



NUEVOS EXTRACTOS

DE LA
REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS



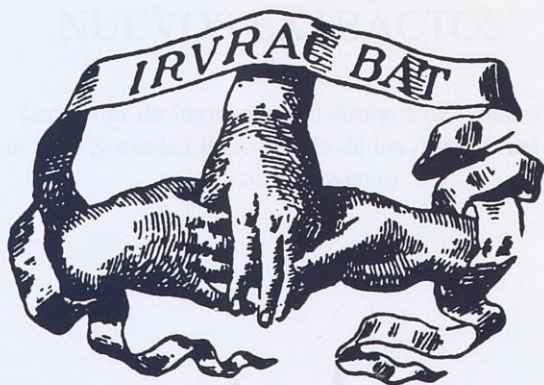
Suplemento n.º 2-A del *Boletín* de la R.S.B.A.P.

VITORIA-GASTEIZ

1 9 9 6

NUEVOS EXTRACTOS

DE LA
REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS



Suplemento n.º 2-A del *Boletín* de la R.S.B.A.P.

VITORIA-GASTEIZ

1 9 9 6

INDICE

NUEVOS EXTRACTOS

Lecciones de Ingreso como Amigos de Número
de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País
(Comisión de Alava)

La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País
agradece
al Gobierno Vasco y a la Diputación Foral de Alava
la colaboración prestada
para la publicación de este Boletín

Euskalerriaren Adiskideen Elkartek
Eusko Jaurlaritza eta Arabako Foru Aldundiari
Boletín hau argitaratzeko emandako laguntza
eskertzen dio

Depósito legal: VI - 123/97



INDICE

Presentación	9
--------------------	---

LECCIONES Y ACTOS DE RECEPCION COMO SOCIOS DE MERITO DE LA R.S.B.A.P.

ACTO DE RECEPCION COMO SOCIO DE MERITO

DE LA DOCTORA MICAELA PORTILLA	13
DISCURSO DE RECEPCION por Antonio Ortíz de Urbina	17
LECCION DE LA DOCTORA PORTILLA: «DEL OMECILLO AL AYUDA, POR LAS MARGENES ALAVESAS DEL EBRO»	27

ACTO DE RECEPCION, COMO SOCIO DE MERITO

DE DON VICENTE BOTELLA ALTUBE	55
DISCURSO DE LA PRESIDENTE DE LA COMISION DE ALAVA	57
INTERVENCION DEL ALCALDE DEL AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZ (Sr. Cuerda Montoya)	60
INTERVENCION DEL REPRESENTANTE DE LA CAJA VITAL KUTXA (Sr. Muzás)	61
INTERVENCION DEL REPRESENTANTE DE LA CAMARA DE LA PROPIEDAD URBANA (Sr. Zárata Pérez de Arrilucea) ..	62
INTERVENCION DEL REPRESENTANTE DE LA CAMARA DE COMERCIO E INDUSTRIA DE ALAVA (Sr. Gómez)	63
INTERVENCION DEL REPRESENTANTE DE LAS ESCUELAS PROFESIONALES DIOCESANAS (Sr. Arregui)	65
INTERVENCION DE LA DIRECTORA DE LA FUNDACION SANCHO EL SABIO (Sra. Gómez)	66
INTERVENCION DEL PRESIDENTE DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE VITORIA-GASTEIZ (Sr. de Juana)	67
INTERVENCION DEL REPRESENTANTE DEL INSTITUTO ALAVES DE ARQUEOLOGIA (Sr. Llanos)	68



INTERVENCION DEL REPRESENTANTE DE LA ESCUELA UNIVERSITARIA DE TRABAJO SOCIAL (Sr. Vivar)	69
DISCURSO DEL DIRECTOR DE LA R.S.B.A.P. (Don José Manuel López de Juan Abad)	70
DISCURSO DEL NUEVO SOCIO DE MERITO DON VICENTE BOTELLA ALTUBE: «RECUERDOS DE UNA VIDA»	74
CIERRE DEL ACTO	79

**ACTO DE RECEPCION DEL AMIGO DON VENANCIO
DEL VAL SOSA COMO SOCIO DE MERITO**

DE LA R.S.B.A.P.	81
LECCION DE DON VENANCIO DEL VAL SOSA: «RECORRIDO POR VITORIA ENTRE SAN PEDRO Y LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS»	83
DISCURSO DE RECEPCION por la Presidente de la Comisión de Alava, Sra. Sánchez Erauskin	106



PRESENTACION

La R.S.B.A.P., a propuesta de la Comisión de Alava, acordó conceder el título de Amigo de Mérito, en el seno de dicha Comisión, a tres Amigos de Número merecedores de esta distinción por su gran prestigio y reconocidos trabajos en bien del País.

Todos nosotros nos sentimos muy honrados al contar con doña Micaela Portilla Vitoria, don Venancio del Val Sosa y don Vicente Botella Altube –fallecido lamentablemente en fechas posteriores a su designación–, como Amigos de Mérito de nuestra Comisión. En ella, en sus trabajos y realizaciones, han colaborado eficazmente y con sus conocimientos, publicaciones y actividad, han contribuido a ilustrar magistralmente lo que debe ser la actuación de un Amigo del País que se precie de serlo.

Por supuesto, no todos poseemos un caudal de dones como los que adornan a los tres nuevos Amigos de Mérito. Pero, en todo caso, su ejemplo debe servir de estímulo y ejemplo para quienes militamos en el amplio campo de acción profesional y personal que la Bascongada desea para que sus Amigos puedan cumplir los objetivos de servicio al País que hace dos siglos marcaron los Fundadores.

Quiero señalar que, debido a algunas vicisitudes inesperadas, se ha demorado esta publicación hasta la fecha. Sin embargo, consideramos que actualizar en la memoria y en el corazón de los miembros de nuestra R.S.B.A.P. el hecho de la concesión de esta dignidad a los nuevos Amigos de Mérito y el contenido de sus interesantes Lecciones, a todos nos ayudará en el cumplimiento de nuestros fines.

Juan Antonio Zárate Pz. de Arrilucea
Presidente de la Comisión de Alava de la R.S.B.A.P.



ACTOS DE RECEPCION COMO SOCIOS DE MERITO DE LA R.S.B.A.P.

Lección pronunciada por
Dña. Micaela Josefa Parrilla Vitoria
en el acto de Recepción como
Socio de Merito de la R.S.B.A.P.

Acto Lección como Socio de Merito del 1º de Agosto
del 1982 en presencia de:
Iglesia de Santa María de N. Asunción de Toros,
Casinos toros y Toros Sebastián de Fuencaliente,
Iglesia Parroquial de Benavente,
Ayuntamiento de la Virgen de Lacerpeda.



DEL OMECILLO AL AYUDA, POR LAS MARGENES ALAVESAS DEL EBRO

Lección pronunciada por
doña Micaela Josefa Portilla Vitoria
en el acto de Recepción como
Socio de Mérito de la R.S.B.A.P.

*Esta Lección como Socio de Mérito tuvo lugar
el 30 de mayo de 1992 en jornada itinerante.
Iglesia de Santa María de la Asunción de Tuesta.
Caminos reales y Torres Señoriales de Fontecha.
Iglesia Parroquial de Berantevilla.
Ermita de la Virgen de Lacorzanilla.*



El sábado 30 de mayo de 1992 tuvo lugar la recepción como Amiga de Mérito de doña Micaela Josefa Portilla Vitoria. Por deseo expreso de la Sra. Portilla, el acto de recepción se celebró en la Iglesia Parroquial de Nuestra Sra. de la Asunción, de Tuesta, si bien su magisterio se impartió a lo largo del día, en una hermosa Jornada Itinerante que, en forma muy documentada y a un tiempo amena y distendida, respondió al título siguiente:

“Del Omecillo al Ayuda, por las márgenes alavesas del Ebro”

Comenzó la Jornada con una Misa Solemne en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta.

Finalizada, dio comienzo el Acto de Recepción de la Amiga de Número Micaela Josefa Portilla Vitoria como Socio de Mérito de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País con unas palabras pronunciadas por la Presidente de la Comisión de Alava Miren Sánchez Erauskin:

“... En medio del júbilo que a todos nos produce estar presentes en este acto acompañando a nuestra querida Amiga Micaela, permitidme que, en forma tal vez un tanto egoísta pero que procede de los sentimientos de tantos años de amistad, de cariño y de admiración, os explique que hoy me siento realmente orgullosa de ocupar este cargo de Presidente de la Comisión de Alava para el que me habeis elegido, porque desde aquí me corresponde precisamente a mí rendir a nuestra Amiga este homenaje, este deber de gratitud que supone su designación como Socio de Mérito...”

Se procedió a continuación a la Recepción de la Sra. Portilla Vitoria cumpliéndose el Orden del Día preceptivo en este acto.

DISCURSO DE RECEPCION
pronunciado por el Amigo
Don Jose Antonio Ortiz de Urbina y Basabe.

Amigo Director de la Bascongada,
Presidenta de la Bascongada en Alava,
Amigos, Amigas:

Hemos recibido hoy y aquí, en este milagro de la iglesia de Tuesta, a Micaela Portilla... Y, sin embargo, por un extraño misterio de sustituciones, tal vez hemos padecido un error hermoso. Porque es ella, Micaela Portilla, la que nos ha recibido en su casa, junto a sus arquivoltas amadas, presentándonos a sus amigos-compañeros de piedra, que ella recrió con sangre, luz y palabra...

Ha sido aquí, en Tuesta, hoy... Pero pudo ser, con igual derecho, en Laguardia, en Salvatierra, en Salinas de Añana, en Vitoria... o en cualquier sitio de Alava, donde haya recalado la historia o se haya convertido en canción de arte, sorpresa de vida o documento de ciencia...

Porque en cualquier rumor de misterio alavés se escucha, -se vive-, la presencia, hecha palabra y confianza, de Micaela Portilla. Siempre que ha manado la historia por estas tierras, tras ella va Micaela, como un juglar enamorado, cantándola en cuentos de maravilla y contándola en la canción de su prosa certera, cálida y nueva.

De más a menos.

No quiero hacer inventario ni tesis de saberes, al hablar de Micaela Portilla y su obra. (Aún está, además, por granar la cosecha plena, por más que en el campo de su esfuerzo se hayan recolectado montañas de cereal de oro para nuestro almacén de cultura....)

Pero sí quiero trazar un cierto orden para una aproximación respetuosa y emocionada a su trabajo.

Si tratamos de seguir, con línea lógica, los pasos de búsqueda de esta mujer sabia, deberíamos arrancar para nuestro inventario de la geografía, como supuesto radical y quieto. Micaela ha visitado el suelo en su virginidad primera, antes de que se convirtiese en aventura, una vez que ha empezado a hollar ese suelo el pie del hombre caminante. Hablaríamos, después, -si nos hubiésemos embarcado en estos modos de investigación férreamente lógicos-, de la obra humana labrada por el habitante real de esta tierra y tendríamos que terminar descubriendo, desde sus hechos, al autor con su historia: al hombre en su grandeza y en su misterio poderoso.

Pero ni así trabajó Micaela ni ése es el sentido de una obra que tiene la lógica de la ciencia; pero que va transida del latido rezumante de la vida...

Por eso nos dejamos de la metodología seca, que aclara el cerebro; pero que, a lo mejor, enturbia el alma. Porque en Micaela todo es rigor de investigación y exigencia escrupulosa de crítico feroz; pero es también temperamento, dulzura, comprensión, cercanía y amor... para esas frágiles criaturas que son los documentos y para esa canción de fechas y de versos que son los arcos, las imágenes, los capiteles, los fustes, el techo y el suelo de los edificios importantes.

Ella, es verdad, empieza por fijar siempre con enorme rigor el cuadro de su investigación, clavando los ejes de su andadura inmediata y firme. Toca el suelo, mide los ángulos de estudio, localiza con pormenor el lugar de trabajo y, sin pausa, indaga, coteja, piensa y escribe... (Por eso hablábamos antes de ese primer encuentro con la geografía como teatro en el que se escenifica el drama apasionante de la cultura en su versión de historia).

Pero ella, sobre todo, ha amado con una terrible pasión de ternura al hombre alavés, a sus cosas y a su historia, y desde esta cercanía lo ha descrito con abrazo y mimo. Con ese cariño, con el que hoy vamos a rozar el bosque primaveral de su obra. Y es que Micaela ha peregrinado hacia el hombre vivo, que se agazapa en su intrahistoria tras el polvo de los viejos documentos.

Este encuentro me parece fundamental. Es lo que da colorido a los trabajos de Micaela. Porque en sus descubrimientos no encuentra únicamente el dato desolado y lacio, sino que se topa siempre con un hombre con ramas y parientes, con intenciones y acciones, al que conoce en su talla, en su poblado o desnutrido mundo interior y ahí dialoga con él, lo escucha y lo traduce en acta de saber definitivo.

¡Con qué regusto paladea en su boca la eufonía de los nombres alaveses que hicieron o son historia!

Al oírla, siempre he pensado en esas labores laberínticas de los encajes de bolillos, de solución oscura; pero que en sus manos trenzan y fingen luces nuevas.

En un libro suyo sobre Vitoria leo esta perla de pura cepa alavesa: “Ayaldas y Hurtados; Healis y Esquiveles; Iruñas y Colodros; Vergaras y Adurzas; Abaunzas y Maturanas; Maestus, Alavas y otras familias distinguidas...” con las que se tutea, porque son de su casa y creo que distingue en ellas su voz y es confidente, casi confesor, de sus cuitas, albacea de sus voluntades y notario de sus virtudes...

Y vendrán los apellidos compuestos de Alava, -esa rareza deliciosa de toponimia y patronimia abrazados en una definición de familia-, y por ellos navega, con timón cierto, esta mujer de pulso firme y sabiduría clara: López de Guevara, Martínez de Sabando, Ortíz de... cualquier sitio. Son mujeres, matrimonios, compromisos de heredad, varones de campo y guerra, de emigración, perjuros, conquistas, regresos, triunfos y quiebras... Todo queda prendido en el pico ansioso de su pluma interminable, donde retoñan los silencios de la muerte en una primavera nueva.

No me resisto a contarlo. Ya otra vez tuve que hablar de ello. Micaela conoce a todos los alaveses que fueron y a los que sin serlo cayeron bajo estos soles y ventearon nuestro cierzo.

Entre estos últimos hallamos al rey Alfonso, el Sabio. El que se curó en Vitoria de una jaqueca terrible que le puso en trance de morir, poniendo por almohada el libro oracional de las “Cantigas”...El mismo rey que anduvo aquí, en Vitoria, tratando de unir a una familia que se le rompía por todos los mimbres de la ambición... ¡Cómo habla Micaela de este amigo viejo, aliento de sus sueños, nimbado en ese cielo de gloria, donde crecen los niños, los sabios y los santos!

¡Este rey de Castilla, alavesizado por las coyunturas políticas...! Y por este alavesismo de adopción y de acogida el gran señor castellano de la sabiduría tuvo que dialogar con la gran señora alavesa de la ciencia.

Alguien se atrevió a decirle, con el respeto que esta gran señora merece, que era la amante fiel y despechada del Rey Sabio... Y se rió con esa carcajada contagiosa y limpia con que sabe reirse Micaela: “No, -aclaró-, mi amor es más cercano. Se trata de un señor alavés del XVI”. (Aunque en dulzuras de amor no hago exactitud de fechas, que tales fervores no entienden mucho de calendario). Y nos contó pormenorizadamente la génesis de estos deliquios de amor con siglos de distancia.

Pero, volviendo al Rey Sabio, su conversación y “confidencia” tuvo la gallardía humana de la cercanía sin sonrojos, de la humildad sin servidumbre y del saber sin altiveces. Porque así es, por gran suerte, Micaela: cercana, humilde y sabia, sin engreimientos turbios.

Yo no sé en qué número de nombres se cifra el inventario de alaveses de historia que tiene en el archivo de sus memorias Micaela. Pero sí sé que esa familia es inmensa. Que en esa mesa del saber se sienta media provincia y sé que la otra mitad que falta está también invitada. Diez siglos de historia peregrinan con su emoción, sus crímenes, su pasión, su virtud, su acción hermosa o su traición oscura... hacia la casa de Micaela, que es la casa de nuestra historia.

Las piedras

Quizá fue en Salvatierra, en aquellas primeras armas de enseñanza, donde Micaela se topó con la canción de la piedra tallada. (Esto no me lo sé muy bien. A lo mejor la fiebre investigadora le llega por otros manantiales que todavía desconozco... y por ello, con vicio ajeno, me refugio en Berceo para justificar mi duda, según tenía por costumbre aclarar el delicioso poeta riojano: “*el libro no lo ponía.*”)

Lo cierto es que en la villa comunera encontró edificios hermosos, unas murallas tronchadas, unas calles heridas por la impiedad de la historia... y Micaela, tal vez, escuchó la voz de aquellos silencios y quiso traducir su verdad y su leyenda, porque ella sabe bien que las piedras hablan y entiende a la perfección su idioma. Desde esa llamada logra prepararse más a fondo, porque está dispuesta a emprender una obra de formidable ambición...

Es el segundo regalo de la investigación de Micaela: los edificios de Alava.

Micaela Portilla estudia las piedras de Mendoza y Martioda, la oracional de Barría, las doloridas historias del sueño del Canciller... y, sobre todo, se acerca a las Casas- Torre, labrando sobre sus aristas un trabajo definitivo.

Esta zona de la obra de Micaela me sobrecoge... Nada me parece tan lejano a su espíritu de transparente delicadeza como el guiño hosco, el rostro brusco y la canción de fuerza y guerra que pervive en las torres...

Y sin embargo...

Con qué claridad va separando el edificio primitivo de sus "arreglos" posteriores. Y cómo va desentrañando la historia de pasiones crueles o de intereses violentos hasta dejar que regrese el hálito de la historia a morar en las casas fuertes que sobreviven enteras o en las que sólo lloran los muñones románticos...

Micaela no se deja atrapar por la tentación de la leyenda. Ni deja que un lirismo de fiebre amuralle la comprensión de la más pura historia... Pero tampoco permite que la canción épica, hermosa como la sangre, pero torva como el crimen, sustituya la serena comprensión de los hechos integrados en la conducta del hombre.

(He de decirlo, porque es justo, aunque mi palabra se salga un instante del tema: Hace unos días en Loyola, humillado bajo esa mole de piedra donde nació el ilustre Iñigo, fundador y general de la Compañía de Jesús, me hablaba un hijo de San Ignacio de la restauración de la casa solar de Loyola. Y me habló de que el gran cerebro ordenador de la ingente obra restauradora fue Micaela Portilla. Llegó, vió y dedujo consecuencias. Todos aceptaron su magisterio, y en él se refugiaban con seguridad de acierto. El jesuita se sentía en la obligación de proclamar la valía de esta gran presencia... (¡la mujer sabia de Vitoria!)... aunque a mí, -a ninguno de nosotros, seguramente, nos asombra la noticia-... Curiosamente, sólo le sonroja y apura a ella, que se encueva en una humildad de silencio por sistema, ofreciendo la riqueza de su ciencia como si fuese la ofrenda de una limosna oculta y avergonzada).

Un paso de rodillas

Y, sobre todo, Micaela es demasiado sabia y posee un espíritu demasiado sutil y bello como para recalar en este puerto de las casas torre como lugar de descanso... definitivo.

Ella quiere estudiar al pueblo y a sus hombres en sus comportamientos, ambiciones, sentires y esperanzas... Por eso estudió al hombre alavés desde la historia y trató de encontrarlo en sus mansiones, amasado a la piedra, humanizándola con el roce del sueño.

Pero supo también que el hombre alavés se abrió a la verdad absoluta y se hizo adorador de Dios... Y ese hombre fuerte, independiente y orgulloso encontró en la fe otra respuesta más viva y entera...

Por eso Micaela bajó hasta el suelo de la creencia y allí estudió la expresión del rezo, el estilo del creer, los contenidos más urgentes de la experiencia de lo santo, los miedos y los amores de los hombres en diálogo con Dios...

Estamos ante la OBRA de Micaela: el Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. No ha resultado un inventario de objetos ni un desfile de estatuas ni una consignación de estilos. Es todo eso; pero entrañado en el latido de la sangre... No es lugar de este momento, porque el tiempo muerde con apremio, para abrir con emoción esta obra prodigiosa de Micaela Portilla. Ha salvado un patrimonio común de Alava y le ha dado vida y lo ha colmado de unción y lo ha devuelto vivo a los ojos de los hombres y de las mujeres de Alava. El alma y la fe en que se meció la cultura religiosa y humana de Alava ha sido cosechada por esta investigadora tenaz, inteligente y clara.

Creo que, aunque suene a irreal en este tiempo de desguace de valores, por ahí camina Doña Micaela, con paso cierto: sabia y devota, con ojos críticos de erudición inmensa y con alma arrodillada de contempladora absorta... La simbiosis milagrosa de creer sabiendo y del saber con fe anida en el esfuerzo poderoso de esta investigadora, gracias a Dios incansable.

Pero no es bastante.

Tengo un cierto miedo a contaros lo que ya sabéis, fatigando vuestro recuerdo, dejando a un lado pozos de olvido y logrando que la humildad de Micaela se impaciente.

Por eso voy a daros prisa en terminar...

Y, sin embargo, dejadme un momento de sosiego...

Micaela estudió al hombre, su historia, las piedras de su cobijo y la imagen de sus rezos... Supo de escudos y banderías, de testimonios de honradez y de vilezas turbias..

Pero estudió también, -ya lo he dicho resbalando-, la peana donde se fue representando esta historia.

Aún recuerdo aquel pregón de San Prudencio en que Micaela, con el ritmo de la fiesta, se puso jocundamente lírica... La historiadora deshilaba el campo en su precisión de flores, de productos de Alava, de sus sierras piroleadas con adjetivos de color y terciopelo, del dibujo azul de sus ríos sobre el oro del trigo o plateados bajo las hojas de esmeralda...

Me parecía admirable ese tono de verso en la escritora de archivo, detallista en los "campus" de estudio, hecha vigilia de mil desvelos en el asedio interminable a los temas de Alava. Pero estaba escribiendo así, porque hilaba con la razón y besaba con el labio.

Después he visto cómo ha seguido y perseguido los pliegues de la tierra, las vertientes del agua, el sonar de los vientos y el murmullo de las sombras, con brujas, de los montes...

Estoy llegando por estos meandros de evocaciones semilíricas a un último libro, que debe estar en la mente de todos. Era el contexto preciso para una obra, que me parece genial, -(la penúltima siempre de Micaela),-: "Una ruta europea POR ALAVA, A COMPOSTELA. Del paso de San Adrián, al Ebro."

Todo ese título para un fruto magnífico.

Uno de los libros que, al menos un alavés, lee con pasión y que agradece íntimamente, por su regalo, a Micaela.

La Alava medieval, desconocida para el profano, queda en pie, asomándose al camino de las primeras peregrinaciones a Santiago.

Entrando por San Adrián, -hermoso abrazo de roca, de silencio y luz,- Micaela ha puesto de pie la carne resucitada de una historia que parecía terminada... hasta llegar al Ebro, engendrador de fronteras y casador de mundos...

Seguramente la ascética aristocracia de Micaela le impide pedir, tras tanto cansancio, la limosna del vaso de buen vino, como ella señala que hacían los juglares viejos... Con este golpe, que recuerda al temperamento popular del cantor Gonzalo de Berceo, terminaba Micaela su libro hacia Santiago... Pero es viaje jacobeo, -de oración, de arrepentimiento y de jubiloso canto-, y por ello cambia la petición en deseo... En una línea de la súplica más pura vuela con la concha viajera hacia el recuerdo del apóstol, dormido en la humedad turbadora de Galicia, con el pie pisando el fin de la tierra y bendiciendo con ojos

de aventurero la tierra toda de dos mundos... Y allí habla de bendición divina: la que ella agradecerá seguramente, como peregrina de tantas horas de andadura, en servicio de la ciencia y en apoyo a la ignorancia del hermano....

Y termino.

Quería hablar, por perversión de oficio, del estilo de Micaela, como escritora. He cotejado sus escritos desde esta perspectiva interesada... Pero no os quiero abrumar con análisis lingüísticos o de estilo, que pueden resultar enfadosos. Tampoco quiero caer en la trampa socorrida de las pretericiones, para tocar, sin aviso, el tema, que uno promete soslayar como defensa.

Sobre estos datos regresaré algún día para explicar los modos expresivos de esta escritora nuestra, porque también dicta una lección de sobriedad expresiva y de pedagogía certera Micaela, al escribir... Pero esta página la reservo para contarla con más tiempo y comparando su modo de crear con el de otros autores de Alava, sobre todo Landázuri y Becerro de Bengoa.

Y es que, por misericordia de los dioses esta mujer ha nacido para maestra de casi todo.

Pero hemos tenido que respuntar los temas. El encargo de decir dos palabras se ha multiplicado por ocho y he de frenar las ganas de seguir hablando para clarificar lo que ha quedado dibujado entre nieblas de prisa. Pero he de terminar, y termino.

Con agradecimiento de todos nos felicitamos de tenerla tan próxima y tan amiga, tendiendo los brazos de puente entre la amistad respetuosa y la ciencia.

Ahora nos toca unirnos a lo que, desde nuestra Sociedad Bascongada, podemos darle. Nuestra condecoración y, desde luego, totalmente nuestro aplauso y nuestro afecto... como mujer grande, sabia honrada, cristiana recia y alavesa por oficio y por pasión entera.

FINALIZADA ESTA EXPOSICION, EL DIRECTOR DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS, DON JOSÉ MANUEL LOPEZ DE JUAN ABAD, PROCEDIO A LA RECEPCION COMO SOCIO DE MERITO DE DOÑA MICAELA JOSEFA PORTILLA VITORIA, ENTREGANDOLE EL DIPLOMA Y LA MEDALLA ACREDITATIVOS DE SU NUEVA CONDICION.

Seguidamente, la nueva Socio de Mérito pronunció su Lección de Ingreso en forma itinerante, que tuvo como lugares señalados la Iglesia de Santa María de la Asunción de Tuesta, los Caminos Reales y las Torres Señoriales de Fontecha y la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Berantevilla, para finalizar en la Ermita de la Virgen de Lacorzanilla.

**LECCION DESARROLLADA
EN JORNADA ITINERANTE POR LA AMIGA
MICAELA JOSEFA PORTILLA VITORIA**

**“DEL OMECILLO AL AYUDA,
POR LAS MARGENES ALAVESAS DEL EBRO”**

1.-La Iglesia de Santa María de la Asunción de Tuesta.

Un arte innovador, en una sociedad cambiante.

Queridos Amigos: Al agradecimiento que os he manifestado ya por el honor de que me hacéis objeto de forma tan entrañable, tengo que añadir un nuevo motivo de gratitud: el regalo de este precioso día de convivencia itinerante por tierras de Alava. Lo habeis dispuesto así, seguramente, porque sabéis que gran parte de mi trabajo, y el más gratificante para mí, es recorrer los caminos y los pueblos de Alava, aprendiendo de sus gentes y estudiando la historia y el arte que conservan, en trabajos de campo y en tareas de archivo, en ayuntamientos y juntas administrativas. Y lo hago así porque siempre he creído que las pisadas del hombre en los caminos y las huellas de la vida cotidiana en sus pueblos han hecho historia y han dejado historia; una historia íntima, sin ruido, que podemos contemplar desde dentro, desde la vida misma, en los lugares en que se desarrolló.

Por eso, y porque iniciamos la jornada en este templo, uno de los más bellos del medioevo alavés, al decidir el contenido de mi intervención en este día pensé que no podía ser otro que abordar, “in situ”, los temas que nuestro caminar vaya deparándonos en esta ruta del Omecillo al Ayuda, y referirme brevemente en

el recorrido a la historia, al arte y a la vida de las gentes, en los puntos mismos en que saldrán a nuestro encuentro.

Comenzaremos procurando escuchar juntos lo que las piedras de esta iglesia nos dicen, al contemplarlas junto a la imagen de Nuestra Señora la Blanca que preside su frontis, “Andra Mari” acogedora, Reina coronada, entronizada sobre castillos y leones, símbolos de realeza en la Madre del Rey de Reyes, Madre que sonrío a su Hijo, nuestro Hermano y, en El, a todos nosotros y a cuantos han acudido a Ella a lo largo de siete siglos de historia.

Tras de este encuentro con el templo que nos acoge, recordaremos también en él a las gentes que propiciaron y contemplaron su construcción; bajaremos después por el Omecillo hasta la margen izquierda del Ebro y encontraremos en **FONTECHA** una de las torres señoriales más hermosas y mejor construídas del País, **la Torre de los Hurtado de Mendoza, Condes de Orgaz**; y tras de contemplarla y recordar a sus señores, remontaremos, desde el Zadorra, las riberas del Ayuda hasta llegar a **BERANTEVILLA**, donde hallaremos el recuerdo, vivo aún entre las gentes, del gran prelado alavés **Fray Pedro de Urbina y Montoya**, para terminar nuestro recorrido en **LACORZANILLA**, en la **Ermita de Nuestra Señora de Lacorzanilla**, centro de devoción popular en la zona del bajo Zadorra, abierta a la Rioja y a los confines alaveses del Ebro.

El templo en que nos encontramos, el de **NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCION DE TUESTA**, es uno de los más hermosos de Alava entre los construídos a partir de los años finales del siglo XII y a lo largo del XIII; una de las iglesias que, conservando aún las raíces románicas en muchos de sus elementos, se abre a los horizontes artísticos que anuncian las novedades del gótico incipiente.

No es extraño que el edificio que vamos a contemplar, singular entre otros construídos en las mismas fechas, se encuentre aquí en Tuesta, en una encrucijada de rutas que explica, en gran parte, la historia vivida por sus gentes.

Domina Tuesta, en efecto, el descenso de los caminos salineros de Añana a las rutas del Omecillo y del Ebro, recorridas ya por calzadas romanas y por sendas altomedievales, hacia los cenobios rupestres de la alta Valdegavía, caminos con iglesias documentadas desde hace más de un milenio y, algunas, con restos del románico más antiguo de Alava.

Se encuentra además Tuesta en los caminos que enlazaban las tierras alavesas con las de la más vieja Castilla, la de los valles de Losa y Mena, con igle-

sias y monasterios también milenarios. Caminos de peregrinación y rutas de arriería, paso de recuas cargadas de lanas merinas que, en sus recorridos hacia el mar, remontaban el Omecillo, llegaban a Berberana y subían por Arrastaria y Orduña hasta alcanzar el curso alto del Nervión para bajar, por sus orillas, hasta los puntos de embarque de sus cargamentos hacia los telares ingleses o flamencos.

Estamos aquí, en Tuesta, entre caminos bien protegidos por castillos: Término, en Santa Gadea del Cid; Lantarón, junto a Sobrón; Berbea, encima de Barrio, y Astúlez, defensa de uno de los pasos que desde la alta Valdegovía conducía a tierras burgalesas.

El templo de Tuesta, donde ahora estamos, es uno de los más significativos del protogótico alavés, momento artístico denominado a veces “románico de transición”, título que parece significar la fase poco definida y desdibujada de una corriente artística que muere ante otra que nace. Se ha designado también a este período como el momento del “último románico” o del “románico tardío”, nominaciones que nos hacen pensar en un arte caduco, viejo y sin fuerzas, cuando este arte de finales del siglo XII y comienzos del XIII, por el contrario, está perfectamente definido en sus elementos, llenos de vitalidad y de fuerza innovadora.

Por eso, atento a la pujanza creadora de este momento, el Profesor don José María de Azcárate Ristori, en su discurso de ingreso como Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1974, señaló a este momento artístico con el nombre de “protogótico”, contemplando en él unas formas constructivas vivas y de gran empuje, que preludian el arte gótico como algo nuevo y distinto del románico en sus conceptos artísticos y sus técnicas, aunque estos elementos protogóticos coexistan, en algunos casos, con ciertas formas del románico pleno.

Y porque el gótico no es una consecuencia de la evolución del románico, sino algo nuevo que aparece en el arte entre los siglos XII y XIII debe desecharse, dice Azcárate, la denominación “románico de transición”, aunque en la fase del gótico inicial o “protogótico” pervivan y convivan ciertas características románicas con otras bien definidas e innovadoras.

A esta etapa protogótica corresponden, en principio, los característicos templos normandos, en los que apuntan las técnicas constructivas precursoras del gótico, y el arte cisterciense, limpio y elegante, umbral del nuevo estilo, modelos novedosos que llegan a Alava, como queda indicado, a partir de los años finales del siglo XII y a lo largo del XIII.

Señalemos aquí, a la vista, los principales elementos que distinguen ese momento constructivo para contemplarlos después, con detalle, en un recorrido por el interior y el exterior del edificio.

Fijémonos, en primer lugar, en las bóvedas de cañón que ya se han apuntado. Las primitivas cubiertas de medio cañón del románico pleno, con media circunferencia en su sección y con sus arcos fajones de medio punto en sus rosca, resultaban menos esbeltas que las apuntadas que se generalizan a medida que el estilo avanza. Parecía que las de medio punto recogían y limitaban la vista del observador, cercando el espacio de la cubierta entre los muros sobre los que volteaba la bóveda y los arcos fajones de la misma, semicircunferencias perfectas, que llevaban las miradas de un muro a otro, sin punto alguno de atención intermedia.

Las bóvedas apuntadas, en cambio, invitaban a mirar a lo alto y aquí está la diferencia. Sus arcos fajones elevan la vista de quienes los contemplan hasta la piedra clave más elevada de su rosca, punto en el que convergen los dos segmentos laterales que forman el perfil del fajón apuntado. Este centro de atención permite alcanzar, en lo alto, el eje longitudinal de la bóveda apuntada, con la serie de arcos fajones, apuntados también, que, formando el esqueleto de la cubierta, anuncian las complicadas arquerías de los edificios góticos.

Pero la innovación clave del protogótico es la creación de las cubiertas con dos arcos cruzados en diagonal con su intersección en el polo de la bóveda, tal como podemos observar en este templo

Esta es la gran novedad, la principal peculiaridad y el elemento más significativo del protogótico. Se trata de dos arcos u "ogivas" de piedra labrada, con las dovelas de sección cuadrada o rectangular, lanzados en diagonal desde dos de los cuatro vértices del tramo de la bóveda que sustentan hasta los dos ángulos opuestos. Estos arcos cruzados, según podemos ver y observaremos con mayor detención en nuestro recorrido por el templo, son gruesos, porque la plementería, o los tímpanos de la bóveda que descansan sobre ellos, son de piedra pesada y porque soportan y sostienen las bóvedas, afianzadas además



Presbiterio de la iglesia de Tuesta

Cabecera de cinco caras y un tramo corto en el paso a la nave, cubierto éste por arcos cruzados u "ogivas" convergentes en una clave.

El ábside rasga sus cinco lados por otros tantos ventanales, con arcos de medio punto, y cierra su cascarón mediante bóveda de piedra de cinco plamentos, reforzados y sujetos por el arco de medio punto arranque de la cabecera, y por cuatro segmentos arqueados -medios arcos o gallones-, que se unen en un medallón, al centro de la cubierta.

Un anuncio del gótico, que apunta con fuerza en este templo.

por las claves o medallones de refuerzo en el punto central del tramo donde dichos arcos se cruzan.

En estas nuevas estructuras se encuentran las raíces de la arquitectura gótica. Los constructores musulmanes habían empleado ya los arcos cruzados en sus bóvedas, pero lo habían hecho a veces como elementos decorativos; los arquitectos normandos los utilizaron, en cambio, con fines constructivos, y el arte del Císter los propagó por Europa anunciando en sus edificios el nuevo estilo gótico, que llegaría a su plenitud desde estas fases iniciales, cuando la técnica consiguiera extraer de tan fecunda innovación arquitectónica las complejas consecuencias de empujes y contraempujes que caracterizan el gótico pleno.

Los ábsides protogóticos se cubren también por bóvedas de estructura similar a la de los arcos cruceros, aunque, en las cabeceras, se trate de medios arcos convergentes en una clave, a modo de gallones.

Estas cubiertas sustituyen a las típicas bóvedas de horno de los ábsides románicos, bóvedas que, desplegadas en un cuarto de esfera, se aplomaban sobre la imposta del muro semicircular, cierre característico de las cabeceras románicas.

Ahora estas bóvedas absidales protogóticas, sujetas por medios arcos que llegan a la clave central, polo en el que también convergen los gajos de la plementería, permiten la construcción de cabeceras poligonales, fragmentadas según las caras originadas por el polígono de la planta. Las fuerzas de los plementos, gajos o tímpanos de estas cubiertas, aunque pesados, se aploman individualmente sobre el muro de la cara correspondiente y se sujetan al interior por los medios "arcos de ogivas" reforzados al exterior por gruesos estribos. Se originan así los ábsides poligonales de hermosa vista exterior, con potentes contrafuertes en las aristas de sus alzados, como veremos en nuestro recorrido fuera del edificio.

Pero hay más. Los muros o caras de estos ábsides poligonales, así reforzados en su interior y en su exterior, pueden perforarse con un mayor número de vanos, más rasgados que los del románico pleno, en ventanales correspondientes a cada uno de los lados de estas cabeceras. Así, los presbiterios de los templos protogóticos son más luminosos que los oscuros de las bóvedas de horno; el que tenemos ante nosotros, con cinco hermosos ventanales, uno en cada cara del ábside, prelude, aunque todavía a mucha distancia, las ligeras cabeceras góticas, abiertas a la luz por ventanales esbeltos, con finos parteluces y perforados en sus tímpanos por juegos de rosetas y tracerías caladas.

Tenemos también a la vista en este templo otras piezas características del protogótico: las pilastras fasciculadas, compuestas por haces de elementos adosados al núcleo central del apeo, en una lógica constructiva que el gótico perfeccionará al máximo.

Aquí, en Tuesta, estas pilastras son en realidad medios pilares, cada uno con ocho elementos adosados a los muros, por tratarse de un edificio de una sola nave. El complejo juego de fuerzas que supone la transmisión del peso de la bóveda de arriba abajo, a lo largo de las medias columnas y de los fustes acodillados de estas pilastras, preludia la complicada técnica de los pilares góticos y el papel de sus múltiples elementos, cada uno con su cometido en la sujeción de las cubiertas.

Veamos qué fuerzas llegan a las pilastras que tenemos a nuestra vista.

En primer lugar las de los arcos fajones que en el protogótico son apuntados, doblados y muy abiertos. Estos arcos doblados, con dos roscas superpuestas, una central, más saliente, que voltea adherida al intradós de la otra, más ancha, requieren más puntos de apoyo en sus apeos laterales, las pilastras de los flancos. La doble rosca de estos arcos no va a descansar simplemente en una media columna adosada a la pilastra, sino que va a necesitar a ambos lados de ésta otros dos elementos o columnillas de apeo para los extremos del arco más ancho. Por otra parte, en el románico de Languedoc y en el protogótico cisterciense, los frentes de las pilastras llevan dos fustes pareados, como también puede observarse en este templo; y así, sumados a este doble fuste los dos fustes menores que recogen a ambos lados la carga del doble arco, son cuatro los apeos que en cada pilar necesitan los arcos fajones doblados que constituyen el costillaje de la nave.

Por otra parte, las pilastras han de transmitir también a tierra los empujes de los arcos cruzados u “ogivas” desde los ángulos del espacio abovedado que dichos arcos abrazan; y a esta función responden los otros dos pequeños fustes acodillados colocados a uno y otro lado de la pilastra, recogiendo los empujes de las dos “ogivas” contiguas a cada uno de estos apeos.

Aparte de todo ello, los arcos formeros de los flancos -los que voltean en los muros de la nave en sentido paralelo al eje de la bóveda-, transmiten también su peso a las pilastras, que necesitarán otros dos elementos de apoyo para los dos arcos formeros contiguos a la misma.

El resultado de este sistema de apoyos, puede verse claramente en las pilastras de este templo, con ocho fustes adosados a cada una, formando un blo-



**Pilastra en el costado Norte de la nave,
el lado del Evangelio, en la iglesia de Tuesta.**

Medio pilar con ocho elementos adosados a su núcleo.

Los dos del frente sirven de apeo a la rosca central y más saliente del arco apuntado y doblado que separa los tramos primero y segundo de la nave.

En los fustes situados a derecha e izquierda de dichos frontales, descansan los extremos de la rosca más ancha del doble arco fajón.

Los fustes siguientes, a derecha e izquierda de estos cuatro apeos del arco, transmiten a tierra los empujes de los arcos cruceros u "ogivas" de los tramos de las bóvedas próximas.

En los fustes extremos -séptimo y octavo del conjunto-, descansan los arcos formeros, descarga de los muros laterales de los tramos contiguos a la pilastra.

que que, mediante estos ocho elementos, desliza hasta el suelo el peso de la cubierta, reforzada por los arcos fajones dobles, los cruzados y los formeros. Así, los ocho apeos, que forman un haz en el tronco de cada pilastra, son: las dos medias columnas del frente que reciben el empuje de la rosca exterior del arco fajón y las otras dos laterales acodilladas que soportan los del arco doblado; las dos que apean los arcos cruceros de la bóveda, y el otro par, las más próximas al muro, las que sustentan los arcos formeros.

Estos apeos fasciculados invitan a elevar nuestra vista de modo que, partiendo del tronco o núcleo de la pilastra, con el haz de elementos verticales adosados a ella, asciende hasta el ramaje arquitectónico de los arcos desplegados en lo alto. Anuncio e inicio de un proceso imparable que conducirá a las estructuras aéreas más bellas del gótico.

Tales elementos novedosos preludiaban "*los andamiajes pétreos*" que describe Gombrich. El primer paso estaba dado y lo único que estos esqueletos fuertes necesitaban para alcanzar sus últimas consecuencias constructivas era el dominio de un sistema de empujes y contrarrestos, un sabio juego de fuerzas que permitiera emplear "*delgados pilares y estrechos nervios; lo demás entre unos y otros podría suprimirse sin peligro de que el andamiaje se hundiera*". Y conseguido esto mediante minuciosos cálculos, "*resultaría posible construir edificios de piedra y cristal como nunca se habían visto*".

Pero aunque en los edificios protogóticos como éste de Tuesta, se encuentran las raíces de estos "andamiajes" ágiles, vemos que aquí las bóvedas, aún pesadas, gravitan sobre muros todavía gruesos con pilastras macizas y fuertes estribos de descarga en su exterior. No obstante, se han iniciado y están en marcha las novedades prometedoras que aquí podemos contemplar y que contienen, en germen, muchas soluciones arquitectónicas del gótico pleno.

Sin embargo, este embrión hubo de desarrollarse mediante valientes y nuevas técnicas. En el gótico, las nervaduras de sus bóvedas son distintas a las de los arcos cruzados de sección cuadrada o rectangular; las dovelas de los nervios góticos, más ligeras y molduradas, se introducen en el casco de la bóveda, enganchando las nervaduras unas con otras y sujetando a la vez los plementos o témpanos de la cubierta en una nueva dinámica de empujes y contraempujes. A la vez, los numerosos nervios de la crucería gótica, proyectan hacia afuera el peso de la cubierta, no sólo sobre estribos pegados a los muros, sino que lo hacen llegar hasta los arbotantes -"arcs botants"-, que lo transmiten más allá de las paredes hasta alcanzar los contrafuertes o estribos exteriores, distanciados del muro

para buscar la eficacia en el contrarresto que ofrecen estos puntales externos, rematados casi siempre en los pináculos vistosos que los aploman.

Por otra parte, los plementos o cascos de las bóvedas góticas son menos pesados; sólo son elementos de cierre en lo alto de estos ligeros andamiajes, témpanos contruídos en mampostería poco pesada, toba o ladrillo. Por ésto, y por el ágil sistema de fuerzas y equilibrios, de presiones y contrarrestos hacia los esbeltos pilares y las complicadas nervaduras, los muros de los edificios góticos puede rasgarse casi de arriba abajo en ventanales; porque aquí las paredes no son elementos activos en el sistema, como los muros del románico, sino apeos de los edificios en sus bases y cierres de las construcciones.

Todo ello está aún muy lejos aquí, en Tuesta, y en otros templos protogóticos, pero entre estos muros podemos contemplar el apuntar del nuevo estilo, presente en las técnicas y en los elementos que hemos descrito y que en seguida vamos a ver detalladamente “in situ”, recorriendo la iglesia en su interior y en su exterior. Y las innovaciones que aquí palpamos, perfeccionadas hasta sus últimas consecuencias, imprevisibles en el momento en que aparecen, desembocarán en el gótico pleno, aéreo y sutil.

Este paso genial no se da sólo en el arte. Se realiza mientras se operan cambios vitales en las instituciones y en la vida de las gentes, novedades que, partiendo del siglo XI, se desarrollan a lo largo del XII y los comienzos del XIII.

A la sociedad estática del románico -unos rezan, otros luchan y otros trabajan-, con sus estamentos cerrados que, al igual que sus edificios románicos, gravitaban sobre fuerzas inamovibles, suceden estructuras sociales ágiles e innovadoras.

Gentes iguales que se unen, se apoyan y se refuerzan en la defensa de sus intereses, en gremios, concejos, cabildos, hermandades y en otras instituciones corporativas en las que, al igual que las dovelas de las nervaduras góticas en el conjunto de las bóvedas, se aseguran y se sujetan unas a otras en la sociedad urbana que comienza a desplegar su fuerza.

Instituciones llenas de vida -el villazgo y la realeza, los concejos y los gremios-, y hombres nuevos abiertos a horizontes también nuevos -burgueses y mercaderes-, propician entonces un arte dinámico, de contrafuertes y arbo-

tantes, en una sociedad joven y activa que se impone a los caducos sistemas institucionales inmóviles, abocados a su fin. Una sociedad nueva, viva y ya en auge imparable, que apunta con fuerza mientras se levantan edificios como éste de Tuesta, mirando ya a la estética del gótico, que veremos como una realidad en parte de la ornamentación escultórica de este templo.

Porque en la escultura que enriquece la iglesia de Tuesta se palpa la apertura ideológica y estética, desde la decoración de las claves interiores, de algunos capiteles de la portada y de varios canes de sus aleros, plenamente románicos, hasta muchos temas decorativos desarrollados en las jambas, en las arquivoltas y, sobre todo, en las imágenes del friso de la misma portada, ya góticas en su concepción y en la ejecución de sus detalles.

En la iconografía románica se había impuesto el símbolo sobre la realidad. El mundo y la naturaleza se sublimaban mediante concepciones idealizadas; por eso las hojas, las flores, los frutos y los animales se representaban estilizados, mediante estereotipos apartados de lo real que la naturaleza ofrece.

El hombre del gótico, en cambio, miraba ya a la naturaleza como obra de Dios, como la vió San Francisco, y se complacía en sus formas y en sus realidades, observándola y contemplándola con amor.

En la representación de la figura humana, el artista del gótico buscaba ya la belleza formal, belleza que podemos admirar en la talla de la Virgen Blanca que tenemos ante nuestra vista; pero, a la vez, el arte gótico llegaba a captar gestos y expresiones reales en auténticos retratos, a veces grotescos como veremos en algunos rostros de los canes de este templo en nuestro recorrido por el exterior del mismo.

Por otra parte, el hombre del gótico amaba la vida, lo cotidiano, lo anecdótico. Vamos a descubrir en la portada de este templo figuras de trabajadores, de músicos, de damas, de pastores y de cazadores, tal como podían encontrarse en los caminos, en los campos y en las calles de las villas. Vamos a ver animales reales, pastando o alcanzando los brotes altos de los arbustos y hasta una tortuga asomando pesadamente su cuerpo bajo un caparazón ondulado.

Contemplemos, no obstante y por contra, en los canes de los aleros, y sobre todo en la portada, una curiosa amalgama, todo un mundo de seres fantásticos, dentro aún de los conceptos iconográficos del románico, junto a figuras de hombres, animales y plantas copiados de la realidad misma. Dos modos de interpretar y representar la naturaleza, el mundo y la vida, presentes en la escultura que, al servicio de una arquitectura pionera, enriquece el templo en que nos encontramos.

Seguidamente comenzó el anunciado recorrido por el interior y exterior del templo, para observar “in situ” los elementos constructivos y decorativos citados en la exposición anterior, con atención especial a la cabecera del edificio, a la estructura de la bóveda y a dos pilastras, a izquierda y derecha de la nave, con decoración vegetal una y con curiosos rostros humanos la otra ornamentando sus capiteles. Continuó así la Lección de la doctora Portilla, señalando los elementos interiores de la cabecera. Reproducimos sus palabras:

Tenemos ahora a la vista de todos, la fuerza constructiva del ábside de este templo, con los medios arcos de piedra convergentes, a modo de gallo-nes, en la clave central. Vemos también los cinco ventanales, rasgados entre las finas columnas de apeo de sus arcos y con rostros humanos decorando sus capiteles, tema muy repetido en la ornamentación de este templo.

El capitel de la columna que tenemos a la izquierda del acceso al ábside muestra, como vemos, el rostro perfecto de un personaje con grandes ojos, peinado cuidadosamente dispuesto en guedejas geométricas rizadas en sus puntas, lo mismo que la barba y el bigote, figura que, según el Profesor López de Ocariz, autor de un interesante trabajo sobre este templo, podría representar al maestro Elías, que “hizo” este edificio.

Su nombre, como autor del mismo, aparece en la piedra clave del arco triunfal, arranque del ábside. De cara al pueblo, contemplamos en esta piedra, fundamental en la estructura del edificio, el busto de Cristo en majestad, con nimbo crucífero como Vencedor de la Muerte en la Cruz y como Rey de la Vida. Bendice a los fieles y les muestra un libro abierto en el que el P. Saturnino Ruiz de Lóizaga ha leído la frase siguiente:

„O DIVES, DIVES NON OMNIS TEMPORE VIVES, FAC BENE DEO IN VIVIS; POST MORTEM VIVERE SI VIS” “ELIAS ME FECIT”

“Oh rico, siempre no vivirás rico. Haz bien a Dios en los vivos, si quieres vivir después de la muerte” “Elías me hizo”.

No es menos significativo el simbolismo del medallón -clave, en que convergen los cuatro arcos y los cinco plementos de la cubierta. Muestra, como vemos, la Cruz triunfante, símbolo de la Redención en que Cristo nos dio la Vida. La sostienen, encima de un paño, dos ángeles, sobre un piso de nubes como Cruz Gloriosa.

En los tramos de la nave observamos las pilastras como elementos sustentantes de la bóveda y sus plementos, desplegados éstos entre el costillaje de los arcos fajones, flanqueados por los formeros y sostenidos por los arcos cruceros.

Si contemplamos de frente el pilar que separa los tramos primero y segundo de la nave propiamente dicha, al costado izquierdo del observador, cuando miramos, como ahora, a la cabecera, veremos que los arcos, andamiaje -pesado aún de la construcción, transmiten el peso de la bóveda a los ocho fustes adosados al núcleo de la pilastra, tal como he indicado en la exposición primera y como ahora vemos.

Pero vamos a fijarnos de modo especial en los capiteles de esas columnas. Al igual que otros de este templo se decoran con temas vegetales: los dos de las columnas del frente, los de mayor tamaño, con follaje estilizado con las puntas de las hojas vueltas hacia el frente; y los de los "codillos" o fustes menores, con motivos análogos, aunque más esquemáticos, con los ápices de las hojas enrollados hacia adelante como "ganchillos", de ahí el nombre francés de "crochet" con que se conoce al follaje así dispuesto.

Esta decoración simple, responde a la estética, limpia de ornamentaciones farragosas, que el espíritu de San Bernardo proponía para los templos del Císter, huyendo de las representaciones de bestias, monstruos y alegorías que el románico pleno había propagado por Europa, con la orden de Cluny como principal transmisora.

Desde aquí comprobamos, por último, como hemos indicado en la primera exposición, que este haz de fustes nos invita a elevar nuestra vista hasta los arcos que se despliegan en lo alto como las ramas de un árbol. No obstante, según la lógica constructiva y las líneas de fuerza del edificio, nuestros ojos deberían seguir una dirección opuesta, de arriba abajo, de las ramas al tronco, porque el conjunto de columnas adosadas a las pilastras, son los elementos sustentantes de la bóveda y de sus arcos fajones, formeros y cruceros, que gravitan sobre las pilastras desde arriba y desde los lados de la cubierta; pero nuestra vista se alza aquí de la tierra al cielo, preludiando la elevación del espíritu que las aéreas bóvedas del gótico lograrán infundir en los templos y catedrales.

Los motivos vegetales, pencas y hojas dobladas hacia adelante, son, junto a los rostros humanos, los únicos temas decorativos de los capiteles interiores del templo.

Las cabezas de hombres y mujeres que aquí vemos, acentúan el acercamiento del gótico al hombre, tema presente ya en toda esta obra. Algunos rostros muestran personajes de catadura maligna; otros, figuras grotescas o caricaturizadas hasta el ridículo y, muchos, gestos reales, apasionados o serenos, representados según el verismo propio del gótico.

Para encontrar esta variedad en los capiteles de una sola pilastra, pasemos a los últimos tramos del templo, a los flancos interiores de la entrada principal del edificio. En la pilastra de la derecha apreciamos, en el primer capitel, el rostro tranquilo de una dama con el tocado de barbuquejo típico del siglo XIII, y en el siguiente, el de un varón de nobles facciones con el cabello y la barba cuidadosamente trabajados. La expresión del tercer rostro, muy distinta, muestra un gesto de angustia y dolor en sus ojos y en su boca; y, ya como figura monstruosa y diabólica, el cuarto personaje es un ser grotesco, de grandes fauces y dientes afilados.

Antes de salir del templo, miremos la clave del tercer tramo de la nave. Es una cruz de brazos iguales y ensanchados hacia los extremos -"cruz patada"-, similar a la cruz de Malta, lo mismo que la representada en la clave principal de la cabecera, sostenida por ángeles.

Esto podría indicar la influencia de los Templarios en la inspiración de la traza de este templo, de su construcción y ornamentación. El convento de monjas Comendadoras de San Juan de Acre en Salinas, el término llamado "Pieza de los Templarios" en la cercana aldea de Guinea y la referencia a las "*Ruinas dl Monast^o de Templarios*", al Levante de Tuesta y en las proximidades de Atiega en un mapa del siglo XVIII conservado en la Biblioteca Nacional, han permitido a Vidal Fernández Palomares apuntar y sostener esta teoría, compartida hoy por prestigiosos investigadores.

Continuó la visita avanzando por el exterior del templo, desde el ábside a la portada, observando, sobre todo, la estructura de la cabecera en su exterior, los ventanales y los canes del ábside y la nave, para terminar en la portada principal del templo.

Ya en el exterior del ábside, la Profesora Portilla explicó así sus características:

Observemos -dijo-, la solidez de la cabecera y el grosor de los cuatro contrafuertes que refuerzan exteriormente los ángulos del ábside y los puntos en que las columnas interiores apean las cuatro "ogivas" convergentes, sobre las que monta el cascarón del ábside.

Aquí, en la cabecera, observamos también los cinco potentes arcos que voltean sobre los cinco estribos, sustentando el peso interior de los cinco témpanos de la bóveda absidal.

Vemos también los cinco vanos que rasgan los muros de las cinco caras del ábside, ventanales con dobles arquivoltas de medio punto y hermosos capiteles en las columnas de sus flancos, con cabezas humanas -a veces triples de finas facciones-, y vegetales estilizados.

Otros dos templos próximos a Tuesta, también protogóticos, ofrecen análoga estructura y las mismas soluciones en las construcciones, aún pesadas, de sus ábsides. Se trata de la iglesia de San Nicolás de Miranda y la de San Juan de Ameyugo, trasladada ésta, piedra a piedra, a los Estados Unidos, obras seguramente del mismo equipo de constructores que esta de Tuesta.

Contemplando las figuras representadas en los canes del alero, mientras caminamos hasta la portada, podemos apreciar un variado repertorio de figuras. Observemos la de un personaje "curioso" asomado a un balcón almenado y las de varias cabezas monstruosas de leones y felinos con las fauces abiertas y ojos salientes, junto a rostros humanos realistas en extremo, -uno un posible retrato-, al lado de las de animales reales, como la tortuga que parece escalar trabajosamente la cornisa del alero.

La vuelta a la portada señala el fin de nuestro recorrido. Su vano, de arco apuntado, queda abrazado por siete arquivoltas que descansan en las columnas de las jambas de la entrada.

En la decoración de las arquivoltas y de los capiteles de sus columnas encontramos temas y técnicas representativas encuadrables en pleno gótico, junto a otras de fuerte raigambre románica, aún no olvidada.

Se trata de la sabia dicotomía -símbolo-realidad-, propia de dos concepciones distintas del mundo y de la vida. Se conjugan, en efecto, en las arquivoltas y capiteles de esta portada el geometrismo -zigzag y festoneado de raíces musulmanas-, las carátulas feroces y faunas demoníacas, aún románicas, con las hermosas figuras de ángeles músicos y personajes elegantes de cuidada factura, de acuerdo con la estética del gótico. Escenas de la vida real, siguiendo también la temática gótica, sabiamente comprimidas en los exiguos espacios que ofrece la banda de una arquivolta o el equino de un capitel, representadas junto a alimañas, dragones, esfinges, grifos y centauros, y al lado de seres grotescos -lectores con cabezas de asno-, y de representaciones moralizadoras, como el avaro abrumado por el peso de la bolsa que pende de su cuello, o el malediciente que, desesperado, se rasga la boca. Personajes serenos y escenas

pacíficas de caridad y de amor humano, damas con tocados de barbuquejo, pastores con cayados y zampoñas, monjes y artesanos trabajando, captados en la realidad cotidiana, al igual que todo un mundo real de tallos y de hojas anchas, vivas y carnosas, y de animales -cabras, ovejas y bóvidos-, pastando o tratando de alcanzar las hojas de las ramas, en contraste con las torturantes bestias diabólicas y monstruos de grandes fauces presentes también en esta portada.

La amalgama de la doble concepción alegórica y real aquí presente culmina con el triunfo del gótico pleno en las siete esculturas de bulto que escalonadas, como podemos ver, representan la Anunciación y la Adoración de los Reyes y rematan este hermoso frontis.

En lo alto, vemos al centro la figura de la Virgen que, entronizada y coronada como Reina, pisa como corredentora el dragón infernal y muestra a su Hijo sentado en su rodilla, como en las imágenes góticas del tipo "Andra Mari", ofreciéndole una manzana como Nueva Eva, Madre del Nuevo Adán Redentor.

A su derecha, los tres Reyes representan las tres edades del hombre; el primero, es un varón en su edad madura; el segundo, un joven imberbe, se vuelve hacia el anterior en actitud de conversar y, en lo alto, el más anciano ofrece su presente al Niño, avanzando en una genuflexión llena de movimiento; posturas en los tres personajes que parecen acusar el influjo del teatro religioso ya de talante gótico.

A la izquierda de la Virgen se desarrolla el tema de la Encarnación, representado en las tres figuras colocadas escalonadamente para culminar también en la de la Virgen, Madre y Reina. En la grada más baja María, coronada como descendiente de Reyes, recogida y humilde, inclina su cabeza en señal de turbación y de aceptación del mensaje de Gabriel como Esclava del Señor. La efigie del Arcángel ocupa la segunda grada de este flanco, mientras la de San José, que vemos en la siguiente, sirve de enlace entre las dos escenas; José ha creído en la Encarnación de Jesús por obra del Espíritu, y presencia la Adoración y el tributo de los Reyes al Enviado, Hijo de Dios.

Antes de dejar esta portada contemplemos en su conjunto -termina Micaela-, el tránsito del símbolo a la realidad; de la expresividad estereotipada de los hombres y los seres fantásticos del románico, a la naturalidad de lo individual y a la sensibilidad ante lo cotidiano del gótico. Un cambio y una apertura en una sociedad que comienza a secularizarse, mientras se perfeccionan y llegan a sus consecuencias últimas, ya en el gótico, los atisbos geniales del protogótico que, como ejemplo, acabamos de contemplar aquí, en Tuesta.



**La Doctora Portilla imparte su Lección
en la Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción, de Tuesta. Al fondo, la imagen de la Virgen.**



El Director de la R.S.B.A.P. José Manuel López de Juan Abad entrega a la Doctora Portilla el Diploma acreditativo de su condición de Socio de Mérito.

2.-Las Torres de Fontecha

Desde Tuesta, bajamos por el Omecillo hasta alcanzar la margen izquierda del Ebro, entre Bergüenda y Puentelarrá y, siguiendo su orilla, llegamos a FONTECHA, localidad situada en una zona recorrida por calzadas romanas, rutas medievales salineras y de arriería y, más tarde, por caminos reales entre la Rioja, Castilla y el mar. De sus dos torres medievales, llamadas “Torre del Condestable” y “Torre de Orgaz”, ruinosas y las dos vacías en su interior, nos detenemos ante esta última. En ella la Profesora Portilla nos muestra sus características constructivas, los elementos defensivos que la protegen y la historia de sus señores. Ante su imponente torreón y el gran palacio ruinoso, los explica así:

La llamada **TORRE DE ORGAZ** que tenemos a nuestra vista, es más bien un conjunto formado por el palacio señorial, el torreón defensivo, que aún podemos contemplar, y una muralla hoy desaparecida en parte que, desde el extremo del palacio, se extendía por el Norte y el Levante rodeando la mole del torreón.

Nos encontramos ante la fachada principal del palacio, situada al Poniente del conjunto. Su portada gótica, fechable entre los años finales del siglo XV y los comienzos del XVI, muestra su vano rematado en arco conopial abrazado por un alfiz que se apea en dos medios pilares góticos y culmina en dos escudos minuciosamente trabajados, símbolos de la nobleza de los señores del palacio, y bellos elementos decorativos de este frontis, de acuerdo con el gusto por los temas heráldicos del llamado “estilo Isabel” o “gótico Reyes Católicos”.

Vamos a contemplar los blasones de estos escudos, porque en ellos se encuentra buena parte de la historia medieval de Alava con los Hurtados de Mendoza como protagonistas, linaje alavés injertado, por varonía, en la genealogía de los señores de Orgaz, condes de este título desde el siglo XVI.

Por eso el escudo de los Hurtados, como apellido de varonía, ocupa el lugar preferente, la diestra del frontis heráldico, la izquierda de quienes lo observamos, escudo sostenido por un águila desplegada entre finas cardinas.

Muestra este escudo, en sus cuarteles primero y cuarto, las armas de los Hurtados de Mendoza, señores, ya en el siglo XII, de los lugares alaveses de Mendivil, Mártioda, Estarrona, los Huetos y la Ribera, según las genealogías de la Casa. Las cadenas que, en aspa, dividen el campo de cada uno de estos cuarteles, recuerdan la asistencia de los Mendozas y sus parentelas a la batalla de las Navas de Tolosa, junto al Señor de Vizcaya en 1212, y la ruptura, por

navarros y vascongados, de las cadenas que protegían el real del emir. A derecha e izquierda del aspa vemos lo que, a distancia, nos parecen diez pequeños puntos en cada flanco; son diez hojas acorazonadas, las diez “zapalotas”, hojas de nenúfares flotantes en el Zadorra, que, según tradición, quedaron cubiertas de polvo en las aguas ensangrentadas del río en las luchas entre oñacinos y gambuinos, con Mendozas y Guevaras como Parientes Mayores y cabezas de cada bando rival. En los cuarteles segundo y tercero de ese mismo escudo figuran castillos y leones, recuerdo de los grandes Hurtados de Mendoza del siglo XIV: don Juan Hurtado de Mendoza “el Limpio”, hijo de don Juan Hurtado de Mendoza “el Viejo”, cofrade éste de Arriaga en 1332, momento del paso del territorio de Alava al realengo castellano, y embajador del rey Alfonso XI; don Juan Hurtado “el Limpio”, hijo del cofrade como hemos dicho, casó con una infanta de Castilla nieta de Alfonso XI, doña María Téllez de Castilla, hija de don Tello, señor de Vizcaya, por la que los Hurtados enriquecieron sus escudos con los castillos y los leones reales.

El otro escudo, el de nuestra derecha -la izquierda de la piedra armera-, llegó a los señores de Fontecha por línea femenina. Muestra, entre hojas de cardo, las calderas y los castillos, blasones de los Guzmanes y Toledos, incorporados a los de los Hurtados de Mendoza por matrimonio de la hija y heredera del señor de Orgaz, don Alvar Pérez de Guzmán, descendiente del señor de Orgaz, el de la piadosa leyenda de su entierro pintada por el Greco. Sin embargo, ni éste ni don Alvar fueron condes de Orgaz, porque el primer conde, título concedido por Carlos I a don Alvaro Hurtado de Mendoza y Guzmán, señor de este palacio, llevó, por varonía, el apellido alavés de la Llanada.

En la fachada del palacio que tenemos ante nosotros se abren varios vanos: saeteras para defensa del acceso al palacio, ventanales geminados, algunos anteriores a la portada, y una tronera circular, dispuesta para defensa, a distancia y con primitivas armas de fuego, de este frente del palacio.

Caminando hacia el flanco Norte del conjunto, -explica Micaela guiando nuestra visita-, tenemos ante nosotros un gran vano, hoy tapiado, de cerca de ocho metros de altura, casi tres de anchura y rematado en arco de medio punto. Se trata, sin duda, del portón por el que descendía el puente levadizo sobre el foso que debió encontrarse en este flanco.

Pero en este costado vemos otra defensa: la muralla que, arrancando del palacio cercaba, por sus costados Norte y Levante, el torreón situado tras del mismo palacio, hasta alcanzar al extremo meridional de éste. Es posible ver parte de esta muralla desde fuera, porque aunque se acopló a ella un cobertizo,

quedó intacta en un trecho de la construcción adosada; podemos apreciar el grosor de su muro -1,30 metros según pude medir en 1960-, rasgado por saeteras, dispuestas en grupos de tres con un solo vano interior, para el ataque triple con flechas y ballestas hacia adelante y hacia los flancos, a tiros cruzados con los de las saeteras contiguas.

Siguiendo el cerco por donde debió prolongarse la muralla, vamos a llegar, -anuncia Micaela-, al magnífico torreón, la pieza más notable del conjunto. Se encuentra totalmente vacío en su interior, con sólo la sólida caja de muros en pie, como podemos contemplar ahora en su elegante y altivo diseño. Mide más de diecisiete metros en sus flancos Este-Oeste, casi trece y medio en los laterales y más de veinticinco de altura, con el remate de almenas, en voladizo para defensa del pie de torre. Contemplemos la magnífica piedra de sillería de sus muros, la perfección de su labra y las marcas de cantero, visibles acercándonos a los muros, -indica la Profesora Portilla-.

Observemos, -continúa-, la elegancia limpia de la construcción, la regularidad y el equilibrio con que se distribuyen los vanos, saeteras y ventanales de dobles arcos apuntados; y comprobemos la pericia de sus constructores, fijándonos en la perfecta verticalidad de los esquinales aplomados desde lo alto de pasados veinticinco metros.

Hace años, cuando estudié este edificio por vez primera, escribí: *'En esta torre todo obedece a un ritmo consciente, desde las regulares hiladas de los sillares y las sombras de los huecos, hasta el perfil almenado de su silueta en lo alto.'* Entonces, por los años 60, pude pasar al interior de esta imponente ruina; pero aun vista sólo desde el exterior, como lo hacemos hoy, nos impresionan su volumen, esbelto pese a sus dimensiones cuando se observa desde el pie de torre, y sus valientes fachadas que elevan nuestra vista hasta las almenas proyectadas al azul, como hoy podemos contemplar en el recorte elegante de su perfil.

3.-Berantevilla

Dejamos Fontecha y, por las riberas del Ebro llegamos a Miranda y, desde Miranda, al Zadorra, próximo a desembocar en el Ebro. Desde aquí, remontando un breve tramo del río Ayuda, desde su confluencia en el Bajo Zadorra, llegamos a BERANTEVILLA. En esta localidad celebramos la

comida de amistad y, a media tarde, escuchamos el concierto que corrió a cargo de la Coral "Cantilena", de Vitoria, en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción.

A esta parte del acto asistió una nutrida parte de los habitantes de Berantevilla, presididos por su Alcaldesa que pronunció unas breves palabras en las que expresó el agradecimiento y la admiración que en los pueblos alaveses se siente hacia Micaela Portilla por su gran labor, que aún ha de tener continuidad y que, a través del estudio de los monumentos alaveses, se está convirtiendo a su vez en un verdadero monumento a nuestra Provincia. Agradeció estas expresiones la Doctora Portilla, que continuó su Lección recordando a un gran prelado alavés, virrey y capitán general del reino de Valencia, FRAY PEDRO DE URBINA Y MONTOYA. La semblanza del arzobispo se impartió así, junto al lugar en que fue bautizado:

Hoy Berantevilla se ha volcado en el adorno de esta iglesia y ha puesto interés especial en embellecer este templo, en recuerdo de Fray Pedro de Urbina Montoya, franciscano humilde, prelado virtuoso y, aunque parezca un contrasentido en un hombre de iglesia, una gran figura de gobierno en momentos difíciles de guerras y en la decadencia de los últimos Austrias. Preside este baptisterio una fotografía de la Inmaculada de Alonso Cano, hoy en el Museo de Alava, porque Fray Pedro de Urbina, gran devoto y defensor de la Limpia Concepción de María, cuando el misterio no era aún dogma de la Iglesia, donó a esta parroquia, donde había recibido el bautismo, un magnífico lienzo de la Purísima, pintado por Alonso Cano.

Entre 1985 y 1986 celebró Berantevilla el IV Centenario del nacimiento del arzobispo, y aún queda, y quedará por mucho tiempo en memoria de este centenario, un recuerdo que ahora tenemos ante nosotros, en el colorido y dorado del retablo mayor que preside este templo. Berantevilla limpió entonces, en el centenario de Fray Pedro de Urbina, este rico conjunto de arquitectura y escultura; el pueblo no pudo hacer cosa mejor en homenaje del arzobispo, gran mecenas sensible al arte, como lo prueban las obras que realizó en Valencia y Sevilla durante su estancia en sus sedes archiepiscopales. Pero hay algo muy entrañable en la restauración de este retablo: la limpieza se hizo por los mismos feligreses de la parroquia que, debidamente asesorados y trabajando a lo largo de muchas jornadas de dedicación meticulosa, consiguieron el resultado patente a nuestra vista. Se ha recuperado en su color y en su dorado primitivo este conjunto barroco, rico en hojarascas y racimos, erigido a comienzos del siglo XVIII

por un arquitecto montañés, Jerónimo de la Revilla, con esculturas del también cántabro Francisco de Palacios. Una obra, aunque muy posterior al arzobispo, vinculada de algún modo a la generosidad del prelado hacia Berantevilla; porque, dado su elevado coste, el pago del retablo había exigido un préstamo, que la parroquia obtuvo de los fondos de la Obra Pía fundada por Fray Pedro de Urbina para dotar y casar doncellas pobres y huérfanas, obra de gran vigencia en Berantevilla y su parroquia, que mantuvo presente en su tierra, durante siglos, la memoria del prelado.

Don Pedro de Urbina y Montoya, hijo del capitán Francisco de Urbina, gobernador de la villa, y de Casilda de Montoya, había nacido aquí, en Berantevilla, en agosto de 1585. Estudiante en Alcalá, vistió el hábito franciscano a los veintitrés años y pronto alcanzó gran autoridad y prestigio en la Orden, en la que desempeñó los oficios de Provincial y Comisario General.

Obispo de Coria en 1644 y Arzobispo de Valencia en 1649, ejerció en Valencia durante dos años, de 1650 a 1652 los cargos de Virrey y Capitán General del Reino por nombramiento de Felipe IV, en los momentos difíciles de la guerra de Cataluña.

Pero, aparte de sus dotes políticas, el rey valoraba a Urbina por otros motivos. Recuerdan sus biógrafos que el rey dijo, hablando del arzobispo: *“Urbina, gran cabeza, gran prelado, docto y santo”*. Y, como docto teólogo, lo designó por su embajador extraordinario para defender en Roma, ante el papa Inocencio X, el misterio de la Concepción Inmaculada de la Virgen. El rey le había escrito personalmente para animarle a llevar el asunto ante el pontífice diciéndole: *“Os ruego que aceptéis esta embajada, que si fuera menester, no parara yo en ir por esta causa personalmente a Roma”*; y Urbina se disponía a cumplir el encargo real cuando una grave enfermedad le impidió el viaje, realizado, no obstante, por el obispo de Plasencia don Luis de Crespí y Borja, gran amigo y discípulo de Urbina. En 1658 pasó don Pedro a la archidiócesis de Sevilla, donde murió en 1663.

A lo largo de su vida el arzobispo promovió importantes obras de arte y, como mecenas de grandes empresas artísticas, inició las obras de la capilla de la Virgen de los Desamparados en Valencia, obra notable del barroco en la ciudad del Turia, y terminó la construcción de la capilla del Sagrario de la catedral hispalense, iniciada cuatro décadas antes y bendecida por Urbina en 1662.

Berantevilla no quedó atrás como receptora de este mecenazgo. Como obsequio entrañable a la parroquia en que recibió el bautismo, el arzobispo le envió

el cuadro de la Inmaculada, obra del gran pintor Alonso Cano, hoy en el Museo de Alava y que, en fotografía, tenemos ante nosotros en este baptisterio. Urbina quiso transmitir así a su pueblo el fervor inmaculista que movió gran parte de su vida como teólogo de la Limpia Concepción de María; y lo hizo con una joya artística: una de las pinturas marianas más bellas del barroco.

La representación de la Inmaculada había prescindido ya entonces de los símbolos medievales -el árbol de Jessé o el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada-; quedaban también atrás las aureolas con los atributos lauretanos -el arca de la alianza, la torre, el espejo, la casa de oro y otros símbolos de la letanía-, que en el siglo XVI orlaban la figura de María.

En el lienzo de Cano la Virgen aparece como una doncella, llena de Gracia porque iba a ser Madre de Dios, sencilla entre resplandores, coronada por doce estrellas y con la luna a sus pies, porque es Reina del Cielo. Los ángeles le ofrecen lo más bello de la tierra, rosas y lirios, porque Ella es la Azucena sin mancha y la Flor de Jessé. Y, al representar Alonso Cano de forma tan bella y sencilla la pureza interior de María, no necesitó colocar en el cuadro signos de lucha ni de triunfo sobre el pecado; ni siquiera puso el dragón o la serpiente hollados por las plantas de María, porque la figura serena y la armonía interior reflejada en el gesto de la Virgen, emanan la Gracia divina que llena su ser y su victoria sobre el pecado.

Esta gran obra de un gran pintor, muestra el amor de un gran hombre, Fray Pedro de Urbina, a María Inmaculada, a esta parroquia y a sus feligreses.

4.- Lacorzanilla

Al caer la tarde, siguiendo aguas abajo el curso del Ayuda, llegamos a su desembocadura en la encrucijada de LACORZANILLA, y terminamos nuestro recorrido en la ermita de la Virgen. Hicimos un alto para contemplar este pequeño templo y terminar, con una Salve cantada, este día itinerante.

La Profesora Portilla terminó aquí su Lección, hablando así de esta devota ermita:

Nos encontramos en una encrucijada vital en los caminos de Alava, con importantes vestigios romanos, detectados unos por Prestamero en las proximidades de esta ermita y extraídos otros en yacimientos visibles desde aquí, como el cabezo de Arce o el lugar de Betrusa.

Aquí confluían las rutas altomedievales que comunicaban Navarra con Castilla, caminos viejos que, remontando el Ega y bajando por el Ayuda, se encontraban en este punto con las rutas que, desde la costa, habían atravesado la Llanada y se dirigían a la más vieja Castilla remontando el Ebro desde tierras de la actual Miranda, o llegaban a la Rioja, bajando las aguas del río hasta las Conchas.

Por aquí pasaron viajeros y mercancías recorriendo caminos reales, de herradura y de rueda, desde Castilla al mar, y trashumaron ganados por cañadas recordadas aún por los vecinos de Berantevilla.

En este lugar, encuentro de caminos y de gentes, se levantó una ermita anterior a la que tenemos a nuestra vista, existente cuando menos desde el siglo XIV, fecha de la imagen de la Virgen de Lacorzanilla.

En el interior del pequeño templo, de tres naves y cabecera recta, observamos una construcción del siglo XVI, ampliada en varias ocasiones.

Muy importante fue la obra de 1678 en la que, con una libra de oro enviada desde la actual Colombia por don Francisco de Montoya y Allende Salazar, Capitán General y Gobernador de la provincia de Antioquia, natural de Berantevilla, se amplió la cabecera de la ermita con el camarín, de buena piedra de sillería, erigido detrás del retablo principal.

La obra de la cubierta abovedada del templo, -construido ya en parte en el siglo XVI-, se completó en el XVIII, momento en que se levantaron el coro, la espadaña y la casa contigua "*para los congresos de la Cofradía*", formada por hermanos cofrades de toda la comarca. La devoción de éstos enriqueció entonces la ermita con imágenes, ornamentos y retablos.

El mayor, barroco, se remató en dos mil reales en el maestro montañés Jerónimo de la Revilla, el mismo que hizo el retablo de Berantevilla, y al que se le pagaba a partir de 1691 el que tenemos ante nuestra vista. En él se venera la imagen de la Virgen, talla medieval vestida, desde el 24 de septiembre hasta el miércoles víspera de la Ascensión de cada año; porque desde esta fecha, hasta

septiembre, la Virgen de Lacorzanilla se traslada a la parroquia de Berantevilla. Los retablos laterales de los santos patriarcas Joaquín y José, neoclásicos como podemos ver, se construyeron un siglo más tarde, en 1791.

Según cuenta la tradición, la Virgen de Lacorzanilla realizó un espectacular milagro en 1693, recordado en los pueblos del entorno, y representado aquí en la pintura que podemos contemplar, en la nave de la ermita: la salvación de unos devotos que se encomendaron a la Virgen de Lacorzanilla al caer un rayo en la torre de Berantevilla y que, prodigiosamente, quedaron ilesos.

Terminó su Lección itinerante la Profesora Micaela Josefa Portilla Vitoria, en el acto de su Recepción como Socio de Mérito de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, con las siguientes frases:

Hemos comenzado esta mañana nuestro itinerario ante la imagen de Nuestra Señora la Blanca de Tuesta, una obra de arte de gran calidad en un templo sabiamente concebido y construido por expertos arquitectos bajo la advocación de la Virgen Nuestra Señora; y lo terminamos aquí, en una ermita pequeña, erigida y mantenida por el pueblo sencillo en honor de la Virgen de Lacorzanilla, venerada por las gentes de toda la comarca en devotas fiestas populares.

Entre estos dos lugares tan distintos, aunque centros los dos de la misma devoción mariana, ha transcurrido esta jornada entrañable de amistad y afecto.

Otra vez, queridos Amigos, muchas gracias.

ACTO DE RECEPCION COMO SOCIO DE MERITO DEL AMIGO DON VICENTE BOTELLA ALTUBE

*Este Acto de Recepción tuvo lugar
el día 27 de junio de 1992
en el Palacio de Escoriaza-Esquivel de Vitoria-Gasteiz.*

El acto de recepción como Socio de Honor del Amigo Don Vicente Botella Altube tuvo lugar el día 27 de junio de 1992 en el Palacio de Escoriaza-Esquivel de Vitoria-Gasteiz.

Comenzaron los actos con una Misa que celebró Don Enrique Saracho en la capilla del Palacio. Concelebraron los Amigos Don Luis Barandiarán, Don Antonio Ortiz de Urbina, Don Javier Arregui y Don Gonzalo Vera-Fajardo.

Durante la Misa interpretaron un pequeño concierto una soprano y un organista, pertenecientes ambos a la Capilla Peñaflorida.

Finalizado el acto religioso, y en el claustro del Palacio, dio comienzo la ceremonia de recepción como Socio de Mérito del Amigo de Número don Vicente Botella Altube. Ocuparon la Presidencia, junto con el homenajeado, el Director de la RSBAP, la Presidente de la Comisión de Alava, el Alcalde de Vitoria-Gasteiz y representantes de las Cajas de Ahorros, Cámara de la Propiedad, Cámara de Comercio e Industria, Escuelas Diocesanas, Institución Sancho el Sabio, Escuela de Artes y Oficios, Instituto Alavés de Arqueología y Escuela Universitaria de Trabajo Social.

Abrió el acto el Director de la Sociedad D. José Manuel López de Juan Abad, que concedió en primer lugar la palabra a la Presidente de la Comisión de Alava Miren Sánchez Erauskin, quien realizó la siguiente intervención:

Querido Amigo Don Vicente, Director de la R.S.B.A.P., Señor Alcalde de Vitoria-Gasteiz, Autoridades y Representación de Asociaciones, familiares y Amigos todos que hoy nos honrais con vuestra presencia.

Por fin ha llegado el día que todos esperábamos. El día en que, cumpliendo a un tiempo un deber de afecto y de justicia, vamos a decir públicamente a don

Vicente Botella Altube que reconocemos su trabajo, que lo agradecemos, y que para nosotros, miembros de la R.S.B.A.P. es un honor y una satisfacción poder contarle entre los miembros de la Comisión de Alava.

La propuesta de nuestra Junta Rectora acogida por el Director José Manuel López de Juan Abad, fue elevada a la Junta de Gobierno en la que confluimos las Comisiones de Alava, Bizkaia, Gipuzkoa y la Delegación en Corte, y allí aprobada por unanimidad y con verdadera alegría por parte de todos. Así se acordó elevar a don Vicente Botella Altube a la categoría de Socio de Mérito de la Bascongada.

Una Comisión pequeña como es la nuestra, cuenta sin embargo con algunos miembros que, como don Vicente Botella, sirven para engrandecer la aportación al País que es el objetivo de todos cuantos trabajamos dentro de la Bascongada. Quiero, pues, como Presidente de la Comisión de Alava, expresar en nombre de la misma y por supuesto en el mío propio, nuestro agradecimiento, nuestra amistad, nuestro afecto y nuestra alegría, y deseo que estos sentimientos alcancen no solamente a nuestro querido don Vicente sino a toda su familia, que siente junto a él ese orgullo de contar como cabeza a este hombre que tanto trabajó, que tanto hizo durante años por Vitoria y por Alava.

Personalmente, voy a permitirme decir a don Vicente que para mí, en unos años de mi vida en los que la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País era algo inasequible por excelso, sí tenía muy claro que estaba formada por muy contadas personalidades en las que en aquellos tiempos, en que tan difícil era admitir desde unos ángulos y otros la buena gestión y el gran nivel cultural, se reconocía su trabajo y se respetaba su prestigio. Y allí estaba don Vicente que no era solamente el Director de la Caja, que era la Caja misma en su mejor expresión cara a los vitorianos. Don Vicente que empujaba a la Institución a realizar una obra social que, poco a poco, modernizaba la Ciudad, facilitaba el acceso a la cultura, daba opciones a la obtención de viviendas, impulsaba con una mano el deporte y con la otra el auge industrial del momento... Don Vicente que presentaba la cara humana de la popular Caja Municipal al atender, muy frecuentemente en forma personal, las peticiones y los problemas sin fijarse demasiado en la categoría del apurado peticionario. La personalidad y sobre todo los hechos, la actuación de don Vicente y de algunos otros ilustres vitorianos Amigos del País, fue mi primer acercamiento, mi reverente acercamiento, a la Real Sociedad Bascongada. Gracias por ello, don Vicente.

Nos acompañan en este agradecimiento y ellos mismos lo expresarán brevemente, pero con todo afecto, las representaciones de la Caja de Ahorros, la

actual Caja Vital Kutxa, las de las Cámaras de Comercio e Industria y de la Propiedad Urbana, las Escuelas Diocesanas tan queridas por don Vicente, la Escuela de Artes y Oficios, la Fundación Sancho el Sabio, el Instituto Alavés de Arqueología, la Escuela Universitaria de Trabajo Social, las queridas también Asistentes Sociales.

Sus palabras serán la mejor apología que el agradecimiento pueda expresar.

Quiero también con brevedad, puesto que brevedad hemos pedido a todos los intervinientes, resumir algunas adhesiones que han llegado hasta este momento puesto que sabemos que existen otras cartas y telegramas que por ser sábado no han podido ser todavía distribuídas, pero que haremos llegar a don Vicente como un recuerdo de esta señalada fecha. Tenemos en primer lugar una carta muy afectuosa del Diputado General de Alava don Alberto Ansola Maiztegui que le dice:

“Querido y distinguido Amigo: Es para mí un honor dirigirle estas breves líneas para felicitarle por su nominación como Socio de Mérito de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Sin duda es un acierto de la Sociedad Bascongada pero además es un reconocimiento justo hacia su persona por su laboriosidad y entrega al servicio de nuestra querida Alava y por tanto, también a Euskadi. Lamento no poder estar presente personalmente en el acto de recepción pero no tenga la menor duda de que espiritualmente participo plenamente del mismo. Un cordial saludo y un abrazo muy fuerte. El Diputado General de Alava.”

Las Comisiones de Bizkaia, de Gipuzkoa y la Delegación en Corte, han tenido también dificultades en asistir, pero nos han enviado sendos telegramas de adhesión y reconocimiento, tanto Mitxel Unzueta Presidente de la de Bizkaia como Juan Ignacio de Uría Presidente de la de Gipuzkoa así como Pablo Beltrán de Heredia, Presidente de la Delegación en Corte. Telegrama de Jesús de Oleaga, Secretario de la Comisión de Bizkaia, que nos ha pedido muy especialmente que le expresemos todo su cariño y todo su afecto.

De nuestra propia Sociedad han puesto una carta excusando su imposibilidad de asistir por motivos muy justificados, pero no quieren estar ausentes, al menos en corazón, de este merecido homenaje. Tenemos así una bonita carta de Manuel María de Uriarte Zulueta, Rafael Barbier Iturmendi, Alvaro Vidal-Abarca, y finalmente también nos envía el Presidente de la Caja Vital Kutxa, don Francisco Javier Allende. La carta me la dirige en mi calidad de Presidente de la Comisión de Alava, y me dice:

“Querida Amiga: ruego me disculpeis en el acto de homenaje a don Vicente Botella Altube por tener que salir de viaje ese mismo día. Me hubiera gustado estar presente en un acto tan entrañable, al que la Caja Vital Kutxa ha prestado todo su apoyo por ser don Vicente Botella una persona especialmente vinculada a esta institución a la que ha dedicado muchos años de su vida. Quisiera le felicitarais en mi nombre deseándole lo mejor. A todos los asistentes un saludo y mis deseos de que paseis un feliz día.”

Estas son las adhesiones recibidas, a las que debemos unir las que nos han sido comunicadas telefónicamente y que por su elevado número nos es imposible reseñar. En todas se manifestaba el afecto que don Vicente ha sabido ganarse a lo largo de su fructífera vida. Creo que en estas frases y en las que van a seguir a continuación están expresados nuestros mejores deseos: los de todos los asistentes y los de esas muchas personas que no han podido estar presentes en este acto.

Querido Amigo Vicente Botella, no es en palabras la forma en que quiero expresarte mi felicitación y agradecimiento, pero tú sabes bien que estos son los sentimientos cordiales de la Comisión de Alava y como Amiga muy sincera, los míos a título personal.

Palabras del Alcalde de Vitoria-Gasteiz, Excmo. Sr. Don José Angel Cuerda Montoya:

Querido don Vicente, queridos Amigos. Con profunda satisfacción yo quiero traer ante todos vosotros la identificación, la adhesión entusiasta del Ayuntamiento a este homenaje a nuestro querido don Vicente Botella, en este momento en que va a ser recibido como Miembro Especial de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Pero me resulta difícil decir unas palabras que no incurran en el tópico o en el elogio desmesurado. Me gustaría poder encontrar en su traducción adecuada lo que ese ‘Agur t’erdi’ significa en euskera, tan equidistante del simple ‘Agur’ respetuoso como del ‘Agur, Agur’ que puede ser empalagoso en el elogio. Ese punto medio exacto, porque probablemente eso sería lo que don Vicente desearía que pudiésemos hacer. Y yo me atrevo a recurrir a una hermosa leyenda sudamericana en la que se cuenta que en un tiempo, allí en la altiplanicie boliviana, un indio fue arrebatado a las alturas y desapareció. Y al cabo de algún tiempo volvió a aparecer en la tierra. Y todos sus familiares, amigos, convecinos, le preguntaron cómo se veía la tierra desde las alturas. Y él contestó: ‘Pues la tierra es un inmenso campo de fueguitos, fuegucitos. Cada uno de nosotros somos como un fueguito, y hay para todos los gustos. Hay el fueguito inútil, que se limita a chisporrotear

y que no sirve para nada. Hay el fueguito amable, tranquilo, que reposa, que apenas es un ascua, un ascua de fuego. El fueguito terrible, que asola y que quema, que abrasa.’ Y fue haciendo una descripción de muchos distintos tipos de fueguitos, de muchos distintos tipos de personas. Y decía: ‘Pero hay un fueguito que es el hermoso, que es ese fueguito que da calor sin quemar, y que alumbra para guiarnos.’

Y yo creo que, probablemente, este fueguito es el que ha sido y el que espero que sea por muchos años para nosotros don Vicente. Ese fueguito que sirve para dar calor, calor de amistad, calor de familia, calor de afecto, calor entrañable pero que nunca arrasa, que nunca asola, y que además es un fueguito, es un fuego, que ilumina, que nos sirve de guía en nuestro camino. Yo creo que eso ha sido, probablemente para su familia, para sus amigos, y con toda seguridad para Vitoria, don Vicente Botella. Durante tantos años en nuestra ciudad, al servicio de nuestra ciudad, desde su puesto de responsabilidad en la Caja Municipal ha hecho tanto por Vitoria, que su enumeración resulta, además de innecesaria, imposible de llevar a cabo en estos momentos.

Yo quiero decirle a don Vicente Botella, en nombre del Ayuntamiento y en nombre de toda la ciudad, incluso en nombre de esos vitorianos que ni siquiera conocen la existencia de don Vicente pero que están, muchos de ellos con toda seguridad, aprovechándose de lo mucho bueno que hizo durante tantos años. Decirle a don Vicente Botella que nos adherimos absolutamente, encantados, entusiastamente, a este homenaje suyo. Que queremos darle las gracias, y darle las gracias sinceras por habernos dado calor de Amigo a todos y por habernos guiado a todos en las tareas de conseguir una ciudad más viva, más enriquecida culturalmente, más amable desde todos los puntos de vista. En nombre de toda la ciudad, en nombre del Ayuntamiento, don Vicente Botella, sólo podemos decirle: Gracias, don Vicente, gracias por su vida.

Intervención del representante de la Caja de Ahorros de Vitoria y de Alava, don Jesús Muzás Director General de dicha Institución:

Buenos días. Yo quería contar una anécdota que creo que es de las cosas más importantes que me han pasado. Aunque sea muy cortita y muy breve, pero creo que es muy significativa.

Era el segundo día que yo trabajaba en la Caja, acababa de entrar, llevaba apenas unas horas y don Vicente vino a entregarme la llave de la caja fuerte. Yo esperaba que me diera una lista muy larga de temas de los típicos que quedan de una gestión, colgando, para decirme ‘tira por aquí, tira por allá, tira

por allá'. Y sólo me dijo una frase: ' Qué suerte tienes de haber conseguido este puesto, porque desde este puesto podrás hacer mucho el bien'. Y pensad lo que es eso para un economista que viene zurradísimo de un montón de empresas, de tener el concepto de rentabilidad, el concepto de productividad, etc. etc., cómo cambia el escenario esa sola frase. Que puedas hacer el bien. Y eso quiere decir que don Vicente, lo que hizo en la Caja fue enseñar a todo el mundo que la Caja no es una entidad financiera sólo. Que la Caja es mucho más. Y yo pienso que creó un modelo de Caja de Ahorros como concepto de Caja de Ahorros. Y en Vitoria está por todos los lados, lo decía el señor Alcalde, es evidente que es su obra.

Gracias por todo eso, gracias por esa inmejorable herencia que hemos recibido todos los vitorianos.

Quería dar una noticia a añadir a las adhesiones que se han leído, y es una adhesión que seguramente le llegará a su casa, que no la habrá recibido aún: es la del que fue durante tantos años Director General de la Confederación Española de Cajas de Ahorro don Miguel Allue, con quien estuve antesdeayer, y me contó que estaba a punto de enviar un telegrama para que llegase a este acto. Supongo que por diversas razones no habrá llegado aún.

Nada más. Enhorabuena y miles de gracias, don Vicente.

Palabras del representante de la Cámara de la Propiedad Urbana, don Juan Antonio Zárate Pérez de Arrilucea:

Amigo don Vicente:

Quería empezar con un recuerdo personal de vitoriano nacido a menos de veinte metros de la puerta principal de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de la Ciudad de Vitoria como entonces se denominaba. Es un recuerdo de infancia; cada vez que me asomaba al balcón, me encontraba con el letrado y con esa puerta principal de la Caja y, en muchas ocasiones, con la figura de don Vicente que no ha regateado nunca horas de trabajo y esfuerzos al servicio de la Institución y de la Ciudad. Por tanto, para mí, la Caja de Ahorros ha sido una especie de experiencia vital ya desde el principio, una Caja vital aún antes de que recibiera este nombre. También a título personal, tengo que agradecerle su colaboración en los primeros momentos de mi vida profesional, y quiero que quede aquí reconocida.

En mi representación de la Cámara de la Propiedad Urbana de Alava y en el ámbito en que esta Cámara se mueve, como Presidente de la misma, he de recordar que gran parte de la promoción inmobiliaria que se ha desarrollado en Vitoria y en Alava ha sido bajo la iniciativa de la Caja de Ahorros Municipal dirigida por don Vicente, a veces ayudando a las tareas de promoción y, en muchos casos, participando en ella directamente.

A título de ejemplo, hay que recordar la promoción del nuevo núcleo de Abechuco que fue realizada a través de la Entidad Benéfica Virgen Blanca, con promoción directa de la Caja y vinculando en el esfuerzo a cantidad de vitorianos de aquellos momentos, como en la mayor parte de las ciudades españolas que en aquellos tiempos también sufrían, o disfrutaban de un importante fenómeno de inmigración.

Dentro también de su labor personal como Director de la Caja y dentro del fomento del acceso a la propiedad inmobiliaria, hay que recordar cómo don Vicente se desvivía por solucionar los problemas de los compradores, de los posibles clientes de la entidad financiera. Buscaba las fórmulas adecuadas para resolver cada problema, a veces en el filo de la navaja de la normativa o, yendo más allá de las normas estrictas de las autoridades monetaria, de las circulares del Bando de España, pero en definitiva diseñando unas operaciones de crédito a gusto del consumidor para que éste pudiera acceder a la disposición de una vivienda. Es cierto que así hemos llegado a una situación de acceso a la propiedad, en la que el tanto por ciento de viviendas en propiedad que se da en nuestro territorio, puede estar entre los más altos de Europa.

Queda, sin más, el agradecimiento de la Cámara. Creo sentir en este momento la representación de todos los propietarios vitorianos y alaveses para mostrar el agradecimiento hacia esta gran personalidad de don Vicente, a medias entre un personaje barrojiano y un mecenas del Cinquecento, al que debemos, en gran medida, lo que es la Vitoria que disfrutamos.

Muchas gracias.

Intervención del representante de la Cámara de Comercio e Industria de Alava don José Gómez:

Buenos días, señoras y señores. Es para mí, como ya viejo alavés y vitoriano, un motivo de gran satisfacción aportar mi granito de arena en la celebración de este más que merecido homenaje a nuestro buen amigo Vicente. Y lo es tanto desde el punto de vista personal, porque somos amigos de muy anti-

guo, como desde la representación institucional que hoy aquí ostento de la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Alava. Porque la economía alavesa en general y concretamente su industria creo que le deben mucho a la Caja de Ahorros Municipal y al que fue su Director durante una época clave, don Vicente Botella Altube.

Vitoria dio un salto de gigante, económicamente hablando, a finales de la década de los cincuenta y comienzos de la de los sesenta. Se transformó desde aquella recoleta ciudad de miradores, grupos de familias, curas, militares y algunas industrias tradicionales, en una ciudad dinámica, a lomos de la liberación económica y de la expansión y modernización del sector industrial. Este empuje, ese salto, esa transformación cualitativa, se debe fundamentalmente a la visión, decisión y abierta actitud de asunción de riesgos económicos por parte de los empresarios del momento, vitorianos unos de nacimiento y otros de acogida y de adopción.

Y allí estuvieron empresarios innovadores y progresistas. Allí estuvo también una Corporación Municipal imaginativa y creadora, una Corporación Foral que impulsó y ayudó el proceso con un buen uso de nuestras peculiaridades fiscales forales. Y hubo una Caja de Ahorros Municipal que financió las estructuras de acogida y asentamiento de las nuevas industrias. Y hubo un don Vicente Botella Altube que la gestionó y la puso al servicio de los intereses económicos y sociales de Vitoria y de Alava.

Hoy, con el transcurso de los treinta años que nos separan de aquella actuación hay que hacer casi un esfuerzo de imaginación para entender lo que supuso de transformación aquel pequeño burgo familiar y llegar a este Vitoria industrial que ha llegado a ser nuestra ciudad en los días de hoy.

Hace unos años, pocos, más de cinco millones de metros cuadrados de terreno bruto se transformaron en polígonos industriales perfectamente dotados de urbanización y servicios, y preparados para acoger a decenas de empresas de todos los tamaños que han venido a dar empleo a más de veinticinco mil personas. Polígonos de Betoño, Gamarra, Arriaga, Urtiasolo, Ali-Gobeo y más recientemente Jundiz, fueron posibles gracias a la gestión financiera de la Caja de Ahorros bajo la dirección de don Vicente.

Había que estar, había que tener visión de futuro, había que tener voluntad de asumir los riesgos, había que trabajar, había que querer y había que poder. Y don Vicente Botella estuvo, vió el futuro, se arriesgó, trabajó mucho, quiso y pudo. Y ahí está su obra. La Caja coordinó perfectamente con las demás

Instituciones, financió inversiones públicas y privadas, colaboró finalmente con los empresarios que se embarcaban en fuertes procesos de industrialización, y proporcionó un soporte económico básico para el desarrollo de aquella operación de industrialización. En todo este proceso, la figura de don Vicente Botella fue crucial. Creo que se le debe este y otros reconocimientos públicos por su gran labor.

Para mí personalmente, y para la Cámara de Comercio e Industria de Alava, es un gran honor vehiculizar el agradecimiento que a don Vicente le debemos los industriales, los comerciantes y cuantos desde los Servicios formamos el entramado social. Quienes junto a él, con él y también gracias a él en gran parte, hicimos de Vitoria la ciudad moderna y pujante que hoy es.

Muchas gracias.

Intervención del representante de las Escuelas Profesionales Diocesanas don Javier Arregui:

Las Escuelas Profesionales Diocesanas se sienten hoy muy orgullosas de sumarse a este acto de homenaje a don Vicente Botella, y lo hacemos con mucho cariño porque sabemos que si don Vicente Botella ha creado tantas obras a lo largo de toda su trayectoria profesional desde la Caja de Ahorros de Vitoria, sabemos, repito, que una de las cosas de las que más orgulloso se siente, de las que más le han gustado desde su trayectoria personal y profesional ha sido el haber apoyado, el haber acunado, el haber llevado adelante con todo su apoyo personal, profesional, la Obra Diocesana de Formación Profesional, en definitiva las Escuelas Profesionales Diocesanas.

Es verdad que se han dicho aquí muchas cosas de don Vicente, yo diría que para nosotros ha sido la persona que nos ha sido necesaria. Ha sido de estos utópicos que en aquellos años cuarenta apostó por la formación, y apostó por la formación profesional concretamente, dirigida a todo el mundo de los jóvenes, chicos y chicas, que de otra manera no hubieran tenido la posibilidad de formación, la posibilidad de una cualificación profesional digna, de una forma de acceso al empleo desde unos niveles calificados. Y aquello que en los años cuarenta empezó con un grupito de veinticinco personas, veinticinco alumnos, hoy gracias a ese apoyo que desde los años cuarenta la Caja de Ahorros, a través de la figura de don Vicente Botella que incluyó a estas Escuelas en la Obra Social, hoy, digo, cincuenta años después podemos decir con orgullo que hacemos un servicio a tres mil seiscientos alumnos cada año en enseñanza

reglada y a más de mil en cursos de formación. Todo eso se debe, como digo, a unos utópicos y concretamente a don Vicente Botella.

Hace unos días nosotros, como Escuela Diocesana Profesional o Instituto Politécnico Diocesano, como queramos llamarle, o Escuela de Aprendices, que de todas estas maneras se nos llama, celebrábamos un acto íntimo con don Vicente Botella. Estábamos celebrando el cincuenta aniversario de la fundación de Diocesanas que se cumple este año 92, y fuimos a su casa a entregarle la Medalla de Oro del Instituto Politécnico Diocesano. La Medalla de Oro como homenaje a ese esfuerzo por crear una Formación Profesional ya desde los años cuarenta, no discriminatoria, social, abierta a todos, acogedora tanto de hombres como de mujeres, del campo y de la ciudad, y todo eso queríamos reconocer a través de la Medalla de Oro. Hoy, en este acto, también queremos reconocerlo y lo hacemos en este marco del Palacio de Escoriaza- Esquivel, la Residencia del Campillo, que para don Vicente también ha sido algo entrañable. El, como decía Enrique antes, en la Misa, casi, casi ha ido poniendo piedra a piedra, puerta a puerta, con todo su amor, lo que hoy constituye este marco en el que nos encontramos y que como sabeis, desde los años cincuenta ha servido de Residencia y está sirviendo todavía a los alumnos de las Escuelas Profesionales, a los alumnos de Aprendices que en este marco incomparable, artístico, bonito, con la ayuda de los responsables de la Residencia ha contribuido a crear un ambiente familiar, un ambiente educacional, un ambiente de cultivar el respeto, la responsabilidad, el buen gusto, la limpieza etc., y eso lo tenemos que agradecer indudablemente a personas que como don Vicente Botella han puesto todo su cariño en esta Obra.

Nuestro agradecimiento, por tanto, en nombre de Diocesanas, en nombre de la Residencia, en nombre de la Escuela, a don Vicente Botella, y me vais a permitir que entre Enrique Saracho como representante de la Residencia y yo, hagamos entrega de una pequeña cosita que sirva de recuerdo y de testimonio de nuestro agradecimiento a don Vicente. Muchísimas gracias.

Palabras de la Directora de la Fundación Sancho el Sabio doña Carmen Gómez:

Querido don Vicente, Amigos todos, la intervención de la Fundación Sancho el Sabio va a ser muy breve.

Siempre en el nacimiento de una Institución cultural importante existe el espíritu de una persona que la impulsa, apoya y difunde y que, en último caso,

es el reflejo de sus propias inquietudes y de su forma de vida. Por tanto, don Vicente, la obra que usted inició con la colaboración de su querido y entrañable amigo don Jesús Olaizola aquí presente, y que apoyó con tanta ilusión y tanto acierto, ha llegado a ser sin duda una de sus más importantes realizaciones en beneficio de la cultura de Alava y de Euskal Herria. La Fundación Sancho el Sabio se une, cómo no, a su merecido homenaje y queremos aprovechar la ocasión para hacer público nuestro agradecimiento y el de tantos investigadores que gracias a la Institución que usted creó han trabajado e investigado y podrán seguir haciéndolo al servicio de la Historia y de la Cultura de Alava, de Vitoria y del Pueblo Vasco.

Muchas gracias.

Intervención del representante de la Escuela de Artes y Oficios don Luis de Juana:

Buenos días. Brevemente quiero recordar que entre las muchas actividades que le ha permitido la gran vitalidad y el gran espíritu de servicio de don Vicente, ha tenido tiempo suficiente para también dedicarse a la Escuela de Artes y Oficios con entusiasmo. La Escuela de Artes y Oficios, esa Institución que fue creada por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Don Vicente, dentro de nuestra Escuela, fue durante veintiseis años miembro de la Junta Directiva como Vocal Vecino, ello sustituyendo a don Ignacio Lascaray, Tesorero como no podía ser menos.

El recuerdo que ha quedado en la Escuela ha sido el de su inteligencia, el de su gran capacidad emprendedora, y el entusiasmo por llevar adelante todos los asuntos que se planteaban. A ello habría que añadir ese gran amor por Vitoria y por las instituciones alavesas que le ha caracterizado a lo largo de toda su trayectoria.

Por eso a mí, como Presidente de la actual Junta Rectora, me cabe la satisfacción de aportar a este justo y merecido homenaje la representación de la Fundación Escuela de Artes y Oficios como reconocimiento y agradecimiento a su laboriosidad y sus trabajos en favor de la formación cultural de los alumnos.

Muchas gracias, don Vicente.

Concedida la palabra al representante del Instituto Alavés de Arqueología don Armando Llanos, intervino en la forma siguiente:

Entre los muchos méritos que concurren en la persona de don Vicente Botella y que le hacen acreedor y merecedor de este honor que supone el nombramiento de Socio de Mérito, yo, entre todos ellos, solamente quisiera destacar aquellos de los que, por una dedicación personal he sido testigo, concretamente de los que hacen referencia a aspectos de carácter histórico y matizando más, a los que tienen una especial incidencia en las investigaciones arqueológicas. Su sensibilidad y, yo diría, especial vocación o atracción al conocimiento de nuestros orígenes, hicieron que ya en los años cincuenta se organizaran unos cursos promovidos por la Caja y yo creo que de una forma directa por don Vicente, unos cursos sobre Arte y Arqueología a los que asistieron importantes profesores. Ello impulsó en nuestra ciudad, huérfana de toda estructura universitaria, la atención hacia estos temas y algo mucho más importante. Nos permitió a varios de nosotros establecer en aquellos momentos contactos que hicieron posible nuestra posterior dedicación a la investigación arqueológica.

A este impulso de carácter formativo habría que añadir las ayudas a aspectos concretos de investigación, de forma tímida al principio, (yo recuerdo al amigo Fernández Medrano, con unos préstamos que la Caja le hacía para realizar sus excavaciones que se lo possibilitaban), y posteriormente de un modo más decidido subvencionando nuestros trabajos, por ejemplo las excavaciones de Oro, y no solamente por lo que suponía la subvención sino por la relación, el afecto humano que nos demostraba don Vicente. Yo siempre recuerdo que una noche, cuando ya habíamos acabado nuestros trabajos del día, apareció don Vicente con unos cuantos Consejeros con un detalle para las señoras y señoritas que estaban entonces, lo que creó un ambiente de relación indudable.

Don Vicente no se quedaba solamente en estos aspectos básicos de formación y de investigación sino que su visión fue mucho más allá. Con la creación del Boletín Sancho el Sabio en el que colaboramos en sus momentos iniciales, posibilitó que fuese posible toda esa labor tan importante que es la de difundir en medios científicos los resultados de aquellos trabajos que se iban llevando a cabo.

Por último, otra visión y otro apoyo incondicional fue el poder extender estos resultados al resto de la población en una labor de difusión y de extensión social. Esto se hizo posible al poner a disposición y ceder de una forma desprendida el edificio por entonces recién restaurado de la casa armera de los Gobeo del Barrio de San Juan, como sede de los Museos de Armería y Arqueología en un principio, y solamente de Arqueología unos años después.

Hoy, este apoyo a las investigaciones arqueológicas, en una sociedad cada vez más sensibilizada por conocer sus nebulosos orígenes, parece algo normal y hasta cierto punto obligado. Sin embargo, cuando en aquellos años don Vicente Botella arropaba nuestros proyectos y trabajos, ésto era algo excepcional. Estoy seguro de que, sin estas ayudas morales y materiales, la historia de la investigación arqueológica en Alava sería muy diferente y que los resultados a los que vamos llegando estarían en unas etapas mucho más atrasadas.

Por todo ello, en nombre del Instituto Alavés de Arqueología, y por qué no? en nombre de toda la arqueología alavesa, así como en el mío propio, permítaseme expresarle nuestra felicitación por este merecido homenaje y distinción, nuestro reconocimiento y sobre todo, nuestro agradecimiento.

Palabras del representante de la Escuela Universitaria de Trabajo Social don Valentín Vivar:

Entrañable don Vicente, no voy a competir con el Director de las Diocesanas en afectividad, pero yo sé que para usted nuestra Escuela, la Escuela Universitaria de Trabajo Social, como diría Cela “de soltera Asistentes Sociales”, tiene un especial hueco en su corazón. Y creo que la mejor manera de agradecerlo es decirle, rapidísimamente, cómo está la cosa y lo contentos que estamos de cómo está la cosa. El hecho de que la Escuela se vaya consolidando tanto en su Claustro como en las demandas de ingreso son la mejor prueba de que desde ese balcón la Escuela ha tenido ese colofón con el que usted indudablemente soñó. Que la Escuela ha conseguido (y lo digo como profesional de los Servicios Sociales) que Vitoria y Alava sean un Territorio idealmente equipado en prestaciones, que ha sido en gran parte fruto de la vida escolar, de las prácticas, de ir conociendo más profundamente el Trabajo Social y cómo desde la Administración, desde la iniciativa social, se ha ido creando ese tipo de ofertas a los ciudadanos. Y por supuesto, como alavés, porque en estos momentos con esta Escuela se ha ampliado la oferta universitaria y estamos tocando ya con los dedos algo muy necesario y deseado como es la integración en la Universidad del País Vasco. Con ello, creo que esa sería la gran rúbrica que usted se merece, don Vicente: haber conseguido que la Escuela Universitaria de Trabajo Social, aquella cucona y pequeñita Escuela de Asistentes Sociales, esté en la dimensión que desde ahí, desde usted, desde la Caja, se impulsó. Esta realidad quiero, en nombre de la Escuela, que sea nuestro mejor modo de agradecer su impulso.

Muchas gracias.

**DISCURSO DEL DIRECTOR DE LA REAL SOCIEDAD
BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAÍS,
DON JOSE MANUEL LOPEZ DE JUAN ABAD.**

Querido don Vicente, queridos Amigos todos.

Poco puedo decir ya después de lo que aquí se ha oído y también con tanto cariño y con tanto rigor se ha dicho.

Este acto, que se ha convertido al final en un gran homenaje merecido y debido a don Vicente Botella Altube, se inició cuando anuncié públicamente que la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País había acordado admitirle en su máxima categoría de Amigo de Mérito. Desde ese momento, las instituciones locales, vitorianas, se volcaron, nos llamaron, porque querían también estar presentes y cerca de don Vicente en este acto de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

Hemos oído palabras que hacen referencia a la economía, a la industria, a la vivienda, a la educación, a la formación profesional, y a mí se me antoja que todo ello coincide plenamente con lo que el fundador de la R.S.B.A.P. Conde de Peñaflores, quería para su Sociedad y quería que ejercitaran sus Socios, los Amigos del País. Y así, en los propios Estatutos nuestros se habla de que es nuestra misión el fomentar el amor hacia la Nación Vascongada, hacia las ciencias, las artes, el fomentar y mejorar la economía, la industria y el comercio, el procurar el bienestar social, el desterrar, -se dice- la ignorancia y sus funestas consecuencias, lo que se hace mediante la creación, entonces y después en tiempos de don Vicente, de escuelas de formación.

Eso pedía Peñaflores y eso ha estado totalmente vinculado, eso ha sido una guía permanente, en la vida y en el quehacer de don Vicente Botella Altube



El Director de la RSBAP José Manuel López de Juan Abad impone al Amigo don Vicente Botella Altube la medalla acreditativa de su condición de Socio de Mérito.



En los jardines del Palacio de Escoriaza-Esquivel, don Vicente Botella Altube recibe el homenaje de los miembros de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País en su condición de Socio de Mérito, rodeado por todos los asistentes y muy especialmente por su familia

desde que hace aproximadamente cincuenta años llegó a Vitoria para encargarse de la Dirección de la Caja de Ahorros Municipal. Por lo tanto, si así ha cumplido, don Vicente Botella Altube es un gran Amigo del País. Un gran Amigo del País merecedor de que la Sociedad, nuestra Sociedad, le distinga con el mayor honor que podemos hacer, que es este reconocimiento y esta recepción como Amigo de Mérito.

Yo creo, quizá recapitulando un poco todo lo que cada uno, desde su especialidad nos ha dicho, que el mayor éxito conseguido para que hoy Vitoria sea admirada por los viajeros que nos visitan, y que podamos estar tan orgullosos de nuestra ciudad, que en todos los aspectos, el industrial, el de la vivienda, el de la formación, fueron en su momento equilibrándose, formando una simbiosis para llegar al conjunto de lo que hoy estamos disfrutando, como ha dicho antes nuestro Alcalde, quizá mucha gente no conoce pero tiene que intuir que alguien o algo ha habido muy, muy presente, y muy protagonizando estas posibilidades de que la economía o la industria no fueran por un lado si después faltaban viviendas o si no había personas preparadas. Y yo pienso que el éxito y el orgullo que tenemos los vitorianos de ser de esta ciudad y de vivir en esta ciudad, se debe a que precisamente hubo gente, en su tiempo, como don Vicente Botella y como muchos de los colaboradores que hoy están aquí. Bien desde sus puestos en la propia Caja o como Consejeros, o como Concejales, o estando dentro de la Institución, Ayuntamiento que tan sabiamente supo hacer una continua cohesión y un continuo andar con su propia Caja Municipal. “Esa generación, -me decía el otro día un amigo- de los que, por tan poco, hicieron tanto.” Creo que esto es lo que don Vicente ha hecho, y sus colaboradores también.

Don Vicente ha estado vinculado, y con esto termino, a nuestra Bascongada de los Amigos del País desde sus orígenes. Precisamente la “refundación” de la Bascongada se produce ahora hace cincuenta años, prácticamente con su llegada a Vitoria, y desde el primer momento ha estado vinculado, en su categoría primero de Socio Supernumerario y después de Número, a la Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Nos ha apoyado como a tantas instituciones, y lo que tenemos que agradecerle de verdad, además, es que él, que hizo esta Casa, como ha dicho antes Enrique Saracho, casi piedra a piedra, diseñándola, reconvirtiéndola, volviendo a hacer este magnífico palacio de Escoriaza-Esquivel, cuando se inauguró el año 70 esta restauración dijo a la Bascongada que aquí tenía su sede. Que volvía a tener aquí su sede porque ya en 1675, en la primera sede que tuvo la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, precisamente la Dirección y la Secretaría se constituyen y se instalan en este palacio de Escoriaza-Esquivel. Aquí también se creó la Escuela de Dibujo que

después daría lugar, en sucesivos procesos, a la Escuela de Artes y Oficios. Y cuando la Caja Municipal cumplía 120 años de su existencia, concretamente en 1970, recibimos por decisión de don Vicente Botella Altube la Sala Principal para que fuera nuestra Sede, como hoy continúa siéndolo.

Yo creo, don Vicente, que no puedo decir más.

NOSOTROS SENTIMOS COMO ORGULLO EL TENER UNA CLASIFICACION, MUY SELECTIVA POR SUPUESTO, DE AMIGOS DE MÉRITO DENTRO DE LA SOCIEDAD. Y ESO ES Y SE HACE POR CUANTO EL SOCIO DON VICENTE BOTELLA ALTUBE MERECE ALTA CONSIDERACIÓN Y ESTIMA POR SUS OBRAS, TRABAJOS Y ESPECIALMENTE POR SU DEMOSTRADO AFECTO A LA SOCIEDAD Y AL PAÍS Y SE LE DESIGNA AMIGO DE MERITO. ESO ES LO QUE HAGO CONTIGO, VICENTE, ENTREGÁNDOTE EL DIPLOMA QUE LO ACREDITA.

Y TAMBIEN TE IMPONGO LA MEDALLA DE MÉRITO DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAÍS.
(Prolongados aplausos).

A continuación cedo la palabra a don Vicente Botella Altube.

PALABRAS DEL SOCIO DE MERITO DON VICENTE BOTELLA ALTUBE

Pronunció don Vicente Botella Altube un entrañable e interesante discurso que lamentablemente, por defectos en la grabación, no nos es posible recoger textualmente. En el deseo de respetar en lo posible cuanto dijo, en algunos casos puede hacerse un resumen de lo que resta, y se transcriben textualmente, por otra parte, algunos párrafos que ha sido posible recuperar.

Comenzó el Sr. Botella realizando un recorrido en sus recuerdos, desde su primera infancia cuando oyó decir que Vitoria estaba al otro lado de Urkiola. Tenía él cinco años y por motivos de salud le llevaron a un sitio que estaba debajo del Betsaide donde pasó unos años muy felices, muy originales y muy divertidos.

Recordó que su abuelo Julián Altube Bengoa que era nacido en el valle de Aramayona le llevaba el día de San Prudencio a la campa de Arana en Bilbao para celebrar la fiesta, y allí vio comer los primeros caracoles. El abuelo era postillón, el que llevaba la corneta en las diligencias y hacía el viaje a Vitoria y paraba enfrente de donde años después su nieto iba a ser Director de la Caja de Ahorros.

Los abuelos paternos eran de Alcoy, gente ilustre. Su abuela era del Mayorazgo de la casa de Vicuña, nacida en Oñate pero oriunda de Ullivarri Gamboa, de manera que de ahí vienen las vinculaciones alavesas.

”Yo recuerdo una cosa muy curiosa y es que en el examen en Valladolid coincidíamos siempre con dos buenos amigos, que eran Pepe Viana y José Luis Azcárraga que fue un ilustre Almirante de la Marina española después; en aquellos momentos nos veíamos mucho en Valladolid. Recuerdo que una vez, en aquella época de restricciones, nos dieron en el hotel como plato fuerte un pimiento verde. Y luego hacíamos la broma del pimiento verde. También tengo muchos recuerdos de aquella época feliz. En fin, esas son mis vinculaciones a Vitoria iniciales. Después he tenido tantos y tantos contactos, tantos y tantos recuerdos....

Hay una cosa que tengo que agradecer a Miren y a José Manuel y es el haber organizado este acto aquí en este patio. Tantas cosas hemos tenido aquí.. Bueno, la primera fue un disparate, eh? El primer disparate fue el que hicimos aquí, el primero. Lo primero que hicimos fue cargarnos sin darnos cuenta de lo que hacíamos la muralla navarra que está aquí al lado. No sé si lo sabeis.

Está aquí al lado la muralla navarra que circunda Vitoria y nosotros nos la cargamos para dar luces al patio y al comedor de la Escuela de Aprendices. Claro que debíamos habernos dado cuenta, pero no nos dimos cuenta; nos dimos cuenta después, cuando restauramos este edificio. Poco a poco fue saliendo ésto, poco a poco descubrimos.. “esto estaba antes al aire”.. “aquí había una cosa”..

En fin, Micaela Portilla tendrá mucho que ver aquí todavía. Porque a mi me parece que en Vitoria todavía hay mucho por descubrir. Y aquí nos encontramos con que había un aljibe, un aljibe del siglo XII, aquí al lado. Pero hay una cosa que también habrá que ver. No sé si fui yo o fue don Vidal quien lo descubrió. Aquí, ahí abajo, me parece, hay unos treinta y tantos o cuarenta esqueletos. Son de una balla pero no de la batalla de Vitoria, no, son de la Legión Británica que vino a Vitoria. Como eran protestantes no se les podía enterrar

en sagrado y se les enterraba aquí y yo creo que hay que hacer el estudio, que todavía no se ha hecho debidamente el estudio. Bueno, siempre hay cuentos y cosas de esas.

Muchas gracias. Voy a terminar aunque todavía tengo veinte o treinta cuartillas. Bueno, pues yo me jubilé el año 78 y yo lo reconozco, me costó mucho, me dio mucha pena. Pero después ya, poco a poco, me fuí haciendo. Yo estoy tranquilo con mis papeles, con mis libros, mi torcedura de espina, en fin, todas esas cosas. Poco a poco, poco a poco.

Y ahora, de repente, se me viene la Bascongada. Porque siempre me habían invitado amablemente a varios actos, pero yo no era entonces el protagonista y es muy distinto porque ahora me he convertido en el protagonista y claro, yo me asusté porque al ser el protagonista yo tenía que ver en qué lugar se hacía y cosas así..

Después tengo gracias que dar, tantas gracias, tantas gracias. Primero a Dios Nuestro Señor que ha permitido que haya podido estar hoy aquí, tantas gracias, como ha dicho don Enrique tan bien esta mañana. Tantas gracias, tantas gracias. En Argentina lo dicen: *“Tengo yo a la Virgen de Begoña de Vizcaya en Bilbao y la Virgen Blanca aquí”*. Muchas gracias.

Después a mis padres. Porque les tengo que agradecer a mis padres. Mi madre María Magdalena Altube y García de Vicuña, que yo creo que tenía que tener Mayorazgo, mi abuela era la Mayorazga de la Casa de Vicuña. En fin, qué gran corazón tuvo mi madre; Bueno, porque me tengo que contener, porque yo seguiría hablando pero ya sé que se necesitaría un traductor. Pero no os preocupeis, muchas gracias.

Y el caso es que en muchas ocasiones se metieron conmigo, ya lo creo que se metieron; Yo recuerdo una vez que apareció un comentario, me llamaron que yo era *“hijo de papá”*. Yo decía: *“Pero por Dios, hijo de papá, si yo no he estado con papá desde los diez años; Yo era hijo de mamá;”* Y mi madre fue la que me crió y la que me educó, pero yo de hijo de papá, nada. Tengo los recuerdos de mi madre porque mi padre me faltó a los diez años. Me dejó encarrilado, y a mí me dijeron: *“Bueno, tú este año tienes que hacer perito mercantil y profesor mercantil, como está mandado”*. Así lo querían mi padre y mi madre, pues así era más fácil hacerlo.”

Explicó a continuación su primer trabajo, con quince o dieciseis años, siendo ya profesor mercantil.

....”Y además me dijeron: “Tú a quitar el polvo”. No me gustaba mucho aquello, pero me sirvió mucho. A mí me dijeron “a barrer” y luego me decían “hijo de papá”... Y después, yo ya no podía más, no me gustaba, no me hacía gracia, y de allí salí e hice Intendente Mercantil y una hermana mía gemela, una hermana mía queridísima, mi hermana Adita, (mi hermana Pilar también, no ha podido venir hoy, ya me lo ha dicho), se tenía que marchar a Burgos por cuestión de clima, de salud. Y un día iba por la calle y me encuentro con una ilustre personalidad, Agustín Ibarra y me dice: “Oye, qué haces? -Pues mira, me estoy preparando para Apoderado del Banco de Bilbao. -Bueno, pues la víspera me traes la documentación. -Bueno.” Nos presentamos y había tres plazas para cincuenta o sesenta. Y yo saqué el número uno y él sacó el cuatro y se quedaba sin plaza. Menos mal que después ampliaron y llegó a ser un gran Director.

Después ya vine aquí, a Vitoria. Me gustaba siempre a mí con la idea de lo que de niño me decían desde Urkiola: “*hau da Vitoria*” y presenté para unas oposiciones para la Caja Provincial y no las saqué. Allí sacó José Mari Aresti, querido amigo y del que tengo un gran recuerdo. Después hubo oposiciones a la Caja Municipal de Vitoria y me presenté yo y saqué la plaza. Bueno, saqué la plaza con una circunstancia. Yo doy gracias a Dios porque se iba a presentar también Pedro Buesa Uribe, una ilustre persona, pero llegó tarde. Si se presenta no salgo yo porque él vale y sabe mucho más que yo, sin comparación. En fin, Dios quiso que yo viniese a Vitoria uniendo estas cosas, de manera que muchas gracias.

Después, naturalmente, muchas gracias a mi mujer, Pilar Astorqui Bengoa, y a mis hijos que me han soportado tantos años, tantos años, porque claro, a costa de ellos es como en la Caja, todos han hecho tantas cosas conmigo. He tenido unos colaboradores estupendos.

El primero fue don Vidal, el mayor colaborador que he podido tener. Además, una cosa muy curiosa, porque aquí había dos Vidales, pero don Vidal el de la llanada, que era el más popular y hay que hacerle un homenaje a don Vidal Sanz. Don Vidal era el que iba a los campos. A mí no me gustaba andar en el campo, pero don Vidal iba todos los días, todos los días, y era más popular. Y don Vidal era sensacional, era un espíritu privilegiado, además le querían todos, todos, a don Vidal.

Pero bueno, luego había otro, don Vidal Maruri, que era famoso, que era locutor de la radio. Don Vidal Maruri era famoso y muy conocido en Vitoria,



era famoso. Algún día decía: *“Acciones del Banco Bilbao, 54. No, no, que me he equivocado, pero como no tenemos acciones, pues da igual.”*

Termino haciendo un recuerdo de los Alcaldes Presidentes que he tenido yo en la Caja. Estupendos, estupendos. Todos han hecho una labor sensacional. Han vivido, han vivido los problemas de Vitoria y de la Caja. Alguna vez he tenido yo alguna discusión, eso sí. Con algunos. Por ejemplo, con Gonzalo Lacalle tuve una bronca porque quería subir un 0,25 por ciento el interés. Y las Juntas? Las Juntas muy buenas, muy buenas. Siento que no hayan venido de la Junta aquí. Ni Alcaldes... Sólo Alfredo Marco está, pero otros, yo lo siento, me hubiera gustado. Un Alcalde hubo excepcional para mí que fue don José Lejarreta Salterain, el primer Alcalde Presidente que tuve yo.

Y a todos mis empleados. !Qué empleados he tenido yo, Dios mío; No se puede ni decir, han sido un buen equipo de empleados. Serios, formales, competentes... Hoy me da un poco de pena porque hoy todo el mundo está deseando jubilarse, no tienen ilusión por volver. Pues yo, aunque me he jubilado, me hace ilusión verlos, por ejemplo verle a Muzás que he tenido tanta y tan buena relación con él.

Bueno, tendría que decir tantas cosas, tantas cosas... Una cosa se me ha olvidado decir, muy importante, al ver aquí a todos los que están presentes. Un día me preguntaban a mí: *“Cuál es la obra más importante que ha hecho la Caja?”* Y yo digo: *“Pues la obra más importante que ha hecho la Caja ha sido la Formación Profesional”*.

La Formación Profesional que inicia don Pedro Anitua junto con don Pedro Ortiz, que se puede ver en cifras y además de las cifras por el contenido que tiene. Tengo que hablar con éste, tengo que hablar contigo, seguramente con Muzás, porque la financiación de toda la zona industrial que eran veinte millones de metros, fue que la Caja apoyó una cuenta de crédito que subía a cincuenta millones y se les puso treinta y cinco millones y con treinta y cinco millones para comprar, escriturar, organizar y empezar, intervinimos en cerca de veinte millones de metros cuadrados. Fue una labor fantástica, una labor fabulosa. Tenemos tanto que hablar, tanto que vamos a dejarlo.

Micaela, Micaela Portilla, no le veo... ah, Micaela; Es una obra importante de ella y trascendente, de trascendencia europea.

Esto es todo, gracias a todos, gracias. (*Aplausos*).



Bueno, y termino ya, Miren y José Manuel, dando las gracias a la Bascongada. En la Bascongada realmente yo no he hecho ninguna labor, en todo caso ha sido una labor más bien de la Caja. La labor la he presentado yo pero no la he hecho yo, la hemos hecho entre todos. El primero don Vidal, todos los empleados, todos. Uno que está por ahí también, que es José Ignacio López de Alda. Pero, claro, si vamos a nombrar a todos los empleados que han colaborado... Yo todos los días rezo por ellos, que Dios los guarde.

Y entonces, a la Bascongada muchísimas gracias. Además con qué cariño, Miren y José Manuel, con qué cariño, con qué detalle, viniendo a verme porque no es que no me mueva, a la mañana voy a misa y ando un poco por ahí, pero qué cariño y qué ilusión han puesto. Muchísimas gracias, muchísimas gracias a la Bascongada que además ha puesto de manifiesto una de las virtudes que hay que tener, que son de todos, de todos los que han colaborado conmigo.

Muchísimas gracias.” (*Fuertes y prolongados aplausos*)

El Director de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, José Manuel López de Juan Abad, cerró el acto con las siguientes palabras:

Muchas gracias a usted, don Vicente.

Creo que este gran aplauso corrobora el gran cariño que todos le tenemos y el merecimiento al haber recibido el homenaje de todas las instituciones de Vitoria y el de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Muchas gracias también por este contrapunto humano que nos ha puesto en sus palabras finales. Muchas gracias.

Finalizado el acto de Recepción, los Amigos y familiares acompañaron al nuevo Socio de Mérito a los jardines del Palacio, donde recibió el homenaje de un “Aurreku de Honor” y las felicitaciones de los asistentes a quienes se obsequió con un aperitivo ofrecido por la Caja Vital Kutxa.

**RECEPCION COMO SOCIO DE MERITO
DEL AMIGO
DON VENANCIO DEL VAL SOSA**

*Acto celebrado el día 31 de diciembre de 1993 en Vitoria-Gasteiz.
Discurso itinerante con comienzo en la Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol,
continuando sus palabras en el trayecto hasta la Escuela de Artes y Oficios
en cuya Biblioteca se celebró el acto de Recepción del nuevo Amigo de Mérito.*

LECCION IMPARTIDA POR EL AMIGO DON VENANCIO DEL VAL SOSA.

Tuvo carácter itinerante y comenzó en la Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol para continuar en las calles adyacentes hasta llegar a la Escuela de Artes y Oficios donde finalizó su Lección.

Amigos:

Amigos míos, porque sois conmigo Amigos de nuestro querido País.

Bienvenidos todos a esta celebración y muchísimas gracias por vuestra asistencia.

Fieles al espíritu y los sentimientos y prácticas de aquellos que fueron fundamento y norte de nuestra Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, hemos comenzado como ellos solían desde sus principios. El 11 de septiembre de 1746 se reunían hasta 16 caballeros de Guipuzcoa, Vizcaya y Alava y hablaban de los asuntos que concernían a las tres provincias vascas y de los medios para fomentar sus intereses. De modo -leemos- que durante muchos días no se separaron sino para dormir. Comenzando por ir juntos a Misa y acabar con una velada de música y lectura. Semanas después, el 24 de diciembre, era cuando acordaban tomar el nombre de Amigos del País y aprobaban los primeros Estatutos.

Hoy es el día de San Silvestre. En algunos lugares -en Alemania, al menos- extraen de la hagiografía al papa romano, tercero en el orden de los Papas y primero que se tocó con la tiara, y simplemente distinguen esta fecha como "Silvestre". Nosotros, de "silvestre" nada, en cuanto al anunciado recorrido,

sino que ha de ser “urbano”. Y circunscrito a un corto itinerario, pues que el tiempo no es propicio para una larga incursión por las calles.

No voy a tratar en profundidad tema alguno. Hay personas, entre los Amigos, con más conocimientos, competencia y autoridad que pueden hacerlo. Ligeramente contaré algunas cosas, más o menos curiosas o anecdóticas. Y claro es que he de empezar refiriéndome a este templo parroquial al que he pertenecido durante toda mi vida, salvo un interregno de 18 años... De él ha escrito bien, en los aspectos histórico y artístico, nuestra Amiga Micaela Portilla. A ella tímidamente accedí en un opúsculo que edité el año 1951 con ocasión de las “Bodas de Oro” del entonces párroco de esta iglesia, Don Arturo Tabar y Ripa. Para ello entresaqué algunos de los datos que tengo recogidos en los libros parroquiales.

Del hermano de este párroco, llamado aquél Francisco, conozco una anécdota. Además de que le gustaba hacer ostentación de sus zapatos de hebilla y la botonadura y alzacuello morados, que le pertenecían como miembro del Cabildo Catedral, gozaba de merecido prestigio en su oratoria, con derecho a usar el título de “predicador de Su Majestad” por haberlo sido en alguna ocasión ante el rey Alfonso XIII. Era orador sagrado de los que se calificaban “de campanillas”, florido y altisonante. Predicaba aquí un Viernes Santo el sermón que se llamaba de la Soledad. Probablemente con el que se despedía. Como dentro de la iglesia había un reloj que daba las horas, con el fin de que no le interrumpiera durante la predicación ordenó al campanero, que era José Vitoria, que parase el reloj hasta que terminara el sermón. El campanero, muy atento y servicial (como siempre era su comportamiento) de inmediato detuvo la marcha del reloj; pero sus cálculos fallaron y, sin que terminara el sermón, no solamente reanudó su funcionamiento sino que dio cuantas horas quiso.

Esta Parroquia fue el lugar primero en que yo entré en mi vida en un desapacible día del mes de abril, Domingo de Ramos, con una impresionante nevada de las de entonces -según me lo hicieron saber más adelante mis padres-. Ese día alcanzaba yo mi doble filiación. Además de contar ya con la envidiable condición de vitoriano, gozaba la dicha de, por mi incorporación a la Iglesia, ser privilegiado con la adopción de hijo de Dios.

Nací en el límite de las feligresías de San Pedro y Santa María en la tercera Vecindad de la calle Correría, frente a la hornacina en la que se venera la imagen de su Patrona, la abuela del Niño Jesús, una de cuyas nanas le tengo dedicada. No sé por donde me bajarían a San Pedro. Si sería Correría adelante, por el cantón de la Soledad -que tan poco solitario resulta- o por el de Anorbín, para

alcanzar la Herrería. Ese Anorbín por el que el año 1945 discutía periodísticamente para llegar a la conclusión de que tal nombre debe de ser corrupción de Angebín, teniendo en cuenta que en esas inmediaciones se hallaban las casas de Angebín de Maturana; tan popular el nombre de Angebín como relevantes los Sáez o Sánchez de Maturana que ocuparon importantes cargos en la Ciudad.

De lo que estoy seguro es de que me ingresaron en este templo por el pórtico de la Herrería que entonces, y bastantes años después, permanecía abierto, y en él podía apreciarse sin dificultad su hermoso apostolado y su no menos interesante tímpano con las representaciones de escenas referentes a la Virgen María, a la infancia de Jesús y a la vida de San Pedro. Hoy lamentablemente cerrado este primitivo pórtico, probablemente para evitar corrientes de aire entre él y el nuevo, que es ahora el usual desde que fue levantado hace un siglo exactamente. Menos mal que, de vez en cuando, sigue siendo contemplado este hermoso pórtico de la Herrería por turistas y estudiosos que son conducidos a él por los guías.

Por este pórtico salían todas las procesiones. Hoy sustituidas esas devotas manifestaciones populares por las ruidosas manifestaciones cívicas. No he conocido la procesión del Pilar, de la que tengo noticia. Pero sí la de la Virgen del Amor Hermoso, que llegaba hasta la plaza de la Virgen Blanca, y en los últimos tiempos, por el otro lado, alcanzaba la calle del Beato Tomás de Zumárraga y la de Ramiro de Maeztu. La procesión de la Virgen de Estíbaliz, que también salía del mismo pórtico y, volviendo por la plaza de la Virgen Blanca, entraba por el nuevo... Como la de San Isidro, circunscrita ahora a salir por la puerta del pórtico viejo y entrar por el nuevo. La del Domingo de Ramos, simpática procesión infantil que no llegó a desarrollar su plenitud. Y la procesión eucarística de la Octava del "Corpus", con estación en la plaza frontera al palacio de los Alava, en la Herrería, donde se cantaba un motete.

Lugar que, en otros días, los de la fiesta de San Roque, se utilizaba para las "marchas" u hogueras, en el anochecer de la fiesta de la calle. Esa procesión de la Octava del "Corpus" la he conocido en sus últimos tiempos con la colocación de altares en el pórtico grande. Tenía concedido la Parroquia de San Pedro un especial privilegio, junto con la catedral, por estar considerada como la matriz de las parroquias vitorianas cuando la iglesia de Santa María fue convertida en Colegiata y luego en Catedral. Ambas poseen una campana del mismo nombre, "Concordia", con la que se llamaba al resto del Clero para que concurriera a las funciones y procesiones.

Porque la Iglesia de San Pedro ha sido muy importante, con su grandiosidad arquitectónica de aspecto cuasi catedralicio. Hasta tiene lo que otras iglesias parroquiales de Vitoria no: un trozo de triforio sobre la nave en la que se encuentran las capillas del Pilar y de Estíbaliz. Actualmente se halla cerrado el acceso al triforio. Recuerdo alguna ocasión en que, siendo tiple de la Catedral, llegué a subir a su triforio, en todo su alrededor, con cierta curiosidad, riesgo de aventura y temor.

Llegando a relacionar este templo de San Pedro y la Catedral de Santa María, quiero hacer referencia al aspecto musical. No en vano lo que he sido yo en la vida parte de ahí: de la Correría y del coro catedralicio. Esta Parroquia de San Pedro ha tenido siempre una buena capilla de música, lamentablemente también desaparecida. En el siglo pasado estuvieron al frente de ella populares músicos. Uno de ellos, Florentino Echevarría, que dirigió una de las bandas de música vitorianas. Nicanor Urrutia y Nicolás Guereta, cuyas bandas rivalizaban, hasta el punto de que la de Guereta en la plaza de toros iba a la sombra y la de Urrutia al sol.

También dirigió el coro de esta iglesia Dimas Uruñuela, compositor del zortziko “El pozo artesiano”, en el que se recuerdan los ruidos que producía la perforación de ese pozo horadado en el centro de la hoy plaza de la Virgen Blanca, que nunca llegó a aflorar agua, a pesar de los más de mil metros perforados y encontrarse en las inmediaciones varias corrientes subterráneas. Padre, por lo demás, el músico, de otro notable investigador, compositor y hasta coreógrafo, José Uruñuela, al que tanto debe la música vasca y tanto hubiera figurado en las veladas de los “Amigos del País”. Profesor que fue también de Física, Química, Mecánica y Máquinas en la Escuela de Artes y Oficios, y auxiliar en su secretaría por breve espacio de tiempo, entre 1923-24. Guardo de él un gratísimo y emocionado recuerdo. Después de haberle conocido a distancia, cuando en el Teatro Príncipe, hacia 1932, presentó su primer “ballet” con unos aldeánicos de Barambio, y leído algunos comentarios musicales en la Prensa, tuve la gran satisfacción de pasar con él toda una tarde lluviosa donostiarra, manifestándome sus deseos de establecer una Academia de “ballet” en Vitoria. Fue pocos meses antes de su fallecimiento.

En época reciente, que puede concluir hace un cuarto de siglo, más o menos, he conocido en el coro de San Pedro al tenor Ramón Sancho, que era también capellán del Ayuntamiento; sustituido algún tiempo por Agustín Barrera, y más tarde por Leonardo Casaldeiro que, con el bajo Luis Revuelta simultaneaban las dedicaciones corales con su empleo como oficiales de la madera y músicos

de la Banda municipal. Más popular de los dos era Revuelta, hombre ingenioso y de buen humor, al que era frecuente verle pasar, muchas veces con su mandil puesto, de la carpintería de Garibay en la calle del Prado, al coro de San Pedro; primer silbote de la banda municipal de txistularis y, con Casaldeiro, además hábil silbador simulando con la boca el sonido de su instrumento, que era la flauta.

El último maestro de capilla y organista ha sido Joaquín Eseverri, profesor del Conservatorio y del Seminario Diocesano, muy buen armonista y director del Orfeón Vitoriano. Fue el autor del himno para esta Parroquia al que puse letra. Su partitura se encuentra desaparecida, pero, gracias a que los jóvenes de entonces recordábamos bien su melodía, en la última primavera la grabé para que otro ilustre músico vitoriano, Luis Arámburu, la acompañara con nueva armonización y poder así cantar otra vez ese himno de San Pedro justamente a los 50 años de su composición. No solamente ha sido importante la parte humana del coro, ya que su órgano, inaugurado el año 1925, puede considerarse el mejor de nuestra capital.

No me resisto a dejar de mencionar la capilla de música de la Catedral, que muy directamente he vivido, que tanta solemnidad diera a las funciones, con la atracción de mucha gente para asistir a sus audiciones, principalmente en los Maitines de Semana Santa o en las Misas solemnes de primera clase para las que a la participación de la "Schola Cantorum" del Seminario se agregaba la de una gran orquesta para la interpretación de las Misas pontificales del Maestro Perossi. Y no sin la intervención de un curioso personaje hasta que la tracción eléctrica sustituyó el trabajoso fuelle que alimentaba de aire los tubos del órgano. El fuelle era accionado esforzadamente con la mano por medio de una especie de palanca. Como en otros coros se hacía con los pies, sobre una tabla, con un vaivén que daba aspecto de bailarines a los folleros. En la Catedral conocí como follero a Raimundo Ojer, que vivía en la "Casa de Pepillo", una popular taberna-ultramarineros al final de la Cuchillería, a la derecha. Le sucedió Noé Oar, no menos popular, de muy conocida familia vitoriana de las Cercas.

Era maestro de capilla de la Catedral, además de contralto, durante 25 años, desde el 1902, Cristóbal Martínez de Soria, con quien me inicié en la música, y al que vino a suceder Dimas Sotés, que creó la Escolanía de Tiples del Conservatorio Municipal de Música el año 1939. Navarro éste y riojano aquél, que buen cogote vínico tenía. De la capilla de música formaba parte en mis tiempos un extraordinario tenor vergarés, Ramón Laborda, que también solía participar en conciertos públicos y que varios años estuvo contratado para can-

tar el “Miserere” de Eslava en la catedral metropolitana de Sevilla. Como bajo cantaba Miguel Ochoa, que era de Cervera del Río Alhama. Le había antecedido Mateo Alberdi, al que se le conocía por “el cura guapo” y se hospedaba en la Fonda Peña.

En el coro bajo actuaba de salmista un paisano, Angel Galindo, que se casó con una del comercio-mercería “La Vascongada”, a cuya familia pertenecía el notable euskerólogo Raimundo de Olabide. Siempre acudía apresuradamente para revestirse del sobrepelliz de anchas mangas.

Me he desviado demasiado del centro de este importante templo en el que, hasta que los Reyes Católicos dieron su capitulado por el que el año 1496 se hacían desaparecer los bandos que siempre andaban en cuestiones, y que no hubiera sino vitorianos, aquí se reunía el bando de los Calleja, que era el de los nobles, frente a los Ayala que eran los artesanos.

Siguieron, no obstante, algunos enfrentamientos entre familias de esta feligresía. Muy concretamente entre los Maturana, cuyos escudos se siguen viendo en lo alto del presbiterio central, y los Alava, a cuya familia pertenecen los sepulcros que en el mismo lugar se encuentran.

He hecho mención al principio de haber recibido en el baptisterio de esta iglesia las aguas bautismales. Y quiero recordar algunos de los vitorianos que aquí mismo fueron cristianados. En los libros del Bautismo se pueden hallar los nombres de muchos que llegaron a figurar destacadamente en nuestra pequeña historia.

Entre ellos, los dos beatos vitorianos: fray Tomás de Zumárraga, nacido en la Zapatería, y la fundadora de las Siervas de Jesús, M^{ra} del Corazón de Jesús Sancho de Guerra. Si bien los dos bautizados aquí, no en la misma pila, ni en el mismo baptisterio, si tenemos en cuenta que éste en un principio se hallaba por donde está la capilla de San Antonio, en la que hubo una puerta, recientemente redescubierta en lo que hoy es pasaje de San Pedro. Hace pocas semanas ha sido derribada, para su rehabilitación, la casa en la que, señalada últimamente con el número 45, había nacido el beato Zumárraga.

La fundadora de las Siervas, aunque bautizada en el viejo baptisterio, lo fue en la actual pila, realizada por Nicolás Arámburu, el que hizo el traslado de la hornacina de la Virgen Blanca, hace muy poco más de dos siglos, de su anterior emplazamiento al que conocemos. En la misma pila de hoy, pero en el otro baptisterio, debió ser hecho cristiano Pedro Egaña. Pero no otros notables vitorianos nacidos en la Herrería, muy cerca de este templo: Joaquín-José de

Landázuri y Luis de Ajuria, así como Federico Baraibar, que había nacido al final de la misma calle, pero dentro de la demarcación parroquial perteneciente a Santa María, donde igualmente fueron bautizados los otros dos.

Ya en el presente siglo, a los once años de haber sido yo bautizado en este mismo baptisterio, situado entre el llamado altar de los Reyes y la puerta del viejo pórtico, enfrente, lo fue también una muy querida amiga, amiga personal y Amiga de Mérito de nuestra Sociedad Bascongada, que tanto ha trabajado por el País y a la que todos admiramos: Micaela-Josefa Portilla. Ella, con algo más de suerte que yo, puesto que el Bautismo ya le señaló con el sello vitoriano al haberlo recibido el día de la festividad de la Virgen Blanca. Yo encontré la compensación cuando recibí la bendición de mi matrimonio en otra fecha también señalada y deliberadamente escogida: la de la Virgen de Estíbaliz.

Quiero señalar que la verja que guarda el baptisterio es la que cerraba la capilla fundada por Diego Martínez de Salvatierra y con la que también se trasladó el altar de los Reyes al hacerse el nuevo pórtico.



Creo que es hora de que ya salgamos de aquí. Al hacerlo hemos de recordar una popular ceremonia que todos los años se celebra en el pórtico y que se repetirá dentro de pocos días: la bendición del cerdo -único ahora- de la tradicional rifa de San Antón. Antes han solido ser hasta tres, pero premios más atractivos en las épocas que se han ido sucediendo los han hecho desaparecer, manteniendo un único ejemplar como referencia simbólica.

Junto a la puerta que, a la derecha según salimos, da acceso a la sacristía, hasta hace poco hubo una cartelera en la que se anunciaban las proclamas matrimoniales. Para ello se aprovechó la que con anterioridad se empleaba para los cultos dedicados a las ánimas en la que se hallaba una inscripción tomada del Libro de Job (19-21) que, traducida del latín al castellano, parecía aplicada a los que se iban a casar: “Compadeceos de mí, siquiera mis amigos”.

He conocido esta cuarteta aplicada como atribuida al nuevo pórtico, el actual, que dice:

“Entre Fausto y don Faustino / hicieron tal desatino. / Y después vino Tabar / y lo acabó de cagar.”

(Al decir “Fausto” se referían a Fausto Iñiguez de Betolaza, arquitecto que fue autor del proyecto. “Faustino” era don Faustino Mendieta, párroco en el período mencionado. Y finalmente, “Tabar”, don Arturo Tabar, párroco que sustituyó al anterior).

Acaso esta cuarteta fue inspirada, no inmediatamente de construido el pórtico, sino posteriormente al desmontarse algún elemento decorativo. Recientemente lo han sido los pináculos que remataban la fachada, dado el peligro que ofrecían por su deterioro. Cuando se llevó a cabo la obra era párroco de esta iglesia don Bernabé Salazar. Don Faustino Mendieta no lo fue hasta 1912. Tabar le sustituyó en 1919. El pórtico había sido construido entre 1893 y 1897.



Dentro del programa estaba previsto un recorrido por las calles adyacentes hasta llegar a la Escuela de Artes y Oficios. Durante el trayecto, el Amigo Venancio del Val recordó la historia y aconteceres de los lugares que se estaban recorriendo.

Se transcriben sus palabras:

Nos situamos en la calle de Pedro Egaña. Se hizo calle precisamente al ser construido el pórtico de San Pedro. Para ello fueron cedidas un par de casas por la viuda de Egaña, Pascuala de Oribe. En una de esas casas nació, vivió y murió Egaña, personaje destacado en nuestra historia. Fue Diputado General de Alava en 1864, además de Ministro de la Corona. Destacado defensor de los fueros vascos. A él se debió que a la resolución del Gobierno que cercenaba los Fueros, y a las disposiciones estatales, se agregara: “*sin perjuicio que esto altere la conservación de sus Fueros confirmados por la Ley de 25 de octubre de 1839*”, como consta en el retrato que de él se conserva en la Diputación.

Trabajó Egaña por la restauración de la vieja ermita de San Juan de Arriaga, no la actual, que se reconstruyó en 1945, sino la anterior, que yo llegué a conocer: una especie de borde al que antecedía un pequeño patio cerrado.

Apoyó también Egaña varios problemas que afectaban directamente a Vitoria y Alava: la restauración del santuario de Estíbaliz y la de nuestra Sociedad Bascongada, la creación de la Diócesis de Vitoria y el Instituto de Segunda

Enseñanza. Recordaba él que, siendo de corta edad, vio pasar por delante de su casa, en la tarde del 21 de junio de 1813, el paso del General Alava, con su fuerza, una vez terminada la batalla de Vitoria.

Al lado de la casa de Egaña estaba la de otro destacado vitoriano, Luis de Ajuria, el fundador de la Caja de Ahorros Municipal; lo hizo en su cuarto mandato como Alcalde de la Ciudad, puesto que lo fue cinco veces.

Junto a San Pedro, por el otro lado, y separado por el pasaje de ese nombre, tenemos el edificio denominado “Don Diego”, de viviendas particulares y cuya planta baja está reservada al Centro de jubilados de la misma Parroquia. Su denominación fue debida a la aceptación por los constructores, Carlos Cobo y Juan Martínez Lanás, de la sugerencia que me habían solicitado. Me preguntaron si se podría aplicar al edificio algún topónimo que pudiera haber por ese lugar; como parece que no lo había, les sugerí (creo que entre algunos otros nombres) el de “Don Diego”, teniendo en cuenta los varios personajes que aparecen con él en nuestra historia. Entre ellos los de dos de los Alavas que tienen sus sepulturas en el presbiterio de San Pedro y el que fue primer secretario y secretario-permanente de los Amigos del País, Diego-Lorenzo de Prestamero. Ahora, hasta puedo añadir que tengo un nieto hispano-germano - que se encuentra hoy entre nosotros- que también se llama Diego.

Al lado de esta casa hay que citar, por lo menos, la que es conocida por “Casa de la Aduana”. En ese lugar la sitúan Ladislao de Velasco en sus “Memorias del Vitoria de antaño” de 1886, Serdán en “El Libro de la Ciudad” (1926) y antes Becerro de Bengoa en “El Vitoria de 1800”. Si bien Juan Vidal-Abarca sostiene que la Aduana se hallaba en la misma calle, pero no en ese edificio, sino en el edificio que, señalado con el número 30, se encuentra junto al palacio de los Alava. Esa misma casa que se tiene por la de la Aduana posee otros recuerdos puesto que en ella nació el historiador Joaquín-José de Landazuri, vivieron los Herrán y estuvo establecido un famoso centro literario conocido por la “Tertulia del 73”, en la que se reunían los más conspicuos hombres de letras de su tiempo.

Por esos alrededores debía de residir el bachiller Añastro que era -según he oído referir a Micaela Portilla- donde vivía el cardenal Adriano de Utrecht, cuando fue nombrado Papa. Supongo que, al conocer la noticia, sería cuando se trasladó a la posada de Pedro Bilbao, o “Casa del Cordón”, como mansión más digna.

Más adelante, al otro lado de la misma calle, en el edificio señalado con el nº 82 encontramos la casa en que nació, hija de un sillerero, María Josefa Sancho de Guerra que sería la fundadora de las Siervas de Jesús. Recuperada la casa por las Siervas, instalaron el año 1927 un oratorio en la habitación en la que había nacido, previa exorcización, por haber servido años antes de mancebía.

Retrocediendo hacia el pasaje de San Pedro, Justamente enfrente, en la casa nº 9 de la calle titulada de la Fundadora de las Siervas, podemos ver la lápida que en su fachada recuerda a Federico Baraibar, que falleció en esa misma casa. Recuerdo haber estado presente en el momento en que fue descubierta la lápida dentro del programa de actos con los que fue conmemorado el centenario de su nacimiento el año 1951. No voy a decir en este momento quién fue Federico Baraibar que, además de catedrático en la Universidad vitoriana del siglo pasado y del Instituto, presidente del Ateneo vitoriano, pionero en los estudios arqueológicos de Alava y destacado helenista, entre otras cosas, era de las figuras intelectuales más destacadas de su tiempo. Figuró no solamente en la vida cultural, sino también en las instituciones públicas, como alcalde y presidente de la Diputación alavesa. En la misma casa conocí a una sobrina suya, Marichu, muy conocida en los medios religiosos, una de las fundadoras de la Asociación Misionera Seglar, que tuvo su sede en un piso de la misma casa. Ya de bastante edad marchó a la vanguardia misionera en las Misiones Diocesanas de Los Ríos, Ecuador.

Continuando por la misma calle, al fondo se alcanza a ver la plaza dedicada al Marqués de la Alameda. Su primer título lo ostentó Ramón María de Urbina y Gaitán de Ayala, el alcalde promotor de la Plaza Nueva, o de España. El terreno que ocupa aquella plaza pertenecía al desaparecido jardín. Se comunicaba con la casa, en la Herrería, por medio de un puente que algunos conocimos y constituía un elemento característico. Lo mandó levantar Iñigo Ortés de Velasco el año 1831. Al solicitar autorización del Ayuntamiento advertía que serviría de adorno por su gracia y sencillez y que no causaría el menor perjuicio al servicio público. No sé si todos los vitorianos lo considerarían así porque es el caso que, una buena noche de la primavera de 1966, cuando a sus pies se abrían las llamativas flores de un castaño del Japón, fue derribado al paso de un camión cargado con unos voluminosos fardos de paja. Fue en la noche del 31 de marzo al 1º de abril y la versión popular llegó a interpretar el hecho como fortuito, apuntando como provocador de la casualidad al alcalde Luis Ibarra.

En el nº 5 de la calle Fundadora de las Siervas recuerdo haber visto, de adolescente, por primera vez la bandera vasca. No era la bicrucífera, sino que, aun-

que también roja y verde sobre fondo blanco, estaba formada por rombos; como también la he visto en algunos grupos de dantzaris. Así era la del primero que ví, creo que fue una víspera de San Juan, en una pequeña campa que había frente a la ermita de San Martín. En esa casa mencionada se hallaba porque en ella tuvo su sede el Centro vasco, como antes en el Portal del Rey y después en la calle de la Paz, esquina a Olaguibel, donde estaba el bar "Tropical". Entre 1931 y 36 ocupó el Partido Nacionalista Vasco, como "batzoki" y también sede de Juventud Vasca, el tercer piso de la casa actualmente nº 13 de la Plaza de España. Curiosamente había estado establecido en el mismo edificio un centro republicano. Luego, entre 1929 y 31, un Casino militar de clases, y después de 1936 una organización juvenil y la Sección Femenina del Movimiento. A mediados del siglo pasado fue sede primera del Círculo Vitoriano y del Casino Artista Vitoriano.

En la esquina con la Plaza de la Provincia, donde hasta hace poco tiempo hubo un establecimiento de alimentación que se conocía por "El Economato", estuvo la fábrica de chocolates de Ezquerria, con el nombre de "La dulzura", antes de instalarse en la calle de la Independencia. En esa misma esquina a fines del siglo pasado hubo dos Sociedades similares: la titulada "Veloz Club" y el Club Ciclista de Vitoria.

Enfrente hemos conocido la Residencia de los PP. Jesuítas y su capilla del Sagrado Corazón de Jesús, con fachada posterior a la calle de la Herrería y lateral frente a San Pedro. Al edificio se hallaba anexo un amplio patio que cerraba frente a la Plaza de la Provincia una pared con una puerta.

Mucho les costó a los jesuítas establecerse en Vitoria desde sus primeros intentos, ya en el siglo XVI. Una vez se aposentaron inopinadamente en una casa de la calle Correría, en la que llegaron a colocar una campana. Pero se vieron precisados a marchar. Insistieron más tarde y por fin fueron autorizados a instalarse en 1751. Fue en "El Campillo" ocupando un espacio comprendido entre la calle Santa María y la de las Escuelas. Su iglesia fue dedicada a San Fernando. Al ser expulsados de España los jesuítas el año 1767, la imagen de San Fernando fue depositada en la iglesia de Santa María.

Por fin consiguieron quedarse en Vitoria de manera estable el año 1884. De manera provisional en la casa que también fue ocupada por otras instituciones, en la que últimamente estuvieron la Audiencia Provincial y los Juzgados, y ya desaparecida al final de la calle de la Fundadora de las Siervas, a la bajada hacia Aldave. Cuatro años después pasaron a la Residencia que algunos hemos conocido, cerrada a principios del año 1932.

Su capilla, con una tribuna a todo su alrededor en la parte alta, era muy concurrida. Los primeros jesuítas que se establecieron eran franceses, sustituidos por españoles en la segunda década de este siglo. Ahí conocí a un buen músico que actuaba de organista: José Fresco, que dirigió algunas bandas de música, entre ellas la “Santa Cecilia”, autor del conocido zortziko titulado “Alava” y conocido por el de San Prudencio.

La Residencia de los jesuítas tenía también entrada por la calle de la Herrería, donde entre los años 1931-36 estuvo establecida la Inspección Provincial de Sanidad a cuyo frente se encontraba Donato Fuejo.

Se había llegado a comentar la posibilidad de que, si se llegara a derribar el edificio que ocupaban los jesuítas, pudiera aprovecharse la ocasión para ensanchar la calle de Pedro Egaña y, al darle más amplitud, quedara más despejada la entrada a San Pedro. Pero aunque de ello era partidario el que fue presidente de la Junta Parroquial, cuando tuvo que actuar de arquitecto no lo tomó en consideración al proyectar el grupo de casas que fue construido sobre el solar.

En una de ellas, la que tiene el nº 11, hubo un hecho curioso. En uno de los pisos se reunía un grupo de amigos aficionados a la cinematografía que se llamaban “Grupo los 15” que era el número de los que se juntaban. Las citas para las reuniones se hacían introduciéndolas en los buzones de correos. Alguno de los componentes de esa Cooperativa cinematográfica cambió de domicilio y la convocatoria que se le había remitido la recibió el vecino que fue a ocupar su piso. Entendió que se trataba de alguna reunión clandestina y hasta subversiva y en un exceso de celo ciudadano, acudió a la Comisaría de Policía para dar cuenta de la para él misteriosa misiva. No menos celosos los policías, montaron todo un despliegue alrededor de la casa, destacando algunos de los agentes hasta el piso de la casa en el que se fijaba la cita. Con todo tipo de precauciones irrumpieron en el piso para sorprender a los supuestos confabulados, y los sorprendidos fueron los policías ya que aquellos que encontraron no eran sino unos inocentes aficionados al cine.

En el otro extremo de la Plaza, esquina al cantón de San Roque, donde ahora hay una pastelería, hubo una popular librería, la titulada del Corazón de Jesús, principalmente dedicada a temas religiosos, a cuyo frente se encontraba Luis Díaz Pardo, auxiliado por sus hijas.

La Plaza de la Provincia cambió su diseño entre los años 1941-42. Desaparecieron sus jardines y fue desplazada de su centro la estatua de Mateo-

Benigno de Moraza, para acondicionar un amplio espacio que permitiera un más desahogado tránsito de la Diputación Foral en sus marchas corporativas.

En algún tiempo existió un proyecto que consistía en haber derribado las pequeñas casas levantadas enfrente de la Casa-Palacio de Provincia para unirla con la plaza existente delante del Palacio de los Alava, en la Herrería.

Ahora justamente se han cumplido los 150 años de la edificación del Palacio de la Provincia, construido para las Juntas Generales de Alava, con un solo piso, ampliado luego con otro superior y habiendo sido introducidas en dos años sucesivos importantes reformas. En alguna ocasión ha sido alojamiento de personas reales.

Esta Plaza de la Provincia ha sido escenario de importantes acontecimientos populares. En ella se han congregado numerosas y hasta multitudinarias manifestaciones. Las primeras en el siglo pasado, en pleno disfrute de nuestra organización foral, al despedir y recibir a los Procuradores de las Hermandades alavesas que asistían a las Juntas Generales en Tierras esparsas. Otras veces con ocasión de visitas de altas jerarquías o con motivo del monumento dedicado a Mateo-Benigno de Moraza. Personalmente recuerdo aquella extraordinaria solemnidad del 6 de mayo de 1923 en la que estuve presente como tiple de la Catedral. Un mediodía grandioso, llena la Plaza, los balcones de las casas y hasta los tejados para presenciar la coronación de la Virgen de Estíbaliz. Con una repetición análoga, el 17 de octubre de 1954, cuando de esta Plaza partía la comitiva en que eran portadas las coronas para, en la Plaza de España, coronar a la Virgen Blanca.

Tenemos que recordar que entre febrero de 1938 y abril del año siguiente el Palacio de la Provincia fue sede del Ministerio de Justicia.

La actual crisis económica ha hecho que quede en suspenso el proyecto de una nueva remodelación de la Plaza. Acaso permita que la estatua de Moraza sea sacada del arrinconamiento en que se le dejó al realizarse el último anterior arreglo hace 50 años y ser retirada de su centro. Aunque, por el contrario, parece que en el proyecto todavía iba a ser rebajada a un nivel inferior.

Como nota anecdótica recuerdo que en alguna ocasión algún bromista quiso proteger la cabeza de don Mateo cubriéndola con una boina. Una madrugada también se encontró a un popular vitoriano, el vendedor de periódicos Valentín Chiquirín “el chiqui” sosteniendo un soliloquio con Moraza a quien -también con sentido del humor- viendo la postura de su mano derecha, cuando se hallaba en el centro de la Plaza, se quería entender que con su índice venía a

indicar el lugar en el que se encontraba entonces el “Monte de Piedad”. Hasta que esta institución fue trasladada a los locales de la Caja de Ahorros Municipal el año 1934 en la calle Olaguibel, se hallaba, desde 1876 en la planta baja de una de las casas donde ahora se hallan las dependencias del Departamento de Cultura de la Diputación. Inmediato al taller de escultura y decoración del escultor y pintor Isaac Diez Ibañez (o Ibarrondo) junto a la cacharrería que su mujer tenía en la esquina con la calle de la Diputación Foral. Taller en el que se formaron otros dos vitorianos destacados en los mismos trabajos: Enrique Saez y Victor Guevara.

Otros dos establecimientos destacados hubo en esa misma ala de la Plaza de la Provincia, ambos de famosas ebanisterías: el de los hermanos Guardo y el de Lespe. Este -trasladado luego a la calle Adriano VI- conservaba la hélice del avión que cayó en el ángulo de la Plaza de España el 28 de septiembre de 1936.

En esas casas han estado establecidas varias instituciones: la Federación Alavesa de Estudiantes Católicos, el “Hogar de San Fernando”, de Juventud, el Club Juvenil “Gudalai”, la Asociación Femenina de la Sagrada Familia. En una de las plantas bajas durante la guerra del 36-39 funcionó un taller en el que se preparaban prendas para los combatientes.

Más adelante, donde se encuentran las oficinas técnicas de la Diputación, estuvieron los almacenes de hierro de Sucesores de Aguirre.

Entre las citadas oficinas provinciales y las casas aludidas de la Plaza, penetraba el callejón denominado de “la alberca vieja”, comunicado con la calle de la Diputación. Hubo dentro de él algún taller de madera, un par de casitas y el edificio titulado “La Blanca”, que en los últimos tiempos ha alcanzado notoriedad por acoger al equipo de baloncesto de su nombre. Tuvo su origen el edificio en el Centro de Obreras del mismo nombre, que lo ocuparon. Posteriormente establecidas las escuelas parroquiales de San Pedro y la Juventud de esta misma Parroquia.

En ese mismo lugar se hallaba una de las primeras Compañías eléctricas, la Hidráulica Alavesa.

En el otro lado de la Plaza, con edificaciones bajas hasta mediados de este siglo, ha habido varios establecimientos e industrias del más diverso carácter. Desde una fábrica de calzado de goma y otra de boinas hasta una de grifería, en la esquina de las Cercas Bajas. Tuvieron unas clases los Corazonistas; hubo algunos establecimientos de bebidas y almacén de vinos. En uno de ellos se reunía una Sociedad artística y ensayaban las comparsas de Carnavales los años 35 y 36. Estuvieron alrededor de esa misma época, o poco después, un garage

de motocicletas y un almacén de papel viejo. Tengo noticias de haber existido en esa misma acera de la Plaza otros bares, una sociedad de baile titulada “El recreo”, un café de Modesto Vallin y hacia la esquina, el taller de ebanistería e imaginería de Nicolás Apellániz.

He conocido, en los bajos del Palacio de la Provincia, el cuartel de los Miñones y “La Previsión Social Alavesa”, antecesora del Instituto Nacional de Previsión. Y enfrente, el Banco de “Los Previsores del Porvenir” trasladado luego a la calle de Postas.

Nos acercamos a la calle Vicente Goicoechea, dedicada al notable músico de Ibarra de Aramayona, maestro de la polifonía sagrada. El año 1955 fueron derribadas unas pequeñas casas, de dos plantas, que se encontraban entre el comienzo del Parque infantil -que entonces fue trazado- y la esquina con la calle Landazuri, y que los vitorianos distinguían como “el tren parado”.

Este lugar, hasta las calles Diputación y del Prado, fue un espacioso sitio de recreo en el que se encontraba el paseo denominado “El Espolón”, desaparecido al ser trazado el de “La Florida” en 1820.

Ello dio lugar a la construcción de las primeras casas que forman esquina en las calles de la Diputación y del Prado.

En el terreno donde hoy se encuentra la catedral nueva y el Palacio de la Diputación hubo, no uno sino tres frontones o juegos de pelota, de donde tomó nombre esa vía urbana cambiado por el actual al fallecer el titular que ahora la denomina. El primitivo frontón debió de estar hacia el encuentro de la calle Goicoechea y el inicio de la Plaza de la Provincia. Fue construido en 1788 y en vista del mal estado en que se encontraba, le sustituyó otro en 1873, a su vez reemplazado por otro situado más hacia el centro del actual parque, en 1879, y desaparecido al iniciarse las obras de construcción de la catedral nueva y construirse un pabellón destinado a escuela de modelado y talla para la misma.

Junto al viejo frontón había un café y billar, a cuyo frente se encontraban Bernardo y León Vivié. Esta familia fue la fundadora del café, luego hotel, Francia.

Hubo cerca del juego de pelota un edificio que se distinguía por “la Casa Blanca”. En ella se expendía leche helada, agua de limón y chapurreado, una especie de zurracapote y sangría, consistente en vino y limón helado. También

parece ser que se podían tomar algunas otras cosas más sólidas. A ella tenían por costumbre acudir en días señalados, como la Blanca o San Prudencio, algunos hombres de letras, que instituyeron lo que dieron en llamar “Kike-Club”. Nombre éste que correspondía a Enrique Puente, antecesor, o acaso fundador, de la popular “Casa Quico”, conocida como expendedoría de helados y leche merengada. Aquellos contertulios venían a constituir algo así como una pequeña academia literario-gastronómica, que se autollamaban “los 12 pares” porque eran ellos doce, cada uno de los cuales estaba obligado a comerse un par de huevos; de ahí lo de “los 12 pares”. Cuando se producía alguna baja se cubría tomando el nuevo el mismo número de aquél al que sustituía, un poco al modo de las Reales Academias.

Uno de los edificios característicos en esta calle es el conocido por “Casa Social Católica” o Centro de Obreros Católicos. Construido para esta atención el año 1912, después de haber tenido anteriormente su sede en otros lugares. Hoy subsistente bajo la denominación de “Centro San Pablo”, dedicado también a actividades diocesanas. Aneja al mismo estuvo, por un lado, una casita en la que residieron los que habían sido guardas del almacén de obras de la catedral nueva, sobre cuyo solar se está levantando el nuevo edificio destinado a oficinas del Obispado, al haber sido adquirido el antiguo palacio de Villa-Suso por el Ayuntamiento. Al otro lado estuvo instalada la imprenta de la “Editorial Social Católica”. Al desaparecer se instaló en 1975 la Escuela de escultura de la de Artes y Oficios, que recientemente abandonó el local para ser sustituido por un edificio de vecindad, por necesidades del Obispado. En dicha Escuela han sido realizadas varias imágenes colocadas en la portada de la catedral, por el profesor de la misma Escuela, el escultor Aurelio Rivas con la colaboración de sus alumnos. Este escultor tiene en el interior de la catedral algunas otras importantes obras.

De la Casa Social Católica hay que recordar, además de sus actividades propias, la existencia de un famoso Cuadro Artístico y más tarde la conversión de su salón de actos en el “Cinema Español”.

Otro importante edificio de la calle es el del Monasterio de las religiosas de Santa Brígida, construido en 1909 cuando hubieron de abandonar el primitivo convento que se hallaba situado donde iba a ser construída la catedral nueva. A la fachada de la iglesia se trasladó la que en el siglo XVIII había realizado el arquitecto Justo-Antonio de Olaguibel para el anterior convento. En el interior de la iglesia y bajo su altar principal se conservan los restos de un San Benito mártir. En varios lugares aparece el escudo de la Ciudad en razón de que

su Ayuntamiento era considerado Patrono de la casa y, como tal, solía girar visita anual.

Al otro lado de la calle, casi enfrente, hubo el siglo pasado un famoso y popular salón de baile titulado “El vascongado”. En lo que había sido se habitó la iglesia de los padres carmelitas cuando en unas casas contiguas establecieron su convento en 1890. Gozaron de mucha popularidad los carmelitas a cuya puerta solía verse gente mendicante a la que los frailes proporcionaban raciones de comida. Se divulgaron unas curiosas coplas que hacían referencia a “los pobres frailicos del Juego de Pelota”.

Cuando en 1900 se trasladaron al nuevo convento de la calle del Sur permaneció en una hornacina exterior la imagen de la Virgen del Carmen, que era costumbre verla adornada e iluminada por su fiesta. Mantuvo el nombre de “El Carmelo” la fábrica de yute, o de sacos, que en el mismo lugar quedó después instalada. En sus últimos tiempos fue trasladada la imagen a un patio interior. De él desapareció cuando la fábrica fue trasladada a Palencia. Fue recuperada hace pocos años y, restaurada, permanece en el claustro del convento carmelitano.

En una de las dos nuevas casas construídas hace pocos años fijó su residencia el Consejo General Vasco al constituirse, antes de que se formara el Gobierno de la Comunidad Autónoma. Posteriormente albergó también las oficinas del incipiente Parlamento Vasco durante los dos primeros años de su vida y antes de que terminaran las obras de acondicionamiento de lo que durante tanto tiempo había sido el Instituto de Enseñanza Media Ramiro de Maeztu, a la entrada de la Florida. Las sesiones del Parlamento, en aquel tiempo, se celebraban en la Diputación que cedía puntualmente sus salones. Ahora están instaladas en esa misma casa las oficinas de algunos Departamentos de Agricultura y Montes de la Diputación.

En la esquina con la calle del Prado se halla hoy situada la sede de las Juntas Generales de Alava.

Entre la calle Landazuri y la de Samaniego ocupaba un amplio terreno un hortelano que solía vender verduras y hortalizas en el portal de la casa que había junto a la esquina de la calle de la Correría y el cantón de la Soledad, en la zona izquierda de la primera. Era Faustino Martínez de Zurbitu. He visto que sus antecesores aparecen por los alrededores de las Cercas Bajas y el viejo camino de Ali a mediados del siglo pasado. Justamente en la esquina de Landazuri tenía su casa, de un solo piso. Por ella se entraba también a su extensa huerta, en la que algunas mujeres colgaban sus ropas, después de hecha la colada, para

que se secara. Parte de la huerta se extendía tras la Escuela de Artes y Oficios, cerrada por una sencilla empalizada de madera, abarcando lo que es hoy la tan denostada “plaza mortuoria” tras de este Centro de enseñanza, al que no se ha facilitado la fachada posterior proyectada.

Enfrente de la Plaza del Conde de Peñafiorida, al principio de las Cercas Bajas, tuvo un taller de máquinas de coser Norberto Arregui. Al lado estaba el de grifería de Isidro del Amo, suegro del que fue catedrático Cecilio Sagarna, que tuvo un importante cargo en el Ministerio de Instrucción Pública. La edificación por el constructor Torrecilla de la casa esquina al final de la Plaza de la Provincia por el año 1950 impidió el ensanche de la calle de las Cercas, edificada en toda su parte derecha con casas de escasa altura y que, derribadas, pudieran haber permitido darle el ensanche que tiene la de Vicente Goicoechea, con lo que hubiera alcanzado mejor perspectiva y mayor vistosidad la catedral nueva.

Cuando se construyó el edificio de la Escuela de Artes y Oficios y la plaza que le antecede, fue dedicada a la memoria del fundador de la Bascongada de los Amigos del País. En su centro quedó levantado un pequeño monumento consistente en una fuente que tenía adosado un banco de piedra, y en el reverso, un medallón con la efigie del Conde Xavier María de Munibe. Luego se trasladó a un lateral junto a la tapia que cerraba la calle, nominada pero no abierta hasta 1957, de Joaquín-José de Landázuri, otro de los antiguos miembros de nuestra Sociedad.

Al ser abierta la calle desapareció la fuente y de ella no ha vuelto a saberse nada. Indagué en su momento cerca de quienes andaban en obras públicas municipales, pero no conseguí descubrir nada.

Esta Escuela de Artes y Oficios, inicialmente sólo de Dibujo, fue creada por Los Amigos del País precisamente en una de las reuniones que tuvieron en Vitoria, el 21 de septiembre de 1773, al mismo tiempo que creaban otras dos para Vizcaya y Guipuzcoa.

Siempre ha estado vinculada a la sociedad y los estudios vascos y otras actividades culturales.

Aquí el año 1924 se estableció el Laboratorio de etnografía y folclore y la Sociedad de Estudios Vascos, ampliándose en 1927 con el llamado “Grupo Baraibar” como Sección de la Delegación Alavesa de la misma. Completando la tarea de cultura y enseñanza de la lengua vasca, entre sus actividades tenía la de conseguir la restauración euskérica en Alava.

Por el mismo tiempo fueron cedidos los locales para albergar durante algún tiempo el Ateneo vitoriano.

Esta esquina de la plaza del Conde de Peñafiorida y la calle de las Cercas Bajas ha experimentado varias transformaciones. En principio radicó aquí el Parque de Incendios hasta que en 1910 fue trasladado a la cuesta de San Vicente. Debido a eso se conoció por las Escuelas del Parque las que se instalaron en ese lugar. En esas escuelas, uno de los profesores más caracterizados fue Cándido Ruiz de Garibay, competente matemático, que luego montó junto con su esposa la Academia de su apellido en la calle Manuel Iradier.

Posteriormente, al desaparecer las escuelas, edificado próximamente el grupo escolar de Ali, estuvo instalada la Inspección de Sanidad y la Farmacia municipal. Entre los años 1931 y 36, una biblioteca municipal y los Comedores Económicos. En ellos se daban comidas, si mal no recuerdo, por 65 céntimos. Le sustituyeron, durante el periodo franquista, los comedores de Auxilio Social que venían a desempeñar iguales atenciones. Más tarde, en lugar del anterior pequeño edificio fue levantado el actual con destino a la Delegación Provincial de Sindicatos. Ahora sede del Departamento de Transportes del Gobierno Vasco.

Inmediatamente estuvieron las cuadras de lo que se llamaba Policía Urbana que no era la de los servicios de vigilancia (antiguos alguaciles), sino la del servicio de limpieza. Se realizaba entonces la recogida de basuras en carros cerrados con tapas a uno y otro lado y tirados por mulas. Luego se llevó a un lugar próximo, junto al mencionado grupo escolar.

La planta superior fue uno de los locales de ensayo que ha tenido la Banda municipal de música. Los mismos fueron utilizados para salón de ensayos del Orfeón Vitoriano al constituirse éste el año 1929.

Más adelante estaba una de las albercas públicas. En ellas ensayaron algunas de las comparsas de Carnaval que encontraban en la alberca un lugar muy confortable en las noches invernales por la buena temperatura que allí había. Después de un almacén de lanas de Ramiro Gómez, al final y fuera de la línea de fachada, en el interior, hubo una construcción que, además de haber tenido viviendas, algunos años fue empleada para acoger el Tribunal Tutelar de Menores. Antes y después estuvo en otros lugares.

Se hallaba en la parte interior del solar construido recientemente para los servicios de Hacienda de la Diputación Foral sobre el solar que como tal ha permanecido nada menos que 40 años, con unos cuantos cambios de propiedad. La tuvieron el Ayuntamiento, el Instituto Nacional de Previsión, los Sindicatos.... con sucesivas permutas, incluso con el campo de Mendizorrosa. Hasta que, pasando a la Diputación, se ha construido eso que vemos y no admiramos.



Venancio del Val Sosa junto a la Presidente de la Comisión de Alava de la R.S.B.A.P. y miembros de la Junta, durante la Lección finalizada en la Biblioteca de la Escuela de Artes y Oficios.



Vista de la Biblioteca de la Escuela de Artes y Oficios y asistentes al acto
en que ingresó como Socio de Mérito de la R.S.B.A.P.
don Venancio del Val Sosa.

Llegados a la Escuela de Artes y Oficios, en su Biblioteca terminó su Lección el Amigo don Venancio del Val procediéndose a su Recepción como Socio de Mérito.

““Para terminar este recorrido que hemos hecho desde la Parroquia de San Pedro hasta aquí, lo voy a hacer recordando algo más en torno a esta Escuela. En ella, además de sus funciones docentes propias, hemos podido ver muchas Exposiciones de arte. En su tiempo tuvo su Museo de Pintura, que ha ido siendo trasladado al Museo Provincial de Bellas Artes. También ha habido otras exposiciones de diverso carácter y han sido cedidos su paraninfo y aulas para distintas manifestaciones culturales. Hasta ha servido su paraninfo para sala de baile, cosa que por algunos no fue bien vista. Aunque verdaderamente, resultaron muy vistosos los dos bailes que se dieron, y en alguno de los cuales participé. Fueron en los años 1945 y 1946, con ocasión de las fiestas patronales de Vitoria.

Muy distinto el extraordinario rango cultural que le fue dado en otra ocasión y que siempre recuerdo como la mayor y más brillante solemnidad que he conocido en nuestra Ciudad. Acababa de establecerse en este edificio el Ministerio de Educación Nacional en el mes de febrero de 1938. Permaneció hasta que, finalizada la guerra al año siguiente, en el mes de abril se trasladó el Gobierno a Madrid. Era ministro del ramo una eminente figura de la cultura, Pedro Sainz Rodríguez. Aquí, durante este tiempo, hice información del Ministerio y conocí sus distintos Departamentos y a quienes eran responsables de ellos. Recuerdo al subsecretario, Alfonso García Valdecasas; al Director General de Primera Enseñanza, Romualdo de Toledo; al de Enseñanza Media, José Pemartín. Muy especialmente la Oficina de Información y Prensa, en la que trataba a Joaquín de Entrambasaguas, a Manuel Ballesteros Gaibrois... En este local de la Biblioteca estaba precisamente el Director General de Bibliotecas, Lasso de la Vega. Enfrente, en lo que son Secretaría y Sala de Juntas se encontraba la Dirección General de Bellas Artes. Al frente de la misma, una gran personalidad literaria: Eugenio D'Ors. No olvido nunca una gran cala blanca que siempre tenía en un ángulo de la estancia, al fondo. Ni sus diabólicas cejas arqueadas, ni su decir pausado y melodioso.

En la primavera de 1938 organizó una memorable Exposición internacional de Arte Sacro. Y aquí, en el paraninfo de la Escuela, que él llamaba cortil, tuvo lugar el 31 de marzo del mismo año una espectacular celebración con motivo de la tercera sesión del Instituto de España, que pocas semanas antes se había constituido, en el que se integraban las distintas Academias.

Con la ostentosa ornamentación alternaban las vistosas vestiduras de los académicos y la variedad de uniformes y vestimentas de quienes asistían a la importante cita cultural y formaban parte de los cortejos oficiales. Fue recibido un académico, prestaron juramento otros, fueron proclamados algunos más, hubo un homenaje al poeta italiano D'Annunzio y pronunciaron discursos D'Ors, Pemán y el embajador italiano.

Termino con esa evocación que tanto realce, prestigio y distinción dio a esta Escuela y a Vitoria.

**DISCURSO DE RECEPCION
PRONUNCIADO POR DOÑA MIREN SANCHEZ ERAUSKIN,
PRESIDENTE DE LA COMISION DE ALAVA
DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS.**

Amigo Venancio; Miembros de la Junta Rectora de la Comisión de Alava; Autoridades que nos honrais con vuestra presencia; Familiares, Amigas y Amigos todos.

Cúmpleme a mí el honor de recibir como Socio de Mérito a quien es nuestro gran Amigo de Número Venancio del Val. Y apoyada en esa gran amistad que nos une, antigua y sincera como algunas cosas lo son en la vida, voy a dirigirme a tí, Amigo Venancio, no tanto como lo haría al Socio de Honor que ha adquirido esta consideración por unos méritos que todos podemos tratar de imitar pero no todos podríamos alcanzar, como al amigo amable, afectuoso, lleno de comprensión y con un insuperable sentido del humor.

Al Amigo, pues, dirijo estas palabras.

La vida de Venancio es la vida misma de la Ciudad. No me resisto a repetir, como ayer lo hizo en un diario quien hasta hace muy poco ha sido Director de nuestra Sociedad, esta descripción de nuestro Amigo:

“Menudo y vivo, ha perseguido la noticia por todos los rincones y ambientes, comunicándola en cuantos medios ha trabajado, conjugando la verdad con el respeto, el rigor con la medida. Como buen “Venator” astuto cazador de datos y temas, los transmitía con estilo personal, ponderado e insobornable vitorianismo, a una ciudad hasta no hace mucho burguesa, entrañable y familiar.”

Estas frases de José Manuel López de Juan Abad bastan para definir a un hombre inquieto, trabajador infatigable, visitador de archivos y repartidor de frases ingeniosas que han quedado prendidas en sus 8.000 artículos periodísticos (he dicho bien, ocho mil), pero también en el recuerdo y la definición que de él podrían hacer tantos y tantos amigos suyos que en algún momento han recibido, como con dedicatoria expresa, la broma amable, la comprensión amistosa y por qué no? tratándose de amigas, entre las que me cuento con orgullo, un piropo bastante engañador pero dicho siempre con un convencimiento que nunca deseamos analizar si procede de una realidad admirativa o de esa otra faceta suya de actor que asume en ese momento su papel de galán y trovador.

La vena poética de Venancio ha tenido frecuentemente una dirección lírico-religiosa. Allá en las alturas nuestras Vírgenes patronas, San Prudencio de Armentia y no sé si alguna autoridad celestial más, han satisfecho su aureola añadiendo la dedicación de Venancio al cántico de los querubes. Y la privilegiada voz de nuestro Amigo no solamente ha servido para interpretar lo que otros acertadamente compusieron, sino que con su verso completó el elogio y nos unió en la alabanza. Tengo para mí que, cuando de aquí a cien años nos reunamos unos cuantos vitorianos allá arriba, seguiremos cantando lo que Venancio nos dicte y callando poco a poco nuestras voces para dejar la suya en un solo de eternidad.

Queridos Amigos, no podría describir una a una las facetas de un hombre, como él, polifacético. Quiero solamente animarle, y sé que no lo necesita, a continuar en la brecha, a seguir escribiendo, a deleitarnos a todos con su investigación y su fácil palabra.

“Si algún título le cuadra a la perfección, sin que nadie se lo otorgue porque ya le pertenece, es el de Cronista de la Ciudad. Su producción periodística merece recopilarse porque es el día a día de nuestro reciente pasado.” Así decía ayer López de Juan-Abad y en este momento, por fin, creo que puedo hacer pública una excelente noticia. Según me indicó nuestro Amigo de Número y Diputado Foral de Cultura Pedro Ramos Calvo, desde las primeras fechas de este año que vamos a comenzar, un becario de la Diputación se dedicará en jornada completa a realizar un índice por materias de esos ocho mil artículos escritos por Venancio del Val en los periódicos.

Es una gran obra que agradecemos a la Diputación como miembros de la Bascongada, como Amigos y admiradores de Venancio y como vitorianos. Una vez publicada esta recopilación, será sin duda material de estudio, de análisis, de curiosidades, hasta de diversión, porque la amenidad de quien los ha escrito cubre todos estos campos.

Las palabras que hemos escuchado a lo largo de la mañana, recuerdos desgranados uno a uno y que nos reflejan un Vitoria vivido y saboreado durante toda una vida, son sin duda el mejor discurso que nuestro Amigo Venancio ha podido regalarnos en esta ocasión.

Porque resulta muy difícil resumir en unas palabras lo que ha sido la actividad, lo que ha sido y es la vivencia absoluta de una persona que, como nuestro Amigo, ha sabido combinar en todo su recorrido la satisfacción propia de alguien que recibió los cinco talentos del Evangelio, con la obstinación y la voluntad puestas al servicio de hacerlos fructificar como se nos exige. Yo no sé a qué capital podrían corresponder esos cinco talentos, probablemente no muy alto ya que Jesucristo hablaba al pueblo y el pueblo difícilmente comprende las cifras que exceden de lo que está acostumbrado a manejar. Lo cierto es que a Venancio, en el momento en que lo llevaron a esa pila bautismal de San Pedro de la que nos hablaba esta mañana, la Providencia le entregó como presente un capital de posibilidades, un capital de habilidades y un capital de bondades con el encargo de que, pasando los años, fueran fructificando y convirtiéndose en algo tangible y bueno para sí mismo, para su familia, para sus amigos y para cuantos en Vitoria han podido tener un contacto con él a través de su presencia o a través de sus escritos.

Así, el Venancio niño de escolanía deleitó más adelante desde el coro de iglesias, desde el escenario de teatros entrañables, desde la amistad que admiraba su voz y sus facultades, a cuantos le hemos escuchado cantar esas obras líricas que forman su repertorio. Así, el periodista infatigable ha emborronado folios sin cuento a golpe de estilográfica y de máquina de escribir, retratando la actualidad vitoriana primero y pasando después a la crónica de los tiempos vividos, de las calles de antigua solera y hoy rostro modernizado, a los datos biográficos de los vitorianos y vitorianas que a lo largo de los tiempos han realizado algo que él, ampliándolo en su bondad en muchas ocasiones, ha considerado suficiente para plasmarlo para la historia.

Por ello estamos en la labor de ayudar a que no se pierda el rastro de los innumerables artículos que Venancio ha escrito. Por ello, como digo, agradecemos a la Diputación y muy concretamente a su Departamento de Cultura esta decisión.

Pero no quiero terminar sin hablar, siquiera sea superficialmente, de la presencia de Venancio del Val dentro de nuestra Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y de la Comisión de Alava a cuya Junta Rectora perteneció en varias ocasiones.

Ingresó como Amigo de Número el día 15 de diciembre de 1980. El acto tuvo lugar en el salón “Luis de Ajuria” vitoriano y su Lección de Ingreso versó sobre “Botánicos Alaveses” y su discurso fue un magnífico paseo sobre figuras ilustres a lo largo de los siglos. Acercó al auditorio semblanzas dieciochescas como Prestamero, Cortazar, Arizaga; atravesó el siglo XIX glosando a Gredilla, Uruñuela, Martínez de Aguirre y otros; y en nuestros tiempos, Díaz de Arcaya, el farmacéutico Puente, Gerardo López de Guereñu, Eguren, Andrés Buesa y sus estudios sobre las setas...

En este momento, y siguiendo los consejos de nuestro Fundador, Conde de Peñaflores, hemos de considerar Socio de Mérito a *“aquellas personas, miembros de la Sociedad, que merecieran alta consideración y estima por sus obras, trabajos o publicaciones, y especialmente por su demostrado afecto a la Sociedad y al País”*. Dudaría alguien de que nuestro Amigo Venancio merece precisamente la consideración de Socio de Mérito?... Recorriendo su vida, recorriendo su dedicación, recorriendo sus obras, parece que la definición de los Estatutos es un reflejo de cuanto nuestro Amigo ha hecho, hace y seguirá haciendo en esta trayectoria que admiramos.

Por todo ello, vamos a proceder a la solemne proclamación de D. Venancio del Val y de Sosa como Socio de Mérito de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

En testimonio de los méritos que concurren en la persona que hasta este momento es Amigo de Número de la Comisión de Alava, tengo el honor y la satisfacción de recibir a don Venancio del Val y de Sosa, en nombre de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, como Amigo de Mérito, haciéndole entrega del Extracto que acredita su condición, imponiéndote en prueba de ello la Insignia con el emblema del IRURAC-BAT símbolo de la unidad inquebrantable de nuestra Sociedad. ONGI ETORRI, ADIS-KIDEA. BIENVENIDO, AMIGO.

(Fuertes y prolongados aplausos).

Se levanta la sesión.

NUEVOS EXTRACTOS

DE LA
REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS



Suplemento n.º 3-A del *Boletín* de la R.S.B.A.P.

VITORIA-GASTEIZ
1 9 9 8

SUMARIO

La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País
y el
Departamento de Cultura y Educación
de la Diputación Foral de Alava
la colaboración prestada para la publicación
de esta Edición

LECCIÓN DE INGRESO COMO SOCIO DE NÚMERO EN LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAÍS (Comisión de Alava).....	11
DISCURSO DE RECEPCIÓN DEL NUEVO SOCIO DE NÚMERO D. MARIN SÁNCHEZ BRAUSKIN.....	12
ACTO DE RECEPCIÓN COMO SOCIO DE NÚMERO D. MARIN SÁNCHEZ BRAUSKIN.....	13
ACTO DE RECEPCIÓN COMO SOCIO COLECTIVO DEL COLEGIO OFICIAL DE MÉDICOS DE ALAVA EN LA R.S.B.A.P.....	14
SALUDO AL NUEVO SOCIO COLECTIVO POR LA PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE ALAVA DE LA R.S.B.A.P. D. MARIN SÁNCHEZ BRAUSKIN.....	15
PALABRAS DE AGRADECIMIENTO DEL PRESIDENTE DEL COLEGIO OFICIAL DE MÉDICOS DE ALAVA D. MANUEL PÉREZ MARTÍ.....	16
DISCURSO DEL DIRECTOR DE LA R.S.B.A.P. D. JUAN ANTONIO ZARATE PÉREZ DE ARRILDEA, RECEPCIÓN DEL NUEVO SOCIO COLECTIVO.....	17

La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País
agradece
al Departamento de Cultura y Euskera
de la Diputación Foral de Alava
la colaboración prestada para la publicación
de estos Extractos

Euskal Herriaren Adiskideen Elkartek
esker ona adierazi nahi dio
Arabako Foru Aldundiko Kultura eta Euskara Sailari,
Laburpen hauek argitaratzeko
eskaini duen laguntzagatik

SUMARIO

LECCIÓN DE INGRESO COMO SOCIO DE NÚMERO EN LA R.S.B.A.P. DE LA DRA. ROSA MARTIN VAQUERO.....	11
ARTE Y LITURGIA EN LA ORFEBRERÍA ALAVESA DEL BARROCO. LOS ARTÍFICES Y LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS (Lección de ingreso)	15
DISCURSO DE RECEPCIÓN Pronunciado por la Amiga de Número D. ^a María Camino Urdiain.....	103
ACTO DE RECEPCIÓN Y ENTREGA DE LA ACREDITACIÓN COMO SOCIO DE NÚMERO.....	109
ACTO DE RECEPCIÓN COMO SOCIO COLECTIVO DEL COLEGIO OFICIAL DE MÉDICOS DE ALAVA EN LA R.S.B.A.P.....	113
SALUDO AL NUEVO SOCIO COLECTIVO POR LA PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE ÁLAVA DE LA R.S.B.A.P., D. ^a MIREN SÁNCHEZ ERAUSKIN	115
PALABRAS DE AGRADECIMIENTO DEL PRESIDENTE DEL COLEGIO OFICIAL DE MÉDICOS DE ÁLAVA, D. MANUEL PÉREZ MARTÍ	116
DISCURSO DEL DIRECTOR DE LA R.S.B.A.P. D. JUAN ANTONIO ZÁRATE PÉREZ DE ARRILUCEA. RECEPCIÓN DEL NUEVO SOCIO COLECTIVO.....	117



ARTE Y LITURGIA EN LA CATEDRAL
ALAVESA DEL SIGLO XV
LA PLATERÍA Y LA
REAL SOCIEDAD BASCÓLOGA
DE LOS AMIGOS DEL PAÍS

**ACTOS DE INGRESO
EN LA R.S.B.A.P.**

Licencia de ingreso en la R.S.B.A.P.

JOSE MARTÍN MARTÍN
Licencia de ingreso en la R.S.B.A.P.

Este Acto de Ingreso fue presentado y aprobado
el día 14 de octubre de 1988
en el Salón de la Catedral de Burgos por los señores de letras

**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 ajuares 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) n° 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) n° 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 Bascongadas -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.

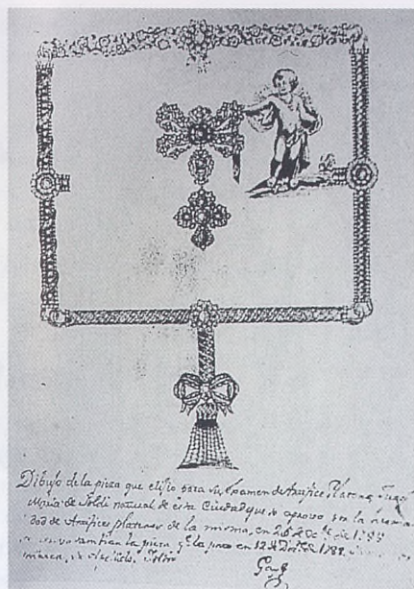
1.3. El maestro. Examen de maestría

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 acoge 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

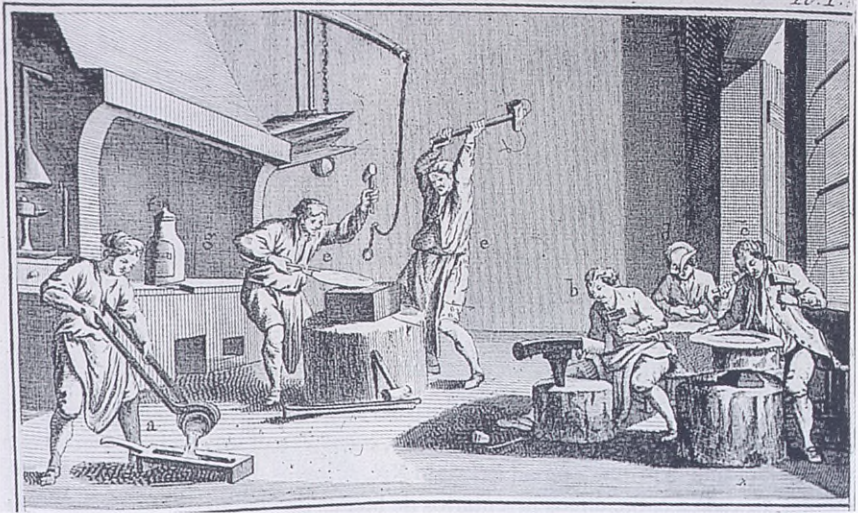
De como era la casa-taller de un platero del siglo XVII-XVIII, nos puede servir de ejemplo el taller de los plateros Arróyabe, creado en el siglo XIX y que estuvo vigente durante la primera mitad del siglo XX. A través de la investigación documental, llevada a cabo, en los inventarios de bienes de platero 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 lo 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., MUNOYA, 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.

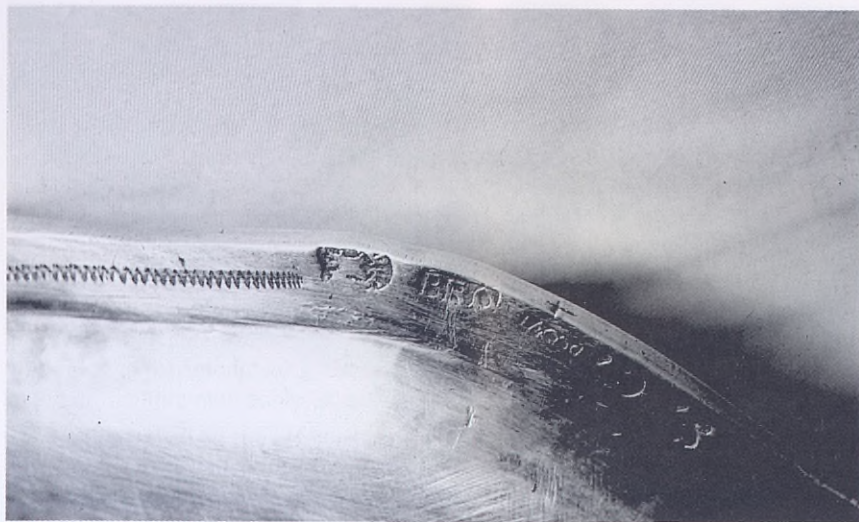
Un grabado del taller de un orfebre francés del siglo XVIII, en el que varios oficiales y aprendices están realizando diversas tareas del oficio, se reproduce en la *Enciclopedia Francesa* de Diderot et d'Alambert, editada en París, 1771. (Fig. 5).

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).

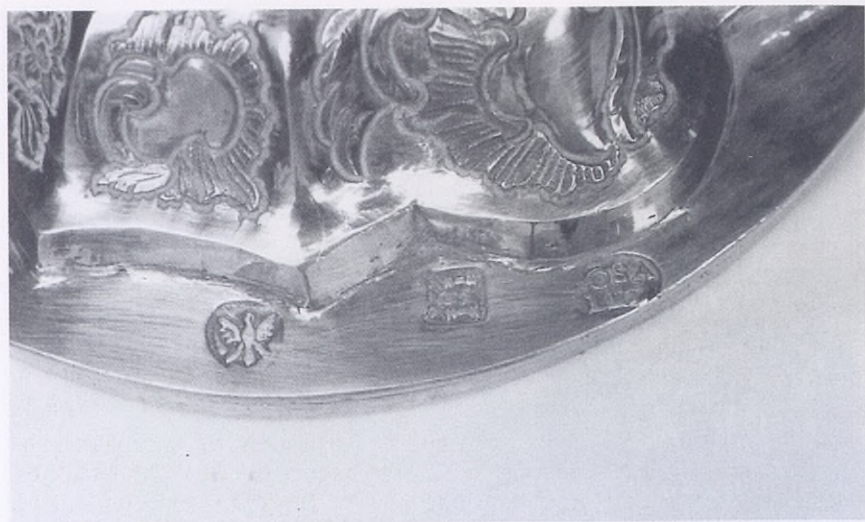
2.3. La Marca o Punzón

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 Intierri 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.

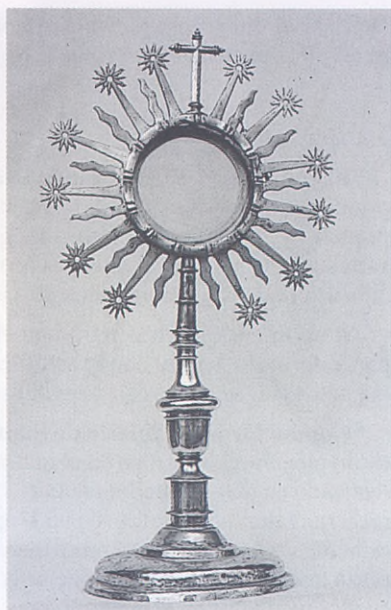


8. Cáliz. *Labastida*. Siglo XVII. 2.^a mitad.

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 estilo 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 expositor 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 acoplaban 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. Egcevtola 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 bajorrenacencistas 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^o 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 Peñaflores, 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 Peñaflores, 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 Peñaflores...*, 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 Peñaflores 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 Peñafloreda, 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 Peñafloreda...*, 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 Peñaflores, 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.....	Imbil.....	A. ^o	asistencias se
Quinta.....	Díval.....	A. ^o	repite hasta
Sexta.....	Ballerna.....	A. ^o	fin del curso
Septima.....	Vicuña.....	A. ^o	por el mismo
Octava.....	Arce.....	S. ^o	ordenarían
Nona.....	Benito.....	S. ^o	darse la hora
Decima.....	Díval.....	S. ^o	según el tiempo
Undécima.....	Prestamero.....	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° 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° 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.

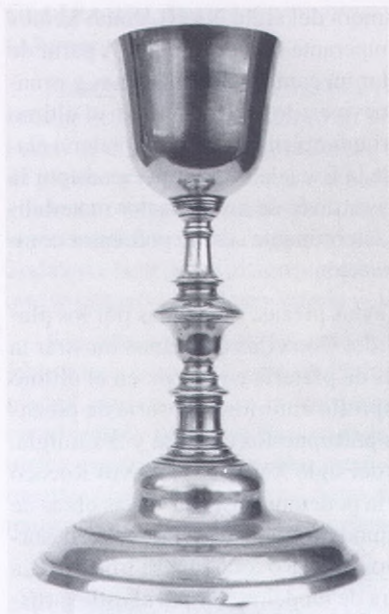
En la segunda mitad del siglo XVII y primera del siglo XVIII, como hemos mencionado anteriormente, el estilo artístico imperante será el Barroco. A partir de mediados del siglo XVIII se va a experimentar un cambio en las formas y ornamentación de las obras, se va a imponer un nuevo estilo, el Rococó. 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 **cruz 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-enlazadas 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



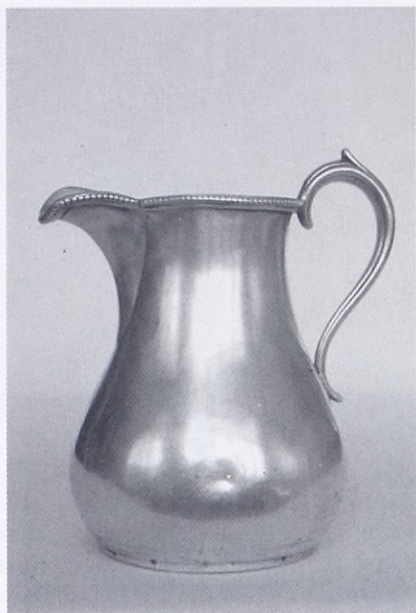
22. Custodia. Labastida. Siglo XVIII. Último cuarto

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 perlas -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 perlas 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

IV. 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 la reflexión sobre la existencia. En la historia del arte, la excepción a la hora de comprender la realidad artística, 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, siendo un arte académico, frío y racional, es el arte creativo. Este arte barroco está siendo debidamente valorado, especialmente a partir de los trabajos de Wittlin y de Wamboldt, sin embargo, siempre insistir en el hecho de que sometió al arte cristiano a una verdadera revolución estética.

2. El Concilio de Trento impuso una reforma en el arte sagrado, el cual no se planteó ya como un arte de los fieles, sino como la plasmación en piedra, pintura o escultura de las verdades católicas. A partir de esta reforma, se dio origen a una nueva escuela de arte, la que se caracterizó por la predilección y la insistencia en la claridad y la sencillez.

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



3. La reforma de las artes plásticas se inició con la creación de la Academia de San Fernando en Madrid, que tuvo como objetivo la mejora de la enseñanza de las artes plásticas y una legislación protectora favorecida por el platero Martínez, para que el mismo pueda otorgar el grado de maestro.

4. Nueva generación 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, Sr. don del lugar de Calcasío de España en la Ribera Alta (Álava), por tiempo de seis años y medio.

A. R. R. A. Don Vicente de Uzcuma, hijo de 17 años y 3 meses

- Lugar y fecha

- Testimonio del

- Escritura

- En APRENDIZAJE

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 Real de S. M. - Sr. don Ramón de Uzcuma vecino del lugar de Calcasío de España en la Ribera Alta de Álava. Que tiene un hijo Ramo de Vicente de edad de diez y seis años y ha de ser aprendiz por casa de Fr. Fr. de Laca vecino de esta ciudad, maestro platero, de todos los puntos de casa con el cual se halla comenzado en el oficio del que le enseña el dicho Sr. platero que aparece en el tiempo y condiciones siguientes.

APÉNDICES

1.º Que en el día veinte de seis años y medio, quedará principio desde el día veinte de seis años y medio, comenzará en treinta y uno de Agosto del año de mil ochocientos veintiocho y durará de enseñarle el oficio de escultor perfectamente sin recibirle cosa alguna... al dicho oficio para ser escultor de casa labiana y aprender por el...

2.º Que en el día veinte de seis años y medio, quedará principio desde el día veinte de seis años y medio, comenzará en treinta y uno de Agosto del año de mil ochocientos veintiocho y durará de enseñarle el oficio de escultor perfectamente sin recibirle cosa alguna... al dicho oficio para ser escultor de casa labiana y aprender por el...

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

Vicente de Uzcuma ha de hacer no tan solamente lo expresado en dicho oficio, sino también lo que se ofusca a los Maestros.

4.º Que en el día veinte de seis años y medio, ha de permitir Francisco a Vicente salida libre a 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. Matfías 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...

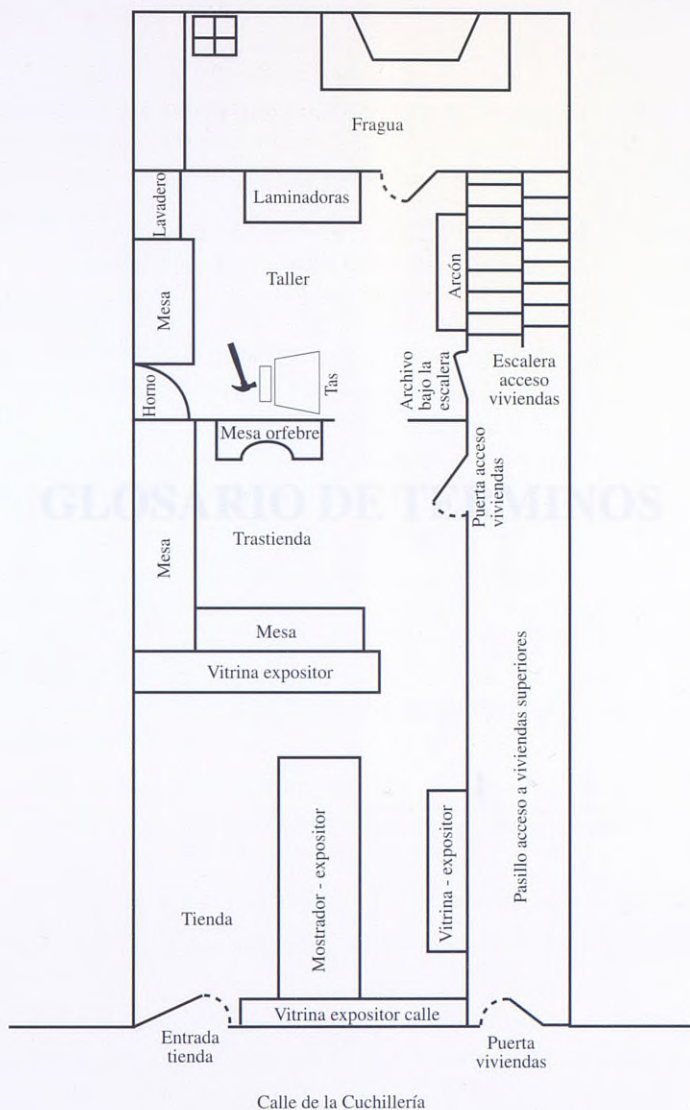
-Testigos

...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 rama hasta el cáliz.

ALFETRE: Cabello pequeño en que se llena el agua bebienda.

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

ALMA: Surtimaceta de madera de las cañas. Recogido por la savia de la caña.

ARANÓLA: Molino redondo y sencillo.

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

ARTES INDUSTRIALES: Se les llama también humilladas, y son obras de ingeniería que se caracterizan por ser su finalidad la de dotar de aspectos de economía a los enses, vestidos y al cultivo de plantas que a la vez se les denominan artes industriales.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

BOTON: Pieza pequeña, redonda, que se utiliza para cerrar las prendas de vestir.

BUJALADA: Trabajo de metal, hecho en el que se utiliza el martillo y el yunque para dar forma al hierro, o en otros metales, de las piezas que se utilizan en el trabajo que comprende la ley o calidad del metal. En algunos trabajos se emplea el martillo estando en este modo.

BURLADO: Trabajo en que se hace un trabajo de metal, que se emplea para hacer de este tipo.

CABOS: Remate de los brazos de la cruz.

CABUÓN: Pieza pequeña, redonda, que se utiliza para cerrar las prendas de vestir.

CACHILLO: Caso pequeño en el que se emplea el martillo y el yunque para dar forma.

CHILE: Vaso agrado por su forma, donde se utiliza el martillo y el yunque para dar forma.

CAMPANILLA: Campana pequeña que se utiliza para dar forma.

CANÓN: Pieza de la cruz procesional donde se emplea el martillo y el yunque.

CINGLADO: Trabajo de metal que se emplea para dar forma a las piezas de metal.

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.
- ESES:** 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.
- HOSIARIO:** 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. Españoles Praxmá. C. 878.2. 94
- A.H.D.V. ABEYBAMA ETX. (Caja) Lib. P. 1. (1600-1861) P. 1. 100
- A.H.D.V. WASTEGUETA. Lib. P. 1. (1600-1861) P. 1. 100
- A.H.D.V. BUIANDA. Lib. P. 1. (1600-1861) P. 1. 100
- A.H.D.V. HEREDIA. Lib. P. 1. (1600-1861) P. 1. 100
- A.H.D.V. HEREDIA. Lib. P. 1. (1600-1861) P. 1. 100
- A.H.D.V. SAN PEDRO. Vilma. Lib. P. 1. (1600-1861) P. 1. 100
- A.H.D.V. SAN PEDRO. Vilma. Lib. P. 1. (1600-1861) P. 1. 100
- A.H.D.V. SAN ROMAN DE CAMPEZO. Lib. P. 1. (1600-1861) P. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. José Antonio de Azua. P. 1. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. José Antonio de Azua. P. 1. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Antonio de Cerda. P. 1. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Cipriano García de Andara. P. 1. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Domingo Bañes de Heredia. P. 1. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Antonio de Lelama. P. 1. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Pedro Ortiz de Cabello Mijang. P. 1. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Miguel Roberto y Salazar. P. 1. 1. 100
- A.H.P.A. Esc. Miguel Roberto y Salazar. P. 1. 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 Norte*. Viena, 1976.

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

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

BARRIOLOJA, J. A. Y VALVERDE TENA, J. R., *Platería religiosa en Navarra*. Iruña, 1996.

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

BIBLIOGRAFÍA

CUESTADY, J. Y C., *La platería de España*. *La Sociedad Española de Etnología* n.º XXXI (1925), págs. 122-124.

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

CRUZ VALDIVIAO, EM., "Tratado de restauración al platero Antonio Martínez". *Boya* n.º 169-183 (1981), págs. 194-201.

"La Real Escuela de Platería de dos Naciones Madrid". *Agil* n.º 39 (1981).

"La platería madrileña bajo Carlos III". *Revista de Historia* n.º 1 (1978), Girona, 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. Viena, 1973.

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

ESTERAS MARTÍN, C., "Platería Visual al Barroco". *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-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 VILLAFañE, 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*. nº 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*, nº 160-165 (1981), págs. 194-201.
- "La Real Escuela de Platería de don Antonio Martínez". Madrid, 1988.
- "La platería madrileña bajo Carlos III". *Fragments* nº 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*. nº 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.*, nº 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.



ACTO DE INGRESO DEL COLEGIO OFICIAL DE MEDICOS DE ALAVA
COMO SOCIO COLECTIVO DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS

ACTO DE INGRESO DEL COLEGIO OFICIAL DE MEDICOS DE ALAVA COMO SOCIO COLECTIVO DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS

Este Acto de Ingreso tuvo lugar en Vitoria-Gasteiz
el día 6 de noviembre de 1998
en los salones del Palacio de Europa.

La PRESIDENTE DE LA COMISION DE ALAVA (Doña Maria Sanchez
Eranzkani): Este solemnizado acto de ingreso como socio colectivo en nuestra
sociedad del Colegio Oficial de Médicos de Alava, llena de satisfacción a la Comi-
sión que me honra en presidir.

Continuamos vigorosamente la actividad de esta institución durante su exis-
tencia, y he sido una existencia muy contada. La medicina y sus diversos aspectos
tanto, han estado siempre estrechamente unidos al desarrollo de los años y a la
vida de nuestra gente. Los médicos alaveses han ido, paso a paso, aumentando
en conocimientos y prestigio, hasta llegar a este momento en que sus actividades
cruzan en los centros médicos se buscan y se establecen en la totalidad del ámbito
profesional en que se mueven.

ACTO DE INGRESO DEL COLEGIO OFICIAL DE MEDICOS DE ALAVA COMO SOCIO COLECTIVO DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS

El día 6 de noviembre de 1998 tuvo lugar en el Palacio de Europa de Vitoria-Gasteiz el solemne acto de Ingreso del Colegio Oficial de Médicos de Alava como Socio Colectivo de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

Se integró este acto en los que el propio Colegio de Médicos había organizado para conmemorar el Centenario de su fundación, con el fin de estrechar en mayor medida los lazos que en lo sucesivo deben unir al nuevo Socio colectivo con nuestra Sociedad. Constituyó de esta forma un acto muy solemne y que contó con la presencia de Autoridades, dirigentes y miembros del colectivo médico, así como los propios Socios de nuestra R.S.B.A.P.

Dió comienzo al acto con las palabras del

DIRECTOR DE LA R.S.B.A.P. (Don Juan Antonio Zárate): Se abre la sesión del acto de ingreso del Colegio Oficial de Médicos de Alava como Socio Colectivo de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Ruego a la Sra. Presidente de la Comisión de Álava dé lectura a los acuerdos correspondientes al acto que estamos celebrando.

La PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE ALAVA (Doña Miren Sánchez Erauskin): Este solemne acto de ingreso como Socio Colectivo en nuestra Sociedad del Colegio Oficial de Médicos de Alava, llena de satisfacción a la Comisión que me honro en presidir.

Conocemos sobradamente la actividad de esta Institución durante su existencia, y ha sido una existencia hoy centenaria. La medicina y sus dignos representantes han estado siempre estrechamente unidos al transcurso de los años y a la vida de nuestras gentes. Los médicos alaveses han ido, paso a paso, aumentando en conocimientos y prestigio, hasta llegar a este momento en que sus comunicaciones en las revistas médicas se buscan y se estudian en la totalidad del ámbito profesional en que se mueven.

Es, por tanto, su competencia y prestigio, y el hecho de que la celebración del Centenario de su fundación, nos dan la oportunidad de lanzar la vista atrás para encontrar un camino sembrado de dedicación al ámbito alavés y de estrecha unión con el mismo, lo que ha movido a nuestra Comisión a adoptar la decisión de convertir al Colegio Oficial de Médicos de Alava en Socio Colectivo de nuestra Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

Adoptado este acuerdo en Junta Rectora de la Comisión alavesa celebrada el día 1 de abril de 1998, se elevó la propuesta a la Junta de Gobierno que tuvo lugar igualmente en abril del presente año, siendo aprobada por unanimidad.

En consecuencia, después de haber examinado diligentemente los antecedentes del Colegio Oficial de Médicos de Alava, hechas las averiguaciones precisas y estimando que en el mismo concurren las condiciones exigidas por nuestros Estatutos, especialmente en lo relativo a su amor a la ciencia y a la investigación y su afán de concurrir fervorosamente con sus luces a la obra de estudiar y profundizar en cuanto redunde en beneficio del País Vasco, a propuesta de la Comisión de Alava, la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País ha acordado lo siguiente:

“Nombrar al Colegio Oficial de Médicos de Alava, Socio Colectivo de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.”

Con una gran satisfacción, por tanto, en nombre de la Comisión de Alava reitero al Sr. Director la conveniencia de aceptar al Colegio Oficial de Médicos de Alava como Socio Colectivo de la Sociedad, en la seguridad de que su trayectoria posterior ha de responder a la altura de investigación y dedicación que hasta el momento ha demostrado, añadiendo en el futuro su unión con los intereses que profesa en común con nuestra Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

EL DIRECTOR DE LA R.S.B.A.P.: Tiene la palabra el Presidente del Colegio Oficial de Médicos de Alava, Doctor Don Manuel Pérez Martí, para defender la propuesta.

EL PRESIDENTE DEL C.O. DE MEDICOS DE ALAVA (Don Manuel Pérez Martí).

Sr. Director de la Real Sociedad Bascongada de los amigos del País;

Sra. Presidente de la Comisión de Alava:

Resulta obvio señalar que la Medicina es una ciencia que requiere, como las demás, estudio e investigación. Es también una actividad eminentemente social. No debe extrañar, por tanto, que los médicos alaveses hayan deseado siempre colaborar con una Entidad que desde sus orígenes incorpora una Sección de Medicina. Y que en el Artículo 1º de sus Estatutos señala que su finalidad es “... promover toda actividad, estudio e investigación que contribuya al progreso económico, social y cultural del País”.

Un edificio mandado construir dos siglos antes de la fundación de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País por un médico alavés de adopción, D. Hernán López de Escoriaza, fue sede de la misma en su primera andadura. Y entre los tres primeros Agregados a ella figura el “cirujano acreditado de la Ciudad de Vitoria” D. Juan de Echeverri.

Es bien conocido que la empresa sanitaria más importante abordada por la Bascongada fue la campaña de variolización, de prevención de la temible enfermedad de la viruela a través de la inoculación del contenido de pústulas variolicas. Inspirada por el Amigo y Médico Titular de Azkoitia D. Juan Antonio Carasa, fue el médico de Zurbano José Ruiz de Luzuriaga el encargado de redactar la memoria que, repartida gratuitamente entre los médicos, sirviese para la difusión del método que, si bien fue superado por el descubrimiento de la vacunación antivariolica por el médico inglés Jenner treinta años más tarde, demostró su eficacia mediante la producción de una enfermedad más leve. Y, sobre todo, supuso la siembra de la semilla como ciencia de la salud pública y medicina preventiva. Sirva como ejemplo de germinación de esta semilla la generalización en Alava un siglo más tarde, en 1873, de la vacunación antivariolica gracias a los esfuerzos de médicos como D. Gerónimo Roure. O la creación en la misma época por parte de la Diputación, del Centro de Vacunaciones.

Estos retazos señalan la colaboración histórica entre los médicos de Alava y la Bascongada. Colaboración que se extiende hasta nuestros días como lo demuestra la edición que el año pasado hizo esta Sociedad, de la *Historia de la Medicina en Alava*.

Señor Director; Señora Presidente:

Ingresar en la Sociedad como Socio Colectivo es para el Colegio de Médicos de Alava una notable distinción especialmente labrada por nuestros antecesores y a la que esperamos corresponder eficazmente en el futuro.

EL DIRECTOR DE LA R.S.B.A.P.: Habiéndose cerciorado esta Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País de que la institución aquí presente cumple los requisitos exigidos por nuestros Estatutos, constando su voluntad y compromiso de cumplir fiel y lealmente con los fines y propósitos de aquélla, y reconociendo así mismo su aportación creativa y de investigación, procede su aclamación como Amigo Colectivo.

Al recibirle le encarezco y requiero, no sólo a no olvidar, sino también a practicar los principios y el talante que durante generaciones han animado a esta Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

Lo hago recordando textualmente las propias palabras del Discurso Preliminar de nuestro fundador, Xabier María de Munibe, Conde de Peñafloreda, pensadas y sentidas en el bien de Euskal Herría:

“No basta en adelante el ser buenos Amigos, buenos Padres de familia y buenos Republicanos. La profesión que abrazamos hoy nos constituye en mayores



obligaciones. Hasta aquí podíamos ser solamente nuestros, ahora debemos ser todos del Público. El bien y la utilidad de éste han de ser los polos sobre que giren nuestros discursos, y el blanco a que se han de dirigir nuestras operaciones. El infundir a nuestros Conciudadanos un amor grande a la virtud y a la verdadera sabiduría y un odio mortal al vicio y a la ignorancia, y el procurar todas las ventajas imaginables al País Bascongado, ese es nuestro instituto; pero que no sólo debemos profesarle especulativamente, sino con la práctica y el ejemplo. El empeño es arduo sin duda alguna, pero el heroico zelo conque habeis entrado en él, os lo hará fácil. No desistais pues, Amigos míos, amad el Patrio suelo, amad vuestra recíproca gloria, amad al Hombre, y en fin, mostraos dignos Amigos del País, dignos Amigos de la Humanidad entera.”

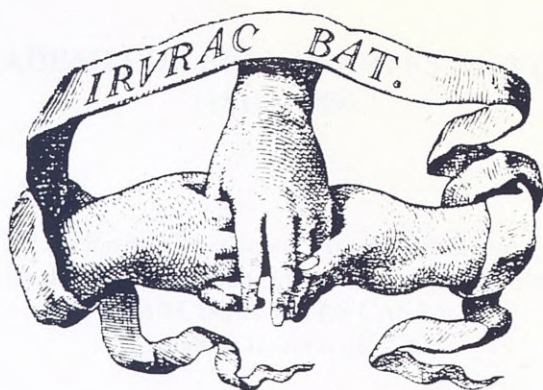
En la seguridad de que a tales principios ajustará su conducta, queda proclamado como Amigo Colectivo de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País el Colegio Oficial de Médicos de Alava.

En testimonio de este acuerdo, Sr. Presidente, reciba los Extractos que acreditan tal condición, y la insignia con el emblema del IRURAK BAT, que deberá ostentar en los actos y ceremonias de nuestra Sociedad.

Queda concluído el acto de ingreso como Socio Colectivo del Colegio Oficial de Médicos de Alava.

NUEVOS EXTRACTOS

DE LA
REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS



Man.^a Salvador Carmona sculpsit

“LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE VITORIA
(1818-1889)”

FRANCISCA VIVES CASAS

Suplemento n.º 4 del *Boletín* de la R.S.B.A.P.
Comisión de Alava

VITORIA-GASTEIZ

2 0 0 0

**LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE VITORIA
(1818-1889)**

• • •

Lección de Ingreso como Amiga de Número
de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, de
FRANCISCA VIVES CASAS
Doctora en Historia del Arte

*Esta Lección de Ingreso fue presentada
El día 21 de abril de 1999
En el Palacio de Montehermoso de Vitoria-Gasteiz*

© Edita: Comisión de Alava de la
Real Sociedad
Bascongada de los
Amigos del País.
San Antonio 41, bajo
01005 Vitoria-Gasteiz.

La Comisión de Alava de la Real
Sociedad Bascongada de los Amigos
del País agradece la colaboración
prestada para esta publicación a:



Arabako Foru Aldundia
Diputación Foral de Alava

Kultura Saila

Departamento de Cultura



Ministerio de Educación y Cultura.
Secretaría de Estado de Universidades,
Investigación y Desarrollo.

Arabako Batzordearen Euskalerrriaren
Adiskideen Elkarrekin, Arabako Foru
Aldundia eta Kultura Ministerioari
Hau argitaratzeko emandako laguntza
ezkertzen dio.

Imprime: Imprinta Pradells, S.L.

D.L.: VI-191 / 2000

SUMARIO

LECCIÓN DE INGRESO:

PRESENTACIÓN	9
LECCIÓN DE INGRESO COMO SOCIO DE NÚMERO EN LA R.S.B.A.P. DE LA DRA. DOÑA FRANCISCA VIVES CASAS	
LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE VITORIA (1818-1889) (Lección de ingreso)	11
DISCURSO DE RECEPCIÓN Por el Amigo don Juan José Urraca Tejada	23
ACTO DE RECEPCIÓN Y ENTREGA DE LA ACREDITACIÓN COMO SOCIO DE NÚMERO	31



PRESENTACIÓN

En el Palacio de Montehermoso, hoy Centro Cultural del Ayuntamiento de Vitoria, el día 21 de abril de 1999 tuvo lugar el acto de ingreso en la R.S.B.A.P. dentro de la Comisión de Alava, de la Doctora en Historia del Arte y Amiga Supernumeraria de la Sociedad, D^a Francisca Vives Casas, que pronunció su Lección de Ingreso con su trabajo sobre «La Academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)».

Iniciado el acto, la Presidente de la Comisión, Amiga Sánchez Erauskin, pronunció unas breves palabras de saludo al Sr. Director y a todos los miembros de la Comisión presentes en el acto.

Seguidamente, el director Amigo Juan Antonio Zárate y Pérez de Arrilucea, rogó a los amigos María Camino Urdiain, José Ignacio Vegas y Juan José Urraca que acompañaran a la aspirante a Amiga de Número, lo que hicieron solemnemente.

A continuación el Sr. Director concedió la palabra a D^a Francisca Vives Casas con el fin de que pronunciara su Lección de Ingreso ante la Comisión de Alava.

LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE VITORIA (1818-1889)

Señor Director, Señora Presidente, Señoras, Señores...

Es para mí un honor la oportunidad que me ofrece la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País de entrar en su seno, y por tanto cumplo hoy con mi deber de presentar este trabajo en el que de forma breve se exponen las tesis fundamentales de mi doctorado. No obstante, previo al mismo deseo, haremos presente tanto a la dirección de esta Institución como a vosotros, amigos que la componeis, mi compromiso de participar en ella de forma activa, tal y como lo expresé en mi solicitud de ingreso como Supernumerario.

Hace 225 años, en 1774, nacía en el seno de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, la Escuela Gratuita de Dibujo de Vitoria con el objetivo de formar a los jóvenes artesanos. Aquella Escuela, tras un breve paréntesis inactivo coincidente con el período de la guerra de la Independencia (1808-1818), se desarrolló durante gran parte del siglo XIX hasta que en 1889 se transformaba en la actual Escuela de Artes y Oficios.

De esas tres fases o etapas de su evolución, la primera de 1774 a 1808, la segunda de 1818 a 1889 y la tercera de 1889 a la actualidad, me voy a referir a la segunda, concretamente al período comprendido entre los años 1818 y 1889, que vamos a denominar “Academia de Bellas Artes de Vitoria”.

Puede sorprender dicha denominación, quizá por ser la menos conocida o utilizada en los últimos años. Durante el período citado, fueron muchas y di-



versas las formas de nombrar a tal institución: Escuela de Dibujo, Academia de Dibujo, Academia de Artes, Escuela de Bellas Artes, o simplemente El Dibujo. Los periódicos de la época, las publicaciones como el Boletín de la Provincia e instituciones como la Diputación Provincial de Álava y el Ayuntamiento de Vitoria, e incluso la propia Junta Directiva de la Academia, las utilizaron indistintamente a lo largo de la centuria.

Ante esta diversidad, me he decidido por una de ellas, la de *Academia de Bellas Artes*, ya que en la documentación de la propia institución es la más utilizada y, además, se puede diferenciar más claramente de la etapa inicial, la Escuela Gratuita de Dibujo, y de la posterior, la Escuela de Artes y Oficios.

Esta Academia de Vitoria muestra, a través de su trayectoria, un firme y constante afán por perfeccionar la enseñanza artística de su entorno. Una enseñanza práctica y encaminada a mejorar la actividad artesanal e industrial de la ciudad. Objetivos, ciertamente, en la línea ideológica de los ilustrados del siglo XVIII. A lo que hay que añadir que, a diferencia de la gran mayoría de otros centros similares, contó con el apoyo incondicional de los talleres artesanales y del mundo gremial que, en definitiva, en Vitoria perduraron hasta muy centrado el siglo XIX.

Si en el siglo XVIII fueron un grupo de ilustrados, fundamentalmente aristócratas, quienes fundaron la Escuela Gratuita de Dibujo de Vitoria y se empeñaron con todo su afán en sacarla adelante, en el siglo XIX el panorama fue muy similar: entonces, un grupo de artesanos, intelectuales y políticos de la ciudad hicieron suyas aquellas mismas creencias de ver renovada y llena de prosperidad su tierra, Álava, fundamentando la consecución de sus ideas en la enseñanza del dibujo. Interpretándose, de este modo, que fueron ellos los que realmente tomaron el testigo de manos de aquellos ilustrados para continuar con la carrera hacia el bienestar del país.

Hablar de estos ciudadanos de la Vitoria del siglo XIX como “nuevos ilustrados” más que traslucir una connotación negativa en cuanto concepto que hace referencia a algo fuera de época, creo que por el contrario, es una clara muestra de modernidad del nuevo siglo, un adelanto a los ideales del romanticismo por venir. Testimonian esta tesis el hecho de que estos hombres del siglo XIX, a pesar de las crisis políticas y económicas que se sucedieron, no

cesaron en su empeño, para algunos utópico, de insistir en la formación y educación de la juventud. Porque fueron una gran mayoría, y no sólo los artesanos, quienes pasaron por aquella Institución recibiendo, no solamente clases de dibujo, sino toda una ideología centrada fundamentalmente en la importancia de la bondad de la factura, calidad y diseño de cualquier obra u objeto artístico.

La enseñanza del Dibujo se sustentó primordialmente, a pesar de la diversidad de profesores y directivos que se sucedieron, en dos importantes pilares: la adquisición de soltura y práctica a través de la copia de modelos y el aliciente de la concesión de premios que valoraba conjuntamente la destreza, el esfuerzo y la constancia.

La enseñanza artística que la academia vitoriana llevó a cabo, al igual que la mayoría de las academias y escuelas repartidas por todo el país, fue de tipo académico encaminada especialmente a perfeccionar la práctica profesional de los artesanos y artistas, así como a formar y dirigir el gusto. Pero en cambio, y a diferencia de otras, se vió apoyada en su desarrollo por el mundo gremial y artesanal de la ciudad. Hasta tal punto que en todos los ámbitos de Vitoria y a lo largo de casi un siglo, quedó firmemente asentada esta idea que presentaba a la Academia como la responsable de la formación básica de artistas y artesanos.

En los talleres, las oportunidades que tenía un aprendiz u oficial de ejercitarse en el dibujo eran pocas ya que era una disciplina relacionada con la faceta intelectual y creadora del maestro, a la que ellos no tenían acceso. No resulta extraño, entonces, que un aprendiz con ambiciones de ser un gran artista y tener su propio taller, completase la formación recibida en el taller acudiendo a la salida del trabajo a las clases nocturnas de la Academia. La mayoría de los jóvenes aprendices, al terminar el horario laboral vespertino, acudieron a la Academia de Bellas Artes.

¿Cómo fue el método de enseñanza y en qué consistió? En 1818, la primera Junta Directiva de la Academia habla de *“una escuela (...) donde se enseñase gratuitamente el dibujo, los ordenes de arquitectura y principios de geometria, conocimientos tan dignos de entrar en la educación de la juventud, como útiles a toda clase de personas, y necesarias a los que se dedican a las*

bellas y mecánicas artes"¹. Cuando se acordó la forma de distribución de premios en aquél primer año, observamos que la enseñanza del dibujo se dividía en tres secciones o clases: una primera de figuras, otra de cabezas y, por último, de principios o perfiles. Se mantenía así el método didáctico anterior consistente en practicar incesantemente a partir de repetir la ejecución de ojos, orejas, bocas, hasta llegar a la figura entera.

Del sistema educativo se puede decir simplemente que las enseñanzas impartidas seguían siendo puras clases de dibujo en las que el alumno se limitaba, de forma reiterativa, a la copia de modelos por medio de estampas, grabados, yesos o copia del natural, siendo siempre un dibujo de imitación.

El fuerte desarrollo de este sistema en la Academia de Vitoria es comprensible si pensamos que, a diferencia de la mayoría de las Academias, sus objetivos eran otros además de los puramente artísticos: el deseo de fomentar la industria y mejorar los oficios artesanales. Entonces, los oficios artísticos ligados a las artes decorativas fundamentalmente, podían obtener un gran beneficio de la enseñanza del dibujo, del conocimiento de sus técnicas y de la aplicación inmediata de los buenos modelos del antiguo. Así que interesaba sobremedida que el artista o artesano adquiriera seguridad a fuerza de la constancia en repetir insistentemente las ejecuciones indicadas por el maestro. La soltura en el manejo del lápiz y la capacidad de darle la forma adecuada era la aspiración de todo principiante y el objetivo de sus enseñantes. En las Academias superiores, como la de San Fernando de Madrid por ejemplo, este planteamiento era la base para llegar a otros objetivos más cercanos a la creación personal.

En las escuelas y academias se suplía, con frecuencia, la falta de cartillas con modelos preparados especialmente por algunos "profesores". Láminas de "perfiles", es decir, de simples trazos de contornos, en línea seguida, constituían los primeros pasos del aprendiz de dibujante que había de esforzarse en obtener la misma precisión y seguridad de contorno de sus modelos. El paso siguiente era dibujar miembros o "extremos" como se dice con frecuencia en la nomenclatura académica. Cabezas, manos, pies, desde distintos ángulos y

¹ A.E.A.O.V-G, Libro de Actas "A", Junta de Comisión celebrada el día 18 de Abril de 1818, Pp. 11 y 12.

en diversas actitudes se reproducían primero de las láminas de las cartillas o de hojas diseñadas a propósito por los maestros, ofreciendo, escalonadamente, una mayor dificultad, partiendo de casi simples contornos, algo más complejos que los primitivos perfiles, hasta llegar a un sumario tratamiento del modelado. Posteriormente se pasaba al estudio del “modelo blanco”, es decir, de los vaciados de yeso de estatuas de la antigüedad, con frecuencia fragmentadas para poder ser estudiados por separado ².

El maestro hacía primeramente una explicación, de algún modo general, acomodándose en la medida de lo posible a la capacidad de los alumnos presentes. Después, el aprendiz ejecutaba la copia y el maestro corregía a cada uno, no sólo explicando los fallos, sino respondiendo a las posibles preguntas del alumno.

Según lo señalado hasta el momento, observamos que la Academia de Bellas Artes de Vitoria había comenzado en 1818 con un plan de Dibujo basado en el sistema académico, aunque con el inconveniente de que era un sólo profesor quien dirigía la enseñanza. Es decir, que el proceso evolutivo del dibujo de principios o perfiles, seguido del de cabezas y culminante en el dibujo de figura, estaba todo a su cargo, en el mismo espacio y tiempo, lo que suponía atender a todos y cada uno de los aprendices en las sucesivas fases del dibujo en el mismo aula y horario. No sólo eso, sino que además también se añadía a su magisterio la explicación de la geometría y órdenes de arquitectura.

El plan de enseñanza de la Academia de Vitoria resultaba así bastante complejo al quedar todo al arbitrio y bajo la dirección de un sólo maestro, que debía ir formando escalonadamente a sus discípulos, haciéndoles separar cada una de estas fases descritas.

En este primer plan vemos, por tanto, estrechamente ligados y relacionados el dibujo artístico propiamente (principios, cabezas, figura) con el geométrico y de delineación. Esta interrelación se haya muy acorde también con

² Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Historia del Dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, 1986. p. 71.

los conocimientos y el ejercicio de las distintas profesiones artesanales de la época.

Sabido es que, por ejemplo, carpinteros, albañiles y tallistas tenían un amplio y diverso abanico de realizaciones a su cargo, nada comparable al actual. Si el arquitecto era el creador y diseñador de una obra, quienes realmente la interpretaban y ejecutaban eran estos artesanos que, en definitiva debían leer y entender sus diseños, planos, medidas e indicaciones. Razón por la cual sus conocimientos, en este caso, de geometría, órdenes de arquitectura y dibujo debían ser amplios.

Poco tiempo después de iniciarse la vida de esta Academia, en 1821, se decide ofrecer otra materia estrechamente ligada al dibujo y por consiguiente a la práctica artesanal: las matemáticas. Con ello se pretendía reforzar y afianzar la enseñanza de los artesanos, con vistas a una mayor perfección en la ejecución profesional. Esta nueva materia de Aritmética y Geometría se establecía, además, como inicio previo al dibujo.

A partir de 1831 se reestructura el sistema de enseñanza, proponiendo un planteamiento más científico. Hasta entonces las clases de dibujo en la Academia habían sido más bien prácticas encaminadas a que el alumno consiguiera una mayor experiencia y facilidad técnica y también a que adquiriera determinado gusto, neoclásico desde luego, en sus diseños. Pero este nuevo planteamiento prevé una enseñanza que de alguna forma suplirá lo que aprendices y oficiales, durante siglos, habían conseguido en los talleres. Ahora, apoyados sobre un texto o cartilla en el que se expondrían los rudimentos con mayor claridad, y reforzado todo ello con la enseñanza directa y personal del maestro, se proponía algo más científico, menos improvisado y rutinario. Pero también iba a ser necesario que el aprendiz tuviera unos conocimientos previos como saber leer y escribir, nociones de aritmética y geometría y además “buena mano” en el dibujo. Es en este momento cuando podemos afirmar que la Academia de Bellas Artes de Vitoria será un auténtico centro de formación de artistas.

Con el paso de los años se producirán nuevas reformas: en 1834 se crea la sección de Arquitectura que se desgaja de la enseñanza del dibujo. En 1843 se establece la enseñanza de Talla, conteniendo el modelado en barro, la talla en

escayola y el vaciado en yeso. Años más tarde se ampliará la enseñanza de la talla con la inclusión del trabajo en madera.

Estos intentos de renovación y puesta al día de la Academia muestran, una vez más, que su objetivo era fomentar las artes e industria de la ciudad al mismo tiempo que la formación del artesano. Incluso pudiera dar la sensación de querer demostrar ante la ciudad que aquellos que se formaran en su seno saldrían perfectamente capacitados para ejercer un oficio. Si años atrás, los maestros artesanos ante su clientela apoyaban su sabiduría en el examen hecho en el gremio, ahora, ante la inmediata desaparición de dichos organismos, la Academia intentaba ocupar su lugar.

Dicha institución ofrecía la oportunidad de copiar un modelo y, en algunas ocasiones, no sólo existían profesores que corregían los dibujos, sino que se establecieron premios para estimular a los alumnos, aunque en ningún caso fue una enseñanza organizada en clases. Los discípulos más despiertos hicieron que las aparentes contradicciones existentes entre los modelos de enseñanza del taller y la Academia se complementaran, asimilando de cada uno de ellos lo que necesitaban para su formación. Situación que, a su vez, explica con claridad el hecho de que nunca se pretendió que esta Academia de Bellas Artes se convirtiera en una Academia Superior de Estudios Artísticos. La Academia vitoriana surgió como un centro de formación básica artística, en su desarrollo hubo cambios y renovaciones, pero nunca se alteraron sus principios originarios. A los vitorianos, y principalmente a quienes la dirigieron, no les interesó ni les preocupó si la Academia se atenía o no a la normativa nacional de estudios artísticos. Su interés era uno fundamental: la mejora y calidad de sus productos artísticos, aunque de forma paralela y a lo largo de los años, se consiguieron otros por añadidura.

A pesar de este hecho, no hubo impedimento en que sus directores, los vocales de la Junta Directiva, y los profesores se mantuvieran atentos a las novedades educativas y técnicas del momento para ofrecerlas a sus discípulos. En esta medida, también las nuevas corrientes estéticas llegaron a la Academia, apreciándose ya, a partir de la segunda mitad de siglo, una apertura al romanticismo historicista que suponía un desligarse del rigor clasicista imperante en nuestra institución desde su inicio. El que llegaron a la Academia profesores formados en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y

que los componentes de su Junta fueran representantes de profesiones liberales e incluso políticos destacados, supuso que fueron ellos los que transmitieron las nuevas ideas estéticas que llegaron a calar, no sólo en la Academia, sino en la misma ciudad.

Estos nuevos ilustrados contagiaron rápida y fácilmente sus ideales a la población, y fueron muchos los vitorianos que decidieron acudir a la Academia para formarse. Tantos, que sería difícil encontrar a ciudadanos que en aquellas fechas no hubieran pasado en alguna época de su juventud por aquellas aulas.

También conviene destacar el hecho de que en 1840 la Academia abrió sus puertas al mundo de la mujer, tan olvidado generalmente en el ámbito de la educación específica. Se trataba, por tanto, de una auténtica novedad y prueba práctica de las ideas adelantadas de quienes la promovieron, máxime si tenemos en cuenta el panorama nacional de enseñanza de la mujer, ya que no será hasta el último tercio del siglo cuando empiecen a surgir situaciones semejantes. La Academia de Vitoria no sólo se adelantó en el tiempo, sino que ofreció una enseñanza de calidad a las jóvenes, dedicándoles el mismo profesorado que impartía su docencia a los artesanos, aunque en este caso con otra finalidad diferente, puesto que ya no se dirigía al perfeccionamiento profesional, sino más bien a formar el gusto y ocupar el tiempo de ocio de la mujer, pero no para aquellas que trabajaban fuera del hogar. Todo ello tuvo como consecuencia que durante más de medio siglo en Vitoria surgiera un enorme interés por mejorar la formación de las jóvenes, con una respuesta evidente por el número de matrículas que se produjeron.

A pesar de estos objetivos tan concretos y precisos, es indudable que la Academia de Bellas Artes de Vitoria provocó, tanto por medio de sus maestros como de sus discípulos, un renacimiento artístico de cierta envergadura para la ciudad. Fue el despertar cultural y económico de Vitoria, perceptible y visible en la gran cantidad de construcciones arquitectónicas que se consolidan tanto por iniciativa pública como privada; el nacimiento de instituciones y sociedades artísticas y literarias en las que se mueven los personajes más ilustres del momento, que participando con sus textos en variadas publicaciones periódicas, animan los encuentros intelectuales en las tertulias y conferencias en el Liceo; y, por supuesto, también el amplio desarrollo artesano-industrial gene-

rado. Construcciones, instituciones, sociedades, publicaciones, etc en las que aparecen, como ya he señalado, nombres de personas ligadas a la Academia tanto en su dirección como en la enseñanza.

Pero los profesores de la Academia, ya fueran maestros artesanos, ya artistas formados en Academias como la de Madrid, fueron evidentemente quienes influyeron de un modo más directo en sus discípulos y en su obra posterior. Ellos fueron los responsables de esa evolución en el gusto, de neoclásico a romántico, y de la perfección en el dibujo y el diseño. Esos objetivos cumplidos se pueden observar, además, en las obras de sus discípulos y en las de ellos mismos, repartidas por toda la ciudad: en edificios, esculturas, pinturas, muebles y decoraciones de todo tipo.

Si este renacimiento y afianzamiento artístico partió de los profesores de la Academia, hay que anotar aquí que, sin duda, se debió no solamente a la formación y al genio individual de cada uno de ellos, sino también a su constante puesta al día y actualización en técnicas, enseñanzas, materiales y corrientes estéticas.

Resumiendo, la formación artística que ofreció la Academia durante el siglo XIX tuvo una doble vertiente: en primer lugar, y ahí estribaría el apoyo primero de los gremios, la preparación técnica y científica con todos los medios materiales de modelos. Modelos, ya fueran dibujos, láminas, grabados o esculturas, de los que los talleres vitorianos no disponían. Teniendo en cuenta que esos modelos, la Academia los irá modernizando y actualizando. En segundo lugar, y aquí enlazaría la Academia con el primitivo objetivo ya planteado el siglo anterior por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, la formación estética o del gusto. Es decir, que la Academia de Vitoria, al ser quien surtía de material adecuado o apropiado a los profesores, estaba ya de alguna forma marcando una determinada directriz estética. Y eso lo podemos comprobar de forma comparativa al analizar, sobre todo, las construcciones arquitectónicas de Vitoria en el siglo XIX.

La mayoría de los arquitectos vitorianos fueron profesores o vocales de la Junta Directiva de la Academia de Bellas Artes. Y es indudable que, en general, en las construcciones arquitectónicas hay una evolución estilística bastante uniforme y reconocible: un marcado neoclasicismo durante los dos pri-

meros tercios del siglo, purista en el primero y un tanto ecléctico en el segundo, mientras que en el último hay que hablar ya de historicismos neomedievalistas. Si los artífices de estas obras fueron profesores y vocales de la Junta Directiva de la Academia, es obvio que influyeron en el material del que se sirvió el centro para formar a los artesanos.

La vida de la Academia estuvo estrechamente ligada al Ayuntamiento de la ciudad por diversos motivos. Hubo razones económicas, pero no fueron las únicas, puesto que la pretensión constante del fomento y mejora de la ciudad y sus habitantes hizo que la Corporación Municipal apoyara en muchas ocasiones a la Academia de Bellas Artes de Vitoria.

Por último, me uno al comentario que Mariano Gutiérrez de Rozas hacía a mediados del siglo pasado: “Si Vitoria puede gloriarse de tener ingenios, distinguidos arquitectos y litógrafos notables, talleres sobresalientes por sus elegantes obras de platería, coches, talla y ebanistería, es indudable que se debe a su Academia de Bellas Artes”³.

Todos: artesanos, artistas, intelectuales, políticos... coincidieron en un mismo deseo, la perfección artística a través del Dibujo.

³ Antonio Mañueco e Ignacio Sagarna, *Vitoria en 1850*. Vitoria, 1945. p. 49.



DISCURSO DE RECEPCION

Pronunciado por

JUAN JOSÉ URRACA TEJADA

Amigo de Número

en contestación a la Lección de Ingreso como Amiga de Número
de la Doctora en Historia del Arte, doña Francisca Vives Casas, sobre
“LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DEVITORIA (1918-1989)”

Señor Director, Señora Presidente, Señora aspirante, Señores, Amigos...

Me encuentro ante ustedes con la debida precaución, un respeto que puede atribularme sin disimulo, y una emoción evidente cuyas razones, al ser tantas y de índole tan dispar, si las revelara, me llevarían inexcusablemente a consumir un tiempo excesivo.

Pero lo cierto es que, tan dulce obligación que me conmueve, no queda exenta de la enorme inquietud que ello me origina.

Tengo ante mí a doña Paquita Vives, y que si la descubriera de entrada, yo diría de ella algo tan hermoso como que es una amante ferviente de las ARTES, una Doctora en tantas aplicaciones serias, y que lo que más me ha podido cautivar de su persona, ha sido su talante aparentemente inocuo, su capacidad de estudiante y estudiosa –todo a un tiempo-, y la presunción que a mí me embriaga al hallarme frente a un ser capaz de abandonarlo todo por una causa conocida, o rito, o religión, que han hecho presa de ella de por vida.

Quizá, tras un preámbulo obligado, y nada más atisbar cuál era la lección que nos impartiría de “*viva voce*”, como si ella fuera la profesora y nosotros sus alumnos, yo ya intuí en qué abismos históricos de luz y sombra nos sumergiría, como así ha resultado.

De verdad que me escasean las palabras.

Doña Paquita Vives, por su amor hacia el hechizo de las BELLAS ARTES, ha luchado por reflotar toda la historia de un siglo, y tan mohoso y emblemático como el del XIX, en el que, en Vitoria y entre sus ciudadanos, el dispendio



de una enseñanza frisando el Arte y la Artesanía, no sólo fue un empeño, una constante y una patente de rica instrucción ante el mañana y el futuro, sino también la profesión u oficio y el saber artístico que llegarían como añadidura vital.

Ya me disipo y vuelvo a mis experiencias, a la niñez astuta de quienes ya fuimos imbuidos de inclinación, de curiosidad, de celo, de entusiasmo y... de aventura.

Entonces desconocía que en el siglo XIX nuestros antecesores en la BASCONGADA, fueran tan rimbombantes como para denominar BELLAS ARTES a aquella disciplina que, todo lo más, con la virtud académica, podría haber bastado. Pero eran otros tiempos y nosotros carecíamos de otra referencia más temprana que no fuera aquella que emanaba de la inculcación de nuestros propios y majísimos progenitores. Me harté de escuchar a mi padre cómo, entre los años 1913 y 1916, él fue al “DIBUJO”, y a mucha honra. Porque es curioso: yo siempre deduje, ya en mi infancia, pero de muy criajo, que para un vitoriano, el dibujo como aprendizaje, sobre todo si el futuro básico, al radicar en actividades gremiales tan usuales entonces, viniera a significar una inestimable tarjeta de garantía.

A la doctora Vives, que acaba de impartirnos una lección susceptible de abrirnos las carnes de la memoria, le encantará saber que el legado que recibimos no fue en nada impuesto, sino la pronunciación de un sí ante una sugerencia solemne, como eran las de nuestros padres, y que, en mi caso, sólo mediaron estas escuetas palabras: *“Ya vas a cumplir trece años, tendrás que prepararte para ir al “DIBUJO”; perdón, a la ESCUELA DE ARTES...”* siendo conveniente matizar puesto que ya, en 1945, habíamos entrado en la modernidad.

Y no quiero dejar de señalar la trampa que había en aquel consejo. Pues por la estrecha y casi fraternal amistad entre Agustín Lespe y mi padre, aquél, alumno de Emilio Ibargoitia, de Ignacio Díaz de Olano, además de famoso ebanista al que aún puedo recordar viendo su nombre tallado sobre el dintel de una de las puertas de entrada a Cultura, en la Plaza de la Diputación, y de quien guardo un amor filial y mecénico –también fue mi maestro–, que me obliga a resaltar, procazmente, una de sus lecciones que yo recibí sobre la

marcha. Se ve que a Agustín, que me veía dibujar, cuando yo le preguntaba sobre cuándo podría comenzar a pintar, él, remedando a don Ignacio Díaz de Olano, su maestro, me respondía sistemáticamente: *“Haz como él me decía: dibuja, dibuja y dibuja... Para pintar no hay prisa. Pintar no tiene trascendencia, luego se pinta con mierda (y perdonen)...”*

Unas pinceladas, ya que vienen al caso, doctora Vives, no le vendrían mal al curso o carrerilla de esta especie de *“remember”* mío. Fíjese, doctora Vives; fíjense, amigos, cuánta riqueza espiritual y cuánta nobleza, y qué hermanamiento artístico se escondían en aquella ESCUELA DE ARTES de mediados de este siglo, en los que algunos jugamos a todo: a alumnos, a artistas precoces ¡a muy precoces -Fraile, Jimeno Mateo, Arróyabe: yo entre ellos-!, y de donde nos arrancaban los consagrados. De ahí que, en nuestra diversión de las BELLAS ARTES, con las que tonteábamos sin pretenderlo, éstos últimos, Enrique Suárez Alba, Josexu Aguirre, Gerardo Armesto, Angel Moraza, Enrique Pichot, Eloy Erentxun... hicieron de nosotros lo que quisieron. Nos arrasaron de 9 a 10,30 de la noche, de lunes a viernes y apenas haber dejado la ESCUELA, a las bodegas del Casino Artista Vitoriano, en cuyo subsuelo maridaban dos artes: la música polifónica; la pintura que salía de su estancamiento, del amable cinismo heredado, emergiendo hacia la sosegada vanguardia, cuando el cubismo se había enterrado y el expresionismo malvivía desde 1924.

Pero el dibujo, admirada Amiga Paquita, no nos bastaba con aquel saber entre recibido y autodidacta. A mí me apasionaban los volúmenes, el rasgo y trazo de lápiz sin falla y con vigor y contundencia, y chuleando -Eduardo Arróyabe y yo-, para enseñarnos las gomas de borrar tras la pelea, y comprobar cuál de las dos se habría consumido más, ya que ambos presumíamos de no borrar.

Quién no recuerda, a este efecto, a aquel caballero, amigo íntimo de don Fernando América y de don Manuel Sáenz de Quejana, usuario de la capa raída y chalina de bohemio que se llamó don Víctor Arámburu, tótem y artista, impartiendo su, seguramente, mal retribuida clase, en su aula del actual Parlamento Vasco, antaño Instituto Ramiro de Maeztu. Ciertamente, todo ello es lejano pero todavía se me queda la copla de mis compañeros: Txotxe Aberásturi y Mari Sol Vegas Aramburu, apellidos tan asociados a esta última historia de

la BASCONGADA y a la que usted, doctora Vives, ha pretendido humildemente pertenecer.

Yo no sé si debo, amigos, y a usted doctora Vives, alargarles con un repaso sobre las profundidades del arte, de sus presagios y de sus temores. Mas creo que sí. Me tienta la pasión que, seguramente, se halla a años luz de nuestra nueva Amiga de número. Las razones de capilla, las confesiones entre bastidores, un pesimismo nulamente considerable que hacía zozobrar al sólido navío de las BELLAS ARTES.

Primero belleza, segundo arte.

Paul Valéry reveló, probablemente con la más vernácula de sus “*amer-tumes*”, que “*la belleza es algo que ha muerto suplantada por el afán de novedad, de intensidad o de rareza*”.

También tembló Balzac, allá por 1846, cuando, pesaroso y triste, aseveró que “*terminado el romanticismo, el talentoso brío juvenil ya no basta ¡ay! para ser artista*”.

Pero tampoco hay que retroceder tan lejos. Y ordenando las ideas y el pensamiento y sin distraer la atención en algo tan sublime como la belleza en el arte, que tanto, y ahora, enquista a intelectuales de otro pelo, el filosófico y el literario por ejemplo.

Así, uno reconoce la franqueza de los sentimientos de quienes, sin aparentar hallarse alejados de las Artes Plásticas, las viven profundamente y cariacontecidos y expectantes en tal sentido.

José Hierro nos recuerda que ahora se está hablando mucho del ARTE TOTAL, y a este respecto, el poeta laureado manifiesta que “*una sola forma de expresión no vale*”. Y que “*el ejemplo lo dieron los grandes del Renacimiento, puesto que lo mismo hacían un mural que un soneto o una cúpula...*”.

Pintura, música, poesía...

Es por ello y que a lo mejor necesitamos creer en los poetas y en los artistas.

Porque quizá las sendas por las que se extravió el arte conceptual han conducido a muchos artistas, españoles sobre todo, a un mundo de sombras mudas en cuya caverna se hallan encadenados, sin atreverse a salir a una luz que sospechan que les cegará.

Hubo vaivenes a lo largo de este siglo. Y a mí me corresponde creer también a ojos ciegos en la nueva figuración que, como escape virtual, académico, disfrutado y atrapado en la temprana edad, a la que nuestra doctora no sólo tantas horas ha dedicado, sino tanta vida. Por olfato, disciplina y honestidad, nadie puede engañarnos a algunos. La nueva figuración derrota por su perfección y reglas de juego de artistas no de pacotilla, a una abstracción con la que tantísimos desearían enterrar en el olvido, incluso, a toda una historia del Arte, de las Bellas Artes, de la sabiduría, ingenio y talento artísticos, para las cuales, como todo en el universo, muchos son los llamados y escasos los elegidos. Y no es que en el río revuelto de la abstracción no exista la calidad: existe, al menos, la que algunos llamamos “abstracción lírica” y que viene a coincidir con la fascinación mágica y el delirio de Claude MONET, antecesor de esa disciplina sin concreciones, pero de resonancias asimismo paisajísticas y parecido timbre lírico.

Tan afín a los jugueteos plásticos de Bernando Atxaga, y a los versos puros y siempre virginales de Félix Grande, me lastima que uno y otro, de sensibilidad artística ambos, hayan coincidido en parecidas y sentidas apreciaciones. Frente a la “movida” —y excúsenme el hispanoamericanismo—, el primero anuncia que “*puede dejar de escribir, pero ya*”, y el segundo se detuvo, no sé cuántos años hará ya: no muchos, cuando nos dejó compuestos y sin novia: “*Mi vida ha dejado de ser auténtica . Ya no merece la pena...*”, pronunció,... o sentenció.

Por experiencia, y dadas las escasas luces que yo encontré cada vez que pretendí situar al ARTE dentro de una definición que me colmara o, en el más gratificante de los casos, justificara sobre el porqué de no haber declinado en mi empeño de ratos que hurto al tiempo, de no haber cedido ante esa presión

interna que, no sólo no me aísla del mundo, sino que me integra en él a locos e imperiosos chorretones.

Fue, quizá, a partir del legado críptico de Umberto ECO, cuando alguien le requirió la definición que sobre el ARTE aún no me ha llegado: más bien todavía prosigo a oscuras en esa triste o liviana orfandad.

“¿Que qué es ARTE? – contestó.- *Pues aquello que hace el artista*”. Sorprendido, el formulador, súbitamente insistió. “*Entonces... ¿Signor´ ECO, qué hace el artista?*” A lo que don Umberto respondió: “ARTE” quedándose tan ancho.

Mi tiempo, tácitamente pactado, concluye.

He querido estar muy cerca de esta nuestra nueva amiga, doctora Vives, con palabras que, si podían haber sido mil, al sujetarme al perfil de quien aquí no hace más que de acólito privilegiado, lo que vienen a evidenciar es que con la lección que ella nos ha impartido, uno no puede por menos de rendir pleitesía, significarle nuestra gratitud y honrándonos a brazos muy abiertos para acogerla en el seno de una institución a la que, en su quehacer a estrenar, otorgará sabiduría, empeño en apostar por trabajar, y en ilustrar debidamente a quienes, en el alféizar del nuevo siglo, lo necesiten.

Su trabajo me ha embargado hasta el hecho difícil de poder escamotear las lágrimas que, aun arrumbándolas, yo no sé si seré capaz de contener, ya que uno, para bien o para mal, es como es.

Si mi responsabilidad me ha hecho sentirme un poco zampón de los minutos que acabo de usurparles, no es menos cierto que, como colofón de mi disertación, yo les animo a recibir a doña Paquita Vives, a aceptarla, y a celebrarlo en su condición de AMIGA de número de nuestra tan ancestral, amada Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

Enhorabuena, doctora.

Y mil gracias a todos ustedes.



**ACTO DE RECEPCIÓN
Y ENTREGA DE LA ACREDITACIÓN
COMO SOCIO DE NÚMERO**

Seguidamente, el Director de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País don Juan Antonio Zárata Pérez de Arrilucea, recibió como Amigo de Número a la Doctora doña Francisca Vives Casas en forma solemne, pronunciando la tradicional fórmula que recoge el exhorto del Conde de Peñaflorida, en la forma siguiente:

“No basta en adelante el ser buenos Amigos, buenos Padres de familia y buenos republicanos. La profesión que abrazamos hoy nos constituye en mayores obligaciones. Hasta aquí podíamos ser solamente nuestros, ahora debemos ser todos del Público. El bien y la utilidad de éste han de ser los polos sobre que giren nuestros discursos, y el blanco a que se han de dirigir nuestras operaciones. El infundir a nuestros Conciudadanos un amor grande a la virtud y a la verdadera sabiduría, y un odio mortal al vicio y a la ignorancia, y el procurar todas las ventajas imaginables al País Bascongado, ese es nuestro instituto; pero que no sólo debemos profesarlo especulativamente, sino con la práctica y el ejemplo. El empeño es arduo sin duda alguna, pero el heroico zelo con que habeis entrado en él os lo hará fácil. No desistais pues, Amigos míos, amad el patrio suelo, amad vuestra recíproca gloria, amad al Hombre, y en fin, mostraos dignos Amigos del País, dignos Amigos de la Humanidad entera.”

En la seguridad de que a tales principios ajustará su conducta, queda proclamada como Amigo de Número de la Sociedad, la Doctora doña Francisca Vives Casas.

En testimonio de este acuerdo, reciba los Extractos que acreditan tal condición y la insignia, con el emblema del IRURAK BAT, que deberá ostentar en los actos y ceremonias de nuestra Sociedad.

Después de esta solemne proclamación, queda concluído el acto.



