

Artes decorativas en el Renacimiento vasco: la Edad de Oro de la Platería

(Decorative arts in the Basque Renaissance:
The golden Age of silverwork)

Martín Vaquero, Rosa
c/ Reyes de Navarra, 29-1ºC
01013 VITORIA-GASTEIZ

BIBLID [1137-4403 (1998), 17; 115-151]

El trabajo se basa en el estudio de las Artes Decorativas en el Renacimiento Vasco. Analizamos las principales manifestaciones de este período, haciendo especial hincapié en el Arte de la Platería, por ser ésta la manifestación que más destacó en este período. Consideramos también otras artes importantes, entre ellas, la rejería y los bordados.

Palabras Clave: Platería. Artes decorativas. País Vasco. Renacimiento. Edad de Oro. Maestros. Rejería. Bordado.

Lan hau Euskal Berpizkunde Aroko Dekorazio-Arteen ikerketan oinarritzen da. Garaiko agerpen nagusiak aztertuko ditugu, arreta berezia zilargintzaren artean ipiniz, hori baita garai hartan bereziki gailendu zena. Gainerako arteak ere garrantzitsuak direla uste dugu, haien artean burdinsareena eta bordatuena.

Giltz-Hitzak: Zilargintza. Dekorazio-Arteak. Euskal Herria. Errenazimentua. Urre Aroa. Maisuak. Burdinsaregintza. Bordatua.

Le travail est basé sur l'étude des Arts Décoratifs pendant la Renaissance Basque. Nous analysons les principales manifestations de cette période, en insistant spécialement sur l'Art de l'Orfèvrerie, qui fut la manifestation la plus remarquable au cours de cette période. Nous considérons également d'autres arts importants, tels que la ferronnerie et les broderies.

Mots Clés: Orfèvrerie. Arts décoratifs. Pays Basque. Renaissance. Age d'Or. Maîtres. Ferronnerie. Broderie.

I. INTRODUCCIÓN

La ponencia que aquí presentamos tiene la finalidad de contribuir, por sucesivas aproximaciones, a obtener una visión integradora de las manifestaciones artísticas en el campo de las Artes Decorativas en el País Vasco y Navarra, durante el período del Renacimiento. En este sentido hemos estructurado el estudio en tres apartados: primeramente una introducción sobre el interés del tema y una aproximación al estado de la cuestión en cuanto a la bibliografía. En el segundo apartado, analizamos las principales manifestaciones de este período, haciendo especial hincapié en el Arte de la platería por ser ésta la manifestación que más destacó en este período. Y en el tercer apartado consideramos otras artes importantes como la rejería, el bordado, así como otras manifestaciones interesantes aunque menos trascendentales.

INTERÉS DEL TEMA

Las Artes Decorativas llamadas también Artes Industriales, Santuarias, Útiles y Aplicadas, han tenido y tienen una importancia excepcional. El trabajo de estos oficios artísticos –desde los más sencillos y modestos, a los más difíciles y complicados–, han sido siempre objeto, en nuestro país, de un interés especial. Sin embargo por desgracia apenas han sido consideradas en los manuales de estudio, es más se han denominado peyorativamente “Artes Menores”, en contraposición a Arquitectura, Escultura y Pintura, llamadas “Artes Mayores”. Esta polémica en cuanto a la consideración que se les ha dado a través de la Historia como simples trabajos manuales, se muestra, ya desde antiguo, en una lucha constante de estos artistas por lograr su consideración social¹.

La lucha de estos artesanos, que si bien para muchos significaba librarse de las cargas sociales a que estaban sometidos –mayores impuestos, alcabalas, tercias, etc.– para otros era algo más, es decir, luchaban por una consideración social ya que consideraban que su arte no era un mero oficio mecánico, sino que al igual que la Arquitectura, Escultura y Pintura, era también artístico –el artista era creador e intelectual–, ya que participaban del dibujo, de las medidas y proporciones². Un ejemplo claro que tenemos, de todos conocido, es el famoso pleito que mantuvo el platero y teórico Juan de Arfe en 1593, con los burgaleses, por negarse a salir en la procesión del Corpus Christi portando el pendón de la Cofradía de San Eloy de los plateros de Burgos, al alegar que él no era platero sino “escultor de oro y plata”³.

Es tal la importancia que se le ha dado siempre a estas manifestaciones artísticas, que en más de una ocasión nos hemos preguntado si las barreras –artificiales sin duda– que en la Historia y en los Manuales de Arte se ha pretendido poner entre lo que han dado en llamar –creemos impropriamente– las artes puras y las artes aplicadas, eran o no susceptibles de ser rotas. Enfocar la teoría y la Historia del Arte con una generosidad y amplitud que permitiera considerar y estudiar la producción artística con una unidad mayor y bajo un punto de vista más razonable y sensible a un tiempo, dando a cada cosa lo que ella se merece. Y a la vez, no separando de una manera ligera y arbitraria, lo que en cierto sentido fundamental tiene la raíz y el origen en una emoción parecida y en una calidad estética idéntica.

1. GALLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*. Granada, 1976, pág. 81-99. HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria, *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*. León, 1997, pág. 31.

2. ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De Varia Commensvración para la esculptura y architectura*. (Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585). Reproducción facsimil de Albastros Ediciones, 1979, ejemplar nº 00369. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J., *Los Arfes. Escultores de plata y oro. (1501-1603)*. Madrid, 1920.

Son artes decorativas e industriales también las consideradas “mayores” como la pintura, escultura, etc., en cuanto que buscan un efecto ornamental y decorativo y no la creación de obras con valor independiente⁴. Se caracterizan por su finalidad, la de dotar de aspecto y contenido artístico a los enseres, vestidos, viviendas y utensilios, de manera que a su fabricación industrial o artesanal se una la intención decorativa o artística. Por otra parte, el objeto, aún siendo artístico, debe cumplir perfectamente su finalidad práctica originaria, sin que su diseño artístico o su decoración lo impida en alguna manera⁵.

Hasta las obras más idealizadas, si pretenden darnos sensación de equilibrio y de plasticidad, han de ser concebidas, en el buen sentido de la palabra, con un fin marcadamente positivo y práctico. Pero lo verdaderamente importante, es la materia y la mano del artista o del artesano que la domina, que le da forma material e inteligentemente. El trabajo de ejecución está íntimamente ligado al trabajo de concepción, y el uno depende del otro de un modo casi igual, y en el mismo plano de importancia o jerarquía.

La enorme riqueza y variedad estilística de las artes aplicadas del pasado que se conservan en nuestras catedrales, palacios, iglesias y museos, hacen que sea España el país de Europa en el cual su estudio ofrece mayores alicientes. La calidad y belleza de artes como la platería y la rejería –por poner dos de los ejemplos más vistosos y de mayor resonancia entre los conocedores–, no ofrece lugar a dudas⁶.

El objetivo que nos proponemos en esta ponencia, no es el querer abarcar exhaustivamente todas las diversas artes llamadas decorativas o industriales, en el País Vasco y Navarra en el período renacentista. Pretendemos dar a conocer en síntesis, una visión de conjunto de las Artes Decorativas en el renacimiento vasco, pero fijando nuestra atención en las que en este período más destacaron: la orfebrería –principalmente en Álava y Navarra–, la rejería y los bordados. Otras artes, de las que también se conservan algunos ejemplos, aunque interesantes, son menos trascendentes.

Las dificultades a superar han sido complejas y el estudio laborioso, porque hemos tenido que proceder, en varios de los casos, “ex novo” dada la nula tradición de estudios que sobre estas artes existen de nuestra zona de estudio. Veamos a continuación, a grandes rasgos, el estado de la cuestión de la bibliografía sobre las Artes Decorativas en el País Vasco.

3. CRUZ VALDOVINOS, J.M. y MONTAÑÉS, Luis, “El platero Juan de Arte y Villafañe”. *Iberjoya*, nº especial (Dic. 1983), págs. 3-22. BARRÓN GARCÍA, Aurelio, “Juan de Arte en Burgos”. *Burgense*, nº 35/1 (1994), pág. 249-278. MALDONADO NIETO, M^a Teresa, *La platería burgalesa: Plata y plateros en la catedral de Burgos*. Madrid, 1994. HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria, *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*. León, 1997, pág. 31.

4. APRÁIZ, Ángel de, “Las artes plásticas en el País Vasco”. *Estudios Universitarios en colaboración con la Universidad de Valladolid. Resúmenes de las conferencias y lecciones*. San Sebastián, 1949, págs. 7-18. En estas conferencias el autor, considera el arte como operación integradora de todo hombre y va considerando, bajo el título de artes plásticas, las manifestaciones más importantes, obras y maestros, de la arquitectura, escultura y pintura desde el arte antiguo hasta el arte contemporáneo, pero no hace mención a las demás manifestaciones artísticas.

5. FATÁS, Guillermo y BORRÁS, Gonzalo Manuel, *Diccionario de términos de Arte y Arqueología*. Madrid, 1988. (4^a edic.).

6. De la importancia de ver el arte vasco en relación con otros territorios españoles, ya se hacía eco el profesor Apráiz en los años cuarenta, de como el arte era una operación integradora y la interrelación que las artes plásticas presentaban con obras de otros artistas, y como también los artistas vascos han trabajado fuera de su país llevando consigo este arte, sin que se pueda olvidar los acontecimientos históricos que se han impreso en las manifestaciones artísticas a lo largo de los tiempo. Cfr. APRÁIZ Y BUESA, Ángel de: “Las artes plásticas...”, ob. cit., págs. 7-18.

ESTADO DE LA CUESTION

La bibliografía existente sobre el tema es muy escasa. Un estudio específico sobre el tema de las diferentes artes decorativas en el País Vasco, hoy en día es prácticamente inexistente. Solamente los estudios en platería de Navarra, llevados a cabo por las profesoras García Gainza, Heredia Moreno, Orbe Sivatte y Cruz Valdovinos; y en Álava, Portilla Vitoria y los que nosotros hemos llevado a cabo, profundizan en este campo. De Vizcaya, contamos con el catálogo de la Exposición de *Platería Antigua en Vizcaya*, de los profesores Barrio Loza y Valverde Peña, que recoge varias piezas de platería de este período. En el País Vasco Francés el panorama es más desalentador, no conocemos estudios sobre este tema y en la mayoría de los manuales y obras consultadas apenas se mencionan⁷.

No obstante Navarra y Álava, cuenta con el *Catálogo Monumental de Navarra* (10 Tomos) y *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* (7 tomos), respectivamente, en los que la contribución de las profesoras García Gainza y Portilla Vitoria, es de excepcional interés por los datos y obras que recogen sobre el tema de las Artes Decorativas. También existen algunos pequeños trabajos y artículos concretos de algunas de estas materias que recogemos en las notas a pie de página.

Dentro de las obras generales referentes al País Vasco hay que señalar los capítulos dedicados a estas artes en el Renacimiento. En la Enciclopedia *Álava en sus manos*. T. IV, el profesor Echevarría Goñi, dedica dos apartado, uno a la "Orfebrería" y otro "Ornamentos Litúrgicos", en los que cita un número importante de obras. En Guipúzcoa, la profesora Arrázola, en su obra: *El Arte del Renacimiento en Guipúzcoa*. T. II. *Escultura, Pintura, y Artes Menores*, dedica pequeños capítulos, el VIII: "El Arte del hierro en Guipúzcoa"; el IX: "La orfebrería guipuzcoana en el Renacimiento", y el capítulo X: "Los bordados y bordadores guipuzcoanos en el siglo XVI", en todos ellos son escuetas las notas sobre las distintas materias. En Vizcaya, Sesmero Pérez: *El Arte del Renacimiento en Vizcaya (El arte en Vizcaya desde finales del siglo XV hasta la época del Barroco)*, con capítulos dedicados a "Las artes del hierro", "las laudas sepulcrales" y "la orfebrería". En Navarra el profesor Biurrun Sotil: *Escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, es el primero que recoge noticias de algunos plateros, rejeros y bordadores, y el profesor Rogelio Buendía en: *Tierras de España*. T. I. *Navarra*, a la platería. Mas recientemente en la obra *La Catedral de Pamplona* (1994), T. II, en el capítulo Artes Santuarias, los profesores García Gainza y Azanza López, dedican un pequeño apartado a la orfebrería; y también en la obra *El arte en Navarra* (1994), en el capítulo del Arte del Renacimiento, la profesora Heredia Moreno, considera la platería del Renacimiento.

En la colección *Tierras de España*. T. *País Vasco*, p. 249-251, el profesor Andrés Ordax, en el apartado "Artes Menores" en el Renacimiento, recoge escuetamente las principales obras. En cuanto a platería, cita varios orives (plateros) que trabajaron en Vitoria, en Guipúzcoa y en Bilbao, así como algunas obras conservadas. En el apartado referente a obras de rejería, cita varias rejas de Orduña, Cenarruza, Portugalete, Marquina-Xemein, Mañaria y Azpeitia, en Vizcaya. De Guipúzcoa, la reja de don Rodrigo de Mercado en Oñate, y de Álava: en Salvatierra, Galarreta (hoy en el Museo de Arqueología), Munain, Margarita,

7. Sirvan de ejemplo: FORJA VEYRIN, Philippe, *L'art basque ancien: architecture, décoration ferronnerie. Les Basques de Labourd, de Soule et de Basse Navarre leur histoire, 1942, 1947, 1955, 1975*. GODBARGUE, E. *Arts basques anciens et modernes: origines, évolution*. Bordeaux, 1931. En ambas obras no se mencionan las obras artísticas que aquí nos ocupan.

etc.⁸, así como artífices de las tres provincias, en ese momento. También hace alusión a pequeñas piezas de metal objetos de importación: campanillas del Museo de Vitoria⁹.

El panorama en las Obras Generales, en relación con las Artes Decorativas en el renacimiento vasco, es aún más desolador. Apenas si le han dedicado escasas líneas, mencionando algunas obras. En la Enciclopedia ARS HISPANIAE. *Artes Decorativas en la España Cristiana*. T. XX (1975), el profesor Alcolea, en su introducción ya alude a la riquísima y variada aportación, plena de originalidades, en muchos aspectos, de los artífices que en tierras españolas han dado vida a las distintas manifestaciones que situamos en el terreno de las Artes Decorativas, pero insiste el que no han atraído habitualmente la atención de los investigadores¹⁰.

En los diferentes capítulos que él dedica a estas artes, referente al País Vasco y Navarra en el Renacimiento, solamente en el capítulo referente a "Hierros y Bronces", cita la reja mayor de la Catedral de Pamplona, obra de Ervenat, realizada en 1517, pero con características góticas. También algunos maestros rejeros como Juan López de Urisay o Urisarri de Mondragón (Guipúzcoa) y Pedro de Marigorta de Elgóibar (Guipúzcoa), dice hijo de otro rejero llamado Cristóbal Marigorta¹¹. Respecto a los bronceos cita la Lauda sepulcral de García Ortiz de Luyando y su esposa Osana Martínez de Azcamendi, en la capilla de San Juan de la Catedral Vieja de Vitoria, que presenta ya detalles renacentistas.

En el capítulo dedicado a la "Orfebrería y Esmaltes", menciona el relicario de San Fausto de Bujanda (Álava), y el de Santo Tomás de Bolívar, en Cenarruza (Vizcaya), ambos del siglo XVI. El primero, obra de 1596 y con detalles manieristas. En el capítulo referente a "Bordados", nos cita dos destacados bordadores vitorianos, Juan y Francisco del valle, citados en las cuentas de la parroquia de Lagrán (Álava). No se hacen más menciones, en el período renacentista, en los demás capítulos de la obra, referentes a otras artes decorativas del País Vasco.

En la Enciclopedia del SUMMAS ARTIS. Vol. XVII. *Arquitectura y Orfebrería española del siglo XVI*, en el capítulo de la Orfebrería española del siglo XVI, no se mencionan ninguna obra del País Vasco. No obstante es de destacar el estudio que hace sobre la calidad arquitectónica y características de la piezas de este período, aludiendo a las nuevas custodias y

8. Aparte de estas citadas en los tomos del *Catálogo Monumental del la Diócesis de Vitoria*, se citan las de: la Capilla de los Reyes –hoy cerrando el baptisterio– en la iglesia de San Pedro de Vitoria; la de las capillas de Vicuñas y Santa Cruz de Salvatierra; las rejas que cierran las capillas Heredia-Sabando, en Heredia; la reja del baptisterio de Elciego; la reja del baptisterio de Páganos y la reja de la capilla de los Sánchez-Samaniego en la iglesia de la iglesia de San Juan de Laguardia. El profesor Andrés Ordax cita varias rejas de Guipúzcoa: y refiriéndose a Pedro de Marigorta, dice que trabajó para varios lugares "así como para Santa María de Vitoria."

9. PORTILLA VITORIA, M.J., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. T. III. De este tipo de campanillas en la Diócesis de Vitoria, tenemos recogido otros ejemplares de: Echávarri-Viña, Pedruzo, Belandia, Estarrona, Zárate, y Orduña: MARTÍN VAQUERO, R., *La platería en la Diócesis...*, ob. cit., págs. En Vizcaya, tenemos además de las de Orduña, citadas con las de la Diócesis de Vitoria, otra en Dima: SESMERO, PÉREZ, F., *El Arte del Renacimiento...*, ob. cit, pág. 143. En Navarra se conserva también campanillas flamencas en Estella, Solchaga, Echauri: GARCÍA GAINZA, M. C. *Catálogo Monumental de Navarra*, T. II **, T. III y T. V*.

10. ALCOLEA GIL, Santiago, *Artes decorativas en la España Cristiana*. (S. XI-XIX). "Ars Hispaniae". Tomo XX. Madrid, 1975, p. 9. Ibidem. "Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (S.XVI-XIX)". IV Congreso de Historia del Arte. Zaragoza, 1984, págs. 11-25.

11. ALCOLEA GIL, Santiago, *Artes decorativas...*, ob. cit, T. XX, pág. 45. Sin embargo, no cita otra reja de la Catedral de Pamplona de época renacentistas, que en el apartado de rejería mencionaremos.

ostensorios que se conciben con formas semejantes a torres y cimborrios. Sobre el elemento ornamental más característico, que le confiere fisonomía española a estas obras es el balaustré¹². En el T. XVIII. *La escultura y la rejería españolas del Siglo XVI*, en el apartado referente a "El arte de la rejería en el norte de España", menciona la reja de la capilla de La Piedad del obispo Mercado en Oñate (Guipúzcoa); la reja del altar mayor de la iglesia de Elcano (Navarra)¹³.

Más reciente, que las dos anteriores es la gran obra coordinada por el profesor BONET CORREA, *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España* (1994). Se compone de veintitrés capítulos realizados por especialistas en el tema, recogiendo en cada uno de ellos, las diferentes artes aplicadas en Industriales, con un criterio moderno y modélico. Aporta además una importante bibliografía para cada uno de los distintos capítulos, así como numerosas referencias a otras obras, que también recogen bibliografía, sobre el tema tratado¹⁴.

Veamos las menciones que sobre las obras del País Vasco y Navarra, en el período del Renacimiento, se recogen en distintos capítulos, los no citados es porque en ellos no se hace mención a piezas sobre este período, e incluso a las obras mencionadas se le han dedicado escasas líneas, la mayoría de las veces simplemente se mencionan. En el capítulo de "Platería", el profesor Cruz Valdovinos en el apartado "Renacimiento plateresco y manierismo figurativo, cita: la cruz de la Catedral Vieja "Samaniego" (Vitoria), con marca de Nájera; y las cruces de Ali (Álava), de brazos rectos, y la de la Catedral Vieja de Vitoria, que tiene los brazos abalaustrados, ambas sin marcas y en relación con lo burgalés¹⁵. De Navarra alude a un cáliz de Viana, obra del platero Juan Gutiérrez el Viejo de Logroño.

El capítulo dedicado al "Hierro, Rejería", el profesor Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso, en el apartado III, El período de transición al Renacimiento en la forja monumental hispana, solamente cita que "La región navarra tendrá el núcleo originado por el rejero Guillermo Evenat¹⁶. En el dedicado a Bordados, Pasamanerías y encajes, de la profesora M^a Ángeles González Mena, que cita ternos, casullas, palias, etc., alude a que en los inventarios catedralicios y de iglesias constan los cuantiosos e importantes encargos que se hicieron de las diversas piezas litúrgicas, pero no hace referencia a ninguna obra del País Vasco¹⁷.

12. CAMÓN AZNAR, José, *La Arquitectura y la Orfebrería Española en el siglo XVI*. "Summa Artis". Tomo XVII. Madrid, 1964. Ibidem. *La escultura y la rejería españolas del Siglo XVI*. T. XVIII, p. 403.

13. CAMÓN AZNAR, *La escultura y la rejería...*, Ob. cit, T. XVIII. p. 507. BIURRUN SOTIL, T. *La Escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra, durante la época del Renacimiento*. Pamplona, 1935, págs.441-442. Destaca la reja de esta iglesia y alude a que presenta caracteres muy semejantes a la reja del coro de la Catedral de Pamplona, y que podría ser obra del mismo rejero Guillermo Erbenata.

14. BONET CORREA, Antonio (Coordinador), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1982.

15. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería". *Historia de las Artes...*, Cap. 2, pág. 85. La cruz de la Catedral Vieja de Vitoria, fue robada y se encuentra en paradero desconocido. Dice este autor "ambas sin marcas", la primera desconocemos si las tenía, pues nosotros no pudimos analizarla, pero la de Ali, tiene estampada la marca de la ciudad de Vitoria de la época, también lleva una marca del artífice Gerónimo Ullívarri, este es del siglo XIX y parece debió estamparla en alguna restauración.

16. OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando de, en *Historia de las Artes Aplicadas...*, ob. cit., Cap. 1, pág. 38.

17. GONZÁLEZ, MENA, M^a Ángeles, en *Historia de las Artes Aplicadas...*, ob. cit., cap. 12, pág. 398. Alude que de estos ornamentos se conservan un reducido número, y a este respecto añade a disposiciones capitulares de los cabildos que se decidía "quemar aquellos ornamentos viejos e inservibles", sin embargo se han conservado suficientes, destaca algunos importantes.

Hemos de mencionar las famosas Leyes Santuarias dada por Felipe II, en contra del lujo y bordados, que tanto influyeron en estas piezas. Pero éstas no afectaron a los utensilios y ornamentos religiosos, de ahí que sean abundantes las citas documentales que aparecen en los libros de Fábrica de las iglesias, sobre la elaboración de estos ornamentos litúrgicos necesarios para la realización de las funciones religiosas, aunque la mayoría no se conservan. Por otra parte, el arte del siglo XVI era fundamentalmente religioso pero la platería civil, así como los bordados de oro y plata para particulares, tenía un papel importante para la economía de los artifices.

Es importante destacar de estas obras la bibliografía específica que recogen sobre cada uno de estos temas: ALCOLEA, en *Artes decorativas...* El profesor CRUZ VALDOVINOS, en la bibliografía aportada en la obra *Historia de las Artes...*, Cap. II. Platería, dice de él que para la orfebrería recopiló y resumió prácticamente todo lo publicado sobre el tema añadiendo una bibliografía muy completa hasta la fecha citada. Desde entonces las publicaciones de libros, folletos y artículos sobre platería española han sido tan numerosos que resulta imposible hacer aquí su enumeración; por otra parte, los libros suelen ir provisto de extensísimas bibliografías a las que remitimos¹⁸. Sobre las demás artes, las dos obras mencionadas en primer lugar son básicas en la recopilación de bibliografía específica para las diversas artes decorativas.

II. LAS ARTES DECORATIVAS EN EL RENACIMIENTO. PRINCIPALES MANIFESTACIONES

El florecimiento de las artes decorativas en siglo XVI, corrió paralelo a la grandes construcciones, esculturas y conjuntos pictóricos. Es probado la colaboración que artistas destacados en varias facetas de la creación artística han prestado a las diversas ramas de la orfebrería, rejería y bordados, así han mejorado su calidad y elevado su nivel¹⁹. El arte de este siglo es fundamentalmente religioso a ello ha contribuido, en buena medida, el que podamos conocer estas manifestaciones, a pesar de que un elevado número se han

18. Para esta zona y en concreto para el arte de la platería, véase HEREDIA MORENO, M^a Carmen y ORBE SIVATTE: *Orfebrería de Navarra. II Renacimiento*. Pamplona, 1988. ORBE SIVATTE, Asunción de y ORBE SIVATTE, Mercedes de, "Aproximaciones al funcionamiento de los plateros de la ciudad de Pamplona". *Príncipe de Viana*, n^o 192 (1991), págs. 111-152. Más recientemente en nuestro libro: *Platería en la Diócesis de Vitoria (1350-1650)*. Vitoria, 1997.

19. Esta cuestión ha sido puesta de manifiesto por el profesor ALCOLEA GIL, Santiago, "Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1982*. Zaragoza, 1984, págs. 11-25. Cita una serie de artifices y obras en la que se realizó la conjunción creadora de dos artistas, diseñadores o colaboradores y artífice en su realización. A su vez en cuanto a la rejería: CAMÓN AZNAR, José, "Las rejas en las iglesias españolas". *La Escultura y la rejería españolas del siglo XVI. SUMMAS ARTIS*. T. XVIII. Madrid, 1967, p. 297 y sig. Este autor pone de manifiesto como en la primera mitad del siglo XVI español hay un afán escultórico que modela todas las artes, y como los datos documentales nos dan testimonio de ello. Cita los escultores Diego de Siloé, Felipe Bigarny, Jerónimo Quijano y Vandelvira, que proyectan algunas de las rejas más preciadas del Renacimiento. Para los bordados, ALCOLEA GIL, Santiago, "Bordados. S. XVI". *Artes Decorativas en la España Cristiana*. Barcelona, 1958, p. 396. Cita los nombres de algunos pintores que en esta época proporcionaron dibujos, entre otros: Miguel Barroso, Diego López de Ecuriaz, Peregrino Tibaldi, J.F. de Navarrete y B. Carducho.

perdido²⁰. Recogemos a continuación las obras conservadas de las más relevantes manifestación de este período en el País Vasco: la platería, la rejería, y los bordados. Así mismo haremos mención de otras, de las cuales tenemos algunos ejemplos importantes: bronce, hierros, campanilla, marfiles, etc.

La platería es, sin duda, la manifestación más destacada de estas artes en el Renacimiento vasco. Los estudios que se le han dedicado, como hemos aludido anteriormente, prueba el interés e importancia que merecen estas obras. Por otra parte se conservan un número muy importante de piezas, muchas de las cuales son estudiadas en los trabajos aludidos, junto a las mencionadas en los Catálogos Monumental de la Diócesis de Vitoria (siete tomos editados) y en el Catálogo Monumental de Navarra (ocho tomos), a los que nos hemos referido anteriormente, así como a otros trabajos monográficos y publicaciones que sobre este arte recogemos en la bibliografía. De ahí que nos centremos en su estudio.

La plata ha sido admirada en todos los tiempos, ya griegos y romanos la empleaban para vasijas de todo tipo. La maestría demostrada por los plateros españoles ha ido pareja con la fama que alcanzaron a lo largo de los tiempos, hoy en día el empleo de la plata para decoración, con influjos puramente españoles, sigue manteniendo este oficio tradicional en un lugar importante entre los artesanos de nuestro país.

La Edad de Oro de la Platería

Los trabajos de uso y adorno denominados artes decorativas, cobran valores singulares en relación con la calidad de los materiales empleados en su manufacturas, y si estas artes nos enseñan cual fue la cultura de un país en cada época, como representación de lo que el pueblo vive en aquel momento, *la orfebrería* es el modelo más alto del límite que puede llegar el gusto de una sociedad cualquiera en su desarrollo histórico-artístico.

La gran creación de la platería renacentista son las custodias pero también en las cruces y cálices de este momento se realizan las más bellas obras, adaptable al nuevo espíritu renaciente de toda la platería. En cuanto a señalar los límites cronológicos para la orfebrería del Renacimiento, es imposible hacerlo con precisión, así como las peculiaridades de los distintos centros plateros. En cada lugar, zona, región, etc., la pervivencia de unas formas o modelos han permanecido más o menos tiempo vigentes, bien por tradiciones familiares, bien por gustos de los comitentes, o bien por la creación del platero abierto a las nuevas modas artísticas. A fines del siglo XVI, el cambio de estilo que trae a España el arte de Felipe II es integral y alcanza también a la orfebrería, se eliminan las florituras y adornos renacentista por las superficies lisas, siendo la sencillez y pureza de líneas, en la etapa manierista, las que marcaran el ocaso de las formas renacentistas.

20. Aparte de las obras religiosas que no han llegado hasta nosotros, tenemos que en la obras civiles, tanto de platería como bronce o hierros, de las cuales se realizaron grandes obras, éstas en unos casos fueron utilizadas como efectivo cuando a los particulares les iban mal las cosas, y en otros, se fundían y se realizaban otras piezas más de acuerdo con los modelos y cambios de estilo de los diferentes momentos históricos. Quedan sin embargo obras de platería civil importantes, aunque en menor número que religiosas, algunas en manos de particulares, por lo que éstas son menos conocidas. En cuanto a las obras realizadas en bronce, las contiendas civiles a lo largo de la Historia, hicieron que se fundieran muchas para su utilización en la fabricación de cañones y armas de guerra.

El arte de la platería atravesó en el territorio de este estudio, una época de gran brillantez a lo largo del siglo XVI²¹. En sus comienzos es una lógica consecuencia de lo que ocurre en los últimos tiempos del siglo anterior, como continuación del desarrollo que los talleres locales habían experimentado a través del siglo XV. Pero hay un componente esencial: el auxilio documental directo, la mayor parte de las veces inédito, tanto a través del lenguaje de las propias piezas –punzones– como de testimonios manuscritos. En Álava existen Libros de Fábrica, en algunas iglesias, que comienzan en el año 1500²². En Vizcaya, sobre 1515 empiezan a abundar cada vez más²³. En Guipúzcoa, no se conservan muchos de los Libros de Fábrica de esta época²⁴. Se tiene noticia de algunos de estos libros de Fábrica como el de Santa María de la Antigua de Zumárraga de 1524²⁵. En Navarra, sobre el arte de la plata y sus plateros es la más documentada. Las primeras noticias recogidas datan de la Baja Edad Media sobre los plateros de Carlos III el Noble (1387-1425), y las primeras ordenanzas que se conservan son de 1554 y en este mismo siglo otras de 1563 y 1587²⁶.

21. Sobre este tema, del período renacentista, véanse los trabajos: En Navarra: BIURRUN SOTIL, Teófilo. "Orfebrería" *La Escultura religiosa y Bellas Artes...*, ob. cit., págs. 443-456. GARCÍA GAINZA, M^a C. y HEREDIA MORENO, M^a C., *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona 1978. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Ensayo de catalogación razonada de la plata de los Arcos". *Príncipe de Viana*, n^o 146-147. (1977), págs. 281-318. "Plata y plateros en Santa María de Viana", *Príncipe de Viana*, n^o 156-157 (1979), págs. 469-495. HEREDIA MORENO, M^a Carmen y ORBE SIVATTE, Mercedes, *Orfebrería de Navarra, El Renacimiento*. Pamplona, 1988. HEREDIA MORENO, M^a Carmen, "Platería del Renacimiento". *Arte en Navarra. Diario de Navarra*. Pamplona, 1994, págs. 370-384. ORBE SIVATTE, Asunción, ORBE SIVATTE, Mercedes de, "Aproximaciones al funcionamiento de los plateros de la ciudad de Pamplona". *Príncipe de Viana*, n^o 192 (1991), págs. 111-152. ÁLAVA: MARTÍN VAQUERO, R., "La platería renacentistas". *La platería en la Diócesis de Vitoria, 1350-1650*. Vitoria-Gasteiz, 1977. Ibidem. "Aportaciones al Estudio de la Platería en la Diócesis de Vitoria". *Boletín Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. T. LIII, 1997-2, págs. 369-395. "Contribución al estudio de la platería Medieval alavesa" –Pervivencias góticas en pleno siglo XVI–. *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, n^o 15 (1996), págs. 515-525. "Juan de Pitano y Bolívar, platero vitoriano del siglo XVI". *Archivo Español de Arte*, n^o 277 (1997), págs. 57-71. EN VIZCAYA: SESMERO PÉREZ, Francisco, "La orfebrería" *El Renacimiento...*, ob. cit., págs. 143-145. BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986, págs. 32-33. EN GUIPÚZCOA: ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M^a Asunción, *El Renacimiento en Guipúzcoa*. T. II. *Escultura, Pintura y Artes Menores*. San Sebastián, 1968, págs. 559-561.

22. ARGÓMANIZ. Lib. Fábrica (1500-1567) n^o 5; A.H.D.V. OTAZU. Lib. Fábrica (1500-1546) n^o 3; A.H.D.V. ANDA. Lib. Fábrica (1505-1645) n^o 3, entre otros. Cfr.: MARTÍN VAQUERO, R., "Fuentes documentales consultadas". *La platería en la Diócesis...*, ob. cit., págs. 697-706.

23. BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986, págs. 32.

24. ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M^a Asunción, *El Renacimiento en Guipúzcoa*. T. II. *Escultura, Pintura y Artes Menores*. San Sebastián, 1968, págs. 559.

25. A.H.D.SS. ZUMÁRRAGA. IG. SANTA MARÍA DE LA ANTIGUA. Lib. Fábrica. (1524-1582) n^o 1, f. 7. JAKA LEGORBURU, Ángel Cruz, *La Antigua. Santa María de Zumárraga Catedral de las Ermitas*. Donostia-San Sebastián, 1996, pág. 127. MARTÍN VAQUERO, R., "Catálogo biográfico de plateros". *La platería en la Diócesis...*, ob. cit., págs. 338 y 357 (En las cuentas de Fábrica de 30 de octubre de 1526, se anota un pago a Juan de Lejarazu y a Cristóbal de Rejarte, platero, ambos ensayadores de la ciudad de Vitoria, por examinar la plata de la cruz que se había hecho para dicha iglesia).

26. ORBE SIVATTE, Asunción de y ORBE SIVATTE, Mercedes de, "Aproximaciones al funcionamiento de los plateros de la ciudad de Pamplona". *Príncipe de Viana*, n^o 192 (1991), págs. 111-152. Estas ordenanzas que son las más antiguas conocidas, fueron aportadas por primera vez en este estudio. Se añaden otras dos ordenanzas correspondientes a los años 1612 y año de 1652. Es interesante el libro de dibujos antiguos de los exámenes de plateros que se conserva, cuyo estudio análisis y notas ha sido realizado por: GARCÍA GAINZA, M^a Concepción, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona, 1991.

Al florecimiento de este arte contribuyeron también las circunstancias políticas del momento. En Álava el trasfondo de las relaciones comerciales con Burgos y los Países Bajos, definen el Renacimiento vitoriano y alavés. Por una parte los modelos ornamentales proceden de la capital castellana, por otra, las obras importadas –campanillas, platos limosneros, trípticos, tapices, etc.– de las ciudades flamencas y del norte de Europa son la concreción material definitiva del discurso histórico. El siglo XVI, la actual Diócesis de Vitoria pertenecía a la Diócesis de Calahorra, solamente algunas poblaciones del noroeste alavés pertenecían a la Diócesis de Burgos y Oyón que sirvió de residencia al obispo de Pamplona.

En Navarra su anexión a Castilla en 1515, motivó el progresivo acercamiento a los reinos peninsulares limítrofes que jugaron un papel destacado en la introducción de la platería renacentista. Las merindades de Pamplona y de Estella recibieron influencias de Castilla, mientras que en Sangüesa y Tudela predomina el influjo aragonés. La distribución de las distintas jurisdicciones eclesiásticas debidas a la división de Navarra en las Diócesis de: Pamplona, Calahorra y Tudela-Tarazona, deben ser tenidas en cuenta a la hora de seguir los movimientos de los artistas, y justifican el emplazamiento de algunos talleres.

En Vizcaya, según los estudios hechos sobre aspectos sociales y económicos, han dejado sentados algunos aspectos que nos son útiles para el estudio de la platería. En primer lugar, parece clara la inexistencia en este territorio de un grupo social nobiliario potente gran consumidor de las obras santuarias. En Bilbao, sede consular desde 1511 con amplia proyección, sobre todo hacia Flandes, destacan pocos vecinos pero parece que eran buenos clientes de los talleres de platería. Por otro lado, Vizcaya, como otros ámbitos vascongados –Álava y Guipúzcoa–, son territorios hispanos que carecen de Sede Episcopal histórica en este período, ni tiene cabildos como las catedrales o Colegiatas. Serán la pequeña feligresía (anteiglesias en Vizcaya), las iglesias de las villas con rentas desahogadas, los Patronatos populares, Fundaciones y cofradías fueron los principales comitentes²⁷.

El País Vasco, hasta bien entrado el siglo XVII, no fue sede de importantes instituciones religiosas. Los monasterios medievales no tuvieron mucho peso específico en Vizcaya, Álava y Guipúzcoa. Sobresalen algunos conventos como el de San Francisco de Bilbao; el de San Francisco y Santo Domingo en Vitoria –ya no existen–, y de ellos no tenemos mucha información de su localías. La mayoría de los conventos que se van estableciendo –clarisas, carmelitas, dominicas, etc.– no pasan de discretos por sus rentas²⁸.

Este capítulo lo vamos a estructurar en tres partes: 1. Talleres y plateros. 2. Los artífices, promotores y donantes y 3. Las obras: Evolución estilística.

1. Talleres y plateros

Dentro de este apartado consideramos, a su vez, tres aspectos importantes: a) La casa-taller del platero, b) Los centros-talleres de platería. Sus marcas y c) Relaciones familiares.

a) *La casa-taller del platero*. Las informaciones documentales que aluden a la casa-taller de los plateros, nos ayudan a acercarnos y reconstruir la vida que giraba a su alrededor. Hubo plateros que no poseían su propio taller y trabajaban como oficiales en el de otro

27. BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua en Vizcaya*. Bilbao, 1986, pág. 22.

28. Ibidem., pág. 22. PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. La ciudad de Vitoria*. T. III, Vitoria, 1971, págs. 245 y 303-318.

platero²⁹. A veces estos oficiales eran imprescindibles en los talleres de las viudas de los plateros que para poder seguir con el negocio y tener tienda abierta a la muerte de su esposo, debían valerse de un oficial. También en el taller, solían trabajar uno o más aprendices del oficio, como se puede constatar en los contratos de aprendizaje que realizaba el maestro.

Estas casas-taller, eran a la vez tienda abierta al público. El modelo primitivo de la casa taller, responde al tipo denominado casa de “alforja”³⁰. La tienda y taller –la botiga y el obrador del platero–, ocupaban la parte inferior, y encima se situaba la vivienda. La tienda contaba con una trastienda que en algunos documentos aparece denominada “rebotiga”, en ella se anotaban los encargos y se guardaban recibos y algunos materiales y herramientas. Detrás de ésta se situaba el taller propiamente dicho, con bancos, máquinas y herramientas del oficio, y a continuación la fragua con el horno –solía dar a un patio o corral–. Las tiendas, se situaban en la parte que daba a la calle, estaba integrada básicamente por el mostrador y los aparadores, donde se exponían las piezas ya terminadas³¹.

La palabra “tienda” era frecuentemente utilizada como sinónimo del taller de platero, pero dado que éstos no trabajaban sólo bajo contrato o pedido, sino que tenían piezas hechas para vender al público –joyas, anillos, rosarios, crucecitas, botones, etc.–, la tienda era el lugar en el que se exponían las piezas para su comercialización. La estructura económica del taller –no todos–, permitía que estos artífices tuvieran cabida en el mundo lucrativo moderno, por lo que invertían en sus materiales, que por sí mismos eran de alto precio, soportando este coste hasta la realización y venta de la pieza³². Por supuesto las obras de cierta envergadura se concertaban mediante contrato ante escribano, y generalmente se les daba a cuenta parte del coste total, bien en efectivo o en plata vieja³³.

Sobre la preferencia de ciertas calles para su establecimiento, se basa en la propia legislación que señalaba donde debían vivir, y de ahí que nos hayan quedado en muchas ciudades calles denominadas “de la platería” –Bilbao, Pamplona–, y en otros casos, en los que no se especificaba nada al respecto, como sucedía en Vitoria, vivían en la zona céntrica

29. En el siglo XVI, constatamos como el platero Pedro de Gereñu trabaja en el taller del también platero vitoriano Antonio de Junguitu como “obrero”, entendemos quiere decir “oficial”, aparece con esta denominación en un pleito que llevaron a cabo contra él porque un muchacho había robado una taza de plata y le culparon a él de haberse quedado con ella: A.T.H.A. Secc. D.H. 257, Nº 30.

30. BEGOÑA, Ana de, “Arquitectura civil en Vitoria. Evolución y características generales”. *Vitoria 800 años*. Vitoria, 1981, p. 4. Estas casas, según la autora, eran de planta rectangular con gran fondo y estrecha fachada, fueron muy características en Vitoria a partir del siglo XIV. Actualmente, sobre todo, en las calles antiguas con alusión a los gremios, este modelo de casa tienda aún prevalece.

31. 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. 227. Hacemos una reconstrucción de la casa-taller de los plateros Arróyabe de Vitoria del siglo XIX-XX, y que, pensamos, poco se apartaría del modelo del siglo XVI, según se desprende de los inventarios de bienes de los plateros de esa época.

32. Nos sirve de ejemplo la escritura de obligación que hace Martín de Betoño, platero, ante el escribano de la ciudad Jorge de Aramburu en 1587, por unos cristales para sortijas y otros materiales que había recibido para su trabajo: A.H.P.A. Esc. Jorge de Aramburu. Prot. 6873, s/f.

33. En inventarios de bienes de los plateros de esta época, a veces aparece como a su fallecimiento el artífice tenía diferentes tipos de piezas acabadas y otras semi-acabadas, que generalmente se encargaban de ellas el hijo si seguía con el oficio o bien la viuda se la daba a terminar a otro platero cobrando lo correspondiente a cada uno. SAN VICENTE, Ángel, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento. 1545-1599*. 3 Vols. Zaragoza, 1976.

y cerca de las iglesias importantes de la ciudad. La casa podía ser de su propiedad o estar a renta, e incluso observamos en los documentos como algunas de ellas pasaron de un platero a otro, posiblemente por su buena ubicación y por la adecuada infraestructura que poseía para las necesidades del oficio. La sucesión en la posesión de estas casas, no sólo la encontramos en el caso de padres a hijos, o suegro a yerno, sino entre dos plateros, sin lazos de parentesco, que les interesaba la misma vivienda³⁴.

Con estos datos se pone de manifiesto que algunas viviendas de las calles donde tenía que residir los plateros y de la zona central de la ciudad, pasaba de una generación de plateros a otra. En el caso de Vitoria, y parece ser fue bastante generalizado, la mayoría de los plateros vivían en casas a renta, según se constata en los padrones municipales, acopios de vecinos o listas de alcabalas que se hacían, en los que se especifica este dato: "...vive en casa a renta". La descripción de las viviendas de plateros se puede obtener por los inventarios de sus bienes, realizados a su muerte, y que nos indican como era su casa-taller considerándolas como "tipo" de esta época³⁵.

Los objetos inventariados son enseres, ropas de vestir y de cama; aparte de los instrumentos, aparatos, materiales propios de su profesión, etc... Se describe también, cada parte de la casa, habitación por habitación, heredades de su propiedad, así como, relación de la gente que le debe dinero y a su vez, si el platero tiene que entregar alguna obra acabada o no.

Su nivel económico, según parece en esta época, varía bastante, pero en cuanto a utilaje solían estar bien surtidos e incluso algunos plateros poseían libros y dibujos, objetos que servían al platero de modelos y que nos manifiestan su nivel cultural al ser conocedores de los tratados de arte existentes³⁶.

b) Los centros-talleres de platería. Sus marcas. En el siglo XVI los centros plateros importantes de nuestro territorio son: Vitoria, para Álava, con marca documentada desde fines del siglo anterior³⁷. Sabemos además de la existencia de plateros en las villa de Salvatierra y Treviño, pero en ninguna de ellas, se marcaron piezas. En Vizcaya, el modelo es muy similar, pues se conocen la existencia de plateros en varias poblaciones –Valmaseda, Orduña, Durango, Bermeo, etc.–, pero solamente se conoce la marca de la ciudad de Bilbao³⁸. De Guipúzcoa, el estado de la cuestión está sin estudiar, la conocemos en un cáliz de Bujanda (Álava) de finales del siglo XVI, la marca: un barco con la iniciales S S a los lados, corresponde a la marca de la ciudad de San Sebastián. Hemos apuntado una

34. Era muy normal que las casas que pretendían los plateros perteneciesen a las iglesias o alguno de los conventos. En la ciudad de Vitoria, tenemos varios ejemplo. Cfr. *La platería en la Diócesis...*, ob. cit. En otras ocasiones, como en el caso de un pleito llevado a cabo por el arriendo de una casa, donde vivía un platero y era pretendida por otro platero, ésta pertenecía a un particular: A.R.CH.V. Secc. Pleitos Civiles: A.R.CH.V. Secc. Pleitos Civiles. Esc. Fernando Alonso (F) C 6/1.

35. Modelo que permaneció a lo largo del tiempo según se desprende del inventario de los bienes del platero vitoriano Felipe de Arroyuelo que muere en 1713, o de la casa taller de lo plateros Arróyabe del siglo XIX, a los que nos hemos referido. SAN VICENTE, Ángel, *La platería de Zaragoza...*, ob. cit, Vol I. págs. 131-135. Este autor hace un extraordinario estudio de la casa-taller de un platero del siglo XVI, cuyas características, generalmente, coinciden con las aquí expuestas, por lo que parece que el modelo fue muy similar.

36. En Vitoria, en el inventario de los bienes del platero Pedro Bolangero se especifica: "Item, un libro para el oficio, su autor Juan de Arfe, tasado en ocho reales", corresponde al siglo XVIII, en los inventarios anteriores que conocemos del siglo XVI, no se alude a este aspecto.

37. MARTÍN VAQUERO, Rosa, "El marcaje de la ciudad de Vitoria..." *La platería en la Diócesis...*, ob. cit. págs.

38. BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua...*, ob. cit., pág. 18.

nueva marca recogida en otras dos piezas –cruz de Zumárraga, en el Museo de San Sebastián y en un cáliz de la iglesia de Ntra. Sra. de los Desamparados de Vitoria– como perteneciente a Vergara³⁹.

En Navarra, el centro principal en el siglo XVI fue Pamplona, el único que redactaba ordenanzas y el lugar donde residían los maestros más significativos del momento. Por otra parte el siglo XVI, supone además para la orfebrería navarra el origen y el desarrollo de la hermandad o cofradía, la creación y afianzamiento de sus estatutos, la consolidación de sus sistema de marcaje y la progresiva incorporación de los plateros a las tareas de marcaror. En Sangüesa y Estella, ya se conocen de esta época piezas con sus marcas respectivas. Tudela no tendrá marca hasta bien entrado el siglo XVII⁴⁰.

Las marcas sobre las piezas de oro y plata, son signos que revelan muy precisamente aspectos esenciales, como el centro de producción de la obra –taller– y del propio artífice, así como el marcaror que autenticó la ley de la plata. Datos especialmente útiles cuando faltan las fuentes documentales. Además la marca es el certificado de garantía y legalidad de los productos elaborados. De ahí el empeño de que se estamparan las marcas en las piezas, además del importante papel que tenían para los intereses municipales y para la Hacienda Real, como queda reflejado en diversos documentos.

Veamos a continuación las marcas que estos centros plateros utilizaron durante el siglo XVI. Durante este siglo el tipo de marca con motivos topográficos y morfológicos es frecuente en el País Vasco y en el área del entorno: Bilbao, San Sebastián, Pamplona, Estella, Logroño, y más alejadamente Zaragoza, Teruel, etc. En algunos centro como Vitoria, el tipo topográfico se utilizó en el siglo XV, quedando solamente la marca de tipo morfológico a partir del siglo XVI⁴¹.

VITORIA



La primera marca que conocemos de la ciudad de Vitoria, responde al modelo topográfico-morfológico –castillo con almenas y el nombre de la ciudad en caracteres góticos, dispuestas en dos líneas VI/TORIA–, utilizada hasta el último cuarto del siglo XV. A finales del

39. MARTÍN VAQUERO, R, *La platería en la Diócesis...*, ob. cit. pág. 156. Apoyamos esta apreciación porque se corresponde con las armas de la Villa, y además en el siglo XVI, una Orden Real daba licencia para que muchas villas tuvieran licencia de utilizar sus armas para garantizar el control de mercaderías y como en este caso es probable para garantizar la ley de la plata.

40. Estos aspectos han sido ampliamente estudiados por: HEREDIA MORENO, M^a Carmen y ORBE SIVATTE, Mercedes, *Orfebrería de Navarra. II Renacimiento*. Pamplona, 1988, Págs. . HEREDIA MORENO, M^a Carmen, "Platería del Renacimiento". *Arte en Navarra*. Pamplona, 1994, págs. 370-384. ORBE SIVATTE, Asunción, ORBE SIVATTE, Mercedes de, "Aproximaciones al funcionamiento de los plateros de la ciudad de Pamplona". *Príncipe de Viana*, n^o 192 (1991), págs. 111-152.

41. Se recogen las improntas de las marcas de los centros plateros en: FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, "Marcas de la Platería en Bilbao, San Sebastián y Vitoria o sus áreas". *The Journal of Basque studies/VIII*. Año 1981, págs. 74-79. *Enciclopedia de la Plata Española y Virreinal Americana*. Madrid, 1985. 2^a Edic, págs. 112, 138, 190, 204, 205, 238. *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, págs.270-273, 302-319. Para cada uno de ellos señalaremos los estudios más específicos sobre el tema.

siglo XV o ya comienzos del XVI la marca que estampan los plateros es de tipo solamente morfológico, corresponde a las armas de la ciudad –un castillo, sobre dos leones y dos cuervos en las almenas–. Encontramos la marca de la ciudad, junto con las del artífice y marcador, a fines del siglo XV, siguen la normativas del marcaje castellano en el que eran preceptivas las tres marcas⁴².

BILBAO



La marca de Bilbao utilizada por los plateros en el siglo XVI, responde al tipo topográfico-morfológico, de forma rectangular apaisada con alusión a la torre de San Antón a la izquierda, unida al puente de dos arcos sobre la ría y con una gran B en la orilla opuesta. El componente fundamental responde al escudo de la villa. La vigencia de este punzón, no está determinada con precisión, pero la podemos encontrar hasta el último tercio del siglo XVII.

El siguiente punzón que emplearan los plateros, va a perder el motivo topográfico y se quedará solamente con las armas del escudo de la ciudad. En Bilbao, al igual que en Vitoria, la marca de la ciudad aparece acompañada, desde un principio, con las del artífice y marcador.

SAN SEBASTIAN



Responde al tipo topográfico-morfológico –el barco, símbolo de la ciudad, y las dos iniciales S S, en la parte superior y a ambos lados⁴³. En la *Enciclopedia de la plata...* se recogen dos improntas diferentes que responden: a las iniciales SS con corona, en uno de las piezas junto a el barco con las dos iniciales a los lados al que nos hemos referido, y en la otra las dos SS con el modelo de corona diferente. Desconocemos cual fue la primera empleada, el porqué de las dos juntas, y la vigencia de cada una de ellas⁴⁴.

42. MARTÍN VAQUERO, Rosa, "El marcaje de la ciudad de Vitoria" *La platería en la Diócesis...*, ob. cit, págs. 69-76.

43. Este modelo de marca lo tenemos estampado en un cáliz de Bujanda (Álava), del siglo XVII, llegado por donación a San Fausto. Se reproduce en: MARTÍN VAQUERO Rosa, "La religiosidad popular y el arte de la platería: obras artísticas para el culto de San Fausto Labrador de Bujanda (Álava)". *Religiosidad Popular en España. Actas del Simposium (II)*. San Lorenzo del Escorial, 1997, págs. 901-931. *La platería en la Diócesis...*, ob. cit. pág. 408.

44. FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la Plata...*, ob. cit, pág. 206. *Marcas de la plata...*, pág. 310-311.

PAMPLONA



En Navarra el marcaje de las piezas sigue las directrices del siglo anterior, se asemeja más al sistema aragonés que al castellano. No existe marca personal de contraste y se van utilizando cada vez más las del autor. En la Corona de Aragón la marca de localidad se impuso antes que en Castilla, pero las marcas de artífice y marcador se incorporaron más tardíamente que en Castilla. La marca de la ciudad es la misma que se incorpora en 1423 a raíz de que Carlos el Noble otorgase el Privilegio de la Unión y no parece que hay un cambio a un segundo troquel hasta las ordenanzas de 1563 –en 1587 se le añade la cecha al pie de la marca anterior PP/1587–. Se desconoce si a partir de aquí se empezaría a utilizar la marca de Pamplona abreviada –doble P coronada–. En Navarra, otros dos centros plateros tienen marca de localidad en el siglo XVI: Sangüesa y Estella⁴⁵.

SANGÜESA



ESTELLA



En los talleres de Sangüesa y Estella, van a mantener vigente la marca de localidad del siglo XV, responden como en las anteriores al tipo topográfico-morfológico. La de Sangüesa por sus iniciales –SANG–, en caracteres góticos y el escudo de la villa, total o parcial terciado en palo. En Sangüesa aparece una segunda variante en torno a 1580 que suprime el escudo y que desaparece en 1600 al extinguirse el taller⁴⁶. La de Estella compuesta por su propio nombre –STELA–, timbrada por el escudo de la villa –estrella de seis puntas–. Esta forma va a pervivir hasta 1600 en que es sustituido por un nuevo punzón⁴⁷.

45. Sobre el marcaje de Pamplona y los centros plateros navarros, véase: HEREDIA MORENO, M^a Carmen. ORBE SIVATTE, Mercedes, *Orfebrería de...*, ob. cit. T. II, pág. 9-10. HEREDIA MORENO, M^a C. "Platería del Renacimiento". *El Arte en Navarra*. Pamplona, 1994, T. II, pág. 371. "Notas para un estudio de punzones y orfebres de la Merindad de Estella". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Zaragoza, 1984, págs. 181-198. ORBE SIVATTE, Asunción de y ORBE SIVATTE, Mercedes de, "Aproximaciones al funcionamiento de los plateros de la ciudad de Pamplona". *Príncipe de Viana*, n^o 192 (1991), págs. 111-152. FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, "Platería sangüesina del S. XVI". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Español de Historia del Arte*. Zaragoza, 1984, págs. 135-145.

46. FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo y ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, "Platería sangüesina del S. XVI". *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Español de Historia del Arte*. Zaragoza, 1984, págs. 135-145. HEREDIA MORENO, M^a Carmen, "Platería del Renacimiento". *El Arte en Navarra*. Pamplona, 1994, pág. 371.

47. Además de la bibliografía citada en la nota anterior, véase: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Ensayo de catalogación razonada de la plata de los Arcos". *Príncipe de Viana*, n^o 146-147. (1977), págs. 281-318. GARCÍA GAINZA, M.C. y HEREDIA MORENO, M^a C., *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona 1978.

c) Relaciones familiares

Los plateros van adquiriendo una importancia progresiva a lo largo del siglo XVI. Esto les impulsó a agruparse corporativamente para defender sus intereses y regirse por unas normas de funcionamiento interno que, en algunos lugares, se fueron perfilando a través de distintas ordenanzas. Para Álava, en este período, no se conocen ordenanzas propias de los plateros. Por la documentación consultada se observa que el Concejo y Regimiento de la Ciudad, era el que tenía potestad para dictar las normas. En cuanto a las Ordenanzas por las que se regían, pensamos que son las Ordenanzas Generales de 1435, dadas por Juan II para Castilla y refrendadas por los Reyes Católicos en 1476, prueba de ello es que en las Ordenanzas Generales de la ciudad de Vitoria dadas en 1476, no se hace mención a los plateros, de forma que no es factible precisar el poder o alcance que tuvieron como gremio⁴⁸.

En Bilbao, la historia del gremio de plateros, parece que pierde su solidez en la Provisión de 1561. En ésta se da prioridad a las pretensiones del Concejo y determina que en lo sucesivo la posición predominante sobre esta materia sea la de la Autoridad Municipal, en todos los aspectos: sociales, económicos y laborales de ordenación del trabajo, por lo que se anulan todas las ordenanzas antiguas de los gremios y determinan que todas ellos quedaban sometidos a lo establecido en las Ordenanzas Generales de la Villa. El refugio de los gremios en Bilbao fue, el de las asociaciones, hermandades, colegios o cofradías religiosas, que abundaron bastante⁴⁹. La intervención del Regimiento sobre los gremios no impidió, sin embargo, que éstos tuvieran sus propias ordenanzas, pero muy vacías de contenido. La redacción se hacía por consenso entre las partes pero no cediendo nunca el Concejo nada de lo que entendiese como prerrogativa.

De los maestros plateros de Guipúzcoa ignoramos su funcionamiento, así como en lo concerniente a las normas por las que se rigieron, no obstante pensamos que el panorama, en términos generales, sería muy similar.

En Navarra difiere en parte de los territorios citados. Los primeros estatutos fueron redactados en el año 1554, por ocho maestros plateros y trataban aspectos de carácter religioso y profesional. En las ordenanzas de 1563 se regula el marcaje. Las más importantes y las únicas que se confirmaron de manera oficial fueron las ordenanzas de 1587 que desarrollan, de forma más amplia, los puntos contenidos en las anteriores, siendo firmada por varios maestros de Pamplona⁵⁰.

En el siglo XVI, trabajaron en Vitoria más de noventa plateros, muchos de los cuales fueron grandes maestros. El primer contrato de aprendizaje vitoriano que hemos recogido es de 1544⁵¹. Tenemos constancia de hasta cuatro generaciones de plateros que se fueron transmi-

48. MARTÍN VAQUERO, Rosa, "Notas sobre el gremio de plateros...". *La platería en la Diócesis...*, ob. cit, págs. 31-35.

49. BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua...*, ob. cit, pág. 13.

50. Sobre este aspecto véase el extraordinario trabajo de: ORBE SIVATTE, Asunción de y ORBE SIVATTE, Mercedes de, "Aproximaciones al funcionamiento de los plateros...", ob. cit, págs. 111-152. Para Burgos: BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "El marcaje y los punzones de la platería burgalesa, 1360-1636". *Artigrama*, nº 8-9 (1991-92), págs. 289-326. Para La Rioja: ARRÚE UGARTE, M^º Begoña, *Platería riojana (1500-1665)*. 2 Vols. Logroño, 1993.

51. De los miembros de las familia de plateros vitorianos no hemos encontrado contratos de aprendizajes, sabemos sin embargo que en 1569, el platero Diego de Rejarte vecino de Vitoria, manda a su hijo Miguel de Rejarte a Burgos, y lo pone como aprendiz con Marcos de Sagrero, joyero burgalés por tiempo de tres años: BARRÓN GARCÍA, Aurelio, *La platería burgalesa, 1475-1600*. Zaragoza, 1994. (Microfilmada).

tiendo el oficio de padres a hijos, como se puede comprobar en la familia Pitano⁵². La oficialía y el examen de maestría debía hacerse a nivel familiar, pues no se han encontrado este tipo de documentos. Las relaciones familiares de los plateros vitorianos del siglo XVI, se encuentran muy unidas.

A través de las uniones matrimoniales, un taller importante de plateros, llegó a estar ligado con otros tres talleres importantes de la ciudad. Sirva de ejemplo la familia Pitano, aludida anteriormente: Una hija del primer Juan de Pitano se casa con el platero Pedro de Mendiguren; otra hija de Martín de Pitano (hermano del anterior), lo hace con el platero Juan de Erenchun; y otra hija de Juan de Pitano (hijo del primero), está casada con Pedro de La Fuente, platero que continuará con el taller. A su vez el taller de los Erenchun, está emparentado con el taller de los Pitano, y con el taller de los Zaldívar.

En Vizcaya sabemos que trabajan, en este período 23 plateros. Son de destacar Maestro Pedro, otro Pedro que punzona con una P y una O arriba (o el mismo), pero con señal de todas las letras –marca los copones de Sopelana y Santurce–. Pedro García o Pedro de Garay, Agustín de Echevarría, Pedro Pilla, Juan García de Calabria (Cenarruza) Martín de Larrea, López de Marquina, Antonio del Campo y Pedro de Escalante (Lekeitio). En la segunda mitad del siglo: Martín de Arrieta, Sebastián Castañeda, Martín de Betoño. Diego de Isla. Pedro Ochoa de Aguirre, bilbaínos, pero también algunos vitorianos y guipuzcoanos del valle del Deva⁵³.

De Guipúzcoa, la profesora Arrázola, en su obra sobre el Renacimiento Guipuzcoano, en el apartado de Orfebrería, recoge los nombres de varios plateros: Matheo de Gárate, Miguel de Estonsoro, el alavés Pedro de Escalante⁵⁴. Hay que tener presente que la mayor parte del territorio, pertenecían a la Diócesis de Calahorra, motivo importante, que hacía que los visitantes influyeran a la hora de elegir a estos maestros plateros.

En Navarra, en el siglo XVI, trabajan más de 100 plateros. A lo largo del siglo fueron frecuentes las familias de plateros en las que el oficio se transmitía de padres a hijos a través de varias generaciones, como hemos aludido en el caso vitoriano. Tal es el caso de los Guevara o lo Borgoña de Pamplona, los Oñate en Olite o los Soria en Estella. El platero Luis de Suecun casó con Beatriz, hija de Juan de Borgoña, o José de Medrano que contrajo nupcias con Ana, hijastra de Felipe de Guevara⁵⁵.

2. Los artífices, promotores y donantes

La comprensión de las formas de producción derivadas de la organización estamental, y la distribución del trabajo en el siglo XVI, irán sufriendo paulatinamente modificaciones a lo largo del siglo. Los sistemas de control de la productividad dentro de la estructura gremial, tenían una doble vertiente, por una parte servían para vigilar la habilitación profesional y sus fases: aprendizaje, oficialía y maestría, a fin de evitar la competencia desleal; y por otra, para el control de la administración pública, llevado a cabo a través de los veedores o con-

52. MARTÍN VAQUERO, R., "Juan de Pitano y Bolívar, platero vitoriano del siglo XVI". *Archivo Español de Arte*, nº 277 (1997), págs. 57-71.

53. BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua...*, ob. cit., pág. 33.

54. ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M^a Asunción, *El Renacimiento...*, ob. cit. T. II, pág. 559. Se citan además los nombres de Juan de Celayeta, Isauti, Juan de Izaguirre y Urbieta en: FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNO, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la Plata...*, ob. cit., pág. 286.

55. HEREDIA MORENO, M^a Carmen, "Platería del Renacimiento...", ob. cit., pág. 373.

trastes que cada Ayuntamiento nombraba para tal efecto, a veces conjuntamente con los oficiales del gremio.

Los artistas plateros –maestros examinados–, eran los protagonistas de las obras, pero en la mayoría de las ocasiones, solamente en cuanto a su realización. Las formas, los programas iconográficos e incluso la ornamentación de las piezas, eran dados de antemano por los *promotores* y *donantes* de las obras. Tanto es así que los artistas –plateros– no sólo copiaban láminas y grabados, sino que además es frecuente encontrar, indicado en los contratos de obras, que una cruz o una custodia se haga copiando otra de tal iglesia o convento, bien del entorno o de lugares más alejados, conocidos por la persona que encarga la obra⁵⁶.

En ocasiones preocupaba que la obra estuviera bien hecha y sirviera para sus fines, pero no había ansiedad de “obras únicas”, ni privilegios de excepción, aunque en materias como la orfebrería en los encargos de cruces procesionales o custodias, sobre todo, los pueblos rivalizaban, entre ellos, para ver quien podía tener la mejor del contorno. Hecho que se puede observar a través de los testimonios de pagos de las obras, en los que los vecinos a veces contribuían labrando las tierras de la iglesia gratis, durante algunos años, para poder pagar “su cruz”.

El artista individual y creativo en el Renacimiento, alcanza un reconocimiento paradigmático en España y Portugal, este espacio de consideración sólo se perfilará en el siglo XVIII. Con anterioridad el artista-artesano, pintor, escultor, platero, bordador, etc..., eran despreciados por las élites sociales por el hecho de poseer una tienda-taller, es decir ejercer el comercio y, por ende, ello estaba sujeto al impuesto de alcabalas, al que nos hemos referido al comienzo de esta exposición.

Hemos de decir que conocemos grandes obras de plata, rejería, pintura, escultura, bordados, etc., cuyos autores desconocemos, por lo que permanecen en el anonimato, es necesario hacer algunas precisiones. Hay oficios que eran más controlados, tal es el caso de los plateros, donde el artífice debía colocar su marca o punzón, el de la ciudad donde tenía su taller, que estampaba el fiel marcador nombrado por el Ayuntamiento de la ciudad, este verificaba la calidad del material empleado y a la vez lo refrendaba con su propia marca personal.

Pero si bien tenemos piezas de platería con el punzón de autor, son muchas más las que carecen de él, lo que refuerza la extensión del anonimato en este arte. En otros casos, la marca de autor tiene que ver con la forma de pago del trabajo. Es el caso de los canteros que ponen su “marca” o señal en la piedra trabajada para que se les reconozca individualmente su labor. Estas señales o marcas, aunque no conozcamos su nombre, nos sirven para identificarlos. A veces también las obras van firmadas –pintores y en menor medida escultores–, entendiendo por firma no siempre los signos alfabéticos que empleamos, dado que al ser analfabetos, estas “firmas” están simplemente dibujadas⁵⁷.

56. Este mismo sistema siguieron los maestros rejeros y bordadores, como se puede apreciar en los contratos de obra conservados en los Protocolos Notariales, e incluso algunos copiados en los mismos libros de Fábrica. A modo de ejemplo la iglesia de Imiruri ajusta con el platero Juan de Pitano, vecino de Vitoria, que ha de hacer la cruz parroquial a la manera que ha hecho la de la iglesia del lugar de Elguea, con el mismo modelo y facciones de ella: A.H.P.A. Esc. Jorge de Aramburu. Prot. 6201, f. 860.

57. Estos casos se nos muestran a la luz, cuando en algunos de los documentos oficiales que tienen que firmar, como son escrituras de obras, licencias, matrimoniales, etc., el escribano añade, no sabe escribir, en su lugar firmó un testigo, pero en otros documentos este mismo artífice firma con su nombre y apellido. Varios de estos ejemplos recogemos en *La platería en la Diócesis...*

Es importante señalar, que los contratos notariales para la realización de las obras son la base más importante para el conocimiento de las autorías, aunque con frecuencia nos encontramos con contratos de obras que hoy no existen; y por el contrario tenemos obras cuyos contratos no aparecen. Debemos señalar también cómo en ocasiones tras contratar una obra y ésta no se lleva a cabo por desacuerdos entre las partes, o por no tener dinero suficiente, incluso, porque el artista muere en ese período. A este respecto el documento más importante sobre estas obras es la escritura de finiquito o liquidación de la obra, en la cual se especifica los pagos efectuados al artista que la ha realizado⁵⁸.

Destaquemos ahora quiénes eran los mecenas y comitentes. En el País Vasco hemos de hablar de estos términos en el sentido amplio, no empleamos mecenas como persona poderosa que patrocina a los hombres de letras, sino con sentido de comitente, es decir aquel que encarga hacer una obra o manda a otro que la haga. Éstos fueron predominantemente: las iglesias, la nobleza y altos cargos de la Corte, y eclesiásticos, y en menor medida los particulares. En algunos casos, nos encontramos como mecenas a figuras del episcopado o de órdenes religiosas, pero no es demasiado frecuente⁵⁹.

La iglesia como comitente se manifiesta a través de muy diversos sectores, y su participación adquiere particular importancia. Desde los obispos y sus cabildos eclesiásticos, hasta las ordenes religiosas, los párrocos y asociaciones del clero secular. También las cofradías y hermandades, así como los concejos de los pueblos, todos ellos tuvieron un papel dinámico en el fomento y la demanda de la producción artística. Muchas de estas obras de arte adquirieron renovada valoración simbólica potenciada por los orígenes míticos del objeto –fruto de apariciones– o por sus cualidades intrínsecas de carácter devocional milagroso.

En el País Vasco y Navarra tenemos figuras episcopales que marcaron el carácter de un mecenazgo artístico en las artes⁶⁰. A modo de ejemplo tenemos el Arzobispo de Calla, que donó la custodia de la Catedral de Santa María de Vitoria o el Obispo don Francisco de Navarra que donó importantes obras para la Colegiata de Roncesvalles. Muchos vascos que habiendo pasado a Indias, han progresado social y económicamente, encomiendan obras para ser donadas a sus pueblos de origen. En muchas de nuestras parroquias y monasterios, se conservan cantidad de obras de platería americana, rejas, bordados, etc., que son

58. Son múltiples los ejemplos que nos ha deparado la documentación e incluso como en los contratos de aprendizaje encontramos, que un aprendiz no termina con el primer maestro y lo hace después con otro. En las escrituras de finiquito, se hace un resumen de lo que se paga en ese momento y de todos los pagos anteriores, a veces cuando la obra era de envergadura tardaban varios años de extender esta escritura definitiva.

59. Sobre el término "mecenazgo" véase: HASKELL, F., *Patronos y pintores*. Madrid, 1984. Hemos de añadir que nos referimos al sentido estricto del término, ya que ello implica una serie de connotaciones más amplias, lo empleamos cuando se refiere a distintas dignidades eclesiásticas o personalidades con altos cargos, en los que podemos ver en su labor el rasgo de mecenas como protector y promotor de obras artistas. En el siglo XVI, gracias al ascenso social y económico que experimentan grandes personalidades, nos encontramos con grandes benefactores.

60. En el sentido amplio del término en Pamplona tenemos los ejemplos del mecenazgo artístico del Obispo Zapata, el de don Pedro Villalón Deán de Tudela, o el de Don Francisco de Navarra en la Colegiata de Roncesvalles: GARCÍA GAINZA, M^a C., "El mecenazgo artístico de D. Pedro Villalón, Deán de Tudela". *Seminario de Arte Aragonés* (1981), págs. 113-119. "El mecenazgo artístico del Obispo Zapata en la Catedral de Pamplona". *Separata de Scripta Teológica*. De la iglesia y de Navarra. Estudios en honor del Prof. Goñi Gaztambide, Pamplona (1984), págs. 339-349. HEREDIA MORENO, M^a C., "Precisiones sobre el mecenazgo artístico de Don Francisco de Navarra en la Colegiata de Roncesvalles". *Príncipe de Viana*. Anejo 11 (1988), págs. 235-247.

indicativos de esta agradecida devoción. Sirva de ejemplo el trabajo sobre la “Plata de ultramar en el paisaje alavés”, el estudio realizado sobre *Arte hispanoamericano en Navarra*, o “Platería hispanoamericana en la ciudad de Vitoria”⁶¹.

Respecto a la modalidad más frecuente de participación de los particulares como comitentes y mecenas, fue la institucionalización de los Patronazgos. Mediante ellos fueron construidas buena parte de las iglesias y capillas interiores de los templos. La Iglesia alentó unas formas privilegiadas de participación de los sectores de mayores recursos mediante la institucionalización del “Patronato” como práctica, común que pasó también a Hispanoamérica. De este modo cedía espacios dentro del templo para el entierro o formación de capillas familiares, caracterizadas por quienes aportaban los recursos para la obra de construcción y hacían sus capillas con retablo y equipamientos de platería, pinturas, y rejas para los mausoleos y las capillas, como recogen ampliamente los Catálogos monumentales de la Diócesis de Vitoria y de Navarra⁶².

Muchos de estos “patrones” actuaron a la vez desde América o desde España, fomentando, con sus donaciones, la construcción y alhajamiento de conventos e iglesias. Los patronos en la mayoría de los casos, tenían una participación decisiva en el fomento del arte, ya que ellos mismos elegían a los artistas –arquitectos, canteros, escultores, entalladores, pintores, plateros, bordadores, etc.–, que actuarían en las obras, y contrataban, directamente, los temas y diseños de las mismas, por lo que se convertían en verdaderos mecenas del arte⁶³.

3. Las obras. Evolución estilística

Con carácter general, cabe señalar que en el primer tercio del siglo XVI, se produce progresivamente la sustitución de los elementos góticos por fórmulas y técnicas renacentistas, gracias sobre todo a las influencias de obras importadas y a los contactos con centros plateros de Castilla y Aragón –éste último especialmente en Navarra–. A partir de mediados de siglo las estructuras dejarán de ser góticas para adoptar las formulas renacentistas, como los cálices de Ocilla-Ladrera, Legazpia, Gaceo, Busto..., de Álava⁶⁴ o los de San Pedro de Olite, Moriones o de la Magdalena de Tudela en Navarra⁶⁵. De Vizcaya puede servirnos de ejemplo el cáliz de Gordejuela o el de la catedral de Santiago de Bilbao, este último ya manierista⁶⁶.

A lo largo del segundo tercio del siglo, observamos el gran apogeo de los modelos plenamente renacentistas. La gran novedad de este período es el torneado, técnica que define

61. PORTILLA VITORIA, M J. “Plata de ultramar, en el paisaje alavés”. *Celedón*. (Vitoria, 1978) s.p. HEREDIA MORENO, M^a C., ORBE SIVATTE, Mercedes. y ORBE SIVATTE, Asunción, *Arte hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*. Pamplona, 1992. También nuestro trabajo sobre: “Platería hispanoamericana en la ciudad de Vitoria”. *Homenaje al Profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, págs. 685-702.

62. Serían interminables los nombres a mencionar, sirvan de ejemplo la capilla, retablo y reja de don Diego Martínez de Salvatierra para la iglesia de San Pedro de Vitoria; o don Antonio Zapata que donó el templete eucarístico de Pamplona para el día del Corpus.

63. Tenemos como la sociedad, en todo momento, ha mostrado su agradecimiento a los Santos, la Virgen o al mismo Jesucristo, por los favores recibidos, con exvotos piadosos, algunos de los cuales han sido soberbias piezas de arte. Un ejemplo lo tenemos en la imagen de plata de San Fausto de Bujanda (Álava), donada por los señores Álava y Guevara por el nacimiento de su hija: MARTÍN VAQUERO, Rosa, “La religiosidad popular...”, ob. cit., págs. 901-931.

buena parte de la platería renacentista. En el último cuarto del siglo y comienzos del siguiente, los cambios tanto en la estructura como en la decoración –apenas están decoradas– serán importantes. Se introducen diversas corrientes manieristas o bajo renacentistas que cristalizarán a finales del siglo. Son característicos los cálices con nudos ovoides, modelo tipológico que adoptan también las crismas de la época, como la de Monasterioguren, Berricano, Atauri, Leza (Álava) o las de la Colegiata de Roncesvalles (Navarra).

En el primer período en las trazas y estructuras de las piezas se advierte el reemplazo de los esquemas poligonales, de tradición gótica, propias de la labor de mazo, por otras formas más redondeadas, derivadas del uso del torno. La adopción del torno dió lugar a la generalización de los diseños abalaustrados en vástagos y soportes, como podemos observar en el cáliz de Heredia. *Lám. 1.* Esta técnica había sido introducida en la platería española por el andaluz Juan Ruiz “el vandalino”, según nos refiere Juan de Arfe en su *Varia Commensuración para la arquitectura y la escultura*. Sevilla, 1587⁶⁷.



Lám. 1. Cáliz de Heredia (Álava).

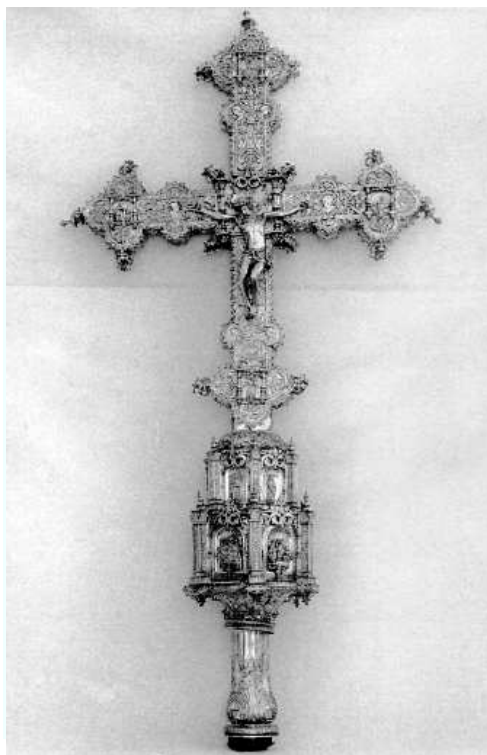
En la ornamentación de las piezas se difunden los grutescos y temas “a candelieri”, que sustituyen a los temas vegetales propios del último gótico. Un paso intermedio en este proceso lo representa en Álava las cruces de la Catedral de Santa María de Vitoria –la llamada cruz de Samaniego– y la cruz de Ali, de estructura gótica con remates de cardinas y decoración plenamente renacentista –tondos, jarrones, a candelieris, etc..., *Lám. 2.* o el cáliz de Lándia con pie polilobulado pero con decoración plenamente renacentista, conserva las car-

64. MARTÍN VAQUERO, Rosa, *La platería en la Diócesis...*, ob. cit. págs. 189-193.

65. HEREDIA MORENO, M^a Carmen y ORBE SIVATTE, Mercedes, *Orfebrería de Navarra, II Renacimiento*. Pamplona, 1988. HEREDIA MORENO, M^a Carmen, “Platería del Renacimiento”. *Arte en Navarra*. Pamplona, 1994, págs. 370-384.

66. BARRIO LOZA, José Ángel y VALVERDE PEÑA, José Ramón, *Platería antigua...*, ob. cit. pág. 57 y 60.

67. ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De Varia Commensuración para la escultura y arquitectura*. (Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585). Reproducción facsímil de Albastros Ediciones, 1979. Libro IV.



Lám. 2. Cruz parroquial de Ali (Álava).

dinas que separan la subcopa. En Navarra la cruz relicario de Urroz, de base que repite modelos goticistas de perfil lobulado y puntas de estrella pero el astil es ya abalaustrado con nudo de jarrón y la decoración de la cruz plenamente renacentista, a base de grutescos, vegetales, "a candelieris", sobre un fondo de grueso punteado; y los cálices de Santa Clara de Fitero, con pie de traza goticista pero con el astil abalaustrado y con decoración plateresca o el cáliz de Moriones con astil poligonal pero basamento circular, por citar algunos ejemplos.

En el segundo tercio del siglo, los árboles de las cruces adoptan las trazas abalaustradas planas inspiradas en modelos burgaleses. Este modelo de cruz de brazos abalaustrados, al parecer, fue introducido por el platero burgalés Juan de Horna "el joven". Se ha tomado como modelo la cruz que este platero realizó en 1537 para la Catedral de Burgos. Ésta fue la que posteriormente se convirtió en cruz metropolitana

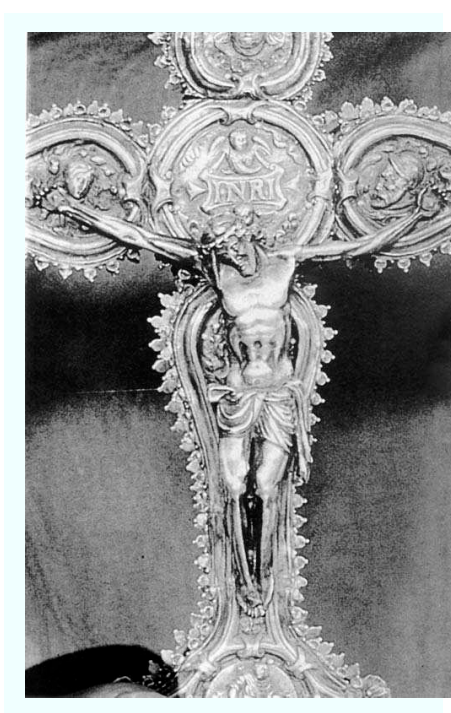
cuando Burgos fue elevada a Sede Arzobispal, y Juan de Arfe le añadió el segundo brazo en 1592, tal como hoy se conserva⁶⁸.

Ejemplos de estos modelos, en Álava, tenemos la cruz de Arechavaleta y la de Gáceta, obra de los plateros vitorianos Antonio de Junguitu y su cuñado Martín Ruiz de Alegría Lám. 3.; y en Navarra la cruz del Espinal o de Arrieta, así como muchas de las cruces labradas por Luis de Suescun: las de Aniz o Eguillarreta, o las de Villanueva de Yerri, obra de los estelleses Alonso Montenegro y Andrés de Soria, en 1625.

68. Según los profesores: MALDONADO NIETO, M^a Teresa, "La cruz metropolitana de la Catedral de Burgos y un nuevo aspecto en la obra de Juan de Arfe". *Archivo Español de Arte*, T. LIX, n^o 235 (julio-septiembre 1986), págs. 304-319. Ibidem, *La platería burgalesa: Plata y plateros en la catedral de Burgos*. Madrid, 1994. BARRÓN GARCÍA, Aurelio, "Los plateros Juan de Horna" *Boletín de la Institución Fernán González*, n^o 1 (1994), págs. 21-33. Opina que el modelo no fue creación de Juan de Horna, sino que en este proceso de creación participaron más plateros burgaleses. El profesor Cruz Valdovinos piensa, que no fue el platero Juan de Arfe el que realizó el otro brazo de la cruz, sino su yerno Lesmes Fernández del Moral: CRUZ VALDOVINOS, J.M., "El platero Juan de Arfe y Villafañez" *Iberjoya* n^o especial (1983), pág. 9, 16, 21. Señala que Miguel Espinosa es el autor de la cruz de Ezcaray, que muestra algunas variaciones de mayor riqueza y que su impacto dice: "...se sintió en otros plateros, no sólo en Burgos sino también en Aranda de Duero". Para él la cruz de Juan de Horna tuvo mayor ventaja por ser para el templo de mayor irradiación. Sobre la cruz de Ezcaray: MERINO URRUTIA, J.J.B., "Cruces parroquiales de Ezcaray y Ojacastró" *Berceo* n^o 31 (1954-55), págs. 131-133. Este autor pensó que podían ser obras de origen toledano, hoy identificadas sus marcas nos confirman su origen burgalés.



Lám. 3. Cruz parroquial de Arechavaleta (Álava).



Lám. 4. Crucificado. Cruz parroquial de Espinal (Navarra).

En cuanto a las representaciones que aparecen en las piezas de este período, mantiene relación con algunos de los temas que analizamos en la iconografía gótica. En el Renacimiento se destacan las escenas del Nuevo Testamento, especialmente las de la Pasión y Resurrección de Cristo, la Virgen, Apóstoles, Evangelistas y Santos, sin olvidar el Nacimiento de Cristo, la calavera y las Edades del Hombre. Sobre este programa iconográfico se dan, en las piezas de este período, algunas variantes. Un ejemplo lo tenemos en la figura del Crucificado, en el gótico se le ha representado con corona de espinas abandonando la imagen del Cristo vivo propio del románico, y adaptando las que serán características del Renacimiento: Cristo muerto, con anatomías ligeramente marcadas y de gran expresividad con la cabeza inclinada sobre el hombro. *Lám. 4.*

Por último a lo largo del último tercio del siglo XVI, se introduce en la orfebrería de –Navarra, Vitoria, Bilbao–, diversas corrientes manieristas que tienden a una depuración geométrica en estructura y decoración, y a la asimilación del romanismo local de Juan de Anchieta, en el aspecto figurativo. Estas tendencias alcanzaron su máximo desarrollo en los años finales del siglo, es decir antes de 1600 y se prolongan en las primeras décadas del siglo XVII. En este momento, a la vez, se van asimilando también las influencias llegadas de la corte madrileña. La construcción de El Escorial, en 1598, impuso nuevos modelos. Ello hace que desde finales del siglo XVI, se observe una repetición en las formas tipológicas, produciéndose una decadencia en las obras. Es importante señalar que la promulgación de Pragmáticas dictadas contra el lujo influyó considerablemente en la decadencia de la pro-

ducción de la platería civil y no así en la de carácter religioso de la que se conoce una notable producción.

Como ejemplo de piezas de este período tenemos la cruz de la catedral de Santa María de Vitoria, y más significativo en los cálices como el de Bujanda, con marca de San Sebastián, cuyo modelo será característico de la primera mitad del siglo XVII. En Navarra, el más famoso platero de esta época es José Vázquez de Medrano con sus grandes obras procesionales. En Vizcaya podemos citar los cálices de Lezama, el de la iglesia de San Antón de Bilbao o el de la catedral de Santiago de Bilbao.

De las características de cada centro en particular podemos decir, a grandes rasgos, que en la platería renacentista perviven las cruces de nudos propiamente góticas, e incluso las podemos encontrar hasta finalizar la etapa manierista, sirva de ejemplo las cruces de nudos de Zurbano, Durana e Igay. Otros modelos tipológicos que tienen gran pervivencia, a lo largo del siglo, son las píxides que adoptan la decoración del momento, como las de Armentia y Labraza. También en el tercer tercio del siglo nos encontramos con cruces de tipología renacentista como la de Yécora, Arechavaleta, San Miguel y Navaridas, y en su decoración aparecen los elementos manieristas. A finales de este siglo y en la primera mitad del siglo XVII, los cambios tanto en la estructura como en la decoración –apenas están decoradas– serán importantes.

III. OTRAS ARTES IMPORTANTES

1. La rejería

La rejería, es quizá la segunda manifestación importante a destacar. En este momento la creación de capillas privadas, coros y mausoleos proliferan en las catedrales e iglesias. Estos espacios se cerraban con espléndidas rejas, en las que los elementos ornamentales formaban un entramado a modo de bordados o encajes. Los balaustres de sus barrotes, denotaban la buena acogida de este elemento como signo de los nuevos tiempos. Los elementos fantásticos, roleos entremezclados entre sí, con los remates de las armas familiares, constituían el cierre perfecto para ese nuevo espacio creado, y que servían de elementos de identificación y de poder de las de las familias a las que pertenecían⁶⁹.

El oficio de rejero nos aparece identificado en aquellos documentos de los archivos diocesanos relativos a la contratación de rejas o a la conservación de las ya existentes, pero en realidad, los artistas que construyeron en todos los países las rejas más interesantes fueron forjadores y cerrajeros que en un determinado momento se dedicaron a esta especialidad de su arte. Fuera de España, donde la construcción de rejas tiene una importancia menor,

69. LORDA Joaquín y JOVER, Mercedes: "Figuras quimérica de un Renacimiento bastardo" la reja del coro de la Catedral de Pamplona". *Lecturas de Historia del Arte*, nº 4 (1994), págs. 333-341. Este importante estudio llevado a cabo por los profesores Lorda y Jover sobre la reja del Coro de la Catedral de Pamplona, hoy en la capilla del Santo Cristo, muestra la valoración e importancia que estas obras aportan. Además de identificar las fuentes gráficas de algunos modelos de la crestería, la han puesto en relación con la reja de El Barco de Ávila, lo que supone un avance importante a la historiografía del arte navarro e incluso como señala también el profesor Echevarría, supera las breves líneas descriptivas de otros historiadores, y afronta por vez primera un análisis científico de este elemento de ajuar y aborda el comentario de la ornamentación icónica desde el grabado. Cfr. ECHEVERRÍA, GOÑI, P., "Primer Renacimiento. Reja de la capilla del Santo Cristo". *La Catedral de Pamplona*. Pamplona, 1994, T. II, p. 18.

los rejeros dedicados en exclusiva a esta labor puede decirse que no existen, y sus nombres se conservan unidos con los de los herreros y cerrajeros más notables de las correspondientes épocas⁷⁰.

La rejería del País Vasco, correspondiente al siglo XVI, a pesar de que no son muy numerosos los ejemplares que se conservan, en Álava merecen ser reseñadas varias rejas que cierran baptisterios, albergan capillas familiares con un buen retablo o bien capillas funerarias para sus enterramientos. Algunas de estas rejas con el paso del tiempo han visto alterada su situación original, como que, hoy día, cierra el baptisterio de la iglesia de *San Pedro de Vitoria*, que pertenecía a la Capilla de los Reyes, de esta misma iglesia, obra de mediados de siglo⁷¹. O la reja de la capilla de los Velasco de *Galarreta* (Álava), del siglo XVI avanzado, actualmente colocada en el patio del Museo de Arqueología⁷². *Lám. 5.*



Lám. 5. Reja de Galarreta (Álava). A.T.H.A. Fot. López de Guereñu.

La mayoría de estas rejas alavesas se recogen en el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. (siete tomos editados), por lo que será ésta nuestra fuente bibliográfica fundamental para la redacción de esta parte

70. El estudio general sobre la rejería en España está aún por hacer. Se recogen abundantes noticias de maestros y obras en los clásicos: STAPLEY, M. y BYNE, A., *Rejería of the Spanish Renaissance*. New York, 1914. ORDUÑA, Emilio, *Rejeros españoles*. Madrid, 1915. En esta obra cita los mejores y más importantes rejeros de España con algunos ejemplos de obras del siglo XVI. Más modernos son los magníficos trabajos ya citados, aunque generales, de CAMÓN AZNAR, José, *La escultura y la rejería...* (Madrid, 1961) ALCOLEA GIL, Santiago, *Artes decorativas ...* (Madrid, 1975). De OLAGUER-FELIÚ, ALONSO, Fernando., un buen compendio en *Historia de las Artes Aplicadas...* (Coordinador Bonet Correa) Madrid, 1982, págs. 17-64. También los trabajos monográficos de GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *El arte del hierro en Galicia* (Madrid, 1963). *Rejería castellana. Segovia* (Salamanca, 1974). *Rejería castellana. Salamanca* (Salamanca, 1975). *Rejería castellana. Valladolid* (Valladolid, 1982). *Rejería castellana. Palencia* (Palencia, 1988). OLAGUER-FELIÚ, ALONSO, Fernando., *Las rejas de la Catedral de Toledo*. Toledo, 1980. NARGANES QUIJANO, F., *La forja en Palencia. del herrero tradicional a la forja artística actual*. Palencia, 1987. DOMÍNGUEZ CUBERO, J., *La rejería en Jaén en el siglo XVI*. Jaén, 1989.

71. PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y OTROS, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*. T. III. Vitoria, 1971, pág. 151, fot. 260.

72. PORTILLA VITORIA, Micaela Josefa y OTROS, *Catálogo Monumental...*, ob. cit., T. V, pág. 451. Siendo ésta una de las más importantes rejas alavesas, en las que se puede apreciar aún la policromía en la parte superior —escudos—, es una lástima que esté colocada al intemperie y los elementos naturales acaben con ella, los deterioros que se observan son grandes y no dejan duda de la merma que están provocando en esta importante obra. A.T.H.A. Fondo López de Guereñu. Caja L. 5.

de la ponencia⁷³. En Álava, se han localizado diez extraordinarias rejas, que se conservan en la actualidad, pertenecientes al período del Renacimiento. Además de las dos citada anteriormente, la reja de la capilla de los Sánchez Samaniego en la iglesia de *San Juan de Laguardia*, corresponde a la primera mitad del siglo; la del baptisterio de *Elciego* realizada entorno a 1554, por el rejero Pedro de Marigorta; la de la capilla del Santo Cristo de la iglesia del *Convento de Santa Clara de Orduña* (Vizcaya), perteneciente a los Luyando y Hurtado de Mendoza (1555); y la del baptisterio de la iglesia de *Páganos*⁷⁴.

De finales del siglo, se conservan cinco rejas alavesas: las dos de las capillas de San Gregorio y de Ntra. Sra. del Carmen, que pertenecieron a los Vicuñas y Santa Cruz de la iglesia de *San Juan de Salvatierra*; la de la capilla de los Vicuña en la iglesia de la Asunción de *Munain* (1598); la de la capilla de los Urbina en la iglesia de Santo Tomás de *Margarita* (1591); la que cierra la capilla de San Diego de los Heredia-Sabando en la iglesia de San Cristóbal de *Heredia* (1595)⁷⁵. También a este momento pertenece la de la capilla de la Inmaculada de la iglesia de Santa María de *Orduña* (Vizcaya), que fue patronato de los Ortés de Velasco, y aparece denominada en algunos documentos como “capilla de don Íñigo”, en recuerdo de su fundador, ésta fue mandada hacer por doña María de Salazar, viuda de don Íñigo, al maestro rejero de Bilbao Gonzalo de Velasco (1584)⁷⁶.

En Guipúzcoa, la profesora Arrázola Echeverría, en su libro *El Renacimiento en Guipúzcoa. T. II. Escultura, Pintura y Artes Menores*⁷⁷. (1968). Dedicar el capítulo VIII al “El Arte del hierro en Guipúzcoa”. Aunque las denomina “artes menores”, el haberlas recogido prueba la importancia que éstas le merecen. El capítulo dedicado a este arte no es muy extenso, tampoco el número de rejas del siglo XVI que se han conservado en Guipúzcoa, pero destaca su importancia, así como el nombre de varios artífices que se dedicaron a este arte. Tenemos los ejemplos de la reja de la capilla del Obispo de Tuy don Martín Zurbano, en *Azpeitia* (1520), obra de Cristóbal de Marigorta; y las dos –delantera y lateral– de la capi-

73. Hemos incluimos en este apartado dos rejas de Orduña (Vizcaya), por pertenecer este territorio a la Diócesis de Vitoria. Incorporaremos la bibliografía más reciente, que se haya realizado de cada obra, sin desestimar la bibliografía anterior recogida en las obras Generales a las que anteriormente nos hemos referido y a la que nos remitimos.

74. *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. T. I. (Laguardia, Elciego y Páganos) págs. 48, 74, 141, fots. 65, 241. fig. 25. T. VI (Orduña) pág. 719, fot. 491. La reja del baptisterio de la iglesia de Elciego, es obra del platero Pedro de Marigorta de Guipúzcoa, este platero lo documenta la profesora: ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, *El Renacimiento en...*, ob. cit. T. II, págs. 551-553, pero no hace mención a esta obra, si cita otra reja realizada por este maestro rejero para el doctor Aramayona para la ventana de su casa de Vitoria.

75. PORTILLA VITORIA, M. J. *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria...* T. V. (Salvatierra, Munain, Heredia) págs. 165, 584 y 470, fots. 90, 517. Las capillas de Salvatierra se realizaron en 1598, las rejas son de estilo manieristas y pensamos se realizarían en torno a esos años, pero en el remate parece leerse “Año de 1861”, desconocemos a que corresponde. T. IV (Margarita) pág. 500, fot. 723.

76. PORTILLA VITORIA, M.J. *Catálogo Monumental...*, T. VI. (Orduña) págs. 668 y 669, fots. 428-430. El autor de esta reja Gonzalo de Velasco, fue el más importante rejero de este tiempo que trabajó en Bilbao y recibió por está reja cien ducados: SESMERO, PÉREZ, F., “Los hierros artísticos. Los maestros rejeros. Las obras” *El Arte del Renacimiento...*, ob. cit. pág. 141. Este autor cita que se le pagaron ciento diez ducados, los cien por la reja para la capilla de doña María de Salazar en la ciudad de Orduña, y los otros diez ducados para parte de los pagos de otras dos rejas sencillas que hizo para una ventana de Juan Ortiz de Perea.

77. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, *El Renacimiento en Guipúzcoa*. 3 Vols. San Sebastián, 1968.

Illa del Obispo de Ávila don Rodrigo Mercado de Zuazola (1535), en la capilla de la Piedad de San Miguel de Oñate⁷⁸.

En Vizcaya durante el siglo XVI la importancia del hierro vizcaíno es notable, además de contratarse grandes partidas de hierro para navíos, artillería y otros usos, se labra hierro en diferentes localidades como Durango, Guernica, Elorrio, Marquina, etc., y especialmente en Bilbao, por la cercanía a los inmensos yacimientos del mineral. Estas actividades de la metalurgia del hierro dan origen a una larga lista de artistas del metal, sacada de la documentación, especialmente de los fondos del Archivo de Protocolos de Vizcaya. Sucede sin embargo que algunas de las obras documentadas hoy no existen y por otra parte algunas de las obras que hoy se conservan, no se ha hallado el contrato y se desconoce quién fue su artífice⁷⁹.

En el capítulo correspondiente a las Artes menores “Las Artes del hierro: esbozo histórico” el profesor Sesmero cita cuatro rejas más en Vizcaya, además de las dos que se recogemos en la Diócesis de Vitoria. La reja de la capilla de las Angustias en la *Colegiata de Cenarruza*, realizada por el maestro Juan López de Urisarry, vecino de Mondragón de Guipúzcoa (1550); la de la capilla de los Gorostiza en la iglesia de Santa María de *Portugalete* (1569); la de la capilla de la Soledad en la iglesia de la Asunción de *Jemein* común con Marquina (c.1559); y la ventana del antiguo coro de la iglesia de Santa María de *Mañaria* (c.1586)⁸⁰. Menciona a su vez los nombres de los rejeros Martín de Aguirre, Juan de Alica, Rodrigo de Apráiz, y San Juan de Zobarán, vecinos de la Anteiglesia de Basturia; Juan de Fullaondo, vecino de Bilbao; Juan López de Urisay (o Urisarri), vecino de Mondragón (Guipúzcoa); y Gonzalo de Velasco, vecino de la anteiglesia de Abando (hoy Bilbao)⁸¹.

78. Ibidem, *El Renacimiento...*, T. II. *Escultura, Pintura y Artes Menores*, ob. cit, págs. 539-556. La reja de la capilla del Obispo Zurbano en Azpeitia fue hecha por el rejero Cristóbal de Marigorta, vecino de Elgoibar, dio carta de pago el 7 de enero de 1520. Sobre las rejas de la capilla del Obispo Mercado de Zuazola se desconoce su autor, alude a un rendimiento de cuentas sobre sus rentas que se hace en 1544, por la compra de mil panes de oro para dorar las rejas del Colegio, es posible correspondan a las aquí aludidas. Documenta además esta investigadora otras rejas pero no se conservan. Entre ellas una reja del crucero en la iglesia de Bidaurreta, en Oñate, la reja de Motrico. También rejas para ventanas, como las de la Universidad de Oñate. En cuanto a los artífices cita a: Pedro de Marigorta, que en los documentos se le denomina cerrajero, relojero y cobrador de alcabalas, hijo del maestro rejero Cristóbal de Marigorta. Realizó varios contratos: en 1553, un púlpito para la iglesia de Villarreal (Guipúzcoa); en 1573, una reja para la ventana de la casa de don Bernardino Pérez, a modelo de otra reja que había hecho para el doctor Aramayona para su casa de Vitoria. El rejero Domingo de Ayesua, hizo las rejas para las ventanas de la casa de Martín de Arriarán. En Elgoibar, trabaja el rejero Domingo de Sarabiarte, y en Mondragón el rejero Juan de Olisarri.

79. Es un hecho probado que mucho del metal producido no se quedaba en Vizcaya, sino que era llevado a talleres de Castilla, Andalucía, etc., donde existían grandes talleres dedicados a la labra de monumentales rejas y cerramientos, pero suponemos que los artesanos del hierro de Vizcaya ejecutarían algunas rejas artísticas, las cuales aún puede que perduren pero desconocemos el maestro que la labró y si tuvieron la fuerza artística para formar escuela o taller. Cfr.: SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del Renacimiento en Vizcaya. (El arte en Vizcaya desde finales del siglo XV hasta la época del Barroco)*. Bilbao, 1954, págs. 139-145.

80. SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del Renacimiento...*, ob. cit, págs. 141-143. El rejero López de Urisarry tomó parte, junto a otros rejeros, en la contratación de la reja del coro de la Catedral de Palencia, pero al final la realizó Cristóbal de Andino. La reja de la capilla de la Soledad, fue regalo del Abad de la Colegiata de Santa María de Cenarruza don Diego de Iruixa, pág. 142.

81. Ibidem, pág. 197. Sobre Gonzalo de Velasco véase nota 76.

En Navarra, tenemos la hermosa reja del coro de la *Catedral de Pamplona*, hoy en la capilla del Santo Cristo, del segundo cuarto del siglo⁸², y la de la iglesia de *Elcano* con recuerdos góticos que preludian el plateresco, de la primera mitad del siglo⁸³. Citaremos también tres de ellas pertenecientes al siglo XVI, la de la parroquia de San Andrés de *Góngora*, de principios del siglo; la de la *ermita de Idoya en Isaba*, también de esta época; y la reja plateresca de la parroquia de *Solchaga*⁸⁴.

Nuestro propósito no es hacer un estudio de cada una de estas obras, sino el ponerlas de manifiesto para que se conozcan y se valoren en su justa medida y con el empeño de que surja el interés por su estudio –en muchas ocasiones rescatándolas del olvido– y se pueda demostrar la importancia que tuvieron y los conocimientos que pueden aportar para conocer mejor los hechos histórico-artísticos, en el marco geográfico que se desarrollan, y contribuir a completar esta parcela del Arte de la rejería, de la que en muchos lugares, ya se ha realizado un estudio exhaustivo⁸⁵.

Las rejas que se conservan podemos, según sus características estructurales y decorativas de este siglo XVI, estudiarlas y centrarlas en tres períodos sucesivos⁸⁶.

1.1. Primer Período

En el primer tercio las rejas aún conservan elementos góticos, provenientes del período anterior. En su primer momento el arte del hierro, siguió en las corrientes “a lo romano”. El Renacimiento tardó en imponerse en este arte, quizá más que en otras, de ahí que asistamos a una época en la que la combinación de las obras responden a las dos tendencias. Poco a poco van desapareciendo los detalles y rellenos góticos, siendo sustituidos progresivamente por motivos del Renacimiento, tomados de la naturaleza en sentido realista y distin-

82. BIURRUN SOTIL, T. “Trabajos de forja” *La Escultura religiosa y Bellas Artes...*, ob. cit, págs.435-441. Este autor se la atribuye a Guillermo Erbenat, autor de la reja del Altar Mayor de la Catedral de Pamplona, alude a que Madrazo apenas le había dado importancia a esta reja y había quedado olvidada por la maestría de la primera.

BURGO, M^a Antonia del, *La Catedral de Pamplona*. Pamplona, 1977, págs. 27 y 59. Sobre el estudio e iconografía de esta reja véase el estudio ya citado de: LORDA Joaquín y JOVER, Mercedes: “Figuras quimérica...”, ob. cit, págs. 333-341. ECHEVERRÍA, GOÑI, P., “Primer Renacimiento. Reja de la capilla del Santo Cristo”. *La Catedral de Pamplona*. Pamplona, 1994, T. II, p. 18-20.

83. BIURRUN SOTIL, T. “Trabajos de forja” *La Escultura religiosa y Bellas Artes...*, ob. cit, págs. 441-442. GARCÍA GAINZA, M^a Concepción y ORBE SIVATTE, Mercedes, *Catálogo Monumental de Navarra*, ob. cit, T. IV*, pág. 221, fig. 144, lám. 303.

84. GARCÍA GAINZA, M^a Concepción y ORBE SIVATTE, Mercedes, *Catálogo Monumental de Navarra* T. IV*, pág. 57, lám. 74. Pág. 534. lám. 704. GARCÍA GAINZA, M^a Concepción y OTROS, *Catálogo Monumental de Navarra* T. III, pág. 362, fig. 172. La reja de la ermita de Idoya, según tradición se trajo del Monasterio de Igal. Sobre la artesanía del hierro en Sangüesa (Navarra), véase: LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, “Historia de la artesanía del hierro en Sangüesa (Navarra) I”. *Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, nº 8 (1991), págs. 9-72. Este autor alude a los oficios artesanos del hierro de cerrajero, relojero, y a la organización del trabajo, pero no contempla el oficio artístico del hierro.

85. Véanse: GALLEGU DE MIGUEL, autora de varios libros sobre la rejería de Galicia y Castilla (Segovia, Salamanca, Valladolid y Palencia), estos estudios no son demasiados, a parte de otros monográficos sobre la catedral de Toledo: OLAGUER-FELIÚ, ALONSO, F.: *Las rejas de la Catedral de Toledo*. Toledo, 1980 y sobre Jaén: DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *La rejería en Jaén en el siglo XVI*. Jaén, 1989.

86. Véanse la bibliografía recogida por: ALCOLEA GIL, Santiago, *Artes Decorativas...*, págs. 410-411. También la elaborada por OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando, correspondiente al capítulo primero “Hierro-Rejería”, en *Historia de las Artes Aplicadas...*, ob. cit, págs. 639 y 640, con una extraordinaria bibliografía a través de los diversos estudios realizados en diferentes etapas, desde los años finales del siglo XIX hasta 1980.

to del gótico. Las características más significativas que se manifiestan son: la incorporación del balaustre y la sustitución de la doble plancha repujada. Las láminas se siluetean y realzan en formas onduladas y en su interior se trabaja en repujado. Hallamos motivos realistas al final del gótico y los grutescos en el Renacimiento.

A este período corresponden las rejas: *del Obispo Zurbano en Azpeitia* (1520), realizada por el maestro rejero Cristóbal de Marigorta, vecino de Elgoibar⁸⁷. Presenta corte gótico, con barrotes prismáticos, aún sin balaustres ni grutescos y las puertas están decoradas por agujas góticas. Consta de dos cuerpos separados por un friso repujado, dorado y policromado en rojo; y sobre el segundo piso, lleva un friso más ancho y artístico, éste sostiene una esbelta crestería, en la que resaltan, recortadas en chapa dorada, figuras de angelitos entre rica y abundante ornamentación.

1.2. Renacimiento

Al segundo tercio responden las más bellas rejas renacentistas con los elementos característicos de este período. Los relieves inspirados en los grutescos, fueron modelos aceptados también por los plateros para la decoración de las superficies en sus trabajos. Es el momento de pleno apogeo y en el que se ejecutaron las más famosas de España en número extraordinario y que fueron causa de admiración europea en este siglo⁸⁸.

La características más importantes que observamos en las de este período, son los barrotes de balaustre, las pilastras sustituidas por columnillas bellamente adornadas, los frios repujados –algunos calados– con decoración renacentista a base de grutescos, a candelieris, animales fantásticos, bichas, y con tondos entre la decoración⁸⁹. La crestería suele ser monumental, y en la parte central y más elevada se sitúa el escudo o escudos del fundador de la capilla y los de su familia. Todo ello rodeado de profusa y exuberante ornamentación, compuesta de volutas, flameros, figurillas, adornos quiméricos y tallos. En el centro como remate, en la mayoría de las rejas, una cruz.

A este modelo pertenecen las rejas de:

- * Las dos de la capilla de la Piedad de San Miguel de Oñate, mandada hacer por don Rodrigo Mercado Zuazola, en Oñate (1535).
- * La del Coro de la Catedral de Pamplona, ahora en la capilla del Cristo, del segundo cuarto del siglo.
- * La del baptisterio de San Pedro de Vitoria, de mediados de siglo.
- * La de la capilla del Santo Cristo de la iglesia del Convento de Santa Clara de Orduña (Vizcaya), realizada en 1555.
- * La de la capilla de los Sánchez-Samaniego. Iglesia de San Juan de Laguardia (Álava), de la primera mitad del siglo XVI.

87. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M^a Asunción, *El Renacimiento...*, ob. cit. T. II, pág. 559. Esta profesora la ha documentado en el Archivo de Protocolos y nos informa de su costo y de las características que debía tener.

88. Tenemos que en los talleres castellanos se labraron monumentales rejas, sabemos que para la reja de Palencia acudió al concurso el maestro rejero vasco López de Urisarry, aunque la realizó Cristóbal de Andino, pero esto no indica la alta calidad en la realización de estas obras por parte de nuestros artistas.

89. La utilización del balaustre en las rejas españolas, parece que lo hizo Cristóbal de Andino, a quién Sagredo atribuía la introducción del balaustre en España, en su famosa reja de la Capilla del Condestable (Burgos), en 1523. Cfr. CAMÓN AZNAR, José, *La escultura y la rejería...*, ob. cit., pág. 448 y ss.

- * La de la capilla de Galarreta. (Hoy en el patio del Museo de Arqueología de Vitoria), del siglo XVI avanzado.
- * La del baptisterio. Elciego. (Álava). Del rejero Pedro Marigorta.
- * La de la parroquia de San Andrés de Góngora (Navarra).
- * La reja de la ermita de Idoya en Isaba (Navarra).
- * La de la parroquia de San Juan Bautista de Solchaga (Navarra).
- * La reja de la capilla de los Gorostiza en la iglesia de Santa María de Portugalete (Vizcaya)
- * La de la capilla de las Angustias de la Colegiata de Cenarruza (Vizcaya).
- * La de la capilla del baptisterio. Párganos. (Álava), de mediados del siglo.

1.3. Finales de siglo

En esta época, se puede observar cómo los nuevos modelos manieristas se van imponiendo dejando atrás los renacentistas. Se van abandonando los balaustres aunque su perduración es fuerte, encontrándolos en el cuerpo principal y coronando estas rejas con pletinas que dibujan rectángulos, rematados en pináculos con bolas y escudos en el centro como la de Salvatierra. La decoración de los frisos a base de rosetas pintadas, y volutas recortadas como remate, como la de Heredia y otras además llevan en el friso una inscripción en latín y en letras doradas –Munain–, esta reja presenta dos tipos de balaustres: los de la parte inferior rematados en motivos dorados a fuego en los remates de las hojas, y encima otros balaustres más simples con capiteles toscanos y sobre ellos el entablamento, donde se coloca la inscripción, y con remate de frontón con escudo pintado.

En ocasiones estas rejas descansan, en sus laterales fijos, sobre basamentos de piedra. Tienen largos barrotes adornados a media altura por juego de hierros curvados y en la parte inferior de las puertas chapas con bella decoración floral, y en el dintel, a veces, una cartela con la fecha y adornada con ramos curvados. Sobre ésta los escudos nobiliarios y el friso que suele ir pintado y decorado con guirnaldas. Resulta interesante los remates de las cresterías, que cobijan un buen Calvario renacentista, como en la reja de la capilla de Margarita en Álava.

Pertenecientes a este período se conservan las rejas de:

- * La capilla de Vicuña y Santa Cruz en la iglesia de San Juan. Salvatierra. (Álava), de hacia 1598.
- * La capilla de los Vicuña. Munain (Álava), de finales del siglo XVI.
- * La capilla de los Urbina. Margarita (Álava), con fecha de 1591.
- * La capilla de San Diego de los Heredia-Sabando. Heredia (Álava), de hacia 1595.

2. El bordado

En el siglo XVI, en el País Vasco y Navarra hubo excelentes maestros bordadores. El arte del bordado consiste en la ornamentación, por medio de hebras textiles, de una superficie flexible y de fácil penetración a la aguja, que es el instrumento de trabajo. Las hebras

pueden ser de uno o varios colores y matices, de seda, lana, lino, algodón, lama de plata y oro, etc. El trabajo “a mano”, justifica el interés artístico y arqueológico que han merecido las obras maestras del bordado conservadas en museos, colecciones y especialmente en los tesoros de iglesias. En este arte pueden producirse obras en las que desaparece completamente la materia sobre la cual se ha bordado, aún cuando ésta, a veces, influye en la belleza del dibujo y en su conservación. No obstante en muchos bordados de tipo cristiano, su realización se centra en el motivo, quedando generalmente libre el fondo.

Dentro de los bordados de iglesia, destacan diferentes tipos de obras: paños de altares, cubrecálices, palios, frontales, casullas, capas pluviales, mantos, cenefas, bocamangas, mangas para cruces parroquiales, paños de atril, manipulos, estolas, mitras, etc⁹⁰. Las mangas de las cruces parroquiales, aparecen muy frecuentemente en la documentación correspondiente a este período, junto a la creación de las bellas cruces renacentistas realizadas en esta época, que se hacía posteriormente para cubrir dicha cruz, y a juzgar por los grandiosos ejemplares, los bordados de las mangas no debían desmerecer la obra.

Son muy abundantes los testimonios de los pagos de estas mangas que hallamos en los libros de Fábrica de las iglesias, así como también en los libros y en los contratos que se hacían. Queda constancia en estos documentos cómo estas mangas se bordaban sobre blanco, color o negro. Otra extraordinaria obra que aparece reflejada en la documentación de la época, es la confección de ternos. El terno se componía de un conjunto de tres piezas: casulla, y capa pluvial para el oficiante y dalmáticas para sus ministros. En la época del Renacimiento el bordado que se realizaba se llama “al romano”. Su base son motivos de grutescos y medallones⁹¹.

Los bordados de los ornamentos litúrgicos, que han llegado hasta nosotros, son de excelente calidad. En Álava se conservan un número importante de piezas bordadas correspondientes al siglo XVI⁹². El máximo esplendor del bordado alavés corresponde al último tercio de este siglo, imponiéndose con una fuerza similar al Romanismo de la escultura, de estilo manierista y con representaciones figuradas de Cristo, La Virgen, Santos y Apóstoles inscritos en medallones y con franjas y cenefas de decoración vegetal simétrica. La obra que recoge la mayoría de estos bordados es el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* (siete tomos editados), que al igual que para la rejería, nos sirva de fuente para la elaboración de este apartado.

En la documentación consultada de algunos contratos se especifica que la decoración de orlas y orillas, se ejecute “al romano”, y como ejemplo podemos citar las cenefas borda-

90. Entre las piezas civiles fueron muy frecuentes: guantes, birretes, tapetes, pañuelos, reposteros, cortinas, almohadones, etc.

91. En España se ejerció desde muy antiguo el arte del bordado, no obstante a pesar de las influencias, primero de los árabes y más tarde de Italia, Alemania y Francia, llegó a tener carácter propio, y de ello es característico el bordado en relieve. Se distinguieron varias ciudades por sus bordados, fue muy famoso y característico el bordado de “torzal de oro”, realizado durante el siglo XVI, y parece que Ciudad Rodrigo (Salamanca), fue la ciudad que más renombre tuvo en este arte. El profesor Alcolea Gil, *Artes decorativas en la España Cristiana*, al referirse a las obras de los bordadores del País Vasco parece hacerlo como a obras de inferior categoría, cita solamente de Álava, a los bordadores vitorianos Juan y Francisco del Valle, y a Cristóbal de Aldazábal, en las cuentas de la parroquia de Lagrán en 1573, el último establecido en Logroño, y de ésta era vecino Pedro del Bosque que en 1592, realizó el terno blanco conservado en Labraza (Álava) Cfr.: ALCOLEA GIL, Santiago. *Artes decorativas...*, ob. cit., p. 395.

92. PORTILLA VITORIA, M. J. Y OTROS, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*. (Siete Tomos). También un número importante de estas obras son recogidas por el profesor Echevarría, en la obra *Álava en sus manos*. T. IV. p. 136. Se citan las parroquia a la que pertenecen, así como los autores que los realizaron.

das en oro de la dalmática del terno de la parroquia de Santa María de Laguardia (Álava). Las gamas de colores empleados son verdes, azules, ocre y malvas, a veces tornasolados, que se mantendrán sin grandes variaciones en el primer tercio del siglo XVII. Al igual que hemos observado en la rejería, los bordados de principios del siglo XVI, muestran pervivencias góticas e hispano-flamencas en esquemas y decoración, y ejemplo de ello es un terno de la parroquia de San Juan de Salvatierra (Álava) con doseletes característicos.

La cantidad de bordados sacros conservados en Álava se debe, sin duda, a la actividad de los excelentes bordadores pertenecientes a los talleres vitorianos que atravesaron un período de gran auge. En los documentos de la época guardados en los archivos diocesanos y de protocolos, aparecen los nombres de Juan del Valle⁹³ y Francisco del Valle, Tomás de Landa, Francisco de Villanueva⁹⁴, Juan Ortiz de Nurember, vecino de Vitoria⁹⁵, Rodrigo Hortiz de Landa⁹⁶, Pedro de Alegría⁹⁷, Pedro de Nanclares, Julián de Gauna y Francisco de Sutil⁹⁸. Continúan en el siglo XVII Juan Díaz de Santa Cruz y Miguel Díaz. En Salvatierra tenemos a Miguel Martínez de Ocáriz⁹⁹ y Pedro Martínez de Aguirre, que trabajan en torno a 1600. También aparecen Martín Pascual¹⁰⁰, Martín de Baños, Pedro del Bosque¹⁰¹ y Cristóbal de Aldazábal, bordadores de Logroño que trabajaron para las iglesias alavesas. Miguel de Sarasa, a fines del siglo XVI, bordador de Pamplona, y Juan González de Ezquerecocha, en el siglo siguiente, bordadores de Pamplona.

93. El 7 de septiembre de 1563, se pagaron a Juan del Valle, “brosador” (bordador), vecino de Vitoria. A Juan Ortiz de Nurember, bordador, vecino de Vitoria y a Rodrigo Hortiz de Landa, bordador, vecino de Vitoria, por un frontal de damasco: A.H.D.V. BETOÑO. Lib. Fábrica (1557-1637) nº 3. De 1581 a 1584, se le hacen diferentes pagos a Juan del Valle, que son tasados por Tomás de Landa, vecino de Letona. También en 1584, el Ayuntamiento de la ciudad manda dar dinero a Juan del Valle, bordador, vecino de esta ciudad por el oro de los ornamentos que hizo, a saber, un palio, terno, capa, paño del púlpito y frontal de raso para esta ciudad: A.M.V. Lib. Acuerdos (1582-1646), nº 22. Secc. 14, leg. 8, f. 73 r. Cfr. PORTILLA VITORIA, M. J. Y OTROS. *Catálogo Monumental...*, ob. cit. T. IV, pág. 306.

94. A.M.V. Lib. Acuerdos (1597-1602), nº 26. Secc. 14, leg. 16, f. 107. En los acuerdos correspondientes al año de 1584, se anota: “A Francisco Villanueva, bordador”. También anteriormente: “Que se haga un pendón”, pero las notas son escuetas.

95. A.H.D.V. BETOÑO. Lib. Fábrica (1557-1694), nº 12, f. 15 v. El 7 de septiembre de 1563, le pagan junto a Juan del Valle y Rodrigo Ortiz de Landa, bordadores por un frontal de damasco que hicieron para dicha iglesia.

96. A.H.D.V. BETOÑO. Lib. Fábrica (1557-1694), nº 12, f. 15 v. El 7 de septiembre de 1563, le pagan junto a Juan del Valle y a Juan Ortiz de Nurember, bordadores, vecinos de Vitoria, por un frontal de damasco que hicieron para dicha iglesia.

97. En enero de 1642, aparece reflejado el nombramiento de examinador de bordador a petición de Pedro Fernández de Alegría, posiblemente un hijo de Pedro de Alegría que continuó con el oficio: A.M.V. Lib. Acuerdos (1641-1646), nº 34. Secc. 14, leg. 8, f. 340 v. En las cuentas de 1646, aparece un pago a Pedro de Alegría, maestro bordador: A.P. SAN MIGUEL. Lib. Fábrica (1552-1678), f. 275 r.

98. El 27 de enero de 1604, en las cuentas de Fábrica de la iglesia de Zurbano (Álava), se pasan en cuenta cuatro reales y medio que costó encolar la cruz de madera y el lienzo que compraron para el brocado del cuerpo al bordador Francisco de Sutil: A.H.D.V. Lib. Fábrica (1575-1647), nº 6, f. 30 v.

99. Archivo Municipal de Asparrena. ARAYA. Álava. Sig. Caja 27, nº 1. Aparece Miguel Martínez de Ocáriz, bordador, y otros artesanos más en un pleito que llevaron a cabo contra la Villa, por la costumbre de no elegir los oficios entre los quienes trabajan con sus manos.

100. El 10 de diciembre de 1609, en las cuentas de Fábrica de la iglesia de Maeztu, se le paga a Martín Pascual, bordador, vecino de Logroño por un frontal; el pago se lo hacen en trigo: A.H.D.V. Lib. Fábrica (1596-1694), nº 12, f. 15 v.

101. A.M.V. Lib. Acuerdos (1582-1646), nº 22. Secc. 14, leg. 8, f. 71 v. El 13 de febrero de 1584, se le manda dar dinero a Pedro del Bosque, bordador, vecino de Logroño que vino a tasar el palio, terno y ornamentos hechos por Juan del Valle, bordador vecino de Vitoria.

Las obras que han llegado hasta nosotros son de excelente calidad, en Álava se conservan dos juegos completos de ternos con sus casullas y dalmáticas y capa pluvial, en Santa Cruz de Campezo. Fueron realizados por el bordador Cristóbal de Aldazábal, vecino de Logroño, quien en 1577 recibía pagos por ellos. Él mismo en 1573, trabajó junto a Francisco y Juan del Valle, bordadores de Vitoria, en la realización de otro terno de terciopelo rojo para la parroquia de Lagrán.

En otros ornamentos de calidad que se conservan en Álava, se puede analizar la secuencia del bordado renacentista con sus fases hispano-flamenca con pervivencias góticas, renacentista, y manierista. De la primera fase tenemos en la parroquia de Gamarra Mayor, casulla y capa con doseletes. *Lám. 6.* En Arróyabe dalmática con basiliscos, cornucopias y calaveras. En Apellániz, casulla con medallones, cuernos de la abundancia y candelabros. Renacentistas con motivos platerescos, los de Betoño, Labastida y Aberásturi. En Arcaya un estandarte que reaprovecha bordados del siglo XVI y un palio rojo de fines de siglo. En Gardélegui, capa de terciopelo rojo de fines de siglo; y en Laguardia, Lanciego, Elvillar y Labraza, con ternos riojanos del siglo XVI. El de Elvillar identificable con el que entre 1564 y 1570 hizo Martín García y bordó Martín Nolains y el de Labraza, con el que en 1592, bordó Pedro del Bosque¹⁰².

En Guipúzcoa no faltaron en el siglo XVI, los bordadores, llamados también “bros-ladores” o “brodadores”, pero fueron menos que en Álava¹⁰³. Se conoce al bordador Pierres Picart, que le pagaban por aderezar una vestimenta de terciopelo de la capilla de Lazarraga. También la parroquia de Alzaga pagaba a Miguel Martínez de Ocáriz, bordador de Salvatierra (Álava), por una casulla de terciopelo carmesí. La fábrica de la iglesia de San Pedro de Vergara, pagaba en 1520-21, al broslador que aderezó seis casullas, una capa, tres frontales de altares y seda que puso a un pasamanos. En Régil se conserva una casulla



Lám. 6. Capa bordada del siglo XVI. Gamarra Mayor (Álava). A.T.H.A. Fot. López de Guereñu.

102. ENCISO VIANA, Emilio y CANTERA ORIVE, Julián, *Catálogo Monumental Diócesis...*, ob. cit. T. I, pág. 60. y pág. 65. A.H.D.V. ELVILLAR. Lib. Fábrica (1522-1597), nº 20, f. 78 v y 103 r. A.H.D.V. LABRAZA. Lib. Fábrica nº 1, f. 222. En esta iglesia se guardan además otros ornamentos, una casulla y capa roja con bordados de imaginería muy estropeados, y otras dalmáticas con bordados algo posteriores y sin imaginería, todos ellos del siglo XVI, f. 67-73 v.

103. Hemos podido comprobar como en los documentos alaveses a veces también aparecen estas denominaciones: Cfr: A.H.D.V. BETOÑO. Lib. Fábrica (1557-1694), nº 12, f. 15 v. En las cuentas de 7 de septiembre de 1563, se paga a Juan del Valle “bros-lador”.

de tela moderna pero que lleva sobre ella una excelente cenefa bordada del siglo XVI, y un interesante espaldar de capa pluvial de la misma época. Y en Berástegui se conserva una capa, espléndida en calidad y ejecución, en terciopelo rojo, y un cubrecáliz de terciopelo rojo con un cordero bordado¹⁰⁴.

En Navarra, los bordados de las colecciones del siglo XVI se realizan sobre telas de colores muy finos, a veces casi indefinidos, y por regla general de suaves matices. Los dibujos utilizados por algunos maestros bordadores, les eran dados por pintores. Como hemos aludido la interrelación de artistas de diferentes artes –orfebrería y rejería–, también se dio en los bordados. Tenemos un ejemplo, de cómo en las cuentas de Fábrica de la iglesia de Echarri, se alude a los dibujos hechos por el maestro pintor vecino de Asiáin, Andrés de las Heras para los ornamentos que se había de bordar para esta iglesia, o los cartones que hizo el pintor Juan de Landa para el terno de San Juan de Peralta, que realizó el maestro bordador de Pamplona Miguel de Sarasa¹⁰⁵.

El arte del bordado en Navarra gozó de gran consideración. Es a últimos del siglo, cuando se documentan importantes maestros bordadores como Miguel de Sarasa, Jerónimo de Lecumberri, Antonio de Estanga, Pedro de Unzueta, Juan de Urroz, Juan Santos, Juan Martínez de Álava y Miguel Azcárate, activos en el último tercio del siglo XVI y principios del XVII. Debemos destacar también que, como sucede con otras artes, se conservan ornamentos litúrgicos realizados en los talleres de las provincias limítrofes –Logroño, Zaragoza–, siendo éstos de gran calidad¹⁰⁶. Entre los ornamentos litúrgicos, del siglo XVI, que han llegado hasta nosotros citaremos, una capa pluvial y casulla de Peralta, ya aludida, obra de Miguel de Sarasa; una casulla de Goñi; dalmática y casulla de Viana; dalmática de Dicastillo; dalmática de la iglesia de San Pedro de la Rua de Estella; casulla de la Basílica del Puy de Estella; capa pluvial y dalmática del Convento de Santa Clara de Estella; casulla y capa pluvial de la catedral de Tudela y otra casulla de Cascante¹⁰⁷.

3. Otras obras

En este apartado hemos creído interesante mencionar otras obras importantes de las Artes Decorativas del País Vasco, de las que se conservan solamente algunos ejemplos de esta época. Realizadas en bronce, encontramos laudas sepulcrales, de ascendencia nórdica pero con arraigo en el País Vasco¹⁰⁸ y campanillas, también de origen flamenco, pero

104. Cfr.: ARRÁZOLA ECHEVARRÍA, M^a Asunción, “Los bordados y bordadores”. *El Renacimiento en...*, ob. cit. T. II, pág. 565.

105. BIURRUN SOTIL, T. *La Escultura religiosa y Bellas Artes...*, ob. cit., págs. 460.

106. BIURRUN SOTIL, T. *La Escultura religiosa y Bellas Artes...*, ob. cit., págs. 460-466.

107. GARCÍA GAINZA, M^a Concepción y OTROS, *Catálogo Monumental...*, ob. cit. T. I, –Tudela– pág. 272, lám. 451, Lám. XX. –Cascante– pág. 56, lám. 55. T. II* –Estella– pág. 444, lám. 496; pág. 479, lám. 554; pág. 530, lám. 681. –Dicastillo– pág. 444, lám. 496; T. II** –Goñi– pág. 29, lám. 26; –Viana– pág. 585, lám. 593, Lám. XXXIX. T. III. –Peralta– pág. 389-390, lám. 532-533.

108. SESMERO PÉREZ, Francisco, “Las Laudas Sepulcrales” *El Renacimiento...*, ob. cit., págs. 50-52. Este autor alude a que estas laudas proceden de los Países del Norte de Europa, probablemente de Flandes o de Holanda, pudieron ser hechas por artistas alemanes o flamencos en nuestro territorio, en cuyos países se usaban. Los señores castellanos adoptaron estas laudas metálicas para sus sepulturas y debieron ser de uso frecuente en el siglo XVI. Cita también otras laudas en Santa María de Lekeitio.

que posteriormente pudieron realizarse en nuestro país¹⁰⁹. Y con referencia al esmalte pinto do una pieza extraordinaria: el pequeño retablo de la Pasión de la Colegiata de Roncesvalles¹¹⁰.

Mencionaremos cuatro laudas sepulcrales conservadas de este período: La lauda sepulcral de bronce de los Ortiz de Luyando en la “Catedral Vieja” de Vitoria, obra todavía de concepción gótico flamenca, a la que se incorporan tímidamente algunos motivos renacientes¹¹¹. En Vizcaya de principios de siglo la lauda de Martín Ochoa de Vildósola, con hojas y racimos de uvas, es la más antigua¹¹², la lauda sepulcral de Pero López de Vitoria –Museo Arqueológico de Bilbao–, al igual que la de los Ortiz de Luyando, con motivos góticos y renacientes¹¹³, y otra lauda sepulcral de San Vicente de Sodupes en Güeñes¹¹⁴. En Navarra, la lauda sepulcral de la parroquia de N^{ta}. S^{ra}. de la Purificación, de Gazolaz, del tercer cuarto del Siglo XVI¹¹⁵.

También de bronce, se conservan un pequeño grupo de campanillas de bronce, en Álava y Navarra. Son piezas importantes, objetos de importación, al igual que varios platos limosneros de latón, que llegaron por el intercambio del comercio llevado a cabo con Flandes en el siglo XVI, momento que se exportaban grandes cantidades de hierro y lana. Los barcos a su regreso llegaban llenos de otros objetos procedentes de aquellos países. Las campanillas, bastantes, tienen impreso el nombre latinizado del maestro que las elaboró: JOHANNES ME FICIT, corresponde a Jan van den Eyden, indican su procedencia de “Malina” Bélgica¹¹⁶, así como el año en que se realizaron. Tenemos dos ejemplos en el Museo de Bellas Artes de Álava en Vitoria¹¹⁷.

109. Estas campanillas de bronce, se consideran dentro de las obras de platería, junto con los platos limosneros, por su uso en la liturgia y porque además se conservan ejemplos realizados también en plata. Véase: MARTÍN VAQUERO, Rosa, “Piezas flamencas”. *La platería en la Diócesis...*, ob. cit., págs. 232-236.

110. GARCÍA GAINZA, M^a Concepción y cols. *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Sangüesa*. T. IV^{**}. Pamplona, 1980, pág. BIURRUN SOTIL, T. *La Escultura religiosa...*, ob. cit., págs. 470-471. Este autor cita también un portapaz de esmalte pintado en Ulzurrun (Navarra), pero consultado el tomo correspondiente del *Catálogo Monumental de Navarra*, no se menciona.

111. PORTILLA VITORIA, M. J. Y OTROS, *Catálogo Monumental Diócesis...*, ob. cit, T. III, págs. 104-105, fots. 99-101. ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro y GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Vitoria renacentista*. Vitoria, 1985, nº 12. MARTÍN MIGUEL, M^a Ángeles, *Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI*. Tesis Doctoral, en Vitoria-Gasteiz, 1994. Inédita.

112. ECHEGARAY, Carmelo de, “Lauda de Martín Ochoa de Bildosola”. *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*. T. IV, cuaderno III, (1912), págs. 156-159.

113. GUIARD LARRAURI, Teófilo, “Lauda de Pero López de Vitoria”. *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*. T. IV, cuaderno II, (1912), págs. 99-104.

114. SESMERO PÉREZ, Francisco, “Laudas Sepulcrales” *El Renacimiento...*, ob. cit, pág. 51.

115. GARCÍA GAINZA, M. C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MTZ. DE MORETÍN, A., AZANZA LÓPEZ, J.J. *Catálogo Monumental...*, ob. cit., T. V^{*}, p. 513, lám. 480.

116. En nuestro estudio sobre “Piezas flamencas”. *La platería en la Diócesis...*, ob. cit., págs. 232-236, al recoger todas estas piezas, hacemos mención de que, pensamos, no todas ellas llegaron procedentes de Malina, sino que algunas pudieron elaborarse en talleres vitorianos, partiendo de un molde, pues el remate y acabado de muchas de ellas así nos lo hacen pensar. En cuanto a las inscripciones aparecen en latín y la fechas grabadas responden a los años –1551, 1552, 1554, etc.–, entorno a mediados del siglo XVI.

117. PORTILLA VITORIA, M. J. y OTROS, *Catálogo Monumental...*, T. III, pág. 350, fot. 587-588. BEGOÑA, Ana, BERIAIN, M^a Jesús, MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas, *Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria-Gasteiz*. Vitoria, 1982, pág. 38. MARTÍN VAQUERO, R., *La platería en la Diócesis...*, ob. cit., págs. 232-236.

La decoración se extiende por toda la falda de la campanilla, e incluso por el mango abalaustrado. Responde a motivos renacentistas con cabezas de ángeles alados, niños, efígies, grifos, ciervos, monos, palmetas, guirnaldas, músicos y motivos bucólicos o pastoriles, e incluso en una campanilla de Orduña (Vizcaya), se representa, en pequeño tamaño, la escena del Calvario y en la parte opuesta la Virgen con el Niño. Otras como la campanilla de Estarrona (Álava), está decorada a modo de friso con grandes hojas de acanto y con un pequeño animalillo entre ellas y la de Pedruzo (Treviño) con bustos dentro de medallones, entre la decoración. La mayoría de ellas llevan una o dos inscripciones, a las que nos hemos referido, bien en el borde inferior y también entre los motivos representados.

Entre los ejemplos alaveses, además de las dos del Museo de Bellas Artes de Álava, citemos la campanilla de: Estarrona, Zárate, Echávarri-Viña. En Vizcaya, la de Belandia, dos de Orduña y otra de Dimas¹¹⁸. En Navarra: en la parroquia de Santa Eulalia en Echauri, de origen flamenco con tres inscripciones: VAN AL LOF COD, en la parte superior; en el centro la fecha 1554; y en la parte inferior: SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUT. En la parroquia de San Miguel de Estella, con inscripción y fecha de 1551. En Solchaga, Isaba, ésta con la inscripción en el borde: JOHANNES A FINE A ME FECIT, la de Irujo también con inscripción y la fecha de 1594¹¹⁹.

Es importante destacar, entre otras artes decorativas, el pequeño retablo renacentista de esmaltes que se conserva en la Real Colegiata de Santa María de Roncesvalles, dispuesto en tres cuerpos y formado por doce placas –una se ha perdido–, en las que se hallan representadas las escenas de la Pasión –Última Cena, Prendimiento, Jesús ante Pilatos, Flagelación, Ecce Homo, Con la Cruz auestas, Crucifixión, La Piedad, Santo Entierro y Resurrección–, en la parte superior un ático triangular con la figura del Padre Eterno¹²⁰. Este tipo de retablo esmaltado aparece como característico en Aragón, de los talleres de Zaragoza y Daroca. Presenta bastantes analogías con otro retablo conservado en el Museo Arqueológico Nacional¹²¹.

CONCLUSIÓN

El objetivo de esta ponencia ha sido el de contribuir al mayor estudio y difusión de estas artes manuales y de colocar sus realizaciones, una vez más, en el lugar de honor que merecen. También se ha buscado, a pesar de las limitaciones de espacio, ir integrando diversas visiones o formas de lectura de esta multifacética realidad artística de tal manera que el texto no sea solamente informativo, sino metodológicamente enriquecedor para quienes se aproximen a él.

En el caso presente son demasiado abundantes las lagunas para pretender haberlas colmado con el estudio que aquí se expone. Sin embargo, creemos que sus puntos repre-

118. MARTÍN VAQUERO, R., *La platería en la Diócesis...*, ob. cit., piezas nº 186-195. La de Dimas: SESMERO PÉREZ, Francisco, *El arte del Renacimiento...*, ob. cit., pág. 143.

119. BIURRUN SOTIL, T. *La Escultura religiosa...*, ob. cit., págs. 469. GARCÍA GAINZA, M^a Concepción, ORBE SIVATTE, Mercedes, *Catálogo Monumental...*, ob. cit., T. II* –Estella–, pág. 492, lám. 587. T. III –Solchaga– pág. 364, lám. 502. T. V*. –Echauri– p. 596, lám. 561.

120. BIURRUN SOTIL, Teófilo. *La escultura religiosa...*, ob. cit, págs. 470-471. Este tipo de retablo aparece como característico en Aragón, de los talleres de Zaragoza y Daroca: GARCÍA GAINZA, M^a Concepción y cols. *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Sangüesa*. T. IV*. Pamplona, 1980, págs. 331-332, Lám. XXXI.

121. ALCOLEA GIL, Santiago, *Artes decorativas...*, ob. cit. págs. 284-289.

sentan un avance. Nuestro propósito al realizar el presente estudio, ha sido dar una visión que asegure un crecimiento en el conocimiento, pero a la vez plantear la necesidad de profundizar nuevas áreas y nuevos temas aún no suficientemente estudiados. Tiende también, por tanto, a motivar a los estudiantes, investigadores y profesionales del País Vasco a ir ampliando la base de conocimientos en nuevas y renovadas investigaciones. Para ello nos remitimos a las obras que señalamos con una bibliografía específica y a la aquí recogida, que pueda servir de punto de partida.