

LAS ARTES DECORATIVAS DEL GÓTICO EN CASTILLA

Aurelio A. Barrón García
Universidad de Cantabria

La platería castellana del siglo XV está fuertemente relacionada con las formas artísticas del Norte de Europa, especialmente con Flandes. La tradicional relación con Francia que permitía el camino de Santiago continuó durante los siglos del Gótico y aún se vio incrementada con las relaciones políticas y la intervención de franceses e ingleses en las guerras civiles castellanas. Además, y principalmente, el desarrollo económico de Castilla, fundamentado en la producción agrícola y ganadera, se complementaba con la demanda de materias primas de las sociedades del Norte crecientemente concentradas en urbes de intensa actividad artesana y mercantil. Castilla y el Norte europeo habían desarrollado dos sociedades y dos economías complementarias. La especialización agrícola y ganadera de Castilla, territorio extenso y poco poblado, perpetuó el régimen señorial y el predominio de la aristocracia. El crecimiento de los estamentos urbanos del Norte de Europa devino en una sociedad más compleja. Comerciantes y artesanos necesitaban mercados que posibilitaran un desarrollo sostenido a una intensa actividad manufacturera que decididamente se orientaba a la exportación. En Castilla encontraron abundantes materias primas para el suministro de sus talleres y una minoría adinerada y todopoderosa

que demandaba sus productos. Los refinados objetos producidos en los talleres urbanos de Países Bajos fueron consumidos en grandes cantidades por la nobleza castellana de raíces agrarias. La masiva producción de lana castellana provocó un intenso tráfico mercantil y el desarrollo de los puertos del Cantábrico que estaban asociados desde finales del siglo XIII en la *Hermandad de las Villas de la Marina de Castilla con Vitoria o Hermandad de las Marismas* pero que en el siglo XV languidecía por la diversidad de intereses de los distintos puertos, el fulgurante desarrollo del puerto de Bilbao, las expectativas de los mercaderes de Burgos –que encabezan los intereses de las ferias castellanas y a los exportadores de lana–, y por la presión real –con la ayuda interesada de la poderosa Casa Velasco– para recuperar el control y los impuestos centrales –los diezmos de la mar–. En el siglo XV se asiste al triunfo de Burgos y Bilbao que desplazan a Vitoria y a las villas costeras de la vieja hermandad. Bilbao desplaza a Bermeo y a las demás villas cantábricas como centro de importación y Burgos se impone a Vitoria como centro de distribución. Los castellanos exportaban materias primas lana, hierro, vino e importaban telas y manufacturas entre ellas tapices, pinturas¹, esculturas –como el retablo de la Virgen de Belén en

1. Entre las pinturas llegadas de Flandes destacamos dos contratos de retablos encargados en Brujas desde el interior de Castilla. En 1471 Beatriz Manrique, viuda de Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro, pedía en su testamento mayor agilidad en la adquisición de dos retablos para el convento de Santa Clara de Medina de Pomar que estaba tramitando en Flandes y para los que había adelantado 30.000 maravedís. Archivo Histórico Nacional (AHN), Nobleza, Frías, C. 598, D. 38. La condesa de Haro poseía en su oratorio –sito en el hospital de la Vera Cruz- otro retablo -del Crucifijo- que donó al convento de Santa Clara de Briviesca a diferencia del resto de los bienes del oratorio que dispuso que permanecieran allí. Los retablos flamencos podrían ser la gran tabla de la *Asunción* del maestro de Santa Lucía (ahora en la *National Gallery* de Washington) y tal vez una *Epifanía* sobre tela (*Metropolitan Museum* de Nueva York) que se ha relacionado con Hugo van der Goes y Justo de Gante; YARZA, Joaquín: *La nobleza ante el rey*. Madrid, 2004, p. 233. En el *Museo Real de Bellas Artes* de Amberes se muestran tres tablas de Hans Memling con ángeles músicos a los lados de Dios Padre. Proceden de Santa María la Real de Nájera y formaban parte del antiguo retablo mayor del convento dedicado a la Asunción. El retablo lo había encargado en Flandes, antes del 20 de julio de 1483, Gonzalo de Cabredo, prior del monasterio desde 1466; AHN, Clero, Leg. 2952, f. 192v. Según el padre Argáiz llegó al monasterio durante el priorato de Pablo Martínez de Uruñuela, hacia 1486; ARGÁIZ, Fr. Gregorio: *La Soledad Laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España y teatro monástico de la provincia tarraconense*. Madrid, por Bernardo de Herbada, 1675, p. 386r. Argáiz sitúa en 1484 el comienzo del priorato de Martínez de Uruñuela pero otras fuentes señalan el año 1486; dice que este prior hizo el retablo del altar mayor “que es de pincel, dedicado al Misterio de la Asunción de la Virgen, y tienen por tradición que se pinto en Flandes”. Jovellanos vio las “asombrosas” tablas del Museo de Amberes cuando estaban arrinconadas en el capítulo del monasterio mientras que en el claustro se mostraba una excelente tabla de la Virgen en su asunción que era casi de tamaño natural; todas ellas las relacionó con Durero. Además comentó elogiosamente la existencia de una imagen de bulto de la Asunción que se encontraba en el oratorio del capítulo y apuntó que estaba exactamente copiada del cuadro flamenco, pero no sabemos si había formado parte del retablo mayor ni si esta obra es la que procedente de Somalo se conserva en la concatedral de La Redonda de Logroño; JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Obras completas*. T. VII. Diario, 2º. Oviedo, 1999 (ed. José Miguel Caso González), pp. 239, 244 y 249.

Laredo-, telas ricas y bordados, custodias, cálices, laudas de metal y otros muchos objetos litúrgicos de latón o falso oro. La relación de Castilla con Flandes se intensificó al estrecharse los vínculos familiares de los monarcas castellanos con la dinastía gobernante en Países Bajos. Los Reyes Católicos concertaron con el emperador Maximiliano el doble matrimonio de sus hijos Juan y Juana de Castilla y Aragón con Margarita de Austria y Felipe, duque de Borgoña y señor de los territorios de Países Bajos. En adelante, la diplomacia propició la visita de Flandes por un creciente número de clérigos y embajadores. Con anterioridad, se habían establecido nutridas colonias de mercaderes vizcaínos y, sobre todo, burgaleses que tienen representación propia en Brujas, plaza flamenca que capitaliza el comercio con Países Bajos hasta comienzos del siglo XVI. La correcta gestión de los intereses comerciales aconsejó la creación del Consulado de Burgos en 1494 y tras largos pleitos y debates, como había ocurrido a mediados del siglo XV con los consulados en Brujas, Bilbao obtuvo un Consulado propio en 1511.

La llegada de artistas flamencos, la importación de piezas de plata a través de clérigos y el tráfico mercantil de objetos de plata y “muestras de plateros” tuvo un papel determinante en la aparición y difusión de la brillante platería del último gótico castellano y en la generalización de la estética del Norte de Europa. Un cáliz de Ondárroa pero hecho en Brujas y adornado con las armas del Señorío de Vizcaya y la custodia bruselense de Gautégúiz de Arteaga demuestran que las villas vascas se abastecían directamente en los mercados flamencos. Sin embargo, desde mediados del siglo XV vivía en Bilbao un nutrido grupo de plateros que atendían las necesidades locales, los encargos del Señorío y aún del interior de

Castilla; así la custodia de Montenegro de Cameros (Soria) se hizo en Bilbao en 1490. Estos artífices bilbaínos desarrollaron una original platería tan fuertemente vinculada a la de los territorios del Norte que la hemos calificado como hispanoflamenca². Aparte de los puertos del Cantábrico oriental, lo flamenco se hizo notar más en Burgos que se comportó como verdadero puerto de llegada de las novedades y artistas norteños³. Como en las demás artes, Burgos promovió la renovación y facilitó numerosas tipologías a otros centros del reino. La capital del Arlanzón, donde la tradición platera propia se sumó un fuerte influjo flamenco, fue el centro principal y sus artífices mantuvieron el protagonismo creativo hasta bien entrado el siglo XVI. Aunque en otros centros existía un número de



Gautéguiz de Arteaga (Vizcaya), custodia. Bruselas.

2. BARRÓN GARCÍA, A.A.: “Platería hispanoflamenca bilbaína. Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord): *Estudios de platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 99-118. Ídem: “La platería hispanoflamenca en Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord): *Estudios de platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 91-119.

3. También a Burgos llegaron obras de platería del Norte de Europa. Se conserva una magnífica copa en la catedral de Burgos que es obra de Ludwig Krug y ha de ser pieza de importación un extraordinario cáliz del siglo XV que pertenece a la parroquia de Arroyo de San Zadornil.



Burgos, catedral. Relicario de Santiago.

plateros más nutrido y una mayor producción, parece que la iniciativa en la creación de las tipologías de iglesia corresponde a Burgos. En Valladolid, sede frecuente de la corte y con un número de plateros más crecido, la orfebrería se encamina hacia modelos de una opulencia superior y, por ello, más difíciles de imitar. Lo flamenco adquiere una nota recargada y fastuosa a la vez que incorpora elementos de la tradición hispana, más evidente en centros secundarios como Medina de Rioseco donde se percibe el eco del ornato mudéjar con mayor claridad. Al parecer, en Valladolid tuvo un desarrollo sin igual la platería civil –lamentablemente perdida– pues atendía la fuerte demanda señorial. En Valladolid residía frecuentemente la Corte y allí tenían casa las grandes familias de la nobleza castellana. Cuanto más nos alejamos de los puertos vascos y de Burgos, el estilo, notablemente afluencia, más se distancia del modelo referencial;

lo flamenco se hispaniza, tanto más cuanto más pequeño y apartado sea el lugar. En los centros locales, el estilo se interpreta con independencia y las formas adquieren una prolijidad característica; no faltan las obras que tienden a disponer la decoración en redes romboidales de raíz mudéjar.

Los plateros formaban el grupo laboral artístico más numeroso y los encontramos instalados en los lugares importantes e, incluso, en localidades sorprendentes. Satisficían la fuerte demanda de objetos fastuosos que la peculiar estructura social y económica de Castilla favorecía. La creación de obras de plata se alimentaba con el consumo de la nobleza, los encargos del alto clero y las donaciones reales. A esta demanda se añadió, de modo más intenso a medida que avanzaba el siglo XVI, el protagonismo del conjunto de la sociedad castellano leonesa representada en sus pilas o parroquias. El dilatado estamento de los hidalgos e incluso las clases populares, agrupadas en cofradías o parroquias, emularon los hábitos de la aristocracia. Tampoco se debe olvidar la riqueza de los cabildos catedralicios y monasterios que capitalizaron en su favor una parte importante de la acumulación de caudales generada por la activa economía castellana y, a partir de 1492, la llegada de bienes de ultramar.

El marcaje que certifica la calidad de la plata empleada por los plateros en las piezas que realizaban para ricos y poderosos clientes eclesiásticos y civiles comenzó a usarse en Europa en torno a 1300. Se perseguía garantizar a los compradores que adquirirían plata de la calidad que pagaban y que, a veces, adelantaban para hacer las obras que encargaban, pues fue frecuente entregar a los plateros monedas de plata en peso equivalente al de las piezas que les solicitaban. Los plateros de Londres comenzaron a marcar la plata en el comienzo del siglo XIV y, con una ligera anterioridad, también fiscalizaban la plata los de Brujas que, al parecer, fueron los primeros en idear, hacia 1400, un sistema de marcaje triple: marca de autor, sello de la ciudad y letra alfabética correlativa que corresponde a la actividad de control confiada durante un periodo cronológico –un año– para la supervisión de la plata y que, por ello, se transforma en marca cronológica que ayuda inestimablemente a datar las obras con precisión.

Algunas ciudades castellanas, singularmente Burgos y Sevilla, fueron muy sensibles a las medidas



Brujas. Triple marcaje del cáliz de Ondárroa (Vizcaya).



Burgos. Triple marcaje en piezas en torno a 1435.

europas de control del peso y calidad de la plata y comenzaron muy pronto a desarrollar marcas que permitieran a la clientela saber que adquirirían plata conforme a la ley o que los plateros devolvían las piezas labradas con la misma ley y peso que les habían entregado en las monedas con las que usualmente se les pagaba a peso⁴.

Alfonso XI otorgó la primera ordenanza municipal a Burgos en 1345 y, en la misma fecha u otra muy próxima, ordenó guardar en Burgos el marco referencial para pesar la plata: el marco de Colonia

que en Castilla será conocido como marco de Burgos. A esta ciudad debían acudir las demás para concertar sus marcos. Es posible que por entonces se comenzara a marcar la plata burgalesa con un único sello que lleva las armas de la ciudad. En cualquier caso el hallazgo fortuito de un tesorillo en Briviesca con diversas monedas de plata y algunas piezas de vajilla de plata de la sinagoga local –una de ellas con el primer punzón conocido de la ciudad de Burgos– permite asegurar que en la capital del Arlanzón se marcaba la plata con anterioridad a 1369.

Fueron las Cortes de Madrid de 1435 presididas por el rey Juan II las que ordenaron que los plateros pusieran su sello personal en la plata de marcar debajo del sello de la ciudad para que los compradores supieran que se había empleado plata de buena ley –plata de marcar–. Con anterioridad sólo se marcaba la plata con sello de ciudad pero Burgos había comenzado a utilizar sellos personales ya que si se descubría fraude en la aleación de alguna pieza de plata debía saberse contra qué platero intervenir. Las Cortes de Madrid refrendaron esta novedad y ordenaron que los plateros debían dar a conocer sus marcas personales al escribano del concejo donde eran residentes y las marcas registradas debían emplearlas sin poderlas mudar.

Hacia 1435, posiblemente un poco antes –hacia 1420–, el Regimiento y los plateros de Burgos habían dado un paso más allá en el control de la plata y, junto a las marcas de la ciudad y del autor, comenzó a emplearse el punzón del marcador o marcadores que supervisaban si se había realizado con plata de ley; es decir, implantan un sistema de triple marcaje, semejante al de la ciudad de Brujas, que hará fortuna en Castilla. Supuso un paso trascendental ya que no se trataba únicamente de asegurar una posible supervisión y poder castigar a quien incumpliera la normativa sino que se confiaba en inspectores cualificados el control previo de la plata. La complejidad de la averiguación obligó a recurrir a los propios plateros como inspectores-

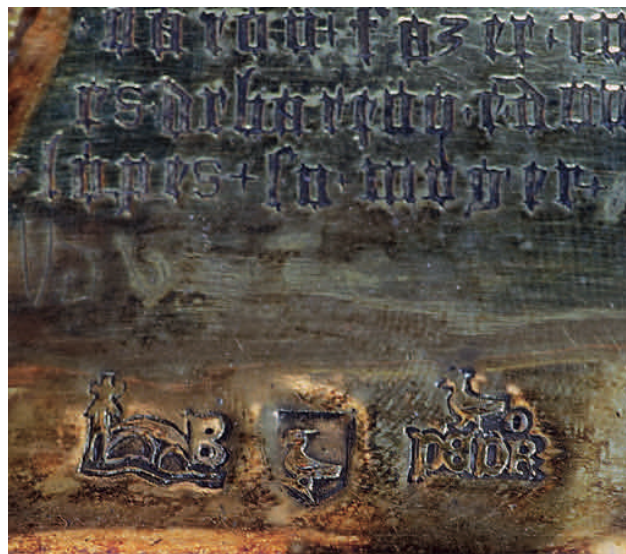
4. Hemos dedicados varios estudios al marcaje de la plata en Castilla, BARRÓN GARCÍA, A.A.: “El marcaje y los punzones de la platería burgalesa, 1360-1636”, *Artigrama*, Zaragoza, nº 8-9, 1991-1992, pp. 289-326. Ídem: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998. Ídem: “Plata de ley”, en CASASECA CASASECA, Antonio (com.): *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, pp. 73-89. Ídem: “Sobre el marcaje de la plata en Bilbao durante los siglos XV y XVI”, *Letras de Deusto*, vol. 38, 121, 2008, pp. 131-166. Ídem: “El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord): *Estudios de platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 159-192. En estos escritos se encontrará una bibliografía completa para el estudio del marcaje castellano.

marcadores aunque los fieles de la ciudad supervisaban el marcaje y guardaban el sello de marcar en un arca de dos llaves confiadas a dos munícipes –fieles– distintos.

Como, en principio, las Cortes de Madrid sólo obligaban a sellar la “plata de marcar” –la que cumplía la ley oficial–, se dieron situaciones equívocas e interpelado el rey Enrique IV cursó carta a los plateros de Burgos en 1472 en la que les ordenaba que labrasen plata de 11 dineros y 4 granos y sólo ésa pudieran marcar; es decir, plata con la ley que, en teoría, tenían los reales de plata. El marcaje de la plata encarecía las piezas de plata y como, además, en otros lugares de Castilla que contaban con un número pequeño de plateros –o un único artífice– no existía la posibilidad de controlar la plata del modo que se había organizado en Burgos, los plateros burgaleses protestaron y los representantes de la ciudad en las Cortes de Madrigal de las Altas Torres del año 1476 elevaron una petición de sus argentarios en la que pedían que se extendiera la orden de 1472 a todas las ciudades del reino y así lo acordaron los Reyes Católicos.

Las frecuentes manipulaciones de la moneda y la compleja situación económica vivida durante el reinado de Enrique IV indujeron a los Reyes Católicos a regular el valor y la ley de las monedas así como la ley y el marcaje de la plata con la que los plateros trabajaban. Ambos asuntos estaban relacionados pues era práctica general utilizar monedas como materia prima para labrar las obras y, además, obras desechadas de plata vieja acababan en las cecas para ser acuñadas. El 12 de abril de 1488 los Reyes Católicos publicaron en Valencia una pragmática sanción sobre las monedas, los pesos y pesas y el marcaje de la plata que reguló el sistema monetario español para toda la Edad Moderna. Ordenaron que en las ciudades y villas que fueran cabezas de partido los concejos nombraran un marcador “con acuerdo y consentimiento” del Marcador Mayor por ellos nombrado. Los munícipes debían confiar el cargo en una persona de buena conciencia y, lo que es más importante, en una persona que fuera hábil y suficiente, que supiera afinar la plata; es decir, obligadamente en un platero. Para evitar corruptelas y la patrimonialización del oficio, el cargo se debía nombrar cada dos años. La pragmática obligaba a los plateros a disponer de señal propia, que debía ser conocida por el concejo, y les imponía la obligación de

labrar y marcar exclusivamente plata de la misma ley que la moneda. La pragmática ratificaba la práctica burgalesa de triple marcaje y la hacía extensiva a todo el reino. Los centros importantes, como Bilbao y Valladolid, la hicieron propia muy pronto.



Bilbao. Triple marcaje de la custodia de Sopelana (Vizcaya). 1505.

Las piezas de orfebrería son construcciones en el espacio y, como tales, se inspiran en la arquitectura, aunque los plateros no se ven obligados a seguir las leyes de la tectónica. Relicarios, custodias y castilletes de cruces reproducen, a pequeña escala, la arquitectura de su tiempo. Arcos y bóvedas, chapiteles y florones, doseletes y capillitas, arbotantes y pináculos, tracerías..., en definitiva, todos los elementos del lenguaje gótico se encuentran en un modo renovado de trabajar la platería que puede ser calificado de arquitectural. Los plateros tomaron como modelo la diáfana arquitectura introducida por los arquitectos nórdicos establecidos en los centros más avanzados como Burgos. Sin embargo, la mayoría de los plateros encontraron más asequibles las estampas. En las activas ferias de Castilla se vendían centenares de grabados que son inventariados como “muestras de plateros”.

En la concepción de las imágenes se dejaron influir por los escultores contemporáneos pero, sobre todo, se inspiraron en estampas nórdicas. Entre los grabados conservados encontramos modelos de

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

Sin embargo, es aventurado proponer las fuentes iconográficas exactas, pues los grabados de los grandes maestros tuvieron numerosos imitadores,



Grabado a buril. Patena de El Burgo de Osma. Antonio de San Miguel.

entre otros, los impresores mismos. En algunos casos el parecido es asombroso y ha de proceder del uso de la fuente que proponemos. La cruz procesional de Zumárraga (Guipúzcoa) sitúa en el reverso un grupo con la Coronación de María que sigue en todos los detalles una composición del mismo tema grabada por Martin Schongauer. En el mismo grabador se inspiran los símbolos de los evangelistas. La figura de Cristo entronizado en el pie de la custodia de Villalón reproduce otro grabado de Schongauer. Diego Angulo y Silva Maroto han destacado cómo los pintores de Burgos recurrieron con frecuencia a los bellísimos grabados de Schongauer, pintor y grabador de Colmar. Las mismas fuentes utilizaron los plateros bilbaínos y burgaleses⁵. Hemos destacado el uso de estampas de Schongauer o copias de Meckenem y de otros grabadores que simplificaron los originales en la cruz de Gamonal de Bernardino de Porres, en la cruz de Santa Gadea del Cid de Adán Díez, en la cruz de Pancorbo de Miguel de Espinosa y en la custodia de Santa María del Campo de Francisco de Soria. El pelícano que adorna las cruces de Rubena de Adán Díez, Lara de los Infantes de Juan de Horna el Viejo y Valdecañas (Palencia) de Bartolomé Gallo ofrece una relación directa con un grabado del Maestro de la Pasión de Berlín que algunos identifican con Israhel van Meckenem el Viejo. Los bestiones, animales fantásticos y el follaje de la fuente y vinajeras de la capilla del Condestable se pueden inspirar en las fantasías desarrolladas por el Monogramista E.S. en un alfabeto, en paneles ornamentales de Israhel van Meckenem o, más simplemente, en las cartas de juego que popularizaron figuras de animales y salvajes.

La deslumbrante calidad de la platería flamenca explica el arraigo de este estilo, que satisfacía cumplidamente las necesidades culturales y ayudaba a manifestar el fasto de la vida pública de la aristocracia. Lo nórdico mantenía una vitalidad que rivalizó con Italia durante muchos años. Los intercambios comerciales y las relaciones personales de la familia gobernante ayudaron a mantener vivo el influjo del Norte. Los artífices, con una valoración de su oficio próxima a la del artesanado, imitaron sin pudor los modelos de las estampas —o las creaciones

5. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "La pintura en Burgos a principios del siglo XVI. Nuevas huellas de Schongauer", en *AEAA*, nº 6, 1930, pp. 75-77. SILVA MAROTO, M^a Pilar: "Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenco", en *AEA*, nº 243, 1988, pp. 271-289. Ídem: *Pintura hispanoflamenco castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*. Valladolid, 1990.

de otros compañeros mejor dotados— y las ilustraciones de los libros religiosos. Salvo los Giunta, casi todos los impresores instalados en Castilla eran alemanes y las colecciones de grabados nórdicos se vendían masivamente en las ferias. Aunque superficialmente, se conocía el modelo italiano pero Flandes y el Norte continuaron siendo el espejo donde se reconfortaba complacida la nobleza y el poderoso episcopado hispano.

A los modelos nórdicos se añadieron, desde 1500, grabados italianos de Zoan Andrea, Nicoletto da Modena, ... con vasos, delfines, bichas, tarjetas, cornucopias, vegetación axial y otros motivos. Fueron fuente de inspiración común para arquitectos, entalladores, pintores y plateros, pero hasta 1525, aproximadamente, los plateros no renovaron las tipologías arquitectónicas y la iconografía. Se generalizaron los grutescos decorativos y algunos plateros recurrieron a grabados italianos de la Pasión en los apliques o relieves figurativos utilizados en cruces y custodias. Pero, para la figuración, la mayoría siguió mirando hacia el Norte durante muchos años. Otro tanto hicieron los pintores que nacidos en el siglo XV permanecían activos más allá de 1500. El burgalés Alonso de Sedano incorporó muy pronto, en 1495-1496, los motivos de la nueva arquitectura italiana y adornos de grutescos, delfines, cornucopias y amorcillos en las pinturas del altar de las reliquias de la catedral de Burgos, pero la disposición del espacio, las composiciones y el tratamiento de las figuras siguieron siendo góticos. También los plateros se hicieron eco muy pronto del nuevo adorno renacentista aunque al principio lo hicieran para revestir viejas tipologías del gótico. Desde los años 1500-1505 se labraron en Burgos obras con decoración a *candelieri*, con cornucopias y delfines muy semejantes a las de las estampas italianas. Destacamos, por su cronología temprana, un cáliz, en la catedral de Burgos, de Bernardino de Porres.

El modelo nórdico prevalecía en las artes burgalesas, no obstante, en ningún otro lugar de Castilla hubo contactos tan tempranos con Italia.



Alonso de Sedano. Tabla del altar de las reliquias. Catedral de Burgos.

En Santa María del Campo pintó Pedro Berruguete, vuelto de Italia, tal vez en fecha demasiado temprana para ser comprendido y amparado. Felipe Bigarny fue recibido con los brazos abiertos y el relieve del trasaltar, de 1498, causó sensación, aunque ahora sepamos que representa una modernidad muy relativa. Algunos burgaleses acudían a Italia a completar su formación: Alonso de Sedano, que asimiló poco, y Bartolomé Ordóñez. Diego de Siloé eligió o le eligieron un destino sorprendente y significativo, pues su padre procedía de Amberes y había sido el más representativo y genial escultor del modelo flamenco.

En otros lugares de Castilla el ambiente era menos favorable y los artistas no se vieron presionados a abandonar el tardogótico. Todo lo más, también en Burgos, las estructuras del modelo nórdico se enmascararon con nuevas vestimentas.

Este no es el caso de la villa de **Bilbao**, situada en un meandro a diez kilómetros del mar, ofrecía

mayor seguridad que Bermeo y otras villas levantadas junto al mar Cantábrico y desde comienzos del siglo XV los mercaderes bilbaínos centralizaron buena parte del tráfico lanero. La ruta de Burgos a Bilbao, a través de Vitoria, se convirtió en el eje primordial de las relaciones entre Países Bajos y Castilla y sobre este eje comercial –Flandes-Bilbao-Burgos– se superpuso la vía de difusión del arte flamenco.

Al menos desde 1430 existen noticias del establecimiento de plateros en Bilbao, pero ni los plateros usaban marcas personales ni la ciudad tenía sello para la plata. El Ordenamiento de Alcalá de 1348 confirmado por las Cortes de 1435 y 1476 obligaba a que las ciudades acudieran a Burgos para adquirir el marco y ley de la plata que debían guardar como unidades referenciales para pesar piezas de plata y calibrarlas a la ley obligatoria. En octubre de 1480 el Regimiento de Vitoria trajo de Burgos un marco con todas sus pesas para pesar la plata, una moneda calibrada y marcada con los sellos de Burgos y Vitoria “de la ley que han de llevar los plateros para marcar” y una piedra de toque para averiguar la calidad de la plata⁶. Además, nombraron por primera vez dos marcadores, a imitación de Burgos, para que se encargaran de examinar la plata que se labraba y comprobar los marcos de pesar plata. En 1483 el concejo de Bilbao puso fin a la pugna de bandos que dividía y ensangrentaba a la villa y, con aprobación real, acordó recibir las ordenanzas de Vitoria⁷ que contenían disposiciones sobre el marcaje de la plata. 1483 fue un año decisivo en el ordenamiento jurídico de la villa y por vez primera se intenta atajar la irregular situación en la que se encontraba la elaboración de objetos de plata. Tras las averiguaciones pertinentes, los regidores se dirigen a los Reyes Católicos y reconocen que en Bilbao no había habido nunca marcador de

la plata⁸. Para remediar la situación, el 6 de noviembre de 1483 los Reyes enviaron carta, desde Vitoria, ordenando que se estudiara y aprobara la petición de los regidores bilbaínos para que el platero Martín Pérez de Ahedo “resciba su cargo de ser marcador de toda la plata que se tomase de labrar e marcar en la dicha villa porque es onbre y donio e suficiente para ello e de onesta vida e fama”. Unos años después, en 1488, los mismos Reyes Católicos publicaron la pragmática sanción sobre las monedas, los pesos y pesas y el marcaje de la plata que hemos mencionado y los emprendedores comerciantes y gobernantes de la villa bilbaína debieron de comprender inmediatamente que el ejercicio de la actividad platera –que disfrutaba entonces de un desarrollo fabuloso y perceptible en toda Castilla– requería de los controles de calidad necesarios para satisfacer las demandas de la clientela y disipar cualquier duda sobre si se había practicado o no el fácil engaño realizable en la aleación de metales preciosos. Por otra parte, tanto Brujas, ciudad que centralizaba el comercio bilbaíno en Países Bajos, como Burgos, ciudad con la que mantuvo una fuerte colaboración y competencia, marcaban la plata, desde hacía muchos años, con los tres sellos de garantía y esta circunstancia no ha de ser ajena a la decisión de los bilbaínos de exigir a sus plateros las mismas seguridades, aplicando finalmente un sistema mucho más completo que el de Vitoria, ciudad a la que, en un principio, pretendieron seguir. Desde 1488 adoptó decididamente el sistema de marcaje burgalés sancionado en la pragmática real.

A lo largo del siglo XV y comienzos del XVI llegaron a los puertos vizcaínos obras de plata flamenca y, ciertamente, la platería de Países Bajos se encuentra en el origen y desarrollo de las formas más características de la platería de Bilbao⁹. En

6. MARTÍN VAQUERO, Rosa: *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria, 1997, pp. 62 y 623.

7. Archivo Foral de Bizkaia, Municipal, Bilbao, Sección Antigua 0004/1/1. Privilegio Real que confirma el acuerdo del concejo de Bilbao de recibir las ordenanzas de Vitoria para que no haya riñas ni banderías de apellidos.

8. Archivo General de Simancas (AGS), Registro General del Sello, 6-XI-1483 (147).

9. Se estudia la platería gótica vizcaína en SESMERO PÉREZ, Francisco: *El arte del Renacimiento en Vizcaya (El arte en Vizcaya desde finales del siglo XV hasta la época del Barroco)*. Bilbao, 1954. BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón: *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992. Ídem: *Platería europea en España (1300-1700)*. Madrid, 1997. MARTÍN VAQUERO, Rosa: *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria, 1997. BARRIO LOZA, José Ángel: “El brillo de la plata” en VV.AA., *La catedral de Santiago*. Bilbao, 2000, pp. 155-166. BARRÓN GARCÍA, A.A.: “La platería en Castilla y León” en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid-La Coruña, 2000, p. 50. Ídem: “Platería hispanoflamenca bilbaína. Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza” en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de platería*. San Eloy 2004. Murcia, 2004, pp. 99-118. Ídem: “La platería gótica en Bizkaia” en *Orfebres y plateros. El taller de Eloy García*. Bilbao, 2006, ed. en CD-Rom. Ídem: “La platería hispanoflamenca en Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de platería*. San Eloy 2008. Murcia, 2008, pp. 91-119.

1441 o 1466 se labró en Brujas un cáliz de la iglesia de Santa María de Ondárroa. Presenta pie hexagonal con los lados escotados que transforman el hexágono en una estrella, conforme a una solución común en Países Bajos que será habitual en la platería bilbaína –por ejemplo, en un cáliz de Arrazola o en la custodia de Sopelana–. Con el mismo tipo de astil y pie se soluciona el cáliz de la iglesia de Gámiz en el que también se observa la huella del punzón de Brujas. La custodia de Gautéguiuz de Arteaga, datable hacia 1500, se punzonó con un triple marcaje, parcialmente frustró, pero en uno de ellos se observa un león rampante bajo corona con imperio que ha de ser la marca de la ciudad de Bruselas.

Desde 1430 son frecuentes las noticias sobre la existencia de plateros en Bilbao y sorprende que en 1464 se contabilicen trece plateros¹⁰. Formaban el colectivo de artistas más significativo de la villa con mucha diferencia y la cifra es, por sí misma, elocuente del alto grado de actividad platera que disfrutaba Bilbao en un momento tan precoz. Es muy probable que casi ninguna otra ciudad castellana de la mitad norte de España alcanzara el número de plateros establecidos aquí. Únicamente en Burgos se tiene noticia de que, a mediados del siglo XV, hubiera un número de plateros ligeramente mayor aunque, a juzgar por lo conservado, los burgaleses ejercían una actividad bastante más relevante y con mayor proyección. Los plateros bilbaínos se relacionan en un documento de repartimiento de impuestos y, si no estaban empadronados, se entiende que no se mencione a ningún extranjero, aunque en esos años debía de trabajar en Bilbao el

platero Martín Follou, posiblemente extranjero, del que se dice, en 1487 después de su fallecimiento, que era vecino de Bilbao y había poseído unas casas en Valmaseda¹¹.

Martín Follou labró en 1466 la custodia de Castro Urdiales que es la obra más antigua donde se muestran varias características que definen a la platería gótica bilbaína como son: las largas inscripciones con el nombre del donante, el del autor y la fecha de ejecución; o el adorno de las superficies de las piezas con escenas grabadas a buril siguiendo dibujos de clara inspiración nórdica. Son las custodias la creación más original de la platería hispanoflamenca bilbaína. Como Burgos y en otras partes de la Europa nórdica de donde procede el modelo, para las custodias se recurrió a la forma de las arquillas-relicario pues, en definitiva, se trataba



Castro Urdiales (Cantabria). Custodia. Martín Follou.

10. ENRÍQUEZ FERNÁNDEZ, J.; HIDALGO DE CISNEROS AMESTOY, C.; LORENTE RUIGÓMEZ, A. y MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, A.: *Repartimientos y foguera-vecindario de Bilbao (1464-1492)*. Donostia, 1996.

11. BARRÓN GARCÍA, A.A.: “Platería hispanoflamenca bilbaína. Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 99-118. Identificamos con Martín Follou, autor de la custodia de Castro Urdiales, al platero bilbaíno Martín Peres Follon que aparece documentado en Valmaseda en 1487; RODRÍGUEZ GUERRERO, A.: *Valmaseda en el siglo XV y la aljama de los judíos*. San Sebastián, 1990, pp. 95 y 161. El 15 de noviembre de 1487 se señala que Martín Pérez de Fagaza, vecino de Bilbao, pagaba 3.000 maravedís por unas casas en la calle de Enmedio que habían pertenecido al platero y que Sancho Fierro pagaba 6.000 maravedís por un solar que compró a Maestre Juan y Martín Pérez Follon. En 1466, fecha de la custodia de Castro Urdiales, vivía en Vitoria el platero Juan Francés que pudo llegar a través de Bilbao; MARTÍN VAQUERO, Rosa: *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria, 1997, pp. 327 y 622.

de ofrecer relicarios de Cristo. Hubo que esperar muchos años, hasta avanzado el siglo XV, para que apareciera la custodia-transparente, inspirada en los relicarios con cuerpo de cristal, que permitía visualizar la Sagrada Forma, pero lo más habitual fue contener el corpus Christi en templete cerrado, a semejanza de la arquitectura funeraria, o en arquillas que en ocasiones, como en Castro Urdiales o en San Nicolás de Bilbao, recuerdan el aspecto de los sepulcros de la época.

La custodia de Castro Urdiales tiene forma de caja hexagonal con cierre ligeramente apiramidado que se repite en el soporte de la caja. Se levanta sobre un alto astil con nudo arquitectónico y apoya en un pie estrellado que alterna lóbulos mayores y menores. Los lóbulos mayores, atacados con grandes escotaduras cóncavas, dotan a la estrella resultante de un perímetro sofisticado que recuerda las curvas y contracurvas conopiales. El friso de la caja está encuadrado por crestería con tréboles y con contrafuertes que separan las ocho escenas de la Pasión representadas. Todas las escenas se componen con numerosas figuras y cierto abigarramiento que recuerda las ilustraciones de la Biblia pauperum y las pasiones grabadas en el Norte de Europa. Observamos que existen coincidencias parciales en el detalle y el mismo carácter narrativo y expresionista empleado por el Maestro E. S. en sus grabados de la Pasión.

Las inscripciones de la custodia de Montenegro de Cameros (Soria), de 1490, nos permitieron identificar a Pedro Martínez de Otaza, platero hispanoflamenco, documentado desde 1470 a 1514, que labró las custodias de Santurce, Sopelana y Montenegro de Cameros¹². De su producción sólo se han localizado hasta el momento estas tres custodias muy semejantes y características de la platería bilbaína, pues la forma de caja poligonal con remate piramidal que presentan las tres custodias se pudo usar también en hostiarios y crismeras según se deduce de las crismeras de la iglesia de los



Montenegro de Cameros (Soria). Custodia. Pedro Martínez de Otaza.

Santos Juanes de Bilbao que repiten la tipología de la caja en las lejanas fechas de 1551 y 1692 en que fueron realizadas.

La custodia de mayor magnificencia es la de Montenegro de Cameros, pequeña población serrana entre La Rioja y Soria que en el pasado contaba con abundantes recursos procedentes de la lana, hecho que permitió dotar a su iglesia con esta deslumbrante custodia y un retablo de pinturas hispanoflamencas excepcionales. Recordamos que en estas tierras de Cameros concluye una de las cañadas de la Mesta cuya lana se exportaba desde Bilbao. La custodia de Montenegro tiene forma de templete centralizado de ocho lados y tapa piramidal cuya superficie se adorna con una fina trama romboidal que simula un tejado de pizarras. Las caras del templete se marcan con contrafuertes en las aristas y se cubren con arcos conopiales que cobijan tracerías sobre las que se sujetan parejas de apóstoles custodiando la reliquia del interior que de ninguna forma se deja transparentar, pues son ciegos tanto los ventanales como las tracerías ubicadas sobre los arcos conopiales. En el pie se alternan ocho lóbulos mayores y ocho menores pero los extremos de los lóbulos mayores están recortados

12. BARRÓN GARCÍA, A.A.: "Platería hispanoflamenco bilbaína. Martín Follou y Pedro Martínez de Otaza, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 99-118.

con escotaduras cóncavas –como en la custodia de Castro Urdiales– por lo que la estrella del pie ofrece unaimetría compleja. Los lóbulos mayores se adornan con trenzadas filacterias dispuestas sobre escenas de la Pasión. Los dibujos están abiertos con buril mediante una técnica muy próxima a la del grabado. De ejecución laboriosa, comunican un emotivo sentimiento. Aunque no podemos señalar las fuentes directas, la iconografía sigue modelos nórdicos evidentes; destacamos el desarrollo pormenorizado de la Pasión en los grabados del pie con la presencia, además, de escenas habituales en Países Bajos como la de Cristo ofrecido al pueblo judío.

La custodia de la iglesia de San Jorge de Santurce presenta los mismos punzones de autor y villa de la custodia de Montenegro. El sello del marcador es una Y griega que puede corresponder a la inicial del nombre del platero Íñigo Martínez de Larrea. El hostiario-custodia de Arcentales se marcó con un punzón semejante en el que la Y griega está coronada y pudiera ser que en la custodia de Santurce el punzón se estampara parcialmente. En todo caso la custodia de Santurce, que presenta las mismas variantes de los punzones de villa y autor de la custodia de Montenegro, se labraría en un intervalo temporal que se extiende de 1488 a poco más del año 1500. Relativamente semejante a la custodia de Montenegro, en los grabados cincelados parece seguirse dibujos muy antiguos y apreciamos algunas correspondencias tanto con los grabados del Maestro de 1446 como con los del Maestro de la Pasión de Núremberg. La custodia de Sopelana se hizo en 1505 cuando Pedro Martínez de Otaza, su autor, era también marcador. Esta obra recuerda los hostiarios con alto pie que servían de custodias en las poblaciones menores. El perímetro hexagonal del pie forma una estrella mediante el conocido recurso de recortar los lados con escotaduras, tal como se resuelven los cálices brujenses de Ondárroa y Gámiz. En tres de los lados se han grabado las figuras de María con el Niño, san Pedro y san Pablo con el peculiar estilo del artista. En este caso, la figura de María parece seguir un grabado de María reina con el Niño, *amicta sole*, de Israhel van

Meckenem y los apóstoles derivan de las copias inversas que el mismo grabador hizo sobre originales de Martin Schongauer. Las figuras están realizadas con un esmero superior y nos parecen más afortunadas que las imágenes de las otras dos custodias, pues se presentan aisladas y se componen con un menor abigarramiento.

Recientemente ha ingresado en el *Museo de Navarra* una custodia-hostiario bilbaína procedente de Arcentales, en las Encartaciones de Vizcaya¹³. Tiene templete octogonal con el característico tejado piramidal cubierto de escamas. El pie lo forman ocho lóbulos y en el astil se recurre a una manzana aplastada que se enriquece con losanges y es muy semejante a la manzana de los cálices brujenses de Ondárroa y Gámiz. Cuatro lóbulos del pie y los ocho lados del templete ofrecen hermosos grabados de inspiración nórdica que, en el caso del templete, repiten, incluso en los adornos, las “muestras de plateros” que se vendían en las ferias. Se hizo antes de 1505, pues parece marcada con la primera variante del punzón de Bilbao, aunque se estampó muy frusto o estaba muy desgastado. Las otras dos marcas tampoco son fáciles de interpretar. Una Y griega semejante a la del marcador de la custodia de Santurce pero en este caso coronada, que podría corresponder a Íñigo Martínez de Larrea, y una letra m que también podría ser un emblema enmarcado en un cuadrado: tal vez el punzón de un desconocido marcador.

Como hemos visto, con anterioridad a 1483 los plateros bilbaínos no marcaban sus obras o lo hacían exclusivamente con su punzón personal. Así, no presentan ninguna marca las cruces de Arrieta y de Galdácano datables hacia 1475, las más antiguas de una tipología de cruz que perduró durante buena parte del siglo XVI: una cruz latina muy esbelta y elegante que, en general, recuerda las usadas en Países Bajos; tiene los brazos rectos cubiertos por rosetas practicadas mediante troqueles y finalizan en cuadrifolias con sobrepuestos –el Tetramorfos y ángeles pasionarios normalmente– y extremos flordelisados con botones en el centro. El pie de las dos cruces citadas se compone con una manzana estilizada, a lo flamenco, y un cañón de

13. MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio: “Copón-píxide”, en *Museo de Navarra. Colección abierta. Adquisiciones 2006-2008*. Pamplona, 2008, pp. 18-21. Este autor interpreta que las marcas estampadas junto a la de Bilbao corresponden a los plateros vitorianos Juan Martínez de Isunza, marcador, y a Miguel de Marquina. No creemos que en Bilbao se permitiera ejercer el oficio a un marcador de una ciudad rival y, además, el estilo de la obra y la parroquia de donde procede relacionan la pieza con los artífices de Bilbao.



Galdácano (Vizcaya). Cruz procesional.



Zamudio (Vizcaya). Custodia-copón.

enchufar hexagonal. Muy semejante parecen las cruces de Mundaca y Urdúliz. La cruz de Aránzazu es también muy antigua, pero a mediados del siglo

XVI se le añadió un Cristo moderno y se modificó el pie. La cruz de Ispáster está marcada con los mismos punzones de la villa y marcador que la custodia de Sopelana, obra de 1505. El Cristo, de tipología gótica, es exactamente igual que otros que usaban los plateros de Burgos desde 1493. Muy encomiable es el san Miguel del reverso de esta cruz.

La custodia-copón de Zamudio puede datarse hacia 1480 y podría ser obra de Martín Pérez de Ahedo. La copa, adornada con gallones sesgados, se levanta sobre esbelto astil, con nudo de manzanilla, que se derrama por los lóbulos del pie en los que se han abierto escenas de la Pasión. De inspiración norteña, el copón es semejante a las copas que portan los Reyes Magos en las representaciones de la pintura flamenca.

Otra de las creaciones más sorprendentes de la platería bilbaína son los incensarios de tipología arquitectónica con un cimborrio de dos cuerpos y chapitel para la tapa que distribuye el humo y una casca semiesférica que se adapta progresivamente al polígono del cuerpo del humador. El conocido incensario de la catedral de Santiago de Bilbao tiene pie lobulado y simulación de sillares en la casca. Ejemplo de la persistencia de las formas góticas en la platería bilbaína, no creemos que sea anterior a 1530 y tal vez sea obra de Pedro de Escalante. Existen o existieron otros incensarios semejantes en Mendata, Cortézubi, Sopelana y Rigoitia.

El último y más importante platero del final del Gótico en Bilbao es Pedro Sáez de Larrea, documentado entre 1509 y 1529¹⁴. Seguramente sea pariente de Íñigo Martínez de Larrea (1464-1510). Pedro Sáez de Larrea marcó con el sello que le adjudicamos tres

14. BARRÓN GARCÍA, A.: "La platería hispanoflamenca en Bilbao y la obra de Pedro Sáez de Larrea", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord): *Estudios de platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 91-119.



Incensarios de la catedral de Bilbao y Rigoitia.



Plencia (Vizcaya). Cáliz. Pedro Sáez de Larrea.

obras tardogóticas espectaculares. La primera es la excelente cruz del santuario de Santa María del Yermo (Llodio), hecha hacia 1515/1520. Esta cruz incorpora una crestería perimetral de lises que aporta magnificencia a la cruz y una soberbia y moderna imagen de María con el Niño en el reverso. Sin embargo, en el anverso modeló un Cristo estilizado concebido a partir de los modelos tradicionales y, además, cubrió las láminas de la cruz con las mismas rosetas troqueladas que se empleaban en las viejas cruces bilbaínas. De la misma

tipología que la custodia-copón de Zamudio, pero con los gajos en simetría, es la custodia de San Agustín de Echevarría (Elorrio) que hizo Pedro Sáez de Larrea hacia 1510. Uno de los cálices más hermosos y originales del gótico peninsular es el que hizo este platero para la cofradía de san Pedro de los pescadores y marineros de Plencia hacia 1520. La copa del cáliz es ligeramente acampanada y en el pie, resuelto como en la custodia-copón de Elorrio, se alternan lóbulos y picos y las superficies se adornan con excelentes figuras abiertas a buril e inspiradas en grabados de Martin Schongauer. Lo más insólito es la manera de resolver el astil: seis ramas nudosas recorren las aristas del pie y, para alcanzar la copa, pasan por el interior del nudo. Las ramas atrapan en el astil dos esferas de rara perfección. En suma, una creación artística sublime. Como señaló Cruz Valdovinos, el artífice hubo de inspirarse en obras importadas de Flandes o centro Europa.

Sorprende la vitalidad artística de Burgos frente a Valladolid que triplicaba en número a los burgaleses o a Medina del Campo que doblaba la población de Burgos. En cambio, Burgos se erigió en el centro rector de las artes en Castilla. Desde el comienzo del reinado de los Reyes Católicos hasta 1530 ostentó el protagonismo en la arquitectura, en la escultura, incluso en la pintura y, por supuesto, en la platería. En Burgos residían emprendedores mercaderes que comerciaban con Flandes, Francia, Inglaterra y, también, con Italia. Sus comerciantes tenían un protagonismo indudable en las ferias de Castilla. Además, las grandes familias de mercaderes burgaleses habían realizado un proceso de ennoblecimiento que les llevó a competir con la nobleza en el consumo de bienes artísticos y suntuarios.

El foco platero de Burgos brilla por la calidad artística alcanzada y por la originalidad de sus creaciones que se expanden por un amplio territorio. Durante el siglo XV los plateros desarrollaron tipos

muy variados de piezas de iglesia. En el siglo XIV hubo de originarse un exitoso modelo de cruz procesional que se labró abundantemente durante la primera mitad del siglo XV y cuyos últimos ejemplares, cada vez más infrecuentes a medida que avanza el siglo, se hicieron en las primeras décadas del siglo XVI. Esta cruz es de anchos brazos rectos con los extremos flordelisados y expansiones ovals junto a ellos. Cruces como la comentada estarían en la base del modelo de cruz representado por las cruces de Requena de Campos (*Museo Diocesano* de Palencia), *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid, San Martín de Don, Villavelayo (La Rioja) –estas dos últimas de Rodrigo Alfonso–, Piñel de Abajo (Valladolid) –de Fernando Sánchez Manuel–, Villambistia –de Juan García–, Pedrosa de Río Urbel, una del *Victoria & Albert Museum* de Londres –de Pedro de Curiel y Martín de Antón– y otra en Espinosa del Camino –de Martín de Arriaga.



Requena de Campos (Palencia). Cruz procesional y detalle.

Existen dos subtipos en el modelo. El más conocido presenta las figuras de San Juan y María sobre peanas que apoyan en un travesaño que sale del brazo inferior de la cruz a la altura de los pies de Cristo. En este caso, los extremos del brazo transversal de la cruz lo ocupan ángeles con instrumentos alusivos a la Pasión. El otro modelo carece del travesaño inferior y los ángeles desaparecen en beneficio de las imágenes de San Juan y María. En el extremo superior se dispone un ángel turiferario que surge de pliegues ondulados mientras en el extremo inferior Adán resucitado se dirige, devoto, hacia el Crucificado. 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. Los ejemplares de la segunda mitad del siglo presentan un Crucificado más estilizado. 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 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. Algunos detalles permitirían calificarlas de tardorrománicas: los rostros redondos, los cabellos ensortijados. En el reverso se repite el Pantocrator 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. La iconografía más completa se desarrolla en las cruces de Requena y Villambistia, que añaden a las imágenes habituales dos escenas de la vida de María en el reverso la huida a Egipto y recostada después del alumbramiento-. En el anverso, las tres

Marías en el sepulcro y el Descenso a los Infiernos. En la cruz de Espinosa del Camino signo de un nuevo tiempo se sustituye el lecho de María por el abrazo de sus padres ante la Puerta Dorada y a las tres Marías en el sepulcro, por una escena que puede representar Pentecostés, Jesús entre los doctores o la Ascensión. 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.

Orígenes más antiguos que el modelo anterior tienen las cruces realizadas sobre plancha de metal. Sin travesaño ni figuras secundarias, repiten la forma de la tipología anterior. Todos los ejemplares son cruces de aleaciones de cobre salvo la cruz de Herrera de Soria que está realizada en plancha de plata por Juan García hacia 1435. Son tantas las cruces de esta tipología realizadas en metal y conservadas en Burgos que habrá que suponer que el modelo, muy extendido por toda Castilla, se originó en este centro platero.

A partir de 1450, aproximadamente, aparece un nuevo tipo de cruz. 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, de los centros levantinos o bien ser un primer fruto del creciente contacto con las platerías del Norte. Esta tipología se desarrolla también, en otros lugares de Castilla: desde León a Madrid. Uno de los ejemplos burgaleses más antiguos pudiera ser la cruz de Bóveda (Álava) labrada entre 1440 y 1460. Otros ejemplos conservados son las cruces de Cótar, posiblemente de Martín de Antón entre 1463 y 1472, una cruz del Victoria & Albert Museum de Londres, la cruz de San Leonardo (Soria) que perteneció al monasterio de San Pedro de Arlanza, la cruz de Roturas (Valladolid), datada entre 1440 y 1460, la cruz de Valdearcos de la Vega (Valladolid), la cruz de Castrillo de Solarana, obra de Diego Fernández de Abanza, la cruz de Villorobe, tal vez de Pedro de Curiel, y las cruces de Támara (Palencia), Palenzuela (Palencia), de Alonso Sánchez de Salinas, Isla (Cantabria) y Gamonal, obra de Bernardino de Porres, uno de los plateros más excelsos del final del gótico burgalés y realizada entre 1500 y 1505.

El primer resultado del fuerte influjo flamenco en la platería burgalesa es una cruz latina de brazos rectos cubiertos con tracerías caladas y de sección convexa sobre terciopelo carmesí. Tanto la tipología como los relieves, medallas y Crucificados se inspiran o repiten modelos nórdicos. Muy populares, se realizan desde 1470 a 1530. La relación de cruces conservada es muy larga: Lantadilla (Palencia),



Mazueco de Lara (Burgos). Cruz procesional. Fernando de Oviedo.

Mambrillas de Lara, de Juan de Horna, Mazueco de Lara, de Fernando de Oviedo entre 1489 y 1493, catedral de Burgos y cartuja de Miraflores, de Rodrigo de Mirones –ambas se hicieron entre 1472 y 1488–, Marcilla de Campos (Palencia) de Martín Antón, Santoyo (Palencia), Bahillo (Palencia), Valdecañas (Palencia), de Bartolomé Gallo, Pancorbo, Cubo de Bureba, obra de Juan de Horna, Carrias, Prádanos, de Fernando de Arlanzón, Quintanavides, de Pedro de Bañuelos, Frías –tal vez de Pedro de Curiel entre 1465 y 1472, Salas de los Infantes, Lara de los Infantes, Rubena, de Adán Díez, Yudego, de Pedro de Curiel y Rodrigo de Mirones, Pinillos de Esgueva, de Juan Alfonso, Villamiel de Muñó, de Alonso Sánchez de Salinas, Villalómez, de Bernardino de Porres, y Santa Cruz del Valle Urbión, de Juan de Santa Cruz. Por último, hacia 1510 Alonso de la Hoz y Bartolomé de Abanza elaboraron ejemplares soberbios y fastuosos: cruces de Tuesta (Álava) y Presencio.

A partir de la tipología flamenquiante comentada un platero excepcional, suponemos que Bernardino de Porres, realizó una refinada cruz que presidía las ceremonias de la capilla del Condestable. El nudo se organiza con rica arquitectura y por el árbol se reparten viriles engastados que muestran escenas de la vida de Cristo en miniatura que sin duda han de ser obra de importación.

Muy populares fueron las cruces de gajos que debieron de surgir en Burgos donde se labraron desde la primera mitad del siglo XV. Son cruces simples, pero de vivo realismo, se usaban “para andar la procesión e llevar e sepultar los finados”.

A partir de las cruces de brazos rectos, cubiertos con calados de tracerías flamígeras, se construyeron las primeras cruces que dan acogida al adorno



Burgos, catedral. Cruz de altar. Bernardino de Porres.



Presencio (Burgos). Cruz procesional. Bartolomé de Abanza.

italiano. Mantuvieron la terminación flordelisada, aunque los brazos se cubrían con vegetación al romano, roleos, tondos, vasos con estrangulamientos y cornucopias. Algunos ejemplares tempranos los realizó Juan de Horna el Viejo, otros su hijo, y Alonso de la Hoz, Pedro de Abanza, Pedro de Mendoza y Andrés Gallo. Adán Díez cruz de Santa Gadea del Cid, 1514-1519 , Pedro de Porres cruz relicario de Santillana del Mar (Cantabria) y Miguel de Espinosa primera cruz para San Esteban y cruz de Manzanares de Rioja confeccionaron las cruces más interesantes y monumentales.

Para custodiar la sagrada forma, exponerla, llevarla en procesión en la festividad del Corpus o para administrar la comunión a los enfermos, los comitentes pudieron escoger entre variadas soluciones que en Burgos tienen en común un receptáculo cerrado que impide la contemplación de la Sagrada Forma por lo que, con posterioridad, casi todos las custodias conservadas se han modificado para abrir el cuerpo principal del templete. El ejemplar más antiguo, anterior a 1435, es el copón-custodia de Ezcaray que se cierra con un templete hexagonal de arquitectura nórdica muy semejante a los humeros de los incensarios de Bilbao. La custodia de Villadiego, de Juan Alfonso, conserva el templete cerrado pues hacia 1550 se superpuso un ostensorio que puede ser obra de Juan de Horna.

Creación original del centro platero burgalés son las custodias portátiles con templete arquitectónico. Las custodias de Juan de Santa Cruz en Aibar (Navarra) y la de la iglesia burgalesa de San Pedro y San Felices, de Juan de Villorejo, junto con la magnífica custodia de Támara son las más antiguas. Hasta 1530 continuó la realización de custodias portátiles de templete con cierre en chapitel. Muy pronto incorporaron decoración a *candelieri*: custodia del *Victoria & Albert Museum* Juan de Horna el Viejo , custodias de Ezcaray (La Rioja), Ameyugo y Cellerigo (La Rioja) –de Alonso de la Hoz–, custodias de Padilla de Abajo y Santa Gadea del Cid Adán Díez y custodia de Frómista (Palencia) Juan Ortega de San Román . Algunas de estas obras tardogóticas son contemporáneas de la primera custodia de



Santa Gadea del Cid (Burgos). Cruz procesional. Adán Díez.



Custodias de Juan de Villorejo y Alonso de la Hoz en Burgos –iglesia de San Pedro y San Felices– y Ezcaray (La Rioja)

asiento española propiamente renacentista: la custodia que Francisco de Vivar vendió al monasterio de Silos en 1526.

Las custodias más populares eran cajitas cilíndricas de tapa cónica que nacieron para la reserva eucarística. Estos hostiarios se hacían desde principios del siglo XV. Desde 1450 aumentó el peralte del tapador y adoptaron la forma de un tabernáculo que parece inspirarse en las tiendas de campaña o pabellones militares, tanto musulmanes como de la nobleza.

Se conserva un gran número de cálices que responden a dos tipos con numerosas variantes. El más sencillo, de orígenes remotos y larga pervivencia, es de pie circular –los primeros de disposición aplanada, cálices de San Martín de Don y Manciles, obra de Juan García, y después con seis lóbulos acucharrados, cálices de Cueva de Juarros, Castrojeriz, Canicosa de la Sierra, de Juan de Horna el Viejo, Villaute, Villate, Ledesma de la Cogolla (La Rioja), de Bartolomé Gallo, Salas de Bureba y Susinos del Páramo, de Pedro de Abanza-, manzana esferoide y copa acampanada. El otro modelo, de mayor riqueza, tiene el pie estrellado, manzana aplastada con losanges esmaltados y copa recogida por rosas,

sépalos y otras formas vegetales: cálices de Arroyo de Muñó, Tórtoles de Esgueva, Guijosa (Soria), Poza de la Sal, catedral de Burgos, Daroca (Zaragoza), de Alonso Sánchez de Salinas, Quintanar de la Sierra, de Pedro de Abanza, y Arroyo de Oca, de Bernardino de Porres. En ejemplares especialmente suntuosos se utiliza nudo de mazonería. Por mediación de fray Pascual de Ampudia pudo llegar a su lugar natal un cáliz de Bernardino de Porres con las armas de los archiducos Felipe el Hermoso y Juana de Castilla y Aragón. Fray Pascual tomó posesión del obispado de Burgos en febrero de 1497 y puede ser un regalo de los príncipes. Fray Alonso de Burgos, obispo de Cuenca y de Palencia, recurrió a artistas del foco burgalés para levantar sus fundaciones. El riquísimo cáliz de la catedral de Cuenca, donado por el obispo, pudo confeccionarse en Burgos; finísimos sépalos con figuras esmaltadas ángeles con las *arma Christi* conforman la rosa de la Pasión y abrazan los labios del cáliz.

Como hemos anticipado, durante el siglo XV las realizaciones de los plateros burgaleses se extendieron por los territorios vecinos y se encuentran ejemplares en el territorio cantábrico, tanto en la Montaña –cruz de Bernardino de Porres en Isla,



Cálices de Arroyo de Muñó (Burgos), Ampudia (Palencia) y convento de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos)

cruz relicario de Santillana del Mar y cáliz de Monte, ambas obras de Pedro de Porres- como en el País Vasco –cáliz de Juan de Horna el Viejo en Deva¹⁵ (Guipúzcoa), cáliz de García Gallo en Oñate–. También se conservan en los territorios de Álava –cruz de Bernardino de Porres en Ribera de Valderejo (ahora en la Catedral Nueva de Vitoria), cruz de Alonso de la Hoz en Tuesta, hostiario de San Vicente de Arana– y en La Rioja –copón y custodia de Ezcaray, ésta de Alonso de la Hoz, hostiario de Adán Díez en Ojacastro, custodia de Alonso de la Hoz en Cellorigo, cáliz de Martín de Arriaga en Ortigosa de Cameros- donde destacamos la fundamental intervención de Francisco de Soria en la realización de los relicarios de San Emeterio y San Celedonio de la catedral de Calahorra. Se finalizaron en octubre de 1513 y presentan detalles decorativos sorprendentemente modernos en fecha tan temprana¹⁶. Por el Oeste y por el Sur, la platería burgalesa alcanza el territorio de los obispados de El Burgo de Osma y Palencia en el que se encontraba la villa de Valladolid y otros lugares más alejados como la catedral de Oviedo o el *Museo de la colegiata de Daroca* donde se guarda un cáliz de Alonso Sánchez de Salinas que procede de la iglesia de Alborge (Zaragoza).

El núcleo urbano de **Valladolid**, entonces del obispado palentino, eclipsó a Palencia, su sede episcopal. En Valladolid, residencia frecuente de la Corte, se concentraba la aristocracia castellana. Acogía una numerosa población artesanal y no pocos mercaderes y cambistas. También se avecindaron numerosos hombres de leyes, adscritos a la Real Chancillería, funcionarios del Consejo de Indias y estudiantes de los colegios recientemente ampliados o inaugurados. Pese a ser la población más populosa de la meseta norte, no dispuso de un grupo de artistas renovadores. Excepto el colegio de Santa Cruz, donde debió de trabajar Lorenzo Vázquez, las mejores obras de los últimos años del siglo XV o primeros del XVI las realizaron artistas del foco burgalés o se importaron. El grupo artístico más singular

fueron los plateros, unos treinta en 1500. Los plateros de la ciudad, ubicada en una inmejorable encrucijada, desplegaron una frenética actividad para atender una fabulosa demanda de objetos suntuarios. A juzgar por lo conservado, el desarrollo de la platería vallisoletana fue relativamente tardío si se compara con Burgos. Durante la primera mitad del siglo XV y aún durante las décadas siguientes, las obras de los plateros burgaleses alcanzaban el territorio vallisoletano y palentino y hemos citado algunas de estas piezas burgalesas conservadas en lugares de las actuales provincias de Palencia y Valladolid. Así, las cruces que se labran en Valladolid siguen los modelos burgaleses –representados, por ejemplo, por la cruz de Roturas– y se conservan cruces con extremos flordelisados y expansiones cuadrilobuladas u ovals –cruz de Velilla y otros dos ejemplares guardados en el Museo Diocesano y Catedralicio–. También labraron cruces como las burgalesas de tracería calada sobre terciopelo: cruces de Villaco de Esgueva y Fombellida.

Faltan estudios por realizar, pero parece que es durante el último cuarto del siglo XV cuando comienza el florecimiento de la platería vallisoletana que alcanzará su esplendor en el siglo siguiente. Es posible que las instrucciones de las cortes de 1476 y, sobre todo, la pragmática de 1488 contribuyeran a ordenar el control de la plata. En cualquier caso la ciudad adoptó decididamente el sistema de triple marcaje burgalés que había sancionado la pragmática real. El sistemático control de la plata que, en adelante, se ejerció en Valladolid contribuyó a la fama de los plateros locales y a que sus obras se demandaran en un territorio cada vez más extenso. También provocó que los clientes de las ciudades próximas confiaran a los marcadores de esta ciudad la averiguación de la calidad de la plata labrada en otras ciudades como Palencia, Toro o Mansilla de las Mulas¹⁷.

En la ciudad se establecieron numerosos plateros que atendieron la demanda de obras suntuarias

15. MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio: *El arte de la platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*. Donostia-San Sebastián, 2008, t. II, p. 409.

16. LECUONA, Manuel de: “La catedral de Calahorra (notas histórico-arqueológicas)”, *Berceo*, nº 2, 1947, p. 81. ARRÚE UGARTE, Begoña: *Platería riojana (1500-1600)*. Logroño, 1993, pp. 290-292. MATEOS GIL, Ana Jesús: “Las urnas relicario de San Emeterio y San Celedonio de la catedral de Calahorra”, *Kalakorikos*, nº 5, 2000, pp. 105-124.

17. BARRÓN GARCÍA, A.A.: “La platería en Castilla y León”, en MARTÍN, F. A. (dir): *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 41-59. Ídem: “El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord): *Estudios de platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 159-192.



Cálices de Cangas de Narcea (Asturias), catedral de Segovia y catedral de El Burgo de Osma.

de la nobleza y del clero, pues frecuentemente los obispos de Palencia prefirieron residir en Valladolid. Valladolid fue elegida por los Reyes Católicos como sede de la Real Chancillería que atendía las demandas de la mitad norte de Castilla. Además contaba con Universidad y con colegios centrales de los dominicos y de los benedictinos, aparte del singular colegio mayor que fundó el cardenal Pedro González de Mendoza. La cercanía de Valladolid con respecto a las ferias principales –Medina del Campo, Medina de Rioseco, Villalón– también jugó a favor de la ciudad y sus artistas¹⁸. Dignidades eclesiásticas residentes en la ciudad del Esgueva y los nobles vinculados a la corte repartieron las obras de platería vallisoletana por todo el país y contribuyeron a su fortuna e influencia. En lo estilístico, los plateros de Valladolid se mantuvieron apegados a las formas y adorno del gótico tardío, a pesar de que podían haber recurrido a los renovados repertorios decorativos que utilizó Pedro de Guadalupe en sillerías

y mazonerías. Tampoco parece que ejerciera influjo el temprano desarrollo de las formas renacentistas. Habrá que esperar a la llegada de Alonso Berruguete, Juan de Juni y, en lo que a la platería se refiere, Antonio de Arfe para que se constituya como un verdadero foco creador.

La platería vallisoletana del final del gótico alcanzó un nivel magnífico¹⁹. Elaboradas con aventajada técnica, las obras se cubren con una copiosa decoración que, a veces, resulta recargada, como si existiera temor a presentar las obras de plata en la limpieza de líneas de su propia forma. El más primoroso platero fue Juan de Valladolid que declaró tener, en 1516, más de setenta años. Trabajó para la reina Isabel y para el Condestable. Se conservan una naveta –grande y magnífica, casi de aparato– de la capilla de los Velasco en la catedral de Burgos, una cruz de altar en Villarcayo (Burgos), un portapaz en el convento protegido por los Velasco en Medina de Pomar y unas palabras de

18. El embajador veneciano, Andrés Navagero, describe sucintamente el esplendor vallisoletano y apunta con acierto a las causas del desarrollo de su platería: “En Valladolid hay muchos artífices de todas clases y se labran muy bien todas las cosas, especialmente la plata, y hay tantos plateros como pueda haber en las dos ciudades principales de España, tal vez dependa esto de que suele residir aquí la corte y de continuo viven en Valladolid muchos nobles y señores que tienen buenas casas, y entre ellos el Conde de Benavente tiene un bellissimo palacio. Hay además de esto muchos mercaderes naturales de la tierra y forasteros, por la comodidad para vivir y para asistir a las ferias que se hacen en Castilla, en Medina del Campo, en Villalón y en Medina de Rioseco, cuyos lugares distan el que más ocho leguas de Valladolid”, NAVAGERO, Andrés: *Viaje por España (1524 1526)*. Madrid, 1983, p. 76.

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

consagración –originalmente tal vez fuera un relicario– en la catedral de Toledo²⁰. Se le ha adjudicado una fuente, datable hacia 1520, que tiene un punzón distinto al habitual y podría pertenecer a Juan López de Valladolid. Se han conservado muy pocas obras de carácter civil a pesar de que este tipo de obras centró la actividad de los plateros vallisoletanos. La custodia de Mota del Marqués, hurtada hace unos años, parece compuesta a partir de una gran copa de uso civil. De Álvaro Romano se muestra un plato excelente en el *Victoria & Albert Museum*. El *Museo de Artes Decorativas* atesora uno de los populares jarros de pico. Las ferias contribuyeron a difundirlos y se confeccionaron por toda España, tanto en plata como en loza. Se reproducen muchos, desde antes de 1500, en la pintura hispanoflamenca en escenas de la última cena, el nacimiento de la Virgen, el bautismo de santos y, sobre todo, en las repetidas Misas de San Gregorio donde aparece un jarro y aguamanil

entre las *arma Christi* en recuerdo del lavatorio de Pilatos; de paso, las pinturas informan los diversos usos de los jarros.

Gran creación de esta platería son los cálices de pie estrellado con figuración y cardinas repujadas, astil de mazonería y copa recogida con hojarasca. De exquisita elaboración son los cálices de Alaejos, catedral de Segovia –de Juan de Jerez, catedral de Jaén, *Museo Lázaro Galdiano* y monasterio de Corias (Asturias) a donde pudo llegar desde San Pablo de Palencia pues se da por desaparecido uno exactamente igual.

En las primeras décadas de la nueva centuria, el centro de Valladolid no desarrolló tipologías renacentistas reconocibles. Al contrario, el gótico tardío persistía y alcanzó la segunda década con plena vitalidad. Pedro de Ribadeo es el platero más representativo de estos años. Compuso obras de una



Burgos, catedral. Naveta. Juan de Valladolid.



Medina de Pomar, convento de Santa Clara. Portapaz. Juan de Valladolid.

20. CRUZ YÁBAR, M^a Teresa: “Palabras de la consagración”, en *Corpus, historia de una presencia*. Toledo, 2003, pp. 76-77.



Oñate (Guipúzcoa). Fuente y detalles. Pedro de Ribadeo.

opulencia destellante. Utilizó tipologías tradicionales que quedan ocultas por la exuberante decoración. Durante el mandato de los marcadores Audinete y Francisco de Cuenca –desde 1505, aproximadamente, hasta 1520 realizó la cruz de Mucientes, los pies de cruz de Valencia de Don Juan (León) y Osuna (Sevilla), y los cálices con sobrecopa de Laguna de Duero y Herrera de Duero. Durante el marcaje de Audinete en los años veinte recurrió con mayor intensidad al ornato a *candelieri* e incorporó láureas y querubines, aunque el lenguaje seguía siendo básicamente gótico: árbol de la cruz de Osuna, pies de cruz de Vertavillo y Camporredondo y cruz de Pesquera de Duero, su obra más evolucionada. Pedro de Ribadeo labró igualmente una fuente deslumbrante que donó el obispo Rodrigo Mercado de Zuazola a su capilla en Oñate. La fuente presenta elementos decorativos que mezclan cresterías de sabor gótico –aunque dispuestas en simetría– y vasos y roleos renacentistas entre los que se ofrecen historias moralizantes populares en el fin de la Edad Media: Aristóteles y Phyllis, Judith y Holofernes, David y Goliat, Sansón y el león²¹. En la década de los años veinte Juan de Alfaro construyó en tardogótico la custodia de Villalcázar de Sirga (Palencia). A diferencia de Burgos, las custodias de Valladolid recrean un abovedamiento con crucerías y claves decoradas en el espacio que cobija el viril. Se incorpora el adorno al *romano* a los cálices de Antonio de San Miguel

catedrales de Burgos y Palencia, donados por el obispo Acebes, y catedral de Albarracín. Verdaderamente soberbios son los cálices donados por el conde de Ureña a la colegiata de Osuna y por García de Loaysa a la catedral de El Burgo de Osma, obra maestra de Antonio de San Miguel.

Las sedes vallisoletanas de las ferias atrajeron a numerosos plateros. Se conoce el nombre de bastantes plateros residentes en *Medina de Rioseco*, pero se conservan pocas obras. La cruz de la iglesia de Santa Cruz, datable hacia 1515, cubre los brazos con adornos de rígido ritmo simétrico semejante a la trama romboidal usual entre los mudéjares. La platería de *Medina del Campo* creció a la sombra de sus renombradas ferias. Muchos plateros medinenses se dedicaban a la platería de oro y otros a la hechura y venta de objetos de plata civil. Se conservan muy pocas obras, dispersadas, también, por dignidades eclesiásticas. El cáliz de Lope de Rosales en la catedral de Salamanca es gótico y labrado en torno a 1500. Algo posterior es el magnífico cáliz de Cantalapedra (Salamanca). Mientras Rosales se ocupaba del marcaje se realizó un cáliz de Fernando de Cuéllar en Bujedo (Burgos), otro del monasterio de La Vid (Burgos) y otro más de las clarisas de Salamanca que datamos en los años veinte; el cáliz de La Vid se adorna con cabezas de ángeles y los otros dos con hojas de acanto en la copa, como será usual en esta platería.

21. MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio: “El juego de pontifical del obispo Rodrigo Mercado de Zuazola en Oñate”, en RIVAS CARMONA, Jesús (coord): *Estudios de platería. San Eloy 2001*. Murcia, 2001, p. 181.