

**ARTE Y LITURGIA EN LA ORFEBRERÍA
ALAVESA DEL BARROCO.
LA PLATERÍA Y LA
REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS**

Lección de ingreso en la R.S.B.A.P.

por

ROSA MARTIN VAQUERO

Doctora en Historia del Arte

*Esta Lección de Ingreso fue presentada en Vitoria-Gasteiz
el día 28 de octubre de 1998
en el Salón de la Cámara de Comercio e Industria de Álava*

**ARTE Y LITURGIA EN LA ORFEBRERÍA ALAVESA DEL BARROCO.
LA PLATERÍA Y LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS
AMIGOS DEL PAÍS.**

ÍNDICE:

PRESENTACIÓN 15

INTRODUCCIÓN 17

 LAS PIEZAS DE PLATERÍA,
 SU IMPORTANCIA EN LOS ACTOS RELIGIOSOS..... 19

 EL ESPÍRITU DE LAS GENTES Y LAS DONACIONES..... 19

**I. EL OFICIO DE PLATERO
Y LA ORGANIZACIÓN GREMIAL**

 1. EL OFICIO

 1.1. El Aprendizaje..... 23

 1.2. La Oficialía 24

 1.3. El Examen de Maestría 24

 2. LA ORGANIZACIÓN GREMIAL

 2.1. El Gremio y la Cofradía 25

 2.2. La Casa-Taller. Las relaciones familiares..... 27

 2.3. La Marca o Punzón 29

II. ARTE Y LITURGIA EN LA ORFEBRERÍA ALAVESA DEL BARROCO

1. EL ARTE Y LA LITURGIA EN LA ORFEBRERÍA	31
2. LAS DISPOSICIONES CONCILIARES Y EL ARTE	31
3. LAS REPERCUSIONES TRIDENTINAS EN LA PLATERÍA....	34
EL REFLEJO DE ESTOS PRECEPTOS EN LAS PIEZAS:	36
3.1. Cálices	39
3.2. Copones	42
3.3. Custodias	44
3.4. Cruces	46

III. LA PLATERÍA Y LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAÍS

1. EL MUNDO ABIERTO DE LA R.S.B.A.P. RELACIONES CON LA FÁBRICA DE PLATERÍA MARTÍNEZ DE MADRID	51
1.1. Las Escuelas de Dibujo	54
1.2. Relaciones con la Fábrica de platería Martínez.....	56
2. LOS PLATEROS: SU VINCULACIÓN CON LA BASCONGADA	60
2.1. Maestro Honorario. José de Ballerna	63
2.2. Alumnos de la Escuela de Dibujo de Vitoria	64
3. LAS OBRAS: INFLUENCIAS Y REPERCUSIONES DE LA ESCUELA DE DIBUJO	68
3.1. Antecedentes: piezas barroco-rococó.....	69
3.2. Piezas neoclásicas: influencia de la Platería Martínez	73

IV. CONCLUSIÓN

APÉNDICES	79
GLOSARIO DE TÉRMINOS	85
FUENTES DOCUMENTALES	91
BIBLIOGRAFÍA	95
SIGLAS UTILIZADAS	101



ARTE Y LITURGIA EN LA ORFEBRERÍA ALAVESA DEL BARROCO. LOS ARTÍFICES PLATEROS Y LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAÍS.

Rosa Martín Vaquero
Doctora en Historia del Arte.

PRESENTACIÓN:

Sr. Director, Sra Presidente, Excmo. y Rvdmo. Sr. Obispo. Sras/Sres.

Me es muy grato encontrarme entre ustedes en esta ocasión.

Es para mí un gran honor el pronunciar el Discurso de Ingreso como Miembro de Número de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Acto protocolario y formal, según sus Estatutos, pero que para mí, reviste otra significación más personal, tanto en el plano humano como en el plano cultural.

Me siento además con el deber de agradecer a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y a la Comisión de Álava, el haberme recibido personalmente en su seno.

Es un acto importante y entrañable para mí, zamorana de nacimiento, me siento arraigada a esta tierra a la que llegué hace más de 20 años. Formada en las aulas de la Universidad del País Vasco voy a presentar algunas páginas destacadas del arte y la cultura alavesa.

El tema elegido es: "Arte y liturgia en la orfebrería alavesa del Barroco. Los artífices y la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País".

A los estudios de platería en el País Vasco, sobre todo en Vizcaya y Guipúzcoa, aun no se les han prestado la importancia que merecen, no obstante, esperamos que muy pronto podamos conocer la platería en Guipúzcoa, ya que está siendo trabajo de investigación de una Tesis Doctoral, y en Vizcaya, se haga no tardando mucho.

Álava, sin embargo, cuenta además de las aportaciones del **Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria**, debidas en su mayor parte a la profesora Micaela Portilla, con nuestros trabajos específicos sobre el tema: **Platería vitoriana del siglo XIX: El taller de los Ullivarri**, 1992, que constituyó nuestra memoria de licenciatura; y **La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)**, 1997, que fue Primer Premio de Tesis Doctoral 1996, en la modalidad de Letras, de la Real Academia de Doctores de Madrid, ambas publicadas por la Diputación Foral de Álava. Y un importante número de artículos en revistas nacionales y regionales.

He de mencionar que este trabajo es parte de una investigación que actualmente estamos llevando a cabo sobre la Orfebrería alavesa del Barroco al siglo XX, gracias a una Beca Postdoctoral de Investigación del Gobierno Vasco. En el texto escrito hallarán un estudio más amplio de cada uno de los distintos apartados que señalaremos, así como las citas documentales y bibliográficas en las que me he apoyado para realizar este trabajo.

INTRODUCCIÓN

El auge que están alcanzando los estudios y trabajos sobre las artes menores actualmente en nuestro país, es notable. No solamente por sus estrechas relaciones con las demás actividades artísticas, sino también valorándolas en sí mismas.

Entre todas estas artes -mal llamadas “menores” al contraponerlas con la Arquitectura, Escultura y Pintura, consideradas artes “mayores”- la orfebrería española fue una de las que mayor importancia y desarrollo logró alcanzar, especialmente durante el siglo XVI.

Al analizar estas obras, podemos comprobar como el calificativo peyorativo de “menores”, con el que se les han denominado, no les corresponde, ya que participan del dibujo, de las medidas y de las proporciones al igual que las “mayores”, como defendía el platero y teórico Juan de Arfe en su libro *De Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura*¹. Este libro fue modelo de consulta no solamente para los plateros sino para la arquitectos y escultores como aparece en algunos inventarios de bienes de estos artistas².

En la platería resulta difícil hablar de escuelas, no obstante se pueden indicar, dentro de nuestra geografía, algunos centros o talleres en los que llegan a apreciarse ciertos rasgos comunes y característicos. Éstos los podremos observar, con ciertas matizaciones, en las piezas realizadas en los talleres vitorianos, ya que en general siguen las corrientes de la época.

Respecto al siglo XVII, tradicionalmente se ha señalado que dicha centuria supuso, en nuestro país, un notable retroceso y decadencia de la platería. En los talleres vitorianos, al igual que en el resto de los centros plateros, las circunstancias políticas, económicas y sociales, tuvieron gran repercusión en este arte, pero no en cuanto al número de obras, ya que por lo que se puede apreciar a través de la documentación consultada, los plateros de este momento siguieron viviendo de su tra-

¹ ARFE Y VILLAFANE, Juan, *De Varia Commensuración para la Escultura y Architectura*. (Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585). Reproducción facsímil de Albastros Ediciones, 1979.

² Como ejemplo podemos citar el inventario del platero vitoriano Pedro Bolanero, realizado el 19 de junio de 1773, en el que figura: “Item. un libro para el ofizio. su autor Juan de Arfe, tasado en 8 r.”: A.H.P.A. Esc. Miguel Robredo y Salazar. Prot. 1021-B, f. 990 v.

bajo, manteniendo el mismo número de artífices, que se ve ampliado a finales del siglo³. No obstante, el material empleado en algunas obras por motivo de los conflictos bélicos, fue el bronce dorado debido a la escasez de los metales nobles que llegaban de América y eran desviados a los lugares de las contiendas⁴.

En cuanto al estilo, en toda la primera mitad del siglo XVII se impusieron los modelos escurialenses caracterizados por el predominio de la geometría, la tendencia a la simplicidad arquitectónica de las tipologías y las estructuras. La decoración barroca de la segunda mitad del siglo será un sincretismo de elementos bajorenacentistas y barrocos con una mezcla de figuras geométricas y vegetales para pasar posteriormente a la fronda vegetal que recubrirá todas las superficies -flores, tallos y frutos- que caracterizan este estilo.

Algunos nombres de plateros vitorianos destacan desde mediados de siglo, y de éstos se conservan excelentes obras. Tal es el caso de Felipe de Arroyuelo, del que nos consta documentalmente que realizó la cruz de la Iglesia de San Pedro⁵. El platero Miguel de Iriarte, del que se conservan dos extraordinarias cruces, la de Asteguieta (Álava) con su marca y la de Armiñón⁶. Del platero Martín de Satrústegui se conserva un bonito juego de incensario y naveta en el Convento de las Madres Brígidas de Vitoria, con su punzón en ambas piezas. De los plateros Andrés y Martín de Elorduy, nos consta que son suyas varias obras alavesas, tenemos su impronta en un cáliz de Oreitia. Sabemos además que el primero realizó un cáliz de esmaltes para la iglesia de San Miguel de Escalada (Navarra) y el segundo un copón con su marca, para la iglesia de Santa María La Rendonda (Logroño)⁷.

A últimos del siglo XVII y en la primera mitad del siglo XVIII, van a surgir en Vitoria varias familias de plateros que serán continuadas por tres y cuatro genera-

³ Tenemos constatado como a mediados del siglo XVII trabajan en la ciudad de Vitoria 10 plateros, y en la segunda mitad del siglo el número se había elevado a 13. Sus nombres aparecen en las Actas Municipales cuando son llamados por el Regimiento de la ciudad porque no marcan las piezas: A.M.V. Lib. Actas (1656-1660) n° 38. Secc. 14, leg. 4, f. 126. También aparecen sus nombres en las tasaciones de obras labradas por otros plateros, y en los inventarios y tasaciones de bienes de particulares, y de otros plateros. Véase como ejemplo: A.H.P.A. Esc. Domingo Ibáñez de Hermua. Prot. 3488, f. 217-231. El platero Martín de Satrústegui, tasa la plata y herramientas del platero Felipe de Arroyuelo.

⁴ COMELLAS, J.L., *Historia de España Moderna y Contemporánea*. Madrid, 1967.

⁵ A.H.D.V. SAN PEDRO. Vitoria. Lib. Fáb. (1676-1781) n° 76, f. 20 r. Cfr.: PORTILLA VITORIA, M.J. Y OTROS, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*. Vitoria, 1971. T. III, pág. 173. MARTÍN VAQUERO, R., *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria-Gasteiz, 1997, pág. 576.

⁶ A.H.D.V. ASTEGUIETA. Lib. Fáb. (1697-1752) n° 4, f. 4 v y 15 r. Cfr.: ENCISO VIANA, E. Y OTROS, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. La Llanada Alavesa Occidental*. Vitoria, 1975. T. IV, pág. 293. MARTÍN VAQUERO, R., *La platería en la Diócesis...*, ob. cit., pág. 576.

⁷ ARRÚE UGARTE, M^a B., *La platería logroñesa*. Logroño, 1981, pág. 47. GARCÍA GAÍNZA, M^a C., Y OTROS, *Catálogo Monumental de Navarra. II^a Merindad de Estella*. Pamplona, 1980, pág. 138. MARTÍN VAQUERO, R., *La platería en la Diócesis...*, ob. cit., págs. 364 y 365.

ciones como los Ballerna, Bolangetero, Echevarría, que estarán activos a lo largo de todo el siglo, y hasta la primera mitad del siguiente⁸. Primeramente trabajarán dentro del estilo Barroco y continúan en la segunda mitad con el estilo Rococó y Neoclásico. Las obras de algunos de estos plateros vitorianos no solamente se conservan en Álava y demás provincias limítrofes, sobre todo en Vizcaya y Guipúzcoa, sino en lugares más alejados como en los museos de Málaga, de Palencia y en El Burgo de Osma (Soria)⁹.

LAS PIEZAS DE PLATERÍA, SU IMPORTANCIA EN LOS ACTOS RELIGIOSOS.

Las piezas de orfebrería de las que aquí nos ocuparemos, serán las dedicadas a la orfebrería religiosa. Su importancia en la liturgia y ceremonias de Culto a través de los siglos, han hecho que éstas sean las más conservadas, aunque diversos avatares -especialmente las contiendas civiles-, nos han privado de gran cantidad de obras¹⁰. No obstante debemos mencionar el celo y cuidado con que las iglesias han sabido guardar sus tesoros artísticos, gracias a ello, hoy podemos conocer y apreciar, a través de estas obras, su evolución artística.

Señalaremos la rica tipología de las piezas más utilizadas, en la liturgia sagrada y para el culto. Los materiales utilizados y las partes importantes de estas piezas. La evolución y formas que adoptan serán indicadoras del estilo artístico al que pertenecen, así como los modelos ornamentales e iconográficos que presentan las obras. A través de éstas características podremos señalar el momento artístico en el que fueron realizadas.

EL ESPÍRITU DE LAS GENTES Y LAS DONACIONES.

En la segunda mitad del siglo XVII y durante el siglo XVIII, las parroquias siguen incorporando valiosas piezas a sus ajueres litúrgicos. Tanto los ricos mecenas

⁸ Sobre los plateros Ballerna tenemos elaborado un trabajo: *El taller de los Ballerna, plateros vitorianos del siglo XVIII* (1997). Inédito.

⁹ SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R., *Orfebrería del Museo de Málaga*. Málaga, 1980. Recoge un frutero de plata con la marca BA/LLER/NA. SEGUI GONZÁLEZ, M., *Catálogo de platería del Museo Diocesano de Palencia*. Palencia, 1990, pág. 55. Se conserva un cáliz de José de Ballerna con su marca. Para El Burgo de Osma (Soria), realiza un importante encargo el platero José de Ballerna, véase nuestro estudio: *El taller de los Ballerna...*, ob. cit., (1997).

¹⁰ A.T.H.A. Secc. D.H. Leg. 224, nº 4. Este legajo recoge las cantidades de plata -piezas artísticas- entregadas por las iglesias alavesas para contribuir a los gastos de la guerra. MARTÍN VAQUERO, R., *La platería vitoriana del siglo XIX: El Taller de los Ullívarri*. Vitoria-Gasteiz, 1992, pág. 30, DOCS. 8, 21, 22, 23. Ibidem: *El Patrimonio de la Diputación Foral de Álava: La platería*. Trabajo en estudio para su publicación.

como los modestos feligreses hicieron gala de su generosidad a través de aportaciones de dinero en efectivo o de determinados bienes ¹¹.

Una buena parte de estas piezas se deben a las donaciones que realizaban los devotos, bien para dotar sus capillas o bien a las imágenes de su devoción. En esta época fueron muy importantes las piezas que llegaban procedentes de Hispanoamérica, enviadas por los indianos que se habían enriquecido y no olvidaban su lugar de origen, los cuales mandaban extraordinarias obras artísticas: cálices, lámparas, custodias, copones y otros objetos litúrgicos a la iglesia que les había visto nacer, o a las ermitas y santos a los que se habían encomendado ¹². Estas donaciones a veces fueron materializadas en mandas testamentarias de obras o dinero que a su muerte los albaceas se encargaban de que se cumplieran ¹³.

La nobleza y la burguesía, se hacían eco de estas donaciones, hombres con cargos importantes, acompañantes de los Reyes en sus viajes o con misiones oficiales traían en sus equipajes obras valiosas que posteriormente donaban a las iglesias. Por otra parte, las cofradías encargaban importantes piezas para las procesiones; también los conventos, y en menor medida los particulares. Estos últimos en agradecimiento por los favores recibidos se desprendían de sus joyas y con ellas mandaban realizar extraordinarias piezas ¹⁴. En momentos de penuria, cuando la gente se encontraba sumamente indefensa ante las adversidades naturales o algún achaque físico, se extremaba la generosidad, la aproximación al santo o la divinidad con la entrega de un regalo era muy común ¹⁵.

¹¹ Se constatan varias piezas que las iglesias adquieren en estos momentos, así como otras donaciones que reciben. Como ejemplo, el 1 de octubre de 1664 la iglesia de Rivabellosa hace una obligación con el platero Melchor Ortiz de Zárate, para que realice una lámpara y dos coronas de plata: A.H.P.A. Esc. Pedro Ortiz de Cadalso Murga. Prot. 8853, f. 1041. El 5 de octubre de 1727 le pagan al maestro platero Pedro Bolangero por una custodia y cáliz que ha hecho nuevo: A.H.D.V. ARECHAVALTA (Álava). Lib. Fáb. (1690-1906) nº 3, f. 100. En el libro de Fábrica de la iglesia de Bujanda, se recoge un Memorial de las limosnas que dejan los devotos -reyes, nobles y de toda condición social- a San Fausto: A.H.D.V. BUJANDA. Lib. Fáb. (1609-1664), f. 122.

¹² MARTÍN VAQUERO, R., "Platería Hispanoamericana en la ciudad de Vitoria". *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1992, págs. 685-702.

¹³ PORTILLA VITORIA, M.J., "Plata de ultramar en el paisaje alavés". *Celedón* (Vitoria, 1978) s.p.

¹⁴ Sirva de ejemplo como con las joyas de la Sra. D^a Rufina Rodríguez, se realizó una custodia para el Hospital de Santiago de Vitoria, según dejó dicho en su testamento: MARTÍN VAQUERO, R., *El Patrimonio de la Diputación Foral de Álava: la Platería*. En estudio para su publicación por la Diputación Foral de Álava. Cfr.: A.T.H.A. Fondos especiales. Hospital Santiago. Lib. Actas (1932-1938) A II (a) nº 23. f. 544-546.

¹⁵ MARTÍN VAQUERO, R., "La religiosidad popular y el arte de la platería: obras artísticas para el culto a San Fausto Labrador de Bujanda (Álava)". *Religiosidad Popular en España. Actas del Simposium (II)*. Madrid, 1997, págs. 901-931.

Es de mencionar que en la segunda mitad del siglo XVIII, la reposición y reparaciones de las piezas de platería por parte de las iglesias se hace más notable, ya que por los avatares sufridos, varias de las importantes piezas de plata de las iglesias fueron vendidas para reparación de obras de la propia Fábrica: por la caída de la torre, necesidad de rehacer el tejado, hacer el pórtico, etc¹⁶.

Sirvan estas primeras líneas como introducción al tema que nos ocupa y pasemos ya a desarrollar los tres capítulos en los que he dividido mi discurso de ingreso:

En el capítulo primero que hemos titulado: EL OFICIO DE PLATERO Y LA ORGANIZACIÓN GREMIAL, constituye el marco de introducción del desarrollo del arte de la platería. Las fases que un platero tenía que ejecutar hasta ser considerado maestro en su oficio; así como la ORGANIZACIÓN GREMIAL dentro de la que se desarrollaba su vida. La casa taller de un platero. Las relaciones familiares, y la marca o punzón por el que se identificaban sus obras.

El capítulo segundo, dedicado AL ARTE Y LA LITURGIA DE LA ORFEBRERÍA ALAVESA DEL BARROCO, consideraremos tres apartados: el Arte y la Liturgia en la orfebrería. Las disposiciones conciliares respecto al arte; y especialmente las repercusiones que tuvo para estas obras la Sesión XXV del Concilio de Trento; como veremos plasmadas en las piezas.

En el tercer y último capítulo, consideraremos LA PLATERÍA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII, Y LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAÍS. La importancia que esta Sociedad tuvo en la formación de los plateros de las Provincias Vascongadas -llamadas así en términos de la época- a través de las Escuelas de Dibujo creadas por ella. Señalaremos las relaciones mantenidas con la Real Fábrica de Platería Martínez de Madrid, que supusieron una influencia importante en todas las piezas de platería alavesa de ese momento. Y por último destacaremos la vinculación de algunos plateros -especialmente alaveses- con la Sociedad, así como obras importantes por ellos realizadas.

Aportaremos además un apéndice documental, un glosario de términos, las fuentes documentales y bibliografía consultadas para la elaboración del trabajo y las siglas utilizadas, para una mejor comprensión del texto.

¹⁶ A.H.D.V. SAN ROMÁN DE CAMPEZO. Lib. Fáb. (1639-1739) nº 4, f. 13 v y 14 r. El Visitador mandó vender la custodia antigua de plata para hacer diferentes obras, mandó que se hiciese un viril para acoplar al cáliz.

I. EL OFICIO DE PLATERO Y LA ORGANIZACIÓN GREMIAL

1. EL OFICIO

1.1. El Aprendizaje

Este era el primer paso para poder llegar a ser maestro platero y poder abrir tienda propia. Se realizaba en casa de un maestro platero y sus condiciones y normas eran recogidas en el contrato de aprendizaje, entre el maestro platero y el aprendiz, que al ser menor de edad, generalmente, lo representaba su padre o tutor, realizándose ante el escribano del lugar.

No es nuestro propósito el analizar aquí un contrato de aprendizaje de platero, sino el señalar los puntos básicos de estos instrumentos jurídicos y ver como en ellos está presentes, entre las condiciones pactadas, el que se deje a los aprendices, asistir a las clases de la Escuela de Dibujo de la ciudad de Vitoria por las noches, una vez acabada la jornada en casa del maestro platero.

La condición de “asistir a la Escuela de Dibujo de la ciudad”, la tenemos documentada en los contratos de la última década del siglo XVIII, en que funcionaba la Escuela de Dibujo creada por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, pero será en el siglo XIX, a partir del año 1818, en el que por iniciativa de un grupo de artesanos vitorianos, entre ellos varios plateros que más tarde señalaremos, los que abran de nuevo la Escuela de Dibujo de Vitoria, con el mismo espíritu que la primera¹⁷. Estos maestros artesanos que la abrieron, habían sido alumnos -casi todos- de la primera Escuela de Dibujo, y convencidos de lo importante de esa enseñanza, dejaban a sus aprendices que acudiesen a la Escuela.

Nos puede servir de ejemplo, aunque su fecha es avanzada, el contrato de aprendizaje de Francisco de Luco, maestro platero y Raimundo de Unzueta, para su hijo Vicente, vecinos del lugar de Caicedo Sopena en la Ribera Alta (Álava), por tiempo de seis años y medio, y en el que se refleja claramente la cláusula de “...asistir a la Escuela de Dibujo de la ciudad de Vitoria”, y el carácter gratuito que se mantenía en éstas Escuelas de Dibujo, tal como las crearon los miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, a la que nos referiremos en el capítulo tercero¹⁸. **Apéndice I.**

Las cláusulas principales del contrato eran:

Referente al aprendiz: a) El tiempo de duración del contrato, que según épocas, oscilaba de tres a siete años. Durante este tiempo el aprendiz tenía que permanecer

¹⁷ Son muchos los contratos de aprendizaje de platero, realizados en Vitoria y que recogen esta disposición, por lo que los modelos neoclásicos de las piezas eran conocidos por todos los plateros, ya que llegaron a la Escuela de mano de los becados que esta Sociedad envió a la Escuela de Platería de Madrid, como veremos a continuación en las piezas que ellos realizaron.

¹⁸ A.H.P.A. Esc. Matías de Unzueta. Prot. 8734, f. 90-91.

en casa del maestro, ejecutando todo cuanto él mandare, relacionado o no con el aprendizaje del oficio. b) El aprendiz no podía hacer fuga de la casa del maestro mientras durara el aprendizaje. Si lo hacía el padre o tutor estaba obligado hacer que volviera. c) El dinero que el padre o tutor, tenía que pagar al maestro por el aprendizaje, en este caso el padre no paga dinero pero se encarga de vestir y calzar a su hijo.

Referente al maestro: a) Enseñarle el oficio sin ocultarle cosa alguna de su arte. b) Tenerle en su casa y compañía. c) Dejarle asistir a la Escuela de Dibujo de la Ciudad, como hemos mencionado. Ambas partes se obligan con su personas y bienes, habidos y por haber.

El testimonio de todo lo pactado ante el notario era refrendado por los testigos. Importante también es el lugar donde se realiza el contrato y la fecha del mismo. En otros contratos también se recogen otras puntuaciones como: si el aprendiz finalizado el tiempo de aprendizaje no era considerado hábil, el maestro se comprometía a pagarle lo que le faltara de aprender con otro maestro platero, o la duración de la jornada.

1.2. La oficialía

Terminado el aprendizaje se ascendía a la categoría de oficial, que era otorgada por el maestro. Este nivel daba acceso a ejercer su profesión, tenía libertad para elegir el maestro que más le convenía, entrando a su servicio con una retribución mensual por su labor.

Eran considerados como cofrades, pero sólo estaban autorizados a trabajar para los maestros plateros o sus viudas, y no para sí. Es decir, el oficial podía trabajar en las tiendas y talleres que las viudas o los hijos del platero habían heredado. Su trabajo era de dependencia y no libre, pero su presencia era imprescindible para que estos comercios no fuesen cerrados.

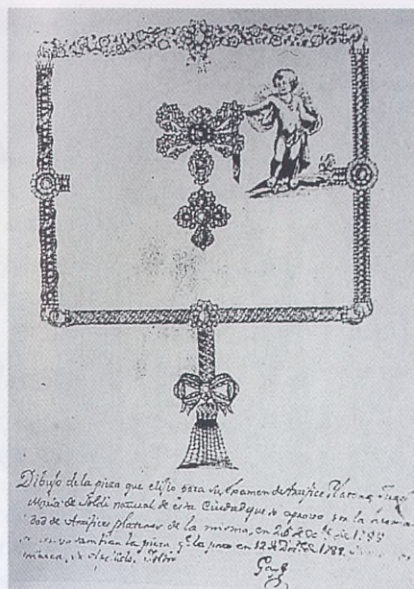
1.3. El maestro. Examen de maestría

El último paso para ser maestro reconocido tenía que hacer un examen y elaborar una pieza, en casa de uno de los examinadores, que el tribunal había sacado al azar del Libro de Dibujos, siendo de su cuenta el material empleado. Esto suponía un importante desembolso de dinero: pagar el examen, pagar la pieza, se le exigía también ser miembro de la cofradía. Como cosa curiosa en Aragón tenía que invitar al Tribunal que lo hubiese juzgado¹⁹.

¹⁹ En Aragón tenía, además que dar las propinas e invitar al Tribunal que lo hubiese juzgado. Cfr: ESTEBAN LORENTE, J.F., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1981, pág. 52-53.



1. Cáliz. Examen de platero de José de Revollón de Burgos, examinado en Pamplona. Año 1733. Dibujo nº 38.



2. Joya. Dibujo de examen de Joaquín M^o Yoldi de Pamplona. Año 1788. Dibujo nº 96.

Esto nos indica el nivel económico que necesitaba un platero, para llegar a ser maestro, al igual que en otras profesiones artesanales, el oficio solían transmitirse de padres a hijos, gozando los hijos de estos de ciertas ventajas tanto a la hora de realizar el aprendizaje -que duraba menos tiempo- como de presentarse a examen para el que tenían preferencia y ventajas -pagaban menos dinero-²⁰. (Figs. 1 y 2)

2. LA ORGANIZACIÓN GREMIAL

2.1. El Gremio y la Cofradía

El nacimiento de los gremios europeos está relacionado en su origen con asociaciones de tipo religioso o cofradías. (Figs. 3 y 4) Estos gremios tenían como

²⁰ Son pocos los libros de Dibujos de plateros que se conservan. Estos constituyen verdaderas joyas para su estudio, proporcionan gran cantidad de datos, así como los modelos de piezas que se realizaban en esa época, dos ejemplos publicados son los de Pamplona y Sevilla: GARCÍA GAINZA, M^a C., *Dibujos Antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991. Sáenz-Serrano, M^a J., *Libro de Dibujos de Plateros de Sevilla*. Sevilla, 1986.



4. *Clave de San Eloy.*
Iglesia de San Vicente Mártir de Vitoria.
Nave lateral.

3. *Grabado* de la capilla de San Eloy de los plateros de Madrid. Año 1685.

función organizar la vida de trabajo de los distintos oficios artesanales y, finalmente, su evolución desde los tiempos medievales hasta la Edad Moderna. La vida del hombre de la Edad Media europea y de los siglos XVI, XVII y XVIII transcurre prácticamente dentro del gremio y en el proceso evolutivo, al que nos hemos referido anteriormente: el aprendizaje, la oficialía y la maestría.

Esta estructura gremial sirve de marco para el desarrollo de la vida de los artistas en sus variados oficios. El gremio según la definición del profesor García de Valdeavellanos, es: **“una corporación profesional, constituida con arreglo a un estatuto escrito; reconocido como tal por el Municipio de la ciudad”**²¹.

En cuanto a las relaciones con los gremios, en el último cuarto del siglo XVIII, es Campomanes quien emprende el examen detallado de las ordenanzas gremiales. En sus Discursos: **“Sobre el fomento de la industria popular”**, y **“Sobre la Educación popular de los artesanos”**, nos demuestra claramente su pensamiento

²¹ Sobre este tema véase en nuestro estudio, el capítulo II: “La organización y normativas de la platería vitoriana”, *La platería en la Diócesis de Vitoria...*, ob. cit., págs. 31-67.

sobre los defectos e inconvenientes que supone el mantenimiento de los gremios para el desarrollo y perfeccionamiento de los distintos oficios. Para él los gremios eran el estorbo más grande a la industria.

Estos discursos tuvieron gran importancia en las Escuelas de Dibujo, creadas por la Sociedad Bascongada que mantuvo relaciones con Campomanes y acogió con fuerza y entusiasmo dichos Discursos, y las repercusiones prácticas que de ellos se pueden derivar, como se verá en el capítulo III.

La Cofradía de los plateros estaba bajo la advocación de San Eloy, patrón de los plateros, a veces también los herreros se acogieron bajo su patrocinio²².

2.2. La Casa-Taller. Las relaciones familiares

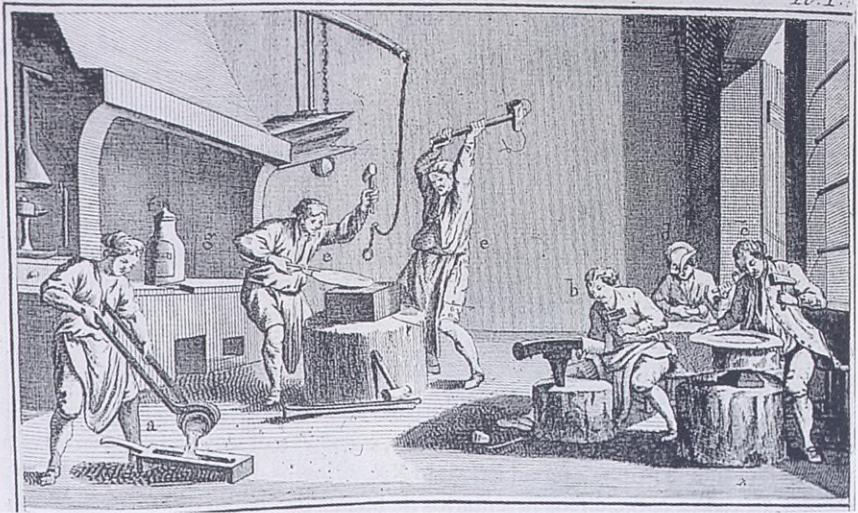
De como era la casa-taller de un platero del siglo XVII-XVIII, nos puede servir de ejemplo el taller de los plateros Arróyabe, creado en el siglo XIX y que estuvo vigente durante la primera mitad del siglo XX. A través de la investigación documental, llevada a cabo, en los inventarios de bienes de platero que hemos consultado, en términos generales, la casa-taller de los Arróyabe se ajusta bastante a lo que sería el taller de un platero de esta época²³. **Apéndice II.**

En el piso inferior, la entrada que daba a la calle, era ocupada por la tienda o “botiga” del platero donde se exponían los trabajos realizados, estaba integrada básicamente por el mostrador y los aparadores donde se exponían las piezas ya terminadas. Contaba con una trastienda -en los documentos aparece como “rebotiga”, donde se guardaban los pesos y útiles del oficio; y a la vez se instalaba una pequeña oficina, donde se anotaban los encargos y se guardaban los recibos y papeles. A continuación se situaba el taller propiamente dicho, con máquinas y herramientas del oficio, y en el fondo la fragua con el horno (donde se fundía el metal), solían tener una pequeña ventana o puerta que daban a un patio interior de manzana o corral. En los pisos superiores se situaban las viviendas, en el primero la del maestro platero y en los superiores eran ocupados por los oficiales o se alquilaban.

²² Grabado de la capilla de San Eloy de los plateros, año 1685. Reproducido en: *Crisol Histórico-Político de la Antigüedad, Nobleza, y Estimación Liberal en el Arte Insigne de Plateros* de MANUEL VIDAL Y SALVADOR. Madrid, 1695, primera página. También en: *Enciclopedia de la Plata Española y Virreinal Americana*. FERNÁNDEZ, A., MUNOIA, R., RABASCO, J. San Sebastián, 1984, pág. 3.

Clave de San Eloy en la Iglesia de San Vicente Mártir de Vitoria. Sabemos que en el siglo XVIII (hasta 1785), los plateros vitorianos tenía la capilla situada entre los pilares del coro, actualmente no existe: MARTÍN VAQUERO, R., *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria-Gasteiz, 1996, págs. 31-35. Fig. 5.

²³ MARTÍN VAQUERO, R., “Un taller vitoriano de plateros del siglo pasado que aún pervive: instrumentos y herramientas que se conservan”. *Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, nº 8 (1991), págs. 217-246.



5. Grabado. Taller del orfebre. Siglo XVIII. *Enciclopedia Francesa*. Año 1771.

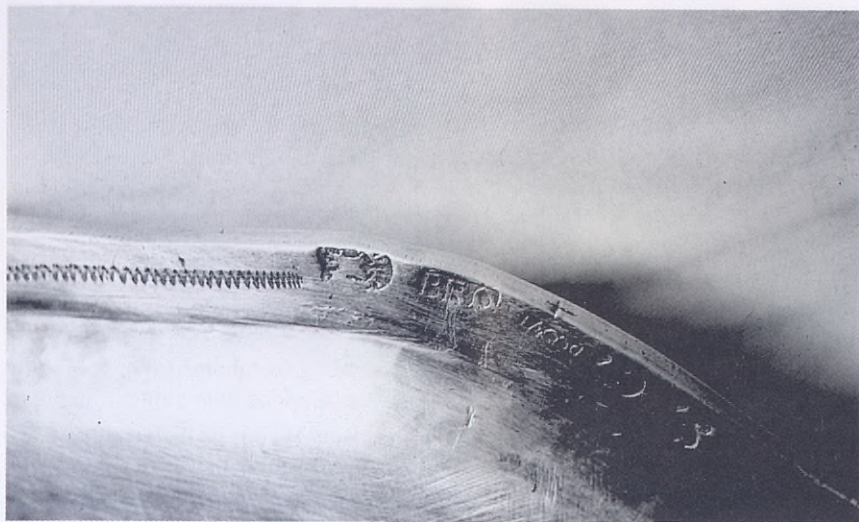
Un grabado del taller de un orfebre francés del siglo XVIII, en el que varios oficiales y aprendices están realizando diversas tareas del oficio, se reproduce en la *Enciclopedia Francesa* de Diderot et d'Alambert, editada en París, 1771. (Fig. 5).

Relaciones familiares

Hemos analizado en el primer punto el gremio y la cofradía, en el segundo, la casa-taller del platero, es importante tener en cuenta ahora sus relaciones familiares: A través de las uniones matrimoniales, un taller importante de plateros que es continuado de padres a hijos, llegó a estar ligado con otros tres talleres importantes de la ciudad. Sirva de ejemplo el de la Familia BALLERNA de Vitoria, taller que nosotros documentamos desde 1699 hasta 1816, que muere José de Ballerna, a partir del cual no nos consta que su hijo Joaquín siguieran con el oficio.

Fueron tres generaciones activas de plateros trabajando en la ciudad, que continuaron el oficio de padres a hijos, a lo largo del siglo XVIII. José de Ballerna, fue maestro honorario de la Escuela de Dibujo de Vitoria, como señalaremos, y una hermana suya se casó con el platero Juan Antonio García de Echevarría, miembro a su vez de otra importante familia de plateros vitorianos, como se puede apreciar en el árbol genealógico de esta Familia²⁴.

²⁴ Cfr.: *El taller de los Ballerna: plateros vitorianos del siglo XVIII* (1997). Inédito.



6. Marcas del platero: Domingo de Lagos -LAGOS-; la del contraste: Manuel Bolangero -B.R.O.-; y la de localidad de Vitoria: -escudo de la ciudad-; y burilada. Léase de derecha a izquierda. (Bandeja del convento de la Inmaculada. Vitoria).

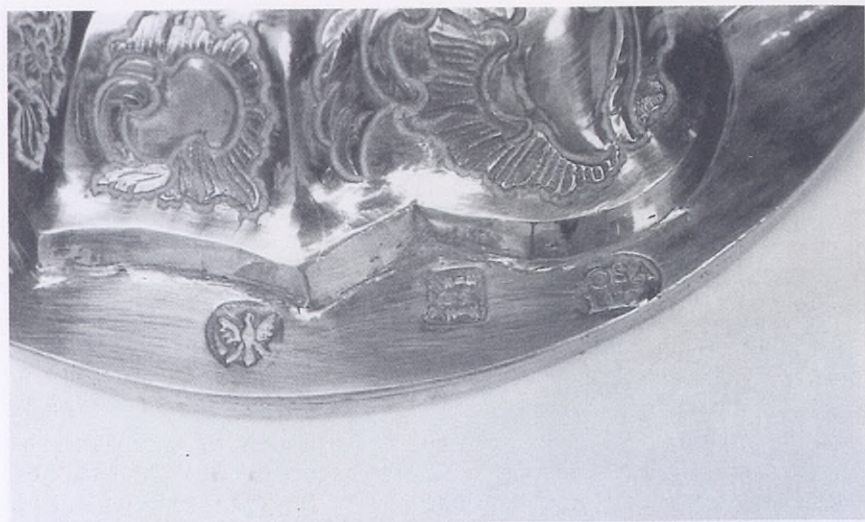
2.3. La Marca o Punzón

El estudio de las marcas o punzones, que aparecen estampadas en las piezas, reviste gran importancia en el arte de la platería, y ésta es aún mayor en el caso de que falle la documentación de archivo, ya que estos punzones nos permiten determinar la procedencia de la pieza, la ciudad donde se labró y el artífice que la realizó. De ahí que pongamos un especial interés en su estudio. (Fig. 6).

En la Corona de Castilla, casi desde un principio, el marcaje fue triple, es decir todas las piezas deberían llevar las tres marcas reglamentarias: el punzón o marca del orfebre, el la del contraste y la de localidad. El punzón de localidad y el de contraste, además de servir de referencia sobre la procedencia y cronología de la obra, son la garantía de calidad; por este motivo las piezas que se vendieran debían llevarlos. Sin embargo, muchas veces se eludía este trámite, por ello conocemos un numeroso grupo de piezas sin marcas.

La causa de la infracción puede ser principalmente:

- por ahorrarse los derechos que llevaba el contraste por su trabajo,
- por "descuido" de los plateros adoptando una postura de menosprecio frente al cumplimiento de tal requisito,
- por la falta de ley y peso de la materia prima. // También



7. Marcas hispanoamericanas: del pago del Quinto Real; de la ciudad de Méjico; y la del contraste
Nicolás González de la Cueva.

—por pérdida de los punzones producida por el uso, limpieza o restauración de la pieza de plata.

Nos podemos encontrar con piezas en las que solamente tengan impresa una sola marca; en otras con dos y en otras con las tres marcas reglamentarias, e incluso con cuatro marcas como sucede en piezas procedentes de Hispanoamérica (**Fig. 7**). Además también podemos observar una impronta larga a modo de zig-zag, llamada burilada. Esta impronta se realizaba con un instrumento llamado buril, de ahí el nombre. (Véase **fig. 6**).

II. ARTE Y LITURGIA EN LA ORFEBRERÍA ALAVESA DEL BARROCO.

1. EL ARTE Y LA LITURGIA EN LA ORFEBRERÍA

La liturgia es para el cristiano el "hecho sacro" más importante, Cristo está presente en la liturgia: en el Sacrificio de la Misa, en la persona de su ministro y de manera especial en las especies eucarísticas, en los sacramentos, en su palabra y en la oración de todos los que se congregan en su nombre.

Las piezas de platería religiosa del ajuar litúrgico eran imprescindibles para la celebración de la liturgia, en la misa y para el Culto Divino. La Iglesia, como hemos aludido anteriormente, ha tratado de conservar con todo cuidado a través de los siglos su patrimonio artístico, aún en tiempos de guerra y dificultades, ha considerado siempre muy noble, la misión y defensa de las artes que le conciernen.

La Iglesia, no ha sido impositora de modelos pues, se ha adaptado al estilo de cada momento artístico. A través de su historia ha procurado, con especial interés, que los objetos sagrados sirvieran al esplendor del Culto con dignidad y belleza, aceptando los cambios de materia, forma y ornato que el progreso de la técnica introdujo en el transcurso del tiempo²⁵.

El arte no constituye la esencia de la liturgia, cualquier recipiente consagrado es válido para realizar el Rito Sagrado, no obstante, la liturgia no desprecia el arte, al contrario, al aceptarlo, declara la estima que de él tiene, y lo ennoblece. Por ello la liturgia tiene en consideración los derechos y las legítimas exigencias de todos los que la sirven. La libertad que otorga a las Bellas Artes permite influencias recíprocas. En realidad, ha vivido tan identificada con el arte y con la belleza, que hoy no podemos pensar en ella sin imaginársela con las obras artísticas que le sirven.

La liturgia libera la materia y las formas del mundo físico, arrancándolas de la red de concepciones positivistas y miras utilitarias para mostrarlas libres y puras. Esta interacción entre el arte y la liturgia está constituida no sólo de elementos divinos e inmutables, sino también de elementos de institución humana que, "según las necesidades de los tiempos de las cosas y de los espíritus, admiten cambios cuya aprobación queda a cargo de la Iglesia, asistida por el Espíritu Santo"²⁶.

2. LAS DISPOSICIONES CONCILIARES Y EL ARTE

El arte tiene un estrecho parentesco con la religión. Arte y religión son dos caminos por los que el hombre escapa de la circunstancia terrena y se sumerge en el

²⁵ En el Concilio Vaticano II. Constitución sobre la Sagrada Liturgia. Capítulo VII: El arte y los objetos sagrados, en el punto 122 y 123, recoge las disposiciones de los Padres acerca de esta materia. PLAZAOLA, J., *El Arte Sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos. Madrid, 1965*, pág. 547 y 548.

²⁶ PLAZAOLA, J., *El Arte Sacro...*, ob. cit., pág. 63-66.

éxtasis". Pío XII dijo: "*La función del arte es la de romper el estrecho y angustioso recinto en que se siente encerrado el hombre y abrir a su anhelante espíritu una ventana hacia el infinito*"²⁷.

El arte religioso es un arte creador de formas, no se trata de buscar a ultranza lo moderno, tampoco de copiar las obras consagradas por la tradición, sino de lograr que eso que llamamos "arte sacro" sea verdaderamente arte. El artista no puede ni debe renunciar a lo que esencialmente es: un creador de formas.

Contra una teoría de un arte eterno, está el hecho indeclinable de la Historia del Arte. La aparición y muerte de estilos son fenómenos que se repiten con tal regularidad que han prestado a los filósofos de la historia elementos suficientes para el estudio de lo que se ha llamado "la vida de las formas". Algunos autores y pensadores estudiaron la biología histórica del arte: Riel, A., su concepción de la "voluntad artística"²⁸. Para Wölfflin, H., con su tesis básica de la alternancia de las formas renacentes y barrocas aplicable a toda la Historia del Arte, abrieron la puerta a un tipo de síntesis cuyo hilo conductor lo constituye el análisis estilístico de cada período de la Historia²⁹. Henri Focillén señaló en la Historia del Arte una "ley" irreversible contra la ley de las edades en la vida humana³⁰.

El artista es un creador de formas, la Iglesia lo sabe y al solicitar su colaboración, es consciente de que tanto las prescripciones litúrgicas referentes a la arquitectura, a la iconografía y a la decoración, como la fidelidad a una sana y artística tradición, conceden amplia libertad a la fantasía creadora. Es verdad que hay símbolos sugeridos por la naturaleza o acreditados por una tradición de siglos; pero intentar reducirse a ellos y, sobre todo, determinar las formas que deben adoptar, es inmovilizar la capacidad creadora del artista.

En su instrucción sobre el arte sagrado (30 de junio de 1952), la Congregación del Santo Oficio expresa dos veces claramente esta libertad que tiene el artista. En una de ellas cita al papa Pío XI en el discurso de inauguración de la Pinoteca Vaticana, en la que se señala cómo las condiciones sociales han dado pruebas para inspirar formas nuevas. El papa Pío XII había expresado la misma idea, sugiriendo la razón objetiva y estética de tal renovación de formas: "*No se deben despreciar ni repudiar genéricamente y como criterio fijo, las formas e imágenes recientes más*

²⁷ Discurso a los Expositores de la VI Cuatrienal de Arte 8-IV-1952. Documentos de los Sumos Pontífices Cfr: PLAZAOLA, J., *El Arte Sacro...*, págs. 527.

²⁸ Un resumen de las teorías de Riegl, como de las de otros grandes filósofos y escritores, pueden verse en: LAFUENTE FERRARI, E., *La fundamentación y problemas de la Historia del Arte*. Madrid, 1951.

²⁹ WÖLFFLIN, H., *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, 1961, 4ª edición. En su clásica obra sobre el Barroco: *El Barroco*. Madrid, 1944.

³⁰ FOCILLÉN, H., Cfr. el cap. "Les formes dans le temps", en *Vie des formes*. París, 1955, 4ª ed. Trad. La vida de las formas. Buenos Aires, 1947.

adaptadas a los nuevos materiales". Esta idea fue confirmada en el Concilio Vaticano II, en la Constitución sobre la Sagrada Liturgia y sobre todo, el papa Pablo VI en su admirable discurso a los artistas italianos³¹.

El capítulo VII: El arte y los objetos sagrados (Concilio Vaticano II. Constitución de la Sagrada Liturgia), recoge los principales puntos que definen todo lo concerniente al arte sagrado. La Iglesia, como hemos aludido, procuró en todo momento y con especial interés que los objetos sagrados sirvieran al esplendor del culto con dignidad y belleza, aceptando los cambios de materia, forma y ornato que el progreso y la técnica introdujeron con el transcurso del tiempo³².

La creación artística se armoniza con la tradición y aún se confunde con ella si ésta se entiende dinámicamente como debe entenderse. La tradición del arte se concibe con esa vitalidad transformante, es el espíritu que anima a un organismo siempre único que crece, se desarrolla y se mantiene distinto. Respetar la tradición es no copiar el pasado, sino prolongarlo en el presente y el futuro con testimonios vivos de nuestro tiempo³³.

Entre los documentos eclesiásticos sobre el arte, en el IV Congreso Nacional de la Confederación italiana de orfebres, joyeros, plateros, relojeros y afines, en el discurso inaugural se señalaba: "este arte se ha perpetuado a través de todos los períodos de la historia, según el ascenso o el declive de la civilización". Se señalaba además que los trabajos de joyería correspondían a profundos deseos del hombre, sobre todo, de dar a una materia preciosa y duradera una forma artística o también un recuerdo, a una idea, una expresión imperecedera.

Referente a los artistas se añade que su arte requiere además los conocimientos profesionales indispensables que les permiten ejecutar las obras más delicadas, su invención original y el tiempo de perfeccionamiento hace que la obra realizada tenga un alto valor cultural. De ahí que no sería justo que el uso de las riquezas solamente sirviera para hacer algunos gala de un lujo provocativo, pero a la vez sería injusto condenar la producción y el uso de objetos preciosos siempre que éstos se

³¹ Cfr. PLAZAOLA, J., *El Arte Sacro...*, Documentos de los Sumos Pontífices. Apéndice, págs. 522, 523, Y 538.

³² Literalmente el punto 123 de este capítulo recoge: "*La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y las condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente*". En el punto 126, mandan: "*Vigilen con cuidado los ordinarios para que los objetos sagrados y obras preciosas, dado que son ornamentos de la casa de Dios, no se vendan ni se dispersen*"; y en el punto 129 manda que "*los clérigos, mientras estudian Filosofía y Teología, deben ser instruidos también sobre la historia y la evolución del Arte Sacro y que sepan apreciar y conservar los monumentos y objetos de la Iglesia, para que puedan orientar a los artistas en la ejecución de las obras*" (Concilio Vaticano II. Constitución sobre la Sagrada Liturgia).

³³ Cfr. TREBI: FEA(1964) pág. 18. Fede e Arte. Roma. Comisión de Arte Sacro, 1951.

correspondan con un fin honesto y conforme a los preceptos de la ley moral. Al terminar hace una exaltación a todo lo que contribuye al embellecimiento de la vida social, y señala que todo aquello que hace resplandecer en las cosas materiales la perennidad y la nobleza del espíritu, merece ser respetado y apreciado³⁴.

3. LAS REPERCUSIONES TRIDENTINAS EN LA PLATERÍA

El Derecho Canónico dedica un capítulo entero a los utensilios sagrados. Es una prueba del esmero que pone la Iglesia en todo lo concerniente a la dignidad del templo. A través de los Libros de Fábrica de las iglesias podemos comprobar como una vez finalizadas las partes principales de la construcción de una iglesia, se acomete su adorno. Primeramente se puede observar los pagos que se iban haciendo para el Altar Mayor, a veces también para algún altar colateral, y a continuación son muchos los datos que tenemos en los que la iglesia se empeñaba para hacer la cruz grande de plata o una custodia digna, también cálices y copones, en material noble³⁵.

Hemos de añadir que hoy muchos de los utensilios que se hicieron y utilizados antiguamente en las iglesias se conservan en los museos, algunos incluso en manos de anticuarios, habiendo sustituido éstos por otros objetos adquiridos hace pocos años, los cuales están ya arrinconados porque, debido a su poca calidad, se estropearon antes de envejecer. Estos objetos que se compran en las tiendas actuales, son a veces de mera fantasía, fundidos en metal vulgar o de laminado endeble que se abolla con un golpe o se rompen a la primera caída³⁶.

Cuando se tiene clara conciencia de la función para la que ha de servir el objeto de culto, se valora más el ofrecer a Dios no lo que parece sino lo que es, no importa que sea sencillo, la belleza propia del objeto noble y apto para quien sabe apreciarla es permanentemente excepcional y tiene asegurada la solidez y la durabilidad.

Para realizar un objeto funcional se requiere conocer perfectamente la función; es decir, tener ideas claras y profundas sobre la finalidad del objeto. Esto no es tan fácil como se cree a primera vista. Los cánones y las rúbricas con su jurismo sacro, escueto y pragmático, no revelan el profundo sentido de la acción. Para conocer éste, hay que aplicar esos principios al caso concreto.

³⁴ [Ecclesia 1953, II, 598]

³⁵ A.H.D.V. Son varios los libros de Fábrica de las iglesias alavesas en los que hemos observado estas características. Cuando terminaban de pagar el retablo, encargaban la cruz procesional. Sirvan de ejemplo la iglesia de Heredia: A.H.D.V. HEREDIA. Lib. Fábrica (1679-1813) nº 7, s/f.; o la de San Miguel de Vitoria: A.P. San Miguel. Lib. Fábrica (1552-1678), f. 214, entre otras.

³⁶ En este sentido véase: FERRANDO ROIG, J., *Construcción y renovación de templos*. Barcelona, 1963, pág. 83.

Después del Concilio de Trento, en pocos años el espíritu de la Iglesia cambió profundamente. Lo primero que hizo la Iglesia para cumplir esas severas prescripciones fue proscribir el desnudo en el arte religioso. Todos los libros sobre arte religioso que se escribieron después del Concilio de Trento, sea el de Molanus, el de Paleotti, el de Borghini o el de Gilio son unánimes en la prohibición de la desnudez. San Carlos Borromeo, en el que se encarna de manera indudable el espíritu del Concilio, hizo desaparecer el desnudo de cualquier lugar donde se hallase³⁷.

Los artistas también fueron partícipes de estos sentimientos. Para el arte religioso había empezado un período de austeridad. Los papas del siglo XVII hacían gala de unos escrúpulos que hubieran dejado atónitos a los de comienzos del siglo XVI. Pero no sólo los Papas eran escrupulosos; había artistas tan minuciosos, e incluso más, que los Papas³⁸.

La Contrarreforma, que potenciaba un arte religioso irreprochable, sin embargo, había dejado al artista en sus trabajos fuera del espacio sagrado, toda su libertad. Se intentaba corregir por medio de explicaciones simbólicas lo que obras, como la galería de los Carraci, podían tener de sorprendente, donde se quería mostrar todos los peligros de la pasión -sirva de ejemplo como la lucha de dos genios alados- trata de explicar la clave de la composición con la victoria del amor celestial al amor terrestre. No es, pues, del todo correcto que la Contrarreforma condenara el genio del Renacimiento: se contentó con devolver la decencia al arte religioso.

En lo sucesivo en el arte religioso el pensamiento debe alejarse del tema, hace falta que la imaginación del artista encuentre su lugar, como hace San Ignacio de Loyola en los *Ejercicios Espirituales*. Estas ideas calaron profundamente en el espíritu de los artistas. En la iconografía religiosa, como podemos observar, no solamente en las manifestaciones pictóricas, sino en las piezas de orfebrería, la Crucifixión se representa reducida a tres personajes: Cristo, la Virgen y San Juan, dentro de ese espíritu de que nada debía de desviar al cristiano de su piadosa meditación.

El arte religioso que ahora defiende la Iglesia es un arte severo, concentrado, en el que nada es inútil, y en el que nada distraiga la atención del cristiano que medita sobre los misterios de la Salvación. Este arte religioso había sido, durante siglos, un arte total; en lo sucesivo habría un arte religioso y un arte profano. De este modo, el arte de la Contrarreforma, en lo que concierne al arte religioso, se separó definitivamente del arte profano.

³⁷ MÁLE, E., "El Arte y los artistas después del Concilio de Trento". *Tekne*, nº1 (1985-I), págs. 17-26.

³⁸ Sirva de ejemplo como el papa Inocencio XI, encontrando que una figura de la Virgen, pintada por Guido Reni para la capilla del Quirinal, presentaba el pecho demasiado descubierto, pidió a Carlos Moratta que lo escondiese bajo un bordado. También el artista Philipp de Campagne no consentía en pintar ningún desnudo. MÁLE, E., "El Arte y los artistas...", ob. cit. pág. 18.

³⁹ PACHECO DEL RÍO, Francisco de, *El arte de la pintura*, escrito en 1638, fue uno de los libros más consultados para la iconografía.

La Iglesia no siempre hizo respetar sus decisiones y al lado de la nueva iconografía, nacida del Concilio de Trento, dejó que se perpetuase la antigua. Fray Inturián de Ayala, que en la España de principios del siglo XVIII escribió un libro sobre iconografía cristiana, encuentra todavía mucho que inculpar en el arte religioso. En el siglo XVII hubo en España inspectores nombrados por el Santo Oficio, entre los cuales citaremos al pintor Pacheco, suegro de Velázquez³⁹. La Iglesia no llevó a cabo una ruptura total con el arte, se mostró conciliadora, moderada e indulgente para las tradiciones antiguas.

En España, el arte permanecía tan íntimamente vinculado a la Iglesia, que muchos hombres de Iglesia eran artistas, e incluso los austeros artistas españoles del siglo XVII actuaban como hombres de Iglesia. En pleno siglo XVIII muchos artistas se mantenían aún profundamente cristianos.

Todos los artistas, tanto los laicos como los clérigos, se habían formado en la enseñanza de la Iglesia, en los sermones, en los retiros espirituales, en los libros piadosos. Estaban de tal manera en perfecta armonía con el pensamiento religioso de su tiempo que, aún sin haber recibido el rumbo preciso, fueron fieles intérpretes del catolicismo de la Contrarreforma. Incluso, en muchos casos, actuaron de guías, y en algunas ocasiones debieron de ejecutar detallados programas.

Para estos artistas del siglo XVII, la inspiración no tenía que buscarla en el Antiguo Testamento, en los Evangelios o en la Vida de los Santos, no era más que recibirla dentro del espíritu en el que vivían y poner en práctica su talento. Los temas que se le pedían respondían a los sentimientos religiosos de la época; la Iglesia está presente en todo.

El arte de la Contrarreforma -desde mediados del siglo XVI y durante todo el siglo XVII- está basado en las formas en movimiento, dinámicas y fastuosas con abundante ornamentación. Caracteriza al Barroco más rico y recargado, que alcanzó su apogeo en las iglesias jesuíticas, particularmente de los países católicos.

En la iconografía de las piezas de platería de esta época, estudiaremos los temas a los que nos hemos referido y que aparecen representados. En resumen apreciaremos cómo en este período la austeridad en los temas religiosos está presente, el ejemplo del grupo del Calvario reducido a los tres personajes será el representado; la Iglesia no siempre hizo respetar sus decisiones y dejó en ocasiones que perpetuara la iconografía antigua. Y cómo al artista no le quedaba lugar para la invención puesto que los temas los tenía dentro del espíritu en el que vivía.

EL REFLEJO DE ESTOS PRECEPTOS EN LAS PIEZAS

El ajuar litúrgico es muy completo y variado, para cada ceremonia religiosa son necesarias un determinado número de piezas de platería. En la misa se emplean los vasos sagrados más importantes: el cáliz, la patena, el copón, la custodia,

etc. La señal del cristiano es la cruz por lo que esta pieza va a presidir todas las ceremonias litúrgicas más importantes del cristiano. Fue tal su consideración que desde la Edad Media hasta nuestros días se ha considerado la cruz como algo propio de la parroquia a la que pertenecía, y no dudaban en hacer los mayores sacrificios para que “su cruz”, fuese la mejor del contorno, empleaban los diezmos y aportan su trabajo personal⁴⁰.

En este apartado vamos a considerar el significado, la evolución tipológica y ornamentación que adoptan las piezas barrocas más importantes, empleadas para la celebración del culto, en respuesta a los enunciados que sobre la liturgia y las disposiciones tridentinas hemos mencionado. Su cronología, en términos generales, abarca la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII⁴¹. Las características más significativas de este período, son: la austeridad de las piezas. La calidad de los materiales, la escasez de la plata la hizo muy limitada y se realizaron muchas piezas en bronce. La técnica va a sufrir un cambio considerable. Se redujo la lámina de grosor, lo que motivó el abandono de la modalidad del cincelado, sustituida por el repujado. Esto hizo que la decoración fuera más abultada y envolvente.

Dentro del gran siglo de la platería del Barroco, podemos apreciar tres momentos o etapas:

A) La primera que podemos llamar Protobarroca, donde todavía conviven elementos bajorrenacentistas y barrocos, con una mezcla de figuras geométricas y vegetales⁴².

B) La etapa plenamente barroca adopta las estructuras empleadas durante el Manierismo, a las cuales se les suavizan los contornos. En los astiles las molduras tienden a fundirse y simplificarse. La principal aportación del Barroco fue la reno-

⁴⁰ Así consta en los Libros de Fábrica de las iglesias, en algunas con en la de Heredia, que aparecen diferentes pagos hasta el finiquito de remate del coste de la cruz procesional: A.H.D.V. HEREDIA. Lib. Fábrica (1679-1813), nº 13, s/f.

⁴¹ Pretender establecer una frontera entre los diferentes períodos artísticos sería una ligereza por nuestra parte. Como sucede en todo proceso artístico el cambio del Purismo al Barroco -en el podemos observar tres momentos- y de este al Rococó, se produce de manera gradual. Algunos artífices como Felipe de Arroyuelo o Miguel de Iriarte evolucionan desde los postulados purista hasta formulas plenamente barroca.

⁴² En cuanto a la duración de las etapas del Barroco, no es uniforme para todos los centros, algunos artífices importantes se encargaron de que éstas se prologaran más tiempo. Para los talleres hispalenses abarcaría de (1650-1670): ANGULO ÍÑIGUEZ, I., *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1925, pág. 36. SAN SERRANO, M^a J., *La orfebrería sevillana de Barroco*. Sevilla, 1976. T. I, pág. 193. HEREDIA MORENO, M^a C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980. T. I, pág. 139. En cambio en la orfebrería salmantina parece que se prolonga algunos años: PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990, pág. 157.

vacación ornamental, aunque siguen vigentes ciertos motivos manieristas y puristas como la cartela y la "C" siempre de carácter geométrico.

C) La etapa final, en este momento los nuevos elementos a base de rocalla se van a ir imponiendo a la ornamentación vegetal carnosa. Será el Neoclasicismo, en el último tercio del siglo, el que acabe volviendo a las líneas lisas y a una escasa decoración a base de pequeñas cenefas.

En las piezas de platería barroca, la exuberante decoración vegetal va a recubrir todas las superficies. Dentro de esa frondosidad se van a reconocer con claridad los desarrollos vegetales: el tallo y la flor. Flores abiertas y capullos van unidos normalmente, las flores no poseen más de seis pétalos. Los acantos serán abundantes formando parte integrante de la ornamentación vegetal al igual que los frutos. Convivirán con estas obras piezas lisas, carentes de ornamentación, a las cuales denominamos barroco desornamentado.

La iconografía verá reducido el número de personajes representados, siguiendo el espíritu severo de la Iglesia; para que no se distraiga la atención del cristiano. De entre los motivos figurativos de este período hemos de resaltar los rostros angelicales que son muy numerosos. También los motivos eucarísticos del trigo y la vid suelen estar presentes, sobretodo, en las custodias.

Veamos a continuación el significado y características de algunas piezas de platería religiosa alavesa de este período. Se han elegido las tipologías más importantes y significativas empleadas en los actos litúrgicos como: cálices, copones, custodias y cruces⁴³.

En el capítulo tercero de esta exposición, completaremos esta evolución con otras obras barrocas en las que están presentes los motivos de rocalla. En el último tercio del siglo XVIII, convivirán el rococó y el neoclasicismo. Las Escuelas de Dibujo creadas por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, influyeron en la aceptación temprana de los motivos neoclásicos. Por lo que tendremos la evolución completa de los estilos artísticos que se sucedieron desde la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII.

Los plateros vitorianos más significativos en esta etapa fueron: Felipe de Arroyuelo, Miguel de Iriarte, Andrés y Martín de Elorduy, Melchor Ortiz de Zárate, Martín de Satróstegui, entre otros. A los que siguieron en el siglo XVIII grandes familias de plateros que ejercieron el oficio durante tres o cuatro generaciones, como fueron: Los Ballerna, Bolangeto o Echevarría, presentes desde finales del siglo XVII -los dos primeros- y a lo largo de todo el siglo XVIII, incluso los Echevarría van a estar activos hasta mediados del siglo XIX.

⁴³ Al final del trabajo se recoge un glosario de términos específicos y técnicos del arte de la platería, para mejor comprensión del tema.

Analizaremos a continuación la evolución y ornamentación que adoptan, según las prescripciones de la liturgia. Recordemos en primer lugar que la Iglesia no ha sido impositora de modelos, ha aceptado siempre los cambios de formas y ornatos introducidos por los diferentes estilos artísticos.

3.1. Cálices

El cáliz es la primera pieza de la vajilla sagrada. Constituye el instrumento, signo, de la Nueva Alianza entre Dios y los hombres en la noche de la Cena. En los primeros siglos no había forma ni materia determinada para los cálices, eran los mismos que los de la vajilla común. Utilizados para el servicio religioso podían ser de oro, plata, cobre, estaño, vidrio, mármol y hasta de madera⁴⁴.

Antes del siglo X, la copa de los cálices era alta y en proporción estrecha, y el astil se reducía a un nudo que se unía casi inmediatamente a la base. A partir de aquí las copas se ensancharon y se hicieron semiesféricas, el astil más visible, y la base, casi siempre era esférica. En el siglo XIV se introdujo la subcopa y la copa se hizo semioval; la base con lóbulos y el astil continuo alargándose. En el siglo XV siguieron teniendo las mismas formas generales. En el siglo XVI, creció la subcopa y se cubrió lo mismo que el nudo de cabezas de ángeles en alto relieve, a veces de otras representaciones y para las copas se adoptó la forma de campana invertida que es la que ha prevalecido.

En el siglo XVII la subcopa desaparece en muchos casos, y en su lugar, la copa presenta exteriormente, como a mitad de su altura, un filete muy saliente. La base en estos cálices suele ser muy ancha y poco airosa. En las piezas de esta época se distingue los chatones ovalados o cuadrados, levantados en resalte y cincelados en la base, también en el nudo y en la subcopa.

En los cálices de este momento nos encontramos con dos tipos: los cálices barrocos con ornamentación y los cálices barrocos desornamentados. En muchas ocasiones tendremos los característicos cálices-custodia, en los que se acoplaba al pie y al astil, el viril convirtiéndose en custodia, como podemos comprobar en el cáliz-custodia de Sarría. (Figs. 9 y 9a).

Cáliz de Labastida (Fig. 8), presenta abundante ornamentación barroca, es de plata sobredorada (alt. 22 cm. d.c. 9 cm. d.p. 16,5 cm.). Carece de marca. Sigue los modelos puristas, con decoración a base de esmaltes nielados con fondo azul, costillas y puntas de diamante. Con angelitos alados, en el pie, entre los esmaltes. Todo él está recubierto de decoración grabada.

⁴⁴ LÓPEZ FERREIRO, A., "Vajillas. Orfebrería-Vidrieras-cerámica en Arqueología Sagrada". *Separata de las Lecciones de Arqueología Sagrada*. Santiago, 1894, 2ª edic. pág. 327.

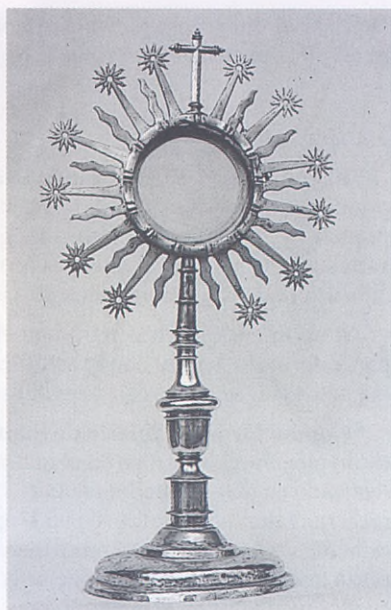


8. Cáliz. *Labastida*. Siglo XVII. 2.ª mitad.

Tiene el pie circular con alto borde vertical y peana en dos zonas. La primera convexa, muy pronunciada y la segunda con alto borde liso. Está decorada con aplicaciones de cabezas de angelitos con las alas cruzadas flanqueados por esmaltes y entre costillas; recubierto todo con decoración grabada. El astil se inicia con pequeño gollote cilíndrico que tiene cuatro pequeños esmaltes y se cubre con una moldura saliente en la parte superior; se continua con otra pieza circular un pequeño cuello. El nudo en forma de jarrón, con toro entre molduras. Se decora con los botones esmaltados y salientes, colocados en vertical los de la parte inferior y en horizontal los del toro y al igual que el pie recubierto de ornamentación.

La copa es acampanada y lisa, dividida hacia la mitad por arandela saliente. Y la subcopa ligeramente abullonada, al igual que el nudo y el pie, sigue la misma decoración grabada, a excepción de los angelitos.

Diferentes matizaciones que podemos observar, nos están indicando que el cáliz, que sigue los modelos cortesanos, se realizó dentro de los cánones del barroco: El ancho borde vertical, la altura de la peana, el mayor número de molduras, el grueso toro y las molduras colocadas en la parte superior donde se asienta la copa. La copa es algo más abullonada, la subcopa saliente y la parte superior más



9 / 9a. Cáliz-custodia. Sarría. Siglo XVIII. Primera mitad.

cerrada. Este modelo de copa esbelto y ligeramente estrecho marca las líneas del cáliz barroco.

Cáliz-custodia de Sarría (Figs. 9 y 9 a). Sigue los modelos cortesanos de la etapa anterior, observamos como el basamento se va elevando ligeramente. El astil comienza con un gollete cilíndrico alto, y nudo en forma de jarrón con toro. La copa es alta en forma de campana invertida, con moldura saliente que la separa de la subcopa. Como único adorno, la copa está sobredorada, contrastando con el resto de la pieza de plata en su color. Responde al modelo de cálices sencillos, generalmente salidos del taller para cumplir con un pedido de pocas pretensiones, eran demandados por las iglesias con escasos recursos. Se le acopla un sol expostor que lo convierte en custodia.

Lleva estampada una sola marca en la parte interior del pie. Corresponde al punzón de su artífice, el platero vitoriano Santiago Bolanero que desarrolló su actividad a fines del siglo XVII y durante la primera mitad del XVIII.

La belleza de la pieza la constituyen la esbeltez y la línea. Este tipo de cáliz-custodia se venía realizando desde comienzos del siglo XVII. En la primera mitad se limitaban a acoplar el viril a un cáliz antiguo; a partir de la segunda mitad se ha-

cían las dos obras a juego. De este modelo conocemos otras obras marcada del platero Miguel de Iriarte, que sigue las tendencias imperantes en la época⁴⁵.

3.2. Copones

El copón es el objeto destinado a contener la Sagradas Hostias. Las formas principales para este destino son la caja y la copa. La más antigua es sin duda la primera. Dentro de estas dos formas generales y comunes, se favorecieron otras en varios países como la paloma o la torre⁴⁶. En España, se adoptó la forma más sencilla de píxide -caja ordinariamente circular, con tapa plana o cónica.

A partir del Gótico se introdujo el copón alto donde se guardaba la píxide. A partir del siglo XVI el copón se utilizó para tener reservado el Santísimo Sacramento en la iglesia y la caja para llevar el Santo Viático a los enfermos.

Copón. Orduña. Iglesia de Santa María. (Fig. 10). Este copón responde al estilo plenamente barroco en el que se introducen ya elementos del Rococó. Está realizado en plata sobredorada (alt. 35 cm. d.c. 16 cm. d.p. 17 cm.). A pesar de su recargamiento decorativo, se puede apreciar claramente su estructura. El pie ligeramente elevado de perfil mixtilíneo, presenta clara distinción con el astil, con pieza de manzana achatada que se continúa con otra moldura con dos pequeños cuellos recogidos en el nudo.

De borde ancho se decora profusamente con motivos vegetales a base de tallos entrelazados, flores carnosas y hojas de acanto, uvas y espigas. El nudo está compuesto de un ovoide y un tono unidos y recubiertos de decoración vegetal abultada. Se continúa con otro pequeño subnudo decorado con acantos. Tiene amplia copa; y la tapa con cupulina muy marcada. Ambas recubiertas de vegetación y con cabezas de ángeles.

En la copa lleva motivos iconográficos enmarcados en cuatro medallones con borde vegetal, que recogen elementos de la Pasión: Cruz y lienzo con el rostro de Cristo; escalera, tenazas, martillo y dados; columna con el gallo de San Pedro; y jarra y palangana. En la tapa una cenefa a base de acantos y en la cupulina las cabezas de angelitos salientes y recubierta de motivos vegetales.

La parte superior remata en una cruz de sección romboidal con pequeños flamos en los vértices. Tiene estampada una sola marca y una burilada corta, en el

⁴⁵ De este platero conocemos dos cálices-custodia con su marca, en Manurga y Musitu, son casi idénticas a la de Bolanero. La marca que el platero Miguel de Iriarte y Butrón, utilizó en estas dos piezas, es la misma que la de la cruz de Asteguieta que hemos visto anteriormente. Comparando ambas piezas podemos apreciar como en este cáliz no utilizó los motivos decorativos, como veíamos en la cruz. Nos está indicando, sin duda, el cambio que el platero había experimentado.

⁴⁶ En forma de paloma se guarda una muy notable en el museo de Amiens. En forma de torre existen en escritos que describen esta forma: San Gregorio Turonense, San Remigio... Véase: LÓPEZ FERREIRO, A., "Vajilla. Orfebrería...", ob. cit., págs. 338-341



10. Copón. Orduña. Iglesia de Sta. María.
Siglo XVIII. Segundo Tercio.



11. Copón. Guillerna.
Siglo XVIII. Primera mitad.

interior del pie: -PP con corona- que corresponde a la marca de la ciudad de Pamplona, lugar donde se elaboró.

Copón. Guillerna. (Fig. 11). Extraordinaria pieza que responde a los modelos del barroco mejicano, su procedencia no la confirman las marcas impresas en el pie. Presenta ciertas características peculiares respecto a las obras realizadas en la Península. Los elementos criollo, generalmente, se entremezclan con las formas llevadas por los plateros que allí emigraron, dando como resultado una simbiosis con peculiaridades propias, que son las que caracterizan esas obras⁴⁷.

El copón de Guillerna está labrado en plata sobredorada, repujada y cincelada (alt. 29 cm. d.c. 12,5 cm. d.p. 12 cm.). El pie es campaniforme de movida planta mixtilínea, formada por dos cuerpos abullonados diferenciados por un estrangulamiento y por franjas lisas. En los motivos ornamentales aparece la rocalla repujada con flores y hojas, sobre fondos granulados, se distribuye en ambas zonas, compartimentadas por aristas de los entorchados verticales. El astil es abalaustral, se compone de un nudo de jarrón con otro subnudo más pequeño. Ambos están fina-

⁴⁷ ESTERAS MARTÍN. C., "Platería Virreinal Novohispana". *El Arte de la Platería Mexicana 500 años*. México, 1989, págs. 93-116.

mente adornados con gallones verticales, ligeramente marcados. La copa es lisa completamente, y la tapa es campaniforme, y con decoración idéntica a la del pie. En la parte superior, como remate, lleva una pequeña cruz de brazos pometeados sobre una pequeña moldura con dos asitas.

Tiene estampadas tres marcas y una burilada, que se repiten en la copa y en el pie del copón. La marca de localidad de Méjico, recogiendo las armas habituales de este punzón: Columnas bajo corona encerrando una M timbrada por cabeza postrando su perfil izquierdo. La del ensayador Nicolás González de la Cueva, en dos variantes: GOSA/LEZ -en dos líneas- en la copa y GNZ, en el pie. Junto a ellas la del impuesto fiscal de la plata -águila sobre nopal en fondo circular-. Se acompañan -en la copa y en el pie- de una larga burilada en zig-zag, que nos indica el que la pieza fue analizada. No aparece una cuarta marca que correspondería al artífice de la obra, por lo que desconocemos su nombre⁴⁸.

3.3. Custodias

La Custodia. Esta pieza se empieza a realizar a partir de la Institución de la Fiesta del Corpus Christi por Urbano IV en el año 1264⁴⁹. En el ostensorio o viril, se expone de un modo visible el Santísimo Sacramento se hace mención por primera vez en el Concilio de Sens del año 1320⁵⁰.

Los ostensorios durante el siglo XIV y parte del XV, fueron de formas muy variadas. A mediados del siglo XV se adoptó la forma de un templete de planta circular sostenido sobre un pie como el de los cálices de la época cubierto con chapitel piramidal y adornado con elementos de arbotantes, pináculos, florones, etc, motivos del Renacimiento, y en el centro la Hostia. Las custodias de grandes dimensiones fueron llevadas en andas⁵¹.

⁴⁸ Sobre la platería hispanoamericana en Vitoria, véase: MARTÍN VAQUERO, R., "Platería Hispanoamericana en la ciudad...", ob. cit, págs. 697-698.

⁴⁹ GASCÓN DE GOTOR, A., *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*. Barcelona, 1916, pág. 15. TRENS, M., *Las custodias españolas*. Barcelona, 1952, pág. 20. RIGHETTI, M., *Historia de la Liturgia*. Madrid, 1955, pág. 520-522. HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.

⁵⁰ En nuestro estudio sobre *La platería en la Diócesis...*, ob. cit., pág. 113, se recogen los antecedentes y evolución de este tipo de obras. En los siglos XI, XII y XIII, las custodia eran los recipientes donde se custodiaba y guardaba la Hostia, pero no servían para mostrarla, de ahí que en esa época, aunque aparecía en los documentos "custodia", no se deben interpretar como ostensorio sino como sagrario.

⁵¹ En España, donde siempre se guardó gran Devoción al Santísimo Sacramento se construyeron magníficos templates de plata para las iglesias Catedrales que en forma de torre recorrían las calles principales de la ciudad en la festividad del Corpus Christi. En el cuerpo principal se coloca el sol o viril con la Sagrada Hostia. Fueron famosas la de Toledo, Córdoba, León, Santiago, Sevilla, Ávila, Palencia, Játiva, algunas han desaparecido pero otras aún se conservan. Cfr: HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.



12. Custodia. Orduña. Iglesia de Sta. María. Siglo XVIII. Segunda mitad. 12a Detalle del nudo.

A partir del siglo XVI y durante el S. XVII las custodias se hicieron de mano con pie y astil similares a los cálices y copones y el viril, donde se coloca la Hostia, circular, rodeado de rayos rectos y flameados, rematados en estrellas, o de haces de rayos, modelo que ha prevalecido hasta quedar como tipología preferida de custodia⁵².

Custodia. Orduña. Iglesia de Santa María. (Figs. 12 y 12a). Esta pieza nos sirve de ejemplo de como el artista es un creador de formas, dando amplia libertad a su fantasía creadora. Destaca el nudo por su minuciosidad y detalle. Responde a un modelo extraordinario de custodia de tipo sol elaborada en plata sobredorada y piedras de colores engastadas (alt. 87 cm. pie 37 x 27 cm. viril 8-16-36 cm.). Tiene pie ovalado apoyado en una base rectangular con cuatro lóbulos. En el mismo pie, decorado con motivos repujados y piedras de colores, entre ellos se lee la siguiente inscripción:

⁵² La realización de un Sol Expositor para acoplar a un cáliz o copón, fue muy utilizado por las iglesias carentes de recursos, fueron muy frecuentes en esta época, y con mayor proliferación en los siglos XVII y XVIII (El cáliz-custodia de la iglesia de Sarría, estudiado anteriormente, es un ejemplo de ello). El sol expositor también se acoplaba al pie de un cáliz o copón existente en la iglesia -incluso en piezas de épocas anteriores-. En los pueblos alaveses se conservan gran número de ejemplos. Entre otros: en la iglesia de Betoño, en la de Ocilla-Ladrera o en la de Guereñu.

“Esta custodia es de la Ygessa de Santa Maria de la Ciudad de Hordña, mandola hacer a sv costa i la dio de limosna el capitan don Antonio de Odiaga Lezama. Ano de 1683. Egecvtola Rafael Gonçales Sobera, platero del Rei”⁵³.

El astil se compone de un pequeño gollote cilíndrico, adornado con cuatro grandes piedras verdes y una arandela volada donde se asienta el nudo. Éste compuesto de una gran águila bicéfala, con corona imperial enriquecida también con pedrería⁵⁴. Las plumas de las alas del ave terminan en rosetas con gemas al centro. Lleva además en medio de su cuerpo, una gran pieza de cristal de roca, rodeada de piedras rojas y verdes. Continúa el astil -parte superior de la corona- con dos piezas cilíndricas y pequeño subnudo entre ambas. El sol expositor, orlado de rayos rectos y flameados en alternancia, los rectos terminados en estrellas con piedras al centro, va rodeado por pedrería de colores y cuatro rostros de ángeles. Remata en una gran cabeza de ángel y cruz pometeada.

Como podemos comprobar el viril del cáliz-custodia de Sarriá (fig. 11) alterna también los rayos rectos y flameados con remates de estrella, pero la austeridad en aquel era patente.

La inscripción citada anteriormente nos informa de la iglesia a la que pertenece, que fue una donación del Capitán Antonio de Odiaga y Lezama, el año de su ejecución (1683) y el platero que la realizó: Rafael Gonçalez Sobera y el cargo que ostentaba: platero del rey. Lleva además estampadas dos marcas y burilada: Jv:/DOREA -Juan de Orea- y la de Corte de Madrid -castillo con 78, corresponden al contraste que analizó la pieza y a la de localidad de Madrid, con marca cronológica (1778)⁵⁵.

3.4. Cruces

La cruz procesional, es la pieza que desde la Edad Media a nuestros días, ha gozado de mayor consideración para el cristiano, como hemos aludido anterior-

⁵³ Esta pieza se recoge en: PORTILLA VITORIA, M. J., Y OTROS, *Catálogo Monumental de la Diócesis...*, ob. cit., T. VI, pág. 699-700, fot. 469-470. Aporta además otros datos interesantes de este donante que hace una fundación para mayor culto del Sacramento durante el octavario del Corpus, con una dotación de mil ducados, manda decir una misa cantada, vísperas y procesión claustral, y en la fecha de la octava, saldría por la plaza de la ciudad, con otra misa cantada al día siguiente.

⁵⁴ Es citada por HEREDIA MORENO, M. C., “Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería española hispanoamericana”. *Archivo español de Arte*, n.º 274 (1996), pág. 183-194. Hace un exhaustivo estudio sobre la iconografía del águila bicéfala en las piezas de plata hispanoamericanas, no como representación del escudo de Carlos V, sino en sus significados posteriores. Cita además otras custodias que ostentan esta representación, como la de Valterra (Navarra): *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Tudela*. Pamplona, 1980, pág. 412, lám. 685; La de Alba de Tormes, estudiada por PÉREZ HERNÁNDEZ, M.: *La orfebrería en la Diócesis de Salamanca*. Salamanca, 1990, pág. 189, fig. 132; y la de Cartes (Cantabria): CARRETERO REBÉS, S., *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, 1986, pág. 105, n.º 66, lám. 82.

⁵⁵ La marca de Juan de Orea y la de Corte de Madrid son reproducidas en: FERNÁNDEZ, A., MUNO, R., RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata...*, ob. cit, pág. 154.



13. Cruz procesional. *Vitoria.*
Iglesia de San Pedro.
Siglo XVII. Último cuarto.

mente. Ella preside las ceremonias más importantes de su vida, desde que nace en el Bautismo hasta su muerte le acompaña. De ahí que, sobre todo, en la Edad Media la considerarán como algo suyo y no dudará en sacrificarse, con su aportación o trabajo para que la cruz de su iglesia fuera la mejor⁵⁶.

Cruz de San Pedro. (Fig. 13). Artísticamente, la cruz de la iglesia de San Pedro de Vitoria responde al estilo Barroco de la primera etapa que hemos denominado como Protobarroca, porque en ella, conviven los elementos bajo-renacentistas y barrocos. Está elaborada en plata en su color (alt. 95 cm. Cruz 49 x 48 cm).

La tipología de la cruz sigue los modelos imperantes en la primera mitad del siglo, al estilo denominado Purista. Se trata de una cruz latina de brazos rectos terminados en expansiones ovales, rematados por perillones torneados con bola. Los brazos se adornan con rectángulos relevados y cabezas de ángeles con alas en los extremos.

⁵⁶ Este espíritu de aportación personal del cristiano para la iglesia perdura en la actualidad. Por una parte las donaciones de obras artísticas de platería y ornamentos por parte de devotos se siguen realizando (Anotaciones en los libros de Fábrica). Por otra el labrar las tierras de la iglesia o de un santo de su devoción, se sigue haciendo hoy al igual que en tiempos pasados. El ejemplo más reciente que me han confirmado -por transmisión oral- ha sido de los vecinos de Alguaire (Lérida), que le siguen labrando y cuidando las tierras de San Fausto Labrador de Bujanda, enterrado en este pueblecito alavés, al que acuden sus paisanos de Alguaire todos los años a rendirle homenaje y pedirle su intercesión: "Devoción y arte en torno a San Fausto Labrador de Bujanda" (Bujanda 5-7-1998).

La alternancia de los fondos granulados y lisos suaviza la geometrización de la pieza. Estos fondos granulados nos indican el avance hacia los motivos decorativos propios del Barroco.

El nudo o macolla, es arquitectónico de templete cuadrado y cubierto por cúpula, adornado con asas de perfil recortado y espejos resaltados. En las caras del templete, apliques que enmarcan capillas de arco de medio punto rebajado y que alojan en su interior figuras, fundidas, de santos. Descansa sobre una pieza semiesférica con adornos de asas y se continúa en una moldura cilíndrica que descansa en otra semicircular, con cuatro asas salientes, que le sirven de unión con el cañón, este es liso completamente.

Respecto a la Iconografía representada, tenemos la imagen del Crucificado en el anverso, figura algo corpulenta pero de buena factura dentro de los cánones del manierismo avanzado. En el reverso la Asunción de la Virgen, de factura más delicada que el crucificado, está rodeada de ángeles dos de los cuales sujetan la corona en la parte superior. En la capillitas del nudo las figuras de San Pedro, San Pablo, San Juan y San Andrés, con sus atributos.

En cuanto a su autoría, pensamos corresponde al platero vitoriano Felipe de Arroyuelo, al que en las cuentas de Fábrica de 1683-84, le pagaban 323 reales por la ejecución de la cruz procesional⁵⁷. En la cara anterior del cuadrón lleva estampadas tres marcas la de la ciudad de Vitoria, la del contraste Manuel Bolangero y otra no identificada. Estas pertenecen al siglo XVIII, por lo que pensamos fueron impresas posteriormente en alguna reparación⁵⁸.

La **cruz de Délica (Fig. 14 y 14a)**. El modelo de esta cruz se enmarca dentro del Barroco pleno. Es de plata en su color con aplicaciones doradas (alt. 88 cm. Cruz 52 x 57 cm.). Responde al modelo de cruz latina de brazos rectos con terminaciones trilobuladas que acogen en su interior botones abultados flanqueados por cuatro clavos floreados y con pequeños remates a base de moldura con asitas y perillón en el centro. Perfilan el exterior de los brazos de la cruz, finos remates de volutas caladas y jarrones y en el interior marcados rectángulos.

Se asienta en un pomo cilíndrico con cuatro compartimientos separados por roleos y aletas salientes; cobijan en su interior cuatro figuras de apóstoles: San Pedro, San Pablo, Santiago y San Simón, todos ellos con sus atributos iconográficos. Bajo este cuerpo se encuentra el nudo o macolla de la cruz decorado con óvalos salientes y motivos vegetales incisos.

En el centro, el cuadrón circular acoge la representación de la Jerusalén Celeste, las cruces del Calvario, el sol, la luna, la lanza y la esponja. Sobre él la figura

⁵⁷ A.H.D.V. SAN PEDRO. Vitoria. Lib. Fábrica (1676-1781) n° 76, fol. 20 r. y 37 r.

⁵⁸ Estas obras siguen la tipología purista de las piezas de la primera mitad del siglo XVIII, por lo que las hemos estudiado en: *La platería en la Diócesis...*, ob. cit, págs. 575-576.



14. Cruz procesional. *Délica*. Siglo XVIII. Segunda mitad. 14a. Detalle del Crucificado.

de Cristo Crucificado, totalmente barroca. En el reverso la Asunción de la Virgen, está sedente y entre ángeles, con paños movidos y ampulosos, que denotan también el barroquismo.

Destaca en esta cruz la iconografía, el Crucificado de buena factura, presenta los brazos en uve, y la expresión implorante con la mirada hacia el Padre, ya no es el Cristo muerto de expresión serena de las cruces renacentistas o manieristas, es un Cristo que sufre, característico de este momento. Se acompaña con los símbolos de la Pasión, la Jerusalén Celeste, el Sol y la Luna, dentro del espíritu de la Contrarreforma, en el que las imágenes debían incitar a la piedad de los fieles.

Los elementos de esta cruz recuerdan motivos ornamentales del siglo XVII, la presencia de estas dos efigies -el Crucificado y la Virgen- y los motivos del cuadrón, nos centran ya en el siglo XVIII. Tiene dos marcas estampadas, la del autor M/GOIRI y R.O.,. La primera corresponde al platero bilbaíno Martín Goiri y la segunda -sin identificar- al contraste⁵⁹.

⁵⁹ BARRIO LOZA, J.A. Y VALVERDE PEÑA, J.R.,. *Platería Antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986, pág. 100: En el Diccionario de plateros, de este libro, aparecen citados Francisco y Martín Goiri (c.1745). También es citado Martín Goiri en: FERNÁNDEZ, A., MUNOIA, R. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la Plata española y Virreinal americana*. Madrid, 1985, 2ª Edic., pág. 262.

III. LA PLATERÍA Y LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAÍS

He creído importante resaltar en este estudio, que ha constituido mi discurso de ingreso en la Sociedad, este aspecto al que apenas se le ha prestado atención por parte de los historiadores. En nuestro trabajo sobre la "Platería vitoriana del siglo XIX: El taller de los Ullivarri", apuntábamos este tema en cuanto a los modelos y técnicas empleados en la Fábrica de Platería Martínez de Madrid y como este estilo había sido tempranamente aceptado en la platería vitoriana, la explicación la teníamos en la Escuela de Dibujo creada en Vitoria por la Real Sociedad Bascongada.

En este capítulo, me voy a centrar concretamente en el aspecto artístico de los plateros y en las obras de orfebrería por ellos realizadas. Siguiendo el esquema del estudio, analizaremos los tres apartados señalados.

1. EL MUNDO ABIERTO DE LA R.S.B.A.P. RELACIONES CON LA FÁBRICA DE PLATERÍA MARTÍNEZ DE MADRID

Sobre la primera parte del epígrafe hay un párrafo del padre Joaquín de Iriarte, en su libro: *El conde de Peñafloreda y la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, que dice:

*"Hay algo en el ser de algunas familias que, sin ser "snobismo", les llevó más allá de los linderos patrios a buscar para sus hijos formación y moldes superinternacionales, incentivos para el espíritu de empresa que quisieran imprimirles. Y con los incentivos, los medios aptos de preparación lingüística y de adaptación social que le facilite el moverse por el mundo"*⁶⁰.

Estas líneas resumen la importancia que para los hombres del siglo XVIII en plena época de la Ilustración, significaba el realizar viajes a otros países, emigrar y ver tierras, buscando el aprendizaje de otras culturas que más tarde reverterían en fecunda semilla que traerían de nuevo a su tierra estos hombres, el País estaba atraído y había que sacarlo del letargo.

⁶⁰ IRIARTE, J. (S.I.), *El Conde de Peñafloreda y la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (1779-1785). Estudio Histórico-Social y filosófico*. Prólogo: J. Ignacio Tellechea Idigoras. Donostia-San Sebastián, 1991, pág. 39. Destaca Tellechea, en el prólogo del libro, los estudios posteriores que se han realizado desde la muerte de Iriarte, importantes para la historia de Peñafloreda y de la Real Sociedad Bascongada, entre otros su obra: *La Ilustración Vasca. Cartas de Xavier María de Munibe, Conde de Peñafloreda, a Pedro Jacinto de Álava*. Vitoria, 1987. La Tesis Doctoral de RECARTE, M^a T., *Ilustración Vasca y renovación pedagógica: la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. San Sebastián, 1990. T. I. VIDAL-ABARCA, J., "Genealogía de Peñafloreda" *B.R.S.B.A.P.*, n^o 41, págs. 543-755. GÁRATE, M., "Peñafloreda y su tiempo. La economía guipuzcoana 1765-1785", *I Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. San Sebastián, 1986, págs. 11-34.

En esta línea nace y se desarrolla Xavier María Munibe Idiáquez, IX Conde de Peñafloreda, fundador de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Con once años va a estudiar a Tolouse (Francia), y allí permanece hasta los diecisiete años que regresa⁶¹. A la vuelta a su tierra, en su villa natal, intenta poner en práctica lo aprendido en Francia.

Se casa en Oñate con diecisiete años, fue alcalde de Azcoitia y más tarde obtuvo el cargo de Diputado General de la Provincia, en varias ocasiones, y Comisionado de la Provincia en Madrid. Respecto a sus viajes y datos biográficos los recoge minuciosamente el padre Iriarte en el libro dedicado al Conde⁶².

Dentro de las actividades culturales de Peñafloreda, es señalada la fundación de la Academia de Azcoitia (1753-54), en base a las ideas traídas de Francia donde había visto funcionar la Academia del Colegio, y la Academia de Ciencias y Artes de la Ciudad. La fundación de la Academia de Azcoitia, tenía que hacerse viable pero lentamente. Sería el germen de la fundación de la que más tarde sería la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País⁶³. En el año 1748, estas asambleas nocturnas -tertulias- se transformaron en Junta Académica compuesta de varios caballeros y algunos clérigos, que por medio de unos reglamentos sencillos se habían fijado la hora, el tiempo y los asuntos distintos a tratar, cada día de la semana⁶⁴.

La inauguración de la academia fundada hubo de ser hacia 1754, y en 1759 ya tenía carácter e historia. No en vano antes de inaugurarse habían traído libros de instrumentos de física de Tolouse, y pedían que les mandasen catálogos informativos. De Londres, así mismo, habían llegado aparatos e instrumentos. Poseían además las memorias de la Academia de París. En la inauguración el Conde invitó a sus amigos y parientes, caballeros, personalidades, etc., para que conocieran todo cuanto habían hecho y consiguió. Y entre unos y otros la Academia alcanza una resonancia inusitada.

⁶¹ En el pensionado de Tolouse cursó sus estudios con un grupo de Irlandeses, y en la lista de los doctorados aparecen junto a él varios de ellos.

⁶² IRIARTE, J. (SI). *El Conde de Peñafloreda...*, ob. cit., págs. 15-59 y 113-201.

⁶³ Cuenta el Marqués de Narros, dando una idea de los caballeros de la época, que en Azpeitia, como en casi todos los pueblos de Guipúzcoa y Vizcaya, por la noche había tertulias en las casas de la villa y acudían a ellas la mayor parte de los caballeros y clérigos útiles, se jugaba, se bebía y se hablaba, cada uno se retiraba hasta la noche siguiente.

⁶⁴ El Conde de Peñafloreda escribe al Padre del Colegio de Toulouse en mayo de 1753, pidiéndole su opinión sobre la idea, según le dice en la carta, de un pequeño proyecto literario que el había concebido, se refiere a la fundación de la Academia de Azcoitia. Hace alusión a la ignorancia que muchos tienen, en nuestra nación, en punto a Ciencias y Bellas Artes, y más aún en cuanto a Física. Le cita algunos de los libros que tienen y le pide que le indique los que él crea más importantes, así como que le envíe un catálogo para poder más tarde pedirle más. URQUIJO, J., de *Menéndez Pelayo y los Caballeritos de Azcoitia. Un juicio sometido a revisión*. San Sebastián, 1925, pág. 64. (IRIARTE, p. 165).

En lo erudito tiene el Conde la educación esmerada de los de su tiempo. Pero es que al mismo tiempo tiene preparación escolar extraordinaria, y casi única en España. Con conciencia plena de sus dotes de mando y de organización. La Academia había nacido en Azcoitia a imitación de las de París.

En 1763 el Conde es nombrado socio de la Academia de Ciencias y Artes de Burdeos, y en este mismo año verá un tanto frustrados sus proyectos. Él había encontrado en la Sociedad de Dublín bastantes modelos para formar un plan completo de agricultura y economía rústica, que presentó a la provincia de Guipúzcoa pero ésta, no permitió que se pusiese en practica.

El plan de fundación de una "Sociedad Económica", propuesto por el Conde a la Provincia de Guipúzcoa, que no había sido aceptado, se hubiera demorado en el tiempo, pero el acontecimiento al año siguiente de 1764, conocido por el gran episodio de Vergara, reunió a las tres provincias que estuvieron de acuerdo con llevar adelante el Plan del Conde, y éste sería la cuna de la Sociedad Bascongada⁶⁵.

Los primeros tiempos de la Sociedad fueron sobre todo tiempos de la propaganda de ensayos y de lucha. De lucha, porque el Conde de Peñaflores, siguiendo al padre Feijó, estimaba que el retraso de las ciencias en España era grande y trataba con la fundación de la Bascongada de remediar ese lamentable estado de cosas, pero era en cierto modo natural que los no partidarios le pusiesen trabas, temiendo que pudieran introducirse ideas o ciencias en las costumbres.

No obstante la Sociedad Bascongada de los Amigos del País fue aprobada y puesta de ejemplo en Madrid. En la Junta del 6 de febrero de 1765, se leyó la carta del Excmo. Sr. Marqués de Grimaldi, escrita por los señores caballeros Corregidores de Vizcaya, Guipúzcoa y Diputado General de Álava dando la aprobación, firmada en Madrid el 8 de abril de 1765⁶⁶.

El Conde se traslada con toda su familia de Azcoitia a Vergara, y en noviembre de 1767, presenta a una Junta Extraordinario la necesidad que había en el país vascongado de un seminario o casa de educación nacional, destinando el colegio de Vergara para este fin. El día 6 de febrero de 1771, tomó posesión el Conde del colegio y de todos sus muebles en nombre de la Real Sociedad Bascongada. Comenzaron con escasas rentas pero los hijos de las familias más a fines a la Sociedad llegaban con ilusión, estudiaban matemáticas, geometría, dibujo, etc., en la seguridad de que pronto tendrían cátedras formales de dichas asignaturas.

⁶⁵ El Plan fracasado mereció los honores de la imprenta "Registro de la Junta Central que está en la M.N. y M.L. Provincia de Guipúzcoa que ha celebrado en la N. y L. Villa de Azcoitia. Impreso en San Sebastián. Por Lorenzo Joseph Riesgo. Impresor de esta M.N. y M.L. Provincia, Ciudad de San Sebastián, su Consulado y de la Real Compañía de Caracas". Cfr. IRIARTE, J. (S.I), *El Conde de Peñaflores...*, ob. cit., pág. 235.

⁶⁶ Ibidem., págs. 244. Reproduce el texto de la carta.

Según los autores contemporáneos Sempere y Guarinos, (1774) refiriéndose a las Sociedades Económica en toda España, dicen: ...uno de los sucesos más notables y gloriosos del Reinado de Carlos III es el establecimiento de estas Sociedades, sin grandes gastos, sin salarios y sin riesgos, se encuentra España con un gran número de Escuelas utilísimas y de Ministros a quien confiar el examen y la ejecución de muchas providencias relativas al fomento de la Agricultura, Artes, Comercio y Política. Añaden que tuvieron principio en las Provincias Bascongadas, donde los caballeros principales acostumbran a juntarse, y estando prohibidas la Juntas, pidieron licencia al Rey para continuarlas, expresando el motivo y el objeto de que se dirigían⁶⁷.

1.1. Las Escuelas de Dibujo

La creación de las Escuelas de Dibujo, por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, se deben a la propuesta de la Cuarta Comisión de esta Sociedad, en relación al modo de crear estos centros en las tres provincias. En los Extractos de las Juntas Generales celebradas en Vitoria en el mes de septiembre de 1774, se nos indica:

“Se trató del modo de establecer las escuelas gratuitas de dibujo según la propuesta hecha por las cuartas comisiones y habiéndose encargado a estas mismas formalizasen un reglamento para el gobierno uniforme de estas escuelas, se acordó que ahora se estableciese una en esta ciudad de Vitoria, otra en Bilbao y otra en Vergara, y se nombraron por maestros para la primera a Joseph de Ballerna, en calidad de Honorario y a Joseph de Murga con sueldo; para la segunda a Roque Martínez, con sueldo; y para la tercera a Miguel Antonio Jáuregui, también con sueldo”⁶⁸.

En este año de 1774, simultáneamente nacen en el País Vasco tres Escuelas de Dibujo en las localidades de Vitoria, Bilbao y Vergara, como hemos mencionado. En los Extractos de la Sociedad de 1775, se dice: “El fin de la Sociedad en el establecimiento de las tres escuelas gráficas de dibujo, no fue el de formar famosos pintores y escultores sino el de exigir unas cátedras en obsequio de los oficios, cuyo instituto no ha de enseñar los últimos primores del arte, sino el del uso provechoso que de él se puede hacer”⁶⁹.

Al margen de las tareas científicas, que también se estudian, nos vamos a centrar en el estudio de las artes que como veremos están en íntima relación con las

⁶⁷ Cfr. SEMPERE Y GUARINOS, J., *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. Madrid, 1785-89, vol. V., págs. 136.

⁶⁸ EXTRACTOS de las Juntas Generales RSBAP Vitoria, (septiembre, 1774) Edición facsímil. San Sebastián-Donostia, 1985, T. V, pág. 81-82.

⁶⁹ EXTRACTOS de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País (1774-1776). San Sebastián-Donostia, 1985, T. V, pág. 165. Edición facsímil.

obras literarias. La proximidad de Francia incidió decisivamente en el carácter de estos ilustrados tan dados a recoger las ideas provenientes del país vecino⁷⁰. La influencia francesa de corte ilustrado se manifiesta de manera especial en las bibliotecas, importantes de este momento la del Marqués de Narros, en Zarautz y la de la familia Berástegui-Zabala, en Vitoria⁷¹.

Son de destacar el número de las Escuelas de Dibujo que dependían de la Bascongada y el desarrollo que las artes tuvieron en las Comisiones de la Sociedad. Resulta interesante los datos en torno Arquitectura, como destaca Ruiz de Ael, dentro del talante general que refleja su estudio, íntimamente unido al universalismo ilustrado de la época⁷². Nosotros nos referiremos a los plateros que acudieron a estas Escuelas de Dibujo, especialmente a la de Vitoria, a la formación de estos artistas y a la influencia que ello tuvo en las obras de orfebrería⁷³.

En la primera parte de la Exposición hemos resaltado cómo los artistas plateros trataron de luchar para que no se les consideraran meros artesanos manuales sino el que su arte fuera considerado liberal, al igual que las llamadas "Artes Mayores", para ello, hemos puesto de ejemplo al famoso platero y teórico Juan de Arfe que defendía que el arte de la platería participaba de las medidas, proporciones y del dibujo, como se puede comprobar en su tratado *De Varia Commensuración para la Escultua y Architectura*.

Es de señalar como en la época ilustrada el ideal que, desde las esferas políticas, se tenía del dibujo, nos lo resume Campomanes en su célebre "Discurso

En relación con la creación de la Escuela de Artes y Oficio de Vitoria, cuyos antecedentes fueron las Escuelas de Dibujo fundadas por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, apuntamos las características de estos centros, su lema, avatares sufridos hasta esta nueva creación, así como los puntos más significativos recogidos en sus Estatutos. A.E.A.O. de Vitoria (Archivo de la Escuela de Artes y Oficios). *Actas de Dibujo 1818-1847*. Lib. nº 13. Letra A. Cfr. MARTÍN VAQUERO, R., "La mujer como creadora: La Escuela de Artes y Oficios de Vitoria". *Kobie. (Bellas Artes)* nº 7 (1990), págs. 27-50.

⁷⁰ Cfr., ARETA ARMENTIA, L, M^a., *Obra literaria de la Sociedad Vascongada de los Amigos del País*. Vitoria, 1976.

⁷¹ Posteriormente, durante la estancia de Ramón M^a Munibe, hijo del Conde de Peñafloreda, como pensionado en París, la biblioteca de la Sociedad adquirió considerables fondos.

⁷² RUIZ DE AEL, M.J., *La ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y las Artes*. Vitoria-Gasteiz, 1993. Libro de consulta obligado para quienes se adentran en el panorama artístico del País Vasco en la segunda mitad del siglo XVIII.

⁷³ *Ibidem.*, El autor analiza la organización interna de dichas Escuelas, las Juntas de Dibujo, los profesores, alumnos, etc. Es importante la relación de modelos que servían en las salas para su copia. En ellos se ve la presencia fundamental de artistas grabadores franceses, lo cual es un común denominador en la segunda mitad del siglo XVIII, de los que sacarían provecho los futuros pensionados de la Platería Martínez de Madrid. Proporciona una lista de alumnos que pasaron por las distintas Escuelas. Referente a los vitorianos, nosotros, por sus nombres y nuestras aportaciones destacaremos los plateros -maestros, alumnos y aprendices- que pasaron por la Escuela o que tuvieron relación con ella.

sobre el fomento de la Industria Popular” (1774), en el que señalaba la conveniencia de establecer una escuela patriótica de Dibujo al cuidado de las Sociedades Económicas. El Dibujo en ese momento alcanzó un valor supremo, se presentaba como la panacea para el resurgir económico del país. Pero el dibujo al que se refiere Campomanes y los mentores de las Escuelas, no es el dibujo del artista en el que prima lo bello⁷⁴, sino el dibujo del artesano en el que se plasma lo útil, sin que ambas categorías sean incompatibles. El primero dará lugar a las Nobles Artes y éste a las Artes Útiles.

Este camino estaría en la línea de la distinta consideración del artista y artesano, es decir en distinguir entre creación y producción, entre arte e industria, entre Bellas Artes y Artes Mecánicas, lo cual nos lleva al comienzo de esa lucha que hemos mencionado en la que los artistas -en nuestro caso los plateros- llevaban a cabo para que se les considerara socialmente, para ellos su arte participaba de lo útil y de lo bello.

La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, impulsa a través de las Escuelas de Dibujo que dependieron de ella, las dos líneas aludidas -artista artesano- y en las que desarrolló una notable labor de formación. Para esta Sociedad tanto las Artes y Ciencias Útiles como las Bellas Artes se encuentran entre sus objetivos prioritarios. Todo ello representaba un ambicioso y arquetipo programa ilustrado, de educación general. En la formación de la juventud las Artes Nobles y Útiles y en especial el Dibujo, tendrían una consideración básica, junto con la gramática, la ortografía y las matemáticas. De ahí la importancia de las Escuelas gratuitas de Dibujo que llegaron a funcionar en el País Vasco, en las que además de Vitoria, Bilbao, Vergara y San Sebastián, las más conocidas, se abrieron otras en Plasencia, Eibar y Tolosa⁷⁵.

1.2. Relaciones con la Fábrica de Platería Martínez de Madrid

La relación de la Sociedad con la Platería Martínez de Madrid, llegó a través de una proposición realizada por el Sr. Magallón del Consejo de Indias (recogida en los Extractos del año 1778), a la Institución vasca, para que ésta se beneficiara de la puesta en marcha de una Escuela creada en Madrid:

⁷⁴ VASARI, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Cfr.: PEVSNER. *Las academias y el arte*. Madrid 1982.

⁷⁵ El carácter de estas últimas más en la línea artesanal y comercial, unidas a la fiebre que se tiene por la creación de estos nuevos centros de enseñanza artística. El ejemplo de la Escuela de Dibujo creada en Plasencia, se convierte en el prototipo de escuela industrial, como centro armero, en palabras de su director señor Lardizábal y Oriar: “un fin puramente comercial”, para ello solicita profesores de la Escuela de Dibujo de Vergara, con objeto “de que no llegue pieza extranjera a estas fábricas”: A.T.H.A. Fondo Prestamero. Comisión IV C.8 nº 7. Cfr. RUIZ DE AEL, M.J., “Principios artísticos de la Sociedad Bascongada” *Lecturas de Historia del Arte*. nº 1. (1989), pág. 309 y 310. *Ibidem*. *La Ilustración artística...*, ob. cit, pág. 114.

“El señor D. Fernando Magallón, del Consejo de Indias, encargado por S.M. para dirigir una especie de escuela de artes, en que la bondad del Rey se quiere a 16 jóvenes nacionales por el Maestro Martínez, que a expensas de S.M. ha traído de los países extranjeros máquinas y secretos singulares, tuvo la muy apreciable atención de reservar 2 plazas de la 16 dichas para los jóvenes que quiera enviar la Sociedad después que adquieran alguna práctica en el dibuxo. se escribieron las gracias al Sr. Magallón, y se dio parte a las provincias para que se dispusiese en nombramiento de los paisanos que hubiesen de ir a dicha escuela”⁷⁶.

En relación a esta carta, nombran al amigo Ignacio María del Corral, encargado de agradecer esta referencia y ponerse en contacto con el maestro Martínez, exponiéndole los inconvenientes que supone para la Sociedad el enviar a dos alumnos pensionados, siendo tres las provincias que componen la Institución. Esta indicación es admitida por el maestro Martínez que acepta el que sean tres y no dos los pensionados que enviara la Sociedad⁷⁷.

El amigo Corral será el encargado del seguimiento de estos discípulos. Los pensionados seleccionados fueron Domingo Conde, perteneciente a la Escuela de Vitoria, Inocencio Elorza de la de Bilbao y no conocemos el nombre del de Vergara. La Sociedad cuidaría del mantenimiento y los padres del vestido y demás socorros que necesitaran. La Sociedad se mostraba especialmente preocupada por estos pensionados, pretendiendo que en todo momento la formación de dichos especialistas repercutiese directamente sobre el futuro del País Vasco: “...Porque de otro modo todo el fruto de este gasto que no dejará de ser de bastante consideración, se reducirá a labrar la formación de tres muchachos”⁷⁸.

Sobre la figura de Antonio Martínez, se han realizado importantes estudios, como el de Pérez Bueno y Narciso Setenach, pero quien más detenidamente analiza su labor al frente de la Escuela de Platería es Cruz Valdovinos. También Fernando Martín, en sus trabajos sobre la platería madrileña, le dedica varios capítulos⁷⁹.

⁷⁶ EX. JG. RSBAP Bilbao septiembre de 1788, págs. 18 y 19. T. III. Cfr. RUIZ DE AEL, M.J., *La ilustración artística...*, ob. cit, pág. 188-189.

⁷⁷ A.T.H.A. Fondo Prestamero. Epistolario Carta de Pedro Jacinto de Álava al Marqués de Narros. 30 de abril de 1778 en Vitoria. URDIAIN MARTÍNEZ, M^o C., *Epistolario del Fondo Prestamero*. Vitoria-Gasteiz, 1996, págs. 26 y 28, n^o 52-54 y 60.

⁷⁸ EXTRACTO de las Juntas Generales RSBAP, celebradas en la Villa de Vergara septiembre de 1779, pág. 9. Se estipula la pensión que cada uno había de recibir -25 reales diarios con posibilidad de aumento a 3 más-. A.T.H.A. Fondo Prestamero. Cartas de Pedro Jacinto de Álava al Marqués de Narros Caja 31 n^o 55. Vitoria, 7 de mayo de 1778 y 28 de mayo de 1778. Cfr. URDIAIN MARTÍNEZ, M^o C., *Epistolario...*, ob. cit., págs. 26 y 28, n^o 52-54 y 60.

⁷⁹ CAVESTANY, J., “La Real Fábrica de Platería”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. n^o XXXI (1923), págs. 225-234. PÉREZ BUENO, L., “Del Orfebre D. Antonio Martínez”. “La Escuela de Platería” en Madrid”. Antecedentes de su establecimiento años 1775-76 y 77”. *Archivo Español de Arte*, n^o44 (1974), págs. 225-234. CRUZ VALDOVINOS, J.M., “Primera aproximación al platero Antonio Martínez”. *Goya*, n^o 160-165 (1981), págs. 194-201. “La

El maestro platero Antonio Martínez Barrio, nació en la ciudad de Huesca en el año 1750 y murió en Madrid en 1798. Según parece tuvo un aprendizaje artístico poco común para un platero de su tiempo. Estudió en el estudio del pintor José Martínez Luzán en Zaragoza -maestro de los Bayeu y de Goya-. Se caso en esta ciudad con María Ignacia Jartó y en ella también fue aprobado como maestro platero, en el año 1747. Se traslada a Madrid, y las noticias documentadas de su actividad en la Corte, datan de 1775 fecha en la que solicita del Rey Carlos III una pensión para realizar un viaje a París y Londres que le permitiera completar su formación técnica⁸⁰. De regreso a Madrid consigue crear la Escuela de Platería, por Real Cédula de S.M. de fecha 29 de abril del año 1778⁸¹.

En esta Real Cédula, se contenía la aprobación de XVIII capítulos, acordados con el citado Antonio Martínez para la referida enseñanza. En los tres primeros se trata de la enseñanza que Martínez dará a sus discípulos sobre el uso y conocimiento de hacer agujas, cadenas para relojes, etc. El número de alumnos mínimo será de 16, entre catorce y veinte años. Sería requisito que los alumnos pasasen primero un mes en casa de Martínez para ver su talento. Según sus condiciones se le aplicaría a las máquinas, a esmaltes, cincelado o grabados.

No vamos a exponer todos los capítulos de la Real Cédula, nos interesa mencionar el que se ocupa de la aprobación como maestros, cada año se concedería un premio de 300 reales a quien mejor pieza realizara en un examen general. El capítulo VIII resulta de suma importancia, pues concedía a Martínez el privilegio de examinar y aprobar a sus discípulos calificados de idóneos para ser maestros, tan sólo debían presentarse ante la Real Junta General de Comercio y Moneda para que le despachara gratuitamente los títulos.

Especialmente, en cuanto a nuestro estudio se refiere, lo más importante a destacar: “Una vez aprobados, Martínez les permitiría sacar copia de la colección de bajorrelieves que él tenía para que los usaran ellos y sus futuros aprendices. Ello supuso que el nivel de conocimientos de las técnicas modernas llegara a muchos

Real Escuela de Platería de don Antonio Martínez”. Madrid, 1988 y “La platería madrileña bajo Carlos III”. *Fragmentos* nº 12, 13, 14, (junio, 1988). MARTÍN, F., *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1989. *Ibidem*. “La figura de Antonio Martínez y su obra” *Catálogo de la plata del Museo Municipal de Madrid*. Madrid, 1991, págs. 23-33.

⁸⁰ Después de su aprobación se trasladó a su ciudad natal, donde quiso establecerse pero no le fue permitido por el Colegio de Platero de aquella ciudad al no estar aprobado en ella. En Madrid tuvo que dejar empeñadas varias alhajas por él realizadas para poder realizar el viaje. En París y Londres, estuvo con los más célebres plateros de la época, aprendió nuevas técnicas y compró maquinaria para la construcción de objetos de metales preciosos y esmaltes, se trajo libros, láminas y otros objetos y con todo ello se presentó a la Junta General de Comercio, el cual hizo un gran elogio de la habilidad de Martínez acerca de los progresos conseguidos, el informe favorable hizo que el Rey le extendiese la cédula para poder abrir el establecimiento. (Seguimos en este discurso a Fernando Martín y Cruz Valdovinos).

⁸¹ Para lo concerniente al platero Antonio Martínez véanse los trabajos, ya citados de Pérez Bueno, Cruz Valdovinos y Fernando Martín.

rincones de nuestro país ya que fueron muchos los becados, por distintas instituciones, los que se formaron en ella. Entre los que se encontraban los tres becados por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País⁸².

Con la marca personal de Martínez se conservan escaso número de piezas, lo que no permite definir la estilística en la que se desarrolló su arte, pues no sólo presenta diseños originales desde el punto de vista tipológico, sino que también, son muy variados los elementos decorativos utilizados. Podemos apreciar, en las piezas salidas de su Fábrica, la finura en el diseño de las estructuras, con finas molduras, predominando las lisas, enmarcadas de perlas y esterilla que aparecen en algunas piezas, como el cáliz de la Diputación Foral de Álava que estudiaremos nosotros a continuación. Así mismo es difícil determinar claramente la influencia de los contactos que mantuvo durante sus viajes con los plateros franceses e ingleses, aunque se advierte su influencia en algunos elementos decorativos que empleo: florones, barandillas caladas, remates de piña, etc⁸³.

En vista de los informes enviados por el maestro Martínez sobre los pensionados vascos, los socios de la Bascongada envían un pensionado más a dicha Escuela⁸⁴. En octubre de 1781 Martínez viendo la necesidad que tiene de un establecimiento de este tipo entre París y Madrid, manda informe a la Sociedad Bascongada sobre la planificación de una fábrica en estas provincias⁸⁵. El mismo Pedro Jacinto de Álava parece que se encargó de desarrollar esta iniciativa, con objeto de que los alumnos destacados en la capital de España tuviesen una salida profesional en nuestra tierra. Nada sabemos del establecimiento este centro en el País Vasco, ni si se mandaron más pensionados a la Escuela Martínez, aunque parece que sí, puesto que en las cuentas del año 1783, se incluyen gastos de los hombres mandados a dicho Centro⁸⁶.

⁸² Gracias a estas relaciones en los talleres de plateros vitorianos, se conoció muy pronto las nuevas técnicas que fueron acogidas rápidamente por sus artífices, como se puede comprobar en las obras que se conservan de ese momento, en las que están presentes los tres tipos de técnicas fundamentales de la Real Fábrica de Platería: el troquelado, el estampado y el estampillado. Cfr. MARTÍN VAQUERO, R., *Platería vitoriana del siglo XIX...* ob. cit., págs. 62-63.

⁸³ *Ibidem*. Aparece en el Catálogo de Obras, en la descripción técnico-artística que se hace de más de 40 piezas, págs. 115-164. También en nuestro estudio: *El Patrimonio de la Diputación Foral de Álava: La platería*. Diputación Foral de Álava (1997).

⁸⁴ A.T.H.A. Fondo Prestamero. Epistolario Carta de Pedro Jacinto de Álava al Marqués de Narros. 30 de Abril de 1778 en Vitoria.

⁸⁵ Ya Domingo Conde, pensionado de la Escuela de dibujo de Vitoria, a su regreso, se había encargado de presentar muestras, para que deseando la aplicación a materias útiles para las provincias bascongadas, propongan el plan de fábricas que convendrá establecer en este país, añadiendo otro de las máquinas y utensilios que serán necesarios para ellas: EX JG RSBAP 1780.

⁸⁶ Lo recoge RUIZ DE AEL, M.J, en su estudio: *La ilustración artística...* ob. cit., pág. 193.

2. LOS PLATEROS: SU VINCULACIÓN CON LA BASCONGADA

En este apartado vamos a ocuparnos especialmente de los plateros vitorianos que tuvieron relación con la Escuela de Dibujo de Vitoria⁸⁷. Creada por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, esta vinculación con la Escuela se debió, bien como maestros, alumnos o porque una vez maestros plateros dejaban a sus aprendices que acudieran a las clases de la Escuela de Dibujo⁸⁸.

Vamos a limitar esta parte del estudio a nuestro ámbito territorial, la provincia de Álava y a los artistas que hicieron una parte de su formación en la Escuela de Dibujo de Vitoria, y que tenemos documentados que ejercieron más tarde el oficio de platero. En primer lugar tenemos que el ya maestro platero de la ciudad de Vitoria José de Ballerna, cuando se funda la Escuela de Dibujo de esta ciudad en 1774, es nombrado maestro, en calidad de Honorario y a José de Murga con sueldo⁸⁹. En el curso 1774-1775, al ser muchos los discípulos oficiales, se recurre a los alumnos más aventajados. Posteriormente en una Lista de Directores de la Escuela de Dibujo de Vitoria, aparece nombrado, maestro en propiedad Arambarri y maestros honorarios Ballerna y Moraza⁹⁰. (Fig. 15).

Señalaremos que sobre las iniciativas de la Escuela de Dibujo alavesa, sin duda, fue el Marqués de Montehermoso, Académico de San Fernando, y gran amante de las artes el que dinamizó de forma importante sus actividades. Su presencia permanente en las Juntas de Dibujo de Álava a partir del año de 1775, y su activa participación en la disposición de las materias del primer curso, así como a la atención que parecen prestar los miembros de la Junta por el buen aprendizaje de los alumnos, hace que gracias a sus numerosas relaciones consiga importantes donaciones de amigos nacionales y extranjeros para esta Escuela⁹¹.

⁸⁷ Sobre las iniciativas de la Escuela alavesa, sin duda, fue el Marqués de Montehermoso, académico de San Fernando, gran amante de las artes el que dinamizó de forma importante sus actividades, su presencia permanente en las Juntas de Dibujo de Álava a partir del año de 1775, y su activa participación en la disposición de las materias del primer curso, unida a la atención que parecen prestar los miembros de la Junta por el buen aprendizaje e los alumnos.

⁸⁸ Hemos aludido a como son muchos los contratos de aprendizaje de plateros, realizados en la ciudad de Vitoria, en los que se especificaba que al aprendiz tenía que dejarle por la noche que acudiera a la Escuela de Dibujo de la ciudad.

⁸⁹ A.T.H.A. Fondo Prestamero. Vitoria. Noviembre 1774. C.4. Caja 8, nº 8.3. EXTRACTOS de las Juntas Generales RSBAP (Vitoria, septiembre 1774). T. V, pág. 81. Tenemos también el ejemplo de otro maestro platero de Bilbao, Pedro José de Eguiarte, que también en 1774 es nombrado maestro Honorario de la Escuela de Dibujo de Bilbao.

⁹⁰ A.T.H.A. Fondo Prestamero. Vitoria, Enero de 1775. C.4. Caja 8, nº 8.3. s/f.

⁹¹ A.T.H.A. Fondo Prestamero. Juntas Mensuales de dibujo de Vitoria. Diciembre, 1775. La importancia de este hombre, académico de honor de San Fernando, la destaca Ruiz de Ael, junto con otros consiliarios socios de la Bascongada: Cfr. *La Ilustración artística...*, ob. cit. págs. 196 y 342-346.

Lista de los Socios Directores de esta Escuela de Dibujo y su asistencia por turno de Semanas

Primera Semana	Arambarri	A. ^o	
Segunda	Alava	A. ^o	Acabado casi
Tercera	Villafraite	A. ^o	el turno de
Quarta	Amole	A. ^o	asistencia se
Quinta	Dorsal	A. ^o	repite hasta
Sexta	Ballerna	A. ^o	fin del curso
Septima	Vicostia	A. ^o	por el mismo
Octava	Arzo	S. ^o	orden y varían
Nona	Portasagu	S. ^o	de la hora
Decima	Dorsal	S. ^o	según el tiempo
Undécima	Prastamero	B. ^o	
Duodécima	Ramirez	B. ^o	

Maestro en propiedad

Arambarri.

Maestros Honorarios

Ballerna y Moraza.

Se da principio al Dibujo el día primero de Octubre y se concluye el día último de Mayo.

No hay escuela en los días festivos de ambos preceptos: tampoco desde la víspera de Navidad hasta el 2. de Enero: lunes ni martes del carnaval: ni desde el miércoles de semana-santa hasta el martes de Pascua inclusive.

15. Título. Aparecen Maestros Honorarios, de la Escuela de Dibujo de Vitoria, **Ballerna y Moraza**, en una Lista de Socios Directores de esta Escuela.

Es de señalar que se enviaban las obras de los alumnos de las Escuelas de Dibujos, creadas por la R.S.B.A.P., a la Academia de San Fernando de Madrid, para que le dieran calificación para los premios (1774-1780) -el número de premios era de tres por cada Escuela⁹². Se aprovecharon las visitas de los miembros de la Academia de San Fernando a la ciudad, como la que hizo Pedro Michel, escultor del Palacio Real⁹³, individuo de la Real Academia de San Fernando que por casualidad, según se anota, se hallaba en la ciudad de Vitoria⁹⁴.

La vinculación que como veremos va a tener el maestro José de Ballerna, con gente de la Academia de San Fernando de Madrid, y con la Corte, le llevará a llegar a ser maestro platero bronceista de la Corte y después Armero Mayor de S.M⁹⁵. Hemos mencionado al escultor Pedro Michel, miembro de la Academia de

⁹² En relación con el arte de la platería, aparece reflejada en la Junta de la Escuela Gratuita de Dibujo en Vitoria de 2 de Diciembre de 1775, entre las materias a impartir en el curso durante los dos primeros meses: Cartelas, Rosazas, Jarrones y "Muebles de Platería": A.T.H.A. Fondo Prestamero. C.4. Caja 8, nº 8.3.

⁹³ A.G.P. Expediente Personal. C. 679/8, s/f.

⁹⁴ A.T.H.A. Fondo Prestamero. Junta mensual de las Escuelas gratuitas de Dibujo de Vergara de 1 de mayo de 1775: C.4. Caja. 8. 2.

⁹⁵ A.G.P. Expediente Personal. C. 679/8, s/f. Cfr.: MARTÍN VAQUERO, R., "El taller de los Ballerna...", ob. cit.

San Fernando. A través de nuestra investigación documental, sabemos que Pedro Michel estaba casado con una hermana de José de Ballerna, de ahí que este escultor se encontrase en Vitoria, motivo que aprovechan los de la Junta de las Escuelas de Dibujos para que diera su calificación a los dibujos presentados por los alumnos.

Una vez finalizados los estudios en la Escuela de Dibujo, a cargo de la Bascongada, la mayor parte de los alumnos se quedaban en su tierra ejerciendo un oficio, aunque con el prestigio de haber recibido una enseñanza académica. No obstante existen casos excepcionales que tuvieron la oportunidad de continuar su formación fuera del País Vasco, tenemos el ejemplo del mismo maestro Ballerna, que es llamado a la Corte, donde trabaja hasta su muerte⁹⁶; y del platero José Sáenz de la Vega, al que su padre envió a Barcelona a perfeccionar el ejercicio de su arte. Ambos realizaron una notable labor como plateros, aunque el segundo murió muy joven⁹⁷. El profesor también señala el ejemplo del arquitecto vitoriano Justo Antonio de Olaguibel y el de Martín de Saracibar, que tuvieron la oportunidad de perfeccionar sus estudios en otras academias de más entidad, siendo grandes arquitectos⁹⁸.

Hemos de destacar como en la segunda fase de vida de la Escuela de Dibujo de Vitoria, llamada después “Academia de Bellas Artes de Vitoria”⁹⁹ y posteriormente “Escuela de Artes y Oficios”, siguiendo el espíritu de creación y gratuidad, de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País¹⁰⁰. Algunos de los maestros que habían sido alumnos en la primera fase de su creación, como los plateros Anselmo del Prior, Apolinar del Campo y Francisco de Ullívarri, fueron los impulsores de volver a poner en marcha esta Escuela por los múltiples beneficios que aportaba a la formación de los aprendices vitorianos, enviando ellos mismos a sus hijos¹⁰¹.

A continuación haremos una breve reseña biográfica de los maestros y aprendices de platero que pasaron por la Escuela de Dibujo de Vitoria, dependiente de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, entre los años 1775-1793, y cuyos nombres aparecen en sus listas.

⁹⁶A.P.R. Expediente Personal. C. 679/8, s/f.

⁹⁷A.H.P.A. Esc. Andrés de Lezama. Prot. 8937, f. 385.

⁹⁸RUIZ DE AEL, M. J. *La Ilustración Artística...*, ob. cit., pág. 188.

⁹⁹Esta Institución ha sido objeto de estudio en la Tesis Doctoral de Francisca Vives “*La Academia de Bellas Artes de Vitoria*” (1818-1887). Leída en febrero de 1998, en la Facultad de Filología, Geografía e Historia de Vitoria-Gasteiz, de la Universidad del País Vasco. Inédita.

¹⁰⁰Véase, Apéndice I.

¹⁰¹A.E.A.O.V. Archivo Escuela de Artes y Oficios de Vitoria. Actas de Dibujo (1818-1847). Lib. I. Letra A, f. 1.

2.1. BALLERNA, José de Profesor. Maestro Honorario de Dibujo

Maestro platero vitoriano, es hijo del también platero de Vitoria Rafael de Ballerna y de M^a Magdalena de Retolaza. Se casa con Juliana Josefa y tiene dos hijos. Ejerce su profesión primero en la ciudad de Vitoria, y en 1791, se traslada a Madrid, donde vive hasta su muerte en 1816¹⁰².

A través de nuestra investigación documental, sabemos que su actividad artística es muy fructífera. Realizó gran cantidad de obras de platería, según consta en los protocolos notariales y en los registros de los libros de Fábrica de las iglesias vitorianas y alavesas, de las que se conservan muy pocas. Es de señalar los encargos que realizó para la iglesia de Elciego: dos coronas para la Virgen de Nieva y el Niño y un rostrillo, una jarra de plata para el bautismo y un purificador. En un segundo encargo: un incensario y navecilla con su cuchara, seis pares de vinajeras con sus platillos correspondientes, también unas sacras, cruz y candelero. De nuevo en 1788, se le encargó: un incensario nuevo, dos cálices, y una patena, así como diversas reparaciones y arreglos¹⁰³.

También sabemos que realizó piezas para lugares más alejados: para El Burgo de Osma (Soria) realizó una cruz y ciriales, y en un segundo encargo la corona y la reparación del rostrillo para la Virgen del Espino, su patrona. En los Museos de Málaga y Palencia, se conserva un frutero y un cáliz, con su marca¹⁰⁴.

Hemos destacado de este platero, su formación fuera de Vitoria. Hizo primeramente el aprendizaje de platero en el taller paterno como era habitual en la época, pero ya en 1767 sabemos que se encuentra residente en la Villa y Corte de Madrid. Su padre pide al Ayuntamiento de Vitoria, carta de examen para su hijo, y ésta es firmada por tres plateros activos en la ciudad que dan fe de que había efectuado el aprendizaje con su padre. Parece que fue allí a perfeccionarse en su arte¹⁰⁵.

En 1774, está trabajando de nuevo en Vitoria, donde permanece hasta 1790, que ya viudo, aparece vecino de Madrid. En este año de 1774, la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, funda tres Escuelas de Dibujo, en la de Vitoria, es nombrado Maestro Honorario de Dibujo, sin sueldo, cargo que posiblemente continuará ejerciendo hasta que se fue a Madrid¹⁰⁶ (Fig. 15). Está relacionado con el

¹⁰² Sobre la una biografía más completa de este platero y su actividad artística, con las firmas correspondientes a todos los datos que se aportan, véase nuestro trabajo: *El taller de los Ballerna: plateros vitorianos del siglo XVIII* (1997), ob. cit.

¹⁰³ A.P. ELCIEGO. Lib. de Fábrica (1774-1815), n^o 5, s/f. Cuentas de los años 1783-84, 1786 y 1788.

¹⁰⁴ SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R., *Orfebrería del Museo de Málaga*. Málaga, 1980. SEGUI GONZÁLEZ, M., *Catálogo de platería del Museo Diocesano de Palencia*. Palencia, 1990, pág. 55. Para El Burgo de Osma (Soria), véase nuestro estudio: *El taller de los Ballerna...*, ob. cit., (1997).

¹⁰⁵ A.H.P.A. Esc. Jorge Antonio de Azúa. Prot. 1037, f. ++.

¹⁰⁶ A.T.H.A. Fondo Prestamero. Caja 8, n^o 8.6.

escultor de Cámara y miembro de la Real Academia de Madrid, Pedro Michel, que además sabemos que es cuñado suyo. En 1791, es nombrado platero-broncista para el Taller de S. M. y más tarde ocupó la plaza de Armero Mayor de S. M. Sabemos que en 1808 acompañó a los Reyes hasta Vitoria de paso hacia Bayona, y después regresa a Madrid. El año siguiente de su muerte -1817-, su hija M^a Dolores pide una pensión de orfandad, que le es concedida. De su hijo Joaquín, por ahora, desconocemos si se ejerció en el oficio de platero¹⁰⁷.

2.2. Alumnos de la Escuela de Dibujo de Vitoria

ECHEVARRÍA:

Antonio, Juan y Víctor José.

(Alumnos)

Otra de las grandes familias de plateros vitorianos de esta época, siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, son los Echevarría, de los cuales tenemos documentadas hasta tres generaciones partiendo de dos ramas de un tronco, ambas seguidas por sus hijos y nietos. Este taller de plateros vitorianos lo tenemos en curso de estudio. Tuvieron gran actividad artística y conocemos un número importante de sus obras, así como las marcas utilizadas por varios de sus miembros.

En este período (1775-93) figuran como alumnos de la Escuela de Dibujo de Vitoria: Antonio Echevarría, con sobresaliente en abril de 1775 y Apto para el premio anual en junio de 1778. Pensamos que es hijo del platero Juan Antonio García de Echevarría¹⁰⁸.

Otro de los alumnos que pasaron por la Escuela de Dibujo es Juan Echevarría, primeramente despedido en febrero 1775 -el despido solía ser por la no asistencia a las clases o por comportamiento, pero a veces se reconsideraba y se volvían a admitir advirtiéndole que si volvían a despedirle no le acogerían-. En mayo de este mismo año es propuesto para gran premio anual de 1775, le dan sobresaliente. También figura Víctor José de Echevarría, como alumno despedido en febrero de 1775. Tenemos documentado un José Echevarría platero en 1801, es posible que se éste el referido alumno de la Escuela. Al igual que Antonio, Juan y Víctor, creemos son hijos del platero Juan Antonio García de Echevarría.

En cuanto a la relación con otros plateros vitorianos, nos sirve de ejemplo el tronque realizado con el taller de los Ballerna, al que anteriormente hemos aludido. El hijo de Francisco de Echevarría platero, Juan Antonio, también platero, se casa

¹⁰⁷ Véase: MARTÍN VAQUERO, R., *El taller de los Ballerna...*, ob. cit, en prensa. 2603/8, s/f.

¹⁰⁸ A.H.P.A. Esc. Andrés de Lezama. Prot. 1038, f. 532 a 577.

con Vicenta Thadea Ballerna hija de Rafael de Ballerna y hermana de José de Ballerna, plateros. Los descendientes de Juan Antonio de Echevarría y Vicenta de Ballerna, van a estar activos en Vitoria durante toda la primera mitad del siglo XIX.

FUENTE, Andrés

(Alumno)

Es alumno de la Escuela de Vergara. Apto para el premio anual en mayo de 1775, y Apto para el de adorno en octubre de 1775. Pensamos que es el hijo de Andrés de la Fuente -mayor- que fue platero de Vitoria. En 1782, pide al Ayuntamiento de la ciudad de Vitoria que le de testimonio de cómo su padre Andrés de la Fuente, tuvo taller abierto en Vitoria y fue miembro de la Cofradía de San Eloy de los plateros de Vitoria¹⁰⁹.

De su actividad artística conocemos muy poco por ahora, tenemos documentado un cáliz en Mallavia (Vizcaya) con la marca -FUENTE-, que pensamos es obra suya. Desconocemos la fecha en que se traslada a Vergara, y si su padre ejerció en esta villa¹¹⁰.

HERRERO, Ponciano

(Alumno adelantado)

Figura en la Junta de 20 de Noviembre de 1774, como alumno adelantado para ayudar al profesor, por no poder atender él solo a los numerosos alumnos matriculados. En otros documentos nos aparece el nombre de Manuel Herrero, creemos que es el padre del platero Ponciano, pero no tenemos constancia documental del ejercicio del oficio¹¹¹.

Tenemos documentados tres plateros con este apellido: Félix (n1832-1854m), y Manuel (1847-1877m) (hijos de Ponciano) y Ponciano Herrero y Oceain (1799-1879m). Este último llegó a ser platero contraste de la ciudad de Vitoria¹¹². Tenemos su marca estampada en varias pieza, así como su firma en varios documentos, pero ignoramos si puede tener alguna relación con el que figura alumno de la Escuela.

¹⁰⁹ MARTÍN VAQUERO, R., "Notas sobre el gremio de plateros y la cofradía de San Eloy. *La platería en la Diócesis...*, ob. cit, pág. 31.

¹¹⁰ BARRIO LOZA, J.A. y VALVERDE PEÑA, J.R., *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986, pág. 100. Recoge cuatro plateros en Bilbao con este apellido, entre las fechas 1754-1800.

¹¹¹ A.T.H.A. Fondo Prestamero. Juntas Mensuales de Dibujo. Noviembre 1775. C.4. Caja 8. n° 8.3.

¹¹² MARTÍN VAQUERO, R., *Platería vitoriana del siglo XIX...*, ob. cit., pág. 98. *Ibidem*, "Plateros vitorianos...", ob. cit, pág. 22.

Otros aprendices de platero sabemos que pasaron por la Escuela de Dibujo de la ciudad, según se especificaba en los contratos de aprendizaje. Estos son más numerosos en la primera mitad del siglo XIX. Sirvan de ejemplo el de Vicente de Unzueta, con el maestro Francisco de Luco, el 29 de abril de 1828 (**Apéndice nº I**). El de Balbino García, con el maestro platero Florencio García de Echevarría, realizado el 12 de octubre de 1843¹¹³, o el Policarpo Ruiz, con el maestro platero Marcelino de Ullivarri, fechado el 26 de julio de 1860¹¹⁴.

LUCO, Francisco de (Alumno)

Obtuvo la calificación de sobresaliente en Marzo de 1775. Tenemos documentado un Francisco Fernández de Luco, platero, nace en 1783 y está activo hasta 1866, pensamos que es su hijo. Las firmas del padre e hijo aparecen en varios documentos ().

De éste conocemos su punzón de platero -LUCO submontado por un ciervo- y varias obras por él realizadas, como una salvilla de vinajeras y un cáliz del Convento de la Inmaculada (Clarisas de San Antonio) de Vitoria¹¹⁵.

LLORENTE, Antonio (Alumno)

En 1776 le dan la calificación de Sobresaliente. Tenemos documentados cuatro plateros vitorianos con este apellido: Pedro (c.1723-1747), Manuel (c.1753-1759), José (c.1767-1779) y Mauricio (c.1768-1784m.). Éste último ejerció el cargo de platero-contraste de la ciudad de Vitoria y pensamos era hijo de Pedro. Tiene tres hijos que figuran en el inventario y tasación de sus bienes: Zacarias Antonio, Juana y Vicenta¹¹⁶.

Creemos que Antonio Llorente, alumno de la escuela de dibujo, es hijo del platero Mauricio Llorente pero no tenemos constancia de si continuó con su oficio.

OLARTE, Antonio (Alumno)

Alumno de la Escuela, le otorgan el tercer premio de figura en 1788. Lo tenemos documentado como aprendiz de platero en 1785 con el maestro Martín Do-

¹¹³ A.H.P.A. Esc. Cipriano García de Andoin. Prot. 8796, f. 828.

¹¹⁴ A.H.P.A. Esc. Antonio de Cerain. Prot. 13.513, f. 559-561. Cfr. *Platería vitoriana del siglo XIX...*, ob. cit. DOC. 117.

¹¹⁵ MARTÍN VAQUERO, R., "Plateros vitorianos del siglo XIX y sus obras". *Kultura* nº 3 (junio, 1991), págs. 21-22.

¹¹⁶ A.H.P.A. Esc. Miguel Robledo y Salazar. Prot. 1977, f. 870.

mingo de Lagos, lo hace por siete años y dice que es natural de la villa de la Puebla de Arganzón, mayor de quince años y libre de patria potestad¹¹⁷.

PRIOR, Anselmo

(Alumno)

Recibe el tercer premio de Adorno en 1793. Platero activo durante las últimas décadas del siglo XVIII y en la primera mitad del siglo XIX (c.1788-1819). Trabaja en el oficio también su hijo Nicolás.

Anselmo del Prior fue uno de los suscriptores platero, que junto con otros artesanos de la ciudad ponen en marcha la Escuela de Dibujo de Vitoria en 1818, como continuadora de la escuela de dibujo, creada por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, donde existió como alumno.

Conocemos algunas obras punzonadas con su marca. Durante la guerra de la Convención por mandato de la Diputación Foral de Álava pesó y tasó la plata de varias iglesias alavesas¹¹⁸.

VILLARREAL, Blas

(Alumno)

Como alumno de la Escuela de Dibujo, fue amonestado en Marzo 1775 y despedido en abril de ese mismo año. No lo tenemos documentado como platero vitoriano, pero en 1792 hace un contrato de aprendizaje de platero para su hijo Ponciano, con el maestro de Vitoria Manuel Buena Maisón¹¹⁹.

A su hijo Ponciano creemos corresponde la marca de un copón de la iglesia de San Vicente Mártir de Vitoria¹²⁰. Conocemos su actividad hasta 1843.

ROBLES, Urbano

(Alumno)

Fue alumno despedido de la Escuela en Abril de 1775. Desconocemos si Urbano López de Robles, ejerció el oficio de platero, pero un hijo suyo, Pedro López de Robles, nacido en 1800 estuvo activo en la ciudad hasta 1851 que muere¹²¹.

¹¹⁷ A.H.P.A. Esc. Jorge Antonio de Azúa. Prot. 1853, f. 164.

¹¹⁸ MARTÍN VAQUERO, R. *El Patrimonio de la Diputación...*, ob. cit. docs. 18-23.

¹¹⁹ A.H.P.A. Esc. Juan Antonio Sarralde. Prot. 1641, fol. 581.

¹²⁰ MARTÍN VAQUERO, R., "Plateros vitorianos...". ob. cit. pág. 22.

¹²¹ MARTÍN VAQUERO, R., *Platería vitoriana en la ciudad de Vitoria...*, ob. cit. pág. 207. DOC. 103.



ULLIBARRI, Francisco

(Alumno)

Francisco de Ullivarri (no es Uribarri, como aparece), alumno de la Escuela, obtiene el 2º premio de Adorno en 1793. Nace en 1773 y muere en 1849, es hijo de Pedro de Ullivarri y Vicenta Teresa González de Betolaza. Ejerció la profesión de platero y fue continuado por sus tres hijos: Justo, Gerónimo y Marcelino, seguido a su vez por los hijos de Justo y de Gerónimo, sus nietos, fueron plateros de la ciudad de Vitoria durante todo el siglo XIX, hasta las primeras décadas del XX. Toda esta familia de plateros realizó una gran actividad y son bastantes las obras que se conservan tanto en Vitoria y Álava, como en las provincias limítrofes¹²².

Fue suscriptor de la Escuela de Dibujo de Vitoria, como hemos mencionado, junto a los plateros Anselmo del Prior y Apolinar del Campo y otros artesanos de la ciudad, que en 1818, se propusieron continuar la labor de la Escuela de Dibujo, creada por la Sociedad Bascongada. De ella fueron alumnos sus tres hijos y sus nietos, recibiendo todos ellos premios y distinciones. Su hijo Gerónimo, una vez maestro platero, figura en las Actas de la Escuela, por los pagos que le hacen por la realización de medallas para los premios anuales, durante varios años¹²³.

3. LAS OBRAS: INFLUENCIAS Y REPERCUSIONES DE LA ESCUELA DE DIBUJO

En el apartado anterior hemos analizado las relaciones de los plateros con plateros con la Escuela de Dibujo de Vitoria, es indudable que esta relación tuvo que influir en la producción de estos artífices. En las piezas conservadas de esta época, y que a continuación daremos a conocer, podremos observar la influencia de la Escuela de Dibujo y las repercusiones de la platería Martínez, a través de los modelos traídos a la Escuela por los tres pensionados vascos en Madrid, que completaron su formación con el platero Antonio Martínez, creador de la Escuela de Platería Martínez de Madrid¹²⁴. Esto sin duda hizo que se reflejara en la creación de sus obras, tanto en las tipologías, en las técnicas empleadas y en los modelos ornamentales¹²⁵.

¹²² Ibidem, Cfr. el estudio completo de este taller de artífices, con las obras recogidas en las iglesias alavesas. BARRIO LOZA, J. A. y VALVERDE PEÑA, J. R., *Platería antigua...*, ob. cit, pág. 87. Recoge una cruz de Ibarraquelua, con la marca del artífice.

¹²³ MARTÍN VAQUERO, R., *Platería vitoriana del siglo XIX...*, ob. cit, pág. 89-91. Se recogen en el apéndice documental las diferentes Actas en las que se le hacen los pagos.

¹²⁴ Importante destacar, como se ha mencionado, que el maestro Martínez una vez aprobado de maestro, a sus alumnos le dejaba copiar todos sus dibujos y modelos para que ellos a su vez pudieran enseñar a sus aprendices. De ahí que estos modelos fueran traídos a las Escuelas de Dibujo creadas por la Sociedad Bascongada.

¹²⁵ Es notable las similitudes que observamos en las piezas de platería vitoriana con las obras salidas de los talleres de la Platería Martínez Madrid o con las otras obras de otros plateros que también fueron alumnos del platero Martínez.

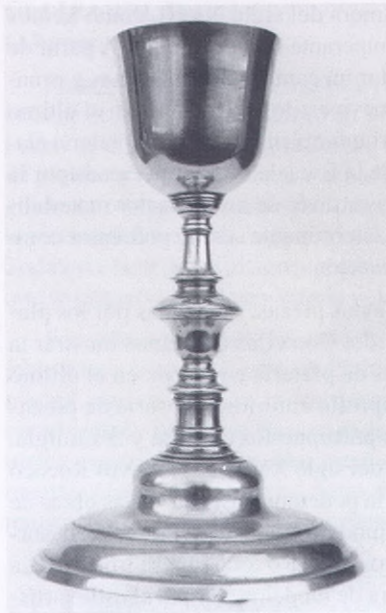
En la segunda mitad del siglo XVII y primera del siglo XVIII, como hemos mencionado anteriormente, el estilo artístico imperante será el Barroco. A partir de mediados del siglo XVIII se va a experimentar un cambio en las formas y ornamentación de las obras, se va a imponer un nuevo estilo, el Rococó. En el último tercio del siglo XVIII, el Neoclasicismo va a triunfar plenamente en la platería alavesa, como hemos mencionado la influencia de la Escuela de Dibujo creada por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, a través de los contactos materializados con la Platería Martínez de Madrid, fue determinante, como podremos comprobar en las piezas que analizaremos a continuación.

A continuación analizaremos algunas de estas piezas, realizadas por los plateros vitorianos a los cuales nos hemos referido. Con ellas queremos mostrar la evolución tipológica que presentan las piezas de platería en Álava, en el último tercio del siglo XVIII. Hemos visto, en el capítulo anterior, una serie de piezas dentro del estilo Barroco que respondían a los presupuestos del Arte y la Liturgia, emanadas del Concilio de Trento. A mediados del siglo XVIII, los motivos Rococó conviven con los barrocos. Esta característica la podemos observar en las obras de un artífice, en un primer momento siguen los modelos modelo del Barroco desornamentado para terminar adoptando el nuevo estilo Rococó que se impone. La iglesia, como hemos aludido, no fue impositora de modelos, adoptó el estilo artístico imperantes en el momento de realización de sus obras.

3.1. Antecedentes: piezas barroco-rococó.

Nos sirven de ejemplo tres piezas del platero José de Ballerna, maestro platero vitoriano, del que hemos comentado fue maestro Honorario de la Escuela de Dibujo de la ciudad desde su fundación: el cáliz de Manurga, la cruz de Menegaray y el rostrillo de Ntra. Sra. de la Plaza (Elciego). La dos primeras tienen estampada su marca y la tercera la tenemos documentada.

El cáliz de Manurga (Fig. 16). Sigue el modelo del cáliz barroco desornamentado, como el cáliz de Sarría (Fig. 11). Está realizado en plata sobredorada (alt. 25 cm. d.c. 8 cm. d.p. 16 cm. Presenta un avance cronológico respecto aquel, el pie prolonga más la peana, de acuerdo a los modelos del tercer cuarto del siglo XVIII, el astil con molduras salientes que marcan las diferentes partes, y el nudo tiene forma de campana invertida; y la copa ha perdido el borde saliente o moldura que dividía la subcopa, siendo esta además más estrecha. Sigue manteniendo el gollete cilíndrico. Lleva estampadas tres marcas: la del artífice que lo elaboró: BA/LLER/NA -en tres líneas-, la del contraste SO/TIL y la marca de localidad, el escudo de la ciudad de Vitoria. Su belleza radica en la esbeltez de líneas y en el acabado de la pieza, como único motivo decorativo, tiene marcado el borde de la copa con diferente tonalidad del dorado.



16. Cáliz. *Manurga*.
Siglo XVIII. Segunda mitad



17. Cruz procesional.
Menegaray. Siglo XVIII.

La **cruc de Menegaray** (Fig. 17). Adoptan los modelos rococós de la época. Está realizada por placas de plata con alma de madera (Alt. 116 cm. Cruz 62 x 55 cm. Nudo 25 cm.). Tiene forma de cruz latina de brazos con contornos sinuosos y decoración de roncalla con medallones. En los extremos presenta emblemas de la Pasión y en los del centro de los brazos están decorados con red de rombos con estrellas en los vértices, todos ellos con marcos de roncalla. En el centro de Anverso la figura del Crucificado y en el reverso, la Virgen coronada y rodeada de ángeles. Las terminaciones de los brazos son romboidales con pequeños jarrones en sus vértices. Recuerda el perfil de las cruces renacentistas con elementos manierista, como las de Yécora, Arechavaleta de Álava y San Miguel de Vitoria.

El nudo arquitectónico de tipo exagonal, sobre columnas estriadas con basa y capitel, en las cara rectángulos bajo capillita de arco de medio punto sobre pilas-tras, se alojan las figuras de apóstoles y santos, con sus atributos. Algunas figuras sin tan similares que parecen realizadas en serie. Todos ellos se les representan de pie, de edad avanzada y con vestidos de amplios pliegues. La parte superior del nudo, a modo de cúpula, dividida en seis paños que se adornan con grandes ces-en-lazadas y contrapuestas con motivos de roncalla. Se asienta a su vez en una bola



18. Rostrillo. *Menegaray*.
Siglo XVIII. Segunda mitad



19. Custodia. *Santa Eulalia*.
Siglo XVIII. Segunda Mitad.

achatada y cuyo centro se adorna con grandes ces a modo de costillas y cabezas de querubines sobre pequeñas veneras. Lleva un anillo saliente con moldura donde se introduce el palo de madera para sacarla en procesión.

Tiene estampada una sola marca que corresponde al punzón BA/LLER/NA -la N invertida-, repetido cuatro veces. Aparece documentada en un Inventario de la iglesia de 1763 como “una cruz de plata nueva, con su Crucixijo y Concepción...” Por esas fechas estaban activos dos plateros, padre e hijo, que utilizaron esta marca por lo que no nos permiten saber cual de los dos fue su artífice.

El rostrillo de Elciego (Fig. 18). En el rostrillo, es pieza muy característica de este momento. Se le acoplaba a la cabeza de la Virgen o del niño y enmarcaba la cara. De perfil sinuoso a base de curvas con ces arriñonadas que se alargan en forma de abanicos propios de la roncalla decadente con pequeñas rosetas y fondo romboidal. Destaca una gran rosa en la parte inferior.

Custodia de Santa Eulalia (Fig. 19). Estos cambios que hemos mencionado en las obras anteriores, también los apreciamos en piezas de otros plateros, como en esta custodia obra del platero vitoriano Manuel Bolangero con su marca



20. Juego de cáliz y vinajeras. Laguardia. Siglo XVIII. Ultimo tercio.

-M/B.R.O.-. Responde al modelo de custodia de tipo sol, al que nos hemos referido. Está realizada en plata sobredorada (Alt. 37,5 cm. d.p. 14 cm. viril 10-17 cm.). Sigue aún los modelos barrocos pero en la que podemos observar algunos cambios importantes como el nudo y el arranque del pie, éstos nos informan de la época avanzada de la realización de esta pieza (último cuarto del siglo XVIII).

Cáliz y vinajeras de Santa María de Laguardia. (Fig. 20). Conviviendo con estas obras tenemos este juego de cáliz y vinajeras. Está elaborado en plata sobredorada (cáliz alt. 27 cm. d.c. 8,5 cm. d.p. 15,5 cm.). Responden estas piezas al estilo Rococó, en las que la roncalla y las formas helicoidales le proporcionan gran riqueza y suntuosidad. Curiosos resultan los remates de las asas de las jarritas y de los picos vertederos con forma de cabeza de animal. Entre ellas se coloca la campanilla que se asientan en una bandeja ovalada de borde mixtilíneo, apoyada en cuatro patitas en forma de garra.

El cáliz sigue los modelos del siglo XVIII, el perfil del pie sinuoso, de amplia pestaña, con separación profunda de la peana. Está esabultada y está bellamente ornamentada, destacando el perfil helicoidal de las líneas. El astil con un bonito nudo en forma de pera invertida con subnudo en la parte superior y pequeño cuello que recibe la copa. Está esacampanada, esbelta y lisa; y la subcopa está bellamente decorada a base de roncalla, cuyas ces enmarcan bonitos adornos con fondo liso.

En esta línea tenemos también la **custodia de Santa María de Laguardia (Fig. 21)**, que tiene piedras de colores en la peana y en las estrellas, y asitas que adornan distintas partes del astil, elementos característicos Barrocos; pero el festoneado del viril y los ricos calados de los rayos, así como la cruz de remate son propios del Rococó. Esta pieza constituye el modelo en el que conviven elementos de



21. Custodia. Laguardia. Iglesia de Sta. María. Siglo XVIII. Último tercio



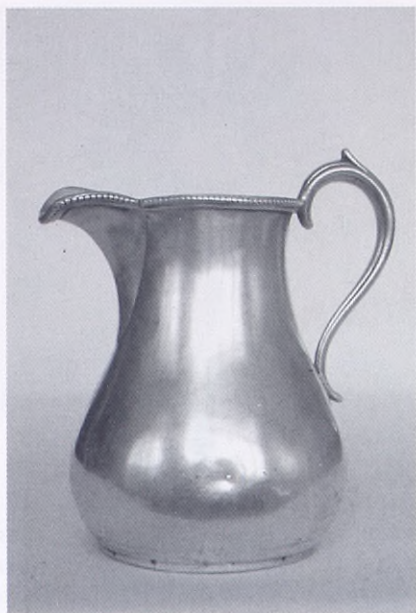
22. Custodia. Labastida. Siglo XVIII. Último cuarto

dos estilos distintos, lo cual es un inconveniente a la hora de fecharla cronológicamente. Carece de marcas, por lo que son los elementos ornamentales los que nos ayudaran a aproximarnos a la fecha en que fue elaborada. En esta pieza los adornos del viril, rayos y la cruz de remate nos está indicando el último tercio del siglo XVIII.

3.2. Piezas neoclásicas: influencia de la platería Martínez

La custodia de Labastida (Fig. 22). Esta pieza responde ya al estilo Neoclásico, cuyos elementos y técnicas característicos, se corresponde con las piezas que se realizaban en la Fábrica de Platería Martínez de Madrid, cuya influencia en la platería vitoriana es importante. Las técnicas y motivos fueron muy tempranamente conocidos gracias a los pensionados de la Sociedad Bascongada que estuvieron en la Escuela de Platería de Martínez, y más tarde trajeron los dibujos y grabados que les proporcionaba el maestro, así como su experiencia de como se trabaja en aquella Escuela, a la que nos hemos referido anteriormente.

Esta custodia está realizada en plata sobredorada (alt. 58 cm. d.p. 19,5 cm. viril 7,5-17 cm.). La tipología y decoración es muy diferente a la de Laguardia, nos



24. Corona. *Elciego Ermita Ntra. Sra. Plaza.*
Siglo XVIII. Último cuarto

23. Jarrita de Bautismo. *Vitoria.*
Siglo XVIII. Último cuarto

muestra un paso más en la evolución de las piezas de platería de esta época, es decir, el cambio a un nuevo estilo -el Neoclásico-. Es característico del último cuarto del siglo XVIII y primera mitad del XIX, convive con el Rococó en un primer momento, pero se irá imponiendo con tal fuerza que lo desplazará.

Las características más importantes las podemos apreciar en esta custodia: se tiende a las formas lisas; el nudo será alargado en forma de jarrón neoclásico y la decoración se va a limitar a grandes hojas de acanto, pequeñas cenefas realizadas con troquel y los característicos rosarios de perlititas -borde del viril-, motivos característicos de la Platería Martínez, cuya influencia a través de la Escuela de Dibujo de Vitoria, creada por la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, hicieron que este estilo arraigara muy profundamente en la platería vitoriana.

Jarrita de bautismo de convento de la Inmaculada de Vitoria. (Fig. 23). De estilo neoclásico, está realizada en plata en su color. La belleza de esta pieza está en la línea de diseño sencillo, en la perfección de sus partes, y en el fino acabado de remate. Lleva como único adorno un sencillo borde de perlititas alrededor de la boca y una bonita ese que le sirve de mango.

Corona de la Ermita de Ntra. Sra. de la Plaza (Elciego) (Fig. 24). Esta misma línea sigue esta extraordinaria corona de la Virgen. Se compone de un

IX. CONCLUSIÓN.

Entendemos la Historia del Arte como la historia de las formas, la literatura como la expresión del espíritu, la ciencia como la búsqueda de la verdad y la filosofía como el modo de comprender la realidad humana. Y a modo de síntesis, destacamos los siguientes puntos:

1. El arte barroco, por su estilo y su interpretación, es el resultado de la tensión entre el Renacimiento clásico y el Cristianismo, y habiendo sido un arte barroco esencialmente un arte académico, frío y poco creativo. Este arte barroco está siendo debidamente valorado, especialmente a partir de los trabajos de Wittlin y de Wamboldt, sin embargo, siempre insistiré en el hecho de que sometió al arte cristiano a una verdadera esclavitud y a una emoción negativa.

2. El Concilio de Trento impuso una reforma moralizadora en el arte de vital importancia, el cual no se planteó ya como un arte barroco, sino como un arte neoclásico, que se caracterizó por la simplicidad y la claridad. A partir de esta reforma se fundó la Academia de San Carlos, que se dedicó a la enseñanza de las bellas artes mediante la práctica y la teoría.

25. Cáliz. Vitoria. Capilla Diputación Foral de Álava. Siglo XVIII. Último cuarto



3. La Academia de San Carlos promovió el arte neoclásico, que se caracterizó por la simplicidad y la claridad. La Academia de San Carlos promovió el arte neoclásico, que se caracterizó por la simplicidad y la claridad. La Academia de San Carlos promovió el arte neoclásico, que se caracterizó por la simplicidad y la claridad.

4. Platero destacado de la platería vitoriana en el último tercio del siglo XVIII, es el platero José de Balleza, primer profesor en la Escuela de Platería de Vitoria.

grueso aro con cuatro imperiales, que se unen en el centro con bola y cruz de remate. Está realizada en plata en su color (alt. 45 cm. diámetro 16,5cm.). La decoración está en consonancia con la sencillez del modelo. Se adorna base de contarios de perlas en los cuatro imperiales y con hojas de acanto grabadas. En el borde pequeños botones abultados y puntas de diamante.

Cáliz de Diputación Foral de Álava (Fig. 25). Todas estas características que se han ido mencionado, son propias de los modelos creados por el platero Martínez en Madrid, las cuales podemos apreciar en este cáliz. Pertenece a un juego de misa que se empleaba en la capilla de esta Institución (alt. 26 cm. dc. 8 cm. dp. 13,5 cm). Está elaborado en la misma Escuela de Platería como nos lo indican las marcas estampadas en el borde del pie -z/M, y las marcas correspondientes de Corte y Villa de la ciudad de Madrid, con la marca cronológica. Está decorado con grandes hojas de acanto, troqueladas, en la copa, una cadena de perlitas en el borde y en el pie y con bonito nudo de jarrón neoclásico. Destaca el elegante diseño y acabado de la pieza.

IV. CONCLUSIÓN.

Entendemos la Historia del Arte como la historia del espíritu humano plasmado en formas, la literatura como la expresión del espíritu ocuparía un lugar de excepción a la hora de comprender la realización artística. Para finalizar este trabajo, y a modo de síntesis, destacamos los siguientes puntos:

1. El arte barroco, por su estilo y su inspiración, es un arte de compromiso entre el Renacimiento clásico y el Cristianismo, y había de terminar, como consecuencia, siendo un arte académico, frío y poco expresivo. Estéticamente el barroco está siendo debidamente valorado, especialmente a partir de los trabajos de Wölfflin y de Weisbach, sin embargo, siempre tendrá en desfavor suyo la realidad de que sometió al arte cristiano a una verdadera esclavitud, destruyendo en él toda emoción sincera.

2. El Concilio de Trento implicó una fuerte modificación en el punto de vista del Arte Sagrado, el cual no se plantea ya como misión fundamental la instrucción de los fieles mediante la plasmación en piedra, pintura o en plata, de los principales temas religiosos. A partir de ahora se tenderá fundamentalmente a instruir a los fieles mediante la predicación y a incitarlos a la oración mediante la contemplación de las imágenes.

3. Con la instauración de la dinastía de los Borbones, la platería española cobra renovados impulsos. La monarquía acomete una serie de reformas amparando a las industrias litúrgicas y una legislación protectora favorece y apoya a los plateros. Tal es el caso del privilegio otorgado por el Rey Carlos III, al platero Martínez, para que él mismo pueda otorgar el título de maestro.

4. Figura destacada de la platería vitoriana en el último tercio del siglo XVIII, es el platero José de Ballerna, primer profesor en la Escuela de Dibujo de Vitoria, creada por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. La implantación de estas Escuelas de Dibujo creadas por la Sociedad, motivaron el temprano conocimiento de las nuevas técnicas de platería; y la aceptación y arraigo del estilo Neoclásico en las obras.

5. La platería española del siglo XVIII, y más concretamente la platería del último tercio del siglo, no ha sido suficientemente valorada, época sin duda, que representó un importante auge de este arte en nuestro país. La extraordinaria abundancia de piezas que se conservan, destinadas en su mayoría a la exaltación del culto religioso, son clara muestra de este esplendor.

APÉNDICE I MODELO CONTRATO DE APRENDIZAJE

1828, abril, 29

Vitoria

Yo, Excmo. Sr. don Francisco de Victoria Platero de Uzcuma, Excmo. Sr. don Ramón de Uzcuma para su hijo Vicente, Señores del lugar de Calasán de Sopuerta en la Ribera Alta (Álava), por tiempo de seis años y medio.

A. M. R. A. Don Vicente de Uzcuma, hijo de 13 años y 3 meses.

- Lugar y fecha.

- Nombre del

- Apellido del

- Es APRENDIZ.

1. Tiempo de duración del contrato.

2. El padre se obliga para su hijo y tutelar a su hijo.

3. No se entrega dinero.

- El MAESTRO

1. Enseñarle el oficio de escultor de casa labiana.

2. Tenerle en su casa y comida.

3. Dejarle asistir a la Escuela de Dibujo de la ciudad.

Escritura de aprendizaje para platero de Vicente de Uzcuma Excmo. Sr. don Ramón de Uzcuma el veinte y nueve de Abril de mil ochocientos veintiocho años en el infrascripto lugar de Calasán de Sopuerta en la Ribera Alta de Álava. Real de S. M. - Don Ramón de Uzcuma vecino del lugar de Calasán de Sopuerta en la Ribera Alta de Álava. Que tiene un hijo Ramal de Uzcuma de edad de diez y seis años y ha de ser llamado por el Sr. don Francisco de Uzcuma vecino de esta ciudad, maestro platero de labio labiano de casa con el cual se halla comenzado en el oficio del que le enseña el dicho Sr. platero que aparece en el presente y condiciones siguientes.

APÉNDICES

1.º Que en el día veinte de seis años y medio, quedará principado desde el día veinte de seis años y medio, y se celebrará en treinta y uno de Agosto del año de mil ochocientos veintiocho y cuatro en el oficio de escultor perfectamente sin recibirle cosa alguna... al dicho Sr. don Ramón de Uzcuma vecino de esta ciudad. Agotado y firmado por el...

2.º Que todo el tiempo que se ha de servir en su casa y compañía al expresado Sr. don Ramón de Uzcuma y darle el alimento diario, ropa limpia, calzado y otros gastos del aprendizaje que se fueren necesarios.

3.º Que todo el tiempo que se ha de servir en su casa y compañía al expresado Sr. don Ramón de Uzcuma y darle el alimento diario, ropa limpia, calzado y otros gastos del aprendizaje que se fueren necesarios.

4.º Que todo el tiempo que se ha de servir en su casa y compañía al expresado Sr. don Ramón de Uzcuma y darle el alimento diario, ropa limpia, calzado y otros gastos del aprendizaje que se fueren necesarios.

5.º Que en el día veinte de seis años y medio, ha de permitir Francisco a Vicente salida libre de la Academia establecida en dicha ciudad, para que permanezca en ella gratuito, como lo es el presente.

APÉNDICE I

MODELO CONTRATO DE APRENDIZAJE

1828, abril, 29

Vitoria

Escritura de aprendizaje con el maestro platero de Vitoria Francisco de Luco, de Raimundo de Unzueta para su hijo Vicente, vecino del lugar de Caicedo Sopeña en la Ribera Alta (Álava), por tiempo de seis años y medio.

A.H.P.A. Esc. Matías de Unzueta. Prot. 8734, f. 90-91.

-Lugar y fecha

-Testimonio del

-Escribano

-EL APRENDIZ

1. Tiempo de duración del contrato.

2. El padre se encargara de vestir y calzar a su hijo.

3. No se entrega dinero

-EL MAESTRO

1. Enseñarle el oficio sin ocultarle cosa alguna.

2. Tenerle en su casa y compañía.

3. Dejarle asistir a la Escuela de Dibujo de la ciudad.

Escritura de aprendizaje para platero de Vicente de Unzueta/Extramuros de la ciudad de **Vitoria el veinte y nueve/ de Abril de mil chocientos veintiocho** ante mi el/ infraescrito **Escno. Real de S.M.** y testigo **Raimundo/ de Unzueta vecino del lugar de Caicedo de Sopeña/** en la Ribera Alta dijo: Que tiene un hijo llama/ do **Vicente**, de edad de diez y seis años y ha deter/ minado ponerlo en casa de **Fran^{co}. de Luco vecino/ de esta ciudad, maestro platero**, de habilidad cono/ cida, con el cual se halla convenido en admitirlo por/ aprendiz...

...afin de/ que le enseñe el oficio de platero que ejerce./ en el tiempo y condiciones siguientes=/
1ª Que en el discurso de **seis años y medio**, quedan/ principio desde el mes de marzo inclusive de ../. este año y concluiran en treinta y uno de/ Agosto del año de mil ochocientos treinta/ y cuatro a de **enseñarle el oficio referido/ perfectamente sin ocultarle cosa alguna...** al fin de ellos para/ ser examinado, aprobado, y ejercerlo por si...

2ª Que todo el tiempo referido **ha de tener en su casa/ y compañía** al espresado Vicente de Unzueta/ **y darle el alimento diario, ropa limpia, cama/** y no otra cosa del mismo modo que si fuera/ hijo suyo...

Vicente/ ha de hacer no tan solamente lo pertinente/ a dicho oficio, sino tambien lo que se ofrezca/ a su Maestro...

3ª Que en el discurso de dichos seis años y medio/ **ha de permitir Francisco a Vicente asista [...]** a la Academia establecida en dicha ciudad, **siem/ pre que permanezca esta gratuita, como lo/ es al presente.**

4ª Que finalmente sera unica **obligacion del autor/ otorgante vestir y calzar a su dicho hijo Vicente/ sin otra retribución a dicho maestro...**

-Se obligan ambas partes

Y habiendo vido [leído] a la letra y entendido esta es/ criatura el referido Francisco de Luco dijo, que/ recibe por su Aprendiz al presentado Vicente de Unzueta y se obliga a enseñar/ le dicho oficio con toda perfeccion...

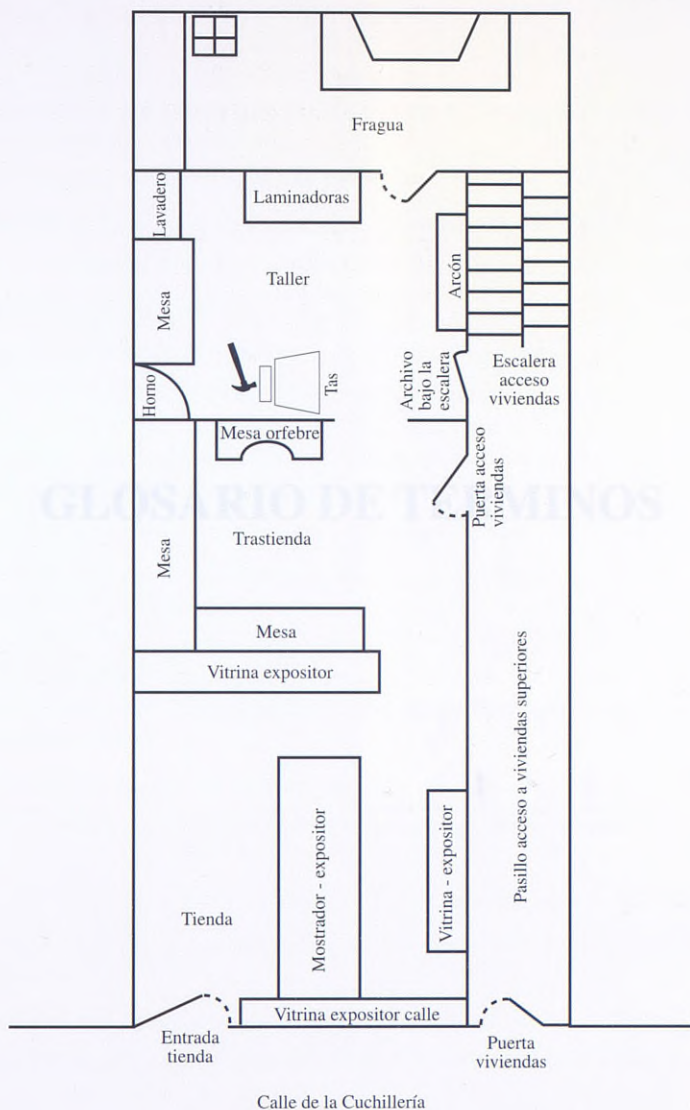
-Testigos

...y los dos otor/ gantes **dan poder a los señores jueces/ competentes para su mas puntual cumpli/ miento...** Asi lo otorgan y fir/ man y doy fe, los conozco siendo **testigos/ don Francisco de Quintana cura en el Hos/ pital de dicha ciudad, Manuel Perez y Eu/ sebio de Molinuevo dependientes del rº res/ guardo en la misma. FIRMAN:** Francisco de Luco/ Raimundo de Unzueta/ ante mi/ Matias de Unzueta. (Al final a la derecha) Con fecha 21 de Mayo/ saque copia para Luco.

-Firman

APÉNDICE II EL PLANO DEL TALLER.

Plano de la tienda y taller de los plateros Fdez. de Arróyabe



APULLONADA: Dícese de la copa del vino que presenta hojas de espiedo abalado en su rima hasta el fíbula.

AL TRILLO: Cabello pequeño en que se lleva el agua beata.

AGUAMARIL: Jero para extraer agua pura de la savia de las uvas.

AL MA: Surtimiento de madera de los ríos. — Recogido por la vía del río.

ARANÓLA: Molino redondo y sin riel.

ARBU: Dícese a veces del vestigio de las cruces o custodios.

ARTES INDUSTRIALES. Se les llama también humos, y se les denomina así por su característica por ser su finalidad la de dar de alimentar a los obreros, vestidos y al abrigo de ellos, que a la vez se les denominan artes industriales.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

BOTÓN: Pieza pequeña, redonda, que se usa para cerrar los botones.

BLANQUEADO: Trabajo de lavar, lavar, se refiere a la ropa, con el agua y el jabón en el momento de ponerla al hervor, o en otro lugar donde se lavan, que también se denomina que limpiar la tela o calidad del metal. En algunos lugares se denomina al estado de este modo.

BURLADO: Gradado a una línea que se llama burlado, se denomina de este modo a una parte de una línea.

CABOS: Remate de los brazos de la cruz.

CABUÓN: Pieza pequeña, redonda, que se usa para cerrar los botones, se denomina así.

CACHILLO: Caso pequeño con el que se cubren los ojos de los obreros.

CHILE: Vaso agrado por su forma, donde se lleva el agua para beber en la hora de la comida.

CAMPANILLA: Campana pequeña que se usa para avisar a los obreros.

CANÓN: Pieza de la cruz procesional donde se colocan los brazos.

CINGLADO: Trabajo de alicata que se usa para dar forma a las piezas de hierro. Se denomina así, tipo de acero con poca cantidad de hierro, se denomina así.

ABULLONADA: Dícese de la copa del cáliz que presenta hojas de aspecto abultado en su zona baja o subcopa.

ACETRE: Caldero pequeño en que se lleva el agua bendita.

AGUAMANIL: Jarro para echar agua para el lavatorio de las manos.

ALMA: Sustentáculo de madera de las cruces. Recogido por García Salinero.

ARANDELA: Moldura redonda y saliente.

ÁRBOL: Dícese a veces del vástago de las cruces o custodias.

ARTES INDUSTRIALES: Se les llama también suntuarias, aplicadas o decorativas; se caracterizan por ser su finalidad la de dotar de aspecto y de contenido artístico a los enseres, vestidos y utensilios, de manera que a su fabricación industrial o artesanal se une la intención artística.

BOTÓN: Pieza pequeña, generalmente redonda, que se usa en la ornamentación.

BURILADA: Trazo de buril. Señal en zig-zag, casi siempre en el reverso del pie, en el borde, o en otro lugar discreto de las piezas, que realiza el ensayador para comprobar la ley o calidad del metal. En origen significó la porción de metal extraída de este modo.

BURILADO: Grabado sobre lámina metálica con buril, instrumento de acero punzante de corte fino.

CABOS: Remate de los brazos de la cruz.

CABUJÓN: Piedra preciosa convexa trabajada mediante pulimento, no mediante talla.

CACILLO: Cazo pequeño con el que el sacerdote hecha el agua en el cáliz.

CÁLIZ: Vaso sagrado por antonomasia, donde se realiza la consagración del vino en la Eucaristía.

CAMPANILLA: Campana pequeña que se toca agitándola con la mano.

CAÑÓN: Pieza de la cruz procesional donde se enmanga el palo o asta.

CINCELADO: Técnica de orfebrería que, por medio de golpes menudos de martillos sobre cincel, útil de acero con corte más grueso que el buril, consigue las

aristas o planos del modelado. Sirve este instrumento tanto para grabar como para apurar el trabajo del modelado realizado mediante la técnica del repujado.

CLASICISMO: Conjunto de obras realizadas bajo los cánones estéticos del arte griego y romano. En general se aplica al arte producido durante gran parte del siglo XVII.

CONTARIO: Decoración a base de cuentas, perlitas, etc., colocadas en una banda o faja.

CONTRASTE: Cargo dentro del colectivo de los plateros encargado de marcar las piezas, es decir, de certificar la garantía de las mismas mediante una contraseña. Equivale, según ciudades, a ensayador o marcador.

CORONA: Tocado que se lleva como adorno o signo de dignidad. Es circular y adopta varias formas.

COSTILLA: Figura a modo de los huesos largos y encorvados que nacen a ambos lados del espinazo y vienen hacia el pecho.

CRESTERÍA: Serie de ornamentos, generalmente calados propios del estilo ojival, que coronan un edificio, el borde de una techumbre, y adornos o remates de las piezas de platería.

CRUCERO: Panel rectangular, cuadrangular o circular, situado en el punto de unión de los brazos de la cruz.

CRUZ PROCESIONAL: Figura formada por dos líneas que se atraviesan o cortan en ángulo recto, y que reciben el nombre de brazos, generalmente va enmangada en un palo o asta, de madera o metal y va presidiendo las procesiones. Suele ser la cruz la pieza o enseña de la parroquia.

CRUZ DE MESA O ALTAR: Es la cruz que se apoya sobre una peana y se coloca encima del altar, a veces instalada en una mesa ante la que se efectúa el juramento para el desempeño de un cargo importante de la Administración.

CRUZ DE PENDÓN: Segunda cruz en importancia de la iglesia, generalmente pertenece a una cofradía; puede haber varias.

CUCHARILLA: Cuchara. Utensilio de mesa que termina en una palita cóncava, en liturgia sirve para coger el agua de la vinajera y verterla en el cáliz o para tomar las resinas olorosas de la naveta para el incensario.

CHATÓN: Cabeza de clavo grande, a modo de tachuela, que se usa para ornamentar.

ENSAYADOR: Contraste, marcador. El que tiene por oficio ensayar los metales preciosos.

ESSES: Cualquier tipo de engarce, preferentemente de los nudos o manzanas de las cruces renacentistas. Eslabón de cadena que tiene la figura de una ese.

- FILETE:** Faja estrecha y lisa que separa dos molduras. Su perfil es cuadrangular. *
Moldura muy estrecha y fina.
- FILIGRANA:** Técnica que trabaja soldando hilos de metales preciosos. Admite algunas variedades, según si el trabajo se realiza sobre lámina metálica u otro soporte, o bien se hace “al aire” o “fenestrado”.
- FRISO:** Parte central de la copa de un cáliz. Covarrubias en *“El Tesoro de la Lengua Castellana o Española”*, anota su significado arquitectónico.
- FUNDIDO:** Procedimiento para obtener figuras de bulto o relieves superponibles en base a metales en estado de fusión o líquidos. Dentro de las variedades que admite la fundición, la más usada en platería es la de la “cera perdida”, al macizo en las figuras y relieves más pequeños, y al hueco en las de tamaño mayor. En cualquier caso, el punto de partida es un molde realizado previamente en cera.
- GALLÓN:** El gallón es un motivo decorativo en forma de gajo. Puede ser convexo, plano o excavado.
- GOLLETE:** Cuello estrecho y cilíndrico que tienen algunos objetos.
- GRABADO:** Procedimiento por el que se consigue una estampa mediante la obtención previa de una matriz o plancha.
- GRANULADO:** Decoración de joyas con fondos que forman gránulos o granos diminutos.
- HOSTIARIO:** Depósito de la Hostia, generalmente sin consagrar.
- JARRA:** Vasija con cuello y boca anchos y una o más asas.
- LÁMINA:** Plancha fina.
- LUNETAS:** Elemento en forma de media luna en donde se coloca la Hostia, a veces dentro del viril.
- MANIERISMO:** Designa una etapa tardía de un estilo, cuando éste ha superado ya el período clásico de mayor perfección y comienza su decadencia.
- MANZANA:** Ensanchamiento esférico o cuasiesférico en el astil o mango de algunas piezas de orfebrería. Ornamento en forma de manzana. Nudo. Macolla.
- MARCA:** Punzón o contraseña que pone el mar-cador o contraste sobre la pieza para certificar su ley, y el propio artífice como firma de la misma.
- MAZONERÍA:** Bordado de oro y plata. Dícese de toda obra con relieves. Sinónimo de obra gótica, según García Salinero.
- NEOCLASICISMO:** Estilo artístico inspirado en las formas del arte clásico que se desarrolló a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Reproduce las formas solemnes del arte grecorromano, aunque nunca se desprendió de un

cierto academicismo muy peculiar. Sus realizaciones fueron notables por su grandiosidad y elegancia.

NUDO: Formación poligonal, lobular, en linterna o tracería en el astil y mango de ciertas piezas de orfebrería y especialmente en cálices, cruces, candeleros, mazas, etc.

ORFEBRERÍA: Platería. Obra de oro o plata o bordadura hecha con estos metales. Trabajo artístico sobre metales preciosos.

PATENA: Platillo circular donde se posa la Hostia durante la misa.

PLATERÍA: Arte y oficio de platero.

PLATERO: Orfebre. Artífice que labra la plata. El que vende objetos labrados de plata u oro, o joyas con pedrería.

PUNZÓN: Instrumento utilizado para marcar, mediante golpe. Por extensión, significa también marca de artífice, del contraste o de la ciudad.

REPUJADO: Trabajo realizado sobre metal, martilleando por el reverso la lámina. De esta forma se consigue relieve por el anverso. El apurado se puede conseguir mediante la técnica del cincelado, pero admite también el burilado para los detalles en la vestimenta.

ROCOCÓ: Deformación jocosa del término francés “roncaille” (roncalla) con la que se designaba el estilo recargado de la época de Luis XV de Francia. Es más propio hablar de barroco tardío, refiriendo preferentemente con este término lo ornamental.

ROLEOS: Decoración hecha por motivos circulares y en forma de espiral. En orfebrería la populariza el arte mozárabe.

ROSTRILLO: Adorno que se pone a las imágenes alrededor de la cara.

SALVILLA: Bandeja de vinajeras.

TORNAPUNTA: Decoración en forma de c o s, o combinaciones de ambas.

TORO: Moldura. Semicírculo convexo.

TUBO DE ENMANGAR: Parte inferior de una cruz, cetro, vara, etc., en el que se introduce un asta, o manga.

VINAJERAS: Depósitos de vino y agua para la ceremonia de la Consagración. Suelen posar sobre unos pocillos que le ofrece el servicio de la salvilla.

VIRIL: Lugar donde se coloca la forma en la custodia. Emplease también como sinónimo de vidriera o cristal en los relicarios.



FUENTES DOCUMENTALES*

- A.E.A. O.V. (Archivo Escuela de Artes y Oficios de Vilma) *Artes y Oficios*
(1818-1847) Lib. I. Caja A.
- A.E.A. O.V. Archivo Escuela de Artes y Oficios de Vilma. *Artes y Oficios*
(1874) Lib. II. Caja B.
- A.C.F. Española Praxmá. C. 878.2. 94
- A.H.D.V. ABEYDARAY ETX. (Caja) Lib. P. 1. (1600-1861) P. 1. 100
- A.H.D.V. WASTEGUETA, L. P. 1. (1861-1871) P. 1. 100
- A.H.D.V. BUIANDA, L. P. 1. (1871-1881) P. 1. 100
- A.H.D.V. HEREDIA, L. P. 1. (1881-1891) P. 1. 100
- A.H.D.V. HEREDIA, L. P. 1. (1891-1901) P. 1. 100
- A.H.D.V. SAN PEDRO, Vilma, Lib. P. 1. (1901-1911) P. 1. 100
- A.H.D.V. SAN PEDRO, Vilma, Lib. P. 1. (1911-1921) P. 1. 100
- A.H.D.V. SAN ROMÁN DE CAMPEZO, L. P. 1. (1921-1931) P. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. José Antonio de Azúa. P. 1. (1931-1941) P. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. José Antonio de Azúa. P. 1. (1941-1951) P. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Antonio de Cerda. P. 1. (1951-1961) P. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Cipriano García de Andara. P. 1. (1961-1971) P. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Domingo Bañer de Heredia. P. 1. (1971-1981) P. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Antonio de Letama. P. 1. (1981-1991) P. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Pedro Ortiz de Caldas Almagro. P. 1. (1991-2001) P. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Miguel Roberto y Salazar. P. 1. (2001-2011) P. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Miguel Roberto y Salazar. P. 1. (2011-2021) P. 1. 100

* Se recogen solamente los documentos de los que se han extraído datos que nos han servido para la elaboración de este estudio.

- A.E.A.O.V. (Archivo Escuela de Artes y Oficios de Vitoria). *Actas de Dibujo 1818-1847*. Lib. I. Letra A.
- A.E.A.O.V. Archivo Escuela de Artes y Oficios de Vitoria. *Actas de Dibujo (1848-1874)*. Lib. II. Letra B.
- A.G.P. Expediente Personal. C. 679/8, s/f.
- A.H.D.V. ARECHAVALETA (Álava). Lib. Fáb. (1690-1906) n° 3, f. 100.
- A.H.D.V. ASTEGUIETA. Lib. Fáb. (1697-1752) n° 4, f. 4 v y 15 r.
- A.H.D.V. BUJANDA. Lib. Fáb. (1609-1664), f. 122.
- A.H.D.V. HEREDIA. Lib. Fábrica (1679-1813) n° 7, s/f.
- A.H.D.V. HEREDIA. Lib. Fábrica (1679-1813), n° 13, s/f.
- A.H.D.V. SAN PEDRO. Vitoria. Lib. Fáb. (1676-1781) n° 76, f. 20 r.
- A.H.D.V. SAN PEDRO. Vitoria. Lib. Fábrica (1676-1781) n° 76, f. 37 r.
- A.H.D.V. SAN ROMÁN DE CAMPEZO. Lib. Fáb. (1639-1739) n° 4, f. 13 v y 14 r.
- A.H.P.A. Esc. Jorge Antonio de Azúa. Prot. 1037, f.
- A.H.P.A. Esc. Jorge Antonio de Azúa. Prot. 1853, f. 164.
- A.H.P.A. Esc. Antonio de Cerain. Prot. 13.513, f. 559-561.
- A.H.P.A. Esc. Cipriano García de Andoin. Prot. 8796, f. 828.
- A.H.P.A. Esc. Domingo Ibáñez de Hermua. Prot. 3488, f. 217-231.
- A.H.P.A. Esc. Andrés de Lezama. Prot. 8937, f. 385.
- A.H.P.A. Esc. Pedro Ortiz de Cadalso Murga. Prot. 8853, f. 1041.
- A.H.P.A. Esc. Miguel Robledo y Salazar. Prot. 1977, f. 870.
- A.H.P.A. Esc. Miguel Robredo y Salazar. Prot. 1021-B, f. 990 v.
- A.H.P.A. Esc. Juan Antonio Sarralde. Prot. 1641, fol. 581.
- A.H.P.A. Esc. Matías de Unzueta. Prot. 8734, f. 90-91.

- A.M.V. Lib. Actas (1656-1660) nº 38. Secc. 14, leg. 4, f. 126.
- A.P. ELCIEGO. Lib. de Fábrica (1774-1815), nº 5, s/f. Cuentas de los años 1783-84, 1786 y 1788.
- A.P. SAN MIGUEL. Vitoria. Lib. Fábrica (1552-1678), f. 214, entre otras.
- A.T.H.A. Secc. D.H. Leg. 224, nº 4.
- A.T.H.A. Fondos Especiales. Hospital Santiago. Lib. Actas (1932-1938) A II (a) nº 23. f. 544-546.
- A.T.H.A. Fondo Prestamero. Comisión IV C.8 nº 7.
- A.T.H.A. Fondo Prestamero. C.4. Caja 8, nº 8.3.
- A.T.H.A. Fondo Prestamero. Caja 8, nº 8.6.
- A.T.H.A. Fondo Prestamero. Caja 8, nº 6.1.
- A.T.H.A. Fondo Prestamero. Vitoria. Noviembre 1774. C.4. Caja 8, nº 8.3.
- A.T.H.A. Fondo Prestamero. Vitoria, Enero de 1775. C.4. Caja 8, nº 8.3. s/f.
- A.T.H.A. Fondo Prestamero. Junta mensual de las Escuelas gratuitas de Dibujo de Vergara de 1 de mayo de 1775: C.4 Caja. 8. 2.
- A.T.H.A. Fondo Prestamero. Juntas Mensuales de Dibujo. Noviembre 1775. C.4. Caja 8. nº 8.3.
- A.T.H.A. Fondo Prestamero. Juntas Mensuales de dibujo de Vitoria. Diciembre, 1775.
- A.T.H.A. Fondo Prestamero. Epistolario Carta de Pedro Jacinto de Álava al Marqués de Narros. 30 de abril de 1778 en Vitoria.
- A.T.H.A. Fondo Prestamero. Cartas de Pedro Jacinto de Álava al Marqués de Narros. Caja 31, nº 55. Vitoria, 7 de mayo de 1778 y 28 de mayo de 1778.

ANGULO INRIQUEZ, J., *La platería en España*. Sevilla, 1925.

ARITA ARMENTIA, S. M., *Unos siglos de la Arquitectura Interdisciplinaria de las Américas del Pacífico*. Valencia, 1976.

ARFAY VILLAFANE, J., *De Norte a Sur - Historia para la Etnografía y el Antropólogo*. Sevilla, Andrea Poeschl y Juan de Liano, 1985. Reproducción del original de Adolfo Beltrán, 1979.

ARRÉCIGARDE, M. N., *La platería de Valencia*. Leganes, 1981.

BARRIOLOJA, J. A. Y VALVERDE TENA, J. R., *Platería religiosa en Navarra*. Iruña, 1998.

CARRUTERO REYES, S., *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

CUESTEY, J. Y C., *La platería de España*. *Revista Española de Numismática* n.º XXXI (1925), págs. 225-234.

COMELLAS, J. L., *Historia de España. Arte y Civilización*. Madrid, 1987.

CRUZ VALDIVIAO, EM., "Tratado de restauración al platero Antonio Martínez". *Boya* n.º 169-185 (1981), págs. 194-201.

"La Real Escuela de Platería de dos Naciones Madrid". *Agil*, n.º 1992.

"La platería madrileña bajo Carlos III". *Revista de Historia* n.º 1, 1978, Gaceta, 1978. ECCLESIA 1983, n.º 598.

ENCISO VIANA, E. Y OTROS, *Catálogo Monográfico de la Real Academia de Historia. La Llave de Oro Occidental*. T. V. Valencia, 1973.

ESTEBAN LORIENTE, J. E., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1983.

ESTERAS MARTÍN, C., "Platería Virtual al Renacimiento". *El Arte de la Platería Mexicana 500 años*. México, 1989, págs. 93-116.

EXTRACTOS de las Juntas Generales RSBAP en Valencia. (septiembre, 1774). Edición facsimil. San Sebastián-Durango, 1985, t. IV (1774-1776).

- ANGULO ÍÑIGUEZ, I., *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1925.
- ARETA ARMENTIA, L, M^a., *Obra literaria de la Sociedad Vascongada de los Amigos del País*. Vitoria, 1976.
- ARFE Y VILLAFÑE, J., *De Varia Commensvración para la Escvltura y Architectura*. (Sevilla, Andrea Pescioni y Iuan de León, 1585). Reproducción facsímil de Albastros Ediciones, 1979.
- ARRÚE UGARTE, M^a B., *La platería logroñesa*. Logroño, 1981.
- BARRIO LOZA, J.A. Y VALVERDE PEÑA, J.R., *Platería Antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986.
- CARRETERO REBÉS, S., *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*. Santander, 1986.
- CAVESTANY, J., "La Real Fábrica de Platería". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. n° XXXI (1923), págs. 225-234.
- COMELLAS, J.L., *Historia de España Moderna y Contemporánea*. Madrid, 1967.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M., "Primera aproximación al platero Antonio Martínez". *Goya*, n° 160-165 (1981), págs. 194-201.
- "La Real Escuela de Platería de don Antonio Martínez". Madrid, 1988.
- "La platería madrileña bajo Carlos III". *Fragments* n° 12, 13, 14, (junio, 1988).
- ECCLESÍA 1953, II, 598.
- ENCISO VIANA, E. Y OTROS, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. La Llanada Alavesa Occidental*. T. V. Vitoria, 1975.
- ESTEBAN LORENTE, J.F., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1981.
- ESTERAS MARTÍN. C., "Platería Virreinal Novohispana". *El Arte de la Platería Mexicana 500 años*. México, 1989, págs. 93-116.
- EXTRACTOS de las Juntas Generales RSBAP en Vitoria, (septiembre, 1774). Edición facsímil. San Sebastián-Donostia, 1985, T. V. (1774-1776).

- EXTRACTOS de las Juntas Generales RSBAP, en la Villa de Vergara (septiembre de 1779). Edición facsímil. San Sebastián-Donostia, 1985, T. VI. (1777-1779).
- EXTRACTOS de las Juntas Generales RSBAP (septiembre de 1780). Edición facsímil. San Sebastián-Donostia, 1985, T. VII. (1780-1782)
- EXTRACTOS de las Juntas Generales RSBAP en Bilbao (septiembre 1788). Edición facsímil. San Sebastián-Donostia, 1985, T. IX. (1786-1788).
- FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R., RABASCO, J., *Enciclopedia de la Plata Española y Virreinal Americana*. San Sebastián, 1984.
- FERRANDO ROIG, J., *Construcción y renovación de templos*. Barcelona, 1963.
- FOCILLÉN, H., Cfr. el cáp. "Les formes dans le temps", en *Vie des formes*. París, 1955, 4ª ed. Trad. La vida de las formas. Buenos Aires, 1947.
- GÁRATE, M., "Peñaflorida y su tiempo. La economía guipuzcoana 1765-1785", *I Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. San Sebastián, 1986, pág. 11-34.
- GARCÍA GAINZA, Mª C., *Dibujos Antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991.
- GARCÍA GAINZA, Mª C., y OTROS, *Catálogo Monumental de Navarra. T. I. Merindad de Tudela*. Pamplona, 1980.
- *Catálogo Monumental de Navarra. II* Merindad de Estella*. Pamplona, 1980.
- GASCÓN DE GOTOR, A., *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*. Barcelona, 1916.
- HEREDIA MORENO, Mª C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*. T. I. Huelva, 1980.
- "Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería española hispanoamericana". *Archivo español de Arte*. nº 274 (1996), pág. 183-194.
- HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.
- IRIARTE, J., *La Ilustración Vasca. Cartas de Xavier María de Munibe, Conde de Peñaflorida, a Pedro Jacinto de Álava*. Vitoria, 1987.
- *El Conde de Peñaflorida y la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País (1779-1785). Estudio Histórico-Social y filosófico*. Prólogo: J. Ignacio Tellechea Idígoras. Donostia-San Sebastián. 1991.
- LAFUENTE FERRARI, E., *La fundamentación y problemas de la Historia del Arte*. Madrid, 1951.
- LÓPEZ FERREIRO, A., "Vajillas. Orfebrería-Vidrieras-cerámica en Arqueología Sagrada". *Separata de las Lecciones de Arqueología Sagrada*. Santiago, 1894, 2ª edic.

- MÁLE, E., "El Arte y los artistas después del Concilio de Trento". *Tekne*, nº1 (1985-I), págs. 17-26.
- MARTÍN, F., *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1989.
- "La figura de Antonio Martínez y su obra" *Catálogo de la plata del Museo Municipal de Madrid*. Madrid, 1991, págs. 23-33.
- MARTÍN VAQUERO, R., *La platería vitoriana del siglo XIX: El Taller de los Ullívarri*. Vitoria-Gasteiz, 1992.
- "La religiosidad popular y el arte de la platería: obras artísticas para el culto a San Fausto Labrador de Bujanda (Álava)". *Religiosidad Popular en España. Actas del Simposium (II)*. Madrid, 1997, págs. 901-931.
 - *El Patrimonio de la Diputación Foral de Álava: La platería*. (1997). Trabajo en estudio para su publicación.
 - "Platería Hispanoamericana en la ciudad de Vitoria". *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1992, págs. 685-702.
 - "La mujer como creadora: La Escuela de Artes y Oficios de Vitoria". *Kobie. (Bellas Artes)* nº 7 (1990), págs. 27-50.
 - *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria-Gasteiz, 1997.
 - "Plateros vitorianos del siglo XIX y sus obras". *Kultura* nº 3 (junio, 1991), págs. 21-22.
 - *El taller de los Ballerna, plateros vitorianos del siglo XVIII* (1997), en prensa.
 - "Un taller vitoriano de plateros del siglo pasado que aún pervive: instrumentos y herramientas que se conservan". *Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, nº 8 (1991), págs. 217-246.
- PACHECO DEL RÍO, F. de, *El arte de la pintura*, escrito en Madrid, 1638.
- PÉREZ BUENO, L., "Del Orfebre D. Antonio Martínez". "La Escuela de Platería" en Madrid". Antecedentes de su establecimiento años 1775-76 y 77". *Archivo Español de Arte*, nº44 (1974), págs. 225-234.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990.
- PEVSNER, N., *Las academias y el arte*. Madrid 1982.
- PLAZAOLA, J., *El Arte Sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Madrid, 1965.
- PORTILLA VITORIA, M.J., "Plata de ultramar en el paisaje alavés". *Celedón* (Vitoria, 1978), s.p.

- PORTILLA VITORIA, M.J. Y OTROS, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*. T. III. Vitoria, 1971.
- RECARTE, M^a T., *Ilustración Vasca y renovación pedagógica: la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. San Sebastián, 1990, T. I.
- RIGHETTI, M., *Historia de la Liturgia*. Madrid, 1955.
- RUIZ DE AEL, M.J., "Principios artísticos de la Sociedad Bascongada" *Lecturas de Historia del Arte*. n^o 1. (1989), pág. 309 y 310.
- RUIZ DE AEL, M.J., *La ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y las Artes*. Vitoria-Gasteiz, 1993.
- SAN SERRANO, M^a J., *La orfebrería sevillana de Barroco*. T. I. Sevilla, 1976.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R., *Orfebrería del Museo de Málaga*. Málaga, 1980.
- SÁNZ SERRANO, M^a J., *Libro de Dibujos de Plateros de Sevilla*. Sevilla, 1986.
- SEGUI GONZÁLEZ, M., *Catálogo de platería del Museo Diocesano de Palencia*. Palencia, 1990.
- SEMPERE Y GUARINOS, J., *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. Vol. V. Madrid, 1785-89.
- TREBI: FEA(1964) pág. 18. *Fede e Arte*. Roma. Comisión de Arte Sacro, 1951.
- TRENS, M., *Las custodias españolas*. Barcelona, 1952.
- URDIAIN MARTÍNEZ, M^a C., *Catálogo del Fondo Prestamero. Colección e Ilustración Vasca*. T. VIII. Vitoria-Gasteiz, 1996.
- *Epistolario del Fondo Prestamero. Colección e Ilustración Vasca*. T. IX. Vitoria-Gasteiz, 1996.
- URQUIJO, J., de *Menéndez Pelayo y los Caballeritos de Azcoitia. Un juicio sometido a revisión*. San Sebastián, 1925.
- VASARI, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*.
- VIDAL Y SALVADOR, M., *Crisol Histórico-Político de la Antigüedad, Nobleza, y Estimación Liberal en el Arte Insigne de Plateros*. Madrid, 1695.
- VIDAL-ABARCA, J., "Genealogía de Peñaflorida" *B.R.S.B.A.P.*, n^o 41, págs. 543-755.
- VIVES, F., "Academia de Bellas Artes de Vitoria". Tesis Doctoral, leída en junio 1998, en la Facultad de Filología, Geografía e Historia de Vitoria-Gasteiz, de la Universidad del País Vasco.
- WÖLFFIN, H., *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, 1961, 4^a edición.
- WÖLFFIN, H., *El Barroco*. Madrid, 1944.

SIGLAS UTILIZADAS

A.C.I.	= Archivo Convento de la Inmaculada (San Antonio).	EX. J.G.	
A.E.A.O.V.	= Archivo Escuela de Artes y Oficios de Vitoria.	RSBAP	= Extracto de las Juntas Generales de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.
A.G.P.	= Archivo General de Palacio.	f.	= Fólío.
A.H.D.V.	= Archivo Histórico Diocesano de Vitoria.	Fdo.	= Firmado.
A.H.P.A.	= Archivo Histórico Provincial de Álava.	Fig/s.	= Figura/s.
A.H.P.A.	= Archivo Histórico Provincial de Álava.	Leg.	= Legajo.
A.M.V.	= Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz.	Lib.	= Libro.
Alt.	= Altura.	Núm., nº	= Número.
A.P.	= Archivo Parroquial.	Ob. cit.	= Obra citada.
A.T.H.A.	= Archivo del Territorio Histórico de Álava (Diputación Foral).	pág/s.	= Página/s.
Cáp.	= Capítulo.	Prot.	= Protocolo.
Cfr.	= Confróntese.	R.S.B.A.P.	= Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.
cm.	= Centímetros.	r/v.	= Recto/vuelto.
da	= Diámetro aro.	S.	= Siglo.
db	= Diámetro boca.	s/a.	= Sin año.
DOC.	= Documento.	s/f.	= Sin foliar.
dp	= Diámetro pie.	s/p.	= Sin paginar.
edic.	= Edición.	Secc.	= Sección.
Esc.	= Escribano.	ss	= Siguietes.
		T.	= Tomo.
		Trad.	= Traducido.
		Vol.	= Vol.

DISCURSO DE RECEPCION

Pronunciado por

MARIA CAMINO URDIAIN

Amigo de Número

en contestación a la Lección de Ingreso como Amigo de Número

de la Dra. Doña Rosa Martín Vaquero, sobre

“ARTE Y LITURGIA EN LA ORFEBRERÍA ALAVESA DEL BARROCO.
LA PLATERIA Y LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS”

Sr. Director, Sra. Presidente, Sra. Aspirante, Señoras, Señores.

He aceptado con satisfacción la delegación encomendada por la Comisión de Alava de contestar el discurso de ingreso en el seno de la Sociedad de la Doctora Rosa Martín Vaquero. Es un hecho que el magnífico trabajo que acaba de exponer y que más tarde veremos publicado, la hacen merecedora de ello.

No obstante, permítanme Vds. que les manifieste las reflexiones que me ha provocado, en razón a la labor profesional que vengo desarrollando desde hace veinte años en esta tierra, como custodiadora del patrimonio histórico de Alava y además por mi inexcusable deber de difundirlo con fines de interés administrativo y ¡cómo no! culturales y científicos.

La doctora Rosa Martín Vaquero ya durante su período de formación universitaria era asidua visitante de los archivos de la Comunidad Autónoma y del resto del Estado.

En el área de investigación sus trabajos participan de los aspectos básicos de la ciencia: "lenguaje preciso, conocimiento cualificado, estructura bien formada y metodología en paulatino progreso" (Wenceslao J. González).

De todos es bien conocido que los medios que un buen investigador debe utilizar para conocer son: La hipótesis, la observación y la experimentación. Todo ello basado en un método, palabra derivada del término griego "Methodos" como camino o vía que debe ser seguida para llegar a un fin previamente propuesto.

Tal vez podemos destacar en el método de la Doctora Martín que las hipótesis y sus procedimientos no han estado "a priori", con buen criterio, rígidamente determinados. Modela sus investigaciones relativas al arte de la orfebrería con flexibilidad, permitiendo de esta forma que en ellas participe de modo permanente la observación crítica.

Es de suponer que sus comienzos en la investigación fueran, como en la mayoría de los casos, un continuo interrogante.

La observación pura y simple determinaba en aquellos momentos que esta faceta del Arte, como la aspirante ha señalado, prácticamente permanecía virgen a excepción de lo trabajado por la Doctora Doña Micaela Portilla. Ello le anima a su

estudio y comienzan sus intentos por descubrir dónde se hallaban los escenarios que le iban a proporcionar una realidad documental y las posibilidades reales de investigar el mundo de la orfebrería.

En sus primeros pasos en el mundo de la investigación habrá participado, con seguridad, de las más distintas y variadas emociones, desde la incómoda situación de observar que su interlocutor, a quien demandaba información, no participaba de su entusiasmo y por tanto no le proporcionaba vías de investigación, hasta esa otra en la que, habiendo hallado el escenario o archivo adecuado, descubre en él los testimonios escritos que le van a permitir comenzar la segunda fase de toda investigación científica: la observación.

A partir de esa situación, cada momento se convertirá en un continuo descubrimiento de los valores intrínsecos de los testimonios escritos, su utilidad para los distintos sectores de la ciencia. Tal vez es este concepto de utilidad el que corresponde transmitir al archivero al mundo de la investigación. La comunicación que tiene este profesional con el documento, le prepara para conocer sus usos.

Esta fase de observación y estudio en todo proceso de investigación sólo será útil en la medida en que dichas observaciones puedan ser recordadas y registradas. Y la aspirante, lo puedo certificar, es un registro andante. Sus ficheros informáticos se mueven con ella, y cada dato, por mínimo que pueda parecer, queda registrado con referencia a la fuente de donde extrajo la información.

Este modo de investigar es el que asegura que todas sus publicaciones estén avaladas por un férreo rigor científico.

Desde mi profesión de archivera tengo ocasión de observarle como a otros tantos investigadores que en ocasiones se sienten abrumados por la cantidad de información que van descubriendo. Con el tiempo se familiarizan con el entorno y por supuesto con los distintos tipos de documentos que les son útiles y día a día van descubriendo su pericia en la observación.

El buen investigador debe resistir los intentos de algunos informantes que tienden a controlar las investigaciones. La relación entre investigador e informante es exclusivamente de orientación y éste último tiene el deber inexcusable de ofrecer toda la información necesaria, y sobre todo, la adecuada.

La fase de observación y estudio de la Doctora Martín no se queda exclusivamente en el ámbito de los archivos. Su trabajo le ha llevado a visitar más de 450 núcleos de población en cuyas iglesias se custodian las piezas objeto de sus estudios. En estos escenarios contrasta sus conocimientos de forma tangible y minuciosa.

En su método de investigación es protagonista por excelencia la cámara fotográfica. Sabe que las imágenes son una magnífica fuente de datos para el análisis. Muchas veces las imágenes toman el lugar de las palabras o al menos dan opción al que las observa de interpretar aquello que las palabras “no dicen”.

La imagen de la pieza de orfebrería de uso litúrgico quedará retenida en el celuloide de su cámara fotográfica. A continuación su ficha tradicional de cartulina se llenará de datos: estilo artístico, datación, medidas, formas, elementos decorativos, marcas presentes en las piezas, etc. Estas marcas no las dibuja sino que su traza la transporta según un método curioso que no puedo menos que detallar.

Estas marcas, como ya nos ha explicado la aspirante, proporcionan datos de gran valor en la investigación: quién es el artífice o autor, el fiel contraste y la localidad. Pues bien, con el humo de una vela pequeñita que siempre lleva consigo, mancha la zona donde se hallan estas marcas, ennegreciéndola. Coloca un cello sobre ella, presiona para que se fije la huella y, retirado el cello, lo pegará en la ficha descriptiva obteniendo una imagen negativa en la que se delimitan magníficamente los trazos de letras o iconografía que presentan las marcas.

Todos estos registros detallados son fruto de una disposición permanente de Rosa Martín a que sus investigaciones, sin dejar de tener un diseño flexible en el método, sean exactas y demostrables, nada quede para la libre interpretación.

Podemos señalar que pone en práctica lo que para Glaser y Strauss es una de las estrategias principales para desarrollar una teoría fundamentada, el uso del método comparativo constante. Este consiste en que el investigador, simultáneamente, codifica y analiza datos para desarrollar conceptos. Luego, mediante la comparación continua de la información específica de estos datos, él logra identificar sus propiedades o particularidades, analizar sus interrelaciones y al final integrar la información en una teoría coherente.

Debo también destacar cómo participa y pone en práctica en su modo de investigación el sistema de “observación participante”. Como analista de datos trata de transmitir una sensación al que lee sus trabajos o le escucha, de que “se está allí”. En su Lección de Ingreso nos ha transportado al escenario -el taller del orfebre- y mediante el análisis de un contrato de aprendizaje nos ha convertido en el escribano que daba fé de los derechos y deberes existentes entre el artífice y el aspirante a serlo.

El punto final de los estudios determina la presentación de resultados. La investigación tiene como fin no sólo conocer un área científica determinada sino que el investigador ha de compartir con otras personas y transmitirles los resultados de la misma. Más de veinte publicaciones avalan que la Doctora Martín viene cumpliendo este objetivo.

Como autora, participa a los lectores el método usado para la recogida e interpretación de los datos, a la vez que expresa y especifica las fuentes (lo que no es habitual entre los escritores, porque abre vías de crítica), y además, como hemos señalado al principio, su lenguaje es preciso, su conocimiento cualificado y la estructura bien formada.

Un claro ejemplo de todo lo anteriormente dicho es su tesis doctoral “La platería en la Diócesis de Vitoria 1350-1650”, publicada por la Diputación Foral de

Alava, en la que a través de más de 1.000 páginas y aproximadamente 670 imágenes, nos aporta una información extraordinaria de esta área del arte alavés. El mérito de esta obra se ha puesto de manifiesto con la concesión del Premio Nacional de Tesis Doctorales en Letras, concedida por la Real Academia de Doctores en 1996, año en que fue defendida en la Universidad del País Vasco, obteniendo "Cum Laude".

Sus valores intelectuales son manifiestos pero también concurren en ella los valores humanos que a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, como es bien conocido, interesa que posean sus Socios: tolerancia, comunicación, ilusión, respeto y colaboración, cada uno en la medida de sus posibilidades y fieles a su propia forma de ser.

Rosa Martín Vaquero ha demostrado ya, en su corta presencia en el seno de la Sociedad, no sólo que podemos contar con ella, sino que su bagaje humano se destaca por su sencillez, entrega y creador de armonía en sus relaciones.

Por todo ello creo, Amigos, hacer mío vuestro sentir al solicitar al Director de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País que admita como Socio de Número y de pleno derecho a la Amiga Rosa Martín Vaquero. Muchas gracias.

Seguidamente el Director de la Real Sociedad de Amigos del País, Don Juan Antonio Pérez Páez de Arriba, recibió como Amigo de Número a Doña Rosa María...

**ACTO DE RECEPCION
Y ENTREGA DE LA ACREDITACION
COMO SOCIO DE NUMERO**

El D. ...
la Medalla de la Sociedad ...
que implica la ...
Amigo de Número ...

Seguidamente el Director de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Don Juan Antonio Zárate Pérez de Arrilucea, recibió como Amigo de Numero a la Doctora Doña Rosa Martín Vaquero en forma solemne, pronunciando la tradicional fórmula que recoge el exhorto del Conde de Peñaflorida a los nuevos Amigos.

El Director impuso a la Doctora Martín Vaquero la Medalla de la Sociedad y le entregó el extracto que implica la acreditación, que la nueva Amigo de Número recibió emocionada.

