

## Aportaciones al estudio de la platería en la Diócesis de Vitoria, 1350-1650

ROSA MARTÍN VAQUERO

La platería alavesa era prácticamente desconocida, hasta ahora no se le había dedicado un estudio particular que mostrara y valorara esta parcela del arte alavés.<sup>1</sup> Es de señalar la escasa importancia que por parte de los investigadores se ha mostrado a este tema, como lo demuestra la limitada bibliografía existente. El *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* —siete tomos actualmente editados— ha sido, prácticamente, la única obra publicada que recoge referencias de un número importante de piezas, así como fotografías de algunas de ellas, faltando aún zonas por catalogar pero que nosotros sí incluimos en nuestro estudio.<sup>2</sup> El número de monografías sobre el tema es muy reducido, únicamente contábamos con tres pequeños estudios de la profesora Portilla Vitoria.<sup>3</sup>

(1) La mayor aportación al estudio de la platería alavesa es nuestra Tesis Doctoral: *La platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)* —en vía de publicación— y leída en la Universidad del País Vasco, Facultad de Filología, Geografía e Historia de Vitoria-Gasteiz el 9 de febrero de 1996. En ella se hace un estudio pormenorizado de todas las piezas, plateros y talleres que se citan en el presente artículo.

(2) ENCISO VIANA, E. y CANTERA ORIVE, J., *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. T. I. Rioja Alavesa: Arciprestazgo de Laguardia, Labastida y Salinillas de Buradón*. Vitoria, 1967. PORTILLA VITORIA, M. J. y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo... T. II. Arciprestazgos de Treviño-Albaina y Campezo*. Vitoria, 1968. PORTILLA VITORIA, M. J. y OTROS, *Catálogo... T. III. Ciudad de Vitoria*. Vitoria, 1971. ENCISO VIANA, E., PORTILLA VITORIA, M. J., Y EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Catálogo... T. IV. La Llanada Alavesa Occidental*. Vitoria, 1975. PORTILLA VITORIA, M. J. y OTROS, *Catálogo... T. V. La Llanada Alavesa y Oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria*. Vitoria, 1982. *Catálogo... T. VI. Las Vertientes Cantábricas del Noroeste Alavés. La Ciudad de Orduña y sus aldeas*. Vitoria-Gasteiz, 1988. *Catálogo... T. VII. Cuartango, Urcabustaiz y Cigoitia. De las fuentes del Nervión, por la sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea*. Vitoria-Gasteiz, 1995.

(3) PORTILLA VITORIA, M. J., *El Relicario de la Virgen del Cabello en el Monasterio de Quejana*. Vitoria, 1961. "Una obra de orfebrería en honor de San Prudencio". *Rev. Fiestas de San*

Respecto a la consideración de la platería alavesa en las obras de conjunto solamente se recogen algunas piezas en el tomo IV de la Enciclopedia *Álava en su manos*.<sup>4</sup> A nivel nacional, apenas si se le dedican unas líneas, como mucho se le han dado algunas pinceladas a las pocas piezas —por lo general son siempre las mismas— que aparecen reproducidas.<sup>5</sup> Por lo que respecta a las exposiciones son escasas las obras de platería alavesa expuestas, tanto a nivel provincial como nacional.<sup>6</sup> Por nuestra parte hemos aportado algunos estudios al arte de la platería, aunque más concretamente referentes a épocas posteriores.<sup>7</sup>

*Prudencio*. Vitoria, 1972, págs. 7-10. "Plata de ultramar, en el paisaje alavés". *Rev. Celedón*. (Vitoria, 1978) s.p.

(4) VV. *Álava en sus manos*. Vitoria-Gasteiz, 1983. T. IV, en el capítulo "El estímulo renovador del Gótico", de EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J. y MARTÍNEZ DE SALINAS, F., le dedican un pequeño apartado a algunas piezas de platería gótica que se citan en los tomos del *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. Y en el apartado "Las artes en el Renacimiento", realizado por ECHEVERRÍA GÓÑI, P., también recoge varias piezas importantes de platería de este período.

(5) Se mencionan algunas piezas alavesas dentro de un período artístico: ALCOLEA GIL, S., *Artes decorativas en la España Cristiana (Siglos XI-XIX)*. CAMÓN AZNAR, J., *La arquitectura y la orfebrería española en el siglo XVI*. "Summas Artis". T. XVII, ambos ya clásicos. Más recientemente CRUZ VALDOVINOS, J.M., "Platería". *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, (Coordinador Antonio Bonet Correa). Cáp. 2. Madrid, 1982, págs. 65-158. A piezas concretas como la custodia de la Catedral de Santa María que es recogida en estudios generales dedicados a este tipo de piezas, en el de GASCÓN DE GOTOR, MANUEL TRENS y el de CARL HERNMACK, sobre las custodias españolas. También es mencionada por BRASAS EGIDO, J.C., *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, junto a la imagen relicario de San Fausto, al ser obras de procedencia vallisoletana. Es importante el trabajo de FERNÁNDEZ, A., MUNO, R. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la Plata Española y Virreinal Americana*, que recoge varias marcas de plateros alaveses.

(6) A nivel provincial fue importante la exposición *Mirari. Un pueblo al encuentro del arte*, celebrada en Vitoria-Gasteiz 1988-89, en cuyo catálogo el apartado de "Platería" fue elaborado por el profesor CRUZ VALDOVINOS, en él se recogen veintidós piezas del siglo XIII al XVIII. Fuera del ámbito provincial son muy escasas las piezas alavesas que se han exhibido en otras exposiciones, únicamente la custodia de Samaniego estuvo expuesta en Madrid: *Platería en época de los Reyes Católicos* (1992), y con motivo de la Expo-92, celebrada en Sevilla, en el pabellón del País Vasco, un cáliz y campanilla de Manurga con marcas de Méjico y un cáliz de filigrana del Convento de la Inmaculada, posteriormente fueron exhibidas en una exposición itinerante por las provincias vascas.

(7) MARTÍN VAQUERO, R., "Plateros vitorianos del siglo XIX y sus obras". *Kultura*, nº 3. (2ª Época. Junio, 1991), págs. 19-31. "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. *Platería vitoriana del siglo XIX: El taller de los Ullívarri*. Vitoria-Gasteiz, 1992. "Platería hispanoamericana en la ciudad de Vitoria". *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, págs. 685-702. "Aspectos iconográficos de la Cruz de Samaniego". *Actas de los III Coloquios de Iconografía. Cuadernos de Arte e Iconografía* (28 al 31 de Mayo de 1992). Madrid, 1995, págs. 38-48. Láms. III-XI. "El eclecticismo en la orfebrería alavesa a fines del siglo XIX y comienzos del XX". *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*. León, 1992, págs. 487-497. "La influencia del grabado en

Los estudios sobre la platería han alcanzado un creciente interés en España a partir de las últimas décadas de este siglo. Son ya varios los investigadores que han dedicado y dedican sus esfuerzos al conocimiento de esta parcela de la Historia del Arte que hasta ahora apenas había sido considerada. Respecto a la platería alavesa el panorama que nos encontramos —al que anteriormente nos hemos referido— era verdaderamente desolador. Consideramos que este capítulo estaba aún por escribir, y era necesario un estudio que llenara el vacío historiográfico de este arte cuya importancia merece ser destacada.

A lo largo del presente siglo el interés por el arte de la platería ha ido en aumento. Así lo demuestran las numerosas publicaciones, libros, catálogos, monografías y artículos que cada día aparecen en las revistas de Arte especializadas.<sup>8</sup>

En este artículo intentamos presentar una breve panorámica de la platería alavesa, y fundamentalmente de la ciudad de Vitoria, junto con los territorios del Condado de Treviño (Burgos) y la ciudad de Orduña y sus aldeas (Vizcaya) que forman la actual Diócesis de Vitoria, durante un amplio período de tiempo que abarca desde mediados del siglo XIV hasta mediados del siglo XVII. Esta demarcación religiosa constituye una unidad en cuanto a la producción de estas obras.<sup>9</sup>

El estudio lo hemos basado en dos pilares básicos: las propias piezas de platería conservadas —muchas dadas a conocer por vez primera—, y los documentos extraídos —la mayoría inéditos— de los diferentes archivos consultados, tanto provinciales como nacionales. Partimos de una base con la ausencia, casi total, de conocimientos o datos previos al tema —alusiones,

el arte de la platería: cuatro ejemplos ilustrativos". *Actas del III Congreso de Historia del Arte: "La miniatura y el grabado como fuentes de inspiración y difusión de temas iconográficos"*. *Lecturas de Historia del Arte*, nº IV (1994), págs. 413-420. Referentes a este período "Contribución al estudio de la platería medieval alavesa". *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*. nº 15 (1996), págs. 515-525. "Juan de Pitano y Bolívar, platero vitoriano del siglo XVI". *Archivo Español de Arte*, nº 277 (1997), págs. 57-71. "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)*. San Lorenzo del Escorial, 1997, págs. 901-931.

(8) Una bibliografía exhaustiva sobre el tema, referente sobre todo al período de este estudio, recogemos en nuestra Tesis Doctoral: *La platería en la Diócesis...*, ob. cit.

(9) Las implicaciones artísticas que existieron entre estos territorios, se muestran en la dependencia de las piezas de orfebrería, que se conservan de los talleres vitorianos, así como en la documentación, que nos afirmó la existencia de varios contratos realizados por los plateros vitorianos y las iglesias del Condado de Treviño y con la Ciudad de Orduña, de ahí que las hayamos incluido junto con las piezas vitorianas.

citadas, notas documentales—, son el único recurso ofrecido por la bibliografía local. Las fuentes y datos proporcionados con los que hemos realizado este estudio, aparecen citados en las notas a pie de página.<sup>10</sup>

Respecto a las obras, de los más de cuatrocientos cincuenta núcleos visitados, del territorio de nuestro estudio —parroquias, ermitas, conventos, museos, etc., así como de otras provincias donde tuvimos noticias que se conservan piezas alavesas—, hemos catalogado más de dos mil quinientas piezas de todos los períodos artísticos, desde el siglo XIII al XX. De ellas se han seleccionado cuatrocientas, correspondientes a este período. Su estudio lo abordamos en tres aspectos fundamentales: tipológico, ornamental e iconográfico. Aspecto este último al que nos han llevado las propias obras, las cuales recogen un gran número de temas iconográficos. Los modelos ponen de manifiesto la interrelación de la platería, también con otras artes como son el grabado, la escultura o la pintura, que los plateros conocían y plasmaban a la hora de elaborar las piezas.<sup>11</sup>

La existencia de plateros trabajando en la ciudad de Vitoria consta documentalmente desde 1428, que documentamos a Nicolás Martínez,<sup>12</sup> y en 1436 a Juan de Pitano.<sup>13</sup> A partir de la segunda mitad del siglo XV las noticias sobre plateros que trabajan en la ciudad y provincia son más abundantes. La obra va unida a la existencia de su artífice y a éste la de un taller y un gremio o

(10) Se han consultado los siguientes archivos: Archivo Municipal de Vitoria (A.M.V.), cuya fuente principal para nuestro trabajo han sido los Libros de Acuerdos o Actas Municipales, el primero que se conserva 1428-29, y a partir de 1474 que comienza el segundo y se continúan correlativamente hasta el siglo XX y otros Archivos Municipales de la provincia. Archivo Histórico Diocesano de Vitoria (A.H.D.V.), en él se integran los archivos eclesiásticos: Archivo Cabildo Catedral (A.C.C.) y un número importante de archivos Parroquiales (A.P.), otros se conservan aún in situ en las respectivas iglesias. Fuente importantísima para este estudio son los Libros de Fábrica, Cofradías y Sacramentales. Archivo Histórico Provincial de Álava (A.H.P.A.), la Sección más importante la constituyen los Protocolos Notariales correspondientes no sólo a las escribanías de la ciudad sino de toda la provincia —Salvatierra, Aramayona, Laguardia, Murguía, Alegría, etc.—. Archivo del Territorio Histórico de Álava (A.T.H.A.), en este archivo la Sección Histórica nos ha proporcionado información sobre las normativas de la plata y plateros. Archivos nacionales: Archivo Diocesano de Calahorra (A.D.C.). Archivo Histórico Nacional (A.H.N.). Archivo de La Real Chancillería de Valladolid (A.R.CH.V.). Archivo General de Simancas (A.G.S.). La Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional (B.N.Ms.).

(11) El catálogo y estudio de todas estas obras, así como un índice con la iglesias, ermitas, conventos, museos, etc., donde se encuentran las piezas conservadas, lo recogemos en nuestra Tesis Doctoral: *La platería en la Diócesis...*, ob. cit.

(12) A.M.V. Libro de Actas (1428-1429), nº 1. Secc. 12. Leg. 21, f. 13 r/v.

(13) PORTILLA VITORIA, M. J. Y OTROS, *Catálogo Monumental...*, ob. cit., T. III, págs. 64 y 77.

agrupación de artífices de un mismo oficio, que se inscribe a la vez en una ciudad o centro y dentro de la sociedad en la que vive. El conocimiento de todas las circunstancias que influyen en el surgimiento y creación de una pieza u objeto determinado aumentará la validez actual y nos conducirá a un entendimiento mejor de la misma en las múltiples relaciones que por sí pueda generar.<sup>14</sup>

En cuanto a la organización del trabajo, se confirman, para los plateros vitorianos muchos de los aspectos que ya son conocidos para otros artistas castellanos. El sistema de aprendizaje, se refleja a través de las escrituras del contrato que se realizaba ante el escribano de la ciudad. El más antiguo que hemos recogido es de 1544 entre el maestro platero Martín de Pitano, vecino de Vitoria y el aprendiz Francisco Barrón, vecino de Santo Domingo de la Calzada.<sup>15</sup> El grado de oficial y maestro aparece impreciso en la separación jurídica y práctica en la documentación de la época, pues como tales categorías sí se citan en los documentos pero en Vitoria no se encuentran exámenes de oficial ni de maestro platero —en esta época— aunque esta circunstancia también se constata en otras provincias limítrofes como en La Rioja.<sup>16</sup>

Los aspectos relacionados con el marcaje de las piezas constituyen un apartado importante. Las huellas impresas en las obras nos permiten saber en qué centro se elaboró, quién fue su artífice y quién testificó la calidad y ley de la plata con la que fue elaborada. Las piezas vitorianas siguen la reglamentación del marcaje castellano. Fueron muchas las Leyes y Pragmáticas dadas, para evitar los fraudes, aunque a juzgar por las llamadas y amonestaciones que encontramos por parte de los Regidores de la ciudad —en nuestro caso— las leyes no eran muchas veces cumplidas.<sup>17</sup>

(14) Los cuadros genealógicos de importantes familias de plateros, reflejan las relaciones existentes entre los miembros del mismo oficio, los enlaces matrimoniales corroboran este hecho. En la ciudad de Vitoria se constata el hecho de hasta cuatro talleres de plateros activos, unidos por vínculos matrimoniales. Además recogemos un número importante de plateros foráneos con noticias aportadas por nuestra investigación y de otros cuyas marcas aparecen estampadas en las piezas.

(15) A.H.P.A. Esc. Esteban de Isunza. Prot. 6658, s/f (4-I-1544). Las noticias en cuanto al aprendizaje de platero son relativamente frecuentes, y más concretas y explícitas que las referidas al grado de oficial y maestro.

(16) ARRÚE UGARTE, M<sup>a</sup> B., *Platería riojana (1500-1665)*. Logroño, 1993. T. I, pág. 37.

(17) A.M.V. Libro de Acuerdos (1496-1502), nº5. Secc. 12. Leg. 17, f. 87 r/v. Los marcadores o contrastes vitorianos no tuvieron marcas específicas durante el período en que ejercieron el cargo. La marca empleada fue la personal de cada uno, de ahí que se nos presente la duda, si le corresponde como artífice o actúa como marcador, al encontramos piezas con la marca de localidad y una personal que además ejerce el cargo en ese período "... que todos los plateros señalen de su marca e señal además de la marca de la ciudad porque se sepa e se conozca quien la labró y falloose...". A.M.V. Ibidem, f. 88 v.

El punzón más antiguo de la ciudad de Vitoria, representa la imagen de el tipo topográfico y morfológico —lleva la armas de su escudo, castillo, y el nombre de la ciudad en dos líneas en la parte inferior—, fue utilizado en el último cuarto del siglo xv pero desconocemos desde cuando se empleó, así como el tiempo que estuvo vigente. A partir de finales de siglo la marca utilizada será de tipo morfológico, manteniendo los elementos heráldicos del escudo de la ciudad —castillo sobre dos leones y dos cuervos en las almenas—. *Fig. 1.* En este período conocemos ocho marcas de localidad diferentes.<sup>18</sup> Desde el último cuarto del siglo xv tenemos piezas con las tres marcas reglamentarias —autor, localidad y contraste—.<sup>19</sup>

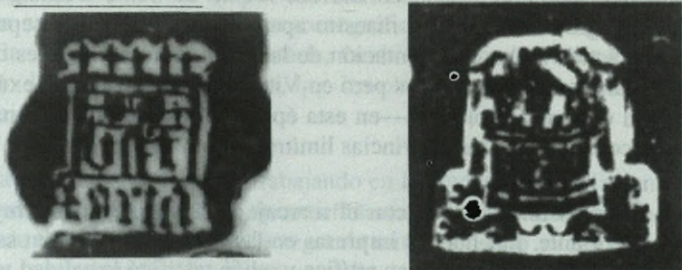


Fig. 1. Marcas de la ciudad de Vitoria.  
Punzón A (Siglo XV). Punzón C (Siglo XVI).

Así pues, basándonos en estos antecedentes abordaremos el análisis de la platería alavesa. El tema resulta complejo pues, por un lado, los documentos se encuentran dispersos y, por otro lado, son muchas las piezas que aparecen documentadas pero que hoy no se conservan o se encuentran desaparecidas. A estos arduos problemas hemos de añadir la inexistencia —al menos no la hemos constatado— del gremio de plateros en la ciudad de Vitoria, y ello lleva consigo la falta del archivo. Por parte de la Cofradía de San Eloy de los plateros, son escasas las notas recogidas que hubieran contribuido a dar más

(18) Este segundo modelo de la marca de localidad, utilizada por los plateros de la ciudad continuará invariable en sus elementos principales, hasta la primera mitad del siglo XX, pero más simplificada y con pequeñas modificaciones.

(19) Otras piezas llevan estampadas dos marcas: de localidad y la del artífice o contraste, y por último tenemos un número elevado de piezas en las que solamente aparece estampada la marca del artífice o de localidad, generalmente estas últimas son más abundantes en el segundo y tercer cuarto del siglo XVI. En el siglo XVII, apenas se marcaron piezas.

luz a nuestros proyectos. El estudio se estructura en tres grandes momentos que abarca este extenso período de tiempo: La platería gótica, la platería renacentista, y la platería manierista y clasicista purista.

### La platería gótica

Este apartado engloba las obras de platería desde la etapa medieval hasta, aproximadamente, el segundo cuarto del siglo XVI, en el que aparecen las formas renacentistas.<sup>20</sup> Destacamos la importancia de este período en la platería alavesa, del que hemos recogido un gran número de piezas, de las cuales la mayoría son cruces procesionales. Hemos de señalar que junto a las piezas elaboradas en plata se han incluido otras obras religiosas, en las que se han utilizado diversos materiales —cobre, bronce— plateados, dorados y algunas con esmaltes, pero por su tipología y realización consideramos que eran importantes, y muchas constituyeron el antecedente de las elaboradas en plata, además eran realizadas por los mismos artífices.<sup>21</sup>

Las piezas más antiguas que conocemos son unas pequeñas cruces, realizadas en metal, de la segunda mitad del siglo XIII y XIV, de tradición románica con Cristo coronado y paño de pureza largo, de pliegues rectos y verticales —una del Museo Diocesano conserva restos de esmalte azulado—. Las piernas del Crucificado sin cruzar y la cruz presenta una decoración lineal punteada en el anverso y amplios roleos vegetales en el reverso. Las cruces de Imiruri, dos del Museo Diocesano y Quejo, siguen este modelo. No tenemos noticias ni información sobre su procedencia.<sup>22</sup> Más avanzadas, realizadas también en metal, tenemos cruces de brazos flordelisados en cuyas láminas se graban diferentes motivos ornamentales. Llevan en los extremos y ensanches aplicaciones de piedras que responden a sobrepuestos posteriores, como las de Sarría, Treviño, Escanzana y Urabain.

De este tipo con brazos flordelisados y grabados de motivos ornamentales son piezas destacadas, las cruces de Oyardo —conserva esmaltes—, Uz-

(20) Sobre la platería medieval alavesa Cfr.: MARTÍN VAQUERO, R., "Contribución al estudio...", ob. cit. págs. 515-525.

(21) Como ejemplo, entre otros, tenemos el del platero Juan de Pitano que contrata para la iglesia de San Miguel de la ciudad una cruz, y en la escritura se especifica que se obliga a pagar por el: "...oro y cobre y plata y hechuras...": A.H.P.A. Esc. Jorge de Aramburu. Prot. 6212, f. 598 r. De este mismo platero conocemos varios contratos de cruces, para diversos pueblos de Álava, en los que se precisa que han de ser de plata.

(22) De este tipo de cruces se conservan varias en el Museo Diocesano de Bilbao. Cfr. BARRIO LOZA, J.A. y VALVERDE PEÑA, J.R., *Platería antigua en Vicaya*. Bilbao, 1986, págs. 41.



Lám. 1.  
Cruz procesional. *Quejo*.  
Siglo XIV



Lám. 2.  
Relicario de la Virgen del Cabello.  
*Quejana*. Siglo XIV. Marca de Aviñón.

quiano y una segunda cruz de Quejo, ésta con figuras muy toscas, esquemáticas y recubiertas de decoración vegetal. *Lám. 1.* Otras cruces pertenecientes al siglo XIV y XV llevan las figuras fundidas del Crucificado en el centro, al que acompañan la de María y San Juan a los lados formando un Calvario, en las que aquí recogidas estas figuras ocupan los extremos de los brazos horizontales de la cruz. No suele faltar el ángel turiferario en la parte superior y Adán saliendo del sepulcro en la parte inferior. A este tipo pertenecen también una cruz de Lubiano y otra cruz de Uzquiano.<sup>23</sup>

Las primeras piezas de origen vitoriano realizadas en plata, con marcas que autentifican su procedencia, datan de la segunda mitad del siglo XV, entre

(23) Este modelo de cruces lo podemos encontrar en toda la zona castellana, Burgos, La Rioja, Valladolid, Palencia, etc. Para algunos autores proceden de los talleres burgaleses —Brasas Egido, Campuzano Ruiz— pero pensamos que por las peculiaridades que presentan algunas de estas obras, no todas tendrían este origen, sino que copiando el modelo se elaborarían en centros poco distantes y que estuvieran bajo su influjo como pudo ser en los propios talleres vitorianos, que a juzgar por el conocimiento del trabajo del metal pudieron hacer estas obras. BRASAS EGIDO, J.C., *La platería...*, ob. cit., pág. 125. CAMPUZANO RUIZ, E., "Las cruces de cobre y esmaltes". *El Gótico en Cantabria*. Madrid, 1985, pág. 482.



las piezas más destacadas podemos citar: la cruz de Vergara del platero Juan Martínez de Isunza, la píxide-copón de Anzuola del platero Diego de Rejarte, el copón de Quintana del platero Juan de Pitano, y los cálices de Santa Cruz de Campezo de Juan de Pitano y el de Heredia. Entre las foráneas, la custodia de Samaniego, las cruces de Nuestra Señora del Yermo, Barambio y Tuesta. El relicario de la Virgen del Cabello, es la pieza más interesante del siglo xiv con la marca de Aviñón (Francia), fue donado por el Cardenal Barroso, quién residió en esa ciudad, a su hermana doña Sancha, madre de don Fernán Pérez de Ayala que la donó al Monasterio de Quejana.<sup>24</sup> *Lám. 2.* También es de destacar el copón que se conserva en este Monasterio.

En el primer cuarto del siglo xvi la platería vitoriana está en pleno auge, se continúan realizando piezas de plata y de cobre —a veces se especificaba que el Crucificado fuese de plata—, como se constata en la documentación.<sup>25</sup> Los talleres de la ciudad siguen utilizando las mismas técnicas, pues son los hijos de los plateros del período anterior, los que continúan el oficio y en este momento siguen apegados a la tradición acentuándose aún los elementos tipológicos góticos.

En las cruces de esta época tenemos representados dos tipos: de brazos rectos con terminaciones flordelisadas y cruces de nudo. Del primer modelo, y con ensanches en forma de cuadrifolias, tenemos las cruces de metal anteriormente citadas. En plata las de Vergara, con marca vitoriana, la cruz de Tuesta, con tracería calada y remates en forma conopial, con marcas burgalesas y las cruces del Santuario del Yermo, con marca de Bilbao, y la de Barambio sin marcas pero muy similar a la del Yermo, ambas con remates en flor de lis. *Lám. 3.*

De esta época tenemos un número importante de cálices, en los que se acentúan los elementos góticos como los de: Monasterioguren, Azcoaga, Castillo y Ullibarrí-Arrazua. *Lám. 4.* Los de Arenaza, Audicana y Argómaniz, presentan las plantas ochavadas y una cenefa de perlitas en el borde, caracte-

(24) PORTILLA VITORIA, M.J., *El relicario de la Virgen...*, ob. cit. *Catálogo Monumental...*, T. VI, pág. 792-796. CRUZ VALDOVINOS, J.M., "Platería". *Mirari. Un pueblo al encuentro del Arte*. Vitoria-Gasteiz, 1989-90, pág. 364. MARTÍN VAQUERO, *La platería en la Diócesis...*, ob. cit.

(25) Podemos citar como ejemplo, entre otros, el del platero vitoriano Andrés de Lazcano, que el 23 de junio de 1583 contrata una cruz de cobre con su Crucifijo de plata, para la iglesia de Villamardones en el Valle de Valderejo: A.H.P.A. Esc. Jorge de Aramburu. Prot. 6217, s/f. Y en diciembre de 1584, este mismo platero hace una nueva escritura de otra cruz de plata para la iglesia de Zabala —hoy des poblado—: A.H.P.A. Esc. Jorge de Aramburu. Prot. 6895, f. 1285.



Lám. 3.  
Cruz procesional. *Barambio*.  
Siglo XV-XVI.



Lám. 4.  
Cáliz. *Ullivarri-Arrazua*.  
Siglo XV-XVI. Diego de Rejarte.

rísticas de las piezas vitorianas. Entre los foráneos, el de la Basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz, con marcas de Logroño, los de Tuesta, Salinas de Añana, Corro y Barrón, con marcas burgalesas y el de Acebedo, con la marca de Nájera.

No es menos importante el número de crismeras y píxides que se conservan. El modelo de crismera es el de anforilla aplastada, manteniéndose unidos dos recipientes y el tercero separado, como las de San Martín Zar —es la más antigua y solamente se conserva un recipiente—, y las de Quintana, Oteo, Mendarozqueta, etc. Las píxides de San Martín Zar, Santa Cruz del Fierro, Laguardia, Urfbarri, de principios del siglo XVI, resultan a su vez singulares por la planta ochavada, con la cenefa de perlitas, característica vitoriana que hemos mencionado anteriormente en los cálices. Podemos observar como en las inscripciones góticas que bordean las cajas de las píxides de Apellániz y San Martín Zar, entre las letras, aparecen pequeños motivos decorativos renacentistas.

Se ha de tener presente, que los modelos tipológicos de la orfebrería gótica en Álava van a tener una gran pervivencia. Será a partir del primer tercio del siglo XVI cuando, paulatinamente, se irán incorporando los temas

decorativos e iconográficos propios del Renacimiento, pero las reminiscencias góticas perdurarán hasta el comienzo de la centuria siguiente. En las cruces de nudos y píxides podemos observar esta pervivencia. Como ejemplo tenemos las cruces vitorianas de Zumárraga (Guipúzcoa) —primera mitad del siglo—, del platero Juan de Pitano al que acompaña la marca de localidad, la de Durana que lleva estampadas las marcas del platero Sebastián de Zaldívar y de la ciudad de Vitoria (1557), y la de Zurbano obra documentada del platero Pedro de la Fuente (1596).<sup>26</sup>



Lám. 5.  
Píxide. Apellániz. Siglo XV-XVI.  
Diego de Rejarte.

Estas pervivencias góticas, así mismo, las podemos observar en las píxides. Tenemos varios modelos que responden al tipo de caja alta, con tapa en forma de cono, como la píxide del Depósito del Obispado, con la marca de la ciudad y del platero y la de Anzuola (M.D.SS.) que se asienta sobre cuatro garras de león a modo de patas. Un segundo modelo que responde al tipo de caja alta con tapa que se asienta sobre un pie de planta circular como la de Grandíval o hexagonal de lados cóncavos con cenefa de perlitas como las anteriormente mencionadas. Es original la píxide de Apellániz, de caja muy baja y tapa cónica con la marca del platero vitoriano Diego de Rejarte, que nos habla de la capacidad creativa del artífice que la elaboró.

Lám. 5.

En cuanto a la ornamentación e iconografía, las piezas góticas de la orfebrería alavesa se adornan y siguen los temas usuales de la platería de la época, pero los modelos presentan algunas variantes propias. Respecto a los temas iconográficos representados, las cruces son las piezas que nos ofrecen mayor riqueza. Observamos que en su composición, el platero tenía tres modelos a seguir imitando otra pieza ya realizada, como a veces aparece especi-

(26) A.H.D.V. Zurbano. Lib. Fábrica (1575-1647), f. 9 v. Cuentas de 10 de mayo de 1596.

cado en la documentación "...a imitación de...".<sup>27</sup> Copiando de un grabado dado, y ejercitando su propia creatividad —limitada por los condicionantes mencionados—. No obstante podemos observar como los plateros vitorianos no siguieron los modelos al pie de la letra, utilizaron —a veces— préstamos de varios grabados obteniendo un modelo diferente. Por otra parte, es frecuente que de los grabados utilizados como modelo, tuvieran que simplificar la escena —eliminando figuras o motivos— para adaptarla al marco de la pieza donde debía ser colocada.<sup>28</sup>

Respecto a los plateros, además de los anteriormente citados, tenemos documentados a un gran número y de los cuales conocemos sus marcas estampadas en las piezas. El primer platero vitoriano que tenemos documentado es Nicolás Martínez en 1428-29, a Juan de Yurre en 1434, y a Juan Francés en 1466.<sup>29</sup> En el último cuarto del siglo xv, trabajan en la ciudad entre cuatro y cinco plateros, conocemos a: Juan Martínez de Isunza, Diego de Rejarte, Juan de Isunza "el mozo" y Miguel de Marquina, de los que tenemos sus marcas en varias piezas aquí citadas.<sup>30</sup> A principios del siglo xvi, aparecen, además de los tres primeros del período anterior, Pedro de Mendiguren, Cristóbal de Rejarte y Juan de Lejarazu, conocemos solamente su actividad.<sup>31</sup>

Para esta etapa, a partir del primer cuarto del siglo xv, contamos con un

(27) Tenemos como ejemplo la escritura de contrato de una lámpara que ha de hacer el platero vitoriano Juan de Echevarría: A.H.P.A. Esc. Bartolomé Ruiz de San Juan Garibay. Prot. 3000, f. 308.

(28) Sobre los grabados más utilizados en la platería vitoriana véase: MARTÍN VAQUERO, R., "Aspectos iconográficos...", ob. cit, págs. 38-48. Láms. III-XI. "La influencia del grabado en el arte...", ob. cit, págs. 413-420.

(29) A.M.V. Lib. Acuerdos, (1428-1429) nº 1. Secc. 12, leg. 21, f. 13 r/v. Juan de Yurre platero, aparece documentado en 1434, junto con su mujer, en una lista de cofrades de la Cofradía del Hospital de Santa María del Cabello: A.T.H.A. Fondo Hospital Santiago. Lib. de Cuentas (1433-1663) (final del libro). Cfr. NÚÑEZ DE CEPEDA Y ORTEGA, M., *Hospitales vitorianos. El Santuario de la Sma. Virgen de Estibaliz*. El Escorial, 1931, pág. 95. Juan Francés platero, según su apellido de procedencia francesa, está casado con una vitoriana.

(30) A.M.V. Lib. Acuerdos (1496-1502) nº 5. Secc. 12, leg. 17, f. 91 v. y 92 r. Aparecen sus marcas descritas al ser presentadas a los señores del Concejo y Regimiento de la ciudad para su aprobación.

(31) Todos ellos aparecen citados en las Actas Municipales, en nombramientos de contraste de la ciudad o como plateros llamados por los Regidores para que marcaran las piezas de plata que ellos elaboraban. A.M.V. Lib. Acuerdos (1518-1522), nº 10. Secc. 12, leg. 12, f. 629 r. También son varios los contratos recogidos en los Protocolos Notariales de las obras realizadas por estos plateros.

componente nuevo y esencial para el estudio de la platería alavesa, es el apoyo de la documentación —en su mayor parte inédita—, a través de los testimonios manuscritos. Dos son las fuentes que nos proporcionan información valiosa: los Libros de Acuerdos Municipales y los Protocolos Notariales. En los Protocolos Notariales, se reflejan los contratos de las grandes piezas que pasaban ante el escribano de la ciudad, no obstante de esta época, solamente han llegado hasta nosotros una pequeña parte. A través de los testimonios manuscritos podemos apreciar el tipo de contrato más utilizado en la platería vitoriana.<sup>32</sup>

Desde comienzos del siglo xvi tenemos otra importante fuente de documentación manuscrita, son los libros: Sacramentales, de Cofradías y de las Fábricas de las iglesias. En la Diócesis de Vitoria son pocos los libros de Fábrica que comienzan en 1500, los más antiguos son los de las iglesias de: Argómaniz (1500-1567), Marieta (1500-1683), Anda (1505-1654), Munain (1524-1660), entre otros.<sup>33</sup>

### La platería renacentista

A partir del primer tercio del siglo xvi, se impone en las piezas de la platería vitoriana una nueva estética —la renacentista—, que al principio solamente afectó a la decoración, se introducen: “acandelieris”, seres fantásticos, bichas, grutescos, rostros de querubines, frutas, acantos, por lo que respecta a su plasticidad; y entre sus elementos constructivos, distinguimos la venera y el balaustre.

En la tipología de las piezas renacentistas alavesas se van realizando cambios significativos que irán desplazando las formas góticas. Las plantas circulares sustituirán a las poligonales, y los nudos arquitectónicos serán reemplazados por nudos de manzana con friso. Se incorporan columnas abalaustradas y se abandonan los arbotantes característicos del período anterior.

(32) En varias de las escrituras —de distintas piezas de plata— observamos que eran de tipo mixto el más empleado, es decir, a tasación pero fijando un precio, este se veía disminuido si la tasación no lo alcanzaba y aumentado si ésta lo superaba. A veces, le exigían que hubiese una persona —fiador— que le avalara en caso de que el platero no cumpliera.

(33) En cuanto a sus datos contamos con un factor negativo, en alguno de estos libros las anotaciones son muy escuetas y no facilitan el nombre del artífice al que pagan la pieza. Por otra parte también hemos recogido los nombres de varios plateros foráneos, hecho que se explica por el contexto geográfico de las Diócesis a las que pertenecieron las distintas poblaciones y que es necesario tener presente puesto que los Visitadores Eclesiásticos solían influir en las obras y en su realización por los diferentes plateros del entorno.

Todo ello de forma paulatina, conviviendo con las formas góticas durante largo tiempo.

Es de señalar la temprana implantación de la decoración renacentista en la platería vitoriana, en contradicción con algunos elementos estructurales góticos. Tenemos como ejemplo dos excepcionales cruces de este período, la llamada “cruz de Samaniego” de la catedral de Santa María de Vitoria, con marca de Nájera y del platero Juan Alonso Butrón; y la cruz de Ali, con la marca de localidad de Vitoria, en las que podemos apreciar como se mantiene la tipología gótica pero con una exuberante decoración renacentista. En ellas podemos apreciar una rica decoración acandelieri con tondos, jarrones, roleos y animales fantásticos —entre la decoración vegetal— que recubren toda la superficie de los brazos de la cruz. En ambas cruces una crestería de cardinas bordea todo el contorno.<sup>34</sup> *Lám. 6.*



Lám. 6.  
Cruz procesional. *Ali*. Siglo XVI. Mediadós.  
Marca de Vitoria.

Entre las obras vitorianas de este período sobresalen las macollas de las cruces de Monasteriuguren y Maestu, ésta plenamente renacentista. Las cruces de Yécora y Arechavaleta, la primera documentada, obra de los plateros Martín Ruiz de Alegría y su cuñado Antonio de Junguitu, y la segunda por la analogía que presenta, pensamos que es posible sea de este mismo taller.<sup>35</sup> Responde al modelo de cruz de brazos ensanchados con medallones y terminaciones de tipo romboidal. La cruz de la iglesia de San Miguel de Vitoria, con la mar-

(34) De este período tenemos un importante número de piezas con la marca de la ciudad de Vitoria estampada, pero no aparecen las del artífice que la elaboró ni la personal del contraste. El modelo de la marca de localidad, empleada en las piezas de platería de este período es muy similar al modelo —derecha— de la Fig.1.

(35) A.H.D.V. GÁCETA. Lib. Fábrica (1672-1812) n° 4, s/p (Visita de 2 de marzo de 1715). Esta cruz fue vendida a la iglesia de Yécora: A.H.P.A. Esc. Pedro de Albistur. Prot. 9545, s/f.

ca ESTARONA, presenta similar estructura y decoración. *Lám. 7.* Otras cruces de este mismo tipo, pero ya con elementos manieristas en la decoración, son las de Navaridas, Aránguiz y Otazu, éstas sin marcas. Y realizada en los talleres orduñeses la cruz de Belandia, pieza documentada de los plateros Juan de Uzquiano y su yerno Antonio de Bascones.<sup>36</sup>

Los cálices son las piezas más numerosas de este período, en ellos podemos encontrar gran variedad de tipos, de los que señalamos algunas características generales. Son de considerable tamaño y de elegantes proporciones, éstas se aprecian más en algunos ejemplares con apenas decoración. Buscan en todo momento aunar la exuberancia ornamental con la armonía de sus líneas. La forma del cáliz no presenta gran variedad respecto a los del período anterior. Podemos apreciar cómo los nudos de manzana con friso y ajarronados, serán los característicos de este momento. La copa es menos abierta y el astil abandona las formas hexagonales. Los perfiles de las plantas dejan de ser lobulados y poligonales, siendo sustituidos por los circulares, generalizándose el denominado "de pie acucharado".<sup>37</sup>

De los aquí conservados mencionaremos el de Landa, del platero Juan de Pitano, con bella decoración renacentista, y el de Ocilla-Ladrera, ambos con acentuadas pervivencias góticas. Los de Gueñu, Gaceo, Lujo y Busto, con decoración vegetal y de gallones; y el



*Lám. 7.*  
Cruz procesional. *San Miguel* (Vitoria).  
Reverso. Siglo XVI. Segunda mitad.  
Juan de Estarona

(36) PORTILLA VITORIA, M.J. Y OTROS. *Catálogo Monumental...*, ob. cit. T. VI, págs. 329-330, fots. 203, 204 y 206.

(37) No obstante, es de señalar la incidencia del propio gusto o modo de hacer de los plateros afamados que seguían la tradición familiar, cuya influencia pudo potenciar la pervivencia de modelos durante largos períodos de tiempo, frente a la innovación y experimentación de las nuevas formas.

de Legazpia (Guipúzcoa), con la marca del platero vitoriano MAR/TINEZY y la de localidad de Vitoria y recubierto de decoración. De los plateros orduñeses, Juan de Uzquiano y Antonio de Bascones, tenemos los cálices de Menagaray y Santa Eulalia —del primero— y el de la ermita de Goikoana (Oyardo) del segundo. Entre los foráneos el de Marquínez, con marca de Calatayud, el de Andagoia con la marca ALE/OSQ uno de Arceniega con marca de Zaragoza, otro de Heredia con marcas de Madrid, el de San Román de Campezo con marcas de Logroño y el de Aríñez con marcas de Burgos. Además tenemos también un importante número sin marcas. Todos ellos de bella factura y fina decoración.

En este período no se conservan custodias vitorianas, tenemos, sin embargo, un interesante portaviáticos de Mondragón (M.D.SS.) del platero vitoriano Sebastián de Zaldivia. *Lám. 8.* Entre las custodias foráneas, sobresalen las de Délica, con elementos aún góticos, como el templete —con figuras de santos y santas con nímbo grabados en las caras— y remate, con marcas de Medina de Rioseco; la de Gopegui, con marca de Logroño y del platero Legorreta; la de Quintana, con la marca del platero Francisco Ruiz de Cuenca; y las de Viñaspre y Labraza —el astil y el sol expositor son posteriores— con marcas de Logroño, recubiertas de decoración y una interesante iconografía en el pie.



Lám. 8.  
Portaviáticos. Mondragón. (M.D.SS.)  
Siglo XVI. Sebastián de Zaldivia.

Respecto a las cruces de nudos y píxides, nos hemos referido en el período gótico a su larga pervivencia. En este momento continúan fiel al modelo pero adoptando la decoración renacentista de la época. De las cruces de nudos tenemos un modelo completamente liso como las de Lalastra y Cárcamo con marcas de Burgos, y la cruz de Zumárraga (M.D.S.S) con marcas de Vitoria. Con decoración tenemos las de Igay, Guinea, Villamaderne —sin marcas— y las vitorianas ya citadas de Durana y Zurbano. Las píxides, responden al modelo de caja con tapa cónica sin



pie, y con fina decoración renacentista, como las de Armentia, Labraza y otra de colección particular con la marca de Toledo.

Un modelo tipológico con un número elevado de piezas, son las crismeras —empleadas para contener el crisma del bautismo, confirmación, y el óleo para los enfermos—, que responden a dos variantes: en forma de jarrón con estrecho cuello cilíndrico y con dos asas en forma de roleos con cabeza de animal —dos de los recipientes suelen estar unidos—. De este último modelo tenemos las de Monasterioguren y Berricano; y de cuerpo ajarronado de dos zonas y pequeño cuello con remate de arandela y tapa semiesférica, como las de Atauri. Esta variante es muy similar a los nudos de los cálices de ese momento. Todas ellas carecen de marcas como es habitual en este tipo de piezas.

Otras piezas interesantes de este período son los portapaces. Están elaborados en metal pero por su carácter de pieza litúrgica y su correcta ejecución merecen ser mencionados. Tienen forma de pequeño retablo con hornacina central, flanqueada por columnas abalaustradas y con remate superior, donde se alojan figuras. En el centro de la hornacina con la figura de la Virgen, tenemos los de Délica, Ullíbarri-Arrazua y Bóveda; con la escena del Nacimiento y en la parte superior la figura de Santo Domingo o los Santos Cosme y Damián —de este modelo se conserva un número elevado—entre ellos, los de Amárita, Arlucea, Ogueta, etc. Con la escena del Descendimiento, los de Mesanza y Faido; con el Crucificado en la cruz el de Larrimbe; y con el rostro de Cristo el de Urabain.<sup>38</sup> Se conservan también un grupo importante de plaquetas, utilizadas como portapaces con modelos del Ecce Homo, Jesús atado a la Columna, la Negación de San Pedro y figuras de santos.<sup>39</sup>

De procedencia foránea son destacables un grupo importante de campanillas y platos limosneros. Están elaborados en metales no nobles, pero con cierto valor artístico e histórico. Constituyen un exponente de las buenas relaciones existentes entre la cultura hispana y Flandes, a través del intercambio comercial, no obstante pensamos que algunos pudieron elaborarse en

(38) Este modelo pensamos es obra del platero burgalés Bernardino de Nápoles, por la semejanza que presenta con un portapaz de la iglesia de Moriana (Burgos): BARRÓN GARCÍA, A., "El platero burgalés Bernardino de Nápoles (1549-1578)". *Archivo Español de Arte*, nº 266 (1994). Varia, págs. 161-170, Fig. 9.

(39) Ejemplares de estos modelos se conservan en varios museos como en los Museos de Artes Decorativas y Lázaro Galdiano de Madrid y en colecciones particulares: AULLÓ COSTILLA, M., "Ensayo de un catálogo de plaquetas o bronceos religiosos españoles". *Arte Español* (1946. *Cuarto trimestre*), págs. 105-112. CHAVES, M<sup>o</sup> J. y R. "Plaquetas fundidas de tema religioso", *Antiquaria*, nº 54 (1988), págs. 24-31.

algún taller local copiando el modelo. Las campanillas se caracterizan por ser de pequeño tamaño, siguen la orientación tradicional de base circular y perfil continuo con mango corto y bulboso, con decoración renacentista —semejantes a las de Malinas— y algunas llevan grabado, en el cuerpo, el nombre de su autor y el año de su ejecución, entre ellas destacaríamos dos en el Museo Diocesano, y otras en Belandía, Orduña, Pedruzo, Echávarri-Viña.<sup>40</sup>

Los platos limosneros o dinanderías, llamados así por ser Dinand la ciudad de su origen y procedencia.<sup>41</sup> Responden a tres modelos decorativos: de tema floral —girasol con pétalos carnosos—, como los de Letona, Barambio y Laguardia; de tema heráldico —escudo de águila bicéfala—, como el de San Román de San Millán; y de tema bíblico —escenas de Adán y Eva, el Cordero— como los de Guevara, Berricano, Oyón y el de la Ermita de San Roque (Amurrio). Son circulares con borde plano, con dos cenefas de motivos flordelizados y con un friso epigráfico que recoge una máxima o plegaria —en alemán—.

Hemos aludido a la ornamentación y temas iconográficos representados en las piezas. De esta etapa son característicos los temas relacionados con las escenas de la Pasión, Apóstoles, Evangelistas, Padres de la Iglesia y santos. En el período anterior nos hemos referido a los modelos en los que los plateros se basaban para elaborar dichos temas, en este momento la rápida circulación de los grabados venidos de los Países Bajos e Italia —a través del comercio—, hicieron que llegaran a todos los plateros e incluso de los centros más alejados. En la platería alavesa podemos comprobar cómo las escenas y figuras de las cruces de Samaniego y de Ali, muestran gran dependencia de los grabados alemanes y de los Países Bajos.<sup>42</sup> Merece destacar el rostro de

(40) Como ejemplo, entre otros, la de Echávarri-Viña: "ME FECIT IOHANNES A FINE A0 1548". El nombre de su artífice es Jan van den Eyden, cuya firma en traducción latina es "Johannes a fine". Conocemos ejemplos de estas mismas campanillas elaboradas en plata como la regalada por Carlos V a la Universidad de San Marcos de Lima, trabajada por el mismo autor: ESTERAS MARTÍN, C., "En el Convento de Santa Ana, de Badajoz, Campanillas de Jan Van Eynde". *Alminar*, nº 39 (noviembre, 1982), págs. 16-18.

(41) HEREDIA MORENO, M<sup>o</sup> C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980. T. I, pág. 280. El origen flamenco de estos platos ha sido apoyado, posteriormente, por otros investigadores: CRUZ VALDOVINOS, J.M., "Apuntes para una historia de la platería en la Basílica de San Gregorio Ostiense". *Príncipe de Viana*, nº146-147, págs. 337 y 338.

(42) Cfr. MARTÍN VAQUERO, R., "Aspectos iconográficos...", ob. cit., págs. 38-48, láms. III-XI. Ibidem. "La influencia del grabado en el arte de la platería: cuatro ejemplos ilustrativos". *Actas del III Congreso de Historia del Arte: "La miniatura y el grabado..."* ob. cit., págs. 413-420.

Cristo del portapaz de Urabain, cuyo modelo pensamos es una copia de la medalla de Le Sauveur. A. 17 bis a.<sup>43</sup>

El número de plateros que trabajan en la platería vitoriana de este período es importante. La situación económica del País es excelente, la euforia económica producida por la actividad mercantil —que se desarrolla en la ciudad en aquella época— permitió que el número de plateros aumentara respecto a principios de siglo.<sup>44</sup> No son muchas las piezas de este período que llevan estampada la marca de sus artífices, pero documentamos a más de veinte plateros activos en este período.<sup>45</sup> Fueron varias las familias vitorianas que en este período estuvieron ligadas a la orfebrería, la mayoría activas en el período anterior.

Importantes en este momento continúan siendo los talleres de los Pitano, de los que documentamos cuatro generaciones con el mismo nombre —Juan de Pitano—.<sup>46</sup> Los Martínez de Isunza —Juan, Francisco y Diego— y los Rejarte —Diego y su hijo Cristóbal—.<sup>47</sup> Otros plateros activos en este período son Juan y Martín de Erenchun; los hermanos Francisco y Martín Ruiz de Alegría, casados ambos con dos hijas del platero Antonio de Junguitu; los Betoño —Martín y sus tres hijos: Pedro, Juan y Martín—, del primero conocemos su marca en un cáliz de Lujo y en las patenas del Seminario Diocesano y de Marquina y los Zaldivia —Sebastián y Juan—. En Orduña hemos mencionado los plateros Juan de Uzquiano y su yerno Antonio de Bascones.

De los artífices foráneos, a través de la documentación, conocemos los

(43) Se reproduce en: MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes de Wieris*. Bruxelles, 1978. T. I, pág. 63, fig. 491.

(44) Documentamos en las Actas Municipales de 1501, cuando los plateros de la ciudad fueron llamados al Ayuntamiento, su número era de cuatro plateros, en 1565 su número era de seis y en un Padrón de la ciudad de 1577, el número de plateros era de nueve, lo que demuestra que su número se había duplicado.

(45) Tenemos un importante número de piezas con la marca de Vitoria, pero no aparecen las del artífice y el contraste. El modelo de la marca de localidad, empleada en las piezas de platería de este período es muy similar al modelo de la Fig. 1 (derecha).

(46) A veces es difícil precisar si una pieza pertenece al padre o al hijo, cuando ambos están activos. Si la pieza está marcada, la podemos diferenciar por la marca utilizada, pero la mayoría de las veces, es la evolución de la pieza, según las diferentes etapas, la que nos induce a adjudicársela a uno u otro.

(47) Estos plateros vitorianos tenían gran importancia. Martínez de Isunza y Diego de Rejarte, fueron llamados para tasar una cruz de plata que habían realizado los plateros de Logroño, Juan de Gutiérrez —padre e hijo—, para la iglesia de Foncea de La Rioja. Además son varias las piezas con marcas de plateros vitorianos que se conservan en las ciudades limítrofes.

nombres de varios plateros burgaleses que aparecen como testigos en un pleito llevado a cabo por el platero Juan de Abaunza con Isabel de Burgos, por desahucio del arrendamiento de las casas donde vivía.<sup>48</sup> Juan de la Cruz, Juan Martínez de Bujanda, Tomás de Apellániz, Felipe de Mendavia, y Pedro Garay Verástegui, de Logroño.<sup>49</sup> De otros plateros tenemos sus marcas estampadas en las piezas: Alonso de la Hoz (copón de Salinas de Añana), Juan de Abaunza “el mozo” y la del marcador Gregorio de Abanza, junto con la de la ciudad de Burgos (cáliz de Arriñez). Alonso Butrón con la marca de Nájera (cruz de Samaniego). Martín de Leiva “el viejo” (custodia Depósito del Obispado); y su hijo Martín de Leiva “el joven” (custodia de Labraza); Justo Rodríguez (cáliz de San Román de Campezo); Juan de Bendigar (cáliz de Lagrán); Alonso Moreno (custodia de San Román de Campezo).

### La platería manierista y clasicista purista

Estos dos estilos tienen sus elementos característicos que los identifican pero ambos conviven en el mismo período. Por lo que respecta a la cronología, el Manierismo, en la orfebrería, abarca principalmente el último cuarto del siglo XVI y la primera mitad del XVII, con un criterio flexible para aceptar que ciertas obras manieristas, vitorianas, se salgan de estos rígidos límites y coexistan con otras tendencias estilísticas.<sup>50</sup> A partir de los últimos años del siglo XVI, surge una nueva corriente artística —clasicista purista— que irá ganando terreno. La austeridad que le va a caracterizar, está relacionada con el cambio que va a experimentar la situación política y económica del país a la muerte de Felipe II.<sup>51</sup> Esta nueva corriente, en la platería de la Diócesis de Vitoria, gozó de gran aceptación, continuando hasta la segunda mitad del siglo

(48) A.R.CH.V. Secc. Pleitos Civiles. Esc. Fernando Alonso (F). C 6/1, s/f. Aparecen como testigos: Gregorio, Diego de Abaunza, Pedro de Bibanco, Pedro del Burgo, Rodrigo del Castillo de Burgos, Francisco de Elgoibia, Miguel Espinosa, Fernández del Moral, Bernardino de Nápoles. Según parece el también platero Miguel Espinosa quería alquilar, para él, esas casas.

(49) Los tres primeros trabajan para varias iglesias alavesas: Bujanda, Bernedo y Santa Cruz de Campezo, y él cuarto en una escritura de obligación: A.H.P.A. Esc. Simón de Baquedano. Prot. 9466, fol. 263 v.

(50) Esta flexibilidad cronológica de las piezas está motivada por la mentalidad conservadora de algunos plateros, así como, por la persistencia durante muchos años, de los mismos libros de exámenes e incluso por los moldes que se conservaban en el taller familiar, a los que se une la falta de creatividad del artífice.

(51) COMELLAS, J.L., *Historia de España...*, ob. cit. pág. 203.

XVII, en cuyas piezas —de las últimas décadas del siglo— se irán incorporando los elementos barrocos.

Se pueden considerar como dos momentos: el Manierismo, centrado más concretamente en el último tercio del siglo XVI, y el Clasicismo Purismo, en la primera mitad del siglo XVII. Estos límites son simplemente ficticios para centrar a groso modo el estudio, pero podemos observar cómo, en la platería vitoriana, en las dos fases, se van a utilizar ambas corrientes. Es evidente que a lo largo de los cambios estilísticos y decorativos que se suceden en las diversas etapas, no es posible establecer una barrera, aceptándose como referencia el año 1600 para el inicio del estilo Clásico o Purista.

Los elementos que van a definir estos estilos serán, en el Manierismo la utilización de los elementos decorativos a base de cartelas y ces de estirpe italiana, influenciada por el modelo italianizante de la Corte de Fontenebleau, con exuberante decoración, y en la etapa clasicista purista, serán los cabujones de esmalte quienes identifiquen esta tendencia. Siguen las pautas del arte escurialense, de gran sobriedad y de mayor valor arquitectónico.

En este período serán las tipologías de las piezas, las que nos muestren el valor de la estructura de la obra. Cobran gran importancia las formas arquitectónicas, perdiendo el predominio los elementos decorativos de la etapa anterior. Los perfiles poligonales serán sustituidos por los torneados, en las bases y en los astiles, además se aumenta el número de molduras, y el nudo o manzana adquiere un diseño ovoidal. El empleo de la costilla, sobre todo a nivel de la subcopa, va a ser muy usual. De esta nueva corriente tenemos como ejemplo, entre otros, el cáliz de Salvatierra del platero Domingo Pérez de Munain, un cáliz de la iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados de Vitoria, el cáliz del convento de las Madres Brígidas de Vitoria, el cáliz de Orbiso y el cáliz de Narvaja.

En la decoración de este primer momento —Manierismo—, todavía se emplean motivos que veíamos en la etapa anterior, como los ramilletes de frutas, los rostros de ángeles, mascarones, guirnaldas, etc. A ellos hay que añadir los que se incorporan propios de este momento: cartelas y ces. Son piezas representativas en la platería vitoriana con estos motivos, el cáliz de Andagoya, otro de colección particular y una crismera de Leza. Con decoración de roleos y ces enlazadas tenemos un juego de incensario y naveta del convento de las Madres Brígidas de Vitoria, las navetas de Orbiso y Gamarra Mayor y los relicarios-arqueta de Ibarra y Treviño.

Son de señalar los portapaces realizados en plata y metal, al igual que en

la etapa anterior, son piezas sencillas y de correcta elaboración que siguen las características de la época con una iconografía interesante. Se componen de un pequeño basamento rectilíneo sobre el que se levanta una simple estructura arquitectónica en forma de portada. Se apoyan en columnas de fuste liso y capitel toscano con pequeñas basas, o en pilastras con orejas aplicadas, sobre las que se carga un entablamento coronado por un arco o frontón triangular moldurado y con una pequeña cruz de remate. Recogen figuras o escenas en el cuerpo central y en la parte superior. Nos sirven de modelo el portapaz de Lanciego, Guinea, Arechavaleta y Catedral de Santa María de Vitoria —con la iconografía del Ecce Homo—, el de Villanueva de Tobera —con la Negación de San Pedro— y el de Lubiano con la escena de la Sagrada Familia con San Juanico, inspirada en el cuadro de Rafael.<sup>52</sup>

Otras piezas destacadas características de la orfebrería alavesa manierista son la cruz abacial de la Catedral de Santa María de Vitoria *Lám. 9*, la macolla de la cruz de Villamaderne, la custodia de Aberásturi, de original pie y doble cerco en el viril *Lám. 10*, los cálices de Mallavia (Vizcaya), Guevara y Foronda, y la cajita eucarística de San Pedro de Vitoria. Entre las foráneas destacan el copón de Labastida, los cálices de Quintanilla de Valdegovía y Villanueva de Valdegovía —con marcas de Burgos— y el de Sojo —con marcas de Medina del Campo—; también el relicario-imagen de San Fausto de Bujanda, del platero vallisoletano Juan de Nápoles Mundarra.

Respecto a los plateros que trabajan en este período, hemos de decir, que tuvieron una actividad importante, a juzgar por los encargos de obras que aparecen reflejados en la documentación, de las que un número importante no ha llegado a nuestras manos.<sup>53</sup> En este período la mayoría de las piezas carecen de marcas, solamente aparecen estampadas la marca del platero Juan de Pitano —cuarta generación—, en el cáliz de Ogueta y la marca de la ciudad en otro de colección particular. Conocemos también las marcas de Andrés de Elorduy y su hermano Martín en piezas puristas y en otras piezas de fuera de

(52) Los portapaces de Arechavaleta y de la Catedral de Santa María están realizados en plata en su color. El de Arechavaleta, se compone de un marco rectangular con decoración repujada a base de ces. La imagen central del Ecce Homo presenta una gran perfección. Este modelo fue muy aceptado en la platería, se conservan varios ejemplos, además de los mencionados, lo tenemos representado en las plaquetas de Marauri, Samiano y Durana. Posiblemente sirvió de inspiración una estampa tomada del modelo de Wieris. Es reproducida por: MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix I*, Bruxelles, 1978, págs. 92, fig. 517-518.

(53) Las circunstancias político-económicas que atravesó el País no parece afectaron a la platería vitoriana de esta época, pues encontramos que los contratos de obras, los arreglos y reparaciones, permitían a los plateros vivir de su trabajo.



Lám. 9.

Cruz procesional. *Catedral de Santa María*  
(Vitoria). Siglo XVI-XVII.

Lám. 10.

Custodia. *Aberásturi*.  
Siglo XVI-XVII.

nuestro ámbito.<sup>54</sup> Ampliamente documentados tenemos que trabajan en la ciudad, Sebastián de Zaldivia y Martín Ruiz de Alegría —del período anterior—, Martín Ruiz de Gauna, Antonio de Amárita, Luis de Murcientes y Pedro de la Fuente.

Las piezas del período clasicista purista se van a caracterizar por la simplicidad de volúmenes y superficies bien pulimentadas al descubierto. La decoración va a quedar limitada a los cabujones de esmalte, espejos ovales o rectangulares y puntas de diamante. En este período destacan en algunas piezas, las labores a base de punteado que rodean espejos y costillas, con ramitos y roleos que a veces cubren por completo la pieza como único exorno, aunque por norma general se reservan para enmarcar querubines o esmaltes y dejan lisas grandes zonas o superficies. Como ejemplo podemos citar un cáliz de Páganos, recubierto totalmente de decoración punteada y el cáliz de Betoño en la que esta decoración enmarca querubines en resalte. *Lám. 11.*

(54) La del platero Andrés de Elorduy, en un copón que se presentó a la exposición de 1979: MALDONADO, M.T. y MONTUEGA, A., *Plata Espanyola des del segle XV al XIX*. Barcelona, 1979, cat. nº 18. Y la de Martín de Elorduy en un copón de la catedral de Santa María de Logroño: ARRÚE UGARTE, M<sup>o</sup> B., *La platería logroñesa...*, ob. cit. pág. 94, lám. 15.



Lám. 11.  
Cáliz. Betoño.  
Siglo XVII. Segundo Tercio.

De este estilo tenemos un importante número de cruces, cuyos modelos son muy semejantes entre sí, responden a una sencilla concepción y mesurada factura, reducido su lenguaje formal a una serie de fórmulas que se repiten sin grandes variaciones. Podemos estimar, a lo largo del siglo, una evolución lenta y solamente se aprecia un progresivo relieve más carnoso en los motivos decorativos. Sobresalen las cruces de Zambrana, con espejos y decoración punteada, la de San Pedro de Vitoria, obra del platero Felipe de Arroyuelo, y las de Asteguieta y Armiñón, del platero Miguel de Iriarte. Estas últimas son obras de la segunda mitad del siglo XVII, pero que siguen los modelos imperantes de la primera mitad del siglo.<sup>55</sup>

El prototipo de cáliz clasicista-purista vitoriano, sigue el modelo cortesano pero algunos rasgos comunes van a caracterizar a los cálices vitorianos de esta etapa. La tipología de cada pieza es peculiar pero desde el punto de vista de las estructuras, los cálices de la primera mitad del siglo XVII, son de dimensiones ligeramente mayores que los anteriores, se distinguen por la juxtaposición de las diferentes partes y un claro predominio de los volúmenes geométricos.

De este período, dentro de la austeridad que le caracteriza, tenemos ocho cálices con marcas de plateros vitorianos. Constituyen una excepción, ya que las piezas de esta época apenas están marcadas, y en ellos se pueden apreciar los diferentes matices que incorporan los plateros vitorianos. Tenemos un

(55) Otras cruces sencillas pero de buena elaboración de este período son: las cruces de Salmantón y Amurrio. Elaboradas en metal, pero con una iconografía extraordinaria, la de Salinillas de Buradón, Muergas, Ascarza, Ermita de Ntra. Sra. de la Peña (Faido) y Aguiñiga. Tenemos además otros modelos como las de Foronda y Salcedo que tienen aplicado un buen Crucificado de plata en su color.



cáliz del convento de las Madres Clarisas de Orduña, del platero Pedro de la Fuente, un cáliz de San Vicente de Arriaga del platero Juan de Echevarría, un cáliz de Oreitia de Andrés de Elorduy, un cáliz de Alcedo de Antonio Boneta, un cáliz de Musitu y otro de Mandojana de Miguel de Iriarte, y el cáliz de Zambrana del platero Martín de Munaín.

Otras piezas interesantes de este momento son, los copones de Pariza, Oreitia y Erenchun. *Lám. 12.* Las custodias de sol de Oreitia, Munaín y Llodio, de nudo prismático y las de Legarda y Zaitegui, con nudo ovoide y asas. Son también curiosas las crismeras de Cripan, las de Hueto Abajo y la naveta de Zurbano, y como pervivencia de

los modelos de relicario-busto —pero plenamente clasicista—, la cabeza-relicario de San Vitor y otro de las once mil Vírgenes de Alegría. Entre las foráneas destacan, la custodia de asiento de la Catedral de Santa María, que sigue los presupuestos de Juan de Arfe pero adoptando los elementos propios de la época, y la corona de la Inmaculada de la iglesia de San Miguel de Vitoria, obras documentadas de los plateros vallisoletanos Juan Lorenzo y Juan Andrés de Valladolid, y un relicario-arqueta de Ibarra.

A los plateros de este período de los cuales, excepcionalmente, aparece su marca en las piezas, los hemos mencionado anteriormente. Conocemos además, documentados a otros plateros importantes como Felipe de Arroyuelo y su hijo de igual nombre, Pedro Ochoa de Zuazo, Acher Onofre, Francisco de Unzaga y Lucas de Urbina. Entre los avecindados en Vitoria, constatamos la presencia de tres plateros franceses, los hermanos Carlos y Martín de Godín y Antonio Boneta.

Entre los plateros foráneos, algunos anteriormente citados, hemos de añadir los nombres de Andrés Garró de Madrid, Millán García del Moral de Santo Domingo de la Calzada, Juan o Martín Gardoqui de Bilbao, Juan de



Lám. 12.  
Copón. Erenchun.  
Siglo XVII. Segundo tercio.

Nápoles Mundarra y Hernando Solís de Valladolid, Juan de Bendigar de Logroño, Pedro de Arenas de San Sebastián, Alonso de Ávila de Toledo, Gregorio de Abaunza de Burgos y Cristóbal Paredes de Palencia.

Las piezas foráneas con marcas, proceden de los centros de: Burgos, Logroño, Santo Domingo de la Calzada, Valladolid, Medina del Campo, San Sebastián y Toledo. Los centros más cercanos de Burgos y Logroño, al igual que en el período anterior, son de los que proceden mayor número de piezas. En menor medida de Valladolid, Medina del Campo, Palencia, Toledo y San Sebastián, centros por otra parte ya conocidos por piezas de los períodos anteriores y como en aquellos responden a donaciones particulares de personas importantes o de clérigos que las enviaban a las iglesias donde habían ejercido su cargo o de las que procedían, y a las que guardaban gran devoción.<sup>56</sup>

El principal problema que tuvo la platería purista-clasicista, fue sin duda, la pérdida de la libertad que hasta entonces había tenido, manifestada en la variedad tanto formal como ornamental, para caer en una monotonía que le lleva a la repetición constante de unos modelos. Se ha insistido, de manera excesiva, en el predominio de los talleres cortesanos en perjuicio de los tradicionales centros periféricos, que si bien, adaptaron los modelos que irradiaban desde la Corte, supieron darle su sello característico que permite distinguir las obras elaboradas en cada centro, como se puede apreciar en la platería vitoriana.<sup>57</sup>

Como valoración final podemos decir que la platería vitoriana como centro platero periférico, presenta una serie de características y peculiaridades propias, si bien, la influencia burgalesa, sobre todo en el período Gótico, es muy acusada. Este hecho fue motivado por la primacía del centro burgalés en toda la Corona Castellana, hasta el tercer cuarto del siglo XVI. La presencia de las escuelas riojanas se debe mayormente a las zonas limítrofes con esta provincia, a veces por la influencia que los Visitadores ejercían en el encargo

(56) A este tipo responde la inscripción del cáliz de Délica: "Este cáliz con su hacienda mandó el canónigo Arechaga a su altar de Nuestra Señora del Rosario del lugar de Délica". Otras donaciones como el relicario de San Fausto de Bujanda, mandadas realizar por D. Carlos de Álava y su mujer D<sup>a</sup> María Ana de Guevara, en acción de gracias, como se especifica en la inscripción de la peana: "...la donan en acción de gracias por el nacimiento de su hija Ana". De este santo —protector de la fecundidad— se conserva una relación de varias piezas por agradecimientos: A.H.D.V. BUJANDA. Lib. Fábrica (1609-1664), f. 122.

(57) En este sentido estamos de acuerdo con el profesor Cruz Valdovinos, que defiende los matices de los distintos centros plateros: CRUZ VALDOVINOS, J.M., "De las platerías castellanas a la platería cortesana". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XI-XII (1983), pág. 5-20.

de estas obras como es el caso de la arqueta-relicario de San Fausto que el obispo manda que se haga en Logroño.

Damos a conocer, por primera vez, un número importante de piezas de platería de gran valor artístico, rescatándolas del olvido. A su vez hemos descubierto un gran número de marcas —de localidad y artífice—, y hemos identificado otras que hasta ahora eran desconocidas. Se ha logrado identificar a los autores, y por tanto la cronología de muchas piezas de plata, lo que ha sido posible gracias al conocimiento directo y posterior estudio de las marcas e inscripciones, así como de la documentación manuscrita hallada. Es de lamentar que un número considerable de piezas que aparece en la documentación no hayan llegado hasta nosotros.

Por último hemos de decir que el principal cliente de la platería vitoriana, fue la Iglesia, incluyendo todas las parroquias pertenecientes a la Diócesis, también los conventos y cofradías tuvieron un papel importante. El legado de particulares constituye un capítulo de cierta importancia en la platería alavesa, éstos provienen de gentes de distinta condición social. Algunos son evidentemente sobresalientes como el relicario de la Virgen del Cabello donado por don Fernán Pérez de Ayala o la custodia de la Catedral de Santa María, donada por el arzobispo don Francisco de Esquível.

La prohibición del tráfico de esclavos negros procedido entre España e Inglaterra en 1817 no solucionaron ni dejaron resaca las necesidades que de la esclavitud y de la demanda de mano de obra blanca se requerían para la explotación de los ingenios azucareros de Cuba. En ese tiempo con el paso del tiempo se pretendió permitir la mano de obra negra por una de más fácil control y menos complicaciones para las haciendas esclavistas. No hay que olvidar que en 1844, y pese a estar prohibida oficialmente la trata en Cuba desde 1820, en los más altos institutos como es se practicaba la esclavitud de manera habitual, «sin que se pueda inculcar en el corazón a los propietarios de esclavos. Argumentos como este de políticos como Marañón de la Rosa, venían a decir que cada esclavo libre era, en definitiva, una potencial vía de insurrección que las *indignidades* precisas para mantenerlos eran necesarias pero caras, y era preciso por tanto renovar *constantemente* introduciendo *siempre* *negros a Cuba*».

Desde el otro mundo, el antillano, las cosas se contemplaban de un modo diferente. Los hacendados criollos necesitaban *constantemente* captar en su economía y evitar la acumulación de males de esclavos negros en la isla de Cuba. Así las cosas, en 1847, el propietario haitiano de un gran ingenio, Urbain Foyou y Soumayer, propuso el *abandono* de este mundo de *trabajo* *claro y conciso*.