
Aportaciones a la difusión del Plateresco desde Benavente

JOSÉ VICENTE LUENGO UGIDOS

El devenir de una obra de arte no es más que la capacidad de vida de una intención o, si se quiere, de una idea, aspiración, ilusión... ¿Hasta qué lugares llega la influencia de la obra? ¿Cómo se la acepta o rechaza? ¿Cómo una obra foránea se encaja en el gusto artístico tradicional de la sociedad en la que se integra? ¿Existe, acaso, una lucha conceptual de la que sale victoriosa o, quizás, pierde? Todas estas preguntas tratan, en definitiva, de las ideas, ya vivan en un hombre o constituyan las señas de identidad de todo un pueblo. Y hay épocas históricas que son críticas en este sentido, en las cuales el transcurrir sosegado de unas ideas se altera con la irrupción de nuevas ilusiones.

Algo así debió ocurrir en la primera mitad del siglo XVI por tierras castellano-leonesas. Cuando hacia 1500 el Gótico se extinguía de puro agotamiento, artífices como el platero Enrique de Arfe provocan una potente revitalización. A partir de entonces la expresividad religiosa medieval quedará como huella en el alma de un pueblo totalmente identificado con estas aspiraciones. En este ambiente la recepción de los nuevos aires clásicos y modernos provenientes de Italia se hace sino imposible, al menos, singular, tal como podemos ejemplificar dentro de la misma diócesis de Astorga del siglo XVI con los focos culturales de la sede episcopal y Benavente.

Para calibrar este alcance o calado de las ideas en el espíritu de un pueblo debemos dejar a un lado la manifestación de éstas en las grandes empresas artísticas promovidas por la nobleza y el alto clero, cuya solvencia también permite el capricho, y miremos la humilde aspiración de la parroquia de pueblo, expresada, por ejemplo, en su ajuar litúrgico de plata. Así la cruz parroquial de plata significa una importante aspiración del pueblo que requiere incluso el esfuerzo económico —no olvidemos que su financiación era popular y, no por casualidad, coincidía casi siempre con la época de las cosechas—; la obra en sí misma representaba el orgullo colectivo, hasta el punto que entraban en rivalidad con los pueblos vecinos en alcanzar un trato más digno con lo espiritual; también la cruz se constituía en el estandarte de las señas de identidad de una comunidad homogénea en lo cultural, porque en ella se utilizaba un lenguaje comprensible a todos —se presidía, especialmente desde mediados del siglo XVI, con la imagen de la advocación de todo el pueblo..., algo muy de todos—.

Pues bien, los talleres de platería de Astorga y Benavente reflejan el convulsionado devenir de las ideas de la primera mitad del XVI. Mientras que la

sede episcopal permanece fuertemente aferrada a la tradición medieval con formas hispanoflamencas, el foco benaventano, quizá más progresista y abierto por haber sido siempre encrucijada de caminos y, por tanto de ideas, acepta la llegada del Plateresco. Ciertamente es que en el bullir del arte y de las ideas pocas veces se da la integridad —aunque parezca lo contrario—. Por eso en Astorga el peso de la tradición cedió un poco a los nuevos aires adoptando los motivos ornamentales lombardos como sustitutos de los grutescos platerescos, y también se puede decir que el taller de Benavente aceptó el Plateresco cuyo repertorio refleja lo menos clásico —y más oriental— del Clasicismo, aunque los grutescos sean pintados por el mismo Rafael.

La afirmación o, si se quiere la hipótesis, de que el Plateresco en la diócesis de Astorga constituyó una ligera inquietud, apenas reflejada en el taller de Benavente, no tiene rigor de ley. Sin embargo, significa mucho para lo que atañe al talante de un pueblo que no le interesa el sueño del libre albedrío del hombre clásico y prefiere la creencia ciega y la emotividad, esperando con avidez quizás la llegada del Barroco.

La producción del taller de Benavente se expande, por tanto, hacia la zona leonesa, compitiendo con el de Astorga y posteriormene, también con el de La Bañeza. Hacia esa área leonesa de la actual diócesis de Astorga se venden muchas piezas de orfebrería en la primera mitad del siglo XVI que responden a tres tendencias: de tradición hispanoflamenca, de influencias lombardas y, por supuesto, de innovaciones platerescas. La más significativa de las tres es la tercera, hasta el punto que las únicas piezas platerescas de la parte leonesa de la diócesis de Astorga salieron del taller benaventano, de ahí la importancia del mismo que con este artículo pretendemos resaltar.

A) CUADRÓN REVERSO DE LA CRUZ DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE POZUELO DEL PÁRAMO (LEÓN) (fig. 2)

Se trata de un cuadrón perteneciente a una cruz de fines del siglo XV o principios del XVI que se ha aprovechado para componer otra nueva, con una macolla de fines del siglo XVI y árbol del XIX¹. Su forma cuadrada ha sido transformada al recortarse sus vértices en chaflanes con el propósito de adecuarse al nuevo marco del crucero al que estaba destinado. En él se repuja una figura de Dios Padre bendicente de tradición hispanoflamenca.

B) CRUZ PROCESIONAL DE MIÑAMBRES (LEÓN) (fig. 4)

Las notas del Gótico final dominan la traza de la obra y, junto a los motivos ornamentales de filiación germánica y flamenca aparece ya la vegetación lombarda. Esta responde al gusto clásico por su composición simétrica y pare-

¹ Ficha técnica: Es de plata en su color. Lleva las marcas O/FER con dos puntos a cada lado de la primera vocal y en caracteres góticos (fig. 1) y otra frusta, la de localidad, que parece ser BENA/VENT.

CRUZ DE POZUELO DEL PÁRAMO (LEÓN)



Fig. 1.- Marca del platero, localizada en el cuadrón del reverso.



Fig. 2.- Cuadrón del reverso.

cido natural, y se aviene mucho mejor con la decoración gótica que los novedosos grutescos platerescos. Parece ser que su autor es el mismo que trabajó el cuadrón de Pozuelo ².

Dispone de terminaciones de tres lóbulos de perfil conopial y expansiones cuadrilobuladas. La crestería que bordea a todo el árbol se compone de las características hojitas fundidas y dispuestas al aire. Los brazos llevan la típica decoración fitomorfa de hojas de cardo de foliolos sobre ásperos tallos, recordando, especialmente éstos últimos, el gusto por lo agreste de los maestros del

² Ficha técnica: Es de plata en su color, excepto la sobredorada de los cuadrilóbulos, el cuadrón, el perizonium del Cristo y la «Maiestas Domini». La macolla también es en plata en su color, excepto los contrafuertes y las arquerías doradas. El árbol mide 58 cm por 47 y macolla, 36 cm por 18 cm. Fines del siglo XV, principios XVI; las chambranas y tracerías, del segundo cuarto del s. XVI. Lleva la marca O/(¿)E(¿), BENA/VENT en góticas (fig. 3), y otra marca que corresponde a un contraste muy tardío que dice VIDALES junto a una burilada.

CRUZ DE MIÑAMBRES (LEÓN)



Fig. 3.- Marca de localidad de Benavente.

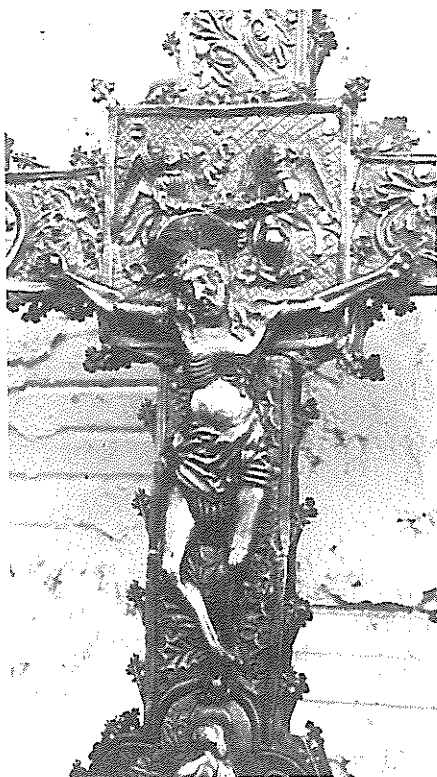


Fig. 5.- Detalle del Crucificado.

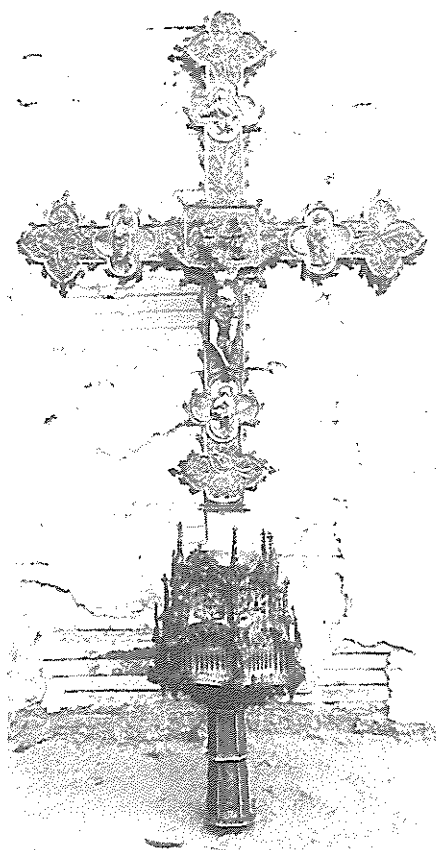


Fig. 4.- Anverso de la cruz.



Fig. 6.- Detalle del cuadrón del reverso.

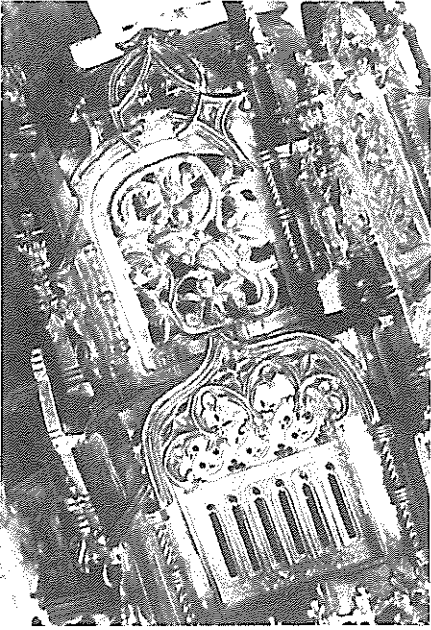


Fig. 7.- Detalle de la macolla.



Fig. 8.- Expansión del anverso con la figura de San Juan.

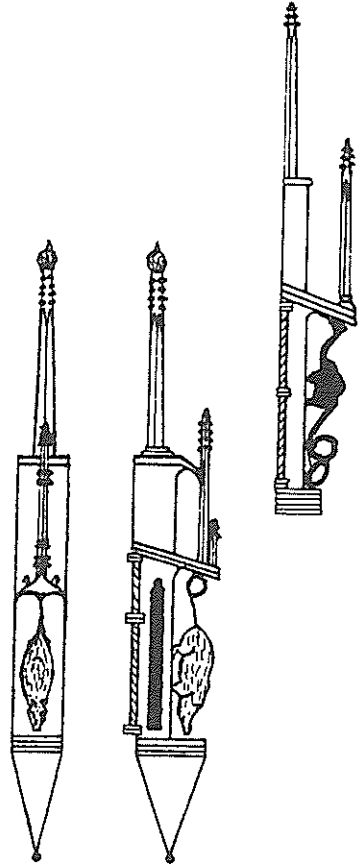


Fig. 9.- Dibujo de los contrafuertes de la macolla.

Gótico final. El repertorio iconográfico es el tradicional³, destacándose la configuración del Tetramorfo y Dios Padre (fig. 6) por su nítida filiación flamenca. El Crucificado apunta la tendencia expresionista de los últimos impulsos góticos (fig. 5): cabeza orientada ligeramente hacia la parte inferior derecha y rostro demacrado con pómulos fuertemente señalados; el cabello cae sobre el pecho en forma de tres afilados tirabuzones cónicos a cada lado; la anatomía se configura fuertemente distorsionada con las costillas, acusadas esquemáticamente, hundidas hacia el pecho, y el vientre abultado; de la llaga del costado brota la sangre coagulada con un sentido verdaderamente dramático; barroquismo del «perizonium» tanto por la abundancia de la tela como por la aparatosidad de los diversos pliegues⁴.

Los contrafuertes de la macolla muestran también la típica arquitectura tardogótica (fig. 9). Los del cuerpo bajo se elevan sobre una ménsula piramidal invertida y, encima de ésta, un pequeño basamento de tres molduras. El contrafuerte se divide en dos cuerpos, arredrados hasta la mitad de la anchura de la ménsula y separados por una cornisa inclinada que sobresale hasta alcanzar el nivel inferior del basamento, llevando en su frente un arco conopial con florón apical y trasdosado por diminutos «crochets». Los laterales del cuerpo inferior se rasgan con un alto ventanal de remate ultrasemicircular, y van adornados con una columna torsa, subdividida por un anillo doblemente moldurado, en la que vendrían a apaar las chambranas de los frentes de la macolla. En el espacio libre creado por el retranqueamiento figuran animalejos grotescos como jabalíes, saurios... El segundo cuerpo sigue la línea del retranque impuesto por el inferior y parte del escarpe de la cornisa de separación entre ambos. Sobre él se alza el típico pináculo con chapitel de aletas y una gruesa macolla por remate. Del borde externo de la cornisa inclinada se eleva también un pináculo del mismo tipo que el mencionado, unido por medio de un arbotante al remate del segundo sector. Los estribos del cuerpo alto de la macolla siguen las trazas del inferior; tan sólo se suprime el ventanal de los laterales del sector inferior y el arbotante que une al pináculo exento, sobre la cornisa del segundo sector.

Las cresterías de la macolla, perdidas casi en su totalidad, debieron conformarse con hojitas sobre arco. El casquete inferior de la macolla alterna en sus sectores los follajes germánicos con los florones entorchados, como es habitual en la mayoría de las obras tardogóticas.

Será en el segundo cuerpo de la macolla y en lo referente a las tracerías de los ventanales y a sus chambranas donde se hayan las aportaciones de lo lombardo (fig. 7). La organización arquitectónica del cuerpo bajo se sustituye en el superior con los motivos lombardos. Y la chambrana inferior de arco

³ La iconografía se dispone de la siguiente manera: el anverso lleva en su cuadrón Ángeles tenantes y, en sus expansiones, Ángel, Resurrección de Lázaro, Virgen y San Juan; el cuadrón reverso Dios Padre, y las expansiones. Pelicano con sus crías, Águila, León y Toro.

⁴ La diversidad de pliegues, bastante marcados y duros, plasmados esquemas de líneas horizontales paralelas, oblicuas, en uve y curvos, nos permite señalar puntos de contacto con el Cristo de la famosa cruz de Villar de los Barrios. Si nos fijamos detenidamente en ambos parece que uno copia al otro, sin embargo, teniendo en cuenta otros detalles en la concepción del Cristo, no nos parece del mismo autor.

conopial con tracería calada se cambia en el superior por el arco conopial de tres puntas, como suele figurar en las obras donde dominan los motivos lombardos.

C) LA CRUZ PROCESIONAL DE LA PARROQUIAL
DE JIMÉNEZ DE JAMUZ (LEÓN) (fig. 10-11)

Según el punzón que figura en el cañón de la macolla, esta obra fue realizada por Juan de León (fig. 12). Aunque no figura ninguna marca de localidad, de momento parece no existir impedimentos para identificar a este artífice con el platero de Benavente Juan de León que figura en la documentación de los protocolos notariales del Archivo Diocesano de Astorga⁵. Cronológicamente abarca de lleno el segundo tercio del siglo XVI: su cruz de Jiménez de Jamuz data de 1538, y aparece citado en la documentación del Archivo Diocesano de Astorga en protocolos de 1566, fecha a partir de la cual poco debió de hacer, ya que, por aquel entonces, dejaba de ir a las tasaciones de sus propias obras y trabajaba en colaboración con otros plateros, en concreto con Bernaldo de Santisteban⁶. Las piezas trabajadas por este platero muestran una evolución desde el más puro Plateresco —representado por esta Cruz de Jiménez y el Cáliz de Torre del Valle (Zamora) (hoy en el Museo de Los Caminos de Astorga)— hasta la adopción del repertorio ornamental del Bajo Renacimiento —como lo demuestra el hostiario del Museo de Los Caminos (Astorga), que presenta ya los «rollwerks» típicos del último tercio del siglo XVI⁷.

⁵ ¿Podría tratarse del mismo Juan de León que hacia 1497 vivía en Valladolid? De ser así —que resulta difícil de creer—, entonces fue uno de los plateros denunciados por el concejo de Valladolid en el pleito de la calle de la Costanilla, fechado en 1497 (vid. BRASAS EGIDO, J. C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp. 103, 131-132). ¿Tendría vínculos familiares con otros plateros apellidados como él, con los que coincide cronológicamente, tales como Diego, Domingo y Pedro de León (vid. BRASAS EGIDO, J. C., op. cit., pp. 72, 73, 16, 56). Datos biográficos sobre este platero obtenidos de los protocolos notariales del Archivo Diocesano de Astorga:

— 1566-I-24. Otorga su poder al entallador Juan de Barahona para representarle ante el provisor de Astorga en la tasación de la cruz de plata de la iglesia de Muelas (Zamora) que había realizado en colaboración con Bernaldo de Santisteban, platero de Benavente.

— 1566-I-26. Tasación de la mencionada cruz de plata.

⁶ Bernaldo de Santisteban figura en los documentos como platero de Benavente, contemporáneo y colaborador de Juan de León y Pierres Lombardo. Asimiló bien el estilo ya del Bajo Renacimiento pues en la tasación de la cruz de Muelas, perteneciente ya a este estilo, se hace constar que la labor realizada por él en dicha obra era de mejor calidad que lo trabajado por Juan de León. Datos biográficos extraídos de los protocolos notariales del Archivo Diocesano de Astorga:

— 1560-I-3. Tasa en Benavente junto con el platero Pierres Lombardo, la cruz de plata que hizo Sebastián de Encalada, platero de Astorga, para la iglesia de Santo Tirso de Mestajas (León).

— 1566-I-26. Se tasa la cruz de plata que hizo en colaboración con Juan de León para la iglesia de Muelas (Zamora).

⁷ Ficha técnica de la obra: Plata parcialmente dorada («perizonium» y cabellera del Cristo, imagen del cuadrón del reverso, motivos de las expansiones y terminaciones). Regular estado de conservación: falta la terminación inferior del reverso, deteriorada la terminación izquierda del reverso, desperfectos en la crestería y remates del árbol, y desaparecidas o rotas algunas de las chambranas y estribos arquitectónicos de la macolla. El árbol mide 59 cm por 56 cm y la macolla 49 cm. por 19 cm. Marca en el cañón IV (o) D/LEO, inscrito en un escudo; y una inscripción

CRUZ DE JIMÉNEZ DE JAMUZ (LEÓN)

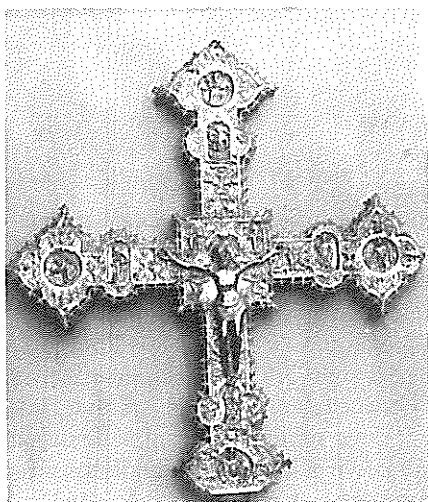


Fig. 10.- Anverso.

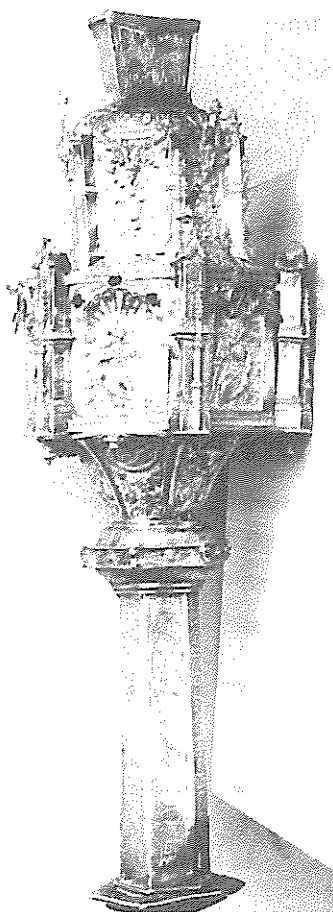


Fig. 11.- Macolla de la cruz.

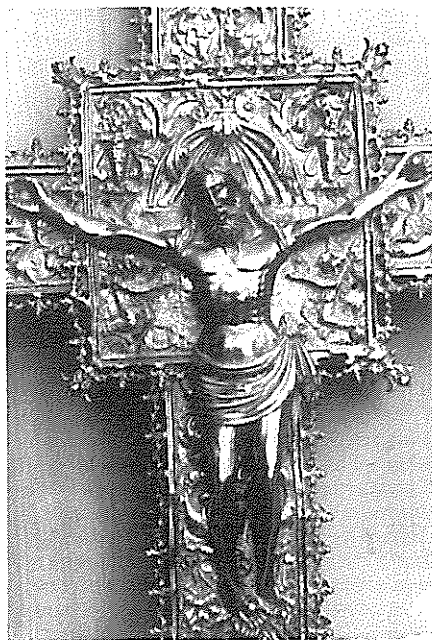


Fig. 13.- Detalle del Cristo.

Fig. 12.- Marca del platero
Juan de León.





Fig. 14.- Detalle del cuadrón del reverso.



Fig. 17.- Detalle de la expansión y terminación derecha del anverso.



Fig. 16.- Apóstol San Juan, en la macolla.

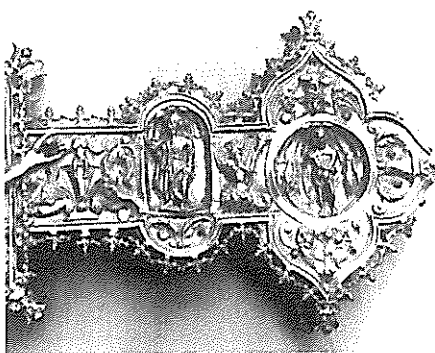


Fig. 15.- Apóstol Santiago, en la macolla.

Esta cruz de Jiménez lleva terminaciones trilobuladas con perfiles conopiales e inscribiendo, a su vez, tondos que albergan la iconografía correspondiente. Las expansiones tienen un nicho avenerado enmarcado por pilastras, sobresaliendo del perfil de los brazos dos semicírculos por arriba y por abajo. El crucero mantiene la estructura cuadrada. La crestería del árbol se conforma con hojitas como flordelisadas, rematadas por una bola que parece ser una infrutescencia. Los campos de los brazos se adornan con motivos platerescos de «putti», animales monstruosos, hojas de acanto...

El repertorio iconográfico se enriquece sensiblemente respecto a las obras tradicionales de la zona⁸. El Crucificado denota con claridad la influencia italianizante de la nueva tendencia figurativa (fig. 13).

La macolla arquitectónica consta de dos cuerpos hexagonales (fig. 11). Persiste, de la época gótica, la separación de los frentes por medio de contrafuertes, si bien en ellos se prescinde de elementos volados e inestables. Son estribos con un pilarete en su frente, partiendo tanto el núcleo como dicho pilarete de un basamento común. Los nichos del cuerpo inferior son de medio punto, avenerados, enmarcados por un cordón sogueado y con un paramento interior que imita el aparejo almohadillado. En ellos se disponen seis apóstoles (San Pedro, San Pablo, San Juan, San Andrés, Santiago el Mayor y San Felipe), con desproporciones notables, cabezas globulares y todavía pliegues aristados (fig. 15-16). El cuerpo superior sustituye los nichos por vanos ciegos con motivos netamente lombardos. Las chambranas se conforman con arcos trilobulados trasdosados por cardinas. El cañón es prismático, de sección hexagonal, al igual que el casquete inferior.

La obra, por tanto, responde bien a su cronología de 1538 dado el eclecticismo de su estilo. Del Tardogótico persisten los contrafuertes, la estructura en general de la macolla, los casquetes que la enmarcan, el cañón, la crestería del árbol —si bien en esta se percibe cierto adelanto— y el mismo repertorio iconográfico del árbol. Propio de lo lombardo son los vanos del segundo cuerpo de la macolla y ciertos detalles de la decoración. Dentro del pleno Plateresco se presentan los motivos decorativos de los brazos (fig. 17), los enmarques arquitectónicos y circulares de las expansiones, los nichos avenerados...

D) CÁLIZ DE LA IGLESIA DE TORRE DEL VALLE (ZAMORA)

(ACTUALMENTE EN EL MUSEO DE LOS CAMINOS DE ASTORGA) (fig. 18)

Si bien esta obra fue realizada también por Juan de León para la iglesia de una localidad que no pertenece a esta zona leonesa de la diócesis de Astor-

recorriendo cada uno de los lados del cañón prismático: PEDRO VIDAL DIO P/ ARA ESTA CRUS VEI/ TE E OCHO MIL MRS AN/ DE DECIR UN RESPO/ SO LAS VESES QUE SAL/ IERE DE LA IGLIA 1538; y en la pequeña basecita del mismo dice: I SU MUIER.

⁸ Se dispone de la siguiente manera:

— Anverso.- Expansiones: Pelicano con sus polluelos, Virgen, la Magdalena y San Juan. Terminaciones: Dios Padre, Verónica, Cristo con la cruz a cuestas. Ecce Homo.

— Reverso.- Cuadrón: Santo obispo (difícil de identificar) (fig. 14). Expansiones: angelotes alados con los símbolos de la Pasión (martillo, tenazas y corona, columna, caña con la esponja). Terminaciones: San Juan (desaparecido), San Lucas, San Marcos.

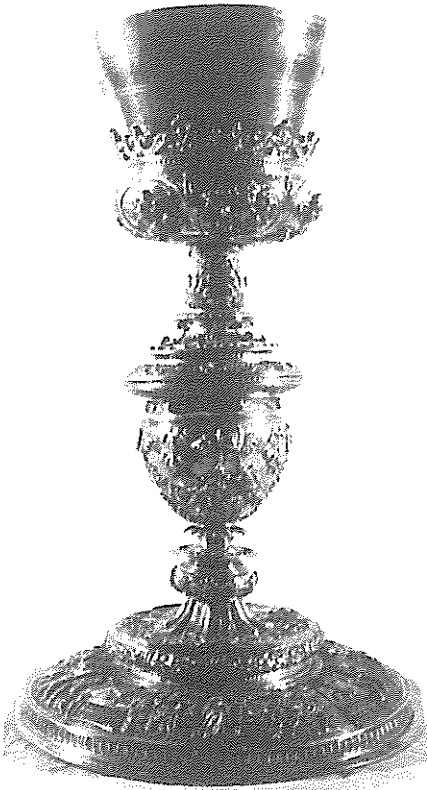


Fig. 18.- Vista general.



Fig. 19.- Detalle de la subcopa.



Fig. 20.- Detalle de la peana.

ga, conviene incorporarla a estas referencias por encontrarse hoy en el Museo de Los Caminos (Astorga)⁹.

Tiene la copa cónica con subcopa bulbosa limitada por una crestería de tornapuntas enlazadas y coronadas por veneras (fig. 19). El borde superior de la copa se decora con una inscripción en capitales romanas, muy simple y alusiva a la Eucaristía. La subcopa se organiza por medio de bandas lisas en seis sectores, cobijando cada uno de ellos grutescos, trofeos, cabezas de ángeles alados... La subcopa se limita por abajo con una moldura con líneas onduladas.

El ástil se inicia con un cuello formado por un cuerpo bulbiforme, guardado con hojas de acanto, sobre un cuerpo de perfil de escocia limitado por dos platos salientes y sobre un pequeño basamento estriado. Este cuerpo escotado lleva sobrepuestas unas pequeñas «ces». El nudo es ovoide con un estrechamiento superior —con cabecitas de ángeles alados sobrepuestos— y rematados con un toro interrumpido hacia la mitad por un friso de estrias, adornándose la parte superior con tornapuntas enlazadas e intercaladas con hojas de acanto y por abajo con hojas de dicho tipo. En la manzana figuran repujadas cabezas de ángeles sosteniendo con sus alas festones de frutas, y hojas de acanto para la base. Bajo el nudo, dos estrechamientos con perfil de escocia, rematados por arriba con un plato saliente agallonado y separados por una arandela de mayor diámetro que la anterior, conectan el ástil con un cuerpo en forma de grueso toro decorado con motivos flordelisados a la manera de ciertas cresterías de cruces procesionales.

La peana consta, de abajo arriba, de los siguientes elementos (fig. 20): pestaña saliente, borde vertical con ovas, cuerpo convexo de gran planitud, pequeño basamento estriado al modo del borde inferior, cuerpo saliente con perfil de toro con la superficie ligeramente rehundida hacia su centro, del que parte un gollete troncocónico de perfil ligeramente cóncavo. Esta peana lleva gallones para el gollete, una aureola entrelazada para el perfil del toro y tonos con bustos y grutescos en la superficie superior de dicho cuerpo. El sector inferior de la peana tiene las siguientes escenas repujadas: en una se representa el Prendimiento con el Beso de Judas mientras San Pedro corta la oreja al soldado (fig. 20); en otra, Cristo camino del Calvario con la Verónica enseñando el paño con la Santa Faz; en una tercera, Cristo crucificado con San Juan y la Virgen a un lado mientras que al otro un personaje parece dirigirle unas palabras —tal y como indican los relatos evangélicos— y a su lado, un soldado con la esponja clavada en la caña; por último, el Santo Entierro. Las escenas están separadas por unas bandas con cabezas de angelotes y colgantes de frutos, además de unas cartelas con letras nieladas, que dicen: NOSTROS/ IPSE TVLIT/ ET DOLORES/ NOSTROS5 IPSE POR/ TAVIT// VERE IAN/ GVORES.

Juan de León muestra en esta pieza la calidad de su estilo y técnica. La obra se puede adscribir perfectamente al Plateresco, no sólo por las estructuras, —bulbosas, escocias...— y los motivos decorativos del repertorio clásico,

⁹ Ficha técnica de la obra: Plata parcialmente dorada, predominando ésta, y con nieladuras en las inscripciones de la peana. 28 cm de altura, 10,7 cm de diámetro de boca y 16,7 cm de diámetro del pie. Marca en la peana: IU(o) D/LEO., inscrito en un círculo.

sino también por el tratamiento abigarrado de todos estos componentes. Merece destacarse los relieves de la base en los que se aprecia un estilo parecido al de Juan de Juni —utilización de unos motivos italianos, robustez de las formas, movimiento de los personajes en atrevidos contrapostos e incluso el plegado a lo borgoñón de las vestimentas de varias figuras (las Marías del Santo Entierro)...

E) UNA HIPÓTESIS SOBRE EL PLATERO PIERRES LOMBARDO

Este platero, ya citado, desarrolla una fecunda producción en el taller de Benavente durante la segunda mitad del siglo XVI, tal como se deduce de los datos extraídos de los protocolos notariales del Archivo Diocesano de Astorga¹⁰. Sería muy interesante estudiar monográficamente la obra de este orfebre para dilucidar hasta qué punto colaboró en la introducción de elementos artísticos foráneos en la zona de Benavente, pues ya de su propio nombre se deduce un posible origen transpirenaico.

¹⁰ Datos biográficos de Pierres Lombardo extraídos de los protocolos del Archivo Diocesano de Astorga:

— 1560-I-3. Tasa en Benavente, junto con Bernaldo de Santisteban, la cruz de plata que hizo Sebastián de Encalada, platero de Astorga, para la iglesia de Santo Tirso de Mestajas.

— 1565-II-9. Se tasa el pie de la cruz que hizo para la iglesia parroquial de Villanueva de Valverde.

— 1570-VIII-23. Se tasa la cruz de plata que hizo para la iglesia de Otero de Siriego.

— 1579-II-23. Se tasa una custodia y caja de plata que hizo para la iglesia de Cernadilla.