

# La colección de platería barroca del Museo de Arte Sacro de Vitoria

(The baroque silver collection in the Museum of Holy Art of Vitoria)

Martín Vaquero, Rosa  
Reyes de Navarra, 29 - 1º C  
01013 Gasteiz

BIBLID [1137-4403 (2000), 19: 589-600]

---

*Analiza algunos aspectos de los profundos cambios que se produjeron en el arte de la platería barroca, centrándose en un grupo de piezas, la mayoría inéditas, del Museo de Arte Sacro de Vitoria. Establece, tras hacer unas consideraciones de las condiciones religiosas, políticas, sociales y económicas, la evolución del arte de la platería barroca en tres etapas. Para ello explica la evolución tipológica, técnica, ornamental e iconográfica que sufrieron las piezas, a través de este largo período artístico de la Historia del Arte, sus repercusiones en la platería del País Vasco y más concretamente en Álava.*

*Palabras Clave: Platería barroca. Museo Sacro. Vitoria.*

*Zilargintza barrokoaren artearen baitan gertatu ziren aldaketa sakonen alderdi batzuk aztertzen ditu lan honek, Gasteizko Arte Sakratuaren Museoaan diren zenbait piezatan –ezezagunak gehienak– arreta berezia jarritz. Erljio, politika, gizarte eta ekonomia baldintzei buruzko azalpenak eman ondoren, hiru alditan banatzen du zilargintza barrokoaren artearen bilakaera. Hartarako, Artearen Historiako aldi luze hartako piezek tipologia, teknika, ornamentazio eta ikonografiaren alorrean jasaniko bilakaera argitzen du, bai eta horren ondorioak Euskal Herriko zilargintzan, bereziki Arabari dagokionez.*

*Giltz-Hitzak: Zilargintza barrokoa. Arte Sakratuaren Museoa. Gasteiz.*

*Rosa Martín Vaquero analyse quelques aspects des profonds changements qui se produisirent dans l'art de l'argenterie baroque, en s'intéressant tout particulièrement à un groupe de pièces, la plupart inédites, du Museo de Arte Sacro (Musée d'Art Sacré) de Vitoria. Elle établit, après avoir disserté sur les conditions religieuses, politiques, sociales et économiques, l'évolution de l'art de l'argenterie baroque en trois étapes. Pour cela, elle explique l'évolution typologique, technique, ornementale et iconographique qu'ont connu les pièces, à travers cette longue période artistique de l'Histoire de l'Art, ses répercussions sur l'argenterie du Pays Basque et plus particulièrement en Álava.*

*Mots Clés: Orfèvrerie baroque. Musée Art Sacré. Vitoria.*

## INTRODUCCIÓN

La colección de obras de platería del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria, dada la naturaleza del museo, responden a piezas de tema religioso que se utilizaban para la celebración de la liturgia. A través de los siglos han formado parte de la Historia de las comunidades de los pueblos y lugares de los que proceden.

Es de señalar la importancia que las piezas de orfebrería religiosa han tenido en la liturgia sagrada y en las ceremonias de culto, ello ha hecho que éstas sean las más conservadas, aunque diversos avatares -especialmente las contiendas civiles-, enajenaciones y robos, nos han privado de gran cantidad de obras<sup>1</sup>. No obstante la Iglesia ha sabido custodiar sus tesoros artísticos, gracias a ello, hoy podemos conocer y apreciar, a través de estas obras, la evolución artística que en ellas se realizó.

La liturgia sagrada para el cristiano, es el "hecho sacro" más importante. Cristo está presente en la liturgia: en el sacrificio de la Misa, en la persona de sus ministros y de manera especial en las especies eucarísticas, en los sacramentos, en la palabra, y en la oración de los fieles que se congregan en su nombre. Para la realización de estas ceremonias religiosas, son necesarias diversas piezas de platería: el cáliz y la patena, el copón, la custodia, las vinajeras, el relicario, las crismeras, el portapaz, la cruz, etc. De ahí que presenten una rica y variada tipología.

Por otra parte los materiales utilizados para la elaboración de estas piezas, fueron el oro y la plata, en su color o sobredorada y alternando las dos opciones, es decir utilizando la plata en su color con adornos sobredorados, bien en su decoración o simplemente anillos colocados en distintas partes de la pieza y que hacían resaltar su valor. La evolución y formas que adoptan, así como los modelos ornamentales e iconográficos que presentan las obras, serán características que nos indicarán el momento artístico en el que fueron elaboradas.

Es de destacar el espíritu de las gentes y las donaciones, propias de este momento. Las parroquias, a su vez, siguen incorporando valiosas piezas a sus ajueres litúrgicos como veremos en alguna de las inscripciones de las obras que estudiaremos. Tanto los ricos mecenas como los modestos feligreses hicieron gala de su generosidad a través de aportaciones, de dinero en efectivo o de determinados bienes<sup>2</sup>. Buena parte de las piezas conservadas se deben a las donaciones que realizaban los devotos, bien para dotar sus capillas o bien a las iglesias con la imagen de su devoción.

En la centuria del siglo XVII, tradicionalmente se ha señalado que el arte de la platería de nuestro país sufrió un notable retroceso y decadencia. En los talleres vitorianos, al igual que el resto de los centros plateros, las circunstancias políticas, económicas y sociales, tu-

---

1. 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, p. 30, DOCS. 8, 21, 22, 23. Ibidem: *El Patrimonio de la Diputación Foral de Álava: La platería*. Vitoria-Gasteiz, 1999. Capítulo importante que también se señala en Vizcaya: BARRIO LOZA, J. A. y VALVERDE PEÑA, J.R. *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986, p. 27.

2. Se constatan varias piezas que las iglesias adquieren en estos momentos, así como otras donaciones que reciben. Como ejemplo 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. 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.

vieron gran repercusión en este arte, pero no en cuanto al número de obras. Por lo que se puede apreciar a través de la documentación consultada, los plateros de este momento siguieron viviendo de su trabajo, manteniéndose el número de artífices, que incluso a finales del siglo se ve ampliado<sup>3</sup>. En lo que se va acentuar un cambio es en el material empleado en algunas obras. Los conflictos bélicos motivarán que se emplee para su realización, en varias de estas piezas, el bronce dorado en lugar de la plata, tenemos como ejemplo la naveta de Betolaza.

La mayoría de las piezas aquí recogidas son inéditas, otras han sido ligeramente reseñadas, en los tomos del *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, obra debida en gran parte a la ingente labor de D<sup>a</sup> Micaela Josefa Portilla. Con la presente comunicación queremos dar a conocer, a través de estas obras, algunas aportaciones sobre la importancia que la platería barroca alavesa tuvo en este largo período de tiempo de la Historia del Arte. Hemos distribuido el estudio en tres apartados: 1. La platería barroca del museo. 2. Las obras. Tipología, decoración e iconografía: 2.1. Obras del siglo XVII-XVIII. 2.2. Obras del siglo XVIII. 1<sup>a</sup> mitad. 2.3. Obras del siglo XVIII. 2<sup>a</sup> mitad. 3. Valoración.

## 1. LA PLATERÍA BARROCA DEL MUSEO

La colección de las piezas de platería barroca del Museo Diocesano de Arte Sacro, proceden de distintas parroquias: Arechavaleta, Imiruri, Uribarri de Aramayona, Azcoaga, Tara-vero, Betolaza, Grandíval y de la Catedral de Santa María, además de las recogidas de diferentes iglesias y ermitas de pueblos hoy desaparecidos por diversos avatares. Otras se encuentran en calidad de Depósito para su mejor conservación y guarda, respetando su procedencia.

De este período se recoge una muestra de dieciocho obras, que responden a una rica y variedad tipología, con doce tipos de piezas diferentes: *Cruz procesional, cáliz, copón, custodia, sol expositor, relicario, portaviáticos, campanilla, crismas, diadema, corona y naveta*. Todas ellas elaboradas en plata en su color y sobredorada, excepto la naveta en bronce dorado. En cuanto a la decoración tenemos obras sumamente ornamentadas, como corresponden a los modelos característicos de este período, y también las que carecen de ornamentación, que responden a los modelos llamados *barroco desornamentado* y en él que las proporciones y la línea constituyen la belleza de la pieza<sup>4</sup>.

Las piezas que se exponen en el Museo son, como hemos aludido anteriormene, en su mayor parte inéditas. Tenemos obras realizadas en los talleres vitorianos de ese momento: taller de los Bolangero y taller de los Echevarría, en los que se suceden cuatro generaciones con varias ramas. Además de otros plateros como Juan Antonio Sotil, Francisco de Garibay, de los cuales tenemos sus marcas en las piezas. También procedentes de otros lugares como

---

3. Tenemos constatado que a mediados del siglo XVII trabajan en la ciudad de Vitoria diez 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) nº 38. Secc. 14, leg. 4, f. 126.

4. De esta época se conservan algunas piezas que llegaron procedentes de Hispanoamérica. Sirvan de ejemplo tres extraordinarias obras realizadas en Méjico. Un cáliz y campanilla a juego, procedentes de Manurga, de plata sobredorada adornada con ángeles alados, botones y bellas hojas en la subcopa; y una extraordinaria custodia de la Catedral de Santa María, de realización algo posterior, correspondiente ambas al barroco mejicano, tema que será abordado en un posterior estudio.

la cruz de Caicedo Yuso, que se realizó en Santo Domingo de la Calzada. Otro importante número carecen de marcas, por lo que para su clasificación serán los caracteres estilísticos los que nos ayudaran a identificar la época, y lugar de su realización.

El estudio de la platería barroca alavesa está prácticamente inédito. Se recogen algunas piezas y se alude a un número importante de plateros, en el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* (siete tomos editados), faltando aún otros dos por realizar, y algunas referencias en escasas publicaciones<sup>5</sup>. El estudio de la platería alavesa de este importante período está aún por hacer, pero estamos trabajando en ello. Tenemos elaborado un trabajo sobre el taller de los Ballerna, una de las principales familias vitorianas que ejercieron el oficio desde finales del siglo XVII, durante todo el siglo XVIII y hasta principios del siglo XIX que muere el último miembro de la familia del que nos consta documentalmente que ejerció el oficio<sup>6</sup>.

Estamos trabajando en el estudio de otro taller importante -los ECHEVARRÍA-, en el que se suceden cuatro generaciones, con dos ramas del mismo tronco, que ejercieron el oficio no sólo en Vitoria, sino en otras poblaciones cercanas como en Arechavaleta (Guipúzcoa). Trabajaron también para varios pueblos alaveses, como Amurrio, Labastida o Elciego, donde se constatan varias obras suyas. Su actividad fue muy fecunda desde principios del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. Importante de este momento es el platero Andrés de la Fuente y su hijo, platero del mismo nombre, que trabaja en Durango.

Convivieron otros talleres importantes como los Bolangero, de procedencia francesa, afincados en Vitoria, y de cuyos artífices se recogen algunas de sus obras en la muestra del museo. Los Llorente, Pedro y sus hijos Manuel y Mauricio, así como otros importantes plateros vitorianos: Francisco de Garibay, del que también tenemos obras en la muestra, Anselmo y Manuel del Prior o Martín de Lagos, entre otros. También son importantes las obras que llegaron a través de donaciones y compras de las Fábricas de las iglesias a talleres vecinos, como la cruz procesional de Caicedo Yuso, comprada por la iglesia del pueblo en Santo Domingo de la Calzada<sup>7</sup>.

Señalar cómo de este período se conserva un número extraordinario de piezas vitorianas en todo el País Vasco, principalmente en las provincias de Vizcaya y Guipúzcoa, así como en sus capitales Bilbao y San Sebastián<sup>8</sup>. Ello nos muestra la relación con otras platerías, cuyos modelos siguen las tendencias artísticas de la época, tipologías muy similares con pequeñas peculiaridades, sirva de ejemplo un cáliz de la iglesia de San Agustín de Echevarría (Elorrio)<sup>9</sup>, o el de la parroquia de Santa María de San Sebastián, y más señaladamente

---

5. PORTILLA VITORIA, M.J. y OTROS, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. (7 Tomos). Vitoria-Gasteiz. 1964-1996. CRUZ VALDOVINOS, J.M. "Platería". *Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1994, p. 130-131. Cita al platero Pedro Bolangero como el más importante artífice alavés del siglo XVIII y a Juan Antonio Sotil. VARIOS. *Álava en sus Manos*. T. IV. Vitoria-Gasteiz, 1983, p. 167 y 168. MARTÍN VAQUERO, R. *Arte y liturgia en la orfebrería alavesa del Barroco. La platería y la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* Suplemento nº 3-A del Boletín de la R.S.B.A.P. Vitoria-Gasteiz, 1999.

6. MARTÍN VAQUERO, R., *El taller de los Ballerna: plateros vitorianos del siglo XVIII*. (Inédito). Ibidem, "En torno a Rafael de Ballerna, un desconocido platero vitoriano: su testamento". *Ondare. Cuadernos de Sección Artes Plásticas y Monumentales*, nº 18 (1999), p. 149-170.

7. MARTÍN VAQUERO, R., *El Patrimonio de la Diputación...*, ob. cit, nº 4. Recoge la documentación de los Libros de Fábrica de la iglesia, relacionada con esta cruz.

8. BARRIO LOZA, J.A. y VALVERDE PEÑA, J.R. *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986, p. 83 y 87.

9. BARRIO LOZA, J.A. y VALVERDE PEÑA, J.R. *Platería antigua...*, ob. cit, nº 53, p. 71.

los dibujos de examen de platero que se recogen en el libro de Dibujos de los plateros de Pamplona<sup>10</sup>.

El inicio del siglo XVIII, con el asentamiento de Felipe V en el trono de España, repercutirá lógicamente en casi todos los aspectos de la vida española y, en concreto en el arte de la platería. La influencia francesa a través de los artífices llegados al país y de las obras importadas es el hecho más significativo de buena parte del siglo. Pero las transformaciones afectarán tanto a aspectos institucionales como estilísticos, tipológicos y técnicos. En las Ordenanzas de la ciudad de Vitoria de 1772, los capítulos 46 y 47, están dedicados a los plateros y contrastes<sup>11</sup>. A partir de 1730 La Real Junta de Comercio y Moneda pretendió regular la vida corporativa de los plateros, el proceso de modernización llevado a cabo, sustituyó el poder de las corporaciones por el Estado de centralismo y uniformidad normativa, que culminó con las Ordenanzas Generales para todas las platerías redactadas por la Real Junta y promulgadas por Carlos III en 1771<sup>12</sup>.

En cuanto al marcaje en la primera mitad del siglo XVIII, sigue la línea del lo señalado en el siglo XVII, es decir el marcaje es escaso excepto en los centros importantes<sup>13</sup>. Pero desde mediados de siglo la platería vitoriana de modo paulatino se incorpora al marcaje triple, llegando incluso a finales de siglo a incorporar marca cronológica, algunos artífices. Sirvan de ejemplo dos cálices del Museo con los punzones GARIBAY, B.R.O. Esc. Vitoria y con la marca cronológica -79- (1779).

El Barroco se implantó en la platería como nuevo estilo artístico, a partir de mediados del siglo XVII, y sobrevivió durante un siglo, e incluso en los talleres, siguió perviviendo algunos años más con el estilo Rococó. Se gestó por la evolución de las formas manieristas, manifestándose como una adecuación a los nuevos tiempos. A partir de las "ces" del Bajo Renacimiento se desarrolló una extraordinaria y movida vegetación que cubrió las plateadas superficies, llegando incluso a desbordarlas. En la segunda mitad del siglo XVII, hemos aludido cómo diversos avatares sufridos van a incidir en la calidad de los materiales, así como la reducción del grosor de las láminas de plata.

La técnica más empleada va a ser el repujando, en detrimento y abandono de la modalidad del cincelado. Ello hizo que la decoración se hiciera más abultada y envolvente. Los cambios fueron lentos, realizándose a lo largo de la primera etapa entre 1650-1675, con elementos sincretistas del bajorrenacimiento y barrocos en la ornamentación, con una mezcla de figuras geométricas y vegetales. Esta primera etapa no la tenemos representada en el Museo de Arte Sacro<sup>14</sup>.

10. GARCÍA GAÍNZA, Concepción, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991, nº 38, 39, 51, 54, 57,

11. A.M.V. Secc. 17, Leg. 15 bis.

12. CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. T. 1. Madrid, 1983.

13. En cuanto al marcaje en la ciudad de Vitoria, como en la mayoría de otros centros plateros, a lo largo del siglo XVII, no se marcaron un gran número de piezas, a pesar de las reiteradas amonestaciones que se hacían a los plateros, desde el Ayuntamiento de la ciudad, como consta en los Libros de Acuerdos. A.M.V. Libro de Acuerdos (1618-1624) nº 30. Secc. 14, leg. 12, f. 114 r/v. Cfr.: MARTÍN VAQUERO, R. *La platería en la Diócesis...*, ob. cit., Doc. 226. A.M.V. Libro de Acuerdos (1749-1751). Secc. 23. Leg. 18. s/f. Cfr.: ibidem, *Platería vitoriana...*, ob. cit., p. 47.

14. Este estilo sí estuvo presente en la platería vitoriana, el platero Felipe de Arroyuelo, realizó la cruz de la iglesia de San Pedro entre 1683-84, que sigue los modelos madrileños, este platero había realizado la aprobación en 1662 con el platero Gregorio Zurreño (Cruz Valdovino, p. 120). Y Miguel de Iriarte, siguiendo este mismo modelo, con relieves florales y espejos lisos en los brazos de las cruces de Asteguieta y Armiñón. Cfr. MARTÍN VAQUERO, R., *La platería en la Diócesis...*, ob. cit., p. 971 y 972.

A partir de esta primera fase se puede contemplar la plenitud del estilo, las formas serán envolventes y de cierta indefinición. La principal aportación del Barroco fue la renovación ornamental. Siguen vigentes ciertos motivos del bajo renacimiento -cartelas y ces, siempre de carácter geométrico, pero se va a imponer una maraña vegetal que cubre todas las superficies, desde el tallo hasta la flor. De la figuración hemos de resaltar los rostros angelicales, muy numerosos en la cruz procesional de Caicedo Yuso, dentro de las ces que los acogen a modo de cartela; y en la decoración todavía podemos apreciar las puntas de diamante.

Conviviendo con la ornamentación, en el siglo XVIII, observamos cómo los mismos plateros van a ir evolucionando a obras más sencillas, en las que la decoración apenas aparece, siendo la perfección de la técnica y la alternancia de la plata en su color y sobredorada, las que darán la belleza a la pieza. Los cálices de la Diócesis y las crismas de Cucho, son una muestra de estos modelos.

## 2. LAS OBRAS: TIPOLOGÍA, DECORACIÓN E ICONOGRAFÍA

El grupo de obras que se muestran en el Museo Diocesano de Arte Sacro, no son las piezas más destacadas o extraordinarias que se realizaron en esa época. Son obras sencillas de excelente calidad, que han llegado hasta nosotros y cuyos modelos nos muestran las características que se utilizaron en ese momento. En las veinte piezas que se exponen, están representados doce tipos diferentes, que se utilizaban para la celebración de la liturgia. En ella podemos apreciar los modelos utilizados, las técnicas empleadas, así como la decoración e iconografía características de ese momento artístico. Para un mejor estudio las hemos dividido en tres apartados, de los cuales analizaremos algunas piezas:



### 2.1. Obras del siglo XVII-XVIII

A este período corresponden cuatro piezas: un Cáliz con inscripción, de la parroquia de Grandíval; un Sol Expositor con piedras, para insertar en un pie de cáliz o copón; una Diadema también con pedrería, y un Relicario, con marcas. Las tres piezas últimas, pertenecen a la Diócesis y no tenemos constancia documental del lugar de donde proceden.

Comenzaremos por el Cáliz (Lám.1) de la parroquia de San Román de Grandíval. Está realizado en plata en su color. Mide de al. 24,5 cm, d.c. 9 cm y d.p. 15 cm<sup>15</sup>. Carece de marcas, y en el borde del pie lleva grabada la siguiente inscripción: “\* ESTE CÁLIZ

Lám. 1. Cáliz. Grandíval. Siglo XVII-XVIII.

15. Las medidas se expresarán abreviadas: al.= altura; d.c.= diámetro copa; d.p.= diámetro pie. En los viriles de las custodias se darán dos medidas el diámetro del viril, sin rayos y con los rayos.

DIO D (E) LIMOSNA \* EL LICENCIADO \* JUAN PEREZ \* D (E) PALACIOS \*\*". Sigue el modelo de los cálices manieristas y puristas, conserva el nudo ovoide, amplio basamento circular, con gollete moldurado y copa amplia con moldura en el tercio de la misma. Carece de ornamentación e iconografía. La belleza de la pieza radica en las proporciones de cada una de sus partes y en la línea que presenta, sigue las tendencias imperantes en la época.

El cáliz, es generalmente la pieza más abundante y mejor preservada de ventas y fundiciones por su uso cotidiano, al ser el elemento necesario en la celebración de la misa. El mismo hecho de su necesidad en la liturgia diaria explica que estos vasos sagrados se deterioran con mayor facilidad, pero al ser piezas de pequeño tamaño su reposición, en la mayoría de las veces utilizando la misma plata fundida de los viejos, no sería muy costosa<sup>16</sup>. A pesar de ser una sencilla copa, el cáliz de Grandíval resulta de una ejecución muy cuidada, al reservársele un lugar privilegiado en el altar. La copa, es dorada por dentro y el vástago vertical posee el valor añadido del juego de molduras y el nudo. En el basamento recoge la inscripción, que nos informa de la devoción y el sentir de la época.

Sol-Expositor, está realizado en plata sobredorada y rematado con piedras de colores. Mide 9,5-22 cm de diámetro, y tiene estampadas dos marcas ilegibles, lo cual nos impide saber quien fue su artífice y la ciudad donde se elaboró; se acompaña de dos pequeñas buriladas. Consta de un viril circular, moldurado, donde se coloca el Cuerpo de Cristo. Está rodeado de rayos rectos y flameados, los rectos con remates en estrellas. En la parte superior e inferior está decorado con dos cabecitas de ángeles alados. En el de la parte superior se coloca una pequeña cruz remate, y la parte inferior, se continua un vástago rematado en punta que encajaría en el astil de la custodia. La pieza está bien realizada con remates muy cuidados.

Responde al modelo característico del remate de las custodias portátiles, también denominadas ostensorios, que hacen su aparición en el siglo XIV. El ostensorio sustituyó por lo general a la custodia de asiento, dado su menor tamaño, y por lo tanto, menor costo. Su diseño apenas ha cambiado desde el siglo XVII, cuando adopta el remate en forma de sol. En esta parte de la custodia, llamada también viril, es donde se colocaba la Hostia para ser expuesta al público. A veces se elaboraba independientemente para poder ser acoplada a un cáliz o un copón, con el fin de que con un solo elemento pudiera servir para dos objetos distintos -como el cáliz custodia de Uribarri de Aramayona-, con el consiguiente ahorro, ya que había iglesias que no podían afrontar el pago de una custodia.

Relicario, recoge una reliquia de San Pedro. Está realizado en plata en su color. Mide de al. 21 cm, d.p. 10 cm y viril 4,5-9,5 cm. Lleva estampadas tres marcas iguales, frustras, se lee: AO/EC/HA, las cuales no nos permiten saber quien fue su artífice y el lugar de su realización. Responde al modelo de viril expositor, que aloja en su interior la reliquia y está recubierto de haces de rayos rectos, que se alternan de distinto tamaño. El astil tiene nudo de jarrón, el basamento es circular y se prolonga en forma de campana.

El culto a las reliquias en esta época sigue gozando de una gran devoción por parte de los fieles<sup>17</sup>. Los relicarios continúan siendo objetos litúrgicos imprescindibles en las iglesias.

---

16. Son varias las anotaciones que nos encontramos en la documentación de la época, en las que se alude a la entrega de "el cáliz viejo" o "plata vieja de otras piezas", para reparar alguna pieza o bien para hacer otras nuevas: A.H.D.V. Lib. Fábrica (1711-1766), nº 46, f. 78.

17. Sobre el culto a las reliquias puede verse: LACARRA, J.M., URIA RIU, J. Y VAZQUEZ DE PARGA, L., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. T. I. Cap. I. Madrid, 1948.

La devoción popular contribuyó a que los restos u objetos de sus santos y beatos se veneraran dentro de piezas realizadas en materiales nobles. En este momento siguen las corrientes estilísticas contemporáneas, se caracterizan por cierta rigidez de perfil y sobriedad ornamental.

## 2.2. Obras del siglo XVIII. Primera mitad

Dentro de esta primera mitad del siglo XVIII, se elaboraron nueve piezas: La cruz procesional de Caicedo Yuso, dos cálices, patena y copón de la Diócesis, la custodia de Arechavaleta, un copón de Azcoaga, una corona de la Catedral de Santa María, y la naveta de Betoleta. De este grupo veremos la cruz procesional, el cálice, la custodia y el copón.

Cruz procesional. (Lám. 2 y 2 bis) de la parroquia de la Asunción de Caicedo Yuso, está elaborada en plata en su color con aplicaciones doradas. Mide de al. 85 cm, la cruz 44 x 44 cm. Lleva estampadas dos marcas, la del artífice que la elaboró, en ocasiones coincidía con el marcador: SE/DANO (Manuel Sedano), y la marca de la localidad de Santo Domingo de la Calzada, lugar donde se realizó<sup>18</sup>.

Hay dos tipos fundamentales de cruces: la cruz procesional, que es el modelo que aquí se recoge y la cruz de altar. La primera posee un vástago vertical largo, sobre el que se en-



Lám. 2. Cruz procesional. Caicedo Yuso. Siglo XVIII.



Lám. 2 bis. Detalle reverso. Cruz procesional. Caicedo Yuso. Siglo XVIII. Marca de la ciudad y del platero.

---

18. El platero Manuel Sedano, está activo en Santo Domingo de la Calzada durante el siglo XVIII. La marca de la ciudad empleada por los plateros fue: un árbol frondoso con una hoz que atraviesa el tronco: ARRUE UGARTE, M<sup>o</sup> B., "El punzón de Santo Domingo de la Calzada (siglos XVI al XIX)". *Cuadernos de Investigación. Historia I. Coloquios sobre Historia de La Rioja. T. II. Fasc. 1 y 2* (1985), p. 61-78. *Ibidem, Platería riojana (1500-1665)*. Logroño, 1993, p. 92-93 y 105.



caja la pértiga empleada como alargadera. La de altar, en cambio se asienta sobre una peana circular o tronco piramidal. La cruz propiamente dicha es de tipo latino, con dos brazos -rematados en perillones- que se unen en el crucero. Como pieza con astil, también posee nudo o manzana de forma prismática. La iconografía de las cruces de este período es más limitada, es habitual las figuras del Crucificado en el anverso -en nuestro caso no se conserva- y la Virgen en el reverso. Algunas también llevan las figuras de los Evangelistas o Padres de la Iglesia en la macolla. En la cruz aquí señalada está toda ella cubierta de una exuberante decoración vegetal.

Cálices, de este momento se presentan dos cálices pertenecientes a la Diócesis de Vitoria. El primero está realizado en plata en su color, con borde sobredorado. Mide al. 25,5 cm d.c. 8 cm, y d.p. 14 cm. Lleva dos marcas estampadas, la de su artífice "BOLAN./... Pedro Bolangero (está frustra)<sup>19</sup>. El cáliz sigue la tipología de los cálices anteriores, pie circular con peana no muy alta y gollete cilíndrico con arandela. El nudo de jarrón característico y la copa acompañada y lisa. Carece de decoración, pertenece a los modelos denominados del barroco desornamentado. Su belleza radica en la pureza de líneas y como único adorno, lleva un filete sobredorado en la parte superior de la copa, cuyo contraste realza la elegancia de la pieza.

Custodia (Lám. 3), de tipo sol, pertenece a la parroquia de San Juan Bautista de Arechavaleta (Álava). Está realizada en plata en su color con piedras de colores, en el aro del viril y en las estrellas del sol. Mide al. 47 cm, d.p. 16 cm, viril 11-5,30 cm. Tiene el pie circular con peana elevada de tres pisos y lleva estampada una sola marca: P/BOLAN/JERO (Pedro Bolangero)<sup>20</sup>. El astil con gollete cilíndrico y nudo de jarrón. En la parte superior una moldura plana con cuatro asitas a modo de adorno en la que se asienta el sol expositor. Éste tiene el viril circular rodeado de pequeños rayos flameados, se continua en un marco moldurado adornado con piedras. A su vez va bordeado con rayos rectos y flameados alternándose, los rectos rematan en estrellas con piedra en el centro y rodeadas también de rayos.



Lám. 3. Custodia. Arechavaleta (Álava). Siglo XVIII. Pedro Bolangero.

19. El platero Pedro Bolangero, está activo en Vitoria desde comienzos del siglo XVIII hasta 1772 que muere. Esta pieza solamente tiene estampado el punzón personal del artífice, es posible que la realizara antes de ser nombrado contraste de la ciudad. La impronta es la misma que presenta el copón de Azcoaga y la custodia de Arechavaleta, realizadas por el mismo artífice y que analizaremos a continuación.

20. A.H.D.V. ARECHAVALETA (Álava). Lib. Fábrica (1690-1906) nº 3, f. 100. El 5 de octubre de 1727 le pagan al maestro platero Pedro Bolangero por una custodia y cáliz que ha hecho nuevos.



Lám. 4. Copón. Azcoaga. Marca del platero Pedro Bolangero.

Esta custodia, responde a un modelo sencillo y muy utilizado, a lo largo del siglo XVII y XVIII, las piedras de colores producen un efecto de riqueza, dándole mayor brillantez.

Copón (Lám. 4), de la parroquia de San Juan Bautista de Azcoaga. Está realizado en plata en su color, mide alt. 20 cm, d.c. 10 cm y d.p. 12,5 cm. Lleva estampada una sola marca en el borde de la base: P/BOLAN/JERO (Pedro Bolangero), al que nos hemos referido anteriormente. La pieza por las características que presenta, debió realizarla en la primera mitad del siglo. Tiene copa circular con tapa semiesférica escalonada en forma de cúpula, y está rematada con una pequeña cruz latina de bordes a bisel y cabos pometeados. El nudo en forma de jarrón, cuyo cuerpo está decorado con grandes hojas a modo de corola. Se asienta sobre un pequeño astil con arandela. El pie circular con remate de cordoncillo de ovas y otros botones abultados.

La tipología de los copones, es a veces muy similar a la de los cálices, varía solamente la tapa que cubre la copa. Un elemento peculiar del copón es la cruz cimera, que modifica sus formas dependiendo la época. Los copones, en parte, sustituyeron a las

píxides -aunque éstas siguieron cumpliendo su misión y se utilizaban para llevar la comunión a los enfermos-, ambos recipientes se guardan en el sagrario y contienen las Hostias Consagradas. El uso litúrgico en los diversos tiempos les ha ido dando nombres y formas diferentes<sup>21</sup>.

### 2.3. Obras del siglo XVIII. Segunda mitad

A esta época corresponden seis piezas: un cáliz-custodia de Urbarri de Aramayona, un cáliz y un relicario de la Diócesis, procedente de la Ermita de Santa Lucía, las crismeras de Cucho, el portaviático de Taravero, y una campanilla de Urbarri de Aramayona. Veamos el cáliz, el relicario de Santa Lucía y las crismeras de Cucho.

Cáliz-custodia de la parroquia de San Esteban de Urbarri de Aramayona. Está elaborada en plata sobredorada, muy perdida en la custodia. Mide alt. 50 cm, d.p 15,5 cm, sol expositor 10-22 cm. Al igual que la custodia de Arechavaleta, es de las denominadas de tipo sol. La base poco elevada, el astil cilíndrico con arandela saliente y nudo de jarrón con baquetón, con un pequeño subnudo circular. El sol expositor con rayos rectos y flameados, los primeros acabados en estrellas -le faltan tres- y en el centro de todas ellas le falta la piedra de color. La copa del cáliz es acampanada y lisa. Carece de marca, pero el modelo de astil es muy característico en la platería vitoriana del momento, concretamente es muy similar a los modelos de los Bolangero.

21. RIGHETTI, M., "Los vasos sagrados". *Historia de la Liturgia*. Madrid, 1955, Capt. VII. p. 516.



Lám. 6. Crismeras. Cucho. Siglo XVIII. 2ª mitad.

Lám. 5. Relicario. Ermita de Santa Lucía de Vitoria. Siglo XVIII. Juan Antonio Sotil.

Relicario (Lám. 5), recoge la reliquia de Santa Lucía. Procede de la antigua ermita de Santa Lucía de Vitoria. Está realizado en plata en su color. Mide de alto 20 cm, diámetro pie 9 cm y viril 3,8-8 cm. Es de pie circular con peana elevada, el astil con nudo de pera invertida y con pequeño subnudo. El viril que contiene la reliquia es ovalado, con borde de moldura lisa y adornado alrededor con cuatro cabezas de ángeles con tornapuntas, entre ellos un haz de rayos de diferente tamaños terminado a bisel. En la parte superior una pequeña cruz de remate. La pieza está bien realizada y cuidados sus detalles, los adornos del viril nos recuerdan modelos manieristas.

Lleva estampadas dos marcas: el punzón del artífice: SO/TIL (Juan Antonio Sotil), platero afincado en Vitoria, y la de la ciudad: Esc. de Vitoria (marca de la ciudad), que autentificaba la ley de la plata. En esta pieza pensamos que ejerció como artífice y como contraste de la ciudad<sup>22</sup>.

Crismeras (Lám. 6), de la parroquia de la Invención de la Santa Cruz de Cucho. Responden a un juego de tres recipientes iguales unidos por un mango. Están realizadas en plata en su color y miden de alto 8 cm y 3,5 cm de diámetro base. Siguen el modelo de los nudos ovoides de las piezas de astil, con la panza abultada. La boca se cierra con tapa en forma de pequeña cupulina que se remata en el centro con las iniciales correspondientes al contenido de su interior: O (oleo) para el Bautismo, la C o una cruz (crisma) para la confirmación, y la V (unción) para los enfermos. Estas mismas letras las tienen grabadas en la panza, y en el mango la palabra "CVCHO", responde al lugar donde pertenecen.

22. Este platero fue nombrado por el Ayuntamiento de la ciudad en 1751, tasador de diamantes y piedras preciosas, y en 1769, contraste de la ciudad, cargo que ejerció hasta 1779. No lleva la marca del contraste, porque pensamos que fue él quien analizó la pieza, al ejercer el cargo: A.M.V. Lib. Acuerdos (1751-1753), nº 61. Secc. 23. Leg. 17 s/f. A.H.P.A. Esc. Jorge Antonio de Azúa. Protocolo 1037, s/f.

Los modelos de crismeras ofrecen distintas variantes, según vayan las ampollas o recipientes, unidos o separados. Tres son los modos más habituales que se realizaron: crismeras de vástago vertical rematado en cruz y en cuyos brazos se colocaban los recipientes; crismeras cuyos recipientes eran los tres independientes, y crismeras que tenían dos recipientes unidos por un vástago o mango que servía para agarrarlas, y otra sola, que es la que corresponde a la unción, que era la utilizada cuando se iba administrar a los enfermos. Al último modelo pertenece este juego de crismeras de Cucho.

### **3. VALORACIÓN**

En la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII, será el Barroco el período artístico que se va a imponer, y que pervivirá más de un siglo. En el primer momento la riqueza decorativa volverá a invadir todas las partes de la pieza. A finales del siglo y más aún en la primera mitad del siglo XVIII, dará paso a un modelo de obras que denominamos barroco desornamentado, llamado así porque carecen de ornamentación.

La tipología sigue los modelos de los cálices del siglo anterior, pie de peana no muy alta, gollete cilíndrico y nudo de jarrón con toro, la copa dividida en subcopa por una moldura volada hacia la mitad, la línea y el acabado dan la belleza a estas piezas. En la ornamentación, es de destacar los juegos de contraste de la plata en su color y sobredorada, así como las piedras de colores, hacen que las piezas tengan mayor realce.