando se realizó el altar de San Miguel *in excelsis* en Aralar. El estilo de la urna de Silos, especialmente visible en el modelado de las figuras, se entremezcló con el de artistas franceses.

Del taller de Silos es también un báculo, encontrado en 1960 junto a los restos del abad Juan II, muerto en 1198. Combina el cobre esmaltado y la plata nielada contra lo que sucede en los demás báculos encontrados. El báculo termina en un vástago circular que se enrosca sobre sí mismo y concluye en cabeza de dragón o de serpiente imaginaria. Esta disposición es habitual en los báculos episcopales y abaciales y se ha asociado con los pasajes bíblicos en los que los cayados de Moisés y Aarón se transforman en serpientes. El vástago se adorna con escamas y varios anillos intermedios de plata que tienen decoración abstracta y restos de niel. La serpiente nace de cuatro hojas abiertas recogidas por otro anillo de plata. La manzana, esférica, se decora con roleos de tallos que incluyen hojas y aves esmaltadas. La superficie del cañón, que es circular, se divide según un esquema romboidal y el interior de los rombos o triángulos se decora con aves fantásticas de largos cuellos, semejantes en color y líneas a las que aparecen en la orla de la urna de Santo Domingo.

El taller silense, que debió de contar con el favor de los reyes Alfonso VIII y Leonor Plantagenet, duró poco. A principios del siglo XIII habría dejado de existir. Suele aducirse la competencia de los talleres de Limoges que, junto a obra de excepcional calidad, manufacturaban obras de buen efecto pero de elaboración menos costosa,

casi industrial, que hicieron imposible el mantenimiento de los demás talleres meridionales. Según Gauthier, el taller de esmaltería de Silos se organizó para una obra concreta y esto explicaría su rápida desaparición. Concentrados los esmaltores para realizar una obra excepcional, se dispersaron poco después, al no consolidarse los encargos o no poder resistir la competencia lemosina. Para entonces habrían esmaltado las excelentes tablas de evangelarios que se relacionan con el taller. Algún esmaltador pudo permanecer en el monasterio con el encargo de obras menores. Otros debieron acudir a un nuevo encargo excepcional: el frontal de San Miguel de Aralar.

Desde finales del siglo XII los talleres de Limoges se impusieron por la zona meridional de Europa. La primera mención conocida en España a la "obra de Limoges" data de 1206 y se recoge en la provincia de Burgos. En esta fecha Sancha Jiménez hace donación, en la villa de Oña, al monasterio de Santa María de Mave (Palencia) de tres "cruces de la obra de Limoges"<sup>4</sup>. Poco después se tiene noticia de que llegan o se inventarían otras piezas "de obra de Limoges" en Cataluña, Aragón y Castilla. El tráfico de obras lemosinas duró hasta



Museo de Burgos. Arqueta de Limoges. Hacia 1200.

el siglo XV. Se introducían a través del camino de Santiago y por vía marítima mediante los puertos del Cantábrico pues se conocen los aranceles de Laredo, Santander y San Vicente de la Barquera para desembarcar cruces, incensarios, cajas y candeleros de Limoges. Se importaban obras acabadas y, seguramente, placas y figuras para sobreponer en piezas confeccionadas en suelo hispano. Tal vez por ello, la imagen de María con el Niño en la cruz de Valdazo es muy superior a la factura de las chapas de la cruz a la que se ha aplicado.



Monasterio de Silos. Arqueta de Limoges. Hacia 1200.

A la misma abadía de Silos llegaron dos arquetas lemosinas muy pronto -una se atesora en el Museo de Burgos y otra en el monasterio-. La del monasterio de Silos es de mayor calidad y debió de hacerse antes de concluir el siglo XII. Es una arqueta para guardar reliquias con forma de casita. El frente principal se decora con la Crucifixión y cuatro apóstoles bajo arcadas de medio punto con torrecillas de ímbrices. A los lados del Crucificado, María y San Juan. Encima de ellos, el sol y la luna en representación antropomorfa. En la vertiente del tejado, se efigia al Pantocrátor. Va inscrito en una mandorla que sujetan graciosos ángeles adaptados al espacio. Pese a ello, el artista consigue la insinuación de las formas

4. ÁLAMO, Juan del: *Colección diplomática de San Salvador de Oña (822-1284)*. Madrid, 1950, t. I, pp. 442 y 453.

corporales y un bello efecto natural. A los lados del Pantocrátor se sitúan apóstoles bajo arcadas. Otro apóstol de mayor tamaño llena la placa lateral que se conserva. La parte posterior se decora con flores regulares en una trama romboidal. Las figuras se presentan en cobre dorado y las líneas del modelado se han cincelado para conseguir un efecto de volumen. Aparte, las cabezas, fundidas, se sobreponen y se cincelan. También se reserva en metal la arquitectura. El fondo se llena de esmalte champlevé. Predomina el color azul, combinado con verde y algunos detalles en blanco, amarillo y rojo. La técnica y el colorido del esmalte permiten asegurar una procedencia lemosina, aunque no han faltado quienes sostienen que se realizó en Burgos. Como burgalesa se presentó en las exposiciones de 1921 y 1978. Gauthier no sólo afirma la procedencia francesa de la pieza sino que la adscribe, con sólidos razonamientos, al taller de Queyroix. Se alude a esta arqueta, como a la que se conserva en el *Museo de Burgos*, entre las reliquias del inventario escrito en el monasterio de Silos en 1440.

El frente principal de la arqueta del *Museo de Burgos* se decora con tres mandorlas que contienen al Pantocrátor, a María y, probablemente, a San Juan con libro en la mano. Se aprovechan las enjutas de la mandorla central para desplegar el Tetramorfos. En la tapa, cinco santos bajo arquería de medios puntos. En los lados laterales de la arqueta, sendas figuras de santos erguidos sobre montículos rocosos. Tanto la tapa como el frente trasero de la arqueta se decora con flores de cuatro pétalos enmarcadas en círculos sobre fondo azul.

En la misma abadía de Silos se conserva una paloma eucarística de plata realizada en el siglo XIII. El plumaje, fuertemente cincelado, y el gesto de la cabeza le confieren un aire seco y duro. Se conservan en cobre dorado y esmaltado algunas palomas que produjeron los talleres de Limoges. La más cercana es propiedad de la catedral de El Burgo de Osma. Estas palomas se usaban para la reserva eucarística y fueron muy populares en el



Monasterio de Silos. Paloma eucarística. Siglo XIII.



Catedral de El Burgo de Osma.  
Paloma de Limoges. Siglo XIII.

siglo XIII. La paloma de Silos servía de relicario en 1440, fecha del primer inventario conservado. Aunque el parecido con las lemosinas es muy fuerte, no se puede descartar que se hiciera en el taller monástico donde los orfebres tuvieron un notable protagonismo y donde se hicieron piezas que, como el báculo del abad Juan II, armonizan el cobre esmaltado y la plata en una combinación de materiales inusual en otros talleres.

Las pequeñas cruces de Quintanilla-Escalada y de Terrazas de la Sierra también son obras lemosinas, como los hostiarios de caja cilíndrica y tapa



Quintanilla-Escalada (Catedral de Burgos).  
Cruz de Limoges. Siglo XIII.



Terrazas de la Sierra (*Museo del Retablo*).  
Cruz de Limoges. Siglo XIII.

cónica que se guardan en la catedral de Burgos -procedente de Pampliega- y en Frías; todas fechables en el siglo XIII. La cruz de Quintanilla-Escalada, depositada en diciembre de 1936 en la catedral de

Burgos, tiene forma de tau. Los brazos son rectos y se decoran con esmaltes dentro de rombos u óvalos. El Crucificado es de cuatro clavos y brazos casi rectos. Lleva corona real, modelado inciso y faldilla larga. Los ojos son de piedra negra y los esmaltes se reparten por la faldilla, collar y corona. La cruz de Terrazas de la Sierra pudo adornar la tapa de un evangelario o clavarse sobre el alma de una cruz de mayor tamaño. Elorza la ha vinculado con un taller del círculo de los Plantagenet.



Pampliega (Catedral de Burgos).  
Hostiario de Limoges. Siglo XIII.

Una pequeña imagen esmaltada de María con el Niño, la llamada Virgen de las Batallas, -del tipo de las de Artajona (Navarra), Husillos (Palencia) o Salamanca, en este caso la excepcionalmente grande Virgen de la Vega- se guardaba en el monasterio de San Pedro de Arlanza. Tras la desamortización pasó al Palacio Episcopal de Burgos y de 1878 a 1971 la intercambiaron numerosos propietarios. Formó parte de la colección Keir y recientemente ha sido adquirida por el Estado español con destino al *Museo del Prado*. Obra del segundo cuarto del siglo XIII, sin embargo, la tradición del monasterio suponía que la utilizaba el conde Fernán González en las campañas militares. La imagen obedece al tipo de María como sede de la sabiduría. La parte trasera del asiento tiene un receptáculo en cuya portezuela,



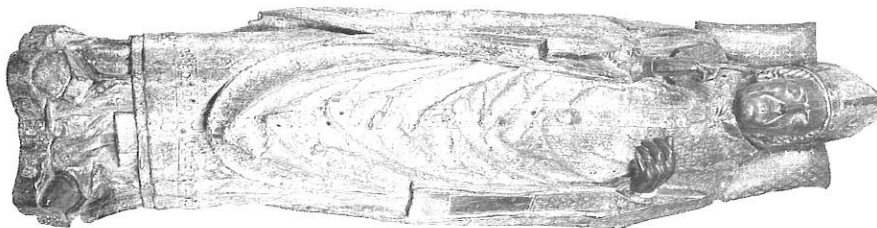
Virgen de las Batallas. Limoges. Primera mitad del siglo XIII.

perdida, estaba la efigie esmaltada de San Pedro cuando la vio Flórez<sup>5</sup>. En 1772 servía de relicario y algunos sostienen que cumplía esta función desde su origen. Sin embargo, Gauthier defiende que se usaba para la reserva eucarística y lo corrobora con una inscripción de la Virgen de la Sauvetat. La

Virgen de Husillos (Palencia) conserva la puerta adornada con la diestra de Dios, tema que será usual en las patenas y refuerza el uso eucarístico supuesto por Gauthier para la Virgen de las Batallas.

El obispo Mauricio que gobernó la diócesis de Burgos entre 1214 y 1238 había colocado a un francés a cargo de la dirección de las obras de la catedral. El mismo obispo pudo encargarse o dejar dispuesto que se le levantara una sepultura con planchas de cobre que tienen esmaltes aplicados en la almohada y en el manípulo. Seguramente la sepultura procede de Limoges y ejemplifica tanto la decadencia de los esmaltes como la evolución del estilo en lo que al fino rostro y movido ropaje se refiere. La imagen recuerda la estatuaria de los portales góticos de la segunda mitad del siglo XIII y se han perdido tantas sepulturas de Limoges que no es fácil hacer comparaciones.

De Limoges ha de proceder una cruz de la iglesia de Santa Cecilia de Salas de los Infantes. Tiene Crucificado de cuatro clavos, pies apoyados en subpedáneo y larga faldilla esmaltada. Los brazos se decoran con roleos que contienen flores de lis. Esta tipología se mantuvo en adelante: cruz latina de brazos rectos con expansiones ovales y terminación flordelisada. En los ejemplares antiguos el extremo central está redondeado. En las expansiones ovales se colocaban sobrepuestos. El que se conserva simula un cabujón. De las perforaciones de los brazos colgaban el alfa y la omega. En los brazos



Catedral de Burgos. Estatua yacente del obispo Mauricio. Hacia 1250.

5. FLÓREZ, Enrique: *España sagrada*. Madrid, 1772, t. XXVII, pp-151-152.



Salas de los Infantes. Cruz del siglo XIII.

transversales se superpusieron imágenes de San Juan y de María. En lo alto se ha grabado un ángel turiferario; en el brazo inferior, Adán saliendo del sepulcro. La iconografía del reverso perduró hasta el siglo XVI: en el centro la figura de Dios sedente con el sol y la luna a los lados. En este ejemplar le acompañan, además, dos figurillas a modo de ángeles. En los extremos de la cruz se sitúan los símbolos de los Evangelistas. Éstos se inspiran en modelos muy antiguos, como puede observarse en las cabezas del león o del toro. Datamos la cruz a comienzos del siglo XIII, aunque en la historiografía burgalesa se ha considerado obra del siglo XII<sup>o</sup>, incluso, del siglo XI. Es la primera de un número considerable de cruces medievales en metal.

Las cruces de cobre de los siglos XIII al XV se conservan por toda la geografía nacional. La ausencia de documentación y el primitivismo de las mismas ha provocado la propuesta de diferentes cronologías. Se conocen ejemplares en Álava, Navarra, Palencia, Valladolid, Segovia, León, Cantabria, Museos de Madrid...

Un primer estudio de estas cruces lo realizó Villaamil y Castro en 1875 al clasificar las cruces del *Museo Arqueológico Nacional*. Las cruces conservadas en la provincia de Burgos guardan una evidente afinidad con muchas de las de las provincias limítrofes. El parecido es tan grande que incluso da la

impresión de que se han usado los mismos moldes en los fundidos sobrepuestos. Por citar sólo algunos ejemplos, en Burgos hemos encontrado crucificados iguales a los de las cruces de Berceo (Valladolid), Olmos de Peñafiel (Valladolid), Lubiano (Álava), Abionzo (Cantabria), Ventosa (La Rioja), Instituto Valencia de Don Juan, *Museo Arqueológico Nacional de Madrid*, *V&A Museum* de Londres y *Metropolitan Museum* de Nueva York. Otro tanto sucede con las variantes existentes en la forma de las flores de lis o con las formas de las figuras sobrepuestas, las placas esmaltadas y la decoración cincelada.

Destaca el número de ejemplares conservado en Burgos y, en espera de un estudio definitivo, se presenta como uno de los focos creadores. Algunas cruces que poseen los museos citados son tan coincidentes con las conservadas en Burgos que habrá que pensar que proceden de lugares de la provincia o de su zona de influencia, aunque sin duda se elaboraron ejemplares en otros lugares.



Guímara. Cruz de esmaltes. Hacia 1400.





Gumiel de Izán. Cruz con esmaltes. Hacia 1400.

La tipología del crucificado de la cruz más antigua coincide con el utilizado en las cruces de Limoges comentadas, aunque seguramente es obra de un taller local o de la provincia. No tiene esmaltes y debió de clavarse en la cubierta de un libro o, mejor, en uno de los ataúdes del panteón de Oña. Cristo tiene cuatro clavos, ojos abiertos, corona y el cuerpo estilizado y modelado con trazos incisivos suaves.

A lo largo del siglo XIII se usó un tipo de cruz que, en parte, está representado por la cruz de Jaramillo Quemado, por mencionar la más próxima a las tierras de la Ribera. Se trata de una cruz latina con extremos flordelisados de perfil redondeado y expansiones ovales. En las expansiones ovales se sobreponen grupos de cabujones y en los extremos figuras fundidas; normalmente San Juan, María, un ángel turiferario y un apóstol a los pies. En el reverso pueden sobreponerse de nuevo figuras -cruz de Cótar- o cincelarse perfiles figurativos-cruces de Castrojeriz, Ubierna, Quincoces de Yuso y Quintanabureba.

Los ejemplares conservados en Burgos se pueden datar a partir del siglo XIII. Unos debieron de llegar

desde Limoges, otros pueden ser de imitación local. Como hemos mencionado, entre los ornamentos donados, en 1206, por Sancha Jiménez al monasterio de Santa María de Mave (Palencia) se relacionan tres "cruces de la obra de Limoges" que podían ser del estilo que comentamos. En todos los casos, las figuras tienen rasgos tardorrománicos pero, aunque los crucificados tienen corona y ojos de apariencia viva, en algunos ejemplares, el plegado de la faldilla y la disposición quebrada de los pies parece evidente que derivan del Cristo que corona el enterramiento en Las Huelgas de Burgos que está dedicado a Fernando de la Cerda, muerto en 1275.

El grupo de cruces más numeroso pudo aparecer a mediados del siglo XIV y se conservan algunos ejemplares en el territorio de la Ribera. En principio, la misma cruz puede estar esmaltada o sin esmaltar. Todo parece indicar que se trataba de una cuestión de precio. Unas parroquias las adquirieron con esmaltes y otras sin ellos, pero nos parecen rigurosamente contemporáneas.

El modelo es una cruz latina de brazos más anchos que los anteriores. Terminan en flores de lis con las hojas vueltas hacia fuera y el extremo central apuntado. Medallones oblongos se sitúan



Pantocrátor. Cruz de Gumiel de Izán.

hacia la mitad en los brazos horizontales y más próximas a los remates en los brazos verticales. Los brazos y los extremos sobre los que se sobrepone las figuras se decoran con motivos vegetales incisos. En el eje vertical de la cruz se disponen tallos ondulados que contienen hojas diversas, como en las cruces de plata del siglo XV. En los brazos horizontales encontramos una decoración vegetal de intención naturalista y aspecto enmarñado, igual que en las cruces de plata.

La iconografía es siempre la misma: Cristo crucificado, San Juan y María sobre peanas, un ángel turiferario y Adán en actitud de salir del sepulcro y con las manos en gesto de acción de gracias. En las cruces con esmaltes se sobrepone los dos ladrones, la coronación de María y la bajada al Limbo. Encima del cuadrón se sujeta el anagrama de Jesús esmaltado. A veces la coronación puede sustituirse por un motivo floral o las primeras letras de la salutación angélica. Los óvalos de las cruces sin esmaltes se decoran con motivos vegetales o con inscripciones que rodean al Crucificado.

Pocas cruces conservan el pie que suele ser una esfera aplastada formada a partir de dos mitades unidas por una pestaña central. La manzana de la cruz de Hontanas y la de Poza de la Sal tienen gallones sesgados y losanges esmaltados en el frente, lo que confirma una cronología tardía. La forma de estas manzanas es semejante a la que se emplea en las cruces de brazos calados y convexos sobre paño carmesí que aparecieron en torno a 1465.

Comparadas unas cruces con otras presentan ciertas diferencias. La forma de la flor de lis de los extremos es uno de los elementos diferenciadores. Lo normal es que la punta central sea puntiaguda -cruces de Rebolledo de la Torre, *Museo de Burgos*, Quintanilla de las Viñas, Santa Cruz del Tozo, Santibáñez de Esgueva, Torduelles y Ura-. En otras cruces la flor dibuja un arco conopial -cruz de Espinosa de Cervera-. Esta forma bulbosa da lugar a un dibujo escalonado que contiene picos -cruz de

Gumiel de Izán- o escalones redondeados en algunas de las mejores obras -cruces de Hontanas, Guímara, Lodoso, Peñahorada, Poza de la Sal, Quintanilla-Sobresierra, Salas de Bureba, Sedano, Urrez, Villavedón, Valdenoceda y Villanueva de Carazo.

Los tipos usados de Crucificado son variados. El más común tiene formas redondeadas, amplias caderas y quiebra las piernas de forma que recuerda los modelos anteriores -cruces del *Museo de Burgos*, Hontanas, Piedrahita de Juarros, Poza de la Sal, Quintanilla-Sobresierra, Salas de Bureba, Sedano, Valdenoceda, Villanueva de Carazo y Villavedón-. Más estilizado es el Cristo de Rebolledo de la Torre, de Santibáñez de Esgueva y de Torduelles. Otro modelo tiene el cuerpo corto, es menudo y los brazos resultan desproporcionados por su longitud: cruces de Espinosa de Cervera, Cilleruelo de Abajo, Guímara, Quintanilla de las Viñas y Santa Cruz del Tozo. El Crucificado de la cruz de Ura reproduce la forma de algunos Cristos de plata de la segunda mitad

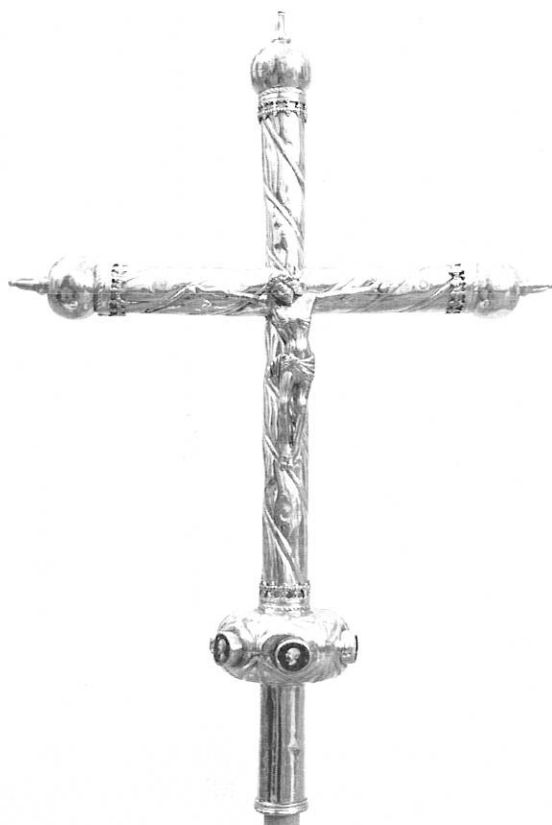


Herrera de Soria. Cruz de plata. Juan García, 1420-1440.

del siglo XV: pies estirados, pureza corta con pliegue diagonal y modelado expresivo.

Las figuras de María y San Juan apenas varían en este tipo de cruces. Por el contrario, las imágenes de Adán y, sobre todo, del ángel turiferario se diferencian notablemente. Unos ángeles son de medio cuerpo y salen de un círculo con nubes, como en el primer modelo de cruces de plata del siglo XV. Otras veces es un relieve que representa al ángel de perfil.

A la misma tipología que las cruces de cobre dorado y esmaltado que comentamos responde la cruz de Herrera de Soria que, sin embargo, está enteramente realizada en plata. Esta circunstancia apoya la hipótesis de que este tipo de cruces de metal se elaboraba en los talleres de la ciudad de Burgos. La cruz de Herrera de Soria la fechamos en torno a 1435. Como en el caso de las cruces de metal, la cruz de plata de Herrera de Soria está realizada sobre una plancha de metal de una pieza. Presenta el triple marcaje burgalés: el sello de la ciudad de Burgos que denominamos Burgos-3, el punzón de un marcador que se puede leer I:A/O\* o \*O/D:I -tal vez Diego- y la marca del platero Juan García, documentado en 1418<sup>6</sup>. Este mismo autor realizó la cruz de Villambistia y se conservan, además, dos cálices y dos hostiarios, uno de ellos en Fuentecantales. El Crucificado -de brazos colgantes y hermoso quiebro en ese- es el único sobrepuesto en la cruz. Los demás motivos están dibujados a buril, como en otras cruces de cobre. María y San Juan, un ángel turiferario y Adán -casi oculto por un sobrepuesto del siglo XVII- acompañan al Crucificado. En el reverso, los símbolos de los Evangelistas rodean a un Pantocrátor sedente. La forma flordelisada de los extremos de la cruz -con escalones redondeados intermedios- es igual que la de las cruces de metal de Hontanas, Poza de la Sal, Villavedón...



Peñaranda de Duero. Cruz de latón. Hacia 1510.

Otro tipo de cruces seguramente se adquirieron en el comercio internacional y resultan extrañas en la producción burgalesa. Este es el caso de las cruces de metal de las iglesias de Peñaranda de Duero, Quintanilla del Rebollar y Villatoro. El árbol es cilíndrico en las tres. En las dos primeras se decora con estrías helicoidales y en la de Villatoro, con gajos. La manzana de estas cruces, muy aplastada, se decora con esmaltes a pincel que representan bustos de apóstoles. Ejemplares semejantes se encuentran repartidos por un ámbito geográfico muy amplio. Se han publicado ejemplares en Lon (Cantabria), Sorzano (La Rioja), varias en Valladolid, cuatro en León, una en Zamora, otra en Palencia y otra más en Corella (Navarra). Una cruz

6. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998, t. I, p.131 y t. II, p. 118.



Peñaranda de Duero. Esmalte con San Bartolomé.

de este tipo se muestra en el Museo de la catedral de Astorga y otras dos en el Museo de la catedral de León, proceden de Villafeliz de Babia y de Cea. Posiblemente se trate de obras adquiridas en el mercado y tal vez sean importadas de Limoges o, menos probable, traídas de los reinos del Levante español donde los esmaltes pintados tuvieron cierta difusión, particularmente en Zaragoza. El carácter evolucionado de los esmaltes permite datar estas cruces en los inicios del siglo XVI.

El crucificado de la cruz de Peñaranda de Duero dispone los brazos horizontalmente y en el pecho se marcan las costillas con líneas incisas. En los chatones de la manzana se identifica a varios apóstoles por las inscripciones que les rodean -en letra humanística- o por los símbolos que portan: San Juan, San Andrés, San Bartolomé.

También de importación han de ser las bandejas, bacías o platos de azófar o latón, aunque se acabaron por falsificar en España como se deduce de las inscripciones y de los motivos típicamente hispanos de algunos platos. Los ejemplares localizados en el viejo obispado de Burgos son antiguos y de importación. Este tipo de platos se suelen denominar *dinanderies*, nombre que los franceses dan a los objetos fabricados en latón por la importancia que tuvo la región del Mosa y en particular Dinant en la Edad Media. La zona de Dinant es rica en calamina, necesaria en la elaboración del latón. Según relata Lehnert, Aquisgrán reemplazó a Dinant después de que fuera conquistada por Felipe III de Borgoña en 1466<sup>7</sup>. Nuremberg fue otro centro de primer orden en la fabricación de todo tipo de objetos ya fueran de plata y oro o de aleaciones de cobre. De la zona del Mosa o sur de Alemania procederán los platos encontrados y se pueden datar entre 1475 y 1525. La bacía de Gumiel de Izán se puede datar en los comienzos del siglo XVI a juzgar por el adorno, fuertemente simétrico, que presenta. Combina la grafía gótica - en la orilla se lee GELVEK EM BART ALZEIT (Fui bienaventurado en todo tiempo) y en el asiento RAMEWISHNBI- y un incipiente influjo italiano en los motivos que rodean la rosa central. Semejante, aunque más sencilla y algo posterior es la bacía de Peñaranda de Duero.

Comúnmente estas bandejas se denominan platos petitorios. Covarrubias dice en el *Tesoro de la Lengua* que "tomase bazinica algunas vezes por la demanda donde se echa la limosna". También en Burgos aparecen con este uso. En agosto de 1460, el mayordomo del cabildo catedralicio entregó un plato de plata "con que demanda la limosna e se rescibe la ofrenda"<sup>8</sup>. "Un plato de latón grande

7. LEHNERT, Georg: *Historia de las artes industriales*. Barcelona, 1933, t. II, pp. 126-128. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: "Campanillas de altar y bacías para la extremaunción", en GÓMEZ PELLÓN, Eloy y GUERRERO CAROT, José: *Las campanas. Cultura de un sonido milenarío*. Santander, 1997, pp. 167-177.

8. Archivo Catedral de Burgos (ACB), Registro n.º 16, fol. 190r.

para la demanda de los pobres" había en la iglesia de San Román de Burgos en 1527<sup>9</sup>. Pero simultáneamente pudieron servir para otros usos. Una bacía de azófar para bautizar mandó comprar el visitador de la iglesia de Castrillo de Haza en 1581<sup>10</sup>. En el inventario de bienes de la iglesia de Santa Agueda de Burgos, escrito en 1551, se relaciona "una bazinica de laton para dar la extrema unción, que peso libra y media". Para el mismo uso tenían bacías de latón las iglesias de San Nicolás de Burgos -según el inventario de 1572- y de San Pedro en Santa Gadea del Cid -inventario de 1553<sup>11</sup>-. Seguramente las bandejas conservadas en estos dos últimos lugares son las que servían para ungir los sentidos de los enfermos. En el inventario de la catedral de Burgos de 1599 se incluyó una bacía grande de azófar bajo el epígrafe de crismeras, aunque no se aclara si era para bautizar o para la extremaunción<sup>12</sup>. En 1551 la iglesia de Torregalindo (Burgos) adquirió "una baçinica para la unción" por tres reales y medio<sup>13</sup>.

En origen es posible que unos platos fueran bandejas decorativas -existen algunos con motivos heráldicos- y otros fueran platos para mostrar cosas o alimentos, o bien bandejas para lavarse las manos. Pero en las iglesias se debieron usar en diferentes servicios. Al ser los religiosos tan importantes clientes, algunos platos se harían pensando en los usos religiosos. En Burgos, los inventarios de las iglesias testimonian que se utilizaron para administrar la extremaunción de manera general y el nombre con el que se les debería denominar en esta



Gumiel de Izán. Bacía para la extremaunción. Hacia 1510.



Peñaranda de Duero. Bacía para la extremaunción. Hacia 1525.

9. Archivo Diocesano de Burgos (ADB), Burgos, San Román, Libro de fábrica 1453-1537, fol. 100v.

10. ADB, Castrillo de la Vega, Libro de fábrica 1566-1643.

11. ADB, Burgos, Santa Águeda, Libro de inventarios 1543-1831. A.P. Santa Gadea del Cid, Libro de fábrica 1528-1579, fols. 135v y 175v. En el inventario de la iglesia de San Nicolás de Burgos se dice "una vazenica de laton para llevar la extrema unción" A.P. San Nicolás, Burgos, Libro de inventarios antiguos. En el inventario de 1599 se repite "Una bazinica de laton para quando llevan la extrema unción". Con seguridad se trata de la bacía conservada que tiene las figuras de Adán y Eva.

12. ACB, Inventario 22.

13. ADB, Torregalindo, Libro de fábrica 1544-1615. Después de comprar la bacía, se añadió al final del inventario: "una baçina de azófar para llevar el sacramento de la extrema unción".

zona es el de *bacías para la extremaunción*. La administración del sacramento final necesita una bandeja para recoger los paños con los que se aplica el crisma al moribundo. Para este destino y no para recoger limosnas pensamos que se hicieron también en origen. No ha de ser casualidad que algunas bandejas se decoren con el pecado original, con un ciervo y con inscripciones que acompañan bien el destino que en Burgos se les dio. Las inscripciones contienen incorrecciones ortográficas y palabras sin sentido aparente, como ya observara Amador de los Ríos que fue el primero en estudiar estos platos<sup>14</sup>. De las inscripciones que este crítico reprodujo sólo pudo traducir una: *Goht aus noht schillern* (Dios me preserve de culpa). Otras inscripciones apuntan en el mismo sentido: *Ich bart geluk alzeit y Geluek em bart alzeit* (Fui bienaventurado en todo tiempo), *Der in fride gewart* (El que aguarda en paz), *Got sei mit uns* (Dios sea con nosotros). También hay inscripciones que parecen referirse al uso de las bandejas como platos para pedir limosna: *Maria hilf in not* (María ayuda en la necesidad), *Hilf Ihs Xps und Maria* (Jesucristo y María, ayúdanos) aunque cabe interpretar estas frases desde la preparación para la muerte.

### LAS OBRAS EN PLATA.

De nuevo se localizan en el monasterio de Silos las obras de plata más antiguas. Siendo Domingo Manso abad del monasterio dedicó un cáliz de plata a la abadía que, entonces, estaba bajo la advocación de San Sebastián. Fue realizado a mediados del siglo XI, mientras fue abad Santo Domingo, entre 1041 y 1073.

La tipología del cáliz es románica en la forma -aparecida en los siglos anteriores- y mozárabe en lo decorativo. De grandor poco común, se estructura

en simetría inversa: dos semiesferas contrapuestas y una manzanita central esferoide que sirve de nexo y repetición -en pequeño- de las formas anteriores a la vez que refuerza el diseño abstracto del conjunto. Graciosas arcadas de herradura recorren el pie y la copa. Roscas, fustes y frisos intermedios se rellenan con laminillas retorcidas o filigrana que, en la banda inmediatamente inferior a la arcada de la copa, se curva siguiendo un ritmo evocador de la caligrafía cúfica. En otros frisos, roleos sin fin pretenden trazar un dibujo de corazones que tiene en la patena un desarrollo de virtuosismo inigualable.



Monasterio de Silos. Cáliz. 1041-1073.

14. AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA, Rodrigo: "Platos repujados de latón que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional", en *Archivo Español de Antigüedades*, 1880, t. X, pp. 203-208.

La patena de Silos, aunque muy superior en calidad, ha de ser del mismo tiempo, o de muy pocos años después y permite defender que funcionaba en la abadía un taller de platería. El cáliz sería una primera manifestación conservada. En la patena se ha perfeccionado notablemente la filigrana y aparece un dibujo de follaje vegetal con tallos, palmetas, hojas y zarcillos que es semejante al que, con posterioridad, se usó en el taller de esmaltes y que se suele denominar decoración vermiculada. En los grabados de las albanegas, que forman la flor polilobulada del fondo de la patena, la recreación del ataurique islámico resulta más evidente.

No es posible reconstruir el desarrollo de la orfebrería en los siglos XII, XIII y XIV, pues se ha perdido casi todo. En el siglo XIV se puede datar un relicario de la colegiata de Covarrubias. Tiene forma cuadrada con pasadores para sujetarse. Labores de filigrana y granulada cubren de manera abrumadora la superficie. Escenas con la Anunciación y el Calvario completan la decoración. Las figuras son torpes, desmañadas, como si el platero que lo realizara estuviera más habituado a la decoración geométrica que a la figurativa.

En lo que a la platería se refiere, el panorama sufrió una brusca transformación durante el siglo XV. Burgos vivió durante este siglo un importante desarrollo artístico. Floreció entonces el comercio lanero que justificó la creación del Consulado de Burgos en 1494. Burgos era, en las artes y en la economía, cabeza dirigente de buena parte de Castilla. Semejante primacía ostentaba en las labores de platería y el área de influencia burgalesa se extiende por buena parte del obispado de Osma y en particular por la zona arandina, que en lo civil dependía de la capital del Arlanzón. Otro tanto sucede con el territorio de Peñafiel, en la Edad Media dependiente del obispado de Palencia y fuertemente influido por los plateros burgaleses.

En el siglo XV, la platería estuvo influenciada por la arquitectura. Relicarios, custodias, manzanas



Monasterio de Silos. Patena. 1060-1090.

de cruces reproducían, en pequeña escala, la arquitectura de su tiempo. La inspiración no viene tanto de la catedral como de las pequeñas edificaciones. Las capillas aisladas a la manera de las *Lady Chapel* inglesas o las del conjunto de Batalha son los modelos a imitar. Los grabadores nórdicos difundieron estampas con diversos ejemplos adaptados a las formas de las piezas de orfebrería. En Burgos, el influjo más inmediato y profundo viene de las torres o del primitivo cimborrio que Juan de Colonia levantara en la catedral. Estas obras tienen en sí mismas una unidad incuestionable. Hecha abstracción del resto del edificio, se reprodujeron en custodias y nudos de cruces o de cálices.

Como ya señalara Sentenach, la platería gótica simula el mecanismo de empujes y contrarrestos de la arquitectura. Los estribos son supuestos, pues todo el esquema se sustenta sobre un eje vertical, al que se añaden los diversos cuerpos del objeto, que se encarga de transmitir el peso al pie. Arcos variados, chapiteles, doseletes, arbotantes, pináculos, tracerías, en definitiva todos los elementos del lenguaje gótico, podemos encontrar en un modo de trabajar la platería que tiene mucho de nuevo y que, como pocas veces, puede ser calificado de arquitectural.



Repujados en el pie de la custodia de Roa.

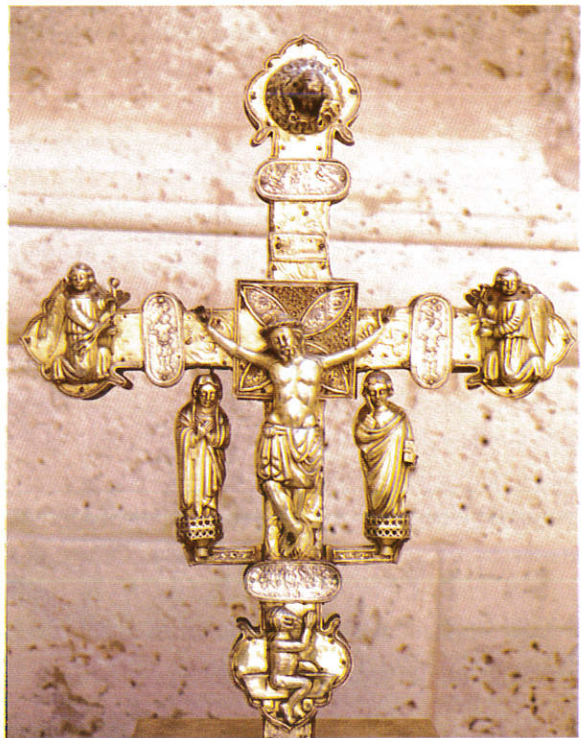
Las técnicas más empleadas fueron el fundido, soldado, estampado, perforado, repujado y cincelado. Se suele destacar que el repujado casi desaparece en las obras góticas. Es cierto que los elementos fundidos -muchas veces imperfectos- y repasados con cincel abundan, como los sobrepuestos, pero no falta el relevado. Es frecuente en los brazos de las cruces o en los pies de custodias y cálices.

Se conservan en tierras de la Ribera ejemplares de casi todas las tipologías principales que se trabajaron en los talleres de platería burgalesa durante el siglo XV, comenzando por las cruces donde mejor se puede apreciar la originalidad burgalesa y la capacidad inventiva de este gran foco creador.

La cruz más característica de la platería burgalesa está representada por los ejemplares conservados en Requena de Campos (Palencia), en Villavelayo (La Rioja), obra realizada por Rodrigo Alfonso, y en Villambistia, cruz debida a la inventiva de Juan García. En realidad, existen dos subtipos de este modelo que, en el dibujo del perímetro básico, coincide con el de las cruces de metal. El subtipo más elaborado presenta las figuras de San Juan y María sobre peanas apoyadas en un travesaño. En este caso, los extremos del brazo

transversal de la cruz lo ocupan ángeles con instrumentos alusivos a la Pasión. La otra variante carece del travesaño inferior y los ángeles desaparecen en beneficio de las imágenes de San Juan y María trasladadas a los extremos del árbol. En los dos subtipo, en el vértice superior se dispone un ángel turiferario que surge de pliegues ondulados. En el extremo inferior, Adán resucitado se dirige, en actitud suplicante, hacia el Crucificado.

En estas cruces el prototipo más común de Crucificado es uno que deriva del que acompaña el sepulcro de Fernando de la Cerda en Las Huelgas de Burgos. El plegado de la faldilla y el quiebro en uve de las piernas es característico. Las figuras tienen una concepción escultórica notable. El hecho de que las imágenes de María y San Juan se puedan realizar en bulto redondo, en uno de los subtipos de cruz, es una prueba evidente del tratamiento que se pretende dar. En los paños, como en la carne, se



Requena de Campos. Rodrigo Alfonso. Cruz. Hacia 1400.



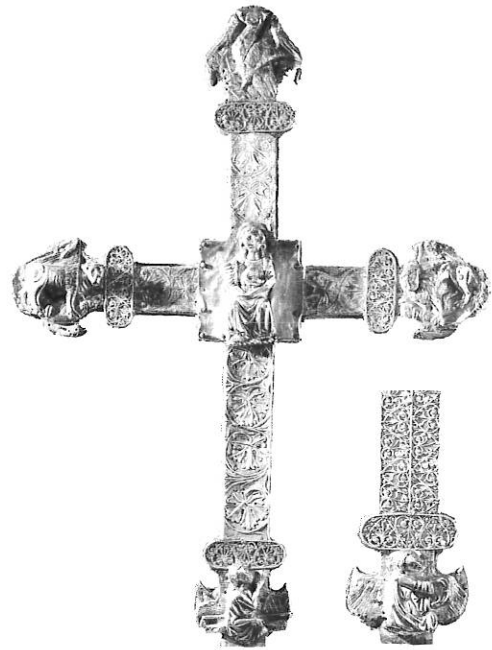
buscan redondeces. Las vestimentas se quiebran en pliegues abultados que recuerdan todavía las maneras del primer gótico, muy diferentes del estilo anguloso que desde Borgoña y Flandes comenzó a propagarse por las mismas fechas en que fueron realizadas varias de estas cruces.

En el reverso se repite el Pantocrátor sedente. Bendice con la diestra y sujeta el libro sagrado sobre la rodilla contraria. Sienta en un banco sin respaldo que en Villavelayo tiene dos pequeños arcos de herradura a los lados. En Villambistia, labores de filigrana ocupan el espacio libre que queda alrededor de la figura principal. Los extremos se llenan con el Tetramorfos en figuras de fuerte volumen.

La iconografía se completa con variadas imágenes que pueden adornar las placas ovales. Ambos ladrones en el anverso y la Anunciación en el reverso, son lo más frecuente. Otras escenas pueden aparecer en las placas ovales del brazo vertical. Algunas de estas placas tratan las escenas con una ingenuidad e inocencia que resulta emocionante. Destacamos en esta dirección las cruces de Requena y Villavelayo. En los dibujos se valora la línea; una línea fluida, ondulada, caligráfica, heredada del gótico lineal o, cuando más, de las blandas formas del estilo bello internacional. Es de lamentar que hayan saltado los esmaltes.

Las chapas de la cruz se decoran con roleos que contienen hojas de parra o flores de lis. La igualdad de unos y otros es tan grande que es probable que se hayan estampado mediante troqueles, algo que parece seguro en la realización seriada de las cintas de las orillas. En el cuadrón de algunas cruces se alterna esmalte y filigrana con granulado. En el caso de la cruz de Piñel de Abajo, todo el anverso se enriquece con filigrana que todavía sigue el esquema de corazones de la patena de Silos.

El único ejemplar de cruz de esta tipología conservado en lugares cercanos a Aranda se



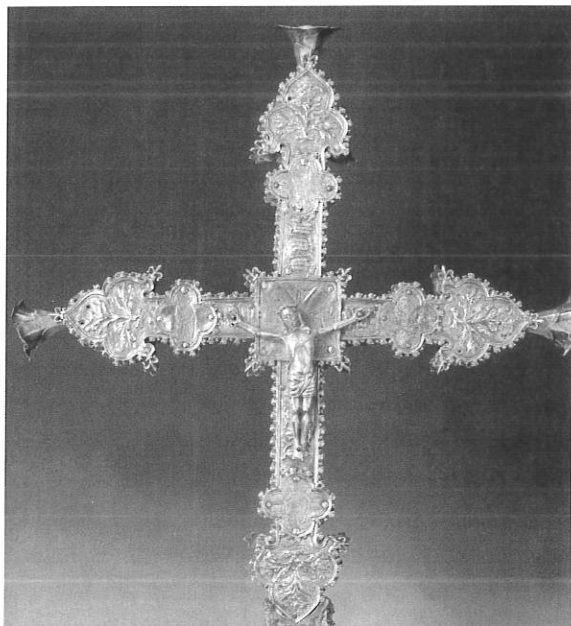
Piñel de Abajo. Cruz. Fernando. Hacia 1400.

encuentra en Piñel de Abajo (Valladolid). La cruz de Piñel de Abajo está marcada por un platero llamado Ferrando. La datamos en las primeras décadas del siglo XV y creemos que es obra burgalesa, aunque no hemos visto el punzón de la ciudad. Ferrando se llamaba uno de los plateros documentados en la primera mitad del siglo XV: Ferrando Sánchez Manuel. El anverso del árbol se cubre con filigrana, pero en el reverso se han estampado los mismos roleos vegetales presentes en las cruces de San Martín de Don, Villambistia y Pedrosa de Río Urbel. Las coincidencias de estilo en las figuras y en la tipología corroboran la adjudicación. Por el territorio de Peñafiel trabajaron los plateros burgaleses durante todo el siglo XV. Son bastantes las piezas conservadas. Una de las escasas noticias documentales que tenemos relaciona a un platero burgalés con esta población. En el *Archivo de Simancas*, en el Registro General del Sello, se conserva un mandato real para que los alcaldes del lugar de Pynal de Yuso, seguramente Piñel de Abajo, fueren a Juan Castellano, vecino del lugar, a pagar una obligación concertada con Pedro de

Curiel, platero de Burgos<sup>15</sup>. La cruz de Piñel de Abajo es excepcional. Permite ver la importancia que tuvo la filigrana en los primeros momentos de la platería burgalesa.

A partir de 1450, aproximadamente, apareció otro tipo de cruz en los talleres burgaleses. Es de brazos rectos, terminaciones flordelisadas y con expansiones cuadrilobuladas junto a los extremos. Las planchas de los brazos van decoradas con variada decoración vegetal naturalista. El modelo ha podido llegar a partir de las platerías de Zaragoza y Daroca o de los centros levantinos, pues es la más característica de los territorios aragoneses. Paralelamente se desarrolla en otros lugares de Castilla: desde León a Burgos y de aquí a Toledo. El grupo se podría subdividir en tantos subtipos como ejemplares se conservan.

La cruz de Roturas (Valladolid) responde a esta tipología. Tenía el cuadrón esmaltado en el reverso



Roturas. Cruz. 1440-1460.

-sólo el centro-, nísperos en los brazos y placas esmaltadas en ambas caras de la cruz. Los extremos se cubren con roleos vegetales muy parecidos a los de la cruz de San Leonardo (Soria), que procede de San Pedro de Arlanza. Los brazos terminan en azucenas originales que prolongan la cruz en exceso. Especial cuidado se ha puesto en el modelado y detalle del crucificado. La rigidez corporal recuerda la muerte con un naturalismo intenso. Las costillas se marcan con líneas incisas y un delicado cordón hace las veces de corona de espinas. La cruz ha sido punzonada con el sello de Burgos por el marcador DI<sup>o</sup>, Diego, que creemos que actuó entre 1440 y 1460, luego es uno de los primeros ejemplos de esta tipología.

En la cruz de Valdearcos de la Vega (Valladolid), el Salvador bendicente es de la familia de las primeras cruces comentadas pero la estructura de la cruz es semejante a la de Roturas. La cronología puede remontarse hasta mediados del siglo XV.

Muy características de la platería burgalesa son las cruces de otra tipología que se realizó entre 1470 y 1530. A juzgar por el número de las cruces conservadas, fue uno de los modelos más populares y se confeccionaron de forma invariable a lo largo de un período de tiempo muy dilatado. Se pueden considerar la primera iniciativa de los plateros burgaleses para incorporar un modelo nórdico y es el resultado del fuerte influjo flamenco en la ciudad durante el último cuarto del siglo XV.

Se trata de cruces latinas de brazos rectos cubiertos con chapas caladas de sección convexa. Las tracerías góticas flamígeras de los brazos dejan entrever paño de terciopelo carmesí que remeda el efecto del esmalte y persigue realzar el relieve decorativo de los calados. Las tracerías repiten el esquema de un ventanal gótico o son

15. *Archivo de Simancas. Registro General del Sello*. Valladolid, 1965, vol. IX, p. 48. Aunque el documento se refiere a un hecho ocurrido en 1492, fecha muy posterior a la realización de la cruz, y que no guarda relación con ésta.

rosetones calados, como en Lantadilla (Palencia) y Mambrillas de Lara, obra, esta última cruz, de Juan de Horna, realizada entre 1505 y 1514. El calado remeda la labor de filigrana en la excelente cruz de Mazueco de Lara que realizó Fernando de Oviedo entre 1489 y 1493.

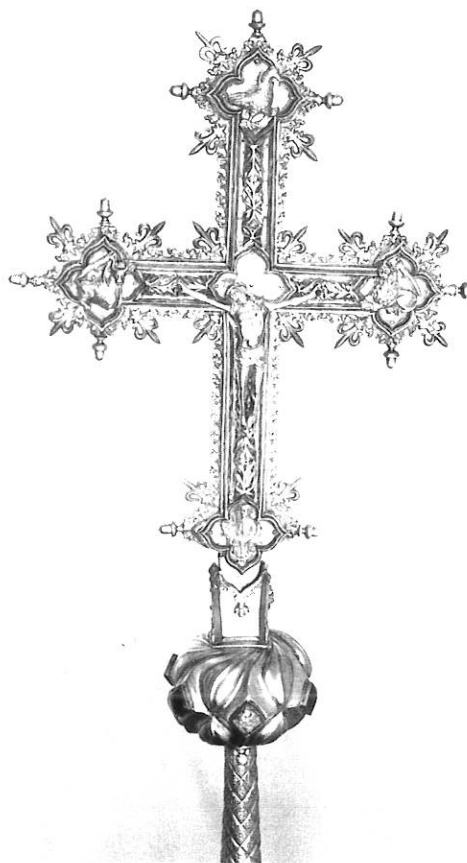
Los brazos de este tipo de cruz terminan en cuadrilóbulos, de perfil redondo en un principio y conopial más adelante. Otro cuadrilóbulo semejante se dispone en la intersección de los brazos. El perfil de la cruz va recorrido por cardina fundida.

La misma iconografía se utiliza en todas estas cruces. En el anverso el Crucificado, dispuesta la cabeza sobre la cuadrifolia que se utiliza como realce crucífero. Los Crucificados más antiguos comparten el prototipo de las cruces de la tercera tipología: de brazos rectos, cuerpo arqueado y cabeza ladeada. De miembros flacos y duros, la rigidez se acentúa con la disposición de las piernas, muy estiradas. La faldilla ceñida al cuerpo sirve para esconder el encaje de las piernas, pues los Crucificados fueron realizados por partes: tronco y cabeza, brazos -unidos por soldadura- y piernas -soldadas bajo la faldilla-. Se redondean las formas corporales del Crucificado; se marca la cadera y Cristo flexiona levemente las rodillas mientras el paño de pureza -característico- se ciñe con firmeza al cuerpo a la vez que se pliega con una equis central. Grabados nórdicos de Schongauer e Israhel van Meckenem ofrecen algunos tipos semejantes. El reverso suele ocuparlo Cristo entronizado en marco arquitectónico.

Los motivos iconográficos complementarios se repiten invariablemente: en el anverso María, San Juan, el pelícano y Adán; en el envés, el Tetramorfos. Hasta 1520 las placas de la parte frontal iban grabadas y cubiertas de esmalte, salvo en la cruz de Mazueco de Lara que son figuras fundidas sobre tracerías caladas. A partir de esa fecha se sobreponen figuras, como sucede en el reverso desde el primer ejemplar.

La inspiración de los motivos se encuentra, de nuevo, en grabados nórdicos. En el pelícano de las cruces de Presencio -la cruz de menor tamaño-, Rubena, Lara de los Infantes, Valdecañas (Palencia) y Pancorbo existe una evidente relación con un grabado del maestro de la Pasión de Berlín que se ha relacionado algunas veces con Israhel van Meckenem el Viejo. En la cruz de Pancorbo, se utilizan en el reverso figuras fundidas que se han tomado, aunque se invierten los lados y se esquematizan las formas, del Tetramorfos grabado por Martin Schongauer.

La cruz de Pinillos de Esgueva fue marcada con el sello de Burgos por los marcadores que actuaron entre 1472 y 1488. El punzón de autor, A°:IV, puede leerse como Juan Alfonso. Un platero de este nombre lo hemos documentado entre 1421 y 1465

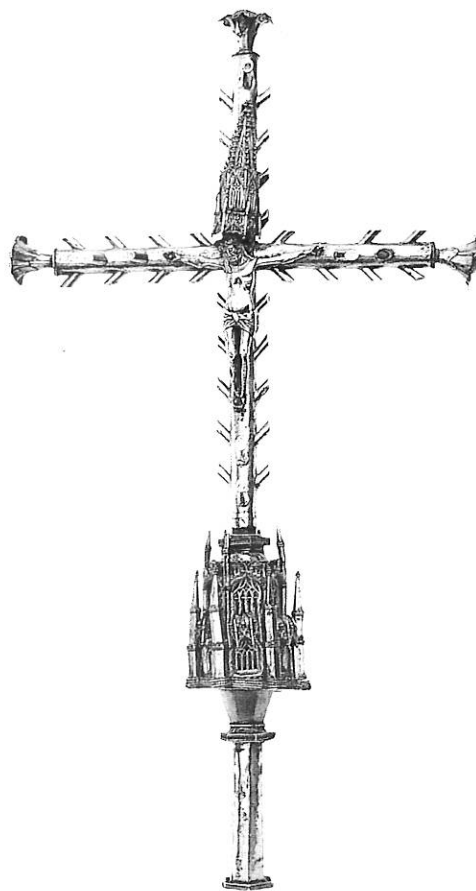


Pinillos de Esgueva. Cruz. Juan Alfonso. Hacia 1475.

y era hijo del platero Rodrigo Alfonso, autor de alguna de las mejores cruces antiguas. El mismo artífice de la cruz de Pinillos realizó la interesante custodia de Villadiego. La cruz de Pinillos de Esgueva, elaborada con habilidad y cuidado presenta las características propias de esta tipología.

Tan populares como las anteriores cruces fueron las cruces de gajos. En Burgos se conserva tal número de ejemplares que pudiera ser uno de los centros creadores del modelo. Numerosos Cristos de madera, realizados en los siglos XIII y XIV, apoyan sobre una cruz con el arranque de las ramas, es decir, de gajos. Aunque existen precedentes en Europa, el modelo debió de aparecer atendiendo una larga tradición popular castellana. Una cruz de gajos sirve de soporte al Crucificado en el panel del Descendimiento del claustro de Silos. La escena muestra cómo el árbol surge de la tumba de Adán y está cargada de una profunda simbología. Los Cristos románicos y góticos castellanos sobre este tipo de soporte son numerosísimos.

La devoción y el fuerte acento naturalista contribuirían al éxito que esta tipología demuestra. En la Ribera se conservan dos ejemplares antiguos y excelentes: las cruces de Espeja de San Marcelino (Soria) y la cruz de Vildé (Soria), obra de Juan de Horna el Viejo. Las más antiguas fueron punzonadas por los marcadores que sellaron entre 1472 y 1488. Con frecuencia se usaron como cruces procesionales. El vivo realismo que les confieren los gajos, las hace adecuadas como pocas para las procesiones penitenciales o fúnebres. Se sabe que una cruz de gajos dorada, propiedad de la catedral de Burgos, acompañó al cortejo fúnebre del rey Felipe I desde Burgos hasta Tordesillas<sup>16</sup>. Para "andar la procesion e levar e sepultar los finados" era la cruz de gajos del Hospital de Medina de Pomar. Se puede recordar que su disposición arborescente ofrece una alusión simbólica inmediata a la resurrección



Espeja de San Marcelino. Cruz de gajos. 1472-1488.

a través de los retoños de los brazos. Para mayor evidencia, la cruz de Espeja de San Marcelino remata en flores abiertas.

El adorno, en las cruces de gajos, se reduce a lo esencial: el Crucificado. Los brazos del árbol pueden ser lisos o estriados: imitan la misma naturaleza de la madera. El acabado puede ser delicado y fino, como en la cruz que Juan de Horna el Viejo hizo para Vildé. Los gajos, cortados a bisel, se disponen en simetría alterna en los frentes y laterales del cilindro del árbol. El pie de estas cruces puede adoptar diferentes formas. El pie usual tiene enchufe cilíndrico, manzana aplastada con gallones sesgados y chatones frontales. La cruz de Espeja de San Marcelino, muy

16. ACB, Libro 41, fols. 141r y ss.

antigua y excepcionalmente hermosa, lleva cañón hexagonal y castillete de dos cuerpos.

Excelentes cálices góticos burgaleses se han conservado en la Ribera de Aranda, todos ellos de hechura muy rica.

Los cálices góticos más antiguos continúan las formas heredadas de los siglos XIII y XIV. Son de copa muy abierta, astil cilíndrico y manzana aplastada con rosetas incisas en el frente. El pie suele adornarse con una larga inscripción en góticas y un medallón oval.

Otro tipo de cáliz gótico más rico, de pie estrellado, está representado por el cáliz de la iglesia de Arroyo de Muñó, realizado por un platero muy activo que marca con el punzón \*P\*, Juan, que trabaja durante el mandato de los marcadores D<sup>o</sup> y A, 1440-1472. En la copa, acampanada, se grabó una inscripción en góticas. Recoge la copa una rosa de la pasión -nunca mejor empleado el término de rosa-. El astil, hexagonal, se adorna con ventanales góticos calados. La manzana del nudo es muy aplastada y muestra chatones romboidales con



Guijosa. Cáliz. 1472-1488.

rosas grabadas que se cubrían de esmalte. El pie, estrellado, alterna seis lóbulos y seis picos. Los lóbulos se repujan con decoración vegetal naturalista. Los escudos repujados de los donantes y una cruz en el Calvario se reparten de forma alterna. La pestaña es muy saliente y el borde calado.



Tórtoles de Esgueva. Cáliz. 1472-1488.

Con el pie casi plano se conservan dos ejemplares en la Ribera: en la iglesia de Tórtoles de Esgueva y en la de Guijosa (Soria), posiblemente procedente del desaparecido monasterio jerónimo de Espeja. Los dos fueron realizados entre 1472 y 1488, tal vez por la misma mano que, por el parecido con otros marcados con el punzón ALFO/NSO, pudiera ser Alonso Sánchez de Salinas. Sólo presentan marcaje de ciudad y marcador. Es posible que Alonso Sánchez de Salinas no estampara su punzón personal por sentirse suficientemente aludido con el sello de marcador.



Peñaranda de Duero. Cáliz. 1440-1460.

Ambos se adornan con inscripciones eucarísticas en la copa, esmaltes translúcidos en los chatones de la manzana y lóbulos que seccionan el pie estrellado y se adornan con motivos repujados: granadas alternas con la cruz en el Calvario e inscripciones alusivas a Jesús y Cristo.

Ha perdido la copa original un excelente cáliz de la iglesia de Peñaranda de Duero. Está marcado con los sellos de Burgos-2 y el del marcador DIº, luego se hizo entre 1440 y 1460. Tiene astil hexagonal, manzana aplastada con chatones circulares, en otro tiempo esmaltados, y pie estrellado con alternancia de lóbulos y picos. Lo más sobresaliente es la decoración del pie. Aparte de la cruz del Calvario y el anagrama de Jesús, bellamente decorados, se han grabado figuras de animales y seres fantásticos de clara inspiración flamenca y semejantes, en parte, a los que adornan el plato y las vinajeras de la capilla del Conde tible de Burgos.

Los cálices del siglo XV con nudo arquitectónico son escasos. El principal es un cáliz de Bernardino de Porres en Ampudia (Palencia). Atípico nos parece un cáliz de la iglesia de Roa, de mediados del siglo XV y marcado con el punzón \*/ION/AN., posiblemente otro orfebre de nombre Juan. La copa es del tipo representado por el cáliz de Arroyo de Muñó. El pie tiene la misma planta,

pero se decora con acanaladuras. La parte más original es el nudo, que relaciona este cáliz con uno de las tipologías más habituales de la platería zara-gozana.

Uno de los objetos más abundantes y típicos de la platería burgalesa son los hostiarios, en realidad pequeñas custodias para el Santísimo. Por ello, la documentación de la época las conoce como custodias, buxetas y también hostiarios, algo mas tarde. El origen de la forma de los hostiarios podría estar en joyeros y perfumadores de uso civil. Algunos llegarían a manos de las iglesias a través de donaciones y se usarían tanto para reliquias -la misma expresión de buxetas de plata se emplea en el inventario de las reliquias de la catedral de Burgos- como para la custodia o reserva de la eucaristía.

No se conservan ejemplares del siglo XIV ni hostiarios realizados en metales que pudieran servirnos para reconstruir el proceso de aparición de



Herrera de Soria. Hostiario. Hacia 1400.



Fuentelcéspedes. Hostiario. Diego Fernández de Abanza. 1463-1472.

la forma. La catedral de Burgos los tenía de plata, de cobre y de marfil. Probablemente eran parecidos unos y otros.

De San Pedro de Roda procede una cajita de azófar con tapa levemente cónica y una bola en el remate. La presentó Gómez Moreno entre los objetos de artes industriales de época mozárabe. Está adornada con un epígrafe en caracteres cúficos y animalillos enmarcados en medallones entrelazados. Cajitas semejantes podrían encontrarse en el origen de la tipología que comentamos. El parecido técnico y formal es mayor que el que puedan tener con las cajitas de cobre esmaltado procedentes de Limoges que hemos visto más arriba. El más interesante eslabón con las cajitas islámicas anteriores es un hostiario de la iglesia de Herrera de Soria. El friso y la tapa están decoradas con letra cúfica simulada. La tipología es la de los hostiarios burgaleses y, aunque no se punzonó la pieza, nos parece segura su ascendencia burgalesa. La cruz de esta localidad soriana que compartía obispado con Aranda la hizo el platero burgalés Juan García antes de 1435. En una localidad vecina, en Fuentecantales (Soria), se guarda un hostiario de este platero que puede ser el autor, también, del de Herrera de Soria.

Los hostiarios más antiguos que se han conservado se remontan a la primera mitad del siglo XV y son obra de Juan García. Al principio, la caja del hostiario no tiene inscripción, ni grabada ni estampada. Así son los hostiarios de Fuentecantales y de la colección Várez-Fisa de Madrid. Del mismo autor, ambos hostiarios presentan en la tapa un remate abultado, a modo de rosa, donde encaja una cruz. Un remate semejante se puso al hostiario de Fuentelcéspedes que Diego Fernández de Abanza hizo entre 1463 y 1472. Sabemos de otro hostiario semejante que poseía el convento de Tórtoles de Esgueva en 1921.

Muy pronto, el éxito de este tipo de pieza codificó la tipología y la hizo perdurar durante todo el siglo XVI. Los hostiarios están realizados en plata muy fina y las características son constantes: cajita de cuerpo cilíndrico con un epígrafe estampado en góticas en el friso -también puede grabarse a buril-, tapa cónica y una bolita en el remate que puede servir para encajar una diminuta cruz. La inscripción -o inscripciones pues en algunos ejemplares antiguos existe otra en la tapa, en este caso grabada- puede estar dorada. La buena conservación del hostiario de Rabanera del Pinar permite saber que el dorado a pincel se aplicaba después del estampado de la inscripción inferior y antes de sacar a buril la inscripción de la tapa.

Las pequeñas parroquias usaron los hostiarios tanto para la reserva eucarística como para sacar en procesión la Forma en el día del Corpus o llevarla a los enfermos. La pequeña cruz se puede extraer y de esta forma se daba a besar a los enfermos, como dicen algunos inventarios. Todos los más antiguos son muy semejantes y algunos presentan los mismos punzones de marcador -D<sup>o</sup>, Diego -1440-1460-, y A, Alonso Sánchez de Salinas -1463-1472-. Varios son del desconocido Juan que punzona con \*I<sup>o</sup>\* y es autor del cáliz de Arroyo de Muñó: hostiarios de Rabanera del Pinar, *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid, *Museo del Retablo* de Burgos, Bocos de Duero (Valladolid) y Sedano, conservado parcialmente.

Con el tiempo, las tapas aumentan el peralte para realzar la caja. El hostiario o custodia adopta la forma de un *tabernáculo* para el Santísimo Sacramento y parece inspirarse en las tiendas de campaña -que es lo que significa tabernáculo-, concretamente en los pabellones usados por los guerreros en campaña y que se pueden ver en numerosas miniaturas. Pero de esta hermosa variante tipológica no se conservan ejemplares en la Ribera.

### ALGUNAS OBRAS LOCALES EN LA RIBERA.

El predominio del centro artístico burgalés es incuestionable, pero es posible que en el siglo XV viviera algún platero en Aranda de Duero, aunque nada más fuera para atender el mantenimiento de la plata de las parroquias y la venta de sortijas y otras piezas demandadas por la sociedad civil. De 1491 data una noticia confusa en la que están implicados un platero, Diego García, y una vecina de Aranda de Duero que tenían diferencias sobre unas casas en Roa. De todas formas, de existir, serían muy pocos. Todavía en 1535 se llamaba a uno el platero Juan. Si se le podía identificar con un nombre tan común, habrá que considerar que los plateros eran muy escasos.

Varias obras conservadas, que se pueden remontar a finales del siglo XV o primeros años del siglo XVI, pudieron realizarse en obradores locales de Aranda o de alguna otra ciudad ribereña: Roa o Peñafiel. Este es el caso de una custodia de la iglesia de Santa María de Roa, de los pies de cruz de Campillo de Aranda y Alcozar (Soria) y de las cruces de Espinosa de Cervera y Mérida (Valladolid).

El desarrollo de la platería en el centro de la diócesis oxomense debía ser escaso. El territorio fue zona de influencia de la platería burgalesa hasta los años treinta del siglo XVI. Plateros burgaleses



Roa. Custodia. 1480-1510.



Roa. Custodia. Detalle del pie.

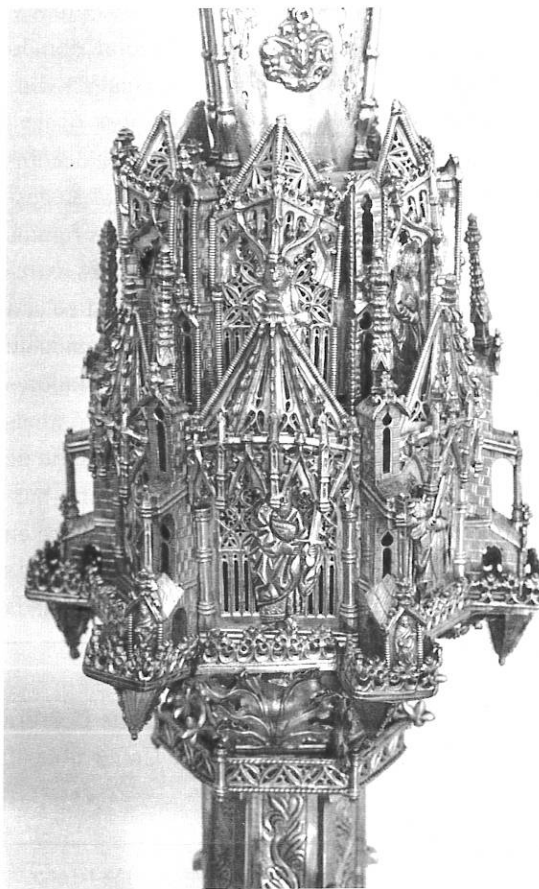


aparecen trabajando en las obras de plata más importantes de la catedral del Burgo de Osma y, como hemos visto, por diversos lugares del antiguo obispado se encuentran objetos de plata de origen burgalés: Herrera de Soria, Vildé, Espeja de San Marcelino, Guijosa, Fuentecantales,... por citar únicamente lugares de la actual provincia de Soria, pues las obras burgalesas por territorio arandino son muchas más.

Parece que algunos plateros pretendieron aprovechar el vacío provocado por el desentendimiento del centro episcopal. La custodia de Roa es de plata sobredorada y se adorna con esmaltes azules y verdes en el nudo. Todo apunta a que fue realizada por un taller local. Así lo indican la factura relativamente desmañada de la obra y la presencia de una marca irreconocible, ¿ODNO?, que no corresponde a ningún centro platero conocido.

Se trata de una custodia portátil del tipo de sol. El ostensorio es posterior, pero existiría otro originalmente a modo de espejo o sol. El astil comienza con un hexaedro alargado que tiene sus caras repujadas con hojas naturalistas. Sigue un anillo hexagonal, con tracería calada, que cubre el único tramo visible del astil. El resto queda oculto por un nudo arquitectónico de dos cuerpos hexagonales superpuestos. En el primer cuerpo se superponen apóstoles; en el segundo, ángeles. En ambos casos, el fondo está esmaltado de color verde o azul. Los contrafuertes, pináculos y doseletes son góticos. El pie tiene perfil estrellado y se divide en seis tramos. Cada uno termina en tres lóbulos semicirculares. En la unión de unos tramos con otros se colocan picos. Todo el pie se cubre con escenas repujadas sobre punteado. Se representa el Pantocrátor, Cristo resucitado con soldados al pie del sepulcro, el entierro de Cristo, el Calvario, Cristo con la cruz a cuestas y la Flagelación. Los repujados componen escenas de aspecto elemental, algo rudo, y la misma imperfección se aprecia en los fundidos. Es muy probable que proceda de un taller local.

El pie de cruz de Campillo de Aranda se compone arquitecturalmente. Tiene forma de templete hexagonal en el que se superponen dos cuerpos de mazonería gótica. Bajo doseletes flamígeros se colocan figuras de los apóstoles. Un cuerpo troncopiramidal, cubierto por hojas rizadas, da paso al cañón que es hexagonal y se decora con roleos vegetales. No se ven marcas y se puede datar en torno a 1500. Los libros de fábrica de la iglesia de Campillo de Aranda se conservan a partir de 1584. Pocos años antes se había sustituido el árbol de la cruz primitiva por otro renacentista de excelente técnica. En 1590 la cruz necesitaba algún aderezo. En el inventario del año 1597 se describe la cruz así: "primeramente una cruz de plata sobredorada de oro con quince rosas sobredoradas y un crucifijo sin

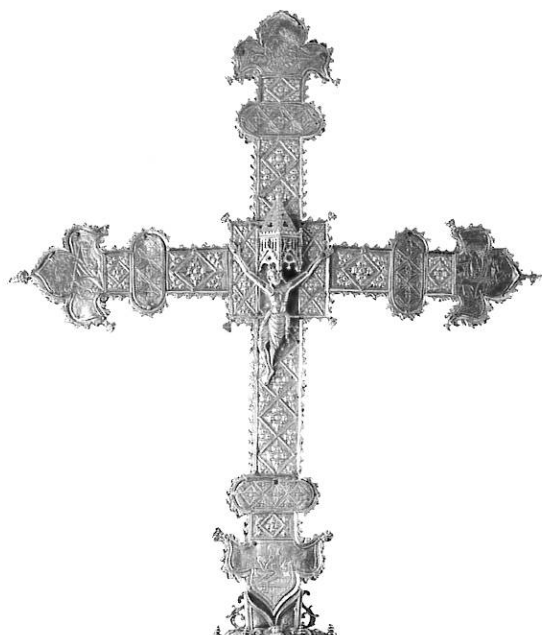


Campillo de Aranda. Pie de cruz. 1480-1510.

dorar y figura de Nuestra Señora sobredorada con su manzana y le faltan unas pezizuelas en la manzana y unos pinos que son tres". En el inventario de bienes de 1607, después del dorado general: "Ytem una cruz de plata, toda dorada, con su manzana dorada, con doce apóstoles en la manzana y faltan muchas piezas y en el árbol tiene un Cristo crucificado y en el otro lado una ymagen de la Virgen de la Asunción de nuestra señora con sus angeles"<sup>17</sup>. Campillo se encuentra muy cerca de Aranda de Duero y es lógico pensar que fueran plateros arandinos quienes hicieron la cruz. Muy semejante es el pie de la cruz de Alcozar (Soria) que ha podido salir del mismo taller.

El autor de la cruz de Mérida, García Fernández Barroso, dejó grabado su nombre completo en el enchufe del árbol. Este platero utiliza la tipología de las cruces burgalesas de comienzos del siglo XV que no es otra que la de las cruces de cobre dorado y esmaltado que hemos visto. Tiene cuadrón central, extremos flordelisados y expansiones ovales. Las placas del árbol se cubren con rigurosa decoración romboidal y hojas de cardina fundidas se despliegan por todo el perímetro de la cruz. Las figuras principales se protegen con doseletes y en los extremos se han grabado las imágenes habituales con cierta ingenuidad y mucha gracia. Parece indudable que el autor conoce la producción de los obradores burgaleses que alcanzaba las poblaciones próximas como demuestra la cruz de Roturas o el hostiario de Bocos. El artífice no es conocido en el centro burgalés y el mismo hecho de que grabe su nombre en lugar de estampar un punzón indica que estamos ante la obra de un artífice local -de Peñafiel, Aranda o Roa- de notable capacidad.

Es posible que la cruz de Espinosa de Cervera la hiciera un desconocido artista de Covarrubias<sup>18</sup>,



Mérida. Cruz. García Fernández Barroso. Hacia 1475.

pero no se pueden descartar las localidades de la Ribera del Duero como lugar de residencia del platero. Se trata de una cruz latina de brazos rectos y terminaciones romboidales. Los brazos de la cruz se encuentran repujados con roleos vegetales que incluyen delfines monstruosos y aves picoteando uvas. Hojas de cardina fundidas recorren el borde perimetral y se despliegan en todos los ángulos salientes, incluidos los del cuadrón. En el cuadrón, Cristo gótico con las caderas redondeadas, el pecho muy estrecho y las costillas marcadas. En el reverso, Cristo resucitado. Ambas figuras bajo doseletes góticos con aguja calada. En los rombos de los extremos se sobreponen figuras repujadas que han llegado modificadas con respecto a la colocación habitual. La manzana del pie tiene estructura arquitectónica gótica a base de dos cuerpos hexagonales superpuestos. Aunque la

17. ADB, Campillo de Aranda, Lib. Fábrica 1584-1666.

18. BARRÓN GARCÍA, A.A.: "Plateros de Covarrubias y Santa María del Campo", en *Estudios Mirandeses*, n.º 13, 1993, pp. 63-64.

mazonería es gótica, los arcos de los doseletes son de medio punto y el elemento que recibe el árbol se decora con grabados platerescos. En el cuerpo principal se cobijan, bajo doseletes, figuras de santos: San Juan Bautista, San Pablo, San Pedro, San Juan y San Bartolomé. Un cuerpo troncocónico, cubierto de hojarasca de cardina rizada, da paso al cañón.

Tiene una burilada pero no se ven marcas, que pueden estar ocultas. La tipología de la cruz presenta algunas variaciones y muchas semejanzas con respecto a las cruces burgalesas. Las terminaciones romboidales son originales. La estructura gótica se combina con incipientes elementos renacentistas en la decoración por lo que retrasamos la datación de la cruz hasta 1510-1530. El Crucificado y los sobrepuestos guardan cierto parecido con la cruz de Moncalvillo. Ambas cruces pueden proceder de Covarrubias o de un centro platero de la diócesis oxomense, como puede ser Aranda de Duero o El Burgo de Osma. En este sentido hay que destacar la semejanza del pie de Espinosa con el de algunas cruces de la zona de influencia de ambos lugares, como son los pies de cruz de Campillo de Aranda y Alcozar.



Espinosa de Cervera. Detalle del reverso de la cruz.  
Hacia 1510.

