

LOS PLATEROS JUAN DE HORNA

AURELIO BARRON GARCIA

Los plateros Juan de Horna, padre e hijo, fueron dos de los más destacados artífices del período Reyes Católicos y del primer Renacimiento en Burgos. Juan de Horna el Joven fue uno de los creadores del modelo de cruz de brazos abalaustrados que se difundió ampliamente por Castilla y Navarra.

1. JUAN DE HORNA EL VIEJO, 1487-1527

Fue parroquiano de la iglesia de San Román de Burgos y en 1504 desempeñó la mayordomía de la fábrica. En 1487 compró por 1.550 maravedís una sepultura en dicha iglesia. Incluido en una relación de parroquianos del año 1508 que habían dado limosnas para reparar la capilla mayor de la iglesia; en 1517 volvió a entregar una aportación—3.000 maravedís en este caso— para el mismo fin. Los mayordomos de San Román hicieron, en 1525, otra relación con el nombre de quienes habían contribuido con limosnas a la realización de un retablo que habían encargado a Diego de Siloé. En ella aparece Juan de Horna y su hijo que habían dado 750 maravedís. En 1526 se le incluyó en una relación de parroquianos de la iglesia de San Román. Aparece tachado su nombre indicando que había muerto en el intervalo de validez de la lista. Con la misma fecha, su viuda es mencionada en la relación de mujeres y viudas parroquianas, pero fue añadida años después de haberse iniciado la relación, pues Juan de Horna el Viejo vivía en 1527 (1).

(1) Archivo Diocesano de Burgos (ADB), Burgos, San Román, Lib. Fábrica 1453-1537, fol. 46r, 57r, 79v y 94; Lib. Bautizados 1521-1565, fols. 52r y ss.

En diciembre de 1516 fue fiador, junto con Adán Díez, de Juan de Santa Cruz que había aceptado el cargo de contraste. En marzo de 1520 estuvo presente en una reunión de plateros que trataron sobre un pleito que sostenían con otros oficios por la reparación del pendón bajo el que desfilaban en las procesiones (2).

No hemos documentado su actividad profesional. Se conservan varias obras punzonadas con una marca que desde que la publicó Oman se ha venido leyendo como Ronda y que nosotros leemos HOR/NA. Utiliza minúsculas góticas. Este sello se estampó en diversas piezas realizadas entre 1493 y 1521.

La obra más antigua es un cáliz de la iglesia de Canicosa de la Sierra. En la copa aparece el punzón de los marcadores de finales del siglo XV pero la marca de Horna está en el pie junto al sello de los marcadores Juan de Santa Cruz y Fernando de Arlanzón –O/FI– que actuaron entre 1509 y 1514. Se trata de un cáliz de copa acampanada. En la rosa están grabados y dorados –sin cuidado– rayos rectos y curvos. Para decorar los lados de la manzana central se aprovecharon placas estampadas como las que se usaban en los hostiarios. El pie incluye seis lóbulos inscritos en un círculo. A modo de filacteria se despliega una inscripción de los donantes, dejando el lóbulo central libre. Las marcas son diferentes en la copa y en el pie. En la copa encontramos el sello de los marcadores Alonso Sánchez de Salinas y Pedro de Curiel que desempeñaron el cargo desde mayo de 1493 hasta 1500 aproximadamente.

Este cáliz es inferior en importancia a otras piezas conservadas. Obra sencilla, los matices de la plata potencian el grabado y el dorado parcial. La copa tiene una decoración que era usual en las patenas. Es anterior al resto del cáliz y pudiera tratarse de una patena adaptada (3).

En el período de mandato de los marcadores Juan de Santa Cruz y Fernando de Arlanzón realizó una custodia que se conserva en el *Victoria & Albert Museum* de Londres. Es una obra excelente con numerosos elementos decorativos de influjo renacentista. Como otros plateros burgaleses, Juan de Horna el Viejo recurrió muy pronto a la decoración de procedencia italiana –ritmos axiales, formas con nudos centrales,...– que combina con estructuras y elementos de la arquitectura gótica. La custodia de Londres es portátil con forma de templete. Tiene pie lobulado, astil con nudo arquitectónico y templete de dos cuerpos super-

(2) Archivo Municipal de Burgos (AMB), Actas 1516, fols. 222v y 231r. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARChV), Pleitos civiles, Zarandona y Balboa (F), leg. 304.

(3) En el inventario de bienes de la iglesia del año 1609 se describe como: “*otro caliz bueno y de buena hechura, dorado por el fondo de la copa y por algunas partes por fuera; peso quince onças*”. ADB, Canicosa de la Sierra, Libro Fábrica 1608-1676.

puestos de planta hexagonal irregular. Remata en una aguja calada. Los vanos principales del cuerpo inferior muestran ventanas diáfanos que permiten contemplar el viril en las procesiones. Los demás vanos se cierran con celosías caladas de motivos renacentistas. Arcos, contra-fuertes, pináculos, ganchos y doseletes son góticos pero la decoración de los vanos y de la cubierta repite motivos renacentistas.

Esta obra conserva la tipología gótica. Sin embargo, hay que destacar que usa motivos decorativos de inspiración renacentista en una fecha muy temprana. Incluso la vestimenta de la figura de San Martín –repujada en el pie– tiene el mismo aire italiano. La ejecución es extraordinariamente fina, tanto en los fundidos del templete como en los repujados del pie, particularmente el hermoso relieve de San Martín.

Entre 1505 y 1509 o entre 1512 y 1514 realizó la cruz de Villasur de Herreros que tiene la misma ambivalencia que la obra anterior, aunque los elementos renacentistas tienen una presencia menor que en la custodia de Londres. Es una cruz latina de brazos rectos y terminaciones treboladas con perfil conopial. Las terminaciones contienen placas decoradas con motivos vegetales de rigurosa simetría. El Crucificado cuelga vertical, lleva paño de pureza corto con un pliegue en equis. Se inspira en grabados flamencos. El pie, de metal plateado, tiene manzana central con gallones sesgados y rombos centrales que han perdido las chapas que engastaban. El cañón se adorna con estrías de desarrollo helicoidal. El punzón de la ciudad es el que hemos denominado Burgos-7 que se usa a partir del 1500 aproximadamente. Los marcadores del punzón OO/PC no los hemos localizado pero pensamos que debieron actuar entre 1505 y 1509 o entre 1511 y 1514; uno de ellos se debía llamar Pedro y el otro pudiera ser Juan Castaño. El tercer punzón es el sello personal de Juan de Horna el Viejo. La cruz sigue una tipología conocida en la platería burgalesa. La presencia de la decoración vegetal en perfecta simetría corrobora que los motivos de inspiración renacentistas los utilizaron muy pronto los plateros burgaleses. Sin embargo la estructura básica siguió siendo gótica, como las figuras y otros muchos elementos decorativos.

Entre 1514 y 1519 realizó un excelente cáliz conservado en la catedral de Burgos; el nudo y el astil son góticos, pero incipientes balaustres y otros elementos renacentistas dominan en la decoración. Incluso en las letras de la inscripción de la copa se aprecia la huella de lo italiano. El marcaje es completo: autor, localidad y marcadores. Los marcadores, Pedro de Salinas y García Gallo, que actuaron entre 1514 y 1519.

El cáliz es una obra muy cuidada y representativa de la platería burgalesa que usa más los fundidos que los relieves repujados. La decoración demuestra de nuevo cómo en Burgos se utiliza desde fechas muy tempranas motivos decorativos de influjo renacentista. Se combinan en

la obra una estructura gótica y una decoración abierta a los nuevos diseños que difunden los grabados. Formaba parte de la dotación de la capilla de la Presentación, fundada por Gonzalo de Lerma. Ostenta dos escudos de los Lerma. El segundo escudo corresponde a Gonzalo de Lerma, por ello está timbrado con ornamento de arcediano.

La obra más tardía es el pie de la cruz de Lara de los Infantes; es probable que el mismo platero hubiera hecho el árbol de la cruz anteriormente. Se realizó entre 1519 y 1521. La composición es gótica pero tanto en los doseletes como en los ventanales del segundo cuerpo se utilizan elementos renacentistas. Es una cruz latina de brazos rectos y remates de triple perfil conopial. Los extremos terminan en cuadrifolias enmarcadas por botones con restos de esmalte. En los ángulos se disponen bellotas sujetas con hojas carnosas. Quedan residuos del esmalte que cubría los frutos. Placas, con tracerías caladas en forma de bocel, cubren los brazos de la cruz y dejan entrever terciopelo carmesí. Como es habitual, tienen el dibujo arquitectónico de los ventanales góticos. En los extremos, placas grabadas con San Juan, María, el Pelicano y Adán saliendo del sepulcro, que es la iconografía habitual en estas cruces. En el reverso los símbolos de los Evangelistas rodean al Padre Eterno entronizado.

El pie de la cruz tiene forma de templete arquitectónico gótico. Se trata de dos cuerpos hexagonales superpuestos. En el inferior se sobreponen figuras de los apóstoles San Pablo, San Pedro, San Juan, San Simón, San Andrés y la imagen de Cristo bendiciendo. En el cuerpo superior, tracerías de hojas de ritmo axial. Contrafuertes, pináculos y cresterías son góticas. Tanto la estructura como la ornamentación es gótica pero algunos detalles son nuevos. Así la decoración de las ventanas del segundo piso, la del cañón o la de los doseletes. Esta última combina balaustres y querubines platerescos.

En el árbol sólo se ven dos punzones. Corresponden a la ciudad de Burgos y a los marcadores que creemos actúan en los primeros años del siglo XVI, OO/FI. Es posible que debajo del Padre Eterno, o de las placas, exista una tercera marca. El pie está punzonado por el mismo sello de la ciudad de Burgos, por los marcadores y por el autor. El autor es Juan de Horna el Viejo. El sello de los marcadores, OD/PA, es el mismo que se volverá a usar entre 1528 y 1531. Para entonces creemos que había muerto Juan de Horna. Entre 1519 y 1521 fueron marcadores Pedro de Salinas y Adán Díez. Ellos fueron quienes marcaron la manzana de la cruz.

La tipología de la cruz es una de las más habituales en Burgos. La calidad, tanto del árbol como de la cruz, es excelente. Lamentablemente no hemos visto el punzón del autor del árbol. El pie es la última obra conocida de Juan de Horna el Viejo.

2. JUAN DE HORNA EL JOVEN, 1517-1568

Como su padre, fue parroquiano de la iglesia burgalesa de San Román. Indirectamente se alude a su existencia como platero adulto al mencionarse a su padre, en abril de 1517, como Juan de Horna el Viejo. En 1525, padre e hijo dieron 750 maravedís a la fábrica de la iglesia de San Román como ayuda para pagar el retablo que había hecho Diego de Siloé. Juan de Horna asistió a varios actos relacionados con la gestión de la fábrica de la iglesia de San Román. Fue mayordomo de dicha iglesia en 1536 y 1537. En 1552 fue mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora de Rocamador, sita en San Román.

En 1526 se incluyó a Juan de Horna el Mozo y a su esposa en una relación de parroquianos de San Román. Algo más tarde se tachó la referencia a su mujer por haber muerto mientras se usaba la relación. También está incluido en las relaciones de parroquianos de los años 1538, 1551, 1554 y 1562, en este último año como viudo nuevamente.

Juan de Horna se casó dos veces. Ambas mujeres tienen apellidos iguales al de algunos plateros burgaleses. La segunda era viuda del platero Francisco de Vivar. Con la primera mujer, Isabel de Rozas, tuvo una hija, llamada Magdalena, que bautizó el 3 de noviembre de 1527. Otro hijo, llamado Agustín de Salazar, era mayor de edad en 1536, pues ese año fue testigo en un acto notarial. Ha de ser hijo de su primera mujer, salvo que naciera fuera del matrimonio. Precisamente una tal María de Salazar, criada de Juan de Horna, nombró a Horna albacea y heredero universal en marzo de 1554, pero nada dice de Agustín de Salazar.

La primera mujer fue sepultada en San Román el día 18 de marzo de 1532. Ese mismo año se casó con María Alonso de Salinas que había enviudado en abril de 1532 al morir Francisco de Vivar. La primera hija del nuevo matrimonio fue bautizada el 31 de diciembre de 1534. La llamaron Isabel, nombre de la primera mujer. La segunda se llamó Centola y se bautizó el 10 de julio de 1536. La tercera, Casilda, fue bautizada el 7 de marzo de 1538 (4).

En el vecindario de 1561, encargado por Felipe II para el encabezamiento de alcabalas, se le incluyó dentro de la vecindad de San Nicolás, como a la mayoría de los plateros. Aunque eran parroquianos de San Román vivían en la calle Tenebregosa en los bloques próximos a San Nicolás. Allí aparece en las relaciones de parroquianos de 1563 y

(4) ADB, Burgos, San Román, Lib. Fábrica 1453-1537 y 1538-1600; Lib. Bautizados 1521-1565 y 1554-1566. Archivo Histórico Provincial de Burgos (AHPB), Asensio de la Torre, año 1536, prot. 5.511, fol. 236r. Juan Ochoa de Buezo, año 1554, prot. 5.606, fol. 126v-127r; año 1559, prot. 5.611, fols. 237v-238r.

de 1564 en la que se señaló que “*Juan de Horna, no esta en la cibdad, ni Agustín de Salazar, su hijo, que estan en Valladolid, su nuera e criados estan confesados y sacramentos e ellos no*”(5).

En la calle Tenebregosa tenía Juan de Horna casas de su propiedad. Regentaba otras casas en la plaza del mercado menor que eran de su segunda esposa y acabaron en manos de Francisco Ruiz de Vivar. Igualmente tenía otras en la platería vieja, la calle de las Armas, que serían herencia familiar (6).

Juan de Horna se dedicó a otras actividades económicas además de la platería. En 1535 solicitó al Ayuntamiento de Burgos el arriendo de una cantera de jaspe (7). No sabemos si es la misma cantera que tenía arrendada, o subarrendada, a Cristóbal de Andino en 1543. Se encontraba en Quintanilla de las Viñas y le reportaba sólo cuatro ducados al año (8). En 1544 pleiteó con el cabildo de la colegiata de Covarrubias por el pago de un censo anual sobre unos molinos (9).

Era propietario de algunas tierras en el termino de Burgos. Unas le reportaban cinco pagas de dieciséis fanegas de trigo y cebada por mitad cada seis años. Otras, dos cargas –es decir, ocho fanegas– cada cuatro años. También debían ser la mitad de trigo y la otra mitad de cebada, pero en este caso se preveía un año de barbecho cada dos años (10).

Poco sabemos de su participación en la vida gremial. En 1552 y en 1555 fue prior de la cofradía de los plateros. También estuvo presente en una reunión de la cofradía de los plateros en la que acordaron proseguir con un pleito que pretendía conseguir para los plateros el uso preferente de las casas de la platería, sita en la calle Tenebregosa (11).

En 1539, el prior de los plateros, Pedro de Acebedo, presentó al Regimiento cuatro plateros, entre ellos a Juan de Horna, para que la ciudad escogiera de entre ellos a los marcadores. El Regimiento no estuvo conforme y no eligió; seguramente porque entre los propuestos se incluía a los marcadores vigentes de tal forma que, en realidad, se proponía a dos y no se dejaba posibilidad de elección. En 1541 volvió a ser

(5) ADB, Burgos, Expedientes, Relaciones parroquianos 1564.

(6) AHPB, Pedro de Espinosa, año 1550, prot. 5.537, fols. 512r-513v; año 1554, prot. 5.541, fols. 266r-267v. Juan Ochoa de Buezo, año 1555, prot. 5.607, fol. 32; año 1556, prot. 5.608, fols. 781v-782r.

(7) AMB, Actas 1535, fol. 97r.

(8) BALLESTEROS CABALLERO, F.: “Cristóbal de Andino. Su testamento y un pleito por su sepultura” en BIFG, nº 181, 1973, págs. 928-933.

(9) SERRANO, L.: *Cartulario del Infantado de Covarrubias*. Burgos, 1987, pág. CXXV.

(10) AHPB, Andrés de Santotís, año 1563, prot. 5.680, fol. 57r. Juan Ochoa de Buezo, año 1564, prot. 5.614, fols. 1.000v-1.001r.

(11) AHPB, Juan Ochoa de Buezo, año 1549, prot. 5.605, fols. 468r-469v; año 1555, prot. 5.607, fol. 256. AMB, Actas 1552, fol. 34v.

propuesto y la ciudad le nombró marcador con Francisco de San Román. Usaron de marca O*/IF. Fue elegido de nuevo en 1558, junto con Bernardino de Nápoles. Consta que Bernardino estaba ausente de Burgos el día que debía haber hecho juramento del cargo (12). No sabemos si Nápoles actuó de marcador. La cruz de la iglesia de Isar, marcada en ese año, lleva la marca del platero que la realizó, Pedro Fernández del Moral, y la de Juan de Horna, HOR/NA:, como marcador.

También desempeñó el oficio de veedor –tasador y examinador– dos veces: en 1547 y en 1563. Compartió el cargo con Francisco de Soria, en 1547, y con Cristóbal Cerdeño en la segunda ocasión. En el desempeño de este oficio tasaron, en diciembre de 1565, un incensario que Mateo Revenga había hecho para la iglesia de Torresandino (13).

Todavía nos tenemos que referir a otra ocupación más en la que son necesarios conocimientos que sólo los plateros solían poseer. El alcalde mayor de Burgos, nombrado entallador de la Casa de la Moneda de la misma ciudad, se concertó, en junio de 1561, con Juan de Horna para que sirviese el oficio como teniente de entallador (14). Juan de Horna se quedaría con la mitad de lo que rentase el oficio.

Estaba a su cargo el “*dar a los selladores de la dicha Casa todos los troxeles e palas necesarios a bastadamente, e tales e tan buenos como para labrar la moneda que se faze en la dicha Casa conbiene; por manera que los selladores de la dicha Casa puedan sellar bien la moneda e que por falta de aparejos, de troxeles e palas no dexen de sellar*”. Los troqueles y palas los debía grabar Juan de Horna. En el contrato se especificaba “*que el dicho Juan de Orna aya de abrir [grabar] las dichas palas e troxeles dentro de la dicha Casa de la Moneda*”.

Precisamente el último documento que conocemos de Juan de Horna se refiere a esta labor de grabador. En junio de 1568, el mayordomo del Ayuntamiento burgalés le pagó a Juan de Horna 476 maravedís por aderezar los dos sellos con las armas de la ciudad que se usaban para sellar papel (15). Se conservan en documentos de la época. Son de diferente tamaño y en ambos la cabeza real de las armas de Burgos lleva castillos a los lados y puente almenado sobre la corona. Los marcadores de la plata usaban entonces un sello muy semejante, el que conocemos como Burgos-8.

Juan de Horna tuvo una larga vida. Aproximadamente desde 1510 hasta el final de sus días, poco después de 1568, permaneció activo en

(12) AMB, Actas 1539, fol. 192r. Actas 1541, fol. 158r. Actas 1558, fol. 25r.

(13) AMB, Actas 1547, fol. 146v. Actas 1563, fol. 194. AHPB, Juan Ochoa de Buezo, año 1565, prot. 5.615, fol. 47.

(14) AHPB, Celedón de Torroba, año 1561, prot. 5.639, fol. 742.

(15) AMB, Libro 188, Lib. de Hacienda 1566-1569, fol. 179r.

tareas relacionadas con su oficio de platero. Es lógico que se formara con su padre, platero gótico que tempranamente incorpora la decoración renacentista. Durante bastantes años, padre e hijo tuvieron taller separado, o al menos punzonaron individualmente las obras que cada uno realizaba.

Poco sabemos sobre quienes se formaron en su taller, seguramente de los más activos hasta mediados del siglo XVI. Pudo trabajar con él su hijo Agustín de Salazar. De sus dos mujeres sólo tuvo hijas y nada más nos consta que viviera una –Isabel de Horna– que se casó con un mercader, Juan Duarte. Al casarse Horna con María Alonso de Salinas, Francisco Ruiz de Vivar, hijo de Francisco de Vivar, primer marido de su nueva esposa, trabajaría en el taller hasta que, tras casarse, se emancipara. Por cierto que en algún momento hubo una cierta tensión entre Horna y su hijastro sobre la herencia que a este le correspondía de los bienes dejados por Francisco de Vivar y, posiblemente, por su madre. En 1564, seguramente después de morir María Alonso de Salinas, hubo un pleito entre ambos plateros (16).

Durante el mismo año de 1564 dirimió ciertas diferencias sobre cuentas con los hermanos Luis y Juan de Carasa. Anteriormente Juan de Horna había apadrinado a un hijo del platero Luis de Carasa, que es posible trabajara en el taller de Horna (17).

En 1555 Jerónimo de Medina y Antonio de Larrabe eran criados de Juan de Horna, es decir aprendices u oficiales del taller. En 1564 era criado suyo Alonso de las Torres (18).

En la cruz de la iglesia de Castro Urdiales (Cantabria), Diego de Mendoza colaboró con Horna. En el estilo de Diego de Mendoza se aprecia un fuerte influjo de la obra de Horna. Mendoza punzonó con su marca el pie de dicha cruz. Debió usar modelos proporcionados por Juan de Horna. Dado el tipo de cruz del que se trata, un remedo clarísimo de la cruz de la catedral de Burgos, pensamos en un subcontrato de Horna a Mendoza más que en un contrato a medias. Ambas formas de colaboración se dieron entre los artistas burgaleses.

Tres marcas adjudicamos a Juan de Horna: I/HOR/NA+ en góticas, I/HOR/NA. y HOR/NA.; las dos últimas en capitales humanísticas.

El primer punzón de los adjudicados a Juan de Horna se encuentra en dos cruces de tipología y decoración góticas como son las de Lozares de Tobalina y Mambrillas de Lara, punzonadas entre 1505 y 1514, años

(16) AHPB, Juan Ochoa de Buezo, año 1564, prot. 5.614, fol. 354r.

(17) *Ibidem*, fol. 28r. ADB, Burgos, San Román, Lib. Bautizados 1521-1565, fol. 43r.

(18) AHPB, Juan Ochoa de Buezo, año 1555, prot. 5.607, fol. 256; año 1564, prot. 5.614, fols. 1.000v-1.001r.

antes de la primera noticia documental sobre el platero y estando en plena actividad su padre, que marca otras obras simultáneamente.

La cruz de Mambrillas de Lara, como la de Lara de los Infantes, es una cruz latina de brazos rectos que terminan en ensanches de triple perfil conopial. El armazón de la cruz se cubre con chapas curvas de tracería calada flamígera; dejaban ver terciopelo carmesí como se puede comprobar en la cruz de Cubo de Bureba del mismo autor. Cristo tiene las caderas anchas y la pureza ajustada con pliegue central. El rostro, con cabellos colgantes y barba, expresa dolor contenido. De los sobrepuestos originales, sólo conserva las placas grabadas con San Juan y Adán. El vástago del pie que recibe la cruz se adornaba con la misma crestería de las cantoneras de la cruz; se conseguía así, cuando encajaba completamente, una integración completa. Placas cuadradas en punta, en otro tiempo esmaltadas, daban vistosidad a la manzana. Los cuadrados se colocan entre gallones sesgados y se enmarcan con crestería. Tienen grabados rostros de apóstoles alrededor del de Cristo, alguno se presenta en tres cuartos. El punzón de la ciudad y el de los marcadores -OO/PC- ya los hemos comentado.

La cruz sigue una tipología muy conocida en la platería burgalesa. Había aparecido en el último tercio del siglo XV y las más tardías se realizaron en torno a 1530. La cruz de Mambrillas está acabada con virtuosismo, tanto en los calados de los brazos como en los grabados de las placas o en las figuras de Cristo y el Pantocrator. El fuerte goticismo de la cruz es comprensible en un autor formado en el taller de su padre, que todavía estaba activo cuando se realizó esta cruz.

La cruz de Lozares de Tobalina es una cruz latina de brazos rectos y terminaciones en triple forma conopial. Los brazos se adornan con relevados. Crucificado colgante, con la cabeza muy cuidada y pliegue en equis en el paño. En el reverso el Pantocrator sedente, con el globo terráqueo y en actitud de bendecir. En las expansiones finales de la cruz se colocan placas romboidales. Están grabadas y primitivamente podían llevar esmalte. Los motivos se encuentran descolocados. Originalmente, en el anverso acompañaban a Cristo San Juan, María -perdida-, el Pelicano y Adán saliendo del sepulcro. En el reverso iban Cristo y varios Apóstoles. La cruz presenta el triple marcaje burgalés: autor, Burgos-7 y marcadores -O/FI, Juan de Santa Cruz y Fernando de Arlanzón. Simultáneamente se usaba el punzón HOR/NA en góticas, luego la cruz de Lozares debe ser obra de Juan de Horna el Joven, aunque es anterior a las noticias documentales sobre el platero.

La cruz se recoge en el inventario de bienes de la iglesia hecho el 13 de abril de 1581: "*Primeramente una cruz de plata con la manzana de cobre y le falta un remate del brazo izquierdo y una punta de una flor*

de lis y otra del brazo derecho y un extremo que se quitaron en aderezar un caliz que estaba quebrado" (19). Es curioso observar que algunos de los daños que tiene la cruz no sean fortuitos. Como describe con toda precisión, se recurrió a la plata de los remates para reparar un cáliz.

El segundo punzón de Juan de Horna se estampó, entre 1521 y 1526, en otra cruz de tipología gótica, aunque aparece secundariamente el ornato renacentista: la cruz de Cubo de Bureba.

La cruz de Cubo de Bureba es de la misma tipología de la cruz de Mambrillas de Lara. En los cantos de la cruz todavía se dispone una crestería calada, pero es de detalle ornamental renacentista. Placas cuadradas en punta, en otro tiempo esmaltadas, dan vistosidad a la manzana. Las placas representan bustos de apóstoles, en perfil y tres cuartos, con sus símbolos a la izquierda: San Pedro con la llave, San Juan con cáliz y áspid, San Bartolomé con daga y Santiago con sombrero, concha y cayado de peregrino. Este último está repetido. El sombreado de los rostros, mediante estrías, y la colocación de los nimbos contribuyen a un buen efecto de volumen y modelado. El cañón hexagonal se divide en dos partes y sus caras se decoran con dibujos renacentistas: vegetación, balaustres, trofeos, cartelas... Las marcas corresponden al autor, a la ciudad de Burgos y a los marcadores Pedro de Acebedo y Andrés de Santa Cruz, OS/PA, que actuaron entre 1521 y 1526. Tanto la grafía del punzón como algunos detalles de la obra muestran un artista que va asimilando el nuevo lenguaje renacentista. Es uno de los ejemplares más tardíos de un tipo de cruz que surgió a mediados del siglo XV. Formado con su padre, esta obra muestra que el peso del aprendizaje era muy firme, aunque se aprecian algunas incorporaciones evidentes del vocabulario italiano. Las figuras están modeladas con mucha calidad y los dibujos del cañón y de los apóstoles son excelentes.

Entre 1528 y 1531 marcó, con el que sería su último punzón, el pie de la cruz de Castrillo de Solarana en el que lo renacentista sigue siendo completamente accesorio. El pie tiene forma de templete arquitectónico con doble cuerpo hexagonal superpuesto. Aunque la estructura es gótica, se incluyen en la decoración numerosos motivos renacentistas. Así los doseletes y los calados superpuestos en los vanos presentan elementos abalaustrados y decoración a *candelieri*. El tradicional cuerpo troncopiramidal que sujetaba las macollas se sustituye por un cuerpo circular adornado con gallones y espejos. El árbol de la cruz lo había realizado Diego Fernández de Abanza en torno a 1460. Las marcas del pie son las de la ciudad de Burgos y la de los marcadores que desempeñaron el cargo entre 1528 y 1531. Se trata de los plateros Pedro de Acebedo y Adán Díez, OD/PA. Ambas piezas, árbol y cruz, son de gran calidad.

(19) ADB, Lozares de Tobalina, Lib. Fábrica 1553-1615.

Sorprende la persistencia de las formas góticas en un autor al que se venía adjudicando una obra tan moderna como la custodia de Silos, realizada poco antes. En este sentido, se puede dudar de la tipología de la custodia que en 1528 hacía para la cartuja de Miraflores (20). La adjudicación de la custodia de Silos a Horna se fundamentaba en noticias de los biógrafos de Santo Domingo de Silos e historiadores del propio monasterio. Es posible que en la documentación del monasterio se registraran pagos a Juan de Horna por la custodia. Ya hemos dicho que en 1532 se casó con la viuda de Francisco de Vivar, autor de la custodia. Las últimas cantidades para pagar la custodia se pudieron entregar a Juan de Horna después de la fecha citada.

Entre 1524 y 1528 Horna hizo dos portapaces para la cartuja de Miraflores. Por lo que conocemos de su obra, no podemos identificar uno de ellos como el conservado en el *V&A Museum* de Londres (21).

En 1531, Juan de Horna tenía en su poder un cáliz de la iglesia de San Román que probablemente le habían encargado reparar (22).

En 1537, el cabildo de la catedral de Burgos le acabó de pagar una cruz de plata que había realizado. Excepcionalmente la cruz la tasaron cuatro plateros, Juan de Alvear, Bartolomé de Valencia, Diego de Mendoza y Jerónimo de Rozas. Valoraron la hechura de cada marco en seis ducados "*antes mas que menos*", es decir otro tanto del valor de la plata. Precisamente le pagaron parcialmente con la plata de una lámpara que se valoró a seis ducados el marco (23).

Esta cruz había de ser referencia de otras hasta el final del siglo. Con pequeñas variaciones la tipología de la cruz de la catedral continuó usándose hasta el siglo XVII y volvió a resurgir en el siglo XVIII. Es posible que Juan de Horna no sea el único responsable de la aparición del modelo. Que la cruz fuera realizada para la Iglesia Mayor de Burgos repercutió en la fortuna particular de la obra, que por lo demás hay que valorar como uno de los primeros ejemplares y de los de técnica y acabado más depurado.

Actualmente la cruz de la catedral de Burgos se presenta como cruz metropolitana. Tiene brazos abalaustrados y terminaciones romboida-

(20) CEAN BERMUDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, vol. III, pág. 273. LEGUINA, E. DE: *La plata española*. Madrid, 1894, pág. 93-94. TARIN Y JUANEDA, F.: *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos). Su historia y descripción*. Burgos, 1896, pág. 194.

(21) TARIN Y JUANEDA, F.: *La Real Cartuja de Miraflores...*, pág. 194.

(22) ADB, Burgos, San Román, Lib. Fábrica 1453-1537, fol. 119v.

(23) Archivo Catedral de Burgos (ACB), Libro Fábrica 1514-1562, fol. 73v; Libro de Fábrica n.º 7, s. fol. Martínez Sanz, M.: *Historia del Templo Catedral de Burgos*. Burgos, 1866. MALDONADO NIETO, M.ª.T.: "La cruz metropolitana de la catedral de Burgos y un nuevo aspecto en la obra de Juan de Arfe", en AEA, n.º 235, 1986, pág. 307.

les. El perfil de los brazos lo recorren una cenefa de veneritas e, internamente, una orla de laurel. Al exterior, los brazos llevan una crestería ancha de aletas y balaustres. Sobre los brazos verticales de la cruz se dispone decoración plateresca con cartelas y triunfos. En los brazos horizontales son grifos de terminaciones floreadas. En ambos casos se trata de motivos calados dispuestos sobre chapas lisas. El Crucificado es ligeramente colgante; tiene la cabeza muy cuidada y el torso marcado, rehundiendo el vientre y destacando los pectorales y costillas. En el reverso, María con el Niño rodeada de ángeles. En los medallones de los extremos se sobreponen los Evangelistas en el anverso —actualmente San Juan está en el reverso— y los Santos Padres en el reverso. En 1592 se añadieron imágenes de santos en la parte superior: San Pedro, San Pablo, Santiago y tres santos monjes escritores.

La manzana del pie es cilíndrica. Dos molduras enmarcan un friso con tondos fundidos, que presentan figuras y piedras talladas. Representan a San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo juntos y María con el Niño. Los tondos están separados por tornapuntas fundidas y en el fondo se sobreponen cabecitas de ángeles y calados vegetales, todo ello fundido. La moldura inferior ha perdido la decoración calada sobrepuesta. Los bustos femeninos que sirven de grapa son posteriores. Una moldura en media caña da paso al cañón que está dividido en dos partes. La primera, abalaustrada, se decora con hojas. La segunda, cilíndrica y lisa, se refuerza con varillas adosadas.

La cruz metropolitana burgalesa es el ejemplar más conocido de la platería burgalesa. Sin embargo la atribución ha sido polémica y cambiante. Recientemente, María Teresa Maldonado ha estudiado las atribuciones a lo largo de los años y ha hecho una propuesta de atribución que, aunque acierta en lo fundamental, creemos se equivoca en varias apreciaciones. Martínez Sanz, en un estudio magnífico sobre la catedral, es el origen de las dos propuestas de atribución que se han manejado hasta nosotros. Por una parte daba a conocer que Juan de Horna había hecho una cruz, en 1537, para la catedral de Burgos. Por otra, que el Cabildo había encargado una cruz metropolitana a Juan de Arfe en 1592. El mismo se inclinaba a decir que la cruz que se conservaba era de Juan de Arfe. Por otra parte, manejaba otro dato de peso: Burgos no fue sede arzobispal hasta 1574.

La confusión estaba sembrada. En adelante, los menos conocedores de la platería refrendarían sin más sus palabras. Los más sagaces dudaron de la atribución. El primero fue Sánchez Cantón que, como buen conocedor de la orfebrería del siglo XVI, planteó dudas e interrogantes que no se han resuelto del todo: *“se aprobó por el cabildo de Burgos un diseño de Juan de Arfe para la cruz procesional con las insignias de*

*metropolitana –dobles brazos–. Se supone es la hoy conservada. Extraña la libertad de su traza, sin la menor línea recta; diríase de treinta años antes. Y extraña más si se la compara con la cruz procesional modelo que aparece en la *Varia conmensuración*. Como si esto fuera poco, árbol y brazos están cubiertos por chapa recortada, técnica de la que no conocemos muestra en las obras de Juan de Arfe. El Cristo sí es clásico y muy bello, perfectamente de los fines del siglo y en relación ya con las esculturas de Pompeyo Leoni. La decoración y la arquitectura de todo punto inconciliables, no sólo con las teorías, sino con la práctica, aún de muchos años antes, de su pretendido autor. ¿Explicación? No la encuentro. Quizás el encargo no pasó de tal, e hizo la cruz un platero apegado a la tradición plateresca, y el Cristo, Arfe; pues si no es suyo, merece serlo; porque no se ha de pensar que la cruz sea anterior en fecha; no parece lógico que poseyendo la catedral tan hermosa joya, encargase otra” (24). Acierta en lo principal y en lo del Cristo no se equivoca, pero no comentaba el Crucificado original. M.^a Teresa Maldonado no reparó en que hasta la consolidación de la obra se exponía la cruz con un Crucificado precioso, muy estilizado y de buen tamaño. Se puede ver en la reproducción que acompaña al texto de Sánchez Cantón y, mucho mejor, en la publicación de 1958 de Luciano Huidobro sobre la catedral burgalesa, aunque para entonces en el estudio de López Mata se podía ver el Cristo original. María Jesús Sanz descartó que la cruz pudiera ser de Arfe (25). Carl Hernmarck y José Manuel Cruz Valdovinos, como antes Sentenach y otros, pensaron que debía corresponder con la que hizo Juan de Horna (26).*

El reciente estudio de María Teresa Maldonado reconstruye con toda fidelidad el proceso de realización de la cruz. Juan de Horna recibió una primera entrega de quince marcos de plata para hacer una cruz. En octubre de 1537 firmaba una cédula por la que reconocía haber recibido, hasta la fecha, veinticuatro marcos y medio para hacer una cruz. En las cuentas de la fábrica, referentes al año 1537 se anotó el pago de 45.850 maravedís dados a Horna para acabarle de pagar “*lo que hubo*

(24) SANCHEZ CANTON, F. J.: *Los Arfes*. Madrid, 1920, págs. 64-65.

(25) SANZ SERRANO, M.^a J.: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978, pág. 37.

(26) HERNMARCK, C.: *The Art of the European Silversmith, 1430-1830*. London, 1977, 2 vols., pág. 333. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Catálogo de platería del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1982, págs. 19 y 81; “Platería”, en BONET CORRERA, A. (Coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, pág. 84. IBIDEM: “El platero Juan de Arfe y Villafañe”, en *Iberjoya*, n.º especial, 1983, págs. 9, 16 y 21. En el estudio sobre Juan de Arfe publicado en la revista *Iberjoya*, anota los documentos referentes a la modificación de la cruz de Horna. Duda sobre la verdadera participación de Arfe. En todo caso sugiere que le ocupó, como máximo cuatro meses y que debió colaborar Lesmes Fernández del Moral.

de costo de la cruz que hizo para la iglesia" (27). Como en otros contratos, la fábrica anticipaba primero parte de la plata. Cuando el platero terminaba la obra se cerraba el precio del metal utilizado. El platero recibió, en enero de 1538, treinta ducados de oro, en monedas como era habitual, para dorar la cruz (28). Poco más tarde recibió otros veintidós ducados de oro para dorarla. Los utilizó todos, menos cinco que en la cuenta final juró que le habían sobrado. Una vez dorada, el 16 de mayo de 1538, después de haber recibido el juramento de los tasadores sobre el valor de la hechura de la obra, el cabildo finalizó las cuentas con Juan de Horna (29). Le debían 178 ducados por la hechura y ciertos materiales añadidos por el platero: dos marcos de plata y "*las piedras de rubis e diamantes que puso*". Sin embargo el cabildo acordó darle sólo 165 ducados.

La cruz sufrió algunos daños con el tiempo que obligaron a reparaciones. Hemos documentado las reparaciones de Nicolás de Alvear, platero de la catedral. En una minuciosa cuenta rendida el 25 de mayo de 1589 señala "*mas se aderezo el pie de la cruz buena que esta todo dorado i tenia una pieza redonda de dos figuras quitadas i se le echaron unas granpas que entro en el fuego i se torno a dorar, de todo seis reales*" (30). Se refiere a la placa de San Pedro y San Pablo. No sería la única reparación hecha por Alvear. Los bustos femeninos del pie no son de Juan de Horna. Exactamente iguales aparecen en la maza de la cruz de Fresno de Rodilla, obra de Nicolás de Alvear.

Durante la reestructuración episcopal de tiempos de Felipe II, en 1574, Burgos fue elevada a sede arzobispal. El cabildo estaba necesitado de una cruz metropolitana. Aunque se pidió un modelo a Juan de Arfe, finalmente se decidieron por transformar la cruz de Horna en metropolitana. El proceso ha sido estudiado por M.^a Teresa Maldonado y por nosotros mismos (31). Se encargó la reforma a Juan de Arfe, pero pensamos que la ejecución material ha de ser obra de Lesmes Fernández del Moral, yerno de Arfe.

La trascendencia de la cruz de Horna fue decisiva, no sólo para la platería burgalesa. Hasta hoy se ha tenido como la primera cruz de brazos abalaustrados. Pensamos que en el proceso de creación del modelo

(27) ACB, Libro de Fábrica n.º 7, s. fol. y Libro Fábrica 1514-1562, fol. 73v. Publicado en MALDONADO, M.^aT.: "La cruz metropolitana...", págs. 304-319.

(28) ACB, Libro Fábrica n.º 7, s. fol. Citado en MALDONADO, M.^a T.: "La cruz metropolitana...", pág. 307.

(29) ACB, Registro 45, fol. 202r y v. Citado en MARTINEZ SANZ, M.: *Historia del Templo...* ACB, Libro de Fábrica n.º 7, s. fol.

(30) ACB, Libro Fábrica n.º 7, s. fol.

(31) BARRON GARCIA, A.: *La platería burgalesa, 1475-1600*. 1992. Tesis doctoral inédita.

participaron más plateros. La forma para las custodias había encontrado una temprana formulación renacentista. Hasta no hacía mucho tiempo se creía que Horna había realizado la custodia del monasterio de Silos. Su autor, Francisco de Vivar, sigue siendo, en gran medida, un desconocido. Con su viuda contrajo nuevas nupcias Juan de Horna. De esta forma accedió, si no los usaba ya, a los modelos y moldes del taller de Francisco de Vivar. Otros plateros, además de Vivar y Horna, pudieron participar en la creación de la cruz de brazos abalaustrados. Destacamos a Miguel de Espinosa. El modelo que representa la cruz de Ezcaray, obra de Espinosa, muestra algunas variaciones de mayor riqueza. Su impacto se sintió en otros plateros, no sólo de Burgos sino también de Aranda de Duero. La cruz de Juan de Horna para la catedral tiene la ventaja de encontrarse en el templo de mayor irradiación. Hemos mencionado a tres plateros. Podríamos incluir algún otro. Casi nada se sabe de Juan de Alvear, que disfrutó en Burgos de algunas prerrogativas personales como platero del Emperador. La conservación de piezas, aunque importante, es tan fragmentaria que impide reconstruir el proceso. Lo que sí es cierto es que el modelo de cruz que representa la obra de Juan de Horna tiene todas las características que van a definir a la platería burgalesa por muchos años.

La cruz de brazos abalaustrados se difundirá ampliamente por Castilla y Navarra. En Burgos no se dejaron de hacer a lo largo de todo el siglo XVI. La cruz de Horna está en la base de las recreaciones del modelo que realizaron Bernardino de Nápoles, Sebastián de Olivares y el binomio formado por Jerónimo Corseto y Pedro García Montero. Paradójicamente tras la intervención de Arfe el modelo más viejo, el original de Horna, resurgió con fuerza. En el siglo XVIII tornó a utilizarse con renovada energía. En los modelos más próximos, los brazos se cubren con decoración de calados fundidos; en los brazos verticales con motivos de ritmo axial, en los transversales con roleos y bichas —o tondos en el modelo de Miguel de Espinosa. En adelante la crestería de conchitas del borde de los brazos invadió las molduras de todo tipo de piezas. Otros elementos de los cálices y custodias portátiles se prefiguran. En el medallón de la cruz de Horna con la palabra Inri aparece como recurso decorativo un jarrón exactamente igual que los que se usaron en los nudos de cálices o custodias. La láurea que enmarca los medallones y la forma de los brazos, tenía numerosos precedentes en custodias y cálices; en adelante se generalizó.

En 1543 Juan de Horna salió fiador del cura y mayordomo de la iglesia de Revilla-Cabriada que habían comprado seis quintales de estaño y cobre para una campana (32). Hemos comprobado que, a veces, artistas

(32) AHPB, Asensio de la Torre, año 1543, prot. 5.517, fols. 634r-635v.

que estaban trabajando o habían trabajado para una iglesia salían fiadores de nuevos contratos de las parroquias. Si en esta ocasión ocurrió, no se conserva ninguna obra de Juan de Horna en Revilla-Cabriada.

De 1544 a 1549 son las cruces de Revilla del Campo y Castro Urdiales. Repiten, con variantes menores, la tipología de la cruz de 1537. La cruz de Castro Urdiales es excelente y ya hemos señalado que el pie lo dio a hacer a Diego de Mendoza.

La cruz de Castro Urdiales presenta en el reverso a María con el Niño rodeada de ángeles. La expresión es concentrada y melancólica. En los medallones de los extremos se sobreponen escenas de la Pasión fundidas: el beso de Judas, camino del Calvario, el Llanto y la Resurrección por el anverso; la oración en el Huerto, la Flagelación, la Coronación de espinas y Ecce Homo en el reverso. Los motivos de los medallones son diferentes que los de la cruz de la catedral de Burgos pero también se encuentran en otras cruces de la época y se repiten en la cruz de Revilla del Campo. La manzana del pie sigue muy de cerca al modelo de la catedral de Burgos. El marcaje de la cruz es completo. Los marcadores, SM/RD, Jerónimo de Rozas y Diego de Mendoza fueron elegidos marcadores el 31 de enero de 1544 y reelegidos el 3 de septiembre de 1547. Desempeñaron el cargo hasta agosto de 1549. A falta de documentación concreta, estas fechas delimitan la cronología de la cruz. El árbol está punzonado por Juan de Horna. La traza completa sería del artífice de la cruz de la catedral de Burgos, que seguramente se tuvo como modelo citado en el contrato. Sin embargo el punzón personal de Diego de Mendoza se repite en el pie de la cruz. La traza tiene perfecta uniformidad con el árbol y la relación con la cruz que en 1537 hiciera Juan de Horna es evidente. Una gran parte del pie está realizado a partir de fundidos y han salido de los mismos moldes que se usaron en la cruz de la catedral de Burgos. Seguramente se trata de un trabajo subcontratado. Es un dato interesante, pues la obra de Diego de Mendoza guarda una clara relación con la de Horna y esta cruz confirma la colaboración de ambos.

El acabado de la cruz es refinado y muy próximo al de la catedral de Burgos. Está elaborada con mayor delicadeza y esmero que la de Revilla del Campo. Ambas cruces están marcadas con los mismos punzones, tanto de autor como de marcadores. Las diferentes posibilidades económicas de la iglesia de Santa María de Castro Urdiales y del concejo de Revilla del Campo tendrían reflejo tanto en la diferencia de calidad como en el precio que finalmente se pagó por una y otra obra. Destacamos cómo la desaparición de las piezas de platería de las iglesias importantes repercute negativamente en la impresión general de la platería burgalesa y cómo las bajas cantidades que se pagaban por la manufactura de las piezas no contribuyó al natural deseo de superación de los artistas.

En 1552 doró y reformó una custodia de la iglesia de San Román de Burgos que había donado Bartolomé de Abanza. Le añadió unos angelitos y modificó el ostensorio (33). Se conserva en la iglesia de San Pedro y San Felices de Burgos. Los angelitos son muy semejantes a los del segundo templete de la custodia de Silos. Los moldes del taller de Vivar es lógico que pasaran al taller de Horna al casarse con la viuda de aquel. De estructura semejante se conserva otra custodia en Villimar hecha por su hijastro Francisco Ruiz de Vivar. El parecido del ostensorio, con los mismos angelitos elevadores, es muy fuerte.

Se trata de una custodia de sol con viril en media luna y cerco de cristales en los que se ha tallado una fina guirnalda. La crestería fundida que rodea el viril se inspira en los dibujos del plateresco. De la manzana nacen ramajes curvilíneos que sujetan dos angelitos fundidos que tienden sus manos hacia el viril. Corona el conjunto un portaviático. Las laderas del Calvario hacen de tapa y encajan en el perfil de veneritas. Termina en una pequeña cruz de brazos abalaustrados.

Esta custodia, como otras ricas joyas del tesoro de la iglesia de San Pedro y San Felices, procede de la iglesia de San Román. En 1831 se suprimió la parroquia de San Román y se unió a la de San Pedro y San Felices. Entonces se bajaron los objetos de plata que seguía atesorando la que había sido parroquia de los plateros en el Siglo de Oro burgalés. En la iglesia de San Pedro y San Felices, muy pobre en el siglo XVI, se conserva la imagen de Nuestra Señora de Rocamador, también procede de la iglesia de San Román. En la misma iglesia se han guardado los libros parroquiales de San Román, hasta la creación del Archivo Diocesano. Eloy García de Quevedo se hacía eco de noticias transmitidas de boca en boca sobre la procedencia de las obras de plata que se guardan en dicha iglesia: "*He oído decir que alguna de las joyas que conserva, proceden de las parroquias de la parte alta de la ciudad destruidas, durante el sitio del castillo, por el ejército anglo-español al mando de Lord Wellington en 1812, pero ignoro la certeza de la noticia*" (34). La obra se recoge en el inventario de los bienes de San Román del año 1540. Igualmente se recoge en los inventarios que se hicieron en el siglo XVIII. La custodia la había regalado a la parroquia Bartolomé de Abanza, platero. En 1552, su hijo, Juan de Abanza, clérigo de San Román, la hizo dorar y añadirle ciertas labores. Encargó la reforma a Juan de Horna (35). Este le añadió los dos angelitos fundidos y,

(33) ADB, Burgos, San Román, Lib. Fábrica 1538-1600, fol. 80v.

(34) GARCIA DE QUEVEDO, E.: *Exposición de Arte Retrospectivo de Burgos*. Museum, Barcelona, 1912, pág. 31.

(35) Juan de Abanza, siendo mayordomo, encargó la reforma de la custodia donada por su padre, el platero Bartolomé de Abanza: "en la custodia de plata pequeña del santo sacramento que estaba blanca que la dio Bartolome de Abanza, ya di-

con seguridad, el portaviático. La forma de la cruz y las veneritas del perfil indican una cronología posterior al resto de la obra. En todo caso Bartolomé de Abanza había muerto en 1537 y es poco menos que imposible que esta parte de la custodia sea de su mano.

La custodia es de extraordinaria calidad. Aunque se realizó en dos momentos diferentes, el conjunto no se resiente. Los añadidos de Horna embellecen y unifican el conjunto por encima de la misma obra original. Existían diversos tipos de custodia adaptados a las necesidades. Las parroquias pobres buscaban modelos que pudieran acomodarse a los diversos usos: procesiones, guarda del Santísimo y portaviático. Las parroquias importantes podían usar varias para cada uno de los diferentes momentos del rito cristiano. La parroquia de San Román dispónia desde fines del siglo XV de una custodia grande procesional.

En diciembre de 1556 Horna contrató hacer un custodia para poner sobre un cáliz destinada a la iglesia de Ventrosa (La Rioja). No se conserva. Recibió para hacerla cuatro marcos y medio "*de plata de la marca bieja*" (36).

Su punzón se encuentra en una cruz de la iglesia de Isar. Aparece junto al de la ciudad de Burgos y la marca personal de Pedro Fernández del Moral. La obra está documentada y la realizó Fernández del Moral. En esta ocasión, Juan de Horna estampó su punzón como marcador que era en esos años.

La misma marca se encuentra en un pie de cruz magnífico de la iglesia de Valluércanes. También estampó el suyo Diego de Mendoza. En este caso es más difícil resolver si se trata de una obra de colaboración, ambos habían hecho la cruz de Castro Urdiales, o si, siendo obra de Mendoza, Horna estampó su sello como marcador. En la zona de la Bureba y Pancorbo proliferan las obras y contratos de Diego de Mendoza pero no es un dato relevante.

Iluminador del ambiente de trabajo entre los plateros es la última noticia relacionada con una obra de platería en la que participara Horna. La parroquia de San Román había contratado con Bernardino de Nápoles la realización de una cruz parroquial en sustitución de otra que tenían desde antiguo con las conocidas figuras de San Juan y María sobre un travesaño menor. Como en ocasiones anteriores se recogieron limosnas entre los parroquianos. Más que nunca, tal vez por tra-

funto, que sea gloria, su padre; añadió en ella dos angeles e otra obra que monto de plata un marco; y mas la yço dorar toda que entro de oro en ella tres doblones; y mas dio a Juan de Orna, por la façion, quarenta e çinco rs.; que se monto todo lo que en ella gasto çinco mil e nobezientos e noventa mrs. que se le carga mas al mayordomo de fábrica". ADB, Burgos, San Román, Libro Fábrica 1538-1600, fol. 80v.

(36) AHPB, Juan Ochoa de Buezo, año 1556, prot. 5.608, fol. 796v.

tarse de una obra de plata, los plateros ayudaron de forma decisiva. Algunos con dinero, la mayor parte diciendo que labrarían un marco, uno y medio o dos marcos a su costa. Creemos que es algo más que una mera fórmula (37). En un caso se recoge en nota que, aunque había ofrecido labrar un marco, pagó seis reales, es decir no trabajó en la obra. En la mayor parte de los plateros no se especifica nada al lado y pudieron realmente trabajar en la obra.

La participación de unos plateros en trabajos de otros debió ser moneda corriente. Se solicitó hasta en obras tan importantes como la custodia de la catedral que se encargó a Juan de Arfe. Para la cruz de San Román, no conservada, ofreció Horna que labraría dos marcos y, en principio, no se debe dudar que los trabajó. Por cierto que tan curioso documento puede ilustrar, indirectamente, la importancia de los talleres de los diversos plateros que trabajaban en Burgos en 1560 y eran parroquianos de San Román. Haciendo abstracción del mayor o menor desprendimiento de unos y otros, los que ofrecen labrar dos marcos, que es la cantidad mayor, fueron Juan de Horna, Francisco Ruiz de Vivar y Juan de Abaunza.

Juan de Horna pudo realizar una cruz para la iglesia de Santa María de Palacios de la Sierra. La cruz fue rehecha poco después de 1814. Sólo se conserva la imagen de María con el Niño en el reverso. El parecido con la imagen de María en la cruz de Castro Urdiales es grandísimo. Ahora bien, sabemos que Antonio de Oña se obligó a acabar una cruz de plata que había contratado para la iglesia de Santa María de Palacios de la Sierra. El plazo de entrega de la cruz estaba concluido pero se deduce que el platero no había recibido la cantidad concertada para empezar la obra. En el nuevo contrato se comprometió a entregarla para el día de Todos los Santos del año 1533 si antes de navidad le entregaban 20.000 maravedís (38). No sabemos si el contrato se cumplió. Parece muy moderna la figura de María para sostenerlo. De ser así indicaría que el modelo de cruz de brazos abalaustrados estaba ya definido en 1533, pues parece lógico pensar que pertenecía a un modelo semejante al de la cruz de Castro Urdiales. Precisamente nos parece obra posterior y vinculable a Juan de Horna. La cruz de Alcocero, de los mismos años que la cruz de Castro Urdiales, presenta a María con semejante disposición, pero el parecido es mayor con la Virgen de Castro Urdiales. Por lo demás la cruz de Alcocero es obra de Diego de Mendoza, autor relacionado con Horna.

Por último, un cáliz de Espinosa de Juarros también ha de ser obra de Horna. Se estampó en el pie varias veces el tercero de los punzones

(37) ADB, Burgos, San Román, Lib. Fábrica 1538-1600, fol. suelto.

(38) AHPB, Asensio de la Torre, año 1533, prot. 5.509, fols. 419r-420r.

de Horna pero no tiene ninguna otra marca. Es una obra sencilla, algo ruda pero interesante desde el punto de vista tipológico. Se trata de un cáliz de copa acampanada y subcopa bulbosa. La rosa se adorna con gallones. En el perfil de la rosa se han soldado pequeños pedacitos de plata que simulan las típicas conchitas de la platería burgalesa. El astil lleva nudo de jarrón. El pie, circular, se divide en dos zonas. La primera es convexa y en ella se repujan gallones. La segunda, en talud, se decora con dibujos incisos. La tipología del cáliz de Espinosa de Juarros se usó durante mucho tiempo en Burgos. Pensamos que pudo realizarse en torno a 1540. Sorprende la carencia de la crestería de conchitas. En lo demás el cáliz, aunque sencillo, está dignamente resuelto.

Hemos pretendido situar a Juan de Horna en los límites que le corresponden. Apenas hemos podido presentar unas pocas obras de un artista que disfrutó de tan dilatado período de actividad. Sin duda fue uno de los más importantes y prestigiosos plateros de su tiempo y desempeñó un papel muy importante en la aparición del modelo de cruz de brazos abalaustrados. Sin embargo, en nuestra opinión, sus obras iniciales y la persistencia del estilo gótico en obras tan tardías como la cruz de Cubo de Bureba permiten suponer que la herencia de los moldes y dibujos del taller de Francisco de Vivar no fueron ajenos a la renovación estilística de los años treinta.

PUNZONES



HOR/NA
Juan de Horna el Viejo



I/HOR/NA +
Juan de Horna



T/HOR/NA.



HOR/NA:



Burgos-4



Burgos-7

Punzones de marcadores:



OO/AP; 1493-1500
Alonso Sánchez
de Salinas y
Pedro de Curiel



OD/PA; 1519-1521
Pedro de Salinas y
Adán Díez



OO/FI; 1501-1508



OS/P; 1521-1526
Pedro de Acebedo y
Andrés de Santa Cruz



OO/PC; 1505-1514



OD/PA; 1528-1531
Adán Díez y
Pedro de Acebedo



O/FI; 1509-1514
Juan de Santa Cruz y
Fernando de Arlanzón



O*/IF; 1541-1544
Juan de Horna y
Francisco de
San Román



OA/PG; 1514-1519
Pedro de Salinas y
García Gallo



SM/RD; 1544-1549
Jerónimo de Rozas y
Diego de Mendoza



Cáliz. Catedral de Burgos.
J. de Horna el Viejo.



Cruz. Catedral de Burgos.



Cruz. Castro Urdiales.
J. de Horna y D. de Mendoza.



Custodia. Iglesia de
San Pedro y San Felices.
B. de Abaunza y J. de Horna.